

**RESİM SANATINDA KADIN FİĞÜRÜ  
BETİMLEMELERİ**

Gülser Aktan  
Sanatta Yeterlik  
Resim Anasanat Dalı  
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Nisan 2015

# RESİM SANATINDA KADIN FİGÜRÜ BETİMLEMELERİ

GÜLSER AKTAN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Rıdvan Coşkun

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Nisan 2015

# ÖZET

## RESİM SANATINDA KADIN FİGÜRÜ BETİMLEMELERİ

Gülser Aktan

Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Nisan 2015

Danışman: Doç. Rıdvan Coşkun

Bu araştırmada resim sanatında kadın figürü betimlemeleri ele alınmıştır. Araştırmanın konusu, bilinen insanlık tarihi içinde, insan eliyle yapılmış olması ve biricikliği bakımından sanat eseri olarak da görülen, bulunmuş ilk arkeolojik kadın formlarından, günümüz sanatına yansımış kadın figürlerine kadar geniş bir yelpazede değerlendirilmiştir. Seçilmiş örneklerde kadın figürünün, sanat eserlerine yansıtılmasının ardındaki toplumun sosyolojik, ekonomik ve politik durumları okunmaya çalışılmıştır. Bu araştırma için çeşitli bilimsel kitaplar, dergi ve internette yayınlanmış makaleler, yayınlanmış tezler, videolar ve müze web sayfaları taranmıştır. Araştırma beş bölüme ayrılmıştır. Araştırmanın birinci bölümünde, ilk insan inanışlarının sanatsal ürünü Venüs heykelciklerinden başlayarak Rönesansa kadar olan süreçte, sanatın daha çok dini inanışların somut olarak kendisini ifade etme durumunda ortaya çıkmış kadın figürleri üzerinde durulmuştur. Çıplaklık ile Nü arasındaki fark ikinci bölümde ele alınmıştır. Araştırmanın üçüncü bölümünde 15. yüzyıldan itibaren, Reform hareketleri ve Karşı Reform hareketlerinin resim sanatını nasıl etkilediği tartışılmıştır. Ayrıca Protestan inancının geliştiği yerlerde yaşanan toplumsal değişim, kadın figürü üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Dördüncü bölümde aydınlanma felsefesi ile sanayi devriminin oluşturduğu yeni toplumsal yapı ve yönetim biçimlerinin değişimi ele alınmıştır. Beşinci bölümde ise endüstri ve sanayi devriminin insanı yaşamak zorunda bıraktığı modern hayatın sanata yansımaları ile postmodern sanatı oluşturan etkenler, kadın betimlemeleri referans alınarak değerlendirilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kadın Figürü, Resim Sanatı, Anaerkil, Ortaçağ, Modernizm.

# **ABSTRACT**

## **DESCRIPTION OF WOMAN FIGURE IN PAINTING ART**

Gülser Aktan

Qualification Thesis in Painting Art

Anadolu University Graduate School of Fine Arts, April 2015

Thesis Advisor: Assoc. Prof. Rıdvan Coşkun

This research covers the descriptions of woman figures in painting art. The subject of research is the evaluation of woman figure in a wide time range, from the first found archaeological woman figure in known human history, which is accepted as an art object due to its uniqueness and man-made state, to woman figures reflected in contemporary art. The sociological, economic and political situation of community behind the reflection of woman figure in the selected art objects are tried to be interpreted. For this research variety of scientific books, published articles in journals and internet, published theses, videos and museums' websites are used. This research is divided into five parts. The first part of the research is reserved for the woman figures that are emerged from religious beliefs expressing itself in concrete artifacts, in such a time span of: beginning from the Venus statuettes, the first product of human beliefs, to the Renaissance period. The difference between nude and nakedness are discussed in the second part. The third part of the research covers the effects of the Reformation and Counter-Reformation movements from 15<sup>th</sup> century on painting arts. Social change of the community, where the Protestant belief expands, is explained with the help of woman figure as well. In the fourth part, new social structures and change in administrative forms, which are created by the philosophy of enlightenment and industrial revolution, are discussed. The fifth part presents the reflections of modern life, which is forced to live by industry and industrial revolution, on art and the forming factors of postmodern art with the reference of woman figures descriptions.

**Keywords:** Woman figures, painting art, matriarchal, medieval, modernism.



29.04.2015

## ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Gülser AKTAN



## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

**Gülser AKTAN “Resim Sanatında Kadın Figürü Betimlemeleri”** başlıklı tezi **29 Nisan 2015** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Rıdvan COŞKUN  
Üye : Prof. Hayri ESMER  
Üye : Prof. Ahmet Şinasi İŞLER  
Üye : Prof. Lale ALTINKURT  
Üye : Doç. Necla COŞKUN

İmza



  
Prof. Sıdika Sibel SEVİM  
Anadolu Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## **ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR**

“Resim Sanatında Kadın Figürü Betimlemeleri” isimli tez çalışmamı oluşturma sürecimde bilgisi ve deneyimini benden esirgemeyerek bana rehberlik eden tez danışmanım Doç. Rıdvan Coşkun’a teşekkür ederim. Ayrıca bana tez çalışmamı yürütmemde olanak sağlamış Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü dekanı Prof. Ahmet Şinasi İşler’e, tezimi yazma sürecimde farklı fikirler edinmeme ilham kaynağı olmuş işyeri arkadaşım Sait Oktay’a ve aileme teşekkür etmeyi borç bilirim.

Gülser Aktan



## ÖZGEÇMİŞ

**Yüksek Lisans:** 2009>Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı,

**Lisans:** 2003>Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Öğretmenliği

**İş Deneyimi:** 2012> Öğretim Görevlisi. Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

### **Gülser Aktan**

Mazgirt, 1977

**Yabancı Dil:** İngilizce

**E-Posta Adresi:** aktangulser@gmail.com

### **Seçilmiş Ulusal Etkinlikler:**

2014 > 53. Uluslararası Bursa Festivali Kapsamında Gerçekleşen Bursa Nar Seramik Sanat ve Kültür Derneği Karma Sergisi, Bursalı Sanat Galerisi, Bursa.

2013 > Kişisel Sergi. Uludağ Üniversitesi Rektörlük Sanat Galerisi, Bursa

2012 > Kişisel Sergi. Devlet Güzel Sanatlar Galerisi. Bursa.

2012 > Karma Sergi. Büyük Buluşma 2012, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Kocaeli.

2012 > Karma Sergi. Eskişehir Sanat Günleri “Süreklilik” Sergisi, Eti Eskişehir Arkeoloji Müzesi, Eskişehir

2012 > Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü’nün Düzenlediği Eskişehir Sanat Günleri Kapsamında Gerçekleştirilen Sanat Çalıştayı, Eti Eskişehir Arkeoloji Müzesi, Eskişehir.

2011 > Karma Sergi. Lisansüstü 2011 Sergisi, Açıköğretim Binası Yunus Emre Sergi Salonu, Eskişehir

2010 > Karma Sergi 6. Geleneksel Mezunlar Sergisi. Devlet Güzel Sanatlar Galerisi. Bursa

2009 > Kişisel Sergi. Yüksek Lisans Mezuniyet Sergisi MSÜ. İstanbul

2005 > Karma sergi. 3.Geleneksel Mezunlar Sergisi. Devlet Güzel Sanatlar Galerisi. Bursa

2003 > Karma sergi. 1.Geleneksel Mezunlar Sergisi. Devlet Güzel Sanatlar Galerisi. Bursa

2002 > Karma sergi. Cafe Keyif. Bursa

2000 > Karma sergi. U.Ü. Eğitim Fakültesi Resim Bölümü Sergi Salonu. Bursa

#### **Seçilmiş Uluslararası Etkinlikler:**

2014 > Farklılıklar/Dissimilarity Karma Sergisi, Artis Causa Sanat Galerisi, Selanik/ Yunanistan.

2013 > Türk Dünyası Kültür Başkenti Etkinliği Kapsamında "Uluslararası Sanat Çalıştayı" Reşadiye Camisi Bahçesi, Eskişehir.

2013 > Uluslararası Sanatçıların Katkılarıyla 2.Alaçatı Genç Sanat Günleri Karma Sergisi, Kırmızı Ardıç Kuşu Sanat Galerisi, Alaçatı, Çeşme-İzmir.

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	ii
<b>ABSTRACT</b> .....	iii
<b>JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI</b> .....	iv
<b>ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR</b> .....	v
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	vi
<b>GÖRSELLER LİSTESİ</b> .....	xii
<b>GİRİŞ</b> .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### TARİH ÖNCESİ, İLK ÇAĞ ve ORTA ÇAĞ DÖNEMDE KADINI TEMSİL EDEN FORMLAR

<b>1.TANRIÇALAR ZAMANI</b> .....	3
1.1. Willendorf Venüsü.....	5
1.2. Brassempouy Venüsü.....	6
1.3. Lespugue Venüsü.....	7
1.4. Laussel Venüsü.....	8
<b>2. TOPRAK ANALAR</b> .....	9
2.1. Toprak Ana'nın Ölüm Getiren Yüzü.....	11
2.2. Halk Tanrıçası Kybele.....	18
2.3. Göğün Yere Hâkimiyeti ve Anaerkilin Devrilişi.....	21

<b>3. HİTİT ÖNCESİ ANADOLU ASUR TİCARET KOLONİLERİ DÖNEMİNDE KADIN</b> .....	24
<b>4. HİTİTLERDE KADIN</b> .....	26
<b>5. SEMAVİ DİNLERDE KADIN BETİMLEMELERİ</b> .....	29
5.1 Yahudi Kültüründe Kadın.....	30
5.2. Hristiyan Kültüründe Kadın.....	35
5.3. İslam Kültüründe Kadın.....	39
<b>6. İDEAL GÜZEL</b> .....	44
<b>7. ANITSAL RESİM</b> .....	54
<b>8.ORTAÇAĞ CADİ AVI</b> .....	58
<b>9. ORTAÇAĞ TÜRK TOPLUMLARINDA KADIN</b> .....	67

## **İKİNCİ BÖLÜM**

### **ÇIPLAKLIK VE SANAT YAPITINDA ÇIPLAK OLARAK NÜ**

<b>1. ÇIPLAKLIK</b> .....	74
<b>2. NÜ</b> .....	85
2.1. Odalık.....	86
2.2. İslam Devletlerinde Nü.....	97
2.3. Japon Nü Resmi.....	111

## **ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

### **HAREKETLENEN TOPLUMSAL DİNAMİKLER İÇİNDE KADIN FİGÜRÜ**

<b>1. AVRUPA'YI DEĞİŞİME ZORLAYAN OLAYLAR.....</b>	<b>113</b>
1.1 Reformasyon.....	117
1.2. Karşı Reformasyon.....	118
1.3. Yeni Çağ Toplumsal Yapısında Kadın Figürü.....	126

## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

### **AYDINLANMA ÇAĞI ve SONRASINDA KADIN İMGESİ VE BETİMLEMELERİ**

<b>1. AYDINLANMA ÇAĞI VE SANAT.....</b>	<b>147</b>
<b>2. PORTRELER.....</b>	<b>150</b>
<b>4. GÜNDELİK YAŞAMDA KADIN.....</b>	<b>161</b>
<b>5. EĞLENCE YAŞAMINDA KADIN.....</b>	<b>169</b>
<b>6. POLİTİK EĞİLİMLERLE YAPILMIŞ RESİMLERDE KADIN.....</b>	<b>172</b>
<b>7. FİGÜRLÜ PEYSAJLARDA KADIN.....</b>	<b>184</b>
<b>8. UNUTULMUŞ KADIN RESSAMLAR.....</b>	<b>189</b>

## **BEŞİNCİ BÖLÜM**

### **ÇAĞDAŞ SANATTA KADIN İMGESİ**



<b>1. MODERN DÜNYA DÜZENİ VE KADIN.....</b>	<b>197</b>
<b>2. POSTMODERN PARÇALANMA VE KADIN.....</b>	<b>208</b>
<b>3. TÜKETİM NESNESİ VE KÜLTÜRÜ AÇISINDAN KADIN.....</b>	<b>213</b>
<b>4. KADIN FIGÜRÜ ÜZERİNDEN SÖZ SÖYLEME SANATI.....</b>	<b>221</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>233</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>238</b>
<b>SÖZLÜK.....</b>	<b>249</b>

## GÖRSELLER LİSTESİ

- Görsel 1.** Willendorf Venüsü, M.Ö. 24000-22000, Oolitik Kireçtaşı, Naturhistorisches Müzesi, Viyana.....5  
**Kaynak:**[http://en.wikipedia.org/wiki/Venus\\_of\\_Willendorf#mediaviewer/File:Venus\\_von\\_Willendorf\\_01.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Willendorf#mediaviewer/File:Venus_von_Willendorf_01.jpg) (Erişim: 07.08.2012)
- Görsel 2.** Brassempouy Venüsü, Yaklaşık MÖ. 23000, Mamut Dişi, 36,5 x 19 x 22 mm, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Fransa.....6  
**Kaynak:**[http://en.wikipedia.org/wiki/Venus\\_of\\_Brassempouy#mediaviewer/File:Venus\\_of\\_Brassempouy.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Brassempouy#mediaviewer/File:Venus_of_Brassempouy.jpg) (Erişim: 12.08.2012)
- Görsel 3.** Lespugue Venüsü, Fildişi, 15 cm., M.Ö.23000, İnsan Müzezi (Musee de l'Homme), Fransa.....7  
**Kaynak:** <https://www.tumblr.com/search/Venus+Of+Lespugue> (Erişim: 12.08.2012)
- Görsel 4.** Laussel Venüsü, Kireç Taşı, Alçak Kabartma, Uzunluğu 44 cm. Bordeaux Müzesi.....8  
**Kaynak:** [http://en.wikipedia.org/wiki/Venus\\_of\\_Laussel#mediaviewer/File:Venus-de-Laussel-vue-generale-noir.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Laussel#mediaviewer/File:Venus-de-Laussel-vue-generale-noir.jpg) (Erişim: 01.06.2012)
- Görsel 5.** Çatalhöyük Ana Tanrıçası, Çatalhöyük, Konya, Yaklaşık MÖ. 6200-5800, Pişmiş Toprak, Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi.....10  
**Kaynak:** <http://arkeokur.tumblr.com/post/56441936571/direnhamile-catalhoyuk-ana-tanr-ca-heykelcigi> (Erişim: 06.06.2012)
- Görsel 6.** Tanrıça Tlazolteolt, MS.1200-1520, Oaks Müzesi..... 12  
**Kaynak:** <http://tlacolteutl.tumblr.com/> (Erişim: 06.06.2012)
- Görsel 7.** Yeryüzü Tanrıçası Tlaltecuhтли, 4.19 x 3.62 mt., Templo Mayor Müzesi, Mexico City. .... 13  
**Kaynak:** <http://www.dpreview.com/galleries/7297142833/photos/1696350/tlaltecuhтли> (Erişim: 06.06.2012)
- Görsel 8.** Hekate, MS. 2.-3. Yüzyıl, Alçak Kabartma, Varna Arkeoloji Müzesi.....14  
**Kaynak:** <https://www.pinterest.com/pin/515240013593229587/> (Erişim: 07.06.2012)
- Görsel 9.** Yılan tanrıçası, MÖ 7. Yüzyıl, Pişmiş Toprak, Atina Agorası Kazılar Arşivi.....15

**Kaynak:** <http://www.aktuelarkeoloji.com.tr/?/=1102> (Erişim: 09.03.1015)

**Görsel 10.** Artemis, MS.1.-2. yy., Leochares'in Yunan Heykelinden Roma Dönemi Kopyası, Mermer, Yükseklik 2 mt., Louvre Müzesi. ....16

**Kaynak:** <http://www.thecultureconcept.com/circle/artemis-the-moon-mistress-a-legacy-of-beauty-personified> (Erişim: 07.06.2012)

**Görsel 11.** Hamile Kadın Heykelciği, 2005 Yılı Çatal Höyük Kazıları Buluntusu, Ön-Yan-Arka Fotograf: Haldun Aydıngün. ....18

**Kaynak:** Şengün G. Aydıngün. (2005). Tunç Çağının Gizemli Kadınları. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.s.8.

**Görsel 12.** Yazılıkaya (Midas Anıtı), M.Ö.600- 550, Yükseklik 17 mt., Han, Eskişehir. ....19

**Kaynak:**[http://tr.wikipedia.org/wiki/Midas\\_An%C4%B1t%C4%B1\\_%28Yaz%C4%B1l%C4%B1kaya%29#mediaviewer/File:MidasSehri.Tomb.jpg](http://tr.wikipedia.org/wiki/Midas_An%C4%B1t%C4%B1_%28Yaz%C4%B1l%C4%B1kaya%29#mediaviewer/File:MidasSehri.Tomb.jpg) (Erişim: 17.06.2012)

**Görsel 13.** Kybele, Yaklaşık M.S. 50, Mermer, Roma Dönemi, Getty Müzesi, California. ....20

**Kaynak:**[http://en.wikipedia.org/wiki/Cybele#mediaviewer/File:Cybele\\_Getty\\_Villa\\_57\\_AA.19.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Cybele#mediaviewer/File:Cybele_Getty_Villa_57_AA.19.jpg) (Erişim: 17.06.2012)

**Görsel 14.** Pandora, Jules Joseph Lefebvre, 1882, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96.5 x74.9 cm, Özel Koleksiyon. ....23

**Kaynak:** <http://www.wikiart.org/en/jules-joseph-lefebvre/pandora-1882> (Erişim: 18.06.2012)

**Görsel 15.** Kadın ve Erkek Betimi, Steatit, Heykel kalıbı, Kültepe Kayseri, Orta Tunç III/Eski Asur Ticaret Kolonileri Çağı MÖ 1800-1700. Kayseri Arkeoloji Müzesi. ....25

**Kaynak:** Meltem Doğan Alparslan. (2013). “ Hititlerde Kadın”. Aktüel Arkeoloji. İstanbul: Aktüel Arkeoloji Basın Yayıncılık Turizm Org. Ltd. Şti. 32,70-79. s.71.

**Görsel 16.** Hitit kadın tanrıçalarından Ana Tanrıça Hepatu, dağ tepeleri üzerine ayaklarını koymuş aslan figürünün üzerinde. ....26

**Kaynak:**[http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.hititoloji.org.tr/style/imagenes/art/bg2.jpg&imgrefurl=http://www.hititoloji.org.tr/&h=700&w=1280&tbnid=U9HKRGLDh8dTkM&zoom=1&tbnh=166&tbnw=304&usg=\\_\\_1eUjCj804d-SHepeW39LcTwDjw=&docid=Go82Ol\\_ZbS8fQM](http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.hititoloji.org.tr/style/imagenes/art/bg2.jpg&imgrefurl=http://www.hititoloji.org.tr/&h=700&w=1280&tbnid=U9HKRGLDh8dTkM&zoom=1&tbnh=166&tbnw=304&usg=__1eUjCj804d-SHepeW39LcTwDjw=&docid=Go82Ol_ZbS8fQM)(Erişim: 19.06.2012)

**Görsel 17.** Kybele ve Adonis, Gümüş Tabak Üzerine Kabartma, M.S. 361-363, Milan Arkeoloji Müzesi. .... 28

**Kaynak:**[http://en.wikipedia.org/wiki/Cybele#mediaviewer/File:9595\\_-\\_Milano\\_-\\_Museo\\_archeologico\\_-\\_Patera\\_di\\_Parabiago\\_-\\_Foto\\_Giovanni\\_Dall%27Orto\\_13\\_Mar\\_2012.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Cybele#mediaviewer/File:9595_-_Milano_-_Museo_archeologico_-_Patera_di_Parabiago_-_Foto_Giovanni_Dall%27Orto_13_Mar_2012.jpg) (Erişim: 17.06.2012)

- Görsel 18.** Lilith'in Adem ve Havva'yı Baştan Çıkarması 'İnsanın düşüşü ve cennetten kovuluşu' Michelangelo - Sistine Şapeli Vatikan.....33  
**Kaynak:** <http://www.bitterwaters.com/Lilith.html> (Erişim: 20.06.2012)
- Görsel 19.** Lilith'in Adem ve Havva'yı Baştan Çıkarması, Notre Dame Katedrali, Paris.....33  
**Kaynak:** <http://www.bitterwaters.com/Lilith.html> (Erişim: 20.06.2012)
- Görsel 20.** Jan Provoost, Hz. İbrahim, Sara ve Melek. 1520. Ahşap Üzerine Yağlıboya, 71 x58 cm, Louvre Müzesi, Paris.....35  
**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim:01.07.2013)
- Görsel 21.** Efes Artemis Heykeli, M.S. 1. Yüzyıl, Roma Dönemi Kopyası, Efes Müzesi.....36  
**Kaynak:**[http://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eablon:Tarihte\\_bug%C3%BCn/18\\_Eyl%C3%BCI#mediaviewer/File:Sel%C3%A7uk\\_statue\\_Artemis.jpg](http://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eablon:Tarihte_bug%C3%BCn/18_Eyl%C3%BCI#mediaviewer/File:Sel%C3%A7uk_statue_Artemis.jpg) (Erişim:05.07.2013)
- Görsel 22.** Meryem'e Müjde ve İki Azizler, Simone Martini, 1333, Ahşap Üzerine Tempera, 184 x 210 cm., Uffizi Galerisi, Florence.....38  
**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim:15.07.2013)
- Görsel 23.** Kadın Gladyatörler, Mermer Kabartma, Halikarnassos, British Museum...45  
**Kaynak:** Steven Ross Murray. (2013). "Antik Dünyada Kadın Gladyatörler". *Aktüel Arkeoloji Dergisi*. (32),124-129. İstanbul: Aktüel Arkeoloji Basın Yayıncılık Turizm Org. Ltd. Şti.s. 124
- Görsel 24.** Albert Dürer'in Annesi, 1514, Kağıt Üzerine Kömür Kalem, 421 x 303 mm, Staatliche Museen, Berlin.....48  
**Kaynak:** <http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=10650>(Erişim:05.09.2013)
- Görsel 25.** Polykleitos'un Doryphoros'unun Roma Dönemi Kopyası, İ.Ö. 1.yy, Mermer, Yükseklik: 2.12 mt. Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi.....50  
**Kaynak:**[http://en.wikipedia.org/wiki/Doryphoros#mediaviewer/File:Doryphoros\\_MAN\\_Napoli\\_Inv6011-2.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Doryphoros#mediaviewer/File:Doryphoros_MAN_Napoli_Inv6011-2.jpg) (Erişim:08.09.2013)
- Görsel 26.** Knidos Afrodit'inin Roma Çağı Kopyası, Vatikan Müzesi.....51  
**Kaynak:**[http://www.cirbanonline.net/antik kentler/antik kentler\\_bati/fotoege/knidos\\_aphrodite\\_heykeli.jpg](http://www.cirbanonline.net/antik kentler/antik kentler_bati/fotoege/knidos_aphrodite_heykeli.jpg). (Erişim:18.10.2014)
- Görsel 27.** Knidos sikkesi, Roma İmparatoru Caracalla dönemi (MS 198-217), bronz, 28 mm., 12.24 gr. Ön yüzde Caracalla ve eşi Plautilla'nın karşılıkları büstleri; arka yüzde Güzellik Tanrıçası Aphrodite.....52

**Kaynak:** [http://www.turkinst.org/haberler/haberler\\_33.pdf](http://www.turkinst.org/haberler/haberler_33.pdf) (Erişim:18.10.2014)

**Görsel 28.** Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu,1486, Tuval Üzerine Tempera, 172.5 x 278.5 cm, Uffizi, Florence.....53

**Kaynak:** <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (Erişim:18.10.2014)

**Görsel 29.** İmparatoriçe Theodora ve Görevlileri, 6. yy, St. Vitale Bazilikası, Ravenna İtalya.....56

**Kaynak:**[http://traumwerk.stanford.edu/philolog/2006/01/byzantine\\_art\\_as\\_propaganda\\_ju.html](http://traumwerk.stanford.edu/philolog/2006/01/byzantine_art_as_propaganda_ju.html) (Erişim: 20.10.2014)

**Görsel 30.** İmparator Jüstinyen ile Başpiskoposu Maximian, Devlet Adamları ve Askerler; San Vitale Bazilikası, Ravenna, İtalya.....57

**Kaynak:**[http://traumwerk.stanford.edu/philolog/2006/01/byzantine\\_art\\_as\\_propaganda\\_ju.html](http://traumwerk.stanford.edu/philolog/2006/01/byzantine_art_as_propaganda_ju.html) (Erişim: 20.10.2014)

**Görsel 31.** Goya, Engisizyon Sahnesi, 1812-1819, Tuval üzerine yağlıboya, 46 x 73 cm, Real Acedemia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.....62

**Kaynak:**

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scene\\_from\\_an\\_Inquisition\\_by\\_Goya.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scene_from_an_Inquisition_by_Goya.jpg) (Erişim: 28.10.2014)

**Görsel 32.** Michelangelo Buonarroti, Libyalı Kadın Kahin, 1511, Duvar Resmi, 395 x380 cm, Sistina Şapeli, Vatikan.....64

**Kaynak:**[http://tr.wikipedia.org/wiki/Sistine\\_%C5%9Eapeli\\_tavan%C4%B1#mediaviewer/File:Michelangelo\\_the\\_libyan.jpg](http://tr.wikipedia.org/wiki/Sistine_%C5%9Eapeli_tavan%C4%B1#mediaviewer/File:Michelangelo_the_libyan.jpg) ( Erişim:07.08.2014)

**Görsel 33.** Michelangelo Buonarroti, Şapel Tavanından Bir bölüm, 1511, Duvar Resmi, Sistina Şapeli, Vatikan.....66

**Kaynak:**[http://tr.wikipedia.org/wiki/Sistine\\_%C5%9Eapeli\\_tavan%C4%B1#mediaviewer/File:Cappella\\_sistina,\\_volta\\_00.jpg](http://tr.wikipedia.org/wiki/Sistine_%C5%9Eapeli_tavan%C4%B1#mediaviewer/File:Cappella_sistina,_volta_00.jpg) ( Erişim:07.08.2014)

**Görsel 34.** Eski Uygur Prensesleri, Bezeklik, 8./9. yy, Duvar Resmi, 66 x 57 cm. Berlin Staatliche Müzesi.....69

**Kaynak:** [http://altin-altay.blogspot.com.tr/2010/08/eski-asya-hun-kulturunun-cin-kulturu\\_9394.html](http://altin-altay.blogspot.com.tr/2010/08/eski-asya-hun-kulturunun-cin-kulturu_9394.html) (Erişim: 25.03.02014)

**Görsel 35.** Vakıfçı kadın başı, duvar resmi, 25x22 cm, Bezeklik, Fot: Oktay Aslanapa.....70

**Kaynak:** Oktay Aslanapa.(1995).Eski Türk ve Minyatür Sanatında Kadın Tasvirleri. Ekrem Hakkı Ayverdi Hatıra Kitabı.İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını. s.160

**Görsel 36.** Kadın erkek vakıfçılar, duvar resmi, Sorçuk, Foto: Aslanapa.....72

**Kaynak:** Oktay Aslanapa.(1995).Eski Türk ve Minyatür Sanatında Kadın Tasvirleri. Ekrem Hakkı Ayverdi Hatıra Kitabı.İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını.s.161

**Görsel 37.** Şamhat'm Enkidu'yu Güzelliği ve Çaldığı Lir ile Etkilemesi.....75

**Kaynak:** <https://hakansenbir.files.wordpress.com/2011/06/screen-shot-2011-06-24-at-8-23-25-am1.png> (Erişim:13.03.2014)

**Görsel 38.** Dokuz Esin Perisi Musalar-Calliope, Clio, Euterpe, Erato, Melpomene, Polymnia, Terpsichore, Thalia ve Urania. M.S. 2. Yüzyıl, Roma Lahiti Üzeri Kabartma, 92 cm x 206cm x 68 cm, Louvre Müzesi.....76

**Kaynak:**[http://en.wikipedia.org/wiki/Muse#mediaviewer/File:Muses\\_sarcophagus\\_Louvre\\_MR880.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Muse#mediaviewer/File:Muses_sarcophagus_Louvre_MR880.jpg) (Erişim:13.03.2014)

**Görsel 39.** Oltos (Atfedilen), Attika Kırmızı Figür, Arkaik Dönem, Hestia Nazionale Tarquiniese Müzesi, Tarquinia, İtalya.....77

**Kaynak:** <http://www.theoi.com/Gallery/K13.2.html> (Erişim: 31.01.2014)

**Görsel 40.** Perseus Andromeda'yı Zincirlerinden Kurtarıyor. Pompei Duvar Resmi, M.S. 50-79. Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, İtalya.....78

**Kaynak:** <http://www.theoi.com/Gallery/F47.2.html> (Erişim: 31.01.2014)

**Görsel 41.** Rolla, Henri Gervex, 1878, Tuval üzerine yağlıboya, 173 x 220 cm. Güzel Sanatlar Bordeaux Müzesi.....81

**Kaynak:** [http://jssgallery.org/Other\\_Artists/Henri\\_Gervex/Gervex\\_Rolla.htm](http://jssgallery.org/Other_Artists/Henri_Gervex/Gervex_Rolla.htm) (Erişim: 31.01.2014)

**Görsel 42.** Manet, Kırdan Yemek, 1863, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 208 x 264 cm, Orsay Müzesi, Paris.....81

**Kaynak:**[http://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1rda\\_%C3%96%C4%9Fle\\_Yeme%C4%9Fi#mediaviewer/File:%C3%89douard\\_Manet\\_-\\_Le\\_D%C3%A9jeuner\\_sur\\_l'herbe.jpg](http://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1rda_%C3%96%C4%9Fle_Yeme%C4%9Fi#mediaviewer/File:%C3%89douard_Manet_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l'herbe.jpg) (Erişim: 01.02.2014)

**Görsel 43.** Giorgione, Pastoral Konser, 1508-9, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 138 cm, Louvre Müzesi, Paris.....82

**Kaynak:** [http://en.wikipedia.org/wiki/Pastoral\\_Concert](http://en.wikipedia.org/wiki/Pastoral_Concert) (Erişim: 01.02.2014)

**Görsel 44.** Gauguin, Kralın Karısı, 1896, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97 x 130 cm, Puşkin Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova.....83

**Kaynak:** <http://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/the-king-s-wife-1896> (Erişim: 14.02.2014)

**Görsel 45.** Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, Tuval üzerine yağlıboya, 243.9 cm × 233.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.....84

**Kaynak:** <https://www.tumblr.com/search/the%20brothel%20of%20avignon> (Erişim: 10.02.2014)

**Görsel 46.** Anonim, 1870 tarihli Avrupa Kıtasını gösteren Mizahi Harita (*Humoristische Karte von Europa im Jahre 1870*), Taş Baskı (Reinhold Schlingmann Verlag tarafından Berlin'de yayımlanmıştır). Müsnter, Westfälisches Landesmuseum.....87

**Kaynak:**[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Humoristische\\_Karte\\_Europa\\_1870.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Humoristische_Karte_Europa_1870.jpg) (Erişim: 11.11.2014)

- Görsel 47.** Jean- Auguste- Dominique Ingres, Türk hamamı, 1862, Ahşap Üzeri Tuval üzeri yağlıboya, çap 108 cm, Louvre Müzesi, Paris.....91  
**Kaynak:**[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Le\\_Bain\\_Turc%2C\\_by\\_Jean\\_Auguste\\_Dominique\\_Ingres%2C\\_from\\_C2RMF\\_edit.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Le_Bain_Turc%2C_by_Jean_Auguste_Dominique_Ingres%2C_from_C2RMF_edit.jpg) (Erişim: 11.11.2014)
- Görsel 48.** Melling'in Harem Hayatı Gravürü'nden kesit.....92  
**Kaynak:** <http://www.oguztopoglu.com/2014/03/topkap-saray-harem-dairesi-namaz-klan.html> (Erişim: 12.11.2014)
- Görsel 49.** Jean- Auguste- Dominique Ingres, Valpinçonlu Yıkanan Kadın, 1808, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146 x 97 cm, Lovre Müzesi, Paris.....93  
**Kaynak:**[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Ingres\\_-\\_Die\\_Badende\\_von\\_Valpincon.jpeg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Ingres_-_Die_Badende_von_Valpincon.jpeg) (Erişim: 14.11.2014)
- Görsel 50.** Ingres, Üç Kollu Kadın, Türk Hamamı İçin Eskiz.....94  
**Kaynak:**<http://uploads3.wikiart.org/images/jean-auguste-dominique-ingres/women-with-three-arms.jpg> (Erişim: 14.11.2014)
- Görsel 51.** Ingres, Perseus ve Andromedia, 1819, Tuval Üzerine Yağlıboya, 147 x 180 cm, Lovre Müzesi, Paris.....94  
**Kaynak:**[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean\\_Auguste\\_Dominique\\_Ingres\\_-\\_Roger\\_Delivering\\_Angelica.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres_-_Roger_Delivering_Angelica.jpg) (Erişim: 14.11.2014)
- Görsel 52.** Raffaello Sanzio, Genç Kadın Portresi(La Fornarina), 1518-18 Ahşap Üzerine Yağlıboya, 85 x 60 cm Nazionale d'Arte Antica Galerisi, Roma.....95  
**Kaynak:** [http://en.wikipedia.org/wiki/La\\_fornarina#mediaviewer/File:Fornarina.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/La_fornarina#mediaviewer/File:Fornarina.jpg) (Erişim: 16.11.2014)
- Görsel 53.** Jean- Auguste- Dominique Ingres, Raffael ve La Fornarina, 1813-40, Tuval Üzerine Yağlıboya, Güzel Sanatlar Galerisi, Columbus. ....95  
**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim: 16.11.2014)
- Görsel 54.** Jean- Auguste- Dominique Ingres, Büyük Odalık, 1814, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91x162 cm, Louvre, Paris.....96  
**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim: 16.11.2014)
- Görsel 55.** Jacques Louis David, Madame Recamier, 1800, Tuval Üzerine Yağlıboya, 173x244 cm, Louvre Müzesi, Paris.....97  
**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim: 17.11.2014)
- Görsel 56.** Hamam Kubbesini Taşıyan Çıplak Figürler, Hirbet el-Mecfer Sarayı Hamam Kubbesi, Rockefeller Müzesi, Kudüs.....99  
**Kaynak:** Gönül Öney.(yaz 2000). Emevi Sarayında İslam Sanatının İlk ve son Çıplak Heykelleri. Sanatta Çıplaklık,P Sanat Kültür Antika. İstanbul: Portakal Kültür Sanat yayınları.(18), 60-67. s.60-61

- Görsel 57.** Üzüm Salkımları ve Asma Yaprakları arasında Çıplak Kadın Figürü, Hirbet el-Mecfer Sarayı'nın Hamam Kubbesi, Rockefeller Müzesi, Kudüs.....100  
**Kaynak:** Gönül Öney.(yaz 2000). Emevi Sarayında İslam Sanatının İlk ve son Çıplak Heykelleri. Sanatta Çıplaklık,P Sanat Kültür Antika. İstanbul: Portakal Kültür Sanat yayınları.(18), 60-67. s.65
- Görsel 58.** Çıplak Kadın Heykeli, Hirbet el-Mecfer Sarayı'ndan, Alçı, Rockefeller Müzesi, Kudüs.....102  
**Kaynak:** Gönül Öney.(yaz 2000). Emevi Sarayında İslam Sanatının İlk ve son Çıplak Heykelleri. Sanatta Çıplaklık,P Sanat Kültür Antika. İstanbul: Portakal Kültür Sanat yayınları.(18), 60-67. s.63
- Görsel 59.** Elinde Çiçek Tutan Bereket Tanrıçası Heykeli, Hirbet el-Mecfer Sarayı'ndan, Rockefeller Müzesi, Kudüs.....102  
**Kaynak:** Gönül Öney.(yaz 2000). Emevi Sarayında İslam Sanatının İlk ve son Çıplak Heykelleri. Sanatta Çıplaklık, P Sanat Kültür Antika. İstanbul: Portakal Kültür Sanat yayınları.(18), 60-67. s.62
- Görsel 60.** Koçumbeli İdolları, İlk Tunç Çağı, Oddü müzesi. ....102  
**Kaynak:** Şengün G. Aydıngün. (2005). Tunç Çağının Gizemli Kadınları. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları. s.129,130,131.
- Görsel 61.** Dans Eden Kadın, Kusayr-ı Amra Sarayı, Ürdün.....104  
**Kaynak:**[http://images.travelpod.com/tw\\_slides/ta00/9d2/21a/fresco-of-dancing-woman-qusayr-amra-azraq.jpg](http://images.travelpod.com/tw_slides/ta00/9d2/21a/fresco-of-dancing-woman-qusayr-amra-azraq.jpg) (Erişim: 18.10.2014)
- Görsel 62.** Rıza Abbasi, İrmak Kenarına Uzanmış Çıplak Kadın'ın Bulunduğu Sayfa, 1590 dolayları, İsfahan Okulu, İran Safevi Dönemi, Freer Sanat Galerisi, Washington.....105  
**Kaynak:** Esin Atıl. (Yaz/ 2000).Rıza Abbasi'nin İrmak Kenarına Uzanmış Çıplak Kadını. Sanatta Çıplaklık, P Sanat Kültür Antika. İstanbul: Portakal Kültür Sanat yayınları.(18), 68-71.s.71
- Görsel 63.** Rıza Abbasi, İrmak Kenarına Uzanmış Çıplak Kadın, 1590 dolayları, İsfahan Okulu, İran Safevi Dönemi, Freer Sanat Galerisi, Washington.....106  
**Kaynak:** Esin Atıl. (Yaz/ 2000).Rıza Abbasi'nin İrmak Kenarına Uzanmış Çıplak Kadını. Sanatta Çıplaklık, P Sanat Kültür Antika. İstanbul: Portakal Kültür Sanat yayınları.(18), 68-71.s.71
- Görsel 64.** Seyyid Sams al-Din al-Hasani, Gölde Yıkanan Çıplak Şirin'i Seyreden Hüsrev ve Maiyeti, 1210,Çap: 35,2 cm, Seramik Üzerine Lüster Boyama Tabak, Büyük Selçuklu Dönemi, Freer Sanat Galerisi, Washington.....107  
**Kaynak:** Esin Atıl. (Yaz/ 2000).Rıza Abbasi'nin İrmak Kenarına Uzanmış Çıplak Kadını. Sanatta Çıplaklık, P Sanat Kültür Antika. İstanbul: Portakal Kültür Sanat yayınları.(18), 68-71.s.73



- Görsel 65.** Seyyid Sams al-Din al-Hasani, Gölde Yıkanan Çıplak Şirin'i Seyreden Hüsrev ve Maiyeti (ayrıntı), Çap: 35,2 cm, Seramik Üzerine Lüster Boyama Tabak, Büyük Selçuklu Dönemi, Freer Sanat Galerisi, Washington.....108  
**Kaynak:** Esin Atıl. (Yaz/ 2000).Rıza Abbasi'nin Irmak Kenarına Uzanmış Çıplak Kadını. Sanatta Çıplaklık, P Sanat Kültür Antika. İstanbul: Portakal Kültür Sanat yayınları.(18), 68-71.s.73
- Görsel 66.** Kitagawa Utamaro, İşveli Kadın, 1792-93,Mikalı, renkli ağaç baskı, 37,5 x 24,5 cm, Tokyo Ulusal Müzesi, Japonya.....112  
**Kaynak:** <http://www.artsconnected.org/collection/111677/ukiyo-e?print=true> (Erişim: 28.10.2014)
- Görsel 67.** Michelangelo, Son Yargı (detay), 1537-41, Fresko, 1370 x 1220 cm, Cappella Sistina, Vatican.....119  
**Kaynak:** <http://ledakuzuca.files.wordpress.com/2014/09/mahc59fer-detay.jpg> (Erişim: 24.07.2014)
- Görsel 68.** Jacopo Pontorno, Ziyaret, 1528-29, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 202 x 156 cm, San Michele Kilisesi, Carmignano (Florence).....120  
**Kaynak:** <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (Erişim: 05.07.2014)
- Görsel 69.** Peter Paul Rubens, İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi, 1612-14, Panel üzerine yağlıboya, 421 x 311cm, Vrouwekathedraal, Antwerp.....122  
**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim: 18.07.2014)
- Görsel 70.** Georges de La Tour, Maria Magdalena, 1640-45, Tuval üzerine yağlıboya, 128 x 93 cm, Louvre Müzesi, Paris.....124  
**Kaynak:**[http://pl.wikipedia.org/wiki/Pokutuj%C4%85ca\\_Magdalena#mediaviewer/File:Georges\\_de\\_La\\_Tour\\_007.jpg](http://pl.wikipedia.org/wiki/Pokutuj%C4%85ca_Magdalena#mediaviewer/File:Georges_de_La_Tour_007.jpg) (Erişim: 18.07.2014)
- Görsel 71.** Yaşlı Pieter Bruegel, İsa ve Taşlanan Zina Eden Kadın, 1565, Tuval Üzerine Yağlıboya, 24 x 34 cm, Courtauld Galerisi, Londra.....125  
**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> ( Erişim: 28.07.2014)
- Görsel 72.** Louis Le Nain, İçerde Köylü, 1642, Tuval Üzerine Yağlıboya, 56 x 65 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington.....128  
**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim: 28.07.2014)
- Görsel 73.** Georges de La Tour, Maça Ası ile Hile, 1635, Tuval üzerine yağlıboya, 106 x 146 cm, Louvre Müzesi, Paris.....130  
**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim: 29.07.2014)
- Görsel 74.** Yaşlı Pieter Bruegel, Bethlehem'de Nüfus Sayımı, 1566, Ahşap üzerine yağlıboya, 116 x 164 cm, Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel.....133  
**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim: 29.07.2014)
- Görsel 75.** Yaşlı Pieter Bruegel, Bethlehem'de Nüfus Sayımı (detay), 1566, Ahşap üzerine yağlıboya, 116 x 164 cm, Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel.....135

- Görsel 76:** Yaşlı Pieter Bruegel, Bethlehem’de Nüfus Sayımı (detay), 1566, Ahşap üzerine yağlıboya, 116 x 164 cm, Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel.....136
- Görsel 77.** Yaşlı Pieter Bruegel, Bethlehem’de Nüfus Sayımı (detay), 1566, Ahşap üzerine yağlıboya, 116 x 164 cm, Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel.....137
- Görsel 78.** Yaşlı Lucas Cranach, Gençlik Çeşmesi, 1546, 125,5 cm x 186,5 cm, Staatliche Müzesi, Berlin.....138  
**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim: 29.07.2014)
- Görsel 79.** Yaşlı Lucas Cranach, Gençlik Çeşmesi (detay), 1546, 125,5 cm x 186,5 cm, Staatliche Müzesi, Berlin.....140
- Görsel 80.** Yaşlı Pieter Bruegel, Köy Düğünü, 1567, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 114 x 164 cm, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana.....141  
**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim: 30.07.2014)
- Görsel 81.** Yaşlı Pieter Bruegel, Köy Düğünü (detay), 1567, Ahşap üzerine yağlıboya, 114 x 164 cm, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana.....143
- Görsel 82.** Krishna Govardhan Dağı’nı Havaya Kaldırıyor, Üstad Sahibdin, 1690....145  
**Kaynak:** <http://www.ishafoundation.org/blog/yoga-meditation/history-of-yoga/krishna-and-miracle-at-mount-govardhan/> (Erişim: 03.08.2014)
- Görsel 83.** Mücevherli Genç Kadın Portresi, İ.S. 110-117 Ahşap Pano Üzerine Mumboya.....151  
43,7 x 24 cm, Royal Scottish Müzesi, Edinburg  
**Kaynak:** [http://www.perankhgroup.com/the\\_fayoum\\_portraits.htm](http://www.perankhgroup.com/the_fayoum_portraits.htm) (Erişim: 06.08.2014)
- Görsel 84.** Kadın Portresi, İ.S. 54-68, Ahşap Pano Üzerine Mumboya 33 x 19 cm, British Müzesi, Londra.....151  
**Kaynak:** [http://www.perankhgroup.com/the\\_fayoum\\_portraits.htm](http://www.perankhgroup.com/the_fayoum_portraits.htm) (Erişim: 06.08.2014)
- Görsel 85.** Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503-1506, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 77 x 53 cm, Louvre, Paris, Fransa.....153  
**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim: 08.08.2014)
- Görsel 86.** Martin van Meytens, Avusturya İmparatoriçesi Maria Theresia,1759, Tuval Üzerine Yağlıboya, 122 x 99 cm, Güzel Sanatlar Akademisi, Viyana.....155  
**Kaynak:**[http://tr.wikipedia.org/wiki/Maria\\_Theresia#mediaviewer/File:Kaiserin\\_Maria\\_Theresia\\_\(HRR\).jpg](http://tr.wikipedia.org/wiki/Maria_Theresia#mediaviewer/File:Kaiserin_Maria_Theresia_(HRR).jpg) (Erişim: 10.08.2014)
- Görsel 87.** Maurice Quentin de La Tour, Madame Pompadour, 1755, Tuval üzerine monte edilmiş yedi mavi kâğıt üzerine pastel, 2136 x 178 cm, Louvre Müzesi, Paris.....157

**Kaynak:**[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maurice\\_Quentin\\_de\\_La\\_Tour\\_-\\_Marquise\\_de\\_Pompadour\\_-\\_WGA12359.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maurice_Quentin_de_La_Tour_-_Marquise_de_Pompadour_-_WGA12359.jpg) (Erişim:20.11.2014)

**Görsel 88.** Françoise d'Aubigné, Marquise de Maintenon, Pierre Mignard, 1694, Tuval Üzerine Yağlıboya, 128 × 97 cm, Versay Sarayı, Fransa.....158

**Kaynak:**[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre\\_Mignard\\_-\\_Fran%C3%A7oise\\_d'Aubign%C3%A9,\\_marquise\\_de\\_Maintenon\\_\(1694\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre_Mignard_-_Fran%C3%A7oise_d'Aubign%C3%A9,_marquise_de_Maintenon_(1694).jpg) (Erşim:14.08.2014)

**Görsel 89.** George Gower, I.Elizabeth'in Armada Portresi, 1590, 105 x133 cm, Woburn Abbey, Bedfordshire, İngiltere.....160

**Kaynak:** <http://www.luminarium.org/renlit/elizface3.htm> (Erşim:14.08.2014)

**Görsel 90.** Johannes Vermeer, Süt Döken Kadın, 1658, Tuval üzerine yağlıboya, 45,5 x 41 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda.....162

**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim: 28.10.2014)

**Görsel 91.** Giovanni Bellini, Çayır Meryem'i, 1505, Tuval üzerine yağlıboya, 67 x 86 cm, National Galeri, Londra.....162

**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim: 30.10.2014)

**Görsel 92.** Raffaello Sansizo, Aldobrandini Madonna, 1510, Ahşap üstüne yağlıboya, 38.7 x32.7 cm, National Galeri, Londra.....162

**Kaynak:**[http://it.wikipedia.org/wiki/Madonna\\_Aldobrandini#mediaviewer/File:The\\_Al\\_dobrandini\\_Madonna.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_Aldobrandini#mediaviewer/File:The_Al_dobrandini_Madonna.jpg) (Erişim: 30.10.2014)

**Görsel 93.** Jean Simeon Chardin, Çamaşırcı, 1730, Tuval üzerine yağlıboya, 38 x 43 cm, Hermitage müzesi, St. Petersburg.....164

**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim: 01.11.2014)

**Görsel 94.** Bernardo Bellotto(Canaletto), Freyung Manzarası, 1758-1761, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116 x 152 cm, Kunsthistorisches Müzesi.....167

**Kaynak:** [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Canaletto\\_\(I\)\\_057.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Canaletto_(I)_057.jpg) (Erişim: 02.11.2014)

**Görsel 95.** Bernardo Bellotto(Canaletto), Freyung Manzarası (detay), 1758-1761, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116 x 152 cm, Kunsthistorisches Müzesi.....168

**Kaynak:** [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Canaletto\\_\(I\)\\_057.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Canaletto_(I)_057.jpg) (Erişim: 02.11.2014)

**Görsel 96.** Jean-Honore Fragonard, Salıncak, 1767, Tuval Üzerine yağlıboya, 81 x 65 cm, Wallace Koleksiyonu, Londra.....170

**Kaynak:** [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fragonard\\_-\\_swing.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fragonard_-_swing.jpg) (Erişim: 03.11.2014)

**Görsel 97.** Abraham Bosse, Kadınlar Arası Sohbet, Panel üzerine yağlıboya, Rönesans Ulusal Müzesi, Ecoen.....171

**Kaynak:**[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham\\_Bosse\\_Salon\\_de\\_dames.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham_Bosse_Salon_de_dames.jpg) (Erişim: 24.11.2014)

**Görsel 98.** Anicet Charles Gabriel Lemonnier, Madam Geoffrin'in Salonunda Okuma, 1812, Tuval üzerine yağlıboya, 126 x 195 cm, Chateau de Malmaison Ulusal Müzesi, Fransa.....172

**Kaynak:**[http://fr.wikipedia.org/wiki/Anicet\\_Charles\\_Gabriel\\_Lemonnier#mediaviewer/File:Salon\\_de\\_Madame\\_Geoffrin.jpg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Anicet_Charles_Gabriel_Lemonnier#mediaviewer/File:Salon_de_Madame_Geoffrin.jpg) (Erişim: 24.11.2014)

**Görsel 99.** Joshua Reynolds, George Clive Ailesi ve Hindistanlı Hizmetçiyle, 1765, Tuval üzerine yağlıboya, 140 x 171 cm, Staatliche Müzesi, Berlin.....174

**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim: 24.11.2014)

**Görsel 100.** Francisco de Goya, IV. Charles'ın Ailesi, 1800, Tuval üzerine yağlıboya, 280 x 336 cm, Prado Müzesi, Madrid.....177

**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim: 26.11.2014)

**Görsel 101.** Francisco de Goya, IV. Charles'ın Ailesi, 1800, Tuval üzerine yağlıboya, 280 x 336 cm, Prado Müzesi, Madrid.(Detay).....178

**Görsel 102.** Francisco de Goya, Hasır Kukla, 1791-92, Tuval Üzerine Yağlıboya, 267x160 cm, Prado Müzesi, Madrid.....180

**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim: 26.11.2014)

**Görsel 103.** Eugene Delacroix, Halka Öderlik Eden Özgürlük, 1830, Tuval üzerine yağlıboya, 260 x 325 cm, Louvre Müzesi, Paris.....181

**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim: 10.10.2014)

**Görsel 104.** Semadirek Nike'ı, Lindos'lu Pythokritos, MÖ. 200-190, 244 cm, Louvre, Paris.....183

**Kaynak:**[http://en.wikipedia.org/wiki/Winged\\_Victory\\_of\\_Samothrace#mediaviewer/File:Nike\\_of\\_Samothrake\\_Louvre\\_Ma2369\\_n4.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Winged_Victory_of_Samothrace#mediaviewer/File:Nike_of_Samothrake_Louvre_Ma2369_n4.jpg) (Erişim: 10.10.2014)

**Görsel 105.** Artemis, Roma Dönemi Leochares kopyası, MS.100-200, Louvre, Paris.....183

**Kaynak:**[http://tr.wikipedia.org/wiki/Artemis#mediaviewer/File:Diane\\_de\\_Versailles\\_Leochares.jpg](http://tr.wikipedia.org/wiki/Artemis#mediaviewer/File:Diane_de_Versailles_Leochares.jpg) (Erişim: 10.10.2014)

**Görsel 106.** Jean-François Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 1857, Tuval üzerine yağlıboya, 85,5 x 111 cm, Louvre Müzesi, Paris.....184

**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (18.10.2014)

**Görsel 107.** Honore Daumier, Çamaşırıcı Kadın, 1863, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 49 x 34 cm, Orsay Müzesi, Paris.....187

**Kaynak:** <http://www.wga.hu/index1.html> (Erişim: 18.10.2014)

**Görsel 108.** Nikolai Kasatkin, Yoksullar Kapalı bir Madende Kömür Toplarken,1894, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 108 cm, Rus Müzesi, St. Petersburg.....188

**Kaynak:** [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Nikolai\\_Kasatkin#](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Nikolai_Kasatkin#) (Erişim: 18.10.2014)

**Görsel 109.** Sofonisba Anguissola, Otoportre, 1556, Tuval üzerine yağlıboya, 66 x 57 cm, Lancut Sarayı, Polonya.....191

**Kaynak:** [http://en.wikipedia.org/wiki/Sofonisba\\_Anguissola#mediaviewer/File:Self-portrait\\_at\\_the\\_Easel\\_Painting\\_a\\_Devotional\\_Panel\\_by\\_Sofonisba\\_Anguissola.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Sofonisba_Anguissola#mediaviewer/File:Self-portrait_at_the_Easel_Painting_a_Devotional_Panel_by_Sofonisba_Anguissola.jpg) (Erişim: 03.01.2014.)

**Görsel 110.** Sofonisba Anguissola, Satranç Oyunu, 1555, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72 x 97 cm, Ulusal Müze, Poznan.....191

**Kaynak:** [http://en.wikipedia.org/wiki/Sofonisba\\_Anguissola#mediaviewer/File:The\\_Chess\\_Game\\_-\\_Sofonisba\\_Anguissola.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Sofonisba_Anguissola#mediaviewer/File:The_Chess_Game_-_Sofonisba_Anguissola.jpg) (Erişim: 03.01.2014.)

**Görsel 111.** Anthony Van Dyck, Sofonisba Anguissola'nın Van Dyck'ın defterine sketch olarak çizilmiş hali, 12 Temmuz 1624.....192

**Kaynak:** <http://albertis-window.com/wp-content/uploads/2012/02/Screen-shot-2012-02-29-at-10.45.52-AM.png> (Erişim: 03.01.2014.)

**Görsel 112.** Clara Peeters, Bir Kadının Vanitas Portresi,1613-1620, Panel Üzerine Yağlıboya, 37 x50.2 cm.....193

**Kaynak:** [http://en.wikipedia.org/wiki/Clara\\_Peeters#mediaviewer/File:Vanitas\\_painting,\\_selfportrait\\_most\\_probably\\_Clara\\_Peeters.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Clara_Peeters#mediaviewer/File:Vanitas_painting,_selfportrait_most_probably_Clara_Peeters.jpg) (Erişim: 05.12.2014)

**Görsel 113.** Judith Leyster, Otoportre, 1630, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74.6 x 65.1 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington.....194

**Kaynak:** [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6a/Judith\\_Leyster\\_-\\_Self-Portrait\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg/896px-Judith\\_Leyster\\_-\\_Self-Portrait\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6a/Judith_Leyster_-_Self-Portrait_-_Google_Art_Project.jpg/896px-Judith_Leyster_-_Self-Portrait_-_Google_Art_Project.jpg) (Erişim:01.12.2014)

**Görsel 114.** Godfried Schalken, Rachel Ruysch'ın Portresi, 1706 öncesi, Cheltenham Sanat Galerisi ve Müzesi.....196

**Kaynak:** [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Portrait\\_of\\_Rachel\\_Ruysch\\_by\\_Godfried\\_Schalcken.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Portrait_of_Rachel_Ruysch_by_Godfried_Schalcken.jpg) (Erişim:01.12.2014)

**Görsel 115.** William Morris, Queen Guinevere, 1858, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72,5 x 90 cm, Tate Galerisi, İngiltere.....200

**Kaynak:** [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Queen\\_Guinevere.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Queen_Guinevere.jpg) (Erişim:11.01.02015)

**Görsel 116.** Frederick Dielman, Genç bir Kızın Portresi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40,6 x 30,5 cm.....202

**Kaynak:** <http://www.artnet.com/artists/frederick-dielman/portrait-of-a-young-girl-cz4Q8poPg9b6ExWzdVxH2g2> (Erişim:11.01.02015)

- Görsel 117.** George Seurat, La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası, 1885, Tuval üzerine yağlıboya, 206 x 306 cm. Chicago Sanat Enstitüsü.....204  
**Kaynak:** [http://en.wikipedia.org/wiki/Georges\\_Seurat#mediaviewer/File:A\\_Sunday\\_on\\_La\\_Grande\\_Jatte,\\_Georges\\_Seurat,\\_1884.png](http://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Seurat#mediaviewer/File:A_Sunday_on_La_Grande_Jatte,_Georges_Seurat,_1884.png) (Erişim: 13.01.2015)
- Görsel 118.** George Grosz, Circe, 1927, Kağıt üzerine suluboya ve mürekkep, 65,7 x 48.6 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.....206  
**Kaynak:** <http://www.rischiocalcolato.it/2014/05/dignitatis-humanae.html> (Erişim: 15.01.2015)
- Görsel 119.** Georg Schrimpf, Martha, 1925, Tuval üzerine yağlıboya, 66.5x60.5 cm, Özel koleksiyon.....208  
**Kaynak:** <http://www.bridgemanimages.com/en-GB/asset/167123/schrimpf-georg-1889-1938/martha-1925-oil-on-canvas> (Erişim: 16.01.2015)
- Görsel 120.** Hung Cong Ut, Napalm Saldırısı, 1972, Fotograf.....211  
**Kaynak:** <https://wagthedogpr.wordpress.com/2012/10/17/culture-jamming-its-not-something-you-spread-on-your-toast/> (Erişim: 18.01.2015)
- Görsel 121.** İngiliz grafiti sanatçısı Banksy, Can't Beat the Feeling. (Duyguları incitemez.) 2004, Duvar resmi.....212  
**Kaynak:** <http://vietmeme.net/wp-content/uploads/2013/08/banksy.jpg> (Erişim: 18.01.2015)
- Görsel 122.** Andy Warhol, Yirmibeş Marilyn, 1962, Serigrafi tuval üzerine akrilik, 205,70 x 169,50 cm, Modern Müzesi, Stockholm.....213  
**Kaynak:** <http://charcofrio.blogspot.com/2011/05/pop-art.html> (Erişim: 18.01.2015)
- Görsel 123.** Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Cazip Kılan Nedir?, 1956, Kolaj, 26 x 25 cm, Kunsthalle Tübingen, Almanya.....217  
**Kaynak:** <http://sisi2011.blogspot.com.tr/2011/06/richard-hamilton-just-what-is-it-that.html> (Erişim: 18.01.2015)
- Görsel 124.** Richard Hamilton, Chrysler Firmasına Saygı, 1957. Yağlıboya, panel üzerine metal yapraklar ve kolaj. 122 x81 cm. Özel koleksiyon.....218  
**Kaynak:** [http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T06/T06950\\_10.jpg](http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T06/T06950_10.jpg) (Erişim: 18.01.2015)
- Görsel 125.** Cindy Sherman, İsimsiz 3(Film Serisi), 1977, Fotograf, Modern Sanatlar Müzesi, New York.....220  
**Kaynak:** <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/#/4/untitled-film-still-3-1977> (Erişim: 28.01.2015)
- Görsel 126.** Mary Kelly, Post-Partum Belge, 1973-1979, 13 belgeden 1'i, 35.5 x 28 cm.....222  
**Kaynak:** <https://tr.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-united-states/a/mary-kelly-post-partum-document> (Erişim: 10.05.2015)

- Görsel 127.** Marina Abramovic, Thomas'ın Dudakları, 1973, Performance, 2 saat, Krinzingler Galeri, Innbruck.....229  
**Kaynak:** <http://www.thegroundmag.com/marina-abramovic-an-interview-with/>  
(Erişim:02.02.2015)
- Görsel 128.** Marina Abramovic, Thomas'ın Dudakları, 1973 Performansın 2005' te ki tekrarından, Guggenheim Müzesi, New York, Fotograf: Attilio Maranzano, Marina Abramovic Arşivinin izniyle.....229  
**Kaynak:** <http://www.thegroundmag.com/marina-abramovic-an-interview-with/>  
(Erişim: 02.02.2015)
- Görsel 129.** Ana Mendieta, İsimsiz (HayatAğacıSerisinden). 1976, Galeri Lelong, New York.....231  
**Kaynak:**<http://arcthemagazine.com/arc/2014/11/nyu-local-shares-ana-mendietas-artwork-comes-to-life-in-berlin/> (Erişim: 09.02.2015)
- Görsel 130.** Ana Mendieta, 1975, Alma Silueta en Fuego ( Ruhun Silüetinde Yangın). Video.....232  
**Kaynak:** <http://museum.cornell.edu/exhibitions/ana-mendieta-in-exile.html> (Erişim: 09.02.2015)

## GİRİŞ

Kadın bir toplumun oluşabilmesi açısından erkekle eşdeğerde vazgeçilmezdir. Ne erkeksiz ne kadınsız bir toplum düşünülemez. Kadın ve erkeğin biyolojik olarak tüm kromozomları aynı fakat sadece cinsiyet kromozomları farklıdır. 46 kromozoma sahip insanın cinsiyet kromozomu xx ise kadın, xy ise erkek olarak doğmaktadır. Sadece tek bir kromozom farkı olan bu iki cins, toplumsal alanda cinsiyet farkları yüzünden büyük farklar yaşamaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri içinde erkek kadından çok daha fazla etkindir. Bu etkin olma durumu doğal olmayıp kas gücü kadına göre daha güçlü olan erkeğin, tıpkı ekonomisi güçlü olan ülkelerin, ekonomisi zayıf olan ülkeleri çeşitli yollarla kendisine mecbur kılışı gibi, kadını edilgenleştirmiştir.

Resim sanatında kadın figürü betimlemeleri isimli bu çalışmada, kadının resim sanatında, tarihsel süreç içerisinde sanatsal bir obje olarak nasıl konumlandırıldığı ve betimlenen kadın figürleri üzerinden kadına verilen toplumsal cinsiyet rolleri okunmaya çalışılmıştır. Bu amaçla Anaerkil dönemin kadın figürü içeren sanatsal ürünlerinden başlayarak içinde bulunduğumuz ataerkil dönemin başlangıcından günümüze kadar yapılmış resimlerden seçilen kadın figürleri incelenmiştir. Resimler üzerinden kadına yüklenen anlamlar incelenmiş ve kadının çoğunlukla toplumsal olarak nereye konumlandırıldığı, bunun sebepleri ve kadın üzerindeki etkisi okunmaya çalışılmıştır.

Bu çalışma, tarihsel olarak geniş bir zaman dilimi içermesi ve resim sanatındaki kadın figürlerini ağırlıklı olarak, sosyolojik, politik ve ekonomik sistemler içinde açıklamaya çalışmasıyla, resim sanatındaki diğer kadın figürünü araştıran çalışmalardan farklılık göstermektedir.

Bu araştırma beş bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın ilk bölümü içerisinde paleolitik ve neolitik dönem kadın figürünün üç boyutlu örnekleri üzerinde durulmuştur. Tarih



öncesi dönemden iki boyutlu yüzey üzerine yapılmış kadın figürlerini rastlamak zor olduğundan arkeolojik buluntular üzerinden yorum yapılmıştır. Yine aynı bölüm içerisinde semavi dinler etkisinde ve Orta Çağ'daki yapılmış kadın figürleri ele alınmıştır. Birinci bölüm daha çok dini inançların etkisi altında gelişmiş kadın figürlerini içermektedir. İkinci bölümde, çıplaklık konusu ele alınmış ve çıplaklığın sanat eserinde, nü olarak hangi bakış açısıyla verildiğine değinilmiştir. Üçüncü bölümde, hareketlenen toplumsal dinamikler içerisinde oluşturulmuş kadın figürleri incelenmiştir. Orta Çağ felsefesinden kopuşun ve seküler dünya görüşünün yaygınlaşmaya başladığı dönemin eserleri üzerinde durulmuştur. Dördüncü bölümde, aydınlanma çağı ve sonrasında oluşturulmuş kadın betimlemeleri üzerinde durulmuştur. Beşinci bölümde ise çağdaş sanatı oluşturan tarihsel durumlar kadın figürleri üzerinden araştırılmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TARİH ÖNCESİ, İLK ÇAĞ ve ORTA ÇAĞ DÖNEMİNDE KADINI TEMSİL EDEN FORMLAR

#### 1. TANRIÇALAR ZAMANI

Arkeolojik kazı sonuçlarından, Neanderthalensis insanının son buzul çağının bitimine doğru, ısınmak için mağara derinliklerinde bir arada yaşamış olduğu bilinmektedir. Neanderthalensis insanının, ölümlerini gömmüş olmalarından dolayı, bir tür dini inanış geliştirdikleri düşünülebilir. Bu düşünceyi destekleyen şey, ölümlerini toprağa anne karnındaki cenin pozisyonunda gömmüş olmalarıdır. Bununla ilgili Gezgin (2011:16-17), şöyle yazmıştır:

...kışın kötü koşullarını uykuda geçiren ve havalar ısındığında uyanan ayı, bu insanların kutsiyet sınırlarının içerisinde yer almaktadır. Hatta ilk kez *öteki dünya* inancının mucidi olduğunu söyleyebileceğimiz Neanderthalensis insanının, bu inancı oluşturmada ayıların yaşamını örnek almış olması hiç te sürpriz değildir. Ayının ve onun gibi kış uykusuna yatan canlıların ölüme karşı çözüm ürettiğini düşünen Neanderthalensis, kendi ölümünü ayıların kış uykusuna benzetmiş olmalıdır. Ancak ölüm uykusuna yattıktan sonra ayılar gibi yeniden bu dünyaya uyanmadığını gören Neanderthalensis, uyanışın bir başka dünyada gerçekleşeceğini düşünerek bir *öteki dünya* imajı yaratmış olmalıdır.... Dikkat çekici bir nokta da, bu *yeni (öteki) dünyaya* yapılan göçün, anne karnından bu dünyaya yapılan göçle hemen hemen aynı olarak algılanmasıdır. Ölenin bedenine verilen cenin pozisyonu bunun yeni bir hamilelik olarak düşünüldüğünü gösterir. Bu yolculuğun toprakta yapılması düşüncesi ise toprağın, ana olarak algılandığının göstergesidir.

Alıntıda bahsedildiği üzere Neanderthalensis toprağa dışıl bir karakter vermiştir. Arkeologların yaptıkları kazılar içerisinde, üst paleolitik (eski taş çağı) döneme ait, Aurignacien devrinden (M.Ö. 60 000-40 000 yılları arası) başlayarak yapıldığı tespit edilmiş küçük kadın heykelleri bulunmuştur. Bu heykellerin, üst paleolitik dönem insanının geliştirdiği dini inançla ilgili olabileceğini düşünülmüş ve isimleri buldukları yere göre Venüs heykelleri olarak adlandırılmıştır. Bu Venüs heykellerinin

dini bir figür olup olmadıkları sorgulanabilir fakat aksini ispatlayacak bir kanıt henüz yoktur.

Üst paleolitik döneme ait küçük Venüs heykelleri, Batı Avrupa'dan Sibiryaya kadar olan bölgede bulunmuştur. Venüs heykelleri, kireç taşı gibi yumuşak taşlardan, fildişi gibi kemiklerden veya pişmiş toprak gibi maddelerden şekillendirilmiştir.<sup>1</sup> Ana Tanrıça olarak tanımlanan fakat üst Paleolitik çağ insanının nasıl nitelendirdiği bilinmeyen ve dini bir anlamı olduğu düşünülen farklı coğrafyalardan çıkarılmış bu küçük heykellerin, hepsi şişman, özellikle kalça, göğüs ve karınları vurgulanarak biçimlendirilmiştir. Bu figürlerin, çok doğum yapmış bir kadın formunda olmalarının anlamı, ölümlerini cenin pozisyonunda toprağa gömerek, toprağı dişi karakter olarak gören insanın, kendisine cömert davranmasını umduğu doğanın, kadın formunda temsili olmalıdır. Çünkü yenilebilir bitkiler, meyve ağaçları topraktan çıkıyor ve içtikleri su topraktan fişkırıyor. Paleolitik çağı insanı gözünde toprak; bitkileri, ağaçları, suları ve hayvanları doğuruyor. İnsanın çoğalmasında kadın da doğurma yeteneğinden dolayı yataran olarak görülüp, tanrıçalaştırılmış olabilir. Böylece kadın bedeni tanrıçanın sembolü olmuştur.

Kadının doğurganlığını, anaçlığını, süt vermesiyle besleyiciliğini çağrıştıran abartılı kalça, göbek ve göğüs formuna sahip küçük kadın heykellerinin, taş çağı insanının neslini devam ettirebilme ve karnını doyurabilmek için bereket beklentisinin sembolleri olduğu söylenebilir. Bu beklenti ve inanışa bereket dini denilebilir mi? Bu küçük boyutlu kadın heykelleri dini bir inanışla ilgili değilse ne ile ilgili olabilir? Aslında metrelerce uzunluktaki mağara duvarlarına birkaç metreye varan hayvan figürleri yapan tarih öncesi insanı, heykellerini neden küçük yapıyor olabilir? Belki de çocukları için bir oyuncaktı diye düşünülebilir. Ama bulunan heykellerin hepsinin kadın ve doğurmuş anne formuna uygun oluşları, bu heykelleri çocuklara yapılmış oyuncak olmalarından uzaklaştırıyor ve diğer seçenek Tanrıça heykeline yakınlaştırıyor. Peki Tanrıça heykeli olarak değil de paleolitik çağı kadınının fiziksel görünümündeki küçük heykeller olabilirler mi? Öyleyse Venüs heykeli denilen bu heykellerin hepsinin ortak özelliği olan iri kalça, göbek ve göğüslerle, toplayıcı ve avcı olarak yaşayan insan topluluğundaki kadının dış görünümünün yansıtılmış olduğunu varsayılırsa o zaman üst

---

<sup>1</sup> Venüs Figures. <http://www.ancient-wisdom.co.uk/venusfigures.htm> (Erişim Tarihi: 10.08.2012)

Paleolitik çağ kadınının vücudu, günümüzde obezite denilen vücut yağ kütleinin aşırı artmış şeklindeki hastalıklı bir görünümde olduğu söylenebilir. Fakat aşırı kilolu bir kadın, kilosundan dolayı kısıtlanacağı için toplayıcılık yapan bir kadın olamaz. Öyleyse kraliçe arı gibi Venüs heykellerinin gösterdiği kadın, özel bir kadın olmalı ve tanrıça olmalıdır.

### 1.1. Willendorf Venüsü



**Görsel 1.** Willendorf Venüsü, M.Ö. 24000-22000, Oolitik Kireçtaşı, Naturhistorisches Müzesi, Viyana.

Tanrıça Heykellerinin en bilineni Willendorf Venüsüdür. Willendorf Venüsü 1908 yılında arkeolog Josef Szombathy tarafından, Avusturya'nın Willendorf kasabası yakınlarındaki Tuna Nehrinin 30 metre kadar yukarısında bulunmuştur. Boyu 11,1 cm olan bu küçük heykelin yapımı M.Ö. 24000 ile 22000 arasına tarihlendirilmiştir. Willendorf Venüsü, iri göğüs, kalça ve göbeği ile bereketi, doğurganlığı, besleyiciliği ve anaçlığı çağrıştıran formuyla, kadın figürünün biçimsel ve sembolik anlatım

grafîindeki anahtar kadın heykelidir. Başı, kişisel bir iz vermeyecek şekilde göz, burun gibi organları yapılmamış, eller önemsenmemiş ama göğüs, kalça ve göbek birkaç kez doğum yapmış olgun bir kadın tasvirindedir (Moffat, web, 2007).

## 1.2.Brassempouy Venüsü



**Görsel 2.** Brassempouy Venüsü, Yaklaşık MÖ. 23000, Mamut Dişi, 36,5 x 19 x 22 mm, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Fransa.

Willendorf Venüsü'nden sonra bilinen ikinci kadın heykelciği Brassempouy Venüsü'dür (Gezgin, 2011, 44). Mamut dişinden yapılmış bu kadın başı şeklindeki heykel, yaklaşık 23 bin yıl öncesine aittir. Bu küçük kafanın yüksekliği 36,5 mm, derinliği 22 mm ve genişliği 19 mm dir. 1892 yılında Fransa'nın güney batısında, Landes bölgesindeki Brassempouy köyünün mağarasında bulunmuştur. Brassempouy Venüsü, buzul çağının kadın yüzü ve saç şekli hakkında fikir vermektedir. Yüzü üçgen ve sakin görünüyor. Alın, burun ve kaşlar kabartılarak gösterilmişken, ağzı yoktur.

Yüzün sağ tarafındaki çatlak izi, fildişinin kendi içyapısıyla ilgili bir çatlak olabilir.<sup>2</sup> Başının üzerinde dama tahtası şeklinde biçimlenen saç, başın yanlarından bir peruk görünümünde sarkmıştır. Saçın bölmelerle gösterilmiş olması kıvrıkcık saçlı bir kadın başı olduğunu düşündürtebileceği gibi belki de ağ örgülü bir başlığı da akla getirebilir. Brassempouy Venüsü, Venüs heykellerinden daha gerçekçi anlatımıyla ayırt edilir.

### 1.3. Lespugue Venüsü



**Görsel 3.** Lespugue Venüsü, Fildişi, 15 cm, M.Ö.23000, İnsan Müzezi (Musee de l'Homme), Fransa.

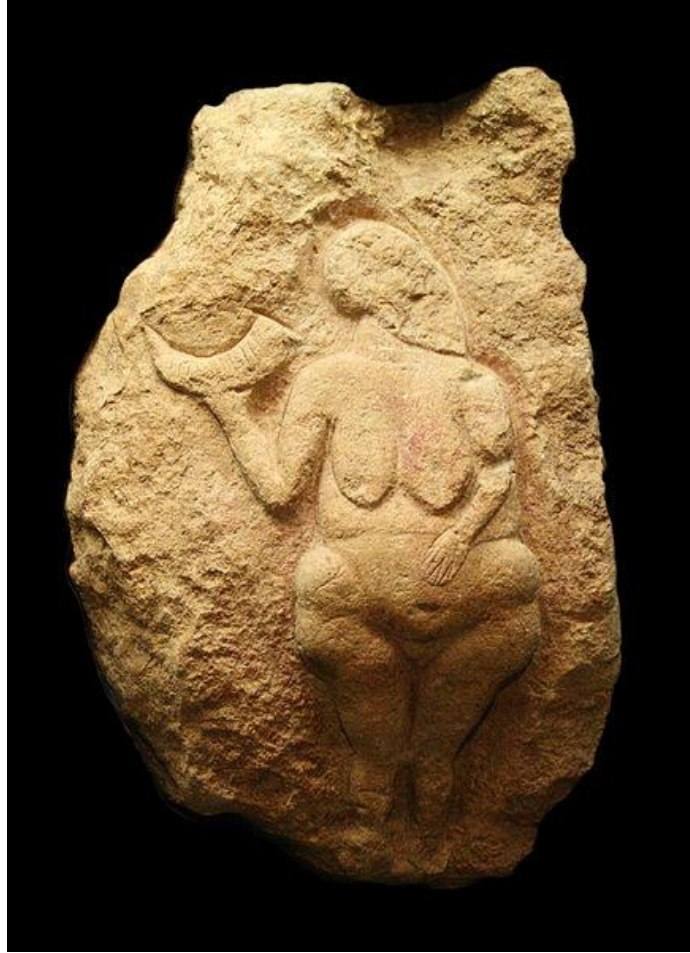
15 cm boyundaki bir diğer küçük Venüs heykeli M.Ö. 23000 dolaylarında fildişinden yapılmış Lespugue Venüsü'dür. Arkeolog Rene de Saint-Perier tarafından 1922'de Pyrenees'in yanında bulunan Haute-Garonne köyü yakınlarındaki Les Rideaux mağarasında bulunmuştur.<sup>3</sup> Biçimsel olarak diğerlerinde olduğu gibi göğüs, kalça ve göbek abartılı, baş yuvarlak bir form şeklinde ve kollar incelemek figürün göğüslerinin üzerine kavuşturulmuştur. El, yüz ve ayakların yapılmamasıyla dikkat, göğüs, göbek ve

<sup>2</sup> The Venus of Brassempouy. [http://www.ancientcraft.co.uk/reenactment/pa\\_venus\\_brassempouy.html](http://www.ancientcraft.co.uk/reenactment/pa_venus_brassempouy.html) (Erişim Tarihi: 12.08.2012)

<sup>3</sup>Venus of Lespugue. <http://www.visual-arts-cork.com/prehistoric/venus-of-lespugue.htm> (Erişim Tarihi:12.08.2012)

kalçalarda yoğunlaştırılmıştır. Lespugue Venüsü'nün özellikle kalça çevresinde toplanmış yağ, uyluk kemiği boyunca dize kadar gelir. Vücudun diğer bölümleri kalça çevresi kadar yağlı değildir.

#### 1.4. Laussel Venüsü



**Görsel 4.** Laussel Venüsü, M.Ö. 27000-22000, Kireç Taşı, Alçak Kabartma, Uzunluğu 44 cm. Bordeaux Müzesi.

Laussel Venüsü, 1911 yılında, J.G. Lalanne isimli bir doktor tarafından Fransa'nın güney batısında Dordogne bölgesinde bulunmuş, kireçtaşından doğal bir duvar üzerine kazınmış alçak kabartmadır. Uzunluğu 44 cm dir (Hirst, web). M.Ö. 27000 ile 22000 arasına tarihlendirilen Laussel Venüsü'nün yüzeyinin kimi yerlerinde kırmızı aşı boyası

görülmektedir. Belki de ilk yapıldığı zaman tüm yüzeyi kırmızı renge boyanmıştı. Kırmızı renk, kadının regl durumu ile ilişkilendirilebilir.

Laussel Venüsü'nün elinde bulunan Bizon boynuzuna dikkatle bakıldığında çentikler görülmekte ve sayısı on üçtür. On üç çentiğin simgesel bir anlamı olmalıdır. Bu bağlantı menstrual döngünün yumurtlama gününü işaret ediyor olabilir ya da ay takvimini gösteriyor olabilir. "Asurlularda hem ay yılı (lunar year) hem güneş yılı (solar year) vardı. Gök ayı yılına göre mevsimler yerli yerine yani eski yerlerine getirmek için kimi yılları 13 ay hesap ediyorlardı ki bu yöntem eski Mısırlarda da uygulanıyordu (Çağatay, web, 109)". Tanrıçanın elinde tuttuğu boynuzun üzerindeki çentikler ay takvimi ile ilişkilendirildiğinde, tarih öncesi medeniyetlerde olduğu gibi belki de üst Paleolitik çağı insanının doğayı ve gökyüzünü gözlemlediğinin bilgisinin verildiği söylenebilir. Laussel Venüsü her neyi simgeliyorsa tam olarak bilinmemekte fakat dış mekânda kazınmış bu rölyefle, tanrıçanın toprağın ve tabiatın temsili olduğu düşüncesini ifade ettiği, ayrıca üreme organlarının vurgulanış şekliyle de, doğurganlık ve bereketi pekiştirdiği söylenebilir. Laussel Venüsü'ü kabartmasının gövde kısmının, öne doğru daha fazla çıkıntı yapması da ilgi çekicidir. Ya duvarın çıkıntılı yerine tesadüfen Laussel Venüsü'nün üreme organları gelmiş ya da bilinçli olarak, üreme organlarının bulunduğu bölgesinin ön plana çıkartılması için, duvar geriye doğru kazınmıştır.

Fransa'dan Sibirya'ya kadar yayılan geniş bölgede birbirine benzeyen özellikte yapılmış Venüs heykelleri üst Paleolitik çağda benzer bir anlayışın olduğunu düşündürmektedir.

## **2. TOPRAK ANALAR**

Üst Paleolitik Çağ Venüs'lerinin devamı Neolitik dönemde Ana Tanrıça heykelleri olmuştur. Ana Tanrıça heykellerine ilk olarak Neolitik yerleşim merkezi olan Konya Çatalhöyük yerleşmesinde rastlanmıştır. Çatalhöyük'te 1961-1963 yılları arasında James Mellaart kazılar yapmış ve toplam 13 yapı katı ortaya çıkarmıştır. Kazılar sırasında M.Ö. 6800- 5700 yıllarına tarihlenen taştan ve pişmiş topraktan Ana Tanrıça heykelleri bulunmuştur (Gögebakan, web, 2011).





**Görsel 5.** Çatalhöyük Ana Tanrıçası, Çatalhöyük, Konya, Yaklaşık MÖ. 6200-5800, Pişmiş Toprak, Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi.

Anadolu'nun Ana Tanrıça inancı da Paleolitik Çağ Venüslerinde olduğu gibi bereket ve doğurganlıkla ilgilidir. İnancıya göre toprağı bereketlendiren, canlıları yaratan ve besleyen Ana Tanrıça'dır. Neolitik dönem Ana Tanrıça'larının görünüşü Paleolitik çağ Venüs'lerinin görünüşüne benzerdir. Çatalhöyük Ana Tanrıça'sı, taht üzerinde otururken ve yanında kedigillerden leopar olduğu düşünülen iki vahşi hayvan ile tasvir edilmiştir (Gezgin, 2011: 52). Çatal Höyük'ün neredeyse sembolü haline gelmiş olan Ana Tanrıça heykelinde tanrıça, doğum yaparken, yanında iki leoparla ve taht üzerinde oturur vaziyette gösterilmesinin Paleolitik çağ Venüs'lerinden farklı başka anlamları olduğunu gösterir.

Çatalhöyük Ana Tanrıçası'na tarihsel bir bilgiden yoksun gözle bakılırsa, şişman güçlü ve çıplak bir kadını, vahşi iki hayvanla taht üzerinde oturduğu görülür. Çıplak bir kadının taht üzerinde, üstelik yanında vahşi iki hayvanla öylece oturması pek mantıklı

gelmiyor. Günümüz açısından bakıldığında taht üzerinde krallar ya da kraliçeler oturmuş olduğuna göre bu kadın kraliçe olarak düşünülebilir. Çıplak oluşuyla ilkel bir toplumun kraliçesi olabilir ve öyle bir kraliçe ki vahşi iki hayvanı evcilleştirmiş denilebilir. Doğum yapar görünümü ise basit bakış açısını karmaşıklaştırıyor çünkü tasvirdeki konumda bir doğum beklenemez. Demek ki gerçekçi bir gözle bakıldığında gerçekdışı bir hal alan bu küçük heykelin sembolik anlamları olmalıdır. Doğum ile doğurganlığı, Venüs heykellerinde olduğu gibi kilolu, geniş kalçalı, iri göğüslü haliyle anaçlık ve bereketi temsil ettiği, iki vahşi hayvanla gösterişmiş olması vahşi yaşamın kontrol altına alınmış olduğu ve taht ile yerleşik hayata geçilmiş olduğu gibi anlamlar çıkarılabilir. Ana Tanrıça'nın taht üzerinde oturtulmuş olması aynı zamanda kadının toplum içindeki ayrıcalıklı yerini ima ederken bu toplumun da anaerkil bir toplum yapısında olduğu düşünülebilir.

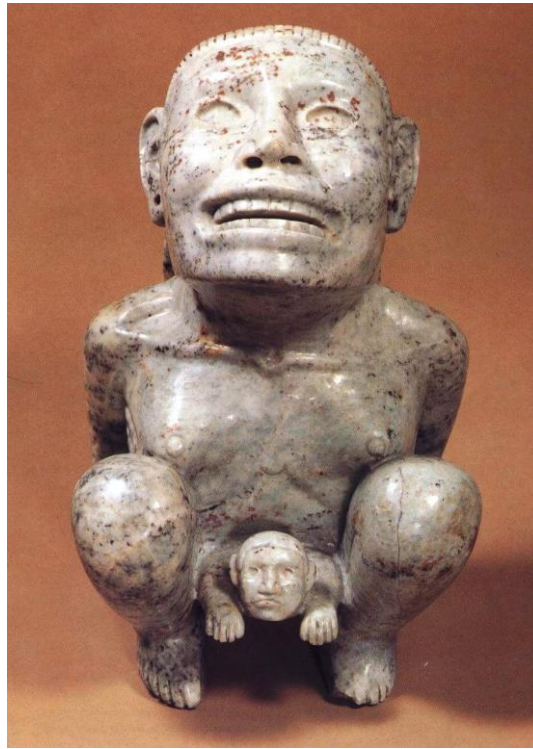
Kraliçe olarak yorumlanabileceği halde Ana Tanrıça fikrini pekiştiren tahtın kolçaklarının iki vahşi hayvanla oluşturulmuş olması, Ana Tanrıça'nın vahşi doğanın üzerinde oturduğu ve vahşi yaşamı kontrolü altına almış olarak yorumlanabilir. Taht insanlara ait, leopar ise yırtıcı ve evcilleştirilemeyen bir hayvan olarak doğaya ait olduğu için, insanlar ve doğa üzerinde hakim bu kadın, insan üstü özellikte ancak bir tanrıça olabilir.

## 2.1. Toprak Ana'nın Ölüm Getiren Yüzü

Amerika kıtasında tarih öncesi çağlar MÖ 1500'lerden MS 1500'lere kadar yaşanmış ve özellikle orta Amerika'da oluşmuş toplumlarda kadın, Akdeniz'in tarih öncesi kültüründe olduğu gibi doğuran, besleyen özellikleriyle, özel bir güce sahip olduğu düşünülp tanrıçalaştırılmıştır (Aydın, 2005: 14).

Azteklerin yeryüzü tanrıçası Tlaltecuhli (yerin efendisi ya da hanımı) (Townsend, 2007: 123) Çatal Höyük Ana Tanrıçası gibi doğum yaparken gösterilmiştir. Fakat Azteklerin inancına göre toprak, doğum kadar ölümü de simgelediğinden, Aztek Toprak Anası çömelmiş bir vaziyette eteğinde kafatasları ile yanında yılanlar gibi yere

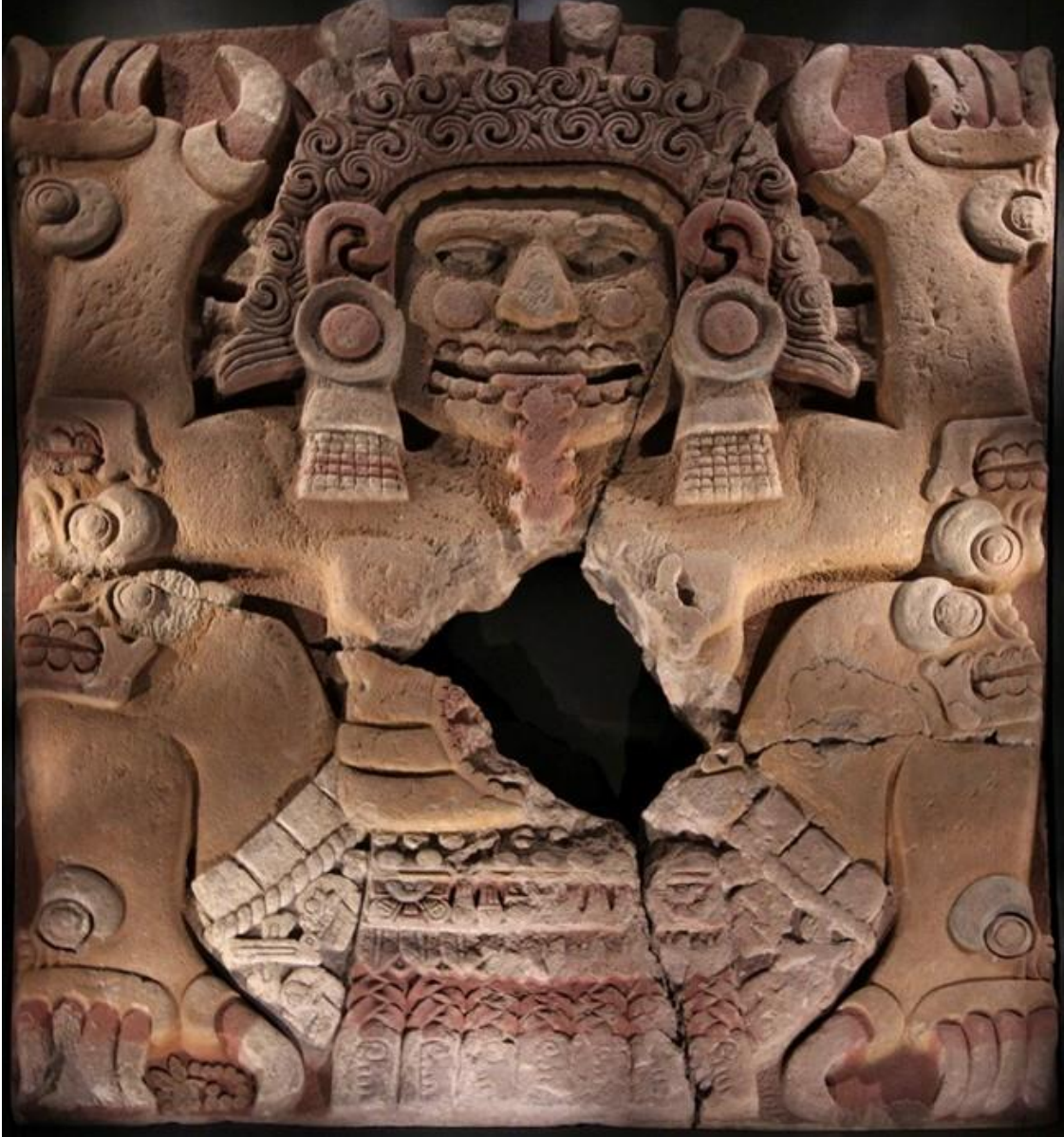
ait hayvanlarla birlikte betimlenmiştir. “Yalnızca yaşam veren güç değildi toprak; yüzeyinde büyüyen ve hareket eden her şeyi eninde sonunda geri alan da oydu (Townsend, 2007: 123)”. Bu düşüncelerinden dolayı olmalı ki Aztek Toprak Anası'nın görünümü biraz korkunçtur. Aztek Toprak Anası, Teteo-innan, Tlazolteotl, Itzpapalotl, Cihuateteo gibi isimleri taşır. Her bir isim Aztek Toprak Anası'nın farklı özelliği için kullanılmaktadır. Örneğin doğum yapma esnasında gösterilen Tlazolteotl, cinsel ahlaktan yoksun günahkâr bir tanrıçadır. Tlazolteotl, güneş tanrısı Huitzilopochtli'nin ve 400 yıldız tanrının annesidir (Bullen, 2012: 384).



**Görsel 6.** Tanrıça Tlazolteotl, MS.1200-1520, Oaks Müzesi.

Tlazolteotl, ay ile de ilgili ve ayın dört durumuyla bağlantılıdır. Örneğin dolunay, tanrıçanın gebe durumunu, ilk dördün ise bakire genç kız halini simgeler. Tanrıçanın ayın durumu ile ilişkilendirilmesi Yunan mitolojisinde Artemis'te de görülür. Artemis'in hilal ay şeklinde tacı vardır ve doğum yapmamışlığın sembolüdür. Artemis ay tanrıçası Hekate'yle (Görsel 8) bir tutulmuştur. Yunan mitolojisinde Hekate karanlık güçlerinin ve büyücülüğün tanrıçasıdır (Erhat, 1978: 135). Bir ay tanrıçası olan Hekate'de olduğu gibi Artemis'in tasvirlerinde de başında hilal ay vardır. Azteklerin Tanrıçası Tlazolteotl'da büyücülük ve cadılık gibi kadına olumsuz yaklaşımını

sağlayan özellikle de tapım görmüştür. Hekate'nin de Artemis'in çoklu tanrıça karakterlerinden biri oluşuyla Artemis'e karanlık özellikler yüklemektedir. Oysa Artemis daha çok doğaya egemen bereket tanrıçası olarak bilinir.



**Görsel 7.** Yeryüzü Tanrıçası Tlaltecuhctli, 4.19 x 3.62 m.,Templo Mayor Müzesi, Mexico City.

Aztek Toprak Anasında olduğu gibi Hekate'nin de simgeleri arasında da yılan vardır. Kimi inanışlarda bereketi, kimi inanışlarda şeytani temsil eden yılan, çoğunlukla dişi karakterle birlikte. Örneğin Havva'yı, yasak meyveyi yemesi konusunda cesaretlendiren yine bir yilandır.



Aztek bereket tanrıçası Tlaltecuhltli'nin ölümle ilgisi gibi Yunan Artemis'i de ölümle ilgilidir. Artemis ve ikiz kardeşi Apollon, iyi ok ve yay kullanır ve Artemis kadınlara, Apollon ise erkeklere hızlı ve acısız ölümü getirir. Bedrettin Cömert (2010: 48) kitabında Artemis hakkında şöyle yazar; "Kimi kara inançlarla ilgili görülmüştür. Ona Styks'ın köpeklerinin, ölülerin ruhlarının, hayalet alaylarının eşlik ettiğine inanılırdı. Büyücülere yardım ettiği kabul edilirdi." Görülüyor ki bu iki tanrıça hem yeryüzü hem yeraltıyla ilgilidir.



**Görsel 8.** Hecate, MS. 2.-3. Yüzyıl, Alçak Kabartma, Varna Arkeoloji Müzesi.

1932 yılında Atina Agorası kazılarında pişmiş topraktan bir levha çıkarılmıştır. Bu levha üzerinde baş kısmı kabartma şeklinde, vücut kısmı ise boyanarak yapılmış bir kadın figürü vardır. Levhadaki kadın figürü cepheden betimlenmiş ve kolları iki yanda havaya kaldırılmış, elleri açık bir şekilde gösterilmiştir. Figürün sağında ve solunda yılan vardır. M.Ö. 7. yüzyıla tarihlendirilen bu levha, kabartma ve resim tekniğinin birlikte kullanılması açısından ilgi çekicidir. Kadın figürünün sağında ve solundaki yılanlar yüzünden Yılan Tanrıçası olarak adlandırılmıştır ve Yunan tanrıçalarından

Demeter ile ilişkilendirilmiştir. Bunun sebebi levhanın Yunan tanrıçalarından Demeter Tapınağı'nın yakınlarında bulunmasıdır (Laughy, 2013: 10).



**Görsel 9.** Yılan Tanrıçası, MÖ 7. Yüzyıl, Pişmiş Toprak, Atina Agorası Kazılar Arşivi.

Canlıları doyuran tarlalar tanrıçası Demeter, toprağın bereketini verendir. Demeter'in Toprakla ve bereketle ilgili oluşu Yılan Tanrıçası'yla bağlantı kurulmasını anlamlı kılmaktadır. Ayrıca levhadaki yılanların biri, iki çizgi içinde, bitki kökünü hatırlatan çıkıntılarla süslü olarak, diğer yılan ise kıvrımları arasında çiçek motifi olarak görülebilecek biçimlerle süslenmiştir. İki çizgi arasında betimlenen yılanın soğuk

mevsimlerde toprağın altında oluşunu, çiçekli yılanın ise sıcak mevsimleri simgelediği söylenebilir. Kollarını havaya kaldırmış ve ellerini açık vaziyette tutan Tanrıçanın biraz korkutucu olduğu görülmektedir. Bereketi ve kıtlığı, yeraltının temsil ettiği karanlık gücü ve yeryüzü aydınlığının iyimserliğini elinde tutan bir tanrıça gibidir.

Demeter tapınağı yakınında bulunduğu için bereket ve Demeter’le ilişkilendirilen Yılan Tanrıçası’nı bu bilgilerden bağımsız olarak ele alındığında, mitolojideki diğer yılan mitosları da düşünülürse hastalıkların çaresini bilen, şifalı otlar hakkında bilgi sahibi, insan dostu, yılanların başı Şahmeran akla gelebilir (Çıblak, 2007: 189). Şahmeran dişi figür olarak betimlenir ve şifa vericidir. Yılan Tanrıçası, bu özelliği ile binlerce yıllık toplayıcılık deneyimiyle, bitkileri tanıyan kadının, şifalı bitkilerle tedavi ediciliğini gösteren bir levha olabilir. Tıp ve eczacılığın amblemleri göz önüne getirilirse, yılan ve bitki motiflerinin kullanımı, Yılan Tanrıçası olarak sunulan levhanın şifacı kadınlarla bağlantılı olmasını daha akla yatkın göstermektedir.



**Görsel 10.** Artemis, M.S.1.-2. yüzyıl, Leochares’in Yunan Heykelinden Roma Dönemi Kopyası, Mermer, Yükseklik 2 m., Louvre Müzesi.

Aztek ve Yunan mitolojisine bakarak iki farklı kıtadaki iki farklı toplumun benzer bir inanç göstermesinin ilgi çekici olduğu söylenebilir. Avrupa, Anadolu ve Mezopotamya' daki benzer inanış, yapılan göçler ve etkileşimlerle açıklanabilir ama aralarında okyanuslar bulunan, karşılaşmış olmaları çok düşük ihtimal olan bu topluluklar için aynı şey söylenemez. Bu benzer inanç geliştirme, insan aklının benzer çalışma mekanizmasıyla anlamlı kılınabilir.

Hekate ve Artemis, sembolleri yönünden karşılaştırıldığında aynı tanrıça oldukları görülmektedir. Görsel 10'da Artemis'in başındaki taç, hilal ay şeklindedir ve Hekate'nin (Görsel 8) başında da ters yönlü konmuş bir hilal ay vardır. Hilal ay, Artemis'in bakire oluşunu simgelemektedir. Hekate'in yanındaki hayvanların biri köpeğe benzerken diğeri at ve ya geyik olabilir. Köpek, Yunan mitolojisinde savaş tanrısı Ares'in simgeleri arasındadır. Ayrıca köpek, yer altı dünyasının tanrısı Hades'in de simgelerindedir. At ise denizler tanrısı Poseidon'un simgelerindedir. Kontrol edilemeyen deniz suları, ölümü çağrıştıran ve karanlık duyguları hissettiren yer altı dünyası ve savaşın kendi acımasız ölümü barındıran anlamıyla Hekate'nin hayvanlarının doğanın karanlık tarafıyla ilgili olduğu söylenebilir. Artemis ise av olabildi bir geyikle gösterilmiştir (Görsel 10). Bu bağlamda Hekate ve Artemis, aynı tanrıçanın iki farklı yüzünün anlatımı ve sembolü olarak görülebilir.

Artemis, Toprak Ana inancının Yunan mitolojisindeki sembolüdür. Bu konu ile ilgili Armstrong (2006: 30) şöyle demiştir; “Artemis yalnızca Büyük Tanrıçanın özelliklerini üzerinde toplamış Hayvanlar Tanrıçası değil, aynı zamanda yaşam kaynağı olan, korku salan bir tanrısal varlıktır.” Büyük Tanrıçayla Neolitik Çağ'ın toprak anası kastedilmektedir. Toprak Ana yaşam verirken yaşam alıyordu. Hayat doğumla ölüm arasında olduğundan, ölüm yine Toprak Ana'nın kontrolündeydi. Özellikle kıtlık zamanı, toprağın ürün vermediği, fırtınaların olduğu, suların sel olup taşıdığı zamanlar Toprak Ana; Doğa Ana acımasız yüzünü göstermiş oluyordu.





**Görsel 11.** Hamile Kadın Heykelciği, 2005 Yılı Çatal Höyük Kazıları Buluntusu, Ön-Yan-Arka Fotograf: Haldun Aydınğün.

2005 yılı Çatal Höyük kazıları sonucu bulunmuş bir hamile kadın heykelciği Toprak Ana'nın ölümle ilgili görünümü olarak yorumlanmıştır. Görsel 11'de gösterilmiş bu heykelciğin başı yoktur ama kırılmış da değildir. Çünkü başının olması gereken bölümünde kırılma belirtisi yoktur. Büyük ihtimalle sonradan ekleme bir baş ile ya da olduğu gibi kullanılmış olabilir (Aydınğün, 2005: 16). Heykelciğin ön tarafı göğüslerini tutan hamile kadın gövdesidir. Göğüslerini tutma birçok Venüs ve Toprak Ana olarak yorumlanan heykel ve heykelciklerde görülmektedir. Göğsünü tutan gebe kadın gövdesi, direk olarak doğurgan ve besin sağlayan Toprak Ana olarak yorumlanır. Heykelciğin arka görünümü ise ön görünümünden farklıdır. Doğuma karşı ölümü çağrıştırırcasına omurilik ve kaburgalar belirgin betimlenmiş ve kürek ile kalça (pelvis) kemiği gösterilmiştir. İskelet görünümünde olan arka yüzü sayesinde bu heykelcik, yaşamın ve ölümün kaynağı doğanın, kadın bedeniyle betimlenmesi olarak yorumlanabilir.

## 2.2. Halk Tanrıçası Kybele

Ana Tanrıça, Anadolu'da ve yakın başka coğrafyalarda çeşitli isimlerle anılmıştır. Ana Tanrıça'nın isimleriyle ilgili Erhat (1978: 200) kitabında şöyle yazmıştır:

Kültepe tabletlerinde adına Kubaba olarak rastlanır, Lydia'da adı Kybebe, Phrygia'da Kybele olarak geçer, Hitit kaynaklarında Hepat diye adlandırılır. Komano Pontika (Tokat bölgesinde Gümenek) ve Kayseri yöresindeki Komana Kappadokika (Kemer) kentlerinde adı çok eski bir Anadolu adı olan Ma'dır. Sümer'de Marienna, Hitit'te Arinna, Mısır'da İsis, Syria'da Lat, Giritte Rhea, Efes'te Artemis, İtalya'da Nemi gölü bölgesinde Venus, Ana Tanrıçanın aldığı değişik adlardır. Ayrıca bazı yer adlarında üreme sıfatlara Yunanca meter, Latince mater sözcüğü eklenerek tanrıçanın bölgesel niteliği de dile gelmektedir.

Kybele, Anadolu’da Neolitik kültürlerden kalma Ana Tanrıça ve Paleolitik dönem Venüsleri’nin devamı şeklinde tapım gören bir tanrıçadır. İlk çağda adı Frigya olarak geçen bölgede, Ana Tanrıça, Kybele olarak adlandırılmıştır. M.Ö. 12. yüzyılda Trakya’dan geldiği sanılan Frigler, Anadolu’da Hititlerden sonra kurulan en önemli medeniyetlerden birini kurmuştur. Yaklaşık 700 yıl hüküm süren Frigya medeniyeti, Eskişehir, Afyonkarahisar ve Kütahya illerinin kesiştiği yerden Ankara’ya kadar uzanan bölgede kurulmuştur. Ana Tanrıça inancına sahip Frig’lerin birçok kır tapınakları vardı ve en önemlilerinden biri Eskişehir sınırları içinde kalan Yazılıkaya’dır (Eyüpoğlu ve Albek, belgesel, 1966).



**Görsel 12.** Yazılıkaya (Midas Anıtı), M.Ö.600- 550, Yükseklik 17 m., Han, Eskişehir.

Yazılıkaya tapınağı yapımında Frig evlerinin mimarisinden esinlenilmiştir. Geometrik motiflerle süslü tapınak yüzeyi, tanrıça heykelinin konulacağı sunak bölümü için dekor görevi yapmaktadır. Sunak olarak kullanılan boş nişe, tören, şölen ve bayramlarda tanrıçanın heykeli konarak halka gösterilmiştir. Yazılıkaya gibi tapınakların bazılarında bulunan tanrıça heykelinin iki yanında, Çatalhöyük’te çıkartılan Ana Tanrıça heykelinde olduğu gibi iki yırtıcı hayvan olarak, aslan vardır. Kybele heykellerinin bazılarında, Kybele’nin ve yanında duran aslanların üreme organları aşınmıştır. Muhtemelen tapınım için gelen insanlar Kybele’nin doğurganlığından pay almak için üreme organlarına dokunmuştur (Erhat, 1978: 200).



**Görsel 13.** Kybele, Yaklaşık M.S. 50, Mermer, Roma Dönemi, Getty Müzesi, California.

Medeniyetlerin kurulmuş olduğu dönemde sadece Ana Tanrıça inancı yoktur. Her bir medeniyetin kendine göre tanrı ve tanrıçaları oluşmuştur. Örneğin Antik Yunan inanışında Apollon, üst düzey insanların danıştığı, aydınlatıcı, bilici, kâhinlik özelliği olan bir tanrıydı ve halktan biri O'na danışamazdı (Gezgin, 2011: 87). Bu açıdan bakıldığında Kybele bir halk tanrıçasıdır. Frigya vadisinde birçok Kybele tapınağının orman içinde bulunması Kybele'nin bir halk tanrıçası olduğunu göstermektedir. Kybele'ye ulaşmak, tapınağının orman içinde olmasından dolayı zor değildir. Kim isterse gidip Kybele tapınağında dualar edebilir, adaklar sunabilir. Kybele yontularında görülen vahşi hayvanlardan yola çıkarak aynı zamanda Kybele'nin doğadaki canlılara hükmediyor olduğunu düşünüldüğünde, ormanın içinde Kybele tapınaklarının yapılmış olması anlamlıdır.

### 2.3. Göğün Yere Hâkimiyeti ve Anaerkilin Devrilişi

Sümerliler'in Tunç Çağı inancında, önceki çağlardan kalma tanrılar, tüm gücü üstünde toplamış Marduk tarafından öldürülmüştür.<sup>4</sup> Marduk, Ana Tanrıça Tiamat'ı öldürmesiyle anaerkil yapının baş tanrısı olarak Toprak Ana'nın hâkimiyetine son veriyordu. Baş tanrı artık erkekti ve öldürülen Tiamat, anaerkil yapının öldürülüştü. Neredeyse tüm mitolojilerde diğer tanrıları doğuran Ana Tanrıça'dır fakat tarım toplumları oluşup gelişmeye başladıkça, dönemlerine yetmeyen tanrıların ortadan kaldırılması gereği oluşturulan tanrılar savaşında baş tanrı erkek olmuştur.

Mitoslar ile yaşadıkları dünyayı ve çağı anlamlandırmaya çalışan insanlar, değişen yaşam şekillerine uygun yeni mitoslar üretmek zorunda kalmışlardır. Tarıma geçişle değişen sosyal yapı içindeki insanlar, doğayı anlama, yaşamı ve ölümü anlamlandırma konusunda yeni açıklamalara ihtiyaç duymuşlardır. Böylece Ana Tanrıça'yı öldürüp erkek egemen toplumun yapısına uygun, erkek baş tanrılar var etmişlerdir.

Doğaya bağımlı, toprağın verdikleriyle yaşayan insan, artık kendi besinini tarımla üretmeye başladığı dönemde, insanın kaderini belirleyen, toprağı verimlendiren yağmurun, bereket için önemini farketmişlerdir. Göksel olaylar, toprakla birlikte artık önemli olmaya başlamıştır. Fırtınayla, sellerle insanın canını alan ya da düzenli yağışlarıyla doğayı yeşertip buğdayı, meyveleri, tarımsal ürünlerin elde edilmesini sağlayıp, insanın karnını doyuran göksel olaylar, insanların yaşam biçimlerinin belirleyicisi olmuştur.

Tarımda toprağı yarıp içine tohumların atılmasındaki boğanın rolü ve yine ağır işlerde erkeklerin etkin olmasından dolayı yeni toplumun gücü erkeklerdir.

Yaklaşık olarak 6500 yıl önce evcilleştirildiği sanılan boğa ya da öküz, Anadolu ve yakın çevresinde güç ve üremenin yanı sıra, toprağın sürülmesi ve tarımsal üretim üzerindeki etkin rolü nedeniyle de saygı görmüştür.

Boğa kültü MÖ 2700-2000 yıllarında başta Girit olmak üzere Kıbrıs, Sardunya Adası ve Malta Adalar'ında da oldukça yaygındı. Bugün bile Malta'da, kötülükleri uzak tutmak için,

---

<sup>4</sup> Sümer Yaradılış Destanı Enuma Eliş'te Marduk (Nibiru).  
<https://insanveevren.wordpress.com/2011/05/15/sumer-yaradilis-destani-enuma-eliste-marduk-nibiru/>  
(Erişim Tarihi: 10.03.2015)

Anadolu'nun pek çok yerinde de önümüze çıktığı gibi, ev duvarlarının yüksek noktalarına boğa başları, boynuzları asmaktadırlar (Yeşilbaş, web, 2011).

Toprak ve kadın arasında kurulmuş bereket ilişkisi alıntıdan da anlaşılacağı üzerine artık boğa aracılığıyla erkeğe geçmektedir. Boğa toprağı yarıp tohumu atmazsa toprak ürün veremez mantığıyla artık en önemli var eden kadın olmaktan çıkarılıp erkeğe yüklenmeye başlanmıştır. Erkek, kadının yaratıcılıktaki katkısını tarlaya indiriyor ve en önemli yaratıcı olarak kendini göstererek kadını ikinci plana atmanın benzetmesini boğa, toprak ve tohum ilişkisiyle sunmaktadır. Toprak, muameleye uğradığı için edilgen olarak değer kaybederken, boğa tarlayı sürmedeki katkısı ve tohumlamadaki aktif rolüyle önem kazanmıştır. Bu yüzden hâkimiyet, Toprak Ana'dan toprağı açtığı yarıklarla dölleyen boğaya geçmiştir. Tanrılar dünyasında böylece en güçlü tanrı, erkek karakterle temsil edilmeye başlanır. Örneğin Sümer inancında boğanın mitolojide yer alması Nanna isimli tanrıyla belirmiştir. Nanna, ay tanrısı olarak bilinmektedir (Laffert, 2012: 36). Daha önce Toprak Ana inancında, ay ile sembolize edilenin Toprak Ana'nın Yunan mitolojisindeki yansıması olan Artemis'in karanlık güçlerini gösterdiği Hekate olduğu hatırlanırsa, boğa boynuzlarıyla sembolize edilen ay tanrısı Nana ile erkek karakterin, dişi karakterin güçlerini üzerine aldığı dip notu okunabilir. Sümerlilerden önce, Ay'ın, toprak anayla ilişkili olduğu Görsel 4'deki Laussel Venüsü üzerinden söylenmişti. Üstelik Laussel Venüsü'nün elinde tuttuğu bizon boynuzu ve Nana'nın sembolü boğa boynuzu arasında da bağlantılı kurularak, dişil gücün erkeğe geçtiğinin sembolik aktarımı desteklenmiş olur.

Kadının toplum içindeki değerinin gerilemesini Berktay (2009: 44), göçer hayattan yerleşik hayata geçişle açıklar. Tunç çağına gelindiğinde gelişmiş tarım aletleri, elde edilen artı ürün ve nüfus artışı ile kentler kurulmuştur. Kurulmuş bu kentlerin yağmadan korunması ve kent ekonomisine katkının en fazla erkekler tarafından oluşu kadının toplum içindeki değerini düşürmüştür.

Tek tanrılı dinlerde ve antik çağın çok tanrılı dinlerinde önce erkek sonra kadın yaratılmıştır. Yunan mitolojisine göre, kadın yaratılmadan önce insan soyu erkektir ve bu topluluk mutludur. Kadın yaratıldıktan sonra günah başlar (Gezgin, 2013: 80-89). Yunan mitolojisinde Pandora'nın Kutusu mitosunda kadının geri plana atılması oldukça çarpıcıdır. İnsanı yaratan Prometheus'tur. Prometheus kurnaz ve zekidir. Prometheus'un

kardeşi Epimetheus ise saf ve aptala yakındır. Zeus, erkeklerden oluşan insanları seven ve koruyan Prometheus'u cezalandırmak için insanlığın başına bela olarak Pandora'yı Prometheus'un evine yollar. Pandora'ya âşık olan Epimetheus onunla evlenir. Tanrılar düğün hediyesi olarak Pandora'ya içi kötülüklerle dolu bir sandık hediye ederler ve Pandora'ya bu sandığı açmamasını öğütlerler ancak Pandora merakına yenik düşer, kutuyu açar ve tüm dünyaya kötülükler yayılır (Cömert, 2010: 26). Bu mitosta Pandora, zayıf karakteriyle yeni kadını simgeler ve dünyadaki kötülüğün anası gibi gösterilir. Ana Tanrıça inancının yaygın olduğu dönemlerin saygı gören kadını, tıpkı tek tanrılı dinlerdeki ilk kadın Havva ve Lilith gibi artık lanetli olarak gösterilmeye başlanmıştır. Böylelikle erkek aklı, kadını, bir kadına bile suçlu yaratılmış göstererek, kadını, kendi istediği gibi yönlendirmenin gücünü kendinde bulacaktır.



**Görsel 14.** Pandora, Jules Joseph Lefebvre, 1882, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96.5 x74.9 cm, Özel Koleksiyon.

Havva ve Pandora, meraklı ve iradesiz olarak gösterilirken, Lilith asi olarak anlatılmıştır. Yahudi inancında, yaratılan ilk kadın Lilith Adem'le birlikte, topraktan yaratılmıştır. Fakat Adem'in Lilith üzerinde üstünlük kurmaya çalışması Lilith'in hoşuna gitmez ve Lilith, Tanrı'nın özel adını telafuz ederek göğe yükselip Adem'i terk eder. Tanrı, Lilith'in Adem'e geri dönmesi için üç melek gönderir. Ancak Lilith yine Adem'e dönmez. Bunun üzerine Tanrı, Lilith'i, doğacak olan çocuklarının her gün 100 tanesinin öldürülmesiyle cezalandırır (Gezgin, 2011: 146). Yaratılış öyküsünün Havva

ya da Lilith örneğinde olduğu gibi kadın başlangıçtan itibaren suç işleyen olarak verilmiştir. Erkeğe, kadına saygı duymak yerine kadını yönlendirmek, dinler aracılığıyla hak olarak gösterilmiştir.

### **3. HİTİT ÖNCESİ ANADOLU ASUR TİCARET KOLONİLERİ DÖNEMİNDE KADIN**

Asur ticaret kolonileri çağında (M.Ö. 1950-1700) kadın, günümüze benzer bir konumdadır. Ticaret yapan, boşanmalarda eşit mal paylaşımında bulunan ve aile içinde saygın konumdadır. Kralın eşi olan kraliçe de yönetimde etkin bir güce sahiptir. Böyle net bir ifade Asur ticaret kolonileri çağında yazılmış kil tabletlerden çıkarılabilmektedir. “Örneğin, bir tablettten öğrendiğimize göre *Pusuken* adlı bir tüccar ‘kaçak bir malı’ kabul ettiği için, dönemin *rubatumu* tarafından tutuklanarak hapse atılmıştır. Ayrıca *Karum-Kanes*’te bulunan kontrat (*iqqati*) nitelikli bir belgede, Kanes kraliçesinin tek başına Ankuwa şehrinin hükümdarı olarak belgelendiği bilinmektedir.” (Doğan Alparslan, 2013: 71). Rubatum olarak isimlendirilen kraliçe, alıntıda anlaşıldığına göre kralla birlikte yaptırım gücüne sahip ve Karum- Kaneş Rubatumu örneğinde olduğu gibi tek başına da hükümdar olabilmiştir. Asur tüccarlarının eşlerinin de ticarete etkin ve iş ortağı konumunda oluşu (Doğan Alparslan, 2013: 72), bu dönemde kadının erkeklerle eşit denilebilecek sosyal konumda olduğunu düşündürüyor.

Görsel 15’deki heykel kalıbına bakıldığında, yan yana duran kadın ve erkek betimini görülmektedir. İki arasında eşitlik olduğu söylenebilir çünkü boyları aynı ve yan yana durmaktadırlar. Dikkatlice bakılırsa kadının başının biraz daha büyük ve omzunun biraz daha yüksekte olduğu görülür. Fakat bu, kadının biraz daha önemli bir konumda olmasından çok, kompozisyonla ilgili bir durum olmalıdır. Erkeğin başlığının yüksekte oluşuna paralel, kadının yüzey üzerinde bütün içinde, bir kompozisyon elemanı olarak, dengeli yerleştirimi için biraz büyükçe betimlendirildiğini düşündürmektedir. Bu kadın betimlemesinde daha dikkat çekici olan kadının memelerini elleriyle tutuyor olmasıdır. MÖ. 2000’lerde kadının, Ana Tanrıça’lar vatanı Anadolu’da hala bereketin simgesi olarak göğüslerinin vurgulanması gibi görünmektedir. Bu açıdan yaklaşınca figürler, sıradan kadın erkek betimi olmaktan çok Tanrı ve Tanrıça fikrini akla getirir. Ayrıca erkeğin elinde asa benzeri bir obje vardır. Bu objenin bir asa olduğu varsayılırsa,



ucunda bir sembol görülmektedir. Bu tip asa ve semboller Hitit tanrılarının gösteriminde bulunmaktadır. Kartal, aslan gibi hayvanlarla gösterilen tanrılar akla getirilirse, bu kadın ve erkek betimi arasında ata benzer bir hayvan tasviri de bulunmaktadır. Hekate, Artemis ve Çatalhöyük Ana Tanrıçasının at, geyik, köpek, kaplan gibi hayvanlarla gösterimini hatırlanırsa, çok tanrılı inanışa sahip ticaret kolonileri çağında, üstelik erkek eğemen bir toplumsal yapının oluşmuş olduğu dikkate alınırsa bu betim, göğüslerini tutarak duran Ana Tanrıça ve eği gibi de yorumlanabilir.



**Görsel 15.** Kadın ve erkek betimi, Steatit, Heykel kalıbı, Kültepe Kayseri, Orta Tunç III/Eski Asur Ticaret Kolonileri Çağı MÖ 1800-1700. Kayseri Arkeoloji Müzesi.

Görsel 15'deki figürlerin Ana Tanrıça ve tanrı oluşunu destekleyen diğer bir nokta ayaklarının çıplak oluşudur. Tanrıların insanlar gibi giysiye ihtiyaçları yoktur. Ancak daha önce çıplak olarak betimlenen Tanrıça figürünün bu dönemde yarı çıplak olduğu da görünüyor. Kadın figürünün boynunda muhtemelen metalden süs aracı bir takı var. Göğüsleri örtülmemiş kadın figürü, yanındaki erkek figürüyle aynı giysiyi giymiş ve belden aşağısı örtülmüştür.



#### 4. HİTİTLERDE KADIN

Hitit sosyal ve siyasal yaşantısı hakkındaki bilgilerin çoğunluğu kil tabletler üzerine yazılmış Asur (Akad) çivi yazısı ve hiyerogliflerden edinilmiştir. M.Ö. 1650 yıllarında Hitit öncesi Anadolu'da Hattuş (Boğazköy) denilen Pazar merkezine, Labarna isimli bir soylu yerleşmiştir. Labarna, Anadolu'nun Hatti denilen yerlilerinin oturduğu Hattuş'un ismini Hattuşa, kendisine de Hattuşa kentine ait anlamına gelen Hattuşili ismini vererek Hitit devletini kurmuştur (Doğan Alparslan, 2013: 75).

Hititlerde kadın hakkındaki bilgiler, kralların düzenlediği belgelerden biliniyor. Asur ticaret kolonileri döneminde, halkın kendi aralarında yaptıkları ticaret sözleşmeleri gibi sözleşmelere Hititlerde pek rastlanmıyor. Hititler'de kralın yazdırdığı kil tabletleri sayesinde kadın hakkında bilgi edinilmektedir. Bu sebepten bu başlık altında Hitit saray kadını üzerinden, Hitit kadını hakkında yorumlar yapılabilmektedir.



**Görsel 16.** Hitit kadın tanrıçalarından Ana Tanrıça Hepatu, dağ tepeleri üzerine ayaklarını koymuş aslan figürünün üzerinde.

Kadın gücünü Hititler zamanında tamamen erkeğe vermiştir. Tunç çağının armağanı silahlarla kenti koruyan erkek, gücü eline almıştır. Artan nüfusla oluşan karmaşayı çözmek için yönetici sınıfların oluşması hiyerarşiyi doğurmuş ve bu sıralamada kadın

erkeklerden sonra gelmiştir. Mısır ve Mezopotamya’da kraliçeler, kralın eşi olarak hala değer görüyor fakat devlet yönetiminde direk yetkileri bulunmuyorken Hitit kraliçesi kimi yerde kral kadar yetki sahibidir. “Hititlerin kraliçelik müessesesinin başındaki SAL.LUGAL.GAL ‘büyük kraliçe’, ‘meşru (kraliçe)’ (Hit. *Sakvasassar*), *tavananna* / egemen kraliçe ünvanıyla Hitit kralına eşit, memleketinde hükmetme yetkisi olan, dış politikaya bizzat karışan, devletlerarası hukukta söz sahibi, krallığın bağımsız bir kadın temsilcisiydi” (Darga, 2013: 135). Anlaşıldığı üzere Hititler’de erkek egemen toplum yapısı oluşmuş ancak kadın hala etkindir.

Gökler tanrısı Teşup ile karısı Arinnanın Güneş Tanrıçası Hepat, Görsel 16’daki Yazılıkaya Kaya Anıtı’nda karşı karşıya gösterilmiştir. Teşup iki dağ tanrısı üzerinde ve yanında boğa ile betimlenmiştir. Hepat’ın kocası Göklerin Tanrısı Teşup’un simgesi boğadır. Boğa, toprağı süren hayvan olarak kutsal olarak görülmüştür. Toprağı süren, toprağı tohumlar eken boğa, doğayı, yaşamı, bereketi temsil eden Ana Tanrıça’yı tarımın çoktan keşfedildiği bu dönemde daha anlamlı kılmaktadır. Bu yüzden olmalıdır ki boğa aynı zamanda Hepat’ın yanında da betimlenmiştir.

Hepat iki dağın üzerindeki bir panterin üzerinde oluşuyla Çatalhöyük Ana Tanrıçası’yla bağlantılı görülmektedir. Bir taht üzerinde oturan yanında kedigillerden bir hayvanla betimlenen Ana Tanrıça, Hititler’de tanrılar anası Hepat adını almıştır. Ana Tanrıça inancı hala önemlidir ancak artık tek başına tapım gören inanç değildir. Görsel 16’da Ana Tanrıça Hepatu’nun, karşısında Teşup, arkasında oğlu Tanrı Şarruma ile betimlenmesi anlamlıdır (Bayladı, 1998: 27).

Neolitik dönemin Ana Tanrıça’sı Hitit Panteonu’nda evlenmiş ve hâkimiyeti kocası Teşup’la paylaşıyor gösterilmiştir. Firiglerde de Ana Tanrıça’nın yanında artık bir erkeğin var olması, Kybele’nin yanında sevgilisi Attis ile gösterilmesiyle olmuştur.



**Görsel 17.** Kybele ve Adonis, Gümüş Tabak Üzerine Kabartma, M.S. 361-363, Milan Arkeoloji Müzesi.

Zeus'un yeryüzüne dökülen tohumundan çift cinsiyetli Agdistis doğar. Tanrılar Agdistis'i yakalar ve organını keserek atarlar. Tanrılar tarafından kesilerek atıldığı yerden bir badem ağacı çıkar. Irmak Tanrısı Sangarios'un kızı Nana bu ağaçtan bir bademi kopararak göğsüne koyarak hamile kalır ve Attis'i doğurur. Attis yakışıklı bir delikanlı olunca Kybele ve Agdistis O'na aşık olur. Fakat Attis, Kybele ve Agdistis'i istemez ve Midas'ın kızıyla evlenmek ister. Kıskançlık kriziyle Agdistis, Attis'i çıldırtıp bir çam ağacının dibinde kendi erkeklik organını kesmesini sağlayarak Attis'in ölümüne sebep olur. Bu duruma üzülen Kybele, Attis'i gömer ve akan kanla sulanan topraklarda menekşeler açar (İndirkaş, 2011: 9). Bu öyküyle Kybele ve Attis, baharın gelişi ve ölen toprağın yeniden yeşererek canlanışının simgesi olur. Tohum ve toprak ilişkisi burada Ana Tanrıça ve sevgilisi üzerinden kurgulanmıştır. Doğanın tek hakimi Ana Tanrıça'nın doğa ve bereket üzerindeki rolünü bir erkekle paylaşmasının mitolojisidir. Görsel 17'de Roma döneminde yapılan gümüş tabak üzerinde Kybele, Attis konumundaki Adonis ile gösterilmiştir. Kybele ve Adonis aslanların çektiği arabada yan yana oturmaktadırlar.

## 5. SEMAVİ DİNLERDE KADIN BETİMLEMELERİ

Yazılı kanunların olmadığı dönemlerde, insan toplulukları arasındaki ilişkilerde en önemli düzenleyici faktör, inanç sistemlerinin kuralları olmuştur. Bu kurallar kadına ve erkeğe bazı roller vermiştir. Biyolojik cinsiyet farklılıklarının dışında, insanların inandıkları inanç sistemleri de onları kadın ve erkek olarak sınıflandırmıştır. Erkeğin ava gitmesi, kadının toplayıcı olması gibi ya da tek tanrılı dinler zamanında tapınaklarda yürütülen törenlerde ağırlıklı olarak kadınların ayin düzenleyici olarak uygun görülmesi gibi. Aynı örnekten devam edilirse örneğin Hristiyanlıkta bir kilisede en yetkili kişinin erkek ve adının rahip olması ama yardımcılarının kadınlardan oluşması ve adlarının rahibe olması gibi toplumsal olarak cinsiyet rolleri belirlenmiştir.

Toplumsal cinsiyetlerin oluşmasında dini inançların rolü önemlidir. Kadınların başlarının örtülü olması, etek giymeleri, erkeğin pantolon giyinmesi hatta uygun olan giyinme şekillerinin çeşitli inanç sistemlerinde farklı şekillerde olması, erkek ve kadını toplum içinde nasıl düzenlediklerine basit örneklerdir. İnanç sistemlerin kadının görünüşü, davranışları ve hatta bilinçaltına işleyerek nasıl düşünecekleri yönünde önemli etkileri vardır. Bu bağlamda tek tanrılı dinlerde, egemen inanç sisteminde kabul gören görünüş ve davranışı düzenleyen en belirgin dini yaklaşımlara yer vermek uygun görülmektedir.

Tek Tanrıya inanma Hz. İbrahim'le başladığı varsayılır. Ancak tek tanrı düşüncesi Marduk mitolojik öyküsünde olduğu gibi Babilliler ve Sümerler'le başlamıştır denilebilir. Bakır Çağı insanının, varoluşu ve dünyanın işleyiş yasalarını açıklamada oluşturdukları inanç sistemleri Tunç Çağı'nda yeterli gelmiyor olmalıdır ki diğer Tunç Çağı medeniyetlerinin mitolojilerinde olduğu gibi tanrılar savaşı ile yeni tanrılarını belirlemişlerdir (Cömert, 2010: 23). Babilliler, Yunan mitolojisinde olduğu gibi eski tanrılarını öldürüp ya da esir edip yeni kuşak tanrılar oluşturmadılar. Babillerin tanrılar savaşı bir noktada değişiktir. Tuzlu suların tanrıçası, tanrılar anası Tiamat, söz dinlemeyen çocuklarına öfkelenir ve üzerlerine yürür. Tiamat'ın bilge torunu Ea'nın oğlu Marduk, Tiamatı öldürür (Armstrong, 2006: 48). Marduk'un kazandığı zaferden

sonra tanrılar O'nu onurlandırmak için 50 isim ve nitelik verip, göklerin ve yeryüzünün tek hâkimi ilan etmişlerdir. Bu mitolojik öykü daha önce değinildiği gibi anaerkil düzenden ataerkil düzene geçişin de simgelerini taşır. Kadın egemenden erkek egemene ve çok tanrılı inançtan tek tanrılı inanç dönemine geçişin mitolojik öykülerinden biridir denilebilir. Bu yorumla Tunç Çağı, kadın ve erkeğin toplumsal olarak yeniden düzenlenmeye başlanan dönem olmalıdır. Bu dönemim, kentlerin kurulduğu, ticaretin yapıldığı ve zenginliğin oluşmasıyla savaşların başladığı döneminin az öncesi olması mantıklıdır.

### 5.1. Yahudi Kültüründe Kadın

Yahudi kültüründe kadının konumu hakkındaki ipuçları, Yahudilerin kutsal kitabı Eski Ahid'ten alınmıştır. Tanrının kitapları olan kutsal kitaplar, yaptırımı yüksek, toplumu düzenleyici ve yönlendirici özelliktedir. Kadın hakkında yazılanlar, kadını sonraki dönemler için, kutsal kitaplarda tarif edilen biçimde şekillendirir. Bunun tipik örneği İsrailoğulları'nın zaman içinde kadına, iki farklı yaklaşım içinde bulduklarını düşündürten kutsal kitaplarındaki kadının yaratılış öyküsüdür.

Yahudilerin kutsal kitabı Eski Ahid'in yaratılışın anlatıldığı Tekvin kitabında, kadın ve erkeğin yaratılışı hakkında iki farklı şekil sunulmuştur. Bunun nedeni Kitab-ı Mukaddes araştırmacılarına göre, kitap içindeki metinlerin farklı dönemde yazılmış olmasıdır (Taşpınar, 2011: 44). Tekvin'de yer alan elohist metne göre yaratımın 6. gününde kadın ve erkek aynı statüde, Tanrının süretinde yaratılmıştır (Taşpınar, 2011: 45). Burada kadının erkekten ayrı tutulmadığı hatta Tanrının süretinde yaratılmış olmasıyla üst düzey bir değer gördüğü, bu değeri erkekle aynı ölçüde paylaştığı açıktır. Fakat Yahvist metinde kadın erkekten sonra ve erkeğe yardımcı olarak yaratılmıştır. İlk yaratılan insan Adem'in, yaratılış amacı toprağı işlemesi, ikinci yaratılan kadının yaratılış amacı Adem'in yalnız kalmasının Tanrı tarafından iyi olmadığı düşünülmesidir. (Taşpınar, 2011: 47). Kadın, Adem'in kaburga kemiğinden yaratılmış ve kadının ismini Adem 'işşa' olarak koymuştur. İşşa İbranice kadın demek ve adam anlamına gelen 'iş'

kelimesinden türetilmiştir. Böylece kadın hem ikincil yaratılmasıyla, hem hayvanlardan sonra Adem'in kaburgasından yaratılmasıyla, isimlendirilme şekliyle de erkeğe ait, ona yardımcı olarak gösterilmiştir (Taşpınar, 2011: 48). Kadın, erkeğin dünyasına yaratılmış yardımcı bir eleman olarak yapılandırılmıştır. İkincil durumdaki kadının pozisyonu Cennetten Çıkarılma olayında daha da kötüleştirilmiştir. Kadın yasak meyveyi Adem'e yedirterek ilk günahın sorumlusu pozisyonuna getirilmiştir.

Kadın, Tanrı'ya, yasak meyveyi yılanın kendisine yemesini öğütlediğini söyleyerek kolay kandırılabilir bir pozisyonda gösterilmiştir. Bu durumu Taşpınar (2011: 48) makalesinde “Kadının kolay aldanan ve aldatılan, düşüncesiz, hırslı ve kuralları bozan bir varlık olarak tanımlanmasına sebep olacak bu kısa, semitik kültüre mensup dinlerin hemen hemen tamamında tarih boyunca onun aşağılanmasının gerekçesi olarak işlenecektir.” cümlesiyle özetlenmiştir. Kadın, suçlanıp kötü pozisyonda gösterilerek, kolaylıkla ikinci sınıf muamele görecektir. Yeni toplumun erkek aklı, muhtemelen anaerkil toplumdaki kadınla kalan etkilerle değer gören kadını bu şekilde alt edebilmiştir. Eğer aralarında kadına koydukları yeri beğenmeyecek biri çıkacak olursa, kutsal metinler işaret edilecektir. Böylece kadının kötülenmesi, erkekten sonra ve erkeğin kaburgasından yaratılmasıyla kadına ikinci sınıf davranılmasının olağan karşılanmasının kapıları açılacaktır.

Yahudi metinleri zaman içinde sonradan yazıldığından, doğal olarak bazı Yahudi söylemleri elenmiştir. Bu elenen kabul görmeyen apokrif metinlerde ilk yaratılan kadın Havva değildir. Göğün Yere Hâkimiyeti ve Anaerkilin Devrilişi başlığı altında kısaca bahsedildiği gibi ilk yaratılan kadın Adem ile birlikte aynı anda yaratılmış Lilith'tir. Lilith'in Ademin ilk karısı olduğu, bilinen en eski metinlerden Midrashim'de geçen Ben Sira Alfabeti'nde açıkça belirtilmiştir. Metinde Adem ile Lilith arasında ortaya çıkan bir anlaşmazlıktan bahsedilir. Cinsel ilişki sırasında Adem de Lilith de üstte olmak istemektedir ve bu konuda anlaşamamaktadırlar. Bir anlaşmaya varamayınca Lilith Tanrının özel ismini anar ve göğe doğru yükselerek Kızıl Denize uçar. Tanrı, Lilith Adem'e geri dönsün diye meleklerini yollar fakat Lilith bunu kabul etmez.<sup>5</sup> Adem'in

---

<sup>5</sup> Ariela Pelaia. Lilith, from the Medieval Period to Modern Feminist Texts. Erişim: 20.06.2013, <http://judaism.about.com/od/jewishculture/a/Lilith-From-The-Medieval-Period-To-Modern-Feminist-Texts.htm>

ilk eşi Lilith'in gitmesi sonucu Tanrı, Adem'in gözleri önünde bir kadın daha yaratır fakat Adem kadından tiksindir çünkü kadın yaratılırken kemiği, kanı, kası görmüştür. İkinci kadını istememesi üzerine Tanrı, Adem uyurken O'nun kaburga kemiğinden Havva'yı yaratır (Gezgin, 2011: 147). Havva Adem'in parçası olduğu için O'na boyun eğecektir.

İlk Kadın Lilith Adem'le birlikte yaratılır fakat Tanrı Adem'in tarafındadır. Lilith eğer Adem'e geri dönmezse Tanrı her gün Lilith'in 100 oğlunu öldürecektir. Buna rağmen Lilith Adem'e dönmemiştir. Lilith, Adem'le ilişkisinde altta olmamak istemesiyle hakkını arayan, Tanrı'nın emrine rağmen Adem'e dönmemesiyle isyan eden durumundadır.

Lilith kendisini ikna etmeye gelmiş üç meleğe kendisini bildiğini ve Tanrının kendisini bebeklere sekiz günlükken ölümcül hastalıkla eziyet etmesi için yarattığını söyler. Bebekleri doğumlarından sekizinci günlerine kadar zarar verebileceğini; eğer bebek erkeğe sekiz gün eğer bebek kız ise on iki gün boyunca zarar verebileceğini söyler. O yüzden meleklerle bebekleri yalnız bırakmamalarını öğütler. Tabi bebekler tanrının adıyla yeminlenene kadar tehlikede olacaklardır. Lilith, Tanrı'nın adını almış bebekleri her yerde görebilecek ve onlara dokunmayacaktır.<sup>6</sup> Burada doğumdan sonra bebek ölümlerinin sebebinin Lilith'e bağlandığı söylenebilir. Meleklerle, bebekleri yalnız bırakmamalarını söyleyen Lilith öyküsü halk arasında söylenen 'bebekleri melekler korur' ifadesinin de kökeni olabilir.

Lilith, zamanımızda fazla bilinmemekte fakat Lilith öyküsü birçok batıl inançta gizlidir. 7. yüzyılda kadınlar kendilerini ve bebeklerini korumak için Lilith'e karşı büyü sözleri okumuşlardır. Aynı zamanda çanaklarına büyü sözleri yazıp ters çevirerek çanakları evin içinde bir yere gömmüşlerdir. Böylece eğer Lilith o inanışta olan birinin evine girmeye kalkacak olursa çanak tarafından yakalanacaktır.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Ariela Pelaia. Lilith, from the Medieval Period to Modern Feminist Texts. <http://judaism.about.com/od/jewishculture/a/Lilith-From-The-Medieval-Period-To-Modern-Feminist-Texts.htm> (Erişim: 20.06.2013)

<sup>7</sup> A.g.e.



Lilith, bazı Orta Çağ metinlerinde şeytani durumla ilişkilendirilerek Havva'yı cezbeden yılan olarak gösterilmiştir. 1200'lerden sonra yapılan sanat çalışmalarında gövdesi kadın, gövdeden aşağısı iri bir yılan şeklinde sürüngen olarak tasvir edilmiştir. Görsel 18'de Michelangelo'nun Sistine Şapeli duvarına yaptığı resimde bu tasvir görülebilir. 1200 yıllarında yapımı başlayan Notre Dame Katedrali bünyesinde bulunun, Görsel 19'daki kabartmada da yılanın gövdesi kadın şeklinde tasvir edilmiştir.



**Görsel 18.** Michelangelo,  
Lilith'in Adem ve Havva'yı Baştan Çıkarması  
'İnsanın düşüşü ve cennetten kovuluşu'  
Sistine Şapeli Vatikan.



**Görsel 19.** Lilith'in Adem ve Havva'yı  
Baştan Çıkarması,  
Notre Dame Katedrali, Paris.

Yahudi inancısında ve toplumunda kadına neredeyse anne olmak dışında; o da erkek çocuk doğurmuş bir anne olmak dışında; değer verilmediği söylenebilir. Hz. İbrahim'in karısının kısır olması ve bu yüzden cariyesinden erkek evlat edinmesi, bu düşünceyi destekleyen bir örnektir. Kadının kendine güveni erkek çocuk doğurduktan sonra gelmektedir. Hz. İbrahim'in öyküsünde, hamile kalan cariyesi Hacer, Hz. İbrahim'in eşi Sara'yı küçümser.<sup>8</sup> Tekvin'de anlatılan bu öykü, cariye Hacer'ın kendisinin hamile kaldığını anladıktan sonra Hz. İbrahim'in asıl eşinden kendini üstün görmesiyle, erkek çocuk doğurmanın kadına üst statü kazandırmasına örnektir.

<sup>8</sup> Tevrat; Yaratılış; Bölüm 16. <http://www.yolgosterici.com/tevat/tevat01.htm> (Erişim: 16.03.2015)



Çok tanrılı dinlerde, örneğin Eski Mezopotamya’da kız çocukları rahibe olabilsinler diye tapınaklara verilmiştir. Ayınlerin yürütülmesinde rahibeler en önemli görevleri üstlenmiş ve dahil oldukları rahip-rahibe sınıfı içinde saygı görmüşlerdir. Dominic Collon’un makalesinde rahibelerle ilgili araştırmasındaki bilgilerden, rahibeliğin ne denli önemli bir görev olduğu, kral eş ve kızlarının tapınaklarda başrahibe olmalarından anlaşılır.

Ur kral standardı üzerindeki şarkıcı ve lir çalgıcısının [Şekil 11], savaştan sonra dünyevi bir zafer kutlamasına katıldığı görülmektedir. (Parrot 1960, Tablo 176-7). Ur Kral Mezarlarında gömülü erkek ve kadınların kimliği (çok sayıda kadın olması onların Ur’un Ay Tanrısı Nanna’nın rahibeleri olduklarını gösterebilir olmasına rağmen) hâlâ çözülememiştir (Moorey 1977). Nanna’nın en ünlü baş rahibesi Akadlı Sargon’un (saltanatı M.Ö. 2334-2279) kızı Enheduanna’dır. Enheduanna’nın bu göreve getirilmesinde, Sargon muhtemelen, birkaç yüzyıldan beri devam eden bir geleneği başlatmaktan çok izleyicisi olmuştur ve bu gelenek daha sonra Nabonid tarafından kızı Ennigaldi-Nanna için M.Ö. 1. bin yılda yeniden canlandırılmış olup kralın en büyük kızı Ur’da baş rahibe olmuştur (Collon, 2004: 84).

Yahudi inancına gelindiğinde kadının toplu ibadet alanlarından izole edildiği görülmektedir. “Yahudilik’te, cemaatle ibadet edebilmek için 10 kişi gereklidir ve buna ‘minyan’ kuralı denmektedir. Ancak cemaatle ibadet edebilmek için gerekli olan 10 kişilik sayıda kadının yeri yoktur. Buna göre cemaatle ibadet edebilmek için en az 10 erkek gereklidir (Taşpınar, 2011: 51)”. Buna göre cemaati erkekler oluşturmaktadır.

Anadolu ticaret kolonileri dönemi başlığı altında, kadının boşanma konusunda erkekle aynı haklara sahip olduğundan bahsedilmiştir. Yahudi inanışında ise kadın bu hakkını da kaybetmiştir. Tevrat ve Talmud’da boşanma erkeğe verilmiş bir haktır (Taşpınar, 2011: 51).

Görsel 20’de İncil ve Tevrat’ın yaratılış 18. bölümünde anlatılan öykü<sup>9</sup> resmedilmiştir. Üç melek Hz. İbrahim’e ve eşi Sara’ya evlatları olacağını haber verir. Sara, yaşlı olduğu için bu habere güler ama bir yıl içinde bebekleri olur. Resimde baş melek gösterilmiştir. Kutsal kitapta Hz. İbrahim’in çadırının girişinin önünde günün sıcaklığında otururken meleklerin geldiğinden bahsedilir ancak ressam konuyu kendi gününe uyarlayarak, bir

<sup>9</sup> Whitney Hopley. How Does Archangel Barachiel Announce Blessings to Abraham and Sarah?. <http://angels.about.com/od/AngelsReligiousTexts/f/How-Does-Archangel-Barachiel-Announce-Blessings-To-Abraham-And-Sarah.htm> (Erişim:27.06.2013)

ev önünde Hz. İbrahim'i betimlemiş ve Eşi Sara'yı kapı eşiğinde gülümserken göstermiştir. Sara başörtülüdür. Melek ise başı açık, giysili ve ayağı çıplaktır.



**Görsel 20.** Jan Provoost, Hz. İbrahim, Sara ve Melek. 1520. Ahşap Üzerine Yağlıboya, 71 x58 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Başörtüsü örtme geleneği Sümerler'de tapınaklarda genel kadın görevi yapan rahibeler arasında vardır. Tanrı adına seks yapan bu kadınlar, diğer kadınlardan ayrılmak için başörtüsü takmışlardır. Daha sonraları M.Ö.1500 yıllarında Asur Kralı çıkardığı kanunla, tapınak rahibeleriyle birlikte, evli ve dul kadınların da başörtüsü örtmelerini mecbur kılmıştır. Genç kızlar ve sokak kadınları başörtü örtmeyeceklerdir. Muazzez İlmiye Çığ'ın (2007: 29) yaptığı yoruma göre bu gelenek Sümerlerden Yahudilere geçmiştir.

## 5.2. Hristiyan Kültüründe Kadın

Hristiyanlığın yayıldığı dönemlerde Anadolu toprakları içinde bulunan Efes bölgesinde Toprak Ana, Efes Artemis'i olarak saygınlığını korumuştur. Hatta İsa Peygamber'in havarilerinin Hristiyanlığı yayma amaçlı çeşitli yerleri gezip vaaz vermeleri sırasında

Efes'e gelmeleri hoş karşılanmamıştır. Çünkü yeni din, Artemis'i yok sayacağı için Efes halkı ayaklanıp Aziz Paulus'u, verdiği vaazlar yüzünden protesto etmiştir. Ulu Tanrıça Artemis'in Tanrıça olmadığını söyleyen Aziz Paulus'un Efes'i terk etmesi sağlanmıştır. Halk, özellikle de Artemis heykelleri yapan zanaatkârlar, yaygın bir inanış gören Tanrıça'larına sahip çıkmış ve Artemis İnanıcının saygınlığını yitirmesi durumunda, geçimlerini sağladıkları kapının kapanması endişesini duymuşlardır. Hristiyanlık yayılmaya başladığı hatta iyice yaygınlaşmış olduğu M.S. 5. yüzyılda Efes, Roma İmparatorluğu hâkimiyetindedir. Roma İmparatoru'da Hristiyan olmasına rağmen Efes'lileri Hristiyan yapabilmek için toleranslı davranmıştır (Bayladı, 1998: 95).



**Görsel 21.** Efes Artemis Heykeli, M.S. 1. Yüzyıl, Roma Dönemi Kopyası, Efes Müzesi.

Hristiyan kültüründe kadına bakış açısı Yahudi ve Pagan kültürlerinden etkilenmiştir. Ancak kadına değer verme anlamında Hz. İsa'nın kadına yaklaşımı Yahudi inancındaki kadına yaklaşımdan çok daha ılıman ve insancadır. “Ayrıca, ‘günahkâr bir kadın’ elinde bir kap ile Hz. İsa'nın yanına gelir ve gözyaşları ile ıslattığı ayaklarını saçlarıyla

siler, daha sonra onları öpüp yağ ile mesheder ve Hz. İsa buna karşı çıkmaz (Taşpınar, 2011: 53) ”. Yahudi inancında kadın erkeklerle ibadet bile edemiyorken, Hristiyan inancında günahkâr bir kadın kutsal bir kişiye dokunabiliyor. Hz. İsa, kadının konumuna bile bakmamıştır ve imanlı olduğu için kadını saygıdeğer bulmuştur. Yuhanna'nın 8. bölümündeki anlatıda din bilginleri ve Ferisiler, İsa'nın önüne zinada yakalanmış bir kadın getirirler. İsa'ya, Musa'nın böyle bir kadın'ın taşlanması buyurduğunu kendilerinin ne yapması gerektiğini sorarlar. İsa İse onlara “Aranızda günahsız olan, ona ilk taşı atsin!”<sup>10</sup> der ve önce yaşlılar olmak üzere herkes dağılır, kadın kurtulur. Hz. İsa iki olayda da insan ayrımı yapmayan, bağışlayıcı ve merhametli biri olarak anlatılmıştır. Hz. İsa böyleyken havarilerinden Paulus (Pavlus) kadına karşı bu kadar yapıcı değildir.

Kadının başını örtmek ibadet etmesini söyleyen Pavlus'a göre başını örtmeyen kadın başını tıraş ettirmelidir. Aksine erkek, başını örtmemelidir. Pavlus'a göre erkeğin başını örtmemesi, onun Tanrı'ya benzemesi ve yüceliğindedir. Bunun sebebi ise, kadının erkekten yaratılmış olmasıdır:

‘Erkek başını örtmemeli; o, Tanrının benzeri ve yüceliğidir. Çünkü erkek kadından değil, kadın erkekten yaratıldı. Erkek kadın için değil, kadın erkek için yaratıldı.’ (Taşpınar, 2011: 54)

Taşpınar'ın maklesinden alıntılanan bölümde yazılanlardan yorumla, Paulus'un kadın hakkındaki düşünceleri Yahudi inancında kadına yaklaşımla paralellik gösterir. Zaten Paulus Hristiyan olmadan önce koyu bir Yahudi ve ilk Hristiyanlara da acımasız davranmış biri olarak bilinmektedir. Pavlus'un durumu düşünülürse kadına karşı Hz. İsa gibi bir yaklaşımda olması beklenemez. Yahudilikte olduğu gibi Pavlus mektuplarında kadının kilisede vaize olamayacağını söyler ve hatta toplum içinde yapılan dualara katılmasını da istemez. Kadını sessiz, kocasına bağlı ve yorum yapmayan olarak görmek istemektedir.

Orta Çağ'ın Hristiyan Avrupa'sının karanlık dönem olarak anılmasının tohumları kadın üzerinden böyle atılmıştır. Konuşmayacak, yorum yapmayacak, istediği görünümde gezemeyecek, öğrenmek istediği bir şey varsa kocasına soracaktır. Ve buna uymak istemeyen kadın kocası tarafından buna zorlanacaktır. Zorlanma olacağını Taşpınar'ın (2011: 54) makalesinde yer verdiği, Paulus'un Korintoslulara I. Mektup'un da geçen

---

<sup>10</sup> Yuhanna (john). Bölüm 8/3-11.. <http://www.christiananswers.net/turkish/bible-tr/tr-john8.html> (Erişim:01.07.2013)

“Erkek kadın için değil, kadın erkek için yaratıldı. Bu nedenle ve melekler uğruna kadının başı üzerinde yetkisi olmalıdır.” cümlesinden kadının erkeğin hâkimiyetine girmesi ve erkeğin kadına istediğini yapabileceğinin öğütlendiği anlaşılmaktadır.

Aziz Paulus’un kadın hakkındaki düşünceleri Görsel 20’deki kadın tasvirinde anlamlı olarak okunmaktadır. Kadın edilgen ve kapı arkasından görünmektedir. Hz. İbrahim’in eşi olan Sara hamile kalacaktır ama baş melek haberi Hz. İbrahim’e vermektedir. Oysa gebeliği yaşayacak olan Sara’dan önce Hz. İbrahim’in bilgilendirilmesi, kadının erkeğin sorumluluğunda olduğunu, kadın hakkındaki kararlara erkeğin verdiğinin ikonografik gösterimidir.



**Görsel 22.** Meryem’e Müjde ve İki Azizler, Simone Martini, 1333, Ahşap Üzerine Tempera, 184 x210 cm., Uffizi Galerisi, Florence.

Paralel bir konuyu resmeden Simone Martini’nin Meryem’e Müjde isimli resmine bakıldığında melek Gabriel (Cebrail), bakire Meryem’e bir oğlu olacağını ve oğlunun dünyayı kurtaracağını söylemektedir. Meryem, meleğin belirmesi karşısında şaşırmış ve korkmuş olmalı ki oturduğu yerde gövdesini geriye çekmiştir. Meryem görünüşü olarak

örtülü, uzun giyinmiş, sade renkler içinde Hristiyanlığın kadından beklediği mütevazı, kendine hakim kadın görünümündedir.

Meryem, Havva ile kıyaslanırsa, kutsal ruh vasıtasıyla hamile kalmayı kabul ederek, insanlığı kurtaracak bebeği doğuracaktır. İnsanlığı kurtarmada aracı olacak Meryem, Hristiyan inancında yüce bir mertebeye konmaktadır. Oysa Havva, Tanrı'nın yasakladığı ağaçtan, yılanın sözünü dinleyerek yasak meyveyi Adem'e yedirmesiyle asi, söz dinlemez biri olarak insanlığın cezalandırılmasına sebep olmuştur. Burada Meryem insanlığı kurtarmada aracı iken Havva insanlığın cezalandırılmasına sebep görülmektedir.

Sonuç olarak, Yahudiliğin kadını edilgen ve ikinci sınıf bir pozisyona sokmuş olmasından, Hz. İsa kurtarmaya çalışmış olsa da, Paulus'un Hristiyanlığı yayma sürecindeki eski dini Yahudilikten kalma eğilimi yüzünden kadına karşı aşağılama devam etmiştir.

### 5.3. İslam Kültüründe Kadın

İslam öncesi Arap toplumu çoktanrılı bir yapıdadır ve en önemli tanrıları arasında Lat, Uzza ve Menat isimli üç tanrıça vardır. Bu üç Tanrıça Allah'ın kızları olarak bilinmekte ve Lat nakışlı dört köşe bir taş; Uzza, bir ağaç; Menat, bir kaya heykeli şeklinde tapım görmüştür (And, 2012: 36). İslam öncesi çok tanrılı inanca sahip Arap kabilelerinin en önemli tanrısı, Kabe'nin Rabbı olarak Allah'tır (Öztürk, e-dergi, 2007: 136). Ama İslam öncesi çok tanrılı inanca sahip olan Arap toplumu Allah'tan yardım dilemek için O'nun kızları aracılığı ile dua etmişlerdir. “Arapların Allah'ın varlığını kabul ettikleri, ancak O'na ulaşmada putları ikinci derecede birer ilâh olarak değerlendirdikleri açıkça anlaşılmaktadır. Bu putlardan özellikle üçü Lât, Menat ve Uzza, ‘Allah'ın kızları’ olarak özel bir saygınlığa sahiptiler (Öztürk, e-dergi, 2007: 147)”. Kuran'da da bu üç putun isimleri Necim Süresinin 19-20. ayetlerinde geçmektedir. Necm suresinin ilgili ayetleri şöyledir;

Lât ve Uzza'ya ve diğer üçüncüsü Menat'a ne dersiniz? (19-20) Erkek size de, dişi O'na mı? (21) Öyle ise bu çok insafsızca bir paylaştırmadır.(22) Onlar ancak sizin ve atalarınızın

(ilah edindiğiniz şeylere) taktığınız isimlerdir. Allah, onlar hakkında hiçbir delil indirmemiştir. Onlar (putperestler) yalnız zanna ve nefislerin arzusuna tâbi oluyorlar. Andolsun ki, kendilerine, Rableri katından yol gösterici gelmiştir.(23)<sup>11</sup>

Lat İslam öncesi Arap toplumunda özellikle Kureyş kabilesince en saygı duyulan puttur. Lat'ı korumak için O'nu içine alacak bir bina yapmışlardır. Lat, döneminde saygı gören bir put olmuş olmalı ki ismi Allah'tan türetilmiştir.

Lât ismi Allah lafzının müennes bir şekli gibi görünmektedir. Lât kelimesindeki te harfinin he'ye dönüştüğü savunulmaktadır. İbn Abbas ve Mücahid gibi zatlardan rivayet olduğuna göre müşrikler putların isimlerini Allah'ın isimlerinden türetmişlerdir. Allah isminden el-Lât, el- Azîz'den el-Uzzâ, el-Mennân'dan Menât isminin türetildiği gibi (Öztürk, e-dergi, 2007: 151).

Öztürk, makalesinde Allah İsmi'nin Arapların çok tanrılı inancında en büyük tanrılarına verdiği isim olduğunu ve İslam dini ile tek tanrı inancına geçtikleri zamanda Kuran'ın göndericisi tek olan yaratanın, yüce varlığın ismini yine Allah olarak devam ettirmelerinden Allah'ın varlığından haberdar olduklarını belirtir (Öztürk, e-dergi, 2007: 136). Yine aynı makalede İslam öncesi Arap toplumlarının Hristiyanlık ve Yahudilikten haberdar olduklarını açıklar. Fakat İbadetlerinde Lat, Menat, Uzza'dan medet ummaları, Arap toplumunda hala anaerkil yapının etkilerinin devam ettiğini düşündürür. Fakat bu, Kuran'ın geldiği dönemde Arap toplumunun anaerkil bir toplum düzeninde olduklarını göstermez. Necm süresinin 19, 20 ve 21. Ayetleri<sup>12</sup> ve Tur Suresinin 38. Ayetinin<sup>13</sup> açıklamalarına bakıldığında Arapların anaerkil toplum yapısının izlerinin devam ettiği ve ataerkil bir toplum düzeninde oldukları açıkça anlaşılmaktadır.

Kuran'da kadına yaklaşımı, Nur suresi üzerinden yorumlanırsa Hristiyan ve Yahudi inancına göre daha olumlu olduğu söylenebilir. Nur Suresinin 1. Ayet'i ;“Zina eden kadın ve zina eden erkekten her birine yüzer değnek vurun. Allah'a ve ahiret gününe inanıyorsanız, Allah'ın dini(nin koymuş olduğu hükmü uygulama) konusunda onlara acıyacağınız tutmasın. Mü'minlerden bir topluluk da onların cezalandırılmasına şahit

<sup>11</sup> Necm suresi, 19-23. Ayetler. Kur'an,Diyanet İşleri Bakanlığı Kur'an-ı Kerim Portalı. <http://kuran.diyanet.gov.tr/Kuran.aspx#53:19> (Erişim:24.12.2014)

<sup>12</sup> Necm Suresi, Diyanet İşleri Bakanlığı Kur'an-ı Kerim Portalı. <http://kuran.diyanet.gov.tr/Kuran.aspx#53:1> (Erişim : 06.10.2013)

<sup>13</sup> Tur Suresi,Diyanet İşleri Bakanlığı Kur'an-ı Kerim Portalı. <http://kuran.diyanet.gov.tr/Kuran.aspx#52:32> (Erişim : 06.10.2013)



olsun.”<sup>14</sup> Kadın ve erkeğin başka biri ile ilişkiye girmesi cezalandırılması gereken, istenmeyen bir davranıştır. Üstelik kadın ve erkek aynı cezaya maruz bırakılmaktadır. Yahudi inancındaki zina edenleri taşıyarak öldürülme, İslam’da yoktur. İslam dinine göre cezalarını çeker ve tövbe ederlerse bağışlanacaklardır. Nur suresi 4. Ayet’te “Ancak tövbe edip bundan sonra ıslah olanlar müstesna. Çünkü Allah, çok bağışlayandır, çok merhamet edendir.”<sup>15</sup> Zina etseler dahi, tövbe ettiklerinde Allah tarafından zina edenlerin bağışlanacağından bahsedilir.

Hristiyanlık döneminde Yahudiliğin kadına karşı olan olumsuz yaklaşımına Hz. İsa daha olumlu ve insancıl yaklaşmıştır. Fakat Aziz Paulus Hristiyanlığı yayma sürecinde Hz. İsa’nın kadına karşı olumlu düşüncelerini yayacağına Yahudi inancına yakın, kadının konumunu kötüleştiren öğretileri olmuştur. Buna benzer bir durum Hz. Ömer’in halifeliği döneminde de yaşanmıştır. Kuran’da zina durumunda taşlanarak öldürmekten bahsedilmezken Hz. Ömer’in getirdiği kurallar içerisinde Kadının taşlanarak öldürülmesi yer almaktadır. Yahudilikte olduğu gibi benzer biçimde yine Hz. Ömer’in Halifeliği sırasında kadınların camiye gidip ibadet etmeleri istenmemiş ancak bu durum Osmanlı halifeliği döneminde değişmiş ve kadınlar camilerde erkeklerden ayrı bir bölümde ibadet edebilmişlerdir (Berktaş, 2009: 121).

Kadının şahitliği konusunda Yahudilik, kadının şahitliğini kabul etmez. Buna sebep olarak Havva’nın yasak meyveyi Adem’e yedirerek cennetten kovulmasını gösterir (Akburç, e-dergi, 2006: 22). Ancak İslam dininde durum farklıdır. Bakara Suresinin 282. Ayetinde borçlarla ilgili hakkın korunması konusunda şahitliğin nasıl olması gerektiği belirtilmiştir. Buna göre iki erkeğin şahitliğinden bahsederken, eğer bir erkek varsa, o erkeğin yanında iki kadının şahitliğinin geçerli olacağından bahseder.

Ey iman edenler! Belirlenmiş bir süre için birbirinize borçlandığınız vakit onu yazın. Bir kâtip onu aranızda adaletle yazsın. Hiçbir kâtip Allah’ın kendisine öğrettiği gibi yazmaktan geri durmasın; (her şeyi olduğu gibi) yazsın. Üzerinde hak olan kimse (borçlu) da yazdırsın, Rabbinden korksun ve borcunu asla eksik yazdırmayacak şekilde yazdırsın. Şayet borçlu sefih veya akli zayıf veya kendisi söyleyip yazdıramayacak durumda ise, velisi adaletle yazdırsın. Erkeklerinizden iki de şahit bulundurun. Eğer iki erkek bulunamazsa rıza göstereceğiniz şahitlerden bir erkek ile -biri yanılırsa diğerinin ona hatırlatması için- iki kadın (olsun).

<sup>14</sup> Nur Suresi, 1. Ayet, Diyanet İşleri Bakanlığı Kur’an-ı Kerim Portalı. <http://kuran.diyanet.gov.tr/Kuran.aspx#24:1> (Erişim: 13.10.2013)

<sup>15</sup> Nur Suresi, 4. Ayet, Diyanet İşleri Bakanlığı Kur’an-ı Kerim Portalı. <http://kuran.diyanet.gov.tr/Kuran.aspx#24:1> (Erişim: 13.10.2013)



Çağırıldıkları vakit şahitler gelmemelik etmesin. Büyük veya küçük, vâdesine kadar hiçbir şeyi yazmaktan sakın üşenmeyin. Böyle yapmanız Allah nezdinde daha adaletli, şahadet için daha sağlam, şüpheye düşmemeniz için daha uygundur. Ancak aranızda yapıp bitirdiğiniz peşin bir ticaret olursa, bu durum farklıdır. Bu durumda onu yazmamanızda sizin için bir sakınca yoktur. (Genellikle) alış-veriş yaptığımızda şahit tutun. Ne yazan, ne de şahit zarara uğratılsın. Eğer bunu yaparsanız (zarar verirseniz) şüphe yok ki bu, sizin yoldan çıkmanız demektir. Allah'tan korkun. Allah size gerekli olanı öğretiyor. Allah her şeyi bilmektedir.<sup>16</sup>

Bakara süresinin 282. Ayetine göre kadının, birinin yanılması durumunda diğerinin hatırlatmasına ihtiyaç duyulacak olmasından dolayı, kendisine yeterince güvenilecek, kendinden emin biri olarak görülmediği düşünülebilir. Fakat Yahudi inancıyla kıyaslandığında İslam inancında kadının şahitliğine yer verilmesinden dolayı da daha fazla değer gördüğü söylenebilir.

Nur Suresinin 6-9. Ayetlerinde eşlerine zina yaptığı konusunda iddada bulunan ve şahidi olmayanlara ilişkin yaklaşım anlatılmaktadır. Buna göre kadının şahitliği tek başına dikkate alınmaktadır. Kadın ve erkek yemin ettirilecek ve ikisinin de yemini ve açıklamaları eşit şartlarda dikkate alınmaktadır. “8, 9. Kadının, kocasının yalan söyleyenlerden olduğuna dair dört defa Allah adına yemin ve şahitlik etmesi, beşinci defa da, eğer (kocasını) doğru söyleyenlerden ise Allah'ın gazabının kendi üzerine olmasını dilemesi kendisinden cezayı kaldırır.”<sup>17</sup> Nur süresinde erkek ve kadın arasında başka şahit olmaması durumunda zina suçlamasında eşit olarak dikkate alınacağı söylenmektedir. Bakara ve Nur surelerine bakıldığında kadının şahitliği, içinde bulunduğu duruma göre değerlendirilmektedir.

İslam'da kadının örtünmesi konusunda Berktaş, erkek bakışından korunan kadının, yani kötü bakışın nesnesinin kontrol altına alınmaya çalışıldığı yorumunu yapmıştır (Berktaş, 2009: 152). Söylem olarak kadını taciz eden erkeklerden korumak amaç gösterilse de, kötü niyete sahip erkeği kontrol altına almak yerine, nesne konumuna getirilmiş kadını düzenlemek, erkek egemen toplumun hiyerarşik düzeniyle ilişkili olması açısından mantıklıdır. Kur'an-ı Kerim'in Nur süresinin 31. Ayetinde kadının nasıl örtünmesi gerektiği belirtilmiştir. 31. Ayete göre kadının; aile, akraba, köleleri ve

<sup>16</sup> Bakara Suresi, 282. Ayet, Kur'an-ı Kerim Meali. <http://www.diyanevakfi.org.tr/meal/Bakara.htm> (Erişim: 09.11.2013)

<sup>17</sup> Nur Suresi, 8 ve 9. Ayet, Kur'an-ı Kerim Meali. <http://www.diyanevakfi.org.tr/meal/Nur.htm> (Erişim: 09.11.2013)

küçük erkek çocuklar dışındaki erkeklere ziynet yerlerini göstermemeleri ve başörtülerini yakalarına kadar salmaları istenir. Fakat yine Nur suresinin 59. ve 60. Ayetlerinden anlaşıldığı üzere ancak buluğ çağına girmiş ve doğurganlığı olan kadından özellikle örtünmesi beklenmektedir.<sup>18</sup>

Bakara suresinin 222. ve 223. Ayetlerinde erkeğin kadın üzerindeki hâkimiyetinin cinsellik üzerinden söylemi vardır.

Sana kadınların ay halini sorarlar. De ki: "O bir ezadır (rahatsızlıktır). Ay halinde kadınlardan uzak durun. Temizleninceye kadar onlara yaklaşmayın. Temizlendikleri vakit, Allah'ın size emrettiği yerden onlara yaklaşın. Şüphesiz Allah çok tövbe edenleri sever, çok temizlenenleri sever." (222) Kadınlarınız sizin ekinliğinizdir. Ekinliğinize dilediğiniz biçimde varın. Kendiniz için (geleceğe hazırlık olarak) güzel davranışlar takdim edin. Allah'a karşı gelmekten sakının ve her hâlde onun huzuruna varacağımızı bilin. (Ey Muhammed!) Mü'minler'i müjdele. (223)<sup>19</sup>

Bakara suresinin 222. ve 223. Ayetlerinde kadına cinsel olarak yaklaşımın nasıl olması gerektiği açıklanmıştır. Kadına adet dönemi yaklaşılmaması ve ters ilişkiye girilmemesinin öğütlenmesi kadının lehinedir. Ancak kadının erkeğin ekini olarak gösterilmesi ve istedikleri gibi bu ekine varabilmelerinin söylenmesi kadını, erkeğin yanında insani değer olarak anlamsız kılar.

İslam dinindeki kadınla Hristiyan dinindeki kadın arasında önemli farklardan birisi de Havva'nın durumudur. Havva Hristiyan inancında yılan kılığındaki şeytanın teşvikiyle yasak meyveyi Adem'e yediren konumundadır. Fakat İslam dininde şeytan, Havva ile Adem'i yasak ağaçtan yemeleri için ikisini birlikte ikna eder. Bu haliyle Havva cennetten kovuluşun tek suçlusu olarak gösterilmez. Ancak Allah, tüm meleklerle, Adem'e secde etmesini söyler. Havva'dan bahsedilmez. Hatta Havva'nın ismi bile söylenmez; Havva'dan Adem'in eşi olarak bahsedilir ve O'nun Havva olduğu anlaşılır.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Nur Suresi, 59-60. Ayet, Diyanet İşleri Bakanlığı. Kur'an-ı Kerim Portalı. <http://kuran.diyanet.gov.tr/Kuran.aspx#24:59> (Erişim: 10.11.2013)

<sup>19</sup> Bakara Suresi, 222-223. Ayet, Diyanet İşleri Bakanlığı. Kur'an-ı Kerim Portalı. <http://kuran.diyanet.gov.tr/Kuran.aspx#2:223> (Erişim: 10.11.2013)

<sup>20</sup> Araf Suresi, 19-21. Ayetler, Diyanet İşleri Bakanlığı Kur'an-ı Kerim Portalı. <http://kuran.diyanet.gov.tr/Kuran.aspx#7:12> (Erişim:16.11.2013)

Genel olarak ise her üç semavi dinde kadın, sosyal yaşamda geri planda durması istenen, doğurganlığı ile saygın, cinsel olarak erkeği tahrik edeceği ve günaha sevk edeceği için sakınılması gereken ve bu yüzden örtülmesi beklenen, akıllı olmaktan çok duygusal oluşuyla güvenilirliği az görülen ve şahitliğine yeterince itimat edilmeyen konumunda bulunmaktadır.

## 6. İDEAL GÜZEL

Antik Yunanlılar, Egon Friedell'a göre araştırmayı sevmeyen bir millet olarak doğayı gözlemlemek yerine, fikirler üretmekten daha çok hoşlanmışlardır (Friedell, 1999: 53). Eğer bu tespit doğruysa antik dönemde felsefenin Yunanlılar'da neden daha fazla geliştiği açıklanmış olur. Antik Yunanlılar, belki de bu yüzden görünen gerçekliği değil de ideal olduğunu düşündükleri görünümde heykeller yapmışlardır.

Antik Yunan'da oğlancılık yaygındır. Çoğunlukla yetişkin bir erkeğin, ergen bir erkek sevgilisi vardır. O zaman şartları Yunanistan'ında erkeğin erkele ilişkide bulunuşu normal karşılanmaktadır. Egon Friedell (1999: 112), Pers öncesi Yunanistan'ın kadın heykellerinin vücutlarının erkeğe benzediğini bu duruma bağlar. Friedell, erotik olanın, oğlan vücudu olduğu düşünülerek kadın heykellerinin de erkek vücut yapısına benzer betimlendiği yorumunu yapmıştır. Bu ne kadar doğru bilinemez ancak Atina'nın baş tanrısının Tanrıça Athena olduğu göz önünde tutulursa Antik Yunanistan'ın en büyük kentinin baş tanrısının savaşçı bir kadın oluşu, erkek estetiğine dayalı olarak, kadının estetik tasviri fikrini mantıklı kılmıyor. Savaşçı tanrıça Athena'nın, doğurgan Ana Tanrıça Artemis'ten farkı, belki de Atina kızlarından kaynaklanır. Atinalılar, Tanrıçalarını sportmen kızlarından esinlenerek savaşçı olarak düşünmüş olabilir. Fakat Yunan toplumunda kızların sporla ilgilendiği yer Atina değil Spartadır (Gezgin, 2010: 23).

Bakire olan ve savaşçı Athena, Yunan kültürüne ters gelmemektedir. Sporun yaygın olarak yapıldığı, olimpiyatların çıkış yeri antik Yunan'da belki de kızlarda sportif faaliyetlerde bulunuyor ve vücut yapıları kaslı bir görünüm alıyordu. Roma dönemi kadın savaşçıların tasvir edildiği kalınlardan kültürel bir etkileşim olduğu

varsayılırsa, oğlan estetiğinden esinle kadını kaslı göstermeye alternatif gerçek kaslı kadınlar olabilir.



**Görsel 23.** Kadın Gladyatörler, Mermer Kabartma, Halikarnassos, British Museum.

M.S. 1.-2. yüzyıl arasına tarihlenen bir kabartmada iki kadın dövüşçü betimlenmiştir (Görsel 23). Romalı hiciv ustası Juvenal kadın dövüşçüleri, kendi cinsiyetlerini reddettikleri şeklinde yorumlayıp bu kadınları aşağılamıştır (Murray, 2013: 124). Kabartmadaki iki kadın dövüşçü lakaplarıyla gösterilmiştir. Dövüş berabere bitmiş ve iki kadın saygıdeğer bir şekilde arenadan uğurlanmıştır. Juvenal'a göre kadın belli ki elinin hamuruyla erkeğin işine karışmaması gereken bir pozisyonda değerliydi. Kadınların dövüştürülmesi, eğlence amaçlı halkı coşturmak için yapılmış ve Roma halkından siyasi çıkarları olan, Domitianus tarafından düzenlenmiştir. Amfitiyatroda düzenlenen kadın dövüşlerinde zengin kadınlar da dövüşmekte ve bu onlar için heyecan ve kötü şöhret olmuştur. Erkekler kadınların dövüşmesini ayıplayıp dövüşü onlara yakıştırmasa da bunu kadınlar istemiştir. Kadın dövüşü hoş karşılanmadığı için sonuç olarak kadının dövüşmesini yasaklayan kanun çıkarılmıştır (Murray, 2013: 126).

Hristiyanlığın en hızlı yayıldığı dönem olan Roma dönemi olduğundan, bu dönemde kadının, erkeklerle aynı aktiviteleri yapmasının hoş karşılanmaması anlaşılır bir durumdur. Çünkü Hristiyanlık inancına göre kadın ev içinde ve çocukları yetiştirme göreviyle değerlidir. Fakat henüz pagan inancının yaygın olduğu dönemde spora düşkün Yunanlılar'da, kadının da spor yapıyor olması akla yatkın gelmektedir. Athena dışında böyle düşünmemizi sağlayan, Ana Tanrıça Artemis'in ok ve geyikle betimlendiği heykelidir. Ok atan bir kadın, aynı zamanda avının peşinden koşan yani atletik bir kadın olmalıdır. Ok atan Ana Tanrıça'nın Anadolu'nun iri göğüslü, göbekli ve kalçalı Ana Tanrıça'sına göre zayıf betimlenişi belki de Yunan halklarındaki yaygın spor geleneğindedir. Acaba gerçekten antik dönem Yunanlı kadını dilediği gibi spor yapabilmiş miydi ya da başka türlü sorarsak dilediği gibi davranma hakkına sahip miydi?

Egon Friedell, antik Yunan demokrasisinin egemen partisinin oligarşisi olduğunu söyler. Zaten köleliğin olduğu yerde demokrasiden bahsedilemez. Antik Yunan'da soylu, köylü ve kölelerin bulunuşu antik Yunan demokrasisini bugünkü anlamda düşündürmez. Kadınların hakkında “Kadınlar ne seçebilir ne de memur olabilir, hatta spor etkinliklerine bile ancak Sparta'da katılabılırdi (Friedell, 1999: 198) ”, cümlesindeki alıntıya bakılırsa seçme hakkı olmayan ve kurumsal işlerde görev alamayan kadın Sparta'da spor etkinliğine katılabilmektedir. Sparta'nın savaşçı kültürleri kadınlarını sportif olma konusunda engellememiş görünmektedir. Yaygın olmasa da Antik Yunanda atletik kadınların olduğu düşünülebilir.

Antik Yunan'ın estetik üzerine düşünceleri güzellik kavramıyla başlamıştır. Süje, estetik obje, estetik değer ve güzellik yargısı dörtlüsünün oluşturduğu güzel sanat denilen estetik olayına Antik dönem Yunanlı düşünürleri güzelliği ön planda tutmuştur (Tunalı, 1996: 18). Güzel üzerine ilk olarak antik Yunanlılarda Xenophon düşünmüştür. Xenophon'a göre güzel aynı zamanda iyi olandır. O'na göre alanında iyi olan şey ya da kişi aynı zamanda güzeldir (Tunalı, 1996: 23). Bu ilk düşünceler aslında ideal estetik anlayışında yapılmış klasik Yunan heykellerinin neden formülize edildiğini hissettiriyor. Atletik yapı, sağlıklı kişiler ki bu kişiler yaşlı bir adam heykeli ya da resimsel tasviri de olsa atletik güçlü anlatıma sahiptirler. Sağlıklı olmak iyi ise, güzel bir figüratif betimlemede, sağlıklı bir beden anlatılmalıdır.

Güzel üzerine düşünme Xenophon ile başlamışsa da güzel nedir sorusunu soran kişi Platon olmuştur (Tunalı, 1996: 25). Platon'un üç dönemi vardır ve ilk dönemi sokratik dönem olarak adlandırılır. Platon'un, hocası Sokrates'ten etkilendiği dönemdir. Sokrates'in sofist Hippias ile güzel üzerine konuşmalarından, Hippias'ın verdiği cevaplar arasındaki "uygunluktur" (Tunalı, 1996: 27), cevabı üzerine Sokrates uygunluklar üzerine yoğunlaşır. Fakat Sokrates için içinden çıkamaz çünkü Xenophon'un sonuca vardığı gibi uygunlukların güzeli oluşturması, uygun ahlak ve davranışın güzeli oluşturması gibi, güzellik kavramının iyi kelimesine gittiğini görerek güzelin ne olduğunu tekrar ele almıştır. Sokrates'in sorusu değişir ve şöyle olur "Güzel, bize, işitme ve görme duyuları yoluyla haz veren şey değildir?" (Tunalı, 1996: 29). İşte bu soruyla güzellik, haz kelimesi, işitme ve görme ile güzel sanatlar alanına girer. Platon ise bu noktada devreye girer ve iyi olan, güzel töre, davranış gibi kavramlardan, görme ve işitme ile algılanan güzellik üzerine yoğunlaşır ve üstün kılar. Fakat Platon güzel ve iyi arasındaki bağlantıdan çıkmaz. Platon'a göre güzel ve iyi arasında sıkı bir bağ vardır (Tunalı, 1996: 31).

İnsanların, nesnelere ya da durumlar karşısında hoşlanma, haz duyma gibi anlarda kullandığı kelime güzel, hoş gibi olumlu kelimelerdir. Güzel ile iyinin içiçeliğinden antik Yunan düşünürleri bu iki terimi neredeyse eş anlamlı olarak görmüşlerdir. İyi olan amaca hizmet ettiği için aynı zamanda güzeldir. Bir şey ancak amacına uygun ise iyidir. Platon'a göre bu iyilik zaten başından beri vardır ve güzel görünen ise iyiyi kavrandığında belirir. Bu noktada soyut olan güzellik, doğanın ya da bir sanat eserinin güzelliğinden farklılaşır. Sadece güzel olarak güzel yani iyiden bağımsız olan güzeli anlamak için Pythagoras sayılara başvurmuştur. Müziğin çekiciliği ya da dans etmenin verdiği haz, içindeki ritimle ilgili ve notaların aralıklarıyla bağlantılıysa güzeli sayısal olarak belirleyebilir miyiz?

Güzel bir kadının portresi, güzelliğini güzel bir kadından mı alır yoksa portreyi yapan sanatçının güzeli, tuvaline, doğadaki güzel kadından aldığı ilhamla mı yapmıştır? Örneğin Albert Dürer'in annesini kömür kalemle yaptığı çalışmada, annesi gerçek yaşamında güzel denilemeyecek görünümündedir. Fakat kömür kalem ile yapılmış bu çalışmaya kimse çirkin diyemez. O halde sanat ile doğa güzellikleri farklıdır. Çirkin bir nesne, sanat olayı içinde güzel olabilir. Sanatta bu güzelliği sağlayan nedir? Aslında

sanat eğitimi almış birine güzel görünen bir resim örneğinin Picasso'nun Guernica'sı sanat eğitimi almamış birine çirkin gelebilir. Güzeli algılamak bu noktada farkındalık ve bilgi birikimi gerektirir.



**Görsel 24.** Albert Dürer'in Annesi, 1514, Kağıt Üzerine Kömür Kalem, 421 x 303 mm Staatliche Museen, Berlin.

Platon son dönemlerinde Pythagoras'tan etkilenmiş ve güzelin orantı ve simetriden oluştuğunu söylemiştir (Tunalı, 1996: 42). Platon'dan önce güzelliği Harmoni ile açıklamaya çalışan Herakleitos ve Empedokles olmuştur (Tunalı, 1996: 56). Bu iki düşünür, güzeli, farklı miktarlardaki değerlerin bir araya gelerek oluşturduğunu söylemiştir. Ancak bu değerlerin miktarları üzerine Pythagoras kafa yormuştur. Pythagorasçılara göre evrenin uyumunun sayıları vardır ve evreni anlamak bu sayıları bilmekle sağlanabilir. Geometrinin yanı sıra müzik üzerine, müziğin ses değerleri, süreleri ve boşlukları üzerine kafa yormuş Pythagoras, ses aralıklarını hesaplayarak makamları düzenlemiştir. Pythagoras'ın doğayı ve bir sanat kolu olan müziği sayılarla açıklamaya çalışmasından etkilenmiş Antik Yunan klasik çağının ünlü heykeltıraşı Polykleitos'ta kanon'u geliştirmiştir (Tunalı, 1996: 57).

Polykleitos'un Kanon'unu Tunalı, Philon ve Galen'in açıklamalarına göre tanımlamıştır. Bu açıklamalardan Galen'in açıklaması "Kanon denen ve bu adı alan Polykleitos'un bir heykeli övülür, çünkü o, bütün sahip olduğu üyelerin tam ve kesin simetrisini gösterir (Tunalı, 1996: 57)". Demek ki Polykleitos, yapmış olduğu heykelde, bütünün tüm parçalarının birbirine göre simetrisini planlamıştır. Yine İsmail Tunalı'nın kitabında yer verdiği Galen'in bir diğer açıklaması;

Chryssipos, bunu yukarıda ifade edilen konuşmasında açıklamıştır. Bu konuşmasında o şöyle demiştir: Bedenin sıcaklığı, sıcak ve soğukun, kuru ve yaşın, açıkça beden elemanları olan şeylerin bir simetrisidir. Fakat güzellik, zannediyordu ki, o, elemanların simetrisinde değil de, parçaların simetrisinde bulunur, parmağın parmağa, bütün parmakların el ortasına ve el başlangıcına ve bunların alt-kola ve alt-kolun üst-kola ve bütün hepsinin, *Polykleitos'un Kanon'unda yazılı olduğu gibi*, birbirine olan simetrisinde bulunur. Zira insan bedeninin bütün simetrisi, bize, bu yazıda öğretilir; Polykleitos, teorisini, kendi teorisinin kurallarına göre bir heykel yaparak ve bu heykele de yazısı gibi Kanon adını vererek güçlendirir. Buna göre beden *güzelliğinin* simetriye dayanması, bütün hekim ve filozofların görüşlerine de uyar (Tunalı, 1996: 58).

Alıntıda bahsedilen simetri, Pythagorasçı yaklaşıma uygun düşen sayı ilgileridir. Güzelliğin sayısal değerlerini bulma üzerine antik Yunan'da kafa yormuş ve bunun üzerine kitap yazmış kişi ise heykeltıraş Polykleitos olmuştur. Ancak güzelliğin sayısal olarak belirlenmesi konusunda Polykleitos yalnız değildir. Filozof Platon da yaşlılık döneminde Pythagorasçılığın etkisinde kalarak güzelliğin, harmoninin matematik değerleri olduğunu ileri sürmüştür.

Antik Yunan'ın klasik çağı heykelleri, belirli oranlara göre yapılan ve ideal güzel anlayışının belirlediği heykeller olmuştur. Rönesans'ta ve daha sonraları Neoklasik dönemde rehber alınacak heykeller, Pythagorasçı düşüncenin sanata yansımından ortaya çıkmıştır. Sanat, bilimsel bakış açısıyla oluşturulmaya ve anlaşılmaya çalışılmıştır. Doğal olarak güzelliği açıklamaya ve oluşturmaya çalışan formüller heykel ya da resim sanatındaki figürlerin birbirine benzer biçimlerde olmasını sağlamış ve ideal güzelliği oluşturmuştur.

İdeal güzeli aramak klasik çağını yaşayan antik Yunan'ın felsefesine uygun bir yaklaşımdır. Platon'un İdealar felsefesi yani yeryüzü dışındaki ideaların; mükemmelin temsillerinin yeryüzünde var olması, yeryüzünün idealar dünyasının yansıması olduğu düşüncesiyle, yönetimde, sanatta ve akla gelebilecek her alanda ideali arama ve



olabilme çabasıydı. Tam da demokrasinin uygulanmaya başladığı bir dönemde, insanı, yaşamın merkezine almak ve insan yaşamını en ideal biçime sokmak Platon'un felsefesiyle uyumludur. Yine büyük matematiksel gelişmelerin yaşandığı, Pythagorasçı düşüncenin de hâkim olduğu klasik çağda ideal güzeli bulmak Platon'un felsefesi ve Pythagoras'ın bilimsel çalışmalarının sentezi olarak gelişmiştir.



**Görsel 25.** Polykleitos'un Doryphoros'unun Roma Dönemi Kopyası, İ.Ö. 1. yüzyıl, Mermer, Yükseklik: 2.12 mt. Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi.

Heykel sanatında uyumu, sayılarla bulmaya çalışan Polykleitos, Kanon isimli kitabında belirlediği ölçülere göre yaptığı heykeli daha sonraki sanatçıların da beğenisini kazanarak, örnek alınmıştır. İnsan vücudunun parçalarının birbirine oranı, simetrisi ve uyumu ile formülize ettiği Kanon'u Doryphoros (Görsel 25) olarak isimlendirdiği heykelinde uygulamıştır.



**Görsel 26.** Knidos Afrodit'inin Roma Çağı Kopyası, Vatikan Müzesi.

Heykelin duruşundaki estetik ise bir bacağın gergin diğer bacağın rahat bir şekilde öne doğru bükülmüş olmasıyla; kollarından bir kolun aşağı doğru rahat salınımı, diğer kolun ise hafifçe kıvrılarak yukarıya kaldırılmış olmasıyla; başın ise vücudun eğildiği tarafın tersi yönüne bükülmesiyle, hem denge hem de farklı hareketlerin oluşturduğu uyum içinde yapılmıştır. Bu duruş klasik dönem heykellerinin çoğunda gözlenebilmektedir.

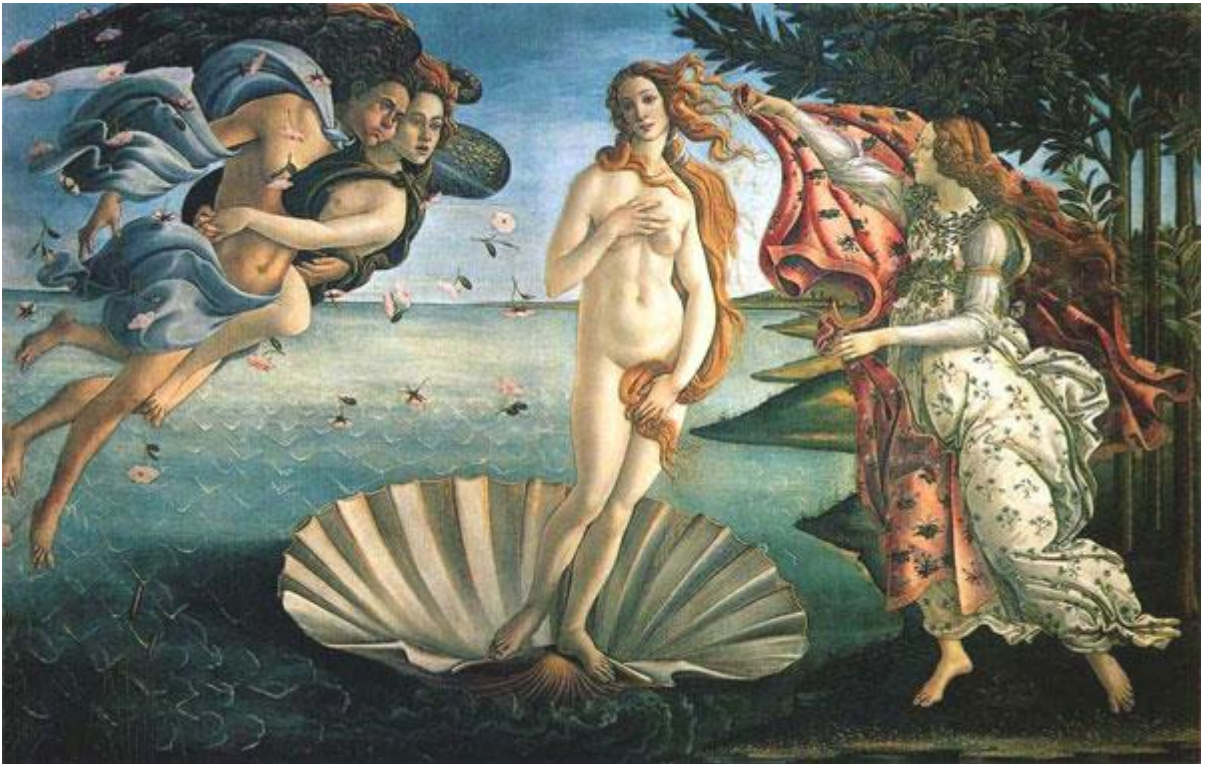
Heykeltıraş Praksiteles'in MÖ 4. yüzyılda yapmış olduğu Knidos Afrodit'i (Görsel 26) isimli heykelinin duruşu ve oranları Polykleitos'un Doryphoros'u ile çok benzerlik içindedir. Knidos Afrodit'inde de bir bacak gergin diğer bacak kıvrık, vücut S çizer gibi bükümlü ve baş vücudun yöneldiği tarafın tersi yöne büküktür. Bu heykelin orijinali bulunamamıştır ancak böyle bir heykelin var olduğunu Roma İmparatoru Caracalla (MS 198-217) döneminde, bugünkü ismiyle Datça olarak bilinen Kinidos kentinde basılmış para üzerindeki kabartmadan bilinmektedir (Tekin, e-dergi, 2012: 8). Paranın bir yüzünde Praksiteles'in MÖ 4. yüzyılda yapmış olduğu Knidos Afrodit'i, diğer yüzünde ise İmparator ve eşinin birbirine bakan yüzlerinin profilden görünümüleri vardır. Roma döneminde basılmış olan bu paradaki Afrodit kabartması Praksiteles'in ideal güzellik anlayışına uygun olarak yapmış olduğu heykeli göstermektedir.



**Görsel 27.** Knidos sikkesi, Roma İmparatoru Caracalla dönemi (MS 198-217), Bronz, 28 mm., 12.24 gr. Ön yüzde Caracalla ve eşi Plautilla'nın karşılıklı büstleri; arka yüzde Güzellik Tanrıçası Aphrodite.

Klasik dönem heykellerinde yaygın olarak kullanılmış bu duruş Rönesans dönemi resimlerinde de görülmektedir. Örneğin Sandro Botticelli'nin Venüs'ün Doğuşu adlı tablosunda benzer bir duruş vardır.

Resim sanatı tarihi içindeki en ünlü tablolardan biri olan Botticelli'nin Venüs'ün Doğuşu tablosu antik Yunan sanatı döneminden izler taşımaktadır. Knidos sikkesi üzerindeki Aphrodite betimlemesiyle Venüs'ün Doğuşu isimli resimdeki midyenin üzerinde duran Venüs'ün betimlenişi arasında büyük benzerlik vardır. Yunan mitolojisindeki güzellik ve aşk tanrıçası olan Aphrodite'in Romalılar tarafından bilinen ismi Venüs'tür. Belli ki Botticelli antik Yunan heykel sanatındaki klasik dönem heykellerini görmüş ve bu heykellerde uygulanan beden ideal duruş şeklini kendi resimlerinde kullanmıştır.



**Görsel 28.** Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1486, Tuval Üzerine Tempera, 172.5 x 278.5 cm, Uffizi, Florence.

Botticelli, Venüs'ün Doğuşu isimli tablosunun konusunu Yunan mitolojisinden, biçimini ise yine klasik Yunan sanatından aldığı resminde, dalgaların içinden, bir midye kabuğu içinde doğan aşk ve güzellik tanrıçasını, rüzgârların kıyıya üfleyerek ulaştırması anlatılmıştır. Praksiteles ve Polykleitos'un geliştirdikleri kanon ve ideal güzellik anlayışından ilham alınarak yapılmış Venüs'ün doğuşu tablosunda Venüs, çıplak, iffetli görünümde ama kalça kıvrımının çekiciliği, boyunu eğişinin zarafetiyle

oluşturulmuştur. Botticelli, Venüs'ün boynunu gerçekte olabileceğinden uzun gösterirken omuzları düşük ve sol kolunun kendi içinde oranını yine normal insan kol oranlarına göre orantısız yapmıştır. Fakat Venüs'e verdiği poz, Polykleitos'un Doryphoros'u ve Praksiteles'in Knidos Afrodit'inin duruşlarından alındığı için göz bu anatomik deformasyonu estetik bir biçimde algılamaktadır.

Klasik Yunan resim sanatı, kadın figürünü ideallere göre betimlemeyi tercih ettiğinden sanatsal yaklaşımları hakkında bilgi vermekte fakat modelin gerçek görünümünü ve yaşantısı hissettirmemektedir.

## 7. ANITSAL RESİM

Anıtın ne anlam taşıdığını anlatabilecek en eski ve en iyi örnek Gılgamesh destanıdır. Destana göre Gılgamesh, Uruk kentine kral olduğunda ve birkaç kahramanlık yaptığında Tanrıça İştar'ın dikkatini çekmiştir. İştar Gılgamesh'in yanına gidip kendisiyle evlenmek istediğini söyleyince Gılgamesh beyninden vurulmuşa dönmüş ve zorlanarak da olsa tanrıçanın evlenme teklifini kabul etmemiştir. Çünkü Tanrıça beğendiği erkekleri işi bitince harcamaktadır (Çığ, 2006: 43). Tanrıça bunu gururuna yedirememiş Gılgameshten intikam almaya karar vermiştir. İntikam için Gılgamesh'in en yakın dostu Enkidu'yu, hastalanmasını sağlayarak öldürmeye karar verir. Enkidu hastalanır ve ölür (Çığ, 2006: 50). Enkidu'nun ölmesine çok üzülen Gılgamesh, yontucuları, bakırcıları ve kuyumcuları çağırıp şöyle demiştir:

Sevgili arkadaşım, kardeşim Enkidu'yu daha sonraki kuşaklarımıza da tanıtmak istiyorum. Onun için sizden ricam, onun bir heykelini, yontusunu yapmanız. Ama öyle bir heykel ki, derisi tüm altından, göğüs kısmı lacivert taşından olacak. Onu herkesin görebileceği bir yere dikmelisiniz. Uruk'a gelenler önce onu görmeli, ayaklarını öpmeli! Vakit geçirmeden hemen işe başlayın! (Çığ, 2006: 53).

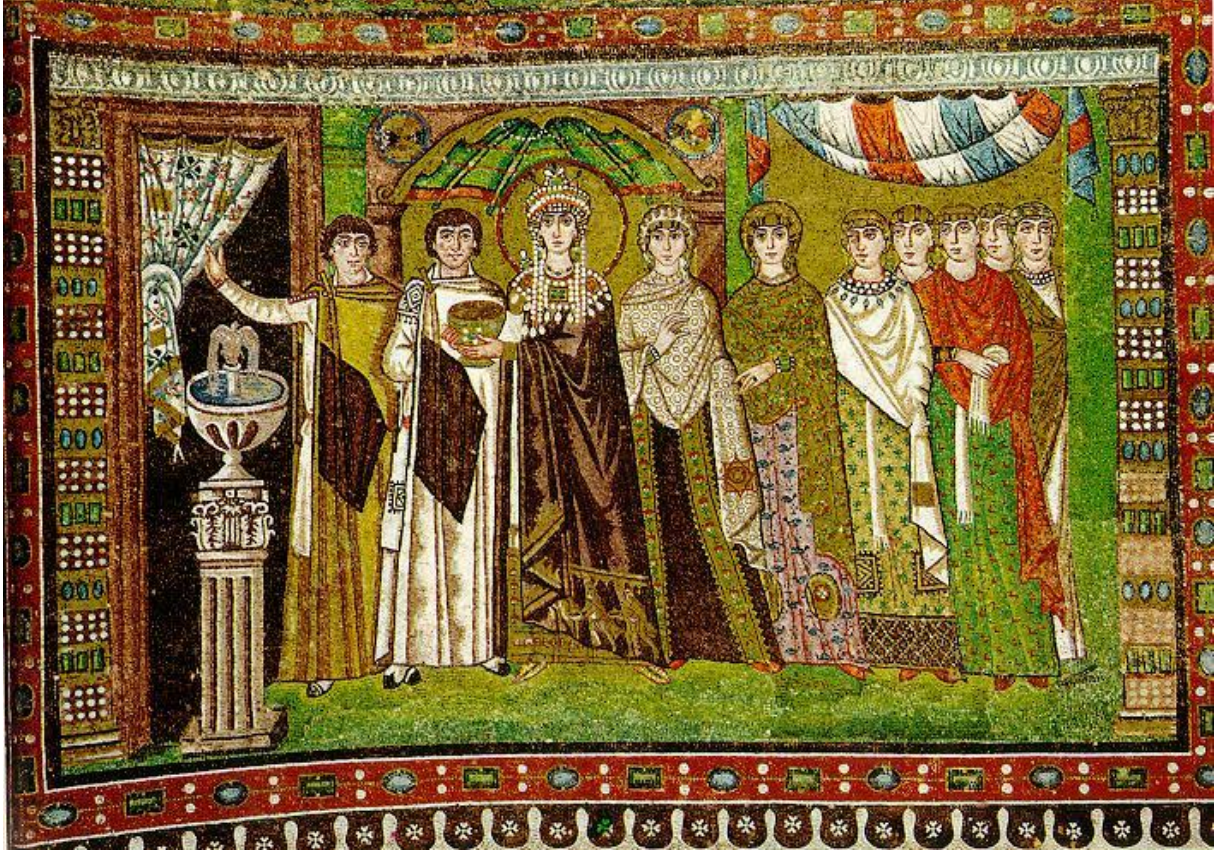
Gılgamesh, arkadaşının anısını yaşatacak devasa büyüklükte ve malzemesi değerli madenlerden olması nedeniyle de görkemli olacak heykele herkesi hayran bırakıp, arkadaşının anısına yaptıracağı heykelin ayaklarını öptürmesini umuyor. İnsanlık tarihinin bilinen ilk yazılı destanında, tarih öncesi çağlarda önemli bulunan kişilerin ölümlerinden sonra anılmaları için, anıt yapımının olduğunun dip notları bu alıntıda görülüyor. Devasa yapılar, görkemli heykeller akılda kalma ve görenleri etkileme amacıyla yapılmıştır. Herkesin bildiği mısır piramitleri de bu amaçla yapılmış anıtlardır.

Resim alanında anıtsal eserler konusunda ise ilk akla gelen Orta Çağ'ın kilise duvar resimleri ve mozaikleridir. Bu resimler, İnsan boyunu aşan ebatlarda olmaları ve etkileycilikleri sayesinde anıtsal değer taşırlar. Kilise ve katedral gibi dini yapılardaki duvar resimlerinin anıtsal olmaları pek normaldir çünkü Orta Çağ'daki anıtlar ne yazık ki sadece bu yapılardır. “Mimar ve heykelticilere binaların ve konuların seçilmesi işini ısmarlıyorlardı. ‘Roman’ stilde olsun, ‘Gotik’ stilde olsun, hemen hemen bütün anıtlar kiliselerdi; heykeller, kabartmalar, süslemeler hep kiliseler için yapılıyordu (Tanilli, 2007: 63)’’.

Hristiyanlığın, Roma İmparatoru tarafından resmi din olarak ilan edilmesinden sonra antik Yunan ve Roma'nın geliştirdiği resim ve heykel sanatı bir anlamda gerilemiştir. Gözleme dayalı ve araştırmacı yaklaşımlar Hristiyan resim sanatında yasaklanmış ve 1000 yıl kadar unutulmuştur. Resim ancak Hristiyan inancını tanıtmaya amaçlı yapılmış ve bazı kurallar getirilmiştir. Bu kuralları Batur (2012: 44) özetle şöyle belirtmiştir; “Yönergeye göre kutsal amaçtan dikkati kaçırarak unsurlar dışta bırakılacaktı. Eserler Hristiyanlığı sevdirecek, kutsal konuları işleyecekti. Figürler açık ve seçik olacaktı’’. Kiliselere yapılacak resimler böylece dünyevi olmaktan çıkarılmış, biçim ve renkte ilkelleştirilmiş denilebilir. Resimde simgesel anlam, daha önce gelmiş olan, gerçeklik ve ideal güzellik betimlemelerinin önüne geçmiştir. Hacimlemenin gerilemesi, mekânın soyutlanması Orta Çağ kilise resmini iki boyutlu hale sokarken, bezemelerle estetik görünüm kazandırılmaya çalışılmıştır.

Orta Çağ duvar resimlerinden günümüze kalan din dışı konular da vardır. İkonaklast hareketleri sırasında, 787 tarihinde Roma İmparatoru Konstantin, Aziz resimlerini kaldırtıp yerine kendisinin, ailesinin ve savaş resimleri gibi İmparatorluğunun propagandasını yapacak resimler yaptırtır (Batur, 2012: 46). Din dışı konulardan birinin işlenmiş olduğu 6. yüzyıla ait İmparatoriçe Theodora ve Görevlileri isimli mozaik bu resimlerden biridir (Görsel 29).





**Görsel 29.** İmparatoriçe Theodora ve Görevlileri, 6. yüzyıl, St. Vitale Bazilikası, Ravenna İtalya.

St. Vitale Bazilikasının mozaiklerinden biri olan Görsel 29'daki mozaik incelendiğinde ilk dikkati çeken figür mozaik resmin merkezinde konumlandırılmış İmparatoriçe Theodora olmaktadır. İmparatoriçenin hizmetkârlarıyla dini bir yapı içerisinde din dışı bir konu olarak bulunması ilginç bir durum gibi görünmektedir. Üstelik bu mozaik resmin hemen karşısında imparatorun mozaik resmi vardır. Ve bazilikanın apsisinde ise bazilikanın ismini aldığı Aziz Vitale, genç İsa, iki melek ve kilisenin kurucusu bulunmaktadır.<sup>21</sup> Theodora'nın eline bakıldığında, elinde bir şarap kâsesi bulunmaktadır. Elindeki kâsenin şarap kâsesi olduğu ise resmin en solundaki figürün perdeyi aralayarak arka planda gösterdiği şaraplıktan anlaşılabilir. Theodora mozaığının hemen karşısında bulunan, Görsel 30'daki İmparator Justinian'ın askerleri ve din adamlarıyla betimlendiği mozaik çalışmasında ise İmparatorun elinde ekmek

<sup>21</sup> Apse Mosaic: Christ the Redeemer. <http://gohistoric.com/photos/2668> (Erişim: 23.02.2014)



vardır. İmparator, din ve devlet adamlarıyla birlikte elinde ekmek sepetiyle ne demek istemiş olabilir? Ve hemen karşısında imparatoriçenin elinde de şarap kâsesi vardır.



**Görsel 30.** İmparator Jüstinyen ile Başpiskoposu Maximian, Devlet Adamları ve Askerler; San Vitale Bazilikası, Ravenna, İtalya.

Hristiyanlığın önemli dini ayinlerinden biri olan ekmek ve şarap sunumu yani Evharistiya ayini, kiliselerde yetkili papaz ya da rahipler tarafından yapılması uygun görülmüş bir ayindir. Bu ayinde ekmek İsa'nın etini, şarap ise İsa'nın kanını simgeler. İsa Kudüs'te yakalanıp çarmıha gerilmeden önce verdiği son akşam yemeğinde havarilerine şarap ve ekmek sunarak, ekmek ve şarapın kendi eti ve kanı olduğunu söylemiş ve ölümünden sonra kendisini anma ve Tanrı'ya yaklaşma üzerine bu ritüel uygulanmaya başlanmıştır (Eroğlu, web, s.440).



Din adamlarınca yapılması uygun görülen Ekmek Şarap ayinini bu iki mozaik resimde, İmparator ve İmparatoriçe yapmaktadır. İmparator Justinian yanında betimlenen din adamları ve devlet adamlarıyla kendini din ve devlet işlerinde en yetkili kişi olarak göstermek istemiş olmalıdır. İmparatoriçe Theodora ise elindeki şarap kâsesiyle Hristiyanlar için önemli olan bu ayini kocası Justinian ile paylaşmaktadır. Roma İmparatorluğu ve Hristiyan inancı üzerinde kocası kadar yetkili olduğunu, bazilikaya ibadete gelecek olan insanlara göstermek ve onlara kendilerini dindar kişiler ve Hristiyanlığın koruyucuları olarak sunmak istemiş olmalıdırlar.

Theodora yönetimde söz sahibi olan İmparator kadar saygı gören bir İmparatoriçe olarak okunmaktadır. Theodora'nın başındaki taç, değerli taşlarla süslü ve üzerinde imparatorluğun mor pelerini vardır. Yanındaki hizmetkârlarından daha büyük ve biraz önde betimlenmiştir. En önemlisi bazilikanın apsisinde Hz. İsa'nın Aziz Vitale'ye şehitlik tacını verdiği anın tasvir edildiği mozağin, bir tarafında İmparator'un ekmek vermesi diğer tarafında Theodora'nın Şarap vermesi sahnelerinin betimlenmiş olması, İmparatoriçenin gücünü göstermektedir. İmparatoriçe'ye kadın olarak bakıldığında etkin ve değer gören bir kadınla karşı karşıyayız. Fakat Orta Çağ'da soylu olmayan bir kadın kendi çevresinde bu kadar etkin miydi?

## **8. ORTA ÇAĞ CADİ AVI**

Ana tanrıçalar zamanında beslenmek için doğadan meyve ve yenilebilir bitkilerin toplayıcılığını kadınlar yaptığı için, bitkileri ve özelliklerini kadınlar erkeklere göre daha iyi biliyorlardı. Bu yüzden hasta olan birini iyileştirmek kadınların işiydi. Şifalı otlar hakkındaki bilgileri ve yönettikleri ayinlerle zamanının doktoru olan bu kadınlar şifacı, bilici ya da kâhin olarak saygı görmüştür. Çok tanrılı dinler zamanında tapınaklardaki ayinlerde en önemli görevler belki de bu gelenekten dolayı kadınlar tarafından yürütülmüş ve tapınak rahibeleri olarak isimlendirilmişlerdir. Tek tanrılı inanışlar yaygınlaştıkça eski inançların tapınakları, putları yakılıp yıkılmış ve aynı zamanda şifacı bilici kâhin kadınlar da günahkâr olarak kabul edilmiştir. Bunun nedeni eski inancın geleneklerinin ortadan kaldırılmasıyla ilgili olmalıdır. Tek tanrılı dinlerin yaygınlaştığı coğrafyalarda, böylece danışılan ve şifacılığundan medet umulan kadınlar Cadı olarak isimlendirilmiş olmalıdır.

Çok tanrılı dinler zamanında kâhinlik, bilicilik vb normal sayılmıştır. Hatta Yunan mitolojisinde Apollon bilici tanrıdır. Fakat tek tanrılı dinlerde kâhinlik, fal, bilicilik gibi şeyler artık günah olarak kabul edilmektedir. Tek tanrılı dinlerin ilki olan Yahudiliğin kutsal kitabı olan Eski Antlaşma'da 1. Samuel bölümünde falcılığın günah olduğu söylenmiştir.

“<sup>23</sup> Çünkü başkaldırma, falcılık kadar günahtır  
Ve dikbaşlılık, putperestlik<sup>[b]</sup> kadar kötüdür.  
Sen RAB'bin buyruğunu reddettiğin için,  
RAB de senin kral olmanı reddetti.”<sup>22</sup>

Alıntıdan anlaşıldığı üzere, daha çok kadınların yaptığı falcılık günahtır. Yine 1. Samuel'in 28. Bölümünde Filistinliler'le savaş durumunda bulunan İsrail Kralı Saul, Filistin orduları karşısındaki korkusundan dolayı Allah'a danışmak ister ama Allah Saul'a yanıt vermez. Bunun üzerine Saul görevlilerine, falcılığın, cinciliğin, kâhinliğin vb yasaklanmış olmasına rağmen danışmak için bir cinci kadın bulunmasını emreder. “<sup>5</sup> Saul Filist ordusunu görünce korkup büyük dehşete kapıldı. <sup>6</sup> RAB'be danıştıysa da, RAB ona ne düşlerle, ne Urim, ne de peygamberler aracılığıyla yanıt verdi. <sup>7</sup> Bunun üzerine Saul görevlilerine, ‘Bana bir cinci kadın bulun da varıp ona danışayım’ diye buyruk verdi.”<sup>23</sup> Kral Saul'un bu öyküsünden, kâhinlik gibi işlerin kadınlarca yapıldığı fikri açıkça anlaşılıyor.

Günah kabul edilen falcılığın ve kâhinliğin yaygın uygulayıcısı kadınlar olduğundan dolayı, tek tanrılı inançta bu kadınların şeytanın işbirlikçisi olarak düşünüldüğü söylenebilir. Çünkü tek tanrılı inançların üçünde de insanı yoldan çıkaran, günaha teşvik eden şeytandır. Bilerek günah işleyen kişi, şeytanın işbirlikçisi olarak görülmektedir.

Hristiyan Orta Çağ Avrupası'nda kadın, Hz. İsa'nın annesi Meryem Ana kutsallığından, ilk günahı işleyen ve bu günahı Adem'e de işleten ilk kadın Havva arasındaki duruma

---

<sup>22</sup> 1.Samuel 15 (23).Saul'un Kral Olarak Reddedilmesi. Eski Antlaşma. Bursa Protestan Klisesi.  
<http://www.bursakilisesi.com/kutsalkitap/?q=1sa 15> (Erişim: 17.11.2013)

<sup>23</sup> 1.Samuel 28 (5-7). Saul Ruhlara Danışıyor. Eski Antlaşma. Bursa Protestan Klisesi.  
<http://www.bursakilisesi.com/kutsalkitap/?q=1sa 28> (Erişim: 17.11.2013)

göre konumlanırken, eski pagan inanışlarının geleneklerinin izlerini taşıyan yerlerde ise kadın, cadı tanımlamasıyla suçlanmıştır. Orta Çağ Avrupasının en dramatik ve trajik durumlarını yaşayan kadınlar ise cadılıkla suçlanan köylü ve fakir kadınlar olmuştur. Bir İngiliz parlamentosu üyesi ve centilmeni olan Reginald Scot, 1584 te yayınladığı Cadılığın Keşfi kitabıyla Katolik kilisesini fakir kadınları cadı yapmak, zengin kadınları ise taktis etmekle eleştirir (Martin, 2009: 72). Kitabı okuyan İngiliz din adamları Scot'a hak verirler.

Avrupa ise cadılık suçlamaları konusunda Britanya adası kadar sağduyulu olmamıştır. Örneğin cadı avı üzerine araştırmalar yapmış tarihçi Carlo Ginzburg, İtalyan kenti Friuli'de Udine başpiskoposunun arşivinde çoktanrılı dönem bereket inancına ait belgeler bulmuştur. Benandanti inancına sahip bir topluluk bereket inancında ve yılın belirli zamanları özellikle Perşembe geceleri bir araya gelerek tarımsal ürünleri zarar görmekten kurtarmak için bereket düşmanı olarak gördükleri cadılar ve kötü ruhlarla ruhani olarak savaşmışlardır. Fakat bu grubu cadı düşmanı olmalarına rağmen sırf pagan inaçları ritüeli tarzında ayin yaptıkları için Engizisyon onları da cadı ilan etmiş ve işkenceyle kendilerinin cadı olduklarını söyletmiştir (Martin, 2009: 96, 97, 98).

Durum, zengin, varlıklı Orta Çağ Avrupa kadını için farklıdır. 1324'te İrlanda'da Lady Alice ve hizmetkarları, heretik inanca sahip oldukları iddia edilerek cadılıkla ilişkilendirildiler. Tutuklanma gerçekleşmeden Lady Alice nüfuslu çevresi sayesinde İngiltere'ye kaçar ve orada İngiltere kralı 3. Edward'ın koruması altında güvenli bir yaşam sürer. Ancak Lady Alice'in geride kalan hizmetkârları o kadar şanslı olamamış ve yakılarak öldürülmüştür. İlginç olan varlıklı Lady Alice'in mallarına ise kilise el koymuştur. Çünkü Lady Alice dul bir kadındır (Martin, 2009: 44-46). Bu vakada cadılık suçlaması, varisi olmayan varlıklı bir kadını da böylece yok ederek malına el koymanın bahanesi olarak görülmektedir. Buna benzer başka bir örnek de New England'ta yaşanmıştır. Avrupa'dan Amerika'ya giden sömürgeciler cadılıkla ilgili inançlarını da yanlarında götürürler. 1689 yılında bir rahibin dokuz yaşındaki kızı ve yeğeni oyun olarak başlattıkları büyü yaparak kehanette bulunma maceraları sonucu, kendilerini korkuya sürükleyip, sara benzeri nöbetler geçirmişlerdir. Bu kızlara bilimsel teşhis koyamayan doktorlar sonunda kızları cadılıkla ilişkilendirirler. Sorgulanmaya başlayan kızlar, üç kadın ismi vermekle işe başlar ardından bu isim vermeler neredeyse tüm

kasaba kadınlarına kadar ilerler. Sonunda birçok kadın mahkeme kararıyla işkenceyle öldürülür.

Duruşmaların bitmesine yakın, 185 kişi suçlanmış, 59'u suçlu bulunmuş ve 20'si asılmıştır. Bu dönemde Avrupa anakarasında yapılan mahkemelerde olduğu gibi hükümlerin güvenilirliği konusunda dile getirilen kaygıların sebebi hayali kanıtların tartışmalı niteliğidir. Zanlıların sayısı 502'ye kadar yükselmiş ve davanın tümü kontrolden çıkmıştır. Bizzat Lady Phips de suçlanmış, vali kararlı bir adım atmış ve 29 Ekim 1692'de, Dinleme ve Karar Alma Mahkemesi'ni ilga etmiştir. Kalan zanlılar Ocak 1693 te özel kurulmuş bir Yüksek Mahkeme'de yargılanmış; hayali kanıtlar geçersiz sayılmış ve bunun sonucu olarak yargılananların çoğu beraat etmiştir (Martin, 2009: 89).

Görüldüğü gibi işkence altında cadı oldukları kendilerine kabul ettirilip ve cadıların tek olamayacağı düşüncesiyle başka birinin ismini vermelerine zorlanmasıyla, işkenceden kurtulmak isteyenler artık tanıdıkları başka kadının ismini vererek sonunda valinin eşini de aralarına almalarıyla daha fazla masum kadının ölmesini engellemiştir. Ya biri Valinin eşinin adını söylemeseydi ne olacaktı? Cadı avı dedikleri vahşice cinayetlerin sayısı tabî ki artacaktı fakat işin ucu Lady Alice gibi önemli bir kadına, valinin eşine gidince müdahale edilerek durdurulmuştur. Demekki New England vakasından da anlaşılan, aslında cadı avı safatasının gerçek olmadığını vali makamındaki kişiler de bilmekte ama kendilerinden birine sıra gelene kadar müdahale etmemiş olduklarıdır. Kadın, her an yapılabilecek cadı suçlamasıyla, işkenceye maruz bırakılma korkusuyla sindirilmeye susturulmaya çalışılmıştır. Kadının fikir üretmesi ve eski geleneklerini devam ettirmesi durdurulmuştur. Fakir ve yaşlı kadınlar kolay hedef olup işkenceyle öldürülerek diğer kadınlara korku salınmış, dul ve zengin kadınların ise mal varlığına el konulmuştur. Açıkçası Orta Çağ Avrupası kadını zaman zaman ve çoğunlukla “Batı Avrupa'nın Fransa ve Almanya ile sınırlı küçük bir bölgesinde (Martin, 2009: 14)”. Cadı Avı yüzünden çok ızdırap çekmiştir.

İspanyol başbakanı Manuel Godoy, Çıplak Maya isimli resimi yapması için Goya'ya sipariş verir. Ancak Kilise nü resimleri hoş karşılamadığı için Engizisyon, Çıplak Maya resmini ahlak dışı ve müstehcen ilan ederek Goya'yı 1815 Mart ayında sorgu için çağırır (Öztürk, 2011: 171-172). Engizisyon mahkemesinden kurtulmayı başarmış Goya için bu mahkeme Görsel 31'deki resim için ilham kaynağı olmuşa benzemektedir. Resim incelendiğinde bir yığın din adamının arasında, başlarına külah giydirilerek sorguya çekilen insanlar görülmektedir. Din adamlarının algılanabilinen yüz

ifadelerinde vampir filmlerindeki kan emmeye susamış ama henüz saldırmaya hazırlanan kendinden emin ne yapacaklarını bilen, avlarını yiyecek insanlar gibidirler. Külâh giydirilmiş kurbanlar ise boynu bükük, çaresiz, üzgün görünmektedir. Sorgulanmakta olan, resimin sol yarısındaki külâhli kurban bağışlanmayı bekler halde ezik ve çaresiz beden durumunda gösterilmiştir. Bu resim hakkında Yetkin şu yorumlarda bulunmuştur;

Sonsuzluğa açılan biçimlerin ve örgelerin arasında, ancak bir şeytanın üretebileceği bir sürü papaz hareket halindedir. Yalnız entrika, kana susamışlık, bilinçsizlik ve yalan iş görmektedir. İnsanca yalnız tek bir işaret var: Alçaklara giydirilen külâhın manevi ağırlığı altında ezilen sanığın olacağı boyun eğmesi (Yetkin, 1977: 89).

Goya deneyimlemiş olduğu Engizisyon mahkemesinde gördüklerinden iğrenme derecesinde etkilenmiş olmalı ki böyle bir resmi yapmaya cesaret etmiştir.



**Görsel 31.** Goya, Engizisyon Sahnesi, 1812-1819, Tuval üzerine yağlıboya, 46 x 73 cm, Real Acedemia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Orta Çağ İslam dünyasındaki kadının durumuna bakılırsa farklı bir tablo görülmektedir. İlk kadın Havva hakkında, Kur-an'da Nisa suresinin 1. ayetinde şöyle bahsedilmiştir; “Ey insanlar! Sizi bir tek nefisten yaratan ve ondan da eşini yaratan ve ikisinden birçok erkekler ve kadınlar üretip yayan Rabbinizden sakının. Adını kullanarak birbirinizden dilekte bulunduğunuz Allah'tan ve akrabalık haklarına riayetsizlikten de sakının.

Şüphesiz Allah sizin üzerinizde gözetleyicidir.”<sup>24</sup> Nisa süresinin ilk ayetinin başlangıcı burada çok önemlidir. Çünkü hitap ‘ey insanlar!’ şeklindedir. Kadına ve erkeğe eşit oranda bir seslenme mevcuttur. Hristiyanlığın Havva’dan dolayı günah işlemeye yatkın ilan ettiği kadın, Kur-an’ın Araf suresinin 27. Ayetine bakılırsa günah işlemeye teşvik edenin Şeytan olarak belirtilmesinden dolayı İslam dünyasında böyle bir suçlamayla karşılaşmaz. “Ey Âdemoğulları! Avret yerlerini kendilerine açmak için, elbiselerini soyarak ana babanızı cennetten çıkardığı gibi, şeytan sizi de saptırmasın. Çünkü o ve kabilesi, onları göremeyeceğiniz yerden sizi görürler. Şüphesiz biz şeytanları, iman etmeyenlerin dostları kılmışızdır.”<sup>25</sup> Görüldüğü gibi İslam’da kadın Şeytan’la ilişkilendirilmiyor oysa Hristiyan inancında şeytan tarafından yoldan çıkarılarak Havva’ya yasak meyveyi yedirten yılan yüzünden, Havva’da şeytani özellikler taşıdığı yorumları ve ilk kadın Havva yüzünden de dünyadaki diğer kadınlar, potansiyel yoldan çıkarıcı fitne koyucu olarak görülmüştür. Bu bahaneye sığınarak kadın Hristiyan inancının yayılması sürecinde daha öncede belirtildiği gibi, önceleri değilse de daha sonraları bilinçli olarak bastırılıp ikinci plana atılmış ancak doğurganlığı ölçüsünde evinin işlerini yaptığı sürece değer görmüştür. Zaten cadı, Orta Çağ Hristiyan otoritelerince, Şeytan’la sözleşme yapmış ve Şeytan’a ibadet ettikleri Sabbat denilen gece ayinlerine katılan kişilerdir (Martin, 2009: 13). Şeytan’a hizmet ettikleri düşünüldüğü için Cadı Avı başlatılmış ve kurdukları Engizisyon Mahkemelerinde şüphelendikleri kadınları yargılamışlardır. Konuyla ilgili Genç’in yazdığı makalede cadı ve Havva arasındaki bağlantı şöyle kurulmuştur;

Cadının cinsiyeti kadındır cümlesiyle ifade edilebilecek inanışın kökeni Aziz Augustinus’a kadar uzansa da, cadının cinsiyetinin kadın olduğu Heinrich Kramer’in Malleus Maleficarum’u ile kesinlik kazanmıştır. Kramer, kadınların cadılığa daha yatkın oldukları savı ile bunu ispata çalışmaktadır. Havva’yı Adem’i yoldan çıkardığı için ilk cadı olarak kabul etmektedir. Witch (cadı) sözcüğünün anlamına bakıldığında da akıllı kadın anlamına geldiği görülmektedir. Malum olduğu üzere cadılar bitkisel tedavilerde usta olan akıllı kadınlardır. Zaten Hristiyan Avrupa halkı arasındaki ilk doktorlar bitkileri kullanmayı öğrenmiş olan kadınlardır. XIV. Yüzyılda kilise, eğitim almadan iyileştirme faaliyetlerinde bulunan her kadının cadı olduğuna ve acı içinde ölmesi gerektiğine karar vermiştir (Genç, 2011: 270-271).

<sup>24</sup> Nisa Süresi, 1. Ayet, Kur’an’ı Kerim. <http://www.kuranikerim.com/mdiyanet/nisa.htm> (Erişim:13.03.2014)

<sup>25</sup> Araf Suresi, 27. Ayet, Kur’an’ı Kerim. <http://kuran.diyaret.gov.tr/Kuran.aspx#7:27> (Erişim: 13.03.2014)

Tek tanrılı dinlerin yaygınlaştığı coğrafyalarda danışılan ve şifacılığından medet umulan kadınların bir kısmı hala pagan kültüründedir ve pagan izleri Hristiyan Avrupa'sında kiliseleri rahatsız etmiştir. Böylece eski geleneklerin izlerinin yok edilmesi için bu insanların Cadı olarak isimlendirilerek yok edilmeleri sağlanmıştır.



**Görsel 32.** Michelangelo Buonarroti, Libyalı Kadın Kâhin, 1511, Duvar Resmi, 395 x 380 cm, Sistina Şapeli, Vatikan.

Cadılıkla suçlanarak ve yok edilmek istenen kadınların bir kısmı Kathar kadınlarıdır. Bu düşünceyi, Cadılığın Tarihi isimli kitabın ilk sayfalarında Ali Galip Şöyle açıklamıştır; “Kathar kadınları Doğu'nun büyük bilgi hazinelerini ve 10 bin yıllık kültürünü yanlarında Avrupaya taşıdılar. Kadın ana kültürünün uzun yıllar öncesinden, Anadolu'nun kadın egemen dönemlerinden o günlere gelen kadın kültürünün dinsel bağnazlık karşısında gerilediği yer erkeklerle eşit olmalı (Martin, 2009: 8).” Cadı avının çıkış noktası Anadolu'dan Avrupa'ya sürgün gelmiş olan toplulukların kadın erkek eşitliği içinde yaşamaları ve Ana Tanrıça inancını göreceli yaşatmalarıdır. Katolik Kilisesi İsa'nın öğretilerine ters düşen bu inanca ve erkek egemen toplum sistemine aykırı yaşayışlarına karşı tehlikeli gördükleri bu insanları cadı ilan ederek yasal bir şekilde öldürüp ortadan kaldırmanın yolunu bulmuştur.

Michelangelo'nun, Libyalı Kadın Kâhin resmi Sistina Şapeli tavanında bulunur. Sistina Şapeli'nin tavanında, Eski Ahit'ten alınma peygamber ve kadın kâhin resimleri bulunmaktadır. Şapel tavanı, dokuz panelden ve bu panellerin kenarlarındaki kirişlerin oluşturduğu üçgen alanlardan oluşur. Libyalı Kadın Kâhin resmi de bu üçgen alanlardan birine yapılmıştır (Farthing, 2014: 178-179 ).

Kâhin ve falcı kadınların yakıldığı dönemde Michelangelo böyle bir konuyu dini bir mekâna resmetme cesaretini gösterirken resime bindirdiği anlam ne olmuş olabilir? Kâhin kadına bakıldığında hanımefendilere ait bir narinlikte durmakta ve yüzünde, derin düşünceli bir ifade bulunmaktadır. Bu kadın Kilise'nin cadı ya da sapkın diye tanımlayıp yakabileceği bir kadına benzememektedir. Üstelik Libyalı Kâhin'in Şapel'in tavanında konumlandırıldığı yer anlamlıdır. Karanlık ve aydınlığı birbirinden ayıran Tanrı'nın hemen diğer tarafında kâhin Peygamber Yeremya bulunmaktadır. Yeremya karamsarlık içinde gösterilirken Libyalı kâhin kadın ise Tanrı'nın ayırdığı ışığın tarafında betimlenmiştir. Libyalı Kâhin'in narince kollarını uzatarak tuttuğu kitabın sayfaları bu ilahi ışıkla aydınlanmaktadır (Barolsky, web, 1999). Libyalı Kâhin Kadın'ın kollarıyla yukarı kaldırdığı kehanet kitabı, kehanetlerini, tanrının ışığından alır gibidir.

Libyalı kâhinin beden şekline, kollarının uzanışına bakıldığında, ortada betimlenmiş Tanrı figürünün duruşunun yansımasıymış gibi görünmektedir. Fakat izleyici Tanrı figürünü cepheden kadın kâhin figürünü ise arkasından görmektedir. Acaba Michelangelo, bu kurgusuyla cadı ilan edilerek öldürülen aydın kadınlara üstü kapalı, hak ettikleri değeri mi vermiş oluyor? Tanrının ışığını, bilgeliğini kadın kehanetçinin kitabına yansıması ya da bir kadın kâhinin Tanrı'nın ilahi ışığından esinlendiğini göstererek daha güvenilir olduklarını mı ima ediyor? Yehemya peygambere bakıldığında, Michelangelo belki de Yehemya peygamber üzerinden erkeklerin yarattığı karamsar tabloyu ifade etmek isterken, kadın kenahetçi peygamberin iç açıcı perspektifine dikkat çekmek istemiş olabilir.





**Görsel 33.** Michelangelo Buonarroti, Şapel Tavanından Bir bölüm, 1511, Duvar Resmi, Sistina Şapeli, Vatikan.

Araştırmanın ilk başlıkları altında ele alınmış Ana Tanrıçalar döneminin savaşılarından uzak sosyal yapısı düşünülürse, kadının hâkimiyetinde barışın hüküm sürdüğü yorumu yapılabilir. Ana tanrıçalar döneminin 16. yüzyıla dek uzantısı olan inancın gelenekçileri denilebilecek şifacı kadınlar, kehanetçi kadın peygamberin alayından sayılırsa, Michelangelo'nun Sistina Şapeli'nin tavanındaki Libyalı Kehanetçi Kadın'ın tanrısal ışığı alışını, binlerce yıl öncesi insanının inandığı yaratıcısı Ana Tanrıçalar'a köklendirmek çokta anlamsız olmaz.

## 9. ORTA ÇAĞ TÜRK TOPLUMLARINDA KADIN

Orta ağ'daki Türk toplumlarında kadın, Orta ağ batı toplumlarına kıyasla oldukça iyi durumdadır. nkr (2011: 60-61), Türk toplumlarında devletin baba, toprağın ise ana olarak kabul edilifini örnek vererek kadın ve erkeğin tamamlayıcı efitliğine dikkat çekmiştir. Ancak bu efitlik durumu Türklerin İslam'ı seçmesinden ve Arap ile Fars kültürleriyle karşılaşıp etkileştikten sonra bozulmaya başlamıştır. Ancak nkr din konusunda İslam dinini, kadını ikinci plana atmakla sulamamakta aksine kadını ikincilleştirenin, dini kendi geleneklerine uyarlayan Arap Fars kültürü olduğunu söylemektedir. Kadın artık tıpkı Hristiyan inancında olduğu gibi İslam geleneğinde de sessiz olduğu ölçüde hoş karşılanacaktır. İtaatkr ve sessiz kadın böylece istenilen mümin olarak görüldüğünden, kadın gönüllü olarak kendi birey olma haklarından vazgeçmiştir (nkr, 2011: 61).

Eski Türklerde rneğin Göktürkler'de Hakan ve Hatun beraber karar verirler. "Orhun kitabelerinde yalnız Hakan'ın babası Elteris Hakan değil, onun yanında ilahi Umay'a benzeyen eşi İlbilge Hatun'un da tahta çıkmasından söz edilir (Aslanapa, 1995: 145)". Eski Türklerde tek eşlilik vardır ve çocuklar arasında ayırım gözetmezler (nkr, 2011: 66). Eski Türk toplulukları göçebe ya da yarı göçebe oldukları için zaten kadını sosyal yaşamlarının uzağında tutmaları mantıklı değildir. Anadolu Selçukluları döneminde bile kadın, aynı dönemin Avrupa kadınıyla kıyaslanınca oldukça farklı ve daha iyi bir konumda olmuştur. O sıralarda kadını Cadı ilan etmeye başlamış Avrupa Hristiyan rahiplerinin tersine Anadolu Selçukluları'nda Türkmen kadınlarının oluşturduğu Bacıyan-Rum isimli yani Anadolu Bacıları anlamına gelen bir teşkilat kurulmuştur. Bu teşkilatın görevi üzerine farklı araştırmacıların farklı görüşleri vardır. Ancak hepsinin ortak görüşü bu kadınların erkekler gibi çalışarak ekonomiye katkıları olduğu, Anadolu'nun Türkleşmesinde maya görevi üstlendikleri ve hatta Moğol saldırılarında Şehir savunmasında buldukları üzerinedir (nkr, 2011: 68). M 529 yılında Perslere karşı koymuş İskit ordusunun başında Tomris hatun isimli bir kadın komutan bulunmuştur. İskitler'in kökeni hakkında ise Ural-Altay kökenli oldukları üzerinde hemfikir tarihçiler vardır (Yılmazel, e-kitap, 2013:116).

Hristiyan ve Yahudi inancında kadın rahip gibi din öğreten kişi olamazken, Anadolu’da kadın din öğreten kişi olabilmıştır. “...kadının, Türk toplumunda tasavvufi hareketlerde oldukça etkin bir rol ifa ettiğini görmekteyiz. Bunun en somut delillerinden biri olarak Hacı Bektaş Veli’nin kerametini bir kadına öğreterek tarikatını ona bırakması gösterilir (Önkur, 2011: 69).” Orta Çağ’da kadın Hristiyan ve Yahudi inancında erkeklerle birlikte ibadet edemezken ve manastırlarda yaşayarak sosyal hayattan izole yaşarlarken şeyh pozisyonundaki kadınlar yerleşim yerlerinden uzaklarda zaviye kurarak dervişlerle birlikte toprağı sürüp kendi ihtiyaçlarını karşılarlar ve yoldan geçen yolculara da dinlenme olanağı sağlarlar (Önkur, 2011: 69). Mesafe olarak izole görünse de sosyal olarak erkeklerle birlikte çalışan, ibadet eden ve yolculara hizmet veren aktif kadınlardır.

Orta Çağ’da her zaman Türk kadını değerli görülmüştür diyemeyiz. Örneğin Yusuf Has Hacı, Arap kültürünün İslam öncesi döneminden etkilenmiş olmalı ki kız çocuklarının doğmuş olmalarından ölmelerinin daha hayırlı olduğunu söyler. Gazali, kadını tıpkı diğer tek tanrılı dinlerde olduğu gibi doğurganlığı oranında değerli bulur ve Büyük Selçuklu İmparatorluğu’nun Fas kökenli Padişahı Nizamü’l Mülk kadını kendi eseri olan Siyasetname’inde aşağılar, fitne verici olarak gösterir ve kadına danışılmasını uygun görmez (Önkur, 2011: 72-73). Böylece yıllar geçtikçe Türk kadını göçebelikten yerleşik hayata geçip İslam ve Ortadoğu kültürleriyle etkileşimiyle önceki durumuna göre gerilemiş, erkeğin gerisinde kalmıştır.

Orta Çağ Uygur kadınına bakıldığında saygın bir konumda görünmektedir. Aslanapa’nın makalesinde, “Resimlerde görülenlerin yanına Uygur Harfleri ile adları yazılmıştır. Bunlardan birisinin adı Alparslan, bir bayrak üzerinde görülen kadının adı ise Bozuş Tengrim (Hüzün Hanım) olarak yazılmıştır (Aslanapa, 1995: 145)”. cümlelerinden anlaşılacağı gibi, Uygur kadını, bir bayrağın üzerine resmi yapılacak kadar özel bir değer görmüştür denilebilir. Uygur kadının görünümü hakkında ise Bezeklik duvar resmi olarak yapılmış Uygur Prensesine bakarak yorum yapılabilir.



**Görsel 34.** Eski Uygur Prensesleri, Bezeklik, 8./9. yüzyıl, Duvar Resmi, 66 x 57 cm. Berlin Staatliche Müzesi.

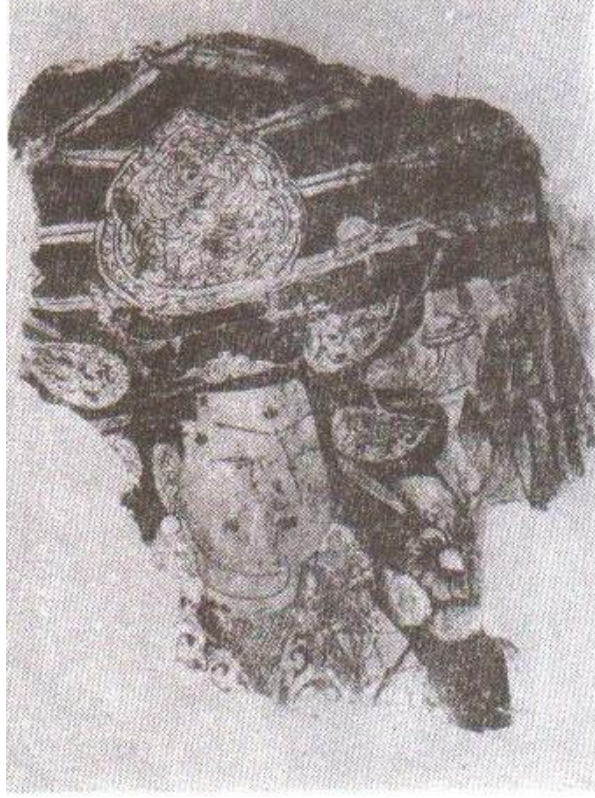
Görsel 34’de Uygur prenseslerinin kıyafetleri uzun, kaftanlarının yakası işlemeli ve kolları uzundur. Kaftanın yakasında bitkisel motifler vardır. Yakalarının altından içine giymiş oldukları başka bir giysi görünmektedir. Elleri, kaftanın kolları içinde, karın bölgesinde birbirine kavuşturulmuştur. Bu duruşun geleneksel bir anlamı olmalıdır. Prenseslerin ellerinde çiçekler vardır ve duruşlarına bakılırsa belki de dini bir törende sunu olarak kullanılmaktadır.

Prenseslerin yüzleri yuvarlak ve vücut hatlarından balıketli oldukları görülmektedir. Gözler çekik, burun ve dudaklar küçüktür. İki prenseste neredeyse birbirinin aynı görünümde, aynı duruş biçiminde sanki bir motifin tekrarı gibi yapılmıştır. Resimde kırmızı renk hâkimdir ve iki prensesinde duruşu hafif yandır. İki figürün buldukları zeminde bir halı görünmektedir.

Prensesler tıpkı Bizans kraliçesi Theodora gibi süslüdür. Kulaklarında küpeler vardır. Saçları dört parça şeklinde toplanmış ve başlarında onların prenses olduğunu



simgeleyen taçları vardır. Taçları bir yaprağa benzemektedir ve saçlarında süslü tokalar bulunmaktadır.



**Görsel 35.** Vakıfçı Kadın Başı, Duvar Resmi, 25x22 cm, Bezeklik, Fot: Oktay Aslanapa.

Görsel 35'deki vakıfçı kadın başı incelendiğinde Uygur Prensesleri gibi içine kareli bir içlik giyinmiş olduğu görülüyor. Duruş yine hafif yana bakar pozda verilmiştir. Yüz yuvarlak, gözler çekik, burun ve dudaklar küçüktür. Saçlar boğumlu olarak süslenerek bir kaç parça olarak toplanmıştır. Saçın alın kısmında küçük taç gibi duran bulut motifinde bir altın şerit vardır. Saçın tepesinde büyük bir yaprak şekline benzeyen altın levha bulunmakta ve başının iki yanında toplanmış saçlarının üzerinde de başının üzerindeki daha küçük yaprağa benzeyen altın levhalar vardır. Aslanapa (1995:146) yanlardaki saç boğumları üzerinde zümrütü anka kuşu motifi olduğunu söylemiştir. Figüre bakıldığında kadın başı, bu motiflerle çiçek gibi görünmektedir.

Sanki saçlar ve saçlardaki altın plakalar çiçeğin taç yaprakları gibidir. Vakıfçı kadın başındaki kuş biçimi, bitkisel motifler Orta Asya eski inanç sistemlerini yansıtır gibidir.

Eski Türkler, Totemcilik, Şamanizm ve doğa dinleri gibi inançlara sahip olmuştur. “Aynı zamanda Türkler, dağ, tepe, kaya, su, ırmak, ağaç, deniz gibi doğa kuvvetlerine de inanıyor ve her birinin içinde iyi ve kötü ruhlar olduğunu düşünüyorlardı (Yılmazel, e-kitap, 2013:128-129)”. Eski Türkler’in inançlarının hepsinin ortak noktası doğa olmasından dolayı dini ritüellerde görev alan Vakıfçı kadınların tören kıyafetleri ve süslerinin doğadan esinlenilerek oluşturulmuş olması anlamlı görünmektedir. “Uygur duvar resimleri eski Türk geleneklerinin izlerinin devam ettiği, Manicilik ve daha yaygın bir şekilde yerleşen Budizmin ikonografisinin yansıdığı bir sentezin ürünüdür (Çorlu, 2007: 260)”. Çiçek motiflerinin süs aracı olarak kullanılması ve dini bir görevde bulunan kadınların ellerinde çiçekler ile betimlenmesi, özellikle lotus çiçeğinin resimlerde fazlaca görülmesi çiçeğin sembolik anlamının önemine dikkat çeker.

Lotus çiçeği, eski Uygur resimlerinde özellikle Buddha tasvirlerinde sıkça görülmektedir. Diğer adı Nilüfer olan Lotus çiçeği Buddha’nın sembolüdür (Çorlu, 2007: 263). Eski Uygur resimlerindeki kadınların saçlarının dört-beş parça halinde toplanması ve her parçaya yaprak şeklinde altın plakaların konması çiçek adağı yaptıkları dini ritüellerinde, kadınların kendileri de çiçek görünümüne sokmak istemiş olmalarından olabilir. “Özellikle *pranidhi* yani adak sahnelerinde sunu yapan, bunların içinde de özellikle çiçek adağı yapan insan tasvirleri dikkat çekicidir.” Çorlu’nun (2007: 263) Eski Uygur sanatı üzerine yazdığı bölümden yapılmış alıntıdan anlaşılacağı üzere Orta Çağ Uygur’larının adak sunumu çiçekle yapılmaktadır. Mezopotamya’da ve Mezopotamya inanışlarının etkilendiği coğrafyalarda ise adaklar yiyeceklerle çoğunlukla kurban olarak kesilmiş hayvanlarla yapılmıştır. Bu farklılık sunum yapan kişilerin görünümüne de yansımaktadır. Kurban olarak kesilen hayvanın kanının, adağı yapanların bedenine özellikle alınlarına sürülmesi gibi Orta Asya coğrafyasında baş çiçeklerle süslenmiştir.

Bu araştırmanın ilk sayfalarında değinilmiş olan Neanderthalensis insanına bu bölümde farkı bir noktadan bakılacaktır. 60 bin yıl öncesine tarihlendirilen Kuzey Irak’ın Şanidar Magarası’nda bulunmuş bir Neanderthalensis fosili çiçeklerden ve otlardan yapılmış bir

mezarda bulunmuştur (Gezgin, 2011: 15). Çiçek, burada ölü gömme merasiminde önemli sembolik anlama sahip görünmektedir. Herhangi bir doğa nesnesi değil mezarın özellikle çiçekten yapılmış olması anlamlıdır. Sosyalleşmiş ve ilk dini inançlarını geliştirmiş insanların da doğadaki güzellik olarak gördüğü çiçeği, ölüm gibi kabullenilmesi güç anlaşılması neredeyse imkânsız olan gizemli durumda sunu olarak kullanılmıştır. Doğayla iç içe ve doğaya tabi olarak yaşamış Neanderthalensis insanı da çiçeğe sembolik bir anlam yüklemiş olmalı.



**Görsel 36.** Kadın erkek vakıfçılar, duvar resmi, Sorçuk, Foto: Aslanapa.

Eski Uygur duvar resimlerinden Kadın Erkek vakıfçılar duvar resmi incelendiğinde (Görsel 36) sosyal yaşantılarının hakkında fikir sahibi olunabilir. Hayır işleri yapan bu vakıfçılar bir kadın bir erkek olarak dizilmiştir. Yahudi inancının kadını ibadethanelerine almayan, Hristiyan inancının ise kadını, Taşpınar'ın makalesinde belirttiği gibi en pasif halde görmek istemiştir. "Pavlus'un bu konudaki o kadar ileri gitmektedir ki, topluluk içerisinde kadının konuşmamasını ve 'uysal olmasını' istemektedir. Kimi Hristiyan ilahiyatçılar, 'kutsal topluluk' içerisinde konuşmaması gerektiği sonucuna varmış ve dini konularda kadınların hem hizmet vermesini hem de söz söylemesini kabul etmemiştir (Taşpınar, 2011: 54)". Orta Çağ Uygur resmi

incelendiğinde ise kadın ve erkek karma bir şekilde herhangi bir hiyerarşi hissedilmeyen konumlarıyla dizilmişlerdir.

Sorçuk duvar resmindeki Vakıfçılar sıkışık halde yan yana durmuşlardır. Erkekler sakalsızdır. Erkek ve kadınların yüz şekilleri yuvarlak benzer biçimde çekik ve badem gözlü, küçük ve dolgun dudaklılardır. Erkekler ile kadınları ayırt etmemizi sağlayan farklılıkları ise kadınların saçları tepede ve yanlarda olmak üzere üç parça halinde toplanmasıdır. Belki de kafalarının arkasında da bir parça toplanmış saç olabilir (Aslanapa,1995:147). Kadınların kulağında süs aracı küpeleri, saçlarında ise taça benzer tokaları vardır. Aslanapa (1995:147) kadınların saçlarının toplanmasıyla ilgili şöyle yorum yapmıştır; “...koyu ve siyah saçlar geniş bir tarakla tepede toplanıyor ve yanlarda ikişer topuz meydana getiriliyor. Alt topuzda kanat gibi uzanan iki sarı iğne veya tarak, kulaklarda kalın halkalar halinde iri altın küpeler vardır”. Erkek vakıfçılar incelendiğinde ise başlarında bir başlık görülmektedir. Başlık, çenelerinin altında bir şeritle bağlıdır. Sanki üniforma gibi kadın ve erkeklerin kıyafetleri birbirinin aynı olarak resmedilmiştir denilebilir. Kıyafetleri uzun ve boldur. Kolları uzun ve eller görünmemektedir. Uzun kıyafet kolları içinde gizlenmiş elleri göbek hizasında birbirine bağlanmıştır. Bu duruş uzak doğu kültürlerine has bir duruştur. Kıyafetlerin rengi fotoğrafın siyah-beyaz oluşundan dolayı görülememektedir ama Aslanapa (1995: 147) makalesinde şöyle tarif etmiştir; “Elbiseler birkaç parçadır, üstte kısa kollu sarı bir ceket, altında kırmızı bluz görünüyor...Etekler bazen gri bazen yeşildir”. Uygur prenseslerinde görülen elbiseler ile vakıfçıların elbiseleri genel özellik olarak birbirine benzemektedir. Yine saç şekli olarak birkaç parça halinde saç toplama, estetik beğenileri içindedir denilebilir. Bu beğeniyi oluşturan etken, lotus çiçeğinin ve diğer çiçeklerin inanışları gereği onlar için önemli anlamlara gelmesinden olabilir.



## İKİNCİ BÖLÜM

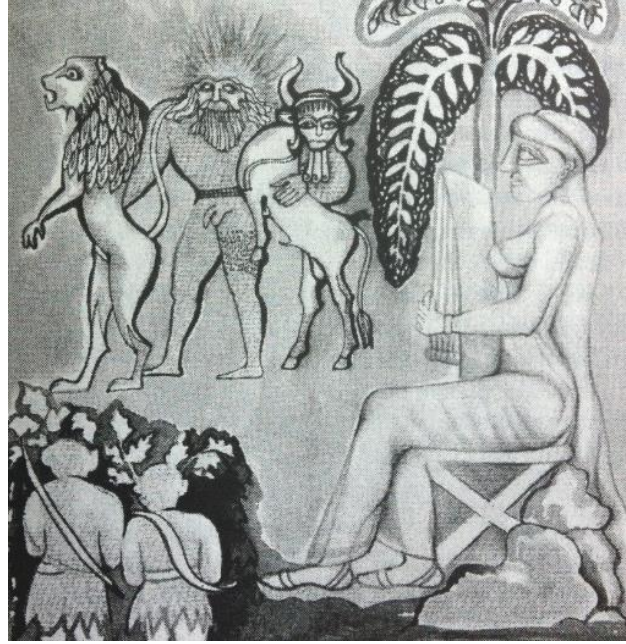
### ÇIPLAKLIK VE SANAT YAPITINDA ÇIPLAK OLARAK NÜ

#### 1. ÇIPLAKLIK

Çıplaklık, insan için vahşilikle eşanlamlıdır. Yazılı olan en eski destan Gilgameş destanında hayvanlarla konuşabilen, kıllı, güçlü, iki ayağının üzerinde duran konuşmayı bilmeyen kır adamı Enkidu'yu insan yapan, giyinmesi olmuştur. Üstelik bu vahşi insanı toplumsallaştıran ise cinsellik eğitimi veren, tül den elbise giyinmiş tüm vücut hatları belli olan güzel bir rahibedir. Şamhat isimli bu rahibenin Enkidu'yu nasıl eğittiğini anlatan bölüm Muazzez İlmiye Çığ'ın Gilgameş destanını yazdığı kitabında şöyledir:

Şamhat ona “kırların adamı” anlamına gelen Enkidu adını verdi ve ona önce adını söylemeyi öğretti. Bundan sonra onun gereğinden fazla uzamış saçını, sakal ve bıyıklarını kesti, kıllarını temizledi ve pınarda onu bir güzel yıkadı. Getirdiği giysileri giydirdi. O yakışıklı, güçlü bir şehir erkeği gibi olmuştu. Şamhat ona, o Şamhat'a bakmaya doyamıyordu. Şamhat, Enkidu'ya önce insan gibi yemek yemeyi, su içmeyi, sevmeyi, sevişmeyi öğretmekle eğitime başladı. Bu arada konuşmayı da öğretiyordu. Enkidu Şamhat ne derse, hiç karşı çıkmadan yapıyordu (Çığ, 2006: 25-26).

Hayvanlarla birlikte yaşayan, ilkel insanı temsil eden eden Enkidu çıplaktır. Çıplak doğan fakat soğuktan korunmaya yetersiz kalan insan doğası, hayvan derilerine sarınarak vücut ısısını muhafaza etmiştir. Giysinin ilk çıkışı soğuktan korunmak olmasına rağmen medeniyetler kurulduğunda insan olmanın vasfı haline gelmiştir. Konuşmak, giyinmek, sevmek ve sevişmek öğrenilen ilk şey olmuştur. Şamhat Enkiduyu etkilemeye gittiğinde giyindiği giysiden destanda şöyle bahsedilir: “Üzerinde insanın gözünü alan yeşil, kırmızı renklerin karışımıyla oluşmuş, omzunun biri açık bir giysi vardı. Tül gibi bir kumaştan yapılmış bu elbise içinde rahibenin dolgun vücudu olduğu gibi belli oluyordu (Çığ, 2006: 22)”.



**Görsel 37.** Şamhat'ın Enkidu'yu Güzelliği ve Çaldığı Lir ile Etkilemesi.

Şamhat'ın Enkidu'nun dikkatini çekmekte kullandığı yöntem, çaldığı Lir sesi ve tüm vücudunu transparan bir giysi altından sergilemekti. Müzik ve dolgun vücutlu kadın bedeni, vahşi insanı etkileyip ait olduğu yabani hayattan alıp medeni hayata girmesini sağlamıştı. Sanat ve estetik, müzik ve kadın çıplaklığı... Buna sevgiyi de eklemeliyiz. Destanda kendisine yaklaşan ve dokunan Enkidu'nun elini Şamhat'ın şefkatle tutuşundan bahseder. Kadının anaçlığı, çıplak güzelliği ve enstrüman üreten yetenekli elleri erkeği etkilemiştir.

Destanın dipnotlarını okunmaya çalışıldığında insanı sosyal yapanın, toplu yaşama hazırlayanın kadın olduğu ve çaldığı enstrümanla ilk sanatla ilgilenenin yine kadın olduğu söylenebilir. Yunan mitolojisinde de ezgi tanrıçaları olarak bilinen Musalar sanatla ilgilidir. Cömert (2010: 76) Musa'ları şöyle tanımlamıştır: “Homeros, Musa'ları, tanrıların sofralarını şenlendiren ezgi tanrıçaları olarak kabul eder”. Yine aynı kitapta “*Müzik ve müze* sözcükleri onların adından gelmektedir. Bu dokuz peri, önceleri, hep birlikte şiire ve müziğe esin verirlerdi; sonraları edebiyat ve sanat alanında her birine bir görev verilmiştir (Cömert, 2010: 77)”. Görüldüğü gibi Yunan

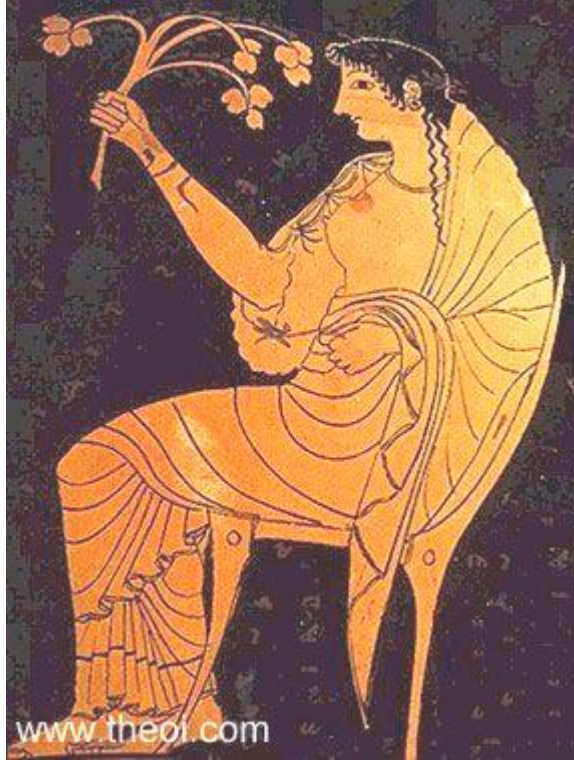
mitolojisinde de sanatın temsilcisi esin perileri olarak geçen Musalar kadındır (Erhat, 1978: 227). Esinlenme ve ilham sanatın ön önemli itkisi olduğuna göre hem Gilgamesh destanından hem de Yunan mitolojisinden çıkarılan ipuçlarından kadının, estetiği içinde barındıran sanatın temsilcisi olduğu söylenebilir.



**Görsel 38.** Dokuz Esin Perisi Musalar-Calliope, Clio, Euterpe, Erato, Melpomene, Polymnia, Terpsichore, Thalia ve Urania. M.S. 2. Yüzyıl, Roma Lahiti Üzeri Kabartma, 92 cm x 206cm x 68 cm, Louvre Müzesi.

Estetik güzellikle ilişkilidir. Yunan mitolojisinde Güzellik ve Aşk tanrıçası olan Aphrodite çıplaktır. Güzelliğin ve aşkın çıplaklıkla temsil edilmesi ve Yunan mitolojisinde tek çıplak tanrıçanın Aphrodite olması anlamlıdır. Sümer mitolojisindeki Aşk ve Bereket tanrıçası İnanna'da çıplak olarak tasvir edilir.

Antik Yunan heykelleri incelendiğinde çıplak insan bedeni, erkek figürlerde işlenmiştir. Atletler, savaşçılar ya da tanrılar çıplaktır fakat kadının işlenişi çoğunlukla giysilidir. Tanrıların Yunan Mitolojisinde çıplak olarak tasviri Tanrıçalarda en azından yarı çıplak olarak görülür. Tanrıçalar arasında tek çıplak Afrodit'tir, diğer tanrıçalar giysileriyle betimlenir.



**Görsel 39.** Oltos (Atfedilen), Attika Kırmızı Figür, Arkaik Dönem, Hestia Nazionale Tarquiniese Müzesi, Tarquinia, İtalya.

Tanrılarını insanlar gibi hayal eden Antik Yunan inanışında tanrıçalar, çıplak hayal edilen tanrılardan farklı olarak giysili düşünölmeleri, toplumsal yaşamda kadının kapanmasının beklenmesiyle bağlantılı olmalıdır. Örneğin evliliği ve aile ocağını temsil eden Antik Yunan Tanrıçası Hestia, giysili olmasının yanında başörtölüdür. Yunan mitolojisinde baş Tanrının eşi olan Hera ve Tabiat Ana Demeter, ana konumunda oluşları sebebiyle, aile yaşantısıyla bağlantılarından dolayı çıplak düşünölmemiştir. Kadını çıplak görmek istemeyen medeniyetler çağı insanı, insan olarak hayal ettiğı Tanrıçalarını da çıplak olarak hayal etmez. Oysa tanrısal varlıkların giysiye ihtiyacı olmadığı bu yüzden tanrıların çıplak olduğu halde tanrıçalar, medeniyetler çağı insanının sosyal yaşamlarının yansıması olarak giyinik ya da bazen yarı çıplak olarak (aşk tanrıçası istisna) gösterilmeye başlanmıştır.





**Görsel 40.** Perseus Andromeda'yı Zincirlerinden Kurtarıyor. Pompei Duvar Resmi, M.S. 50-79. Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi, İtalya.

Yunan mitolojisinden bir karakter olan Andromeda ve Perseus'un konu alındığı bir duvar resminde de Andromeda giysili ve sadece bir göğsü görünürken Perseus çıplak olarak betimlenmiştir. Görsel 40'daki Perseus'un Andromeda'yı zincirlerinden kurtarmasını anlatan resim incelendiğinde gözleme dayalı, çizgisel perspektifin kullanımı, gölgeleme ve hacimleme tekniklerinin geliştirilmiş olduğu, Pompei duvar resimlerinden biri olan bu resim üzerinden görülebilir. Ancak bu resim MÖ 4. yüzyıl sonlarında ressam Nikias'ın yapmış olduğu bir resmin orijinalinden kopya edilmiş duvar resmidir (Boardman, çeviri, 2005a: 196). Antik dönemin birçok orijinal heykeli ve duvar resimleri Pers savaşları gibi savaşlarda ya da afetlerde yok olmuş veya tahrip olmuştur. Klasik dönemin resim sanatı hakkında vazo resimleri ve duvar resimlerinin kopyalarından bilgi edinilebilmiştir. "Pergamon'da olduğu gibi, Hellenistik kralların

sarayları ve tapınaklar Klasik heykellerin versiyonları ile süslüydü, ancak bunlar Klasik üslupta yapılmış serbest yorumlardı (Boardman, çeviri, 2005b: 16)”. Roma döneminde yapılmış klasik dönem yorumları yapıldığı çağdan da bir şeyler almış olmalıdır. Antik Yunanlı savaşçıların çıplak dövüştüğü bilgisinden hareket edersek kahraman Perseus savaşçı özelliğinden dolayı çıplak tasvir edilmiştir denilebilir. Bu yorumla Tanrı ve Tanrıça’ların çıplaklığı konusu, tanrısallıklarından ötürü değil de günlük yaşamın mitolojik figürlerin tasvirinde görüldüğü söylenebilir.

Çıplaklığın, toplu yaşamın getirdiği kentleşme gibi gelişmeler paralelinde, insanın doğasında hoş görülmeleyen bir durum haline gelmesinin tersine, ilkel kabilelerde çıplaklıkla ilgili kaygılar azdır. Örneğin Korowai kabilesini tanıtan bir belgeselde erkeklerin sadece penislerini kapadıklarını, kadınların ise belden aşağı ve diz üstüne kadar, ağaç liflerinden yapılmışa benzer bir tür etekle örtünmüş olduklarını görürüz. Bu kadınların göğüsleri ve başları açıktır. Erkekler gibi aynı sebepten üreme organlarını kapatmış olmalılar. Belgeselin konu aldığı bu kabile, imece usulü denilebilecek şekilde, hep birlikte bir aileye ağaçtan bir ev yapmaktadır. Evi yaparken fiziksel yetenekleriyle ilgili iş bölümü yapılmış ve kadınlarda ev yapımına iştirak etmiş, erkeklerle birlikte çalışmaktadır.<sup>26</sup>

İlkel toplumların çıplaklıkla ilgili kaygılarının olmamasının nedeni ne olabilir acaba? Ya da gelişmiş toplumlarda çıplaklığın utanılacak bir şey olarak görülmesi ve birçok dine göre de günah olarak kabul edilmesinin açıklaması ne olabilir? Çıplaklık, kentleşme ve ataerkil sistemin ahlak ve din kurallarınca istenmeyen bir hale gelmişse cevap zaten biliniyor demektir. Çünkü 21. yüzyıl hala ataerkil ve iyice organize olmuş toplu yaşam formundadır. Bir insanın özellikle kadının çıplaklığının hoş görülmeyişi doğadan kopan insan yeni kurguladığı yaşamında yaptığı bazı düzenlemelerden kaynaklanmaktadır.

Yeni düzenin ilk kurallarını din koymuştur. Yazılı ve günümüzde olduğu gibi hukuki kanunların olmadığı dönemlerin kanunu yerine geçen din kadını yeni yaşam biçimine göre formülize etmiştir. Erkekten sonra gelen ve doğurganlığı ile değerli bulunan kadın,

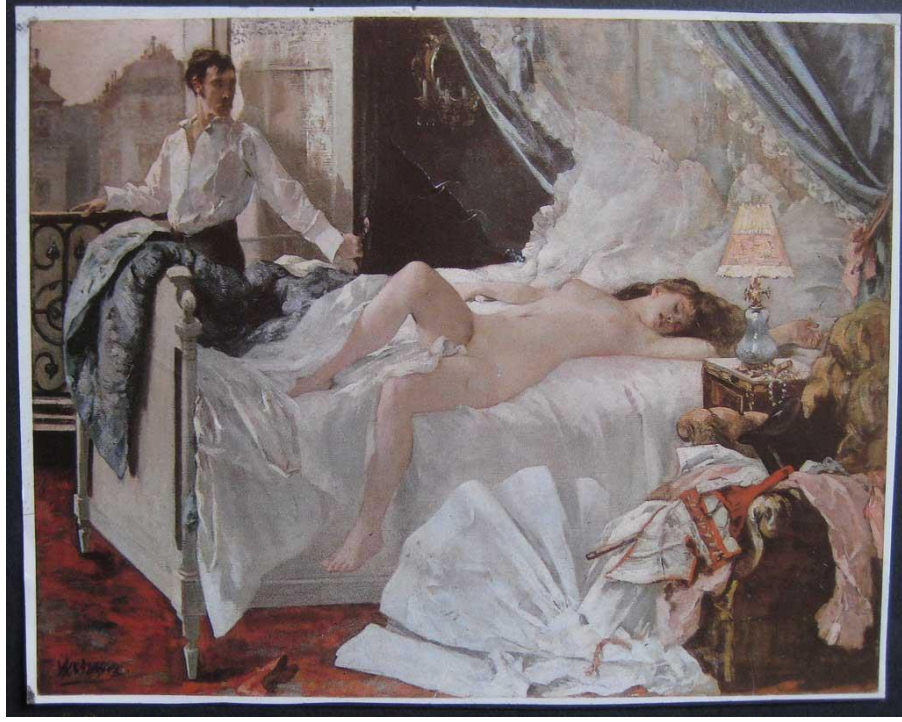
---

<sup>26</sup> Korowai. Erişim : 31.01.2014. <http://www.belgesell.com/korowai-kabilesi.html>

adeta erkeğin özel mülkiyeti haline sokulmuştur. Çıplaklığın özellikle cinsellik çağrıştırmaması açısından erkek, kadını örtmek böylece kendi cinselliğini de kontrol etmek istemiştir.

Hristiyanlık inancında din adamının evlenmemesi kadının, din adamının ilahi görevini yapmada engel olabileceği düşüncesi olmalıdır. Keşişlerin izdivaya çekilmeleri dünyevi her zevkten uzak kalmaları orantısında imanlarının güçlü olabileceğini düşünmüşlerdir. “Geriye kalan mü’minler, kendilerinden başka iman eden kimse kalmayacak endişesiyle çöllere ve dağlara çekilmişler, buralarda deyr, savma’a ve manastır inşa ederek kendilerini ibadete vermişlerdir. Kendilerini dünyevi zevklerden alıkoymuşlar, evlenmemişler, yemeyi içmeyi en aza indirmişler, ruhbanlığı (ruhbâniyet) tercih etmişlerdir (Haksever, e-dergi, 2013: 8)”. Haksever’in dolaylı olarak belirttiği gibi kadın da dünyevi zevkler arasına girmektedir. Kendisine evliliği yasaklamakla kadını, kadını yasaklamakla cinselliği yasaklamaktadır. Kadın cinselliğe indirgenmiş yeme içme gibi zevkler sıralamasındadır. Böylece din, insanı dünyevi hayatta tutan zevkin çekiciliğinden uzak tutmak ve ilahi olanla bağlarını sıkı kılmak amaçlı hoş görmediği şeyler arasına kadını da yerleştirmiş olmaktadır. Kadın, erkek için metalaşmaya çoktan başlamış ve kadını dışarıda kapalı, yatakta ise çıplak görmek istemiştir.

Çıplaklığın mahremleştiği ve ancak banyo yaparken ya da yatak odası gibi mekânlarda doğal karşılanan çıplaklık sanat eserlerine de çoğunlukla iç mekânda konu olmuştur. Örneğin izlenimci ressam Henri Gervex tarafından yapılmış Rolla (Görsel 41) isimli resim incelendiğinde yatak odasında çıplak ve davetkâr bir şekilde uyumuş bir genç kadın görülür. Balkon penceresinin yanında giyinik genç bir adam kadına bakmaktadır. Resime erkeğin izlediği çıplak bir kadın konu alınmıştır. Kadın çıplak ve davetkâr olarak resmedilmiş olmasına karşın ressam kadının genital organını göstermekten kaçınmıştır. Bu betimleme, ressamın yaşadığı 19. yüzyıl düşünülürse cesur bir konudur. Fakat ressam, kadının genital organını gösterecek cesareti göstermemiştir.



**Görsel 41.** Rolla, Henri Gervex, 1878, Tuval üzerine yağlıboya,173 x 220 cm. Güzel Sanatlar Bordeaux Müzesi.



**Görsel 42.** Manet, Kırda Yemek, 1863, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 208 x264 cm, Orsay Müzesi, Paris.





**Görsel 43.** Giorgione, Pastoral Konser, 1508-9, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 138 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Edouard Manet'in Kırdaki Öğle Yemeği isimli resimindeki çıplak, Gervex'in Rolla isimli resimindeki çıplak kadın kadar cinselliği çağrıştırmıyor. Ancak Manet'in resimindeki çıplak kadın, dış mekânda ve resmin yapılaş zamanının günlük yaşamı içindeki gerçekçi bir piknik sahnesinde gösterilmiş olmasından dolayı hoş karşılanmamıştır. Resimdeki erkeklerden biri Manet'in kardeşi diğeri ise kayınbiraderidir. Ön plandaki izleyiciye doğru bakan çıplak kadın ise yine sanatçının çevresinden, bilinen bir kadındır (Kovulmaz, 2011: 52). Modellerin yaşayan ve sıradan kişiler olmasından dolayı bazı eleştirilenlerce “ bu iki karakter tatile çıkmış ahlaksızlık yapan okul çocukları gibiler (Kovulmaz, 2011: 52)” şeklinde yorumlanmıştır. Oysa benzer bir kompozisyon Rönesans sanatçısı Titian'ın Pastoral Konser isimli resiminde görülmektedir. Zaten Manet bu resmin röprodüksiyonunu yapmış ve nü çalışmaya karar verdiğinde yaptığı röprodüksiyona başvurmuştur (Kovulmaz, 2011: 52). Fakat Rönesans dönemi yapılmış olan Giorgione'un resminin hoş görülmesi, iki çıplak kadının antik Yunan heykellerini andırır biçimde betimlenmiş olması, klasik özellikler göstermesi, sanki mitolojik bir konu işlenmiş havasında verilmesinden dolayı olmalıdır. Fakat Manet'in Kırdaki Öğle Yemeği isimli resmine bakılırsa, resim piknik anının anısına yaptırılmış portre resmi gibi durmaktadır. Resim, İzleyenleri ahlaksız olduğunu düşündükleri ortama tanık eder gibi olmasından dolayı rahatsız edici bulunmuştur.

İlkel kabilelerde çıplaklığın olağanlığı, resim sanatında yerlileri resmeden ressamların resimlerinde de olağan karşılanmaktadır. Örneğin Gauguin'in yaptığı Kralın Karısı isimli resimde yerli bir kadının dış mekânda, kendi günlük yaşamında ressama poz vermiş bir şekilde rahatça uzanmaktadır. Arka planda ayakta duran başka bir yerli kadın vardır ve o da çıplaktır. Yine arka planda belki de hayatın vahşiliğini göstermek için sembolik olarak konulmuş çakal sırtlan benzeri bir hayvan vardır. Bu üç figür doğayla uyum içinde görünmektedir. Doğal olarak resim, ilkel yaşam süren yerli halk arasında olağan karşılanacağı gibi Avrupa insanı gözüyle de yerli halkın kendi kültürünün görüntüsü olduğu için doğal karşılanacaktır. Günümüzde de yaşayan ilkel kabilelerin çıplaklığını doğal karşılamamız, bozulmamış kendi içinde bütün olan, doğayla uyum içerisinde yaşayan, yerli ilkel haklara sempatomizden kaynaklanıyor olmalıdır.



**Görsel 44.** Gauguin, Kralın Karısı, 1896, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97 x 130 cm, Puşkin Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova.

Gauguin için çekici olan şey Avrupa'da yoktur. Gauguin'e "Hindiçin, Japonya, Madagaskar ya da Tahiti –kısacası Avrupa olmayan ve burjuva ilişkilerinin ilişmediği her şey- Gauguin'e hepsi eşit derecede cazip geliyordu (Öztürk, 2012: 154)". Aslında Gauguin'in düşünsel olarak red ettiği Avrupa'nın kapitalist yaşamıyla zıt olan bir şey vardır. Bu şey Gauguin'in Avrupa ülkelerinin sömürgesi altındaki ilkel toplumlara

giderek sanatına ilham olabilecek biçim ve renkleri aramasıdır. Bu bakış açısıyla gerçekten red ettiği burjuva yaşantısıdır yoksa bir türlü tutunamadığı Paris sanat ortamında kalabilmenin mecburiyetimidir? Eğer bir sistem eleştirisi ve reddi olsaydı tropik adalarda yaptığı çıplak yerli halk resimlerini Avrupa halkının beğenisine sunmaması gerekirdi.



**Görsel 45.** Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, Tuval üzerine yağlıboya, 243.9 cm × 233.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

O yıllarda, henüz endüstri ve sanayisi gelişmemiş, hala ilkel denilebilecek halklara ve onların sanatına ilgiyi sadece Gauguin göstermemiştir. Picasso'da ilkel sanata ilgi duymuş ve ilgili çalışmalarından biri ünlü Avignonlu Kızlar'dır. Anlatımcı olmamasından ve gerçekçi bir üslup kullanılmamış olmasından dolayı biçim, renk ve kompozisyonun önemli olduğu bir düzenleme içinde beş çıplak kadın çıplaklığıyla artık dikkat çekmemiştir. Resim, biçimdeki yenilikle ve bu yeniliğe alışkın olmayan gözlerin reddi ile gündeme gelmiştir. Avignonlu Kızlar resmindeki çıplak figürler, açılı ve geometrik parçalarla kırstalimsi görünümle oluşturulmuş olması, perspektiften yoksunluğu ve özellikle figürlerin bakışlarındaki ürkünçlük, bilinen çıplaklık

düşüncesinden izleyiciyi uzaklaştırır. Tahrik edici bir cinsellikten iz yoktur. Hatta cinsel organlar belirtilmemiştir. Göğüsler bile geometrik çizgilerle oluşturulmuştur.

Çıplaklık, bu bölümde ele alınan örneklerle, genel olarak baktıldığında sanatçısının resiminin konusu gereği oluşmaktadır. Çok tanrılı dönemin inancı gereği bir tanrıçanın giysiye gerek duymamasından oluşan çıplaklık ya da Gauguin'in resimlerini yaptığı yerli halkın zaten geleneksel olarak yarı çıplak yaşamalarından dolayı çıplak olarak betimlenmeleri gibi mecburen figürlerin çıplak olması gerekmektedir. Resimde çıplaklık toplumun normal olmadığı ya da inancında yer bulmadığı durumlarda da tartışmalı durumlara sebep olmuştur. Çıplaklığın erotik bir uyarıcı olması için yapılmış resimler ise bu araştırmanın Nü başlığı altında ele alınmıştır.

## 2. NÜ

Resim siparişçilerinin çoğunun erkek olduğu düşünülürse, Nü kadın resimlerinin de talepkarının çoğunlukla erkek olduğu söylenebilir. Bu yargıya diğer taraftan bakılırsa bilinen nü resimlerini göz önünden geçirilirse çoğunluğunun kadın nü resimleri olduğu görülecektir. Nü resimleri içinden Venüs resimleri göz önüne getirildiğinde de çoğunlukla uzanan, arzulanabilir güzellikte ve beden dilinde resmedildikleri görülür.

Nü resimlerinin seyredeni çoğunlukla erkektir. Mitolojik bir konu olan Nifak Elması öyküsünde Tanrıça Thetis'in bir insanla evlendirilmesi gerekir. Zeus, Thetis'i ölümlü Kral Peleus'la evlendirir. Düğüne herhangi bir sorun çıkarmasın diye nifak tanrıçası Eris çağrılmaz. Düğüne çağrılmayan Tanrıça düğüne giderek Athena, Hera ve Aphrodite'in arasına altın bir elma atar. Elmanın üzerinde "En Güzeline" diye yazılıdır. Athena, Hera ve Aphrodite elmanın sahibi olduklarını düşünürler. Bu karmaşayı çözmek için Zeus, bir çoban olan Paris'i üç güzel Tanrıçadan birini en güzel olarak seçmesi için görevlendirir (Cömert, 2010: 127). Yunan mitolojisinden alınan bu öyküden de anlaşılacağı üzere antik dönemden beri kadının güzelliğinin belirleyicisi erkek olmaktadır.

Berger, Nü resimlerinin erkeğin zevkine göre sipariş verilişini şöyle örneklemiştir;

II. Charles Lely'ye gizli bir resim ısmarlamıştır. Bu resim o geleneğin oldukça tipik bir örneğidir. Resim, **Venüs'le Küpid** diye de adlandırılabilir. Aslıdaysa bu Kral'ın metreslerinden birinin, Nell Gwynne'in portresiydi. Resimde Nell Gwynne uzanmış, kendisini çıplak durumda seyreden seyircisine edilgen bir biçimde öylece bakarken gösterilir.

Ne var ki burada çıplaklık kadının duygularının bir dışavurumu değildir. Burada çıplaklık, sahibinin ( hem resmin, hem de kadının sahibinin) duygularına ya da isteklerine boyun eğme belirtisidir. Kral, başkalarına gösterdiğinde resim kadının kendisine boyun eğişini gösteriyordu; konukları da Kralı kıskanıyorlardı (Berger, 2006: 52-53).

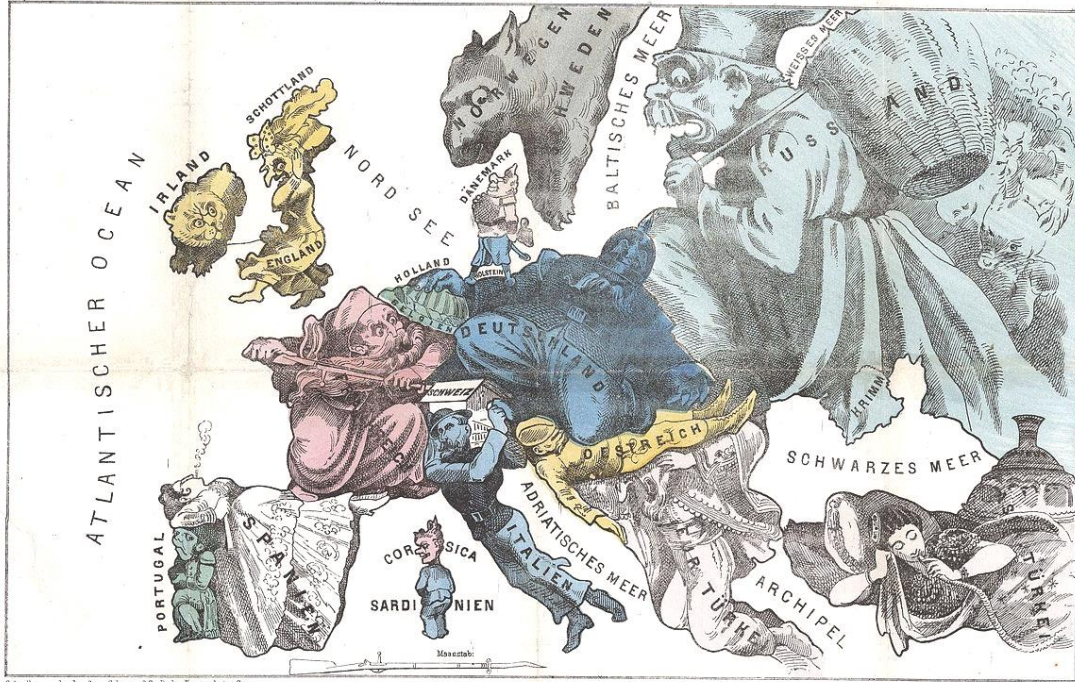
Berger'in verdiği örnekte metresini resmettiren Kral'ın, resime Venüs'le Küpid dedirtmesi, mitolojik karakterlerin arkasına saklanılarak, Kral'ın metresinin model alınabilmesinin bahanesi gibi görünmektedir. Bu bakış açısıyla Nü resim için, erkeğin sipariş verdiği ve seyretmekten cinsel haz duyulacak türden resimler olduğu söylenebilir.

## 2.1. Odalık

Avrupalı sanatçıların, Avrupa ülkelerinin sömürgesi konumundaki Cezair, Mısır gibi hatta sömürge olmadığı halde Osmanlı İmparatorluğu gibi yerlere gidip oradaki insanların yaşayışlarını Avrupalı gözüye resmettikleri resimlere oryantalist resimler denilmektedir. Tanım olarak “Oryantalizm, Yakın ve Ortadoğu’yu Batı izleyicisinin varsayımlarına, zevklerine, politikalarına ve önyargılarına seslenecek bir biçimde betimleyen bir eğilimi ifade eder (Little, çeviri, 2010: 74)”. Oryantalist resimlerin sömürge döneminde ortaya çıkışı bir tesadüf değil siyasal düşüncenin getirisiidir. “Oryantalist yapıtlar genellikle Doğu’yu geri ve ilkel göstererek sömürgeciliği bir ‘uygarlık’ süreci olarak haklı çıkarıyordu (Little, çeviri, 2010: 74)”. Oryantalist resimlerdeki edilgen, tembel, keyif içinde, ilkel, geri kalmış insan manzaralarıyla, Avrupalı resim izleyicisine, sömürgecilik aracılığıyla doğu ülkelerine müdahalenin gerekli olduğu hissettirilmiştir.



## HUMORISTISCHE KARTE VON EUROPA IM JAHRE 1870.



England, isolirt, flucht vor Wuth und vergisst fast Irland darüber, welches es am Bande hält. Spanien raucht, gestützt auf Portugal. Frankreich wehrt die Angriffe Preussens ab, welches die eine Hand auf Holland, die andere auf Oesterreich legt. Italien gleichfalls sagt zu Bismarck: Nimm doch deine Füße dort weg. Corsica und Sardinien — ein echter Gassenbube, welcher über Alles lächelt. Dänemark, welches seine Beine in Holstein verloren hat, hofft sie wieder zu gewinnen. Die Europäische Türkei gähnt und erwacht. Die Asiatische Türkei athmet den Rauch ihrer türkischen Pfeife ein. Schweden macht Panthersprünge. Russland gleicht einem Knecht Ruprecht, welcher seine Kiepe füllen möchte.

**Görsel 46.** Anonim, 1870 tarihli Avrupa Kıtasını gösteren Mizahi Harita (*Humoristische Karte von Europa im Jahre 1870*), Taş Baskı (Reinhold Schlingmann Verlag tarafından Berlin’de yayımlanmıştır). Müsnter, Westfälisches Landesmuseum (Güçsav, 2012:12).

Avrupa’nın karikatürize olarak yapılmış bir haritasında doğu hakkındaki miskin, hazza düşkün ve geri kalmış oldukları düşüncesinin görsel olarak yansıması Görsel 69’da görülmektedir. Resime bakıldığında Osmanlı’nın Anadolu toprakları, uzanmış nargile çeken, sanki haremde yaşayan bir kadın olarak gösterilmiştir. Avrupanın 19. Yüzyılın sonlarına doğru siyasal durumunun gösterilmeye çalışıldığı karikatürün altında yazan Almanca yazının içeriği şöyledir; İngiltere izole edilmiş, sinirden beddua (küfür) ediyor ve neredeyse kendi üzerindeki, birlikte tutmaya çalıştığı İrlanda’yı unutuyor. İspanya Portekiz desteğiyle tütürüyor. Fransa, bir eli Hollanda diğer eli Avusturya üzerinde olan Prusya saldırılarına karşı kendini koruyor. İtalya’da bu arada Bismarck’a oradan ayaklarını çek diyor. Korsika ve Sardinya adaları gerçek bir sokak çocuğu olarak bütün herşeye gülüyor. Holstein’da bacaklarını kaybetmiş olan Danimarka onları tekrar

kazanmayı umut ediyor. Avrupalı Türkiye esniyor ve uyanıyor. Asyalı Türkiye nargile dumanını içine çekiyor. İsveç panter atlayışı yapıyor. Rusya Knech Ruprech (Noel Baba'nın yardımcısı) gibi kendi küfesini doldurmak istiyor.

Asyalı Türkiye'nin yan gelip yatmış nargile çeken bir kadın olarak gösterilmesi gibi Oryantalist resimlerde doğu, zevk, şaşa, bolluk ve tutku içinde gösterilme eğilimiyle akılcılıktan uzak düşünülmüştür. Akılcı olma işi batıya özgü olarak varsayılmıştır (Little, çeviri, 2010: 74). Oryantalist bakış açısı ile gerçek arasındaki farkı şair Nazım Hikmet, Piyer Loti şiirinde şöyle yazmıştır:

#### PIYER LOTİ

*“ Esrar!*

*Tevekkül!*

*Kısmet!*

*Kafes, han, kervan*

*şadırvan!*

*Gümüş tepsilerde rakseten sultan!*

*Mihrace, padişah,*

*bin bir yaşında bir şah.*

*Minarelerde sallanıyor sedef nalınlar,*

*burunları kınalı kadınlar*

*ayaklarıyla gergef dokuyor.*

*Rüzgarlarda yeşil sarıklı imamlar ezan okuyor!”*

İste Frenk şairinin gördüğü şark!

İşte

dakikada 1.000.000 basılan

kitapların

şarkı!

Lakin

ne dün

ne bugün

ne yarın

böyle bir şark

yoktu,

olmayacak!

Şark

üstünde çıplak

esirlerin

aç geberdiği toprak!

Şarklıdan başka herkesin

orta mali olan memleket!

Açlığın kıtlıktan olduğu diyar!

Ağzına kadar

buğdayla dolu ambar!

Avrupa'nın ambarı!

Asya!

Amerikan dretnotlarının tel direklerine  
senin Çinlilerin  
uzun saçlarından  
sarı muşklar gibi asıyorlar kendilerini!  
Himalayanın  
en yüksek  
en dik  
en karlı tepesinde  
Britanya zabitleri cazbant çaldırıyorlar,  
kara tırnaklı ayaklarını daldırıyorlar,  
Paryaların  
beyaz dişli ölülerini attığı Ganja!  
Anadolu baştan başa  
Armistrongun  
talim meydanı oldu!  
Asyanın bağı doldu!  
Şark  
yutmayacak  
artık!  
Bıktık be bıktık!  
İçinizden biri  
can verebilse bile  
açlıktan ölen öküzümüze,  
burjuvaysa eğer  
gözükmesin gözümüze!  
Hatta sen  
sen *Pier Loti!*  
Sarı muşamba derilerimizden  
birbirimize  
geçen  
tifüsün biti  
senden daha yakındır bize  
Fransız zabiti!  
Fransız zabiti sen,  
o üzüm gözlü Azadeyi  
bir orospudan  
daha çabuk unuttun!  
Kalbimize diktiğin  
Azadenin taşını  
bir tahta hedef gibi topa tuttun!  
Bilmeyenler  
bilsin:  
sen bir şarlatandan başka bir şey değilsin!  
Şarlatan!  
Çürük Fransız kumaşlarını  
yüzde beş yüz ihtikarla şarka satan:  
*Piyer Loti!*  
Ne domuz bir burjuvaymışsın meğer!  
Maddeden ayrı ruha inansaydım eğer,  
Şarkın kurtulduğu gün  
senin ruhunu  
köprü başında çarımha gerer  
karsısında cıgara içerdim!  
Ben elimi size verdim,  
size verdik biz elimizi  
kucaklayın bizi  
Avrupanın sankulotları!  
Surelim yan yana bindiğimiz al atları!



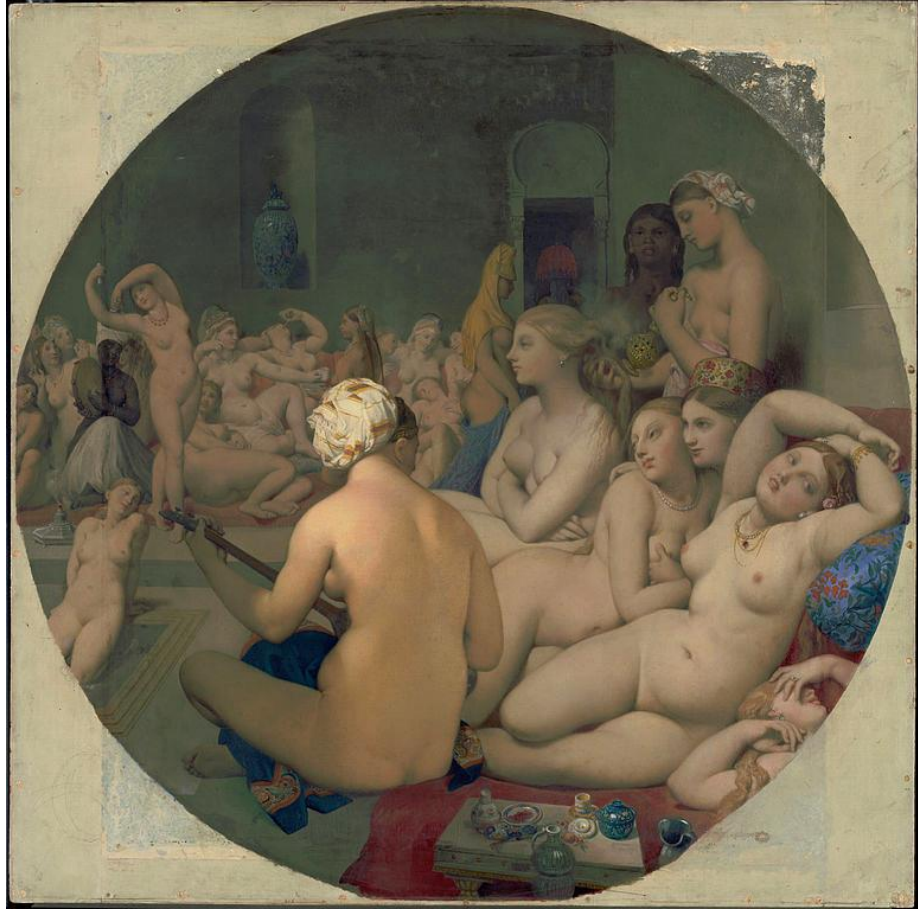
Menzil yakın  
bakın  
kurtuluş günü artık sayılı.  
Önümüzde şarkın kurtuluş yılı  
bize kanlı mendilini sallıyor.  
Al atlarımız emperyalizmin göbeğini nallıyor.

1925 (Hikmet, 2013: 18-19-20-21)

Sömürgecilik ve Oryantalizm ilişkisi coğrafi olarak kuzey Afrika ve Osmanlı'nın şimdiki Türkiye topraklarını kapsamaktaydı. Oysa 1930'lara kadar dünyanın % 84,6'sı sömürge durumundadır (Güçsav, 2012:12). Oryantalist resimlerden "Odalık" resimleri, kuzey Afrika ve Türkiye kadınlarını, çoğunlukla harem içinde gösteren resimlerdir. Günsav, odalık ve harem resimlerinin yapılış amacının, Emperyal Fransa sanatçılarının Batıya, Doğu hakkında olumsuz İslam imajı uyandırmak olduğunu belirtir (Güçsav, 2012:11). Odalıklık ve harem resimlerinin bu düşünceye dayanarak gerçeği yansıtmak yerine, sanatçısının fantezilerini yansıttığı söylenebilir. Little, Jean- Auguste- Dominique Ingres'in 1862'de yaptığı Türk hamamı isimli resimi ortaya konulan bu düşünce çerçevesinde yorumlamıştır:

Bu, Osmanlı'nın çıplak, tombul ve aşka susamış esir kadınlar ülkesi olarak gösterildiği klasik bir Oryantalist yapıttır. Resmin biçimi, sahne sanki duvardaki ya da kapıdaki delikten gözleniyormuş izlenimi yaratırken yapının erotik etkisini artırmaktadır. Bu, erkeklerin zevki için kilit altında tutulan kadınlardan çalınmış bir bakıştır (Little, çeviri, 2010: 74).

Görsel 47'deki Ingres'in Türk Hamamı isimli tablosu incelendiğinde, fantezi yüklü gerçek dışı betimlemelerle dolu olduğu anlaşılmaktadır. Hepsi genç ve balıketli olan açık tenli bu kadınlar kendi vücutlarını arzulu bir şekilde sergilemektedir. Ön planda sağda birbirine sarılmış iki figür vardır. Bunlardan fesli kadının eline bakılırsa, kucağına yaslanmış kadının göğsünü tutuyor gibi algılanmaktadır. Eğer öyle değilse fesli kadının kucağına uzanmış kadın, kendi göğüslerini tutmaktadır. Diğer figürlerde dikkatlice incelendiğinde, birbiriyle kaynaşmış erotik beden halleri, insanı, hamamı gerçek kullanım alanı dışındaki bir fikre yönlendirmektedir. Ingres bu resimde hayali bir hamam resmi yapmıştır. Zaten Ingres hiç doğu seyahatinde bulunmamıştır (Farthing, çeviri, 2014: 287).



**Görsel 47.** Jean- Auguste- Dominique Ingres, Türk hamamı, 1862, Ahşap Üzeri Tuval üzeri yağlıboya, çap 108 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Talha Uğurel, Harem konulu resim yapan oryantalist ressamların aslında hiç haremde bulunmadığı ve Antoine Ignace Melling gibi ressamların, harem resimlerini, boşaltılmış saraylarda gördükleri harem odalarını inceleyerek, hayal güçlerine göre kadınları resmettiklerini söylemiştir (Uğurel, belgesel video, 2012).

Uğurel'in Topkapı Sarayı'nın harem bölümünü ve harem yaşantısı ile ilgili bilgilerini anlatırken Melling'den verdiği örnek, harem resimlerinin hayal gücüne dayalı yapıldığına kesin bir kanıttır (Uğurel, belgesel video, 2012). Resimdeki gravürde namaz kılan kadınlar incelendiğinde, gravürü yapan sanatçının gerçek bir gözlem yapmadığı anlaşılıyor. Melling, namaza başlayan erkek ve kadının tekbir almasının farklı olduğunu bilmediğini ve hiç namaz kılan kadınları gözlemlemediği söylenebilir. Soldan üçüncü figür erkekler gibi elini kulak hizasına kaldırmıştır. Oysa kadın, tekbiri göğüs hizasında

alır. Melling erkekleri namaz kılarken görmüş ve kadınların da aynı biçimde namaz kıldığını düşünmüş olmalıdır.



**Görsel 48.** Melling'in Harem Hayatı Gravürü'nden kesit.

Birçok Oryantalist ressamın harem konulu resimlerinde haremdeki kadınlar çıplak ve arzulu bir şekilde gösterilmesine rağmen eleştirilen Melling'in gravürü hayal gücüne dayansa da daha gerçekçidir. Harem, oryantalist ressamların aksettirdiği gibi sürekli seks partilerinin yaşandığı yer değildir. Akgündüz'ün (1995: 25) tanımıyla “Yani Harem, bir nevi Padişah'a kadınlık yapacak hanımların manevi ve maddi bir eğitim merkezidir”. Haremdeki bu kadınlar cariyeler olarak isimlendirilmektedir. Cariye ise kadın köle anlamına gelmektedir. Bu kadın kölelerin haremde iki türü vardır. Birinci tür, bebek bakımı, temizlik, yemek pişirmek gibi günlük işleri yapan hizmetçilerdir (Akgündüz, 1995: 22). İkinci tür cariyeler ise sahipleri tarafından cinsel olarak faydalanılabilen veya nikâh kıyabildikleri köle kadınlardır (Akgündüz, 1995: 23). Harem yine Akgündüz'ün (1995: 21) tanımıyla “Harem, Padişahların Evleri ve Aileleri demektir”. Sarayda cariyelerin bulunduğu harem bölümü bu tanıma göre aslında

Padişah'ın Saray içinde Aile yaşantısını yaşadığı özel bölümü oluşturmaktadır. Sarayın harem bölümü padişahın evi olduğu için yabancıların girmesi yasaktır ve bu bölüme Harem-i Hümayun denmiştir (Akgündüz, 1995: 22).



**Görsel 49.** Jean- Auguste- Dominique Ingres, Valpinçonlu Yıkanan Kadın, 1808, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146 x 97 cm, Lovre Müzesi, Paris.

Görsel 47'deki arkasını dönük oturmuş, bağlama çalan kadın, Ingres'in Görsel 49'daki çalışmasında kullanmış olduğu figürdür. Tabiki bire bir kulanmamış olsa da büyük oranda bu resiminden faydalanmıştır. Resimin en sağında yatan kadın, yine daha önce çalışmış olduğu bir figürdür. Resimin solunda ayakta duran ve dans eden kadında ise Perseus ve Andromedia'daki kayaya bağlı kadının belden aşağı kısmını kullanmıştır.



**Görsel 50.** Ingres,  
Üç kollü kadın  
Türk Hamamı İçin Eskiz



**Görsel 51.** Ingres,  
Perseus ve Andromedia, 1819,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 147 x 180 cm  
Lovre Müzesi, Paris

Ingers kendi çalışmalarını başka çalışmalarında kullanmış olduğu gibi Raffaello'nun çalışmalarından da faydalanmıştır. Valpinçonlu yıkanan kadının başına sardığı örtü Raffaello'nun La Fornarina isimli eserinden alınmış olabilir. Klasik anlayışta çalışan Ingers Rönesans dönemi eserlerini incelemiş hatta La Fornarina'yı, eserin yaratıcısı ile resmetmiştir. Görsel 53'de Raffaello ve La Fornarina'sını, sevgili gibi göstermiştir. La Fornarina yaratıcısının kucağında ama bakışları izleyicidedir. Raffaello ise tualin sağ tarafından dışarı bakmaktadır. La Fornarina'nın kucağında oturduğu kişinin Raffaello olduğu, resimin arka planındaki yarım olan Raffaello'nun Dönüşüm isimli tablosundan da anlaşılabilir.

Resimde sevgilisinin kucaklarında olan bir kadın neden izleyici ile göz teması halinde olur? Eğer kurduğu göz temasıyla kadın, izleyiciyi fark ediyorsa, mahrem olan o anın görülmesinden rahatsızlık duyup toparlanır halde gösterilmesi gerekir. Fakat tam tersi sakin bir ifadeyle izleyiciye bakarken Raffaello'ya sarılmıştır. Görsel 52'deki La Fornarina resmi incelendiğinde görülen şey sanki göğüslerini kapatacakmış gibi ince bir tülle elini göğsüne kaldırmış ama iki göğüsünü kapatmak yerine, özellikle sol göğsüne dikkat çekecek şekilde tutmasıdır.



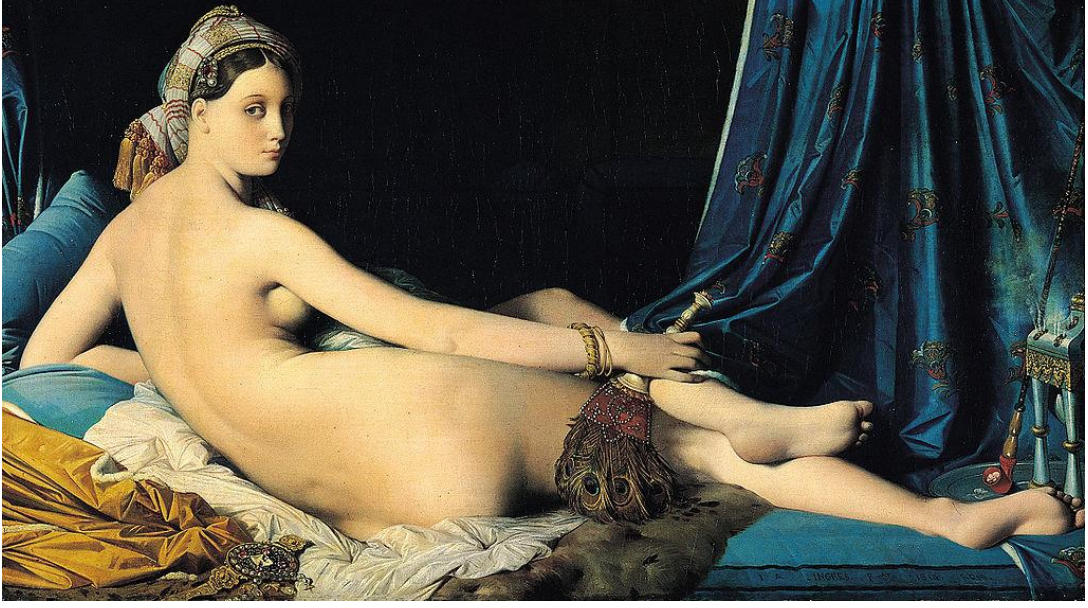


**Görsel 52.** Raffaello Sanzio,  
Genç Kadın Portresi (La Fornarina) 1518-18  
Ahşap Üzerine Yağlıboya, 85 x 60 cm  
Nazionale d'Arte Antica Galerisi, Roma.



**Görsel 53.** Jean- Auguste- Dominique Ingres  
Raffael ve La Fornarina, 1813-40  
Tuval Üzerine Yağlıboya  
Güzel Sanatlar Galerisi, Columbus.

John Berger, Avrupa nü resimlerinin erkeğin cinselliği için yapıldığını ve erkeğin zevkine hizmet ettiğini belirtmiştir. Berger'e göre nü resimlerde asıl kahraman resimin içinde olmayan izleyicisidir. İzleyicide nü resimleri var eden erkektir (Berger, 2006: 54). Acaba Ingers, La Fornarina'yı Raffaello'nun kucağında, kendisine bakarken resmetmekle artık ona sahip olanın kendisi olduğunu mu anlatmak istemiştir? Eğer öyleyse ki öyle olması mantıklı geliyor, bir ressam olarak kendisi de kendisini Raffaello'nun yerine koymuş olur.



**Görsel 54.** Jean- Auguste- Dominique Ingres, Büyük Odalık, 1814, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91x162 cm, Louvre, Paris.

Görsel 54, Ingres'ın başka bir odalık resmidir. Çizgisel anlatımın ön planda olduğu resimde arkası dönük kadının hatlarını, arka fondaki siyaha yakın koyu renk ile yine koyu mavi tonları ortaya çıkarmaktadır. Büyük Odalık resimindeki kadınının, Uzanan Venüs resimlerini hatırlatan duruşu vardır. Kemiksizmiş gibi kıvrılan gövdesi uzun görünürken kalçaya odaklanıldığında gövde kısa algılanmaktadır. Vücut içindeki oranların bozuk ama estetik sunumu, resimi Maniyerist yaklaşıma dahil eder. Ancak resim, figürün çizgisel ve yalın anlatımı ile Neoklasik, kadının çevresindeki objelerle Oryantalist bağlamda ele alınabilir.

Ingres'ın resimlerindeki figürlerini kendi diğer resimlerinde de kullandığından bahsedilmişti. Büyük odalık resminin biçimsel kompozisyonu ise başka bir ressamın bir resmi ile benzerlik göstermektedir. Bu resim, Neoklasik anlayışta çalışmalar yapmış olan bir diğer Fransız sanatçı Jacques Louis David'in Madame Recamier isimli resimidir.





**Görsel 55.** Jacques Louis David, Madame Recamier, 1800, Tuval Üzerine Yağlıboya, 173x244 cm, Louvre Müzesi, Paris.

David'in Madame Recamier isimli resmi, yapılış tarihi olarak Büyük Odalık resminden daha önce olduğu için büyük ihtimalle Ingres bu resmi görmüş ve bu resimden esinlenerek figürünü biçimlendirmiştir. Ancak iki resimin etkisi arasında fark vardır. David'in Madame Recamier'i yalın renkler, sakin fon ve zemin üzerinde çizgisel anlatımla oluşturulduğundan klasik resimin ağırlığını vermektedir. Ingres'in Büyük Odalığı'ndaki renk ve hareketli çizgiler, kıvrımlı hatlar ile romantik resimlerin heyecanını uyandırmaktadır. Ayrıca Madame Recamier'in soylu biri, Büyük Odalık'taki kadının ise birisinin cariyesi olduğu da resimlere bakılarak çıkarılabilir.

## 2. 2. İslam Devletlerinde Nü

İslam sanatında İnsan ve hayvan figürü tasviri yasağı 14. yüzyıldan sonra uygulanmıştır. Kur'anda Tanrı tasviri ve Tanrı yerine geçebilecek put yapımı yasaktır. "Kur'anda figür yasağı yoktur. Put ve Tanrı tasviri yapmak yasaklanır. 9. yüzyılda yazılan hadislerde 'içinde köpek ve resim bulunan eve melek girmez, canlıları resmederek bir yere bağlayanlar kıyamette bunları canlandırmakla görevlendirilirler' tarzında hükümler

vardır (Öney, 2000a: 66)”. Kur’anın Sebe suresinin 11. 12. ve 13. Ayeti okunduğunda aslında sanatsal eserlerin yasaklanmadığı anlaşılır.

Süleyman'ın emrine de, sabah esişi bir ay, akşam esişi de bir ay (lık yol) olan rüzgarı verdik. Erimiş bakır ocağını da ona sel gibi akıttık. Cinlerden de Rabbinin izniyle onun önünde çalışanlar vardı. İçlerinden kim bizim emrimizden çıkarsa ona alevli ateş azabını tattırırız. (12) Cinler Süleyman için dilediği biçimde kaleler, heykeller, havuz gibi çanaklar ve sabit kazanlar yapıyorlardı. Ey Davûd ailesi şükredin! Kullarımdan şükredenler pek azdır. (13)<sup>27</sup>

Ayette okunduğu üzere Süleyman için çalışan cinler Allah’ın emriyle çalıştıkları için yaptıkları heykeller de Allahın izni altında olmalıdır.

Sebe suresinde geçen ‘heykel’ kelimesi herhangi bir put yerine kullanılmamıştır. Tekin, heykel ve put kelimesi arasındaki farkı şu şekilde ortaya koymuştur. “‘Seb’e suresindeki ‘timsal’ yani ‘heykel’ kelimesi diğer ayetlerde put için kullanılan kelimelerden farklıdır. Maide suresinin 90. ayetinde ‘el ensab’, En’am suresinin 74. Ayetinde de ‘el-ansam’ kelimeleri puta tapınmak niyetine karşılık gelir (Tekin, e-dergi 2012: 27)”. Maide suresinin 90. ayetinin Türkçe açıklaması; “‘Ey iman edenler! (Aklı örtten) içki (ve benzeri şeyler), kumar, dikili taşlar ve fal okları ancak, şeytan işi birer pisliktir. Onlardan kaçının ki kurtuluşa eresiniz.’”<sup>28</sup> Ayette geçen ‘dikili taşlar’ put yerine kullanılmış kelimelerdir. Kur’an’ın Hakkı Yılmaz tarafından yapılmış çevirisinde ‘el ensab’ kelimesi yerine geçen Türkçe karşılığı daha anlaşılır olarak verilmiştir.

Ey iman etmiş kişiler! Hamr (içki/herhangi bir yolla aklı örtmek), kumar; her türlü kolay kazanç amaçlı şans oyunu, kulluk edilen nesnelere, kişileri temsil eden işaretler; emboller ve fal okları; tüm kehanet araç ve gereçleri ancak şeytan işinden zarar veren şeylerdir. Öyleyse durumunuzu korumanız, kurtulmanız için bu şeytan işinden kaçının (Yılmaz, 2012: 584).

Yılmaz’ın çevirisindeki ‘kulluk edilen nesnelere’ puta işaret ediyor olmalıdır. En’am suresinin 74. Ayetinde Put kelimesi cümle içinde çok daha rahat anlamını bulmaktadır. “‘Ve hani İbrahim, babası Azer’e, ‘Sen putları tanrılar mı ediniyorsun? Şüphesiz ben seni ve toplumunu apaçık bir sapıklık içinde görüyorum’ demişti (Yılmaz, 2012: 233)”. Görüldüğü gibi ayetlerde tapınma yerine kullanılacak nesnelere şeytan işi ve

<sup>27</sup> Sebe Suresi, 12. ve 13. Ayet. Kur’an-ı Kerim. Diyanet İşleri Başkanlığı. Kur’an-ı Kerim Portalı. <http://kuran.diyanet.gov.tr/Kuran.aspx#34:14> (Erişim: 18.10.2014)

<sup>28</sup> Maide suresi, 90. Ayet. Kur’an-ı Kerim. Diyanet İşleri Başkanlığı, Kur’an-ı Kerim Portalı. <http://kuran.diyanet.gov.tr/Kuran.aspx#5:90> (Erişim: 23.12.2014)

lanetlenilecek durumlar olarak verilirken, Sebe suresinin 12. ayetindeki süs ve dekor amaçlı bahsedilen figüratif tasvirler için olumsuz bir yargı bulunmamaktadır. Halife Hişam tarafından 724-743 yılları arasında Ürdün’de inşa ettirilmiş Hirbet’el-Mecfer sarayı mozaik, heykel ve kabartmalarla süslenmiştir (Sivrioğlu, e-dergi, 2013: 200). Bu saraydaki figüratif tasvirler de bu bilinçle yapılmış olmalıdır.



**Görsel 56.** Hamam Kubbesini Taşıyan Çıplak Figürler, Hirbet el-Mecfer Sarayı Hamam Kubbesi, Rockefeller Müzesi, Kudüs.

Hirbet el-Mecfer Sarayı’nın hamam kubbesi geçişine yapılmış kabartmalarda sağda ve solda yarı çıplak iki kadın figürü bulunmaktadır. Bu iki kadın simetrik olarak ve kubbe geçişinin şekline uygun olarak şekillendirilmiştir. Zaten mimariye uyarlanmaları süs aracı olduklarını doğrulamaktadır. Geçişin üst şeridinde ise hayvan heykelleri bulunmaktadır. Kadınların yapıldığı zemin ise asma yaprakları ve üzüm salkımlarıyla oluşturulmuştur.

Öney (2000a: 64), makalesinde Görsel 56’daki figürlerin kadın olduğunu resimin künyesinde belirtmiştir. Kaynağa dayanarak kadın oldukları varsayılan bu figürlerde aynı kazıda çıkarılmış diğer kadın heykelleri arasında fark vardır. Bu fark diğer



gösterilmiş kadın heykellerinin göğüslerinin oluşudur. Bu yaklaşımla Hamam Kubbesini Taşıyan Çıplak Figürler'in erkek olduğu düşünülebilir.



**Görsel 57.** Üzüm Salkımları ve Asma Yaprakları arasında Çıplak Kadın Figürü, Hirbet el-Mecfer Sarayı'nın Hamam Kubbesi, Hirbet el-Mecfer Sarayı, Kudüs.

Bu figürler, erkek olarak ve üzüm salkım ve yapraklarıyla birlikte tekrar düşünüldüğünde farklı bir şekilde yorumlanabilir. Bu yorum Emeviler'in fethettikleri ve yerleştikleri topraklarda, daha önce farklı inanış ve kültürdeki insanların yaşadığı göz önüne alınırsa mitoloji ile ilişkilendirilebilir. Hirbet el-Mecfer Sarayı'nın süzemelerindeki Hellenistik ve Roma sanatı etkisi, Görsel 56'daki figürler, kemer, asma

yaprak ve üzüm salkımlarının betimlenişine yansımıştır. Bir zamanlar Antik Roma İmparatorluğu sınırları içine girmiş olan Ürdün’de Roma sanatı etkisi Emevilere kadar devam etmiştir denilebilir. Biçimsel olarak hala Helenistik ve Roma sanatının devam etmiş olmasının yanında kültürel değerlerinin de devam etmiş olduğu varsayılırsa asma yaprakları ve üzüm salkımları arasındaki bu iki figürün erkek olduğu ve bereketi simgelediği, Antik Yunan mitolojisinin Şarap Tanrı’sı ile ilgili olabileceği söylenebilir. Fakat bu söylemimiz İslam halifesinin sarayına yapılacak bir süsleme seçimi olmayacak kadar saçma görünmektedir. Bu noktada yorumumuz şöyle değişebilir; belki de saray, varolan bir Roma dönemi mimarisi üzerine yapılmış bir saraydı ve bu kabartmalar o düzenlemeden kalmış kalıntılardır. Ancak bu ayrı bir araştırmayı gerektirir. Bu noktada birçok araştırmacının varsaydığı gibi bu figürlerin saray süslemeleri içindeki sıradan kadın ve erkek tasvirleri olduğu varsayılacaktır.

Hirbet el-Mecfer Sarayı’ndan çıkarılmış Görsel 58’deki bir başka kadın figürüne bakıldığında heykel’in kabaca yapılmış olduğu görülür. İnce bel ve iri göbek-kalça, doğu kadını imajını vermektedir. Roma uslubu hissedilse de heykel yerel insan tipidir. Giyimi ise belinden örgülü bir kemer ile sarılı peştamaldır. Kıvırcık saçları alnının üstüne konulmuş çiçek motifli bir tokayla süslenmiştir. Heylelin elleri kırılmıştır belki de ellerinde Görsel 59’daki heykelde olduğu gibi çiçek vardı.

Görsel 59’daki kadın heykeli, elinde çiçek tutmaktadır. Görsel 58’deki kadın heykelinin saçında da çiçek bulunuşu kadınların çiçekle tasvirini anlamlı kılmaktadır. Orta Çağ Türk toplumlarında kadın başlığı altında, Uygur resim örneklerindeki Lotus çiçeğinin sembolik anlamından bahsedilmişti. Uygur kadınlarının saçlarının çiçekle süslenmesi gibi bu heykellerin de belki de sembolik anlamları vardır.

Diğer dikkat çeken nokta ise Görsel 59’daki heykelin kolyesinin şeklidir. Kadının kolyesi incelenirse Ana Tanrıça’nın soyutlanmış idollerini hatırlatmaktadır.



**Görsel 58.** Çıplak Kadın Heykeli, Hirbet el-Mecfer Sarayı'ndan, Alçı, Rockefeller Müzesi, Kudüs.



**Görsel 59.** Elinde Çiçek Tutan Bereket Tanrıçası Hirbet el-Mecfer Sarayı'ndan, Rockefeller Müzesi, Kudüs.



**Görsel 60.** Koçumbeli İdollerini, İlk Tunç Çağı, Oddü müzesi.

Görsel 60'da görülen şekillerin yasılaştırılmış kadın bedenleri olduğunu Aydınğün şöyle anlatmıştır.



Kalkolitik Çağ'da Anadolu'da üretilmiş kadın betimlemelerinde üç boyutlu plastik görünümünden uzaklaşmakta olduğun gözlenir. Baş ve gövde de daha az ayrıntıya girilerek yaratılan stilizasyonun en belirgin örnekleriyle Geç Neolitik'te Burdur bölgesinde karşılaşmıştır. Neolitiğin sonlarında başladığı görülen bu uygulamada heykelciklerin kol, bacak, kalça kıvrımlarının azalarak bazen kazıma ve çizgilerle ifade edildiği görülmektedir. Burada sanatçıların geleneksel plastik heykelciklerdeki, görüntü bütünlüğünü devam ettirmek istediği anlaşılmaktadır. Detayları azalan heykelciklerin gövdelerinde yassılaşıma da başlamıştır. Gövde yassılaşıırken baş ve boyunda uzamalar gözlenir (res.18). Başta bulunan polos ve başlıklar silindirik tarzda uzatılmış ve daha sonra boyunla bütünleşerek İlk Tunç Çağının "Beycesultan ve Kusura" tiplerinde görülen uzun boyunlu çok soyut idollerini anımsatan görünüme kavuşmuşlardır (Aydingün, 2005: 24).

Görsel 59'daki kadının kolyesi bir idolü, elindeki çiçek doğa dinleri rahibelerinin çiçekli ritüellerini, peştamalindeki geometrik süslemeler ise Anadolu'nun Firigya estetiğini çağrıştırmaktadır. Öyle görünüyor ki Hirbet el-Mecfer Sarayı'ndan çıkarılmış bu heykellerin, saray süslemeleri olarak Bizans, Helenistik ve Roma sanatından etkilenilerek yapılmış basit anlamları olan heykeller değildir. Emevi halifesinin yaptırdığı bir sarayın heykellerinin Asya inanışlarına uzanan çiçek gibi doğa inanışlarını çağrıştıran ve hamam kubbesi şeridinin üstündeki hayvanları da üzüm ve yaprakları ile dikkate alındığında Yunan mitolojisine de gönderme yapan betimlemeleri ile çok daha derin araştırmaların yapılarak bu heykellerin ve sarayın önemini belirlenmesini gerektiriyor.

Emevi halifeleri döneminde yaptırılmış başka bir çöl sarayı duvar resimleri arasında yarı çıplak bir kadın figürü vardır. Görsel 61'deki kadın bir dansçıdır ve dans ederken resmedilmiştir. Hirbet el-Mecfer Sarayı'ndaki figürler gibi bu kadının da belden aşağısı geometrik desenli bir kumaşla kapatılmıştır. İki farklı sarayın aynı coğrafyada oluşundan dolayı geleneklerinin aynı olduğunu düşünülürse tutarlı bir görsel yansıma verdiği söylenebilir. Henüz belden yukarısı çıplak giyinmenin yaygın olduğu düşünülebilir. Hitit dönemi kadın figürlerinin giyimi hatırlanırsa o figürlerin de belden aşağısı örtülü olarak betimlenmiştir.

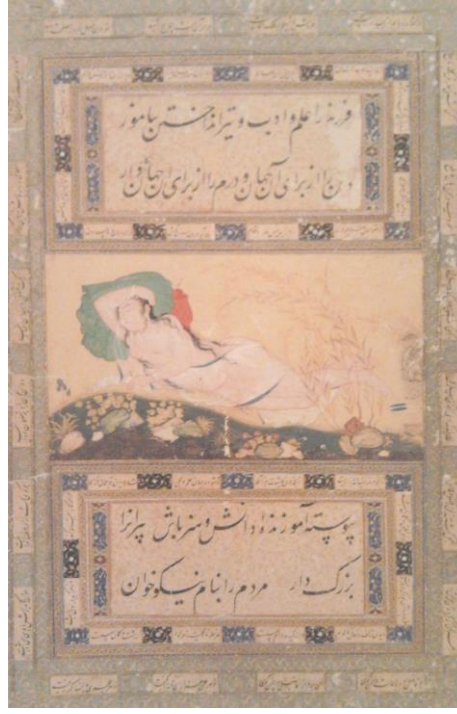
Anadolu ile Akdeniz kıyısı ülkelerinin ticaret vasıtasıyla kültür alışverişinde de buldukları bilinmektedir. Ticaret kolonileri döneminde bahsedildiği gibi hammadde sağlayan Anadolu'ya, kumaş ve işlenmiş maden gibi eşyaları Mezapotamya toprakları insanı sağlamıştır. Anadolu geometrik desenlerinin ortak beğeniyle Kusayr-ı Amra Sarayı çevresi yöresinde de geçerli olduğu anlaşılmaktadır. Fakat dans eden kadının gövdesi üzerindeki organik formlu şeritlerle süslenmiş olması ve kolyesinin yaprak

biçimi kıvrımlı hatları seven Ortadoğu estetiğini yansıtmaktadır. Dansözün dansı gösterildiği poz içinde belli ki kıvrak vücut hareketleriyle oluşmaktadır.



**Görsel 61.** Dans Eden Kadın, Kusayr-ı Amra Sarayı, Ürdün.

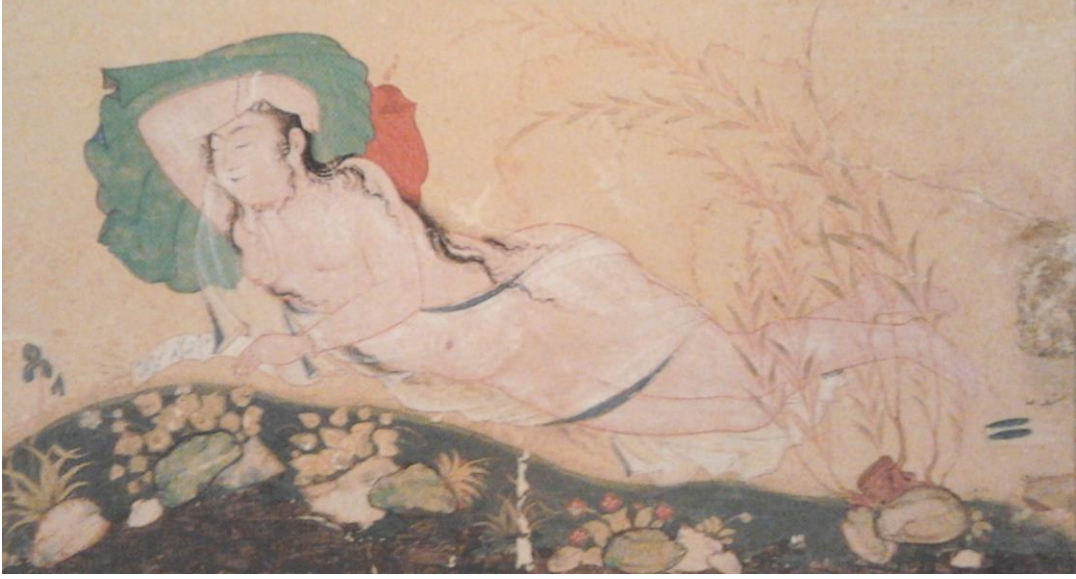
Dans eden kadın resmi, Emevi halifelerinin hoş görüsünü yansıtmakla birlikte eğlence anlayışları hakkında ipucu vermektedir. Hirbet el-Mecfer Sarayı'ndaki üzüm ve asma yaprakları ile Kusayr-ı Amra Sarayı'ndaki dans eden kadın figürü birleştirildiğinde ortaya şarabın içildiği dansözlerin oynatıldığı eğlence zamanlarının yaşandığı söylenebilir. Tabii ki bunu tüm İslam toplumlarında geçerli eğlence biçimi olarak söylemek yanlış olur.



**Görsel 62.** Rıza Abbasi, İrmak Kenarına Uzanmış Çıplak Kadın'ın Bulunduğu Sayfa, 1590 dolayları, İsfahan Okulu, İran Safevi Dönemi, Freer Sanat Galerisi, Washington.

Emeviler döneminden sonra çıplak kadın figürü betimlemeleri gittikçe azalmış hatta yok olmuştur (Atıl, 2000: 70). Figüratif resim ancak kitap süslemelerinde minyatür olarak kitaptaki metnin anlaşılmasına yardımcı olmak amaçlı yapılmıştır. Minyatür sanatçıları kitap dışı, kendi beğenileriyle şekillendirdiği resimleri 16. yüzyıldan sonra yapmaya başlamışlardır. İmzalarını da kullandıkları bu resimler sultanlar, şahlar gibi saray çevresince beğeniyle karşılanmış ve talep görmüştür (Atıl, 2000: 70).

İrmak Kenarına Uzanmış Çıplak Kadın resiminin bulunduğu zemin altın varaklıdır. Sayfa bir kitap sayfası değil tek başına yapılmış bir sayfadır. Resimi çevreleyen tezhipli bordürler bulunmaktadır. Bu varaklı sayfa üzerinde yazılı şiirler vardır. Çıplak kadın da zaten elinde tuttuğu bir kâğıttan şiir okurken gösterilmiştir. Kağıt üzerinde yazan şiirin sözleri şunlardır: “adamin gözü...belki de kendini bir rüyada gördü (Atıl, 2000: 71)”. Minyatür sanatçısı imzasını, sağ tarafa konumlandığı, kadının terlikleri üzerine atmıştır.



**Görsel 63.** Rıza Abbasi, Irmak Kenarına Uzanmış Çıplak Kadın, 1590 dolayları, İsfahan Okulu, İran Safevi Dönemi, Freer Sanat Galerisi, Washington.

Kadın ırmak kenarında elbiselerini çıkarmış ve başının altına koyarak uzanmıştır. Üzerinde şeffaf bir tül vardır. Göl ya da ırmakta yıkanma mitolojik konularda oldukça yaygındır. Gerçek yaşamda, ırmak kenarında çamaşır yıkayan kadınlar düşünülürse kendilerini de orada yıkamaları mantıksız gelmemektedir. Fakat burada fantazik olan şey ırmak kenarında uzanmış şekilde gösterilmesidir. Üstelik yatış şekli Avrupa resim sanatının Venüs'leri gibidir. Sanatçı belki de Avrupa'ya gitmiş oradaki yapılmış uzanan Venüs resimlerinden birini görmüş ve bunu tek sayfa halinde minyatür olarak kendi kültürüyle sunmuştur. Irmak Kenarına Uzanmış Çıplak Kadın, doğa içerisinde kıvrımlı çizgilerle bitkisel motiflerin içinde sanki İranlı bir Venüs'tür.

Şeffaf tül ve su kenarı betimi, Gılgamış destanındaki Enkidu'yu medenileştiren Şamhatı hatırlatmaktadır. Antik Mezopotamya topraklarından çıkma Gılgamış destanındaki Şamhatın'da transparan giysili oluşu 16. yüzyıl İran erotik beğenisinin de, transparan giysili kadını daha baştan çıkarıcı olarak algılandığını göstermektedir.

16. yüzyıla kadar, el yazması kitaplara eşlik eden resimler, Rıza Abbasi gibi minyatür sanatçılarla tek sayfa olarak sadece resim amaçlı yapılmaya başlasa da yazıdan kurtulamamış görünmektedir. Resim kendi içeriğini görsel elmanlarıyla anlatmakla yetinmek yerine şiiri kendine destek almıştır. Düş halindeki uzanmış kadın, şiirin sözleri



dikkate alınırsa belki de başka birinin ki bu biri erkek olmalı; bu erkeğin düşünün ürünü de olabilir. Erkek olduğu düşünülen resim izleyicisinin bunu algılaması için yazı ile desteklenmiştir. İzleyicinin erkek olduğunu düşündüren şiir olsa da kadının seraserpe ve kendini estetik bir biçimde sunması da bu resimin erkek beğenisi için yapıldığını desteklemektedir.



**Görsel 64.** Seyyid Sams al-Din al-Hasani, Gölde Yıkanan Çıplak Şirin'i Seyreden Hüsrev ve Maiyeti, 1210,Çap: 35,2 cm, Seramik Üzerine Lüster Boyama Tabak, Büyük Selçuklu Dönemi, Freer Sanat Galerisi, Washington.

Görsel 64'deki seramik üzerine yapılmış Gölde Yıkanan Çıplak Şirin'i Seyreden Hüsrev ve Maiyeti isimli resim, adından da anlaşılacağı üzere, bir halk masalından konusunu almıştır. Fakat bunun Hüsrev ile Şirin hikâyesinden bir sahne olduğunu sanat tarihçileri söylemiştir. Yani kesin bilgi değil bir tahmindir. Öney (2000b: 72), makalesinde bu tahmini yapanların lüster tabağını tanıtan sanat tarihçileri olduğunu söyler.

Resimi biçimsel olarak incelendiğinde iki boyutlu çizgisel anlatımı olduğunu görülür. Hüsrev olduğu varsayılan erkek figür, seramiğin sol tarafında çömelmiş, gölde sırtüstü

yüzer şekilde balıklarla resmedilmiş çıplak Şirin'i izlemektedir. Tabağın tam merkezinde Hüsrev'in atı resmedilmiştir. At'ın gövdesi noktalar ve iri beneklerle süslüdür. Atın arkasındaki beş figür Hüsrev'in hizmetkârları olmalıdır. Bu beş figürün yan yana sıralanışı ve yüz hatları Görsel 36'daki Vakıfçılar'ı hatırlatmaktadır. Figürlerin betimlenişi Uygur Türk minyatür geleneğini taşıırken zeminin ve kıyafetlerin süslenişi İran özellikleri göstermektedir. Kıvrımlı ince çizgilerin çok kullanıldığı ve yoğun bir süsleme mevcuttur. Yalın olan yerler figürlerin tenlerinin görüldüğü yerlerdir. Böylece figürler yoğun süsleme içinde ayırt edilebilmektedir.



**Görsel 65.** Seyyid Sams al-Din al-Hasani, Gölde Yıkanan Çıplak Şirin'i Seyreden Hüsrev ve Maiyeti (ayrıntı), 1210,Çap: 35,2 cm, Seramik Üzerine Lüster Boyama Tabak, Büyük Selçuklu Dönemi, Freer Sanat Galerisi, Washington.

Suda sırt üstü yüzen Şirin seyirlik bir yüzme biçiminde gösterilmiştir. Yüzme hareketleri içinde olabilecek birçok seçenek içinden klasik yatan nüleri andıran bir biçimde su içinde betimlendirilmiştir.



Uzun saçları, yuvarlak yüzleri, çekik gözleriyle Orta Asyalı Türkler tipine sahip figürlerin betimlendiği seramiğin çevresinde Arapça yazılar görülmektedir. Öney bu Arapça yazıları makalesinde; “Tabağı kuşatan Arapça kitabede sanatçının büyük, bilge, adil, koruyucu, başarılı, istilacı, muzaffer, deneyimli, dürüst, hükümdarların ve adaletin kılıcı, İslamı ve Müslümanları muzaffer kılan sultanlar sultanına mutluluk, güven, bereket temennileri yer almaktadır (Öney, 2000b: 72-73)”, şeklinde açıklamıştır. “İslamı muzaffer kılan sultan” sözcüğünden anlaşıldığı üzere Selçuklu sultanı müslümandır ve O’na sunulmuş bir tabaktır. Figür çizimi ve üstelik bir nü figürün bulunuşu 13. yüzyılda Selçuklu devleti topraklarında hala figüratif resime karşı bir yasağın olmadığını anlaşıldığını sağlar.

Görsel 65’deki gölde yüzen çıplak figürün Şirin olduğu düşünüldüğünü belirtilmişti. Hüsrev ile Şirin destanının ilgili bölümüne bakıldığında, Şirin’in gerçekten gölde yıkanma sahnesinin bulunduğu görülür. Destanda o bölüm şöyle geçmektedir;

Sabah olmuş kâinattan zulmet perdesi sıyrılmıştı. Yıldızlar kaybolmuş, güneş bütün haşmetiyle doğmuştu. Şirin, durmadan atını koşturuyor. Fakat bu yolculukta çok zahmet çekiyordu. Nihayet karşısına cennet gibi bir çayır çıktı. Orada abıhayat gibi bir su vardı. Beklide abıhayat, o parlak pınarın o suyundan utandığı için karanlıklara dalmış girmişti. Şirin’in vücudu, yorgunluktan bitkin bir hale gelmişti, pınarın etrafında dolaştı; uzak mesafelere kadar bakındı, bir insan izi göremeyince Şebdiz’den indi ve onu bir yere bağladı, sonra dikatle yolu gözetlemeye başladı. O nur kaynağı, pınar tarafına yürüyünce uzaktan feleğin gözü kamaştı. Şirin, “Süheyl” yıldızı kadar parlak teninden krem renkli elbisesini çıkarınca, gökte Şira yıldızı, gördüğü parlaklığa hasedinden feryat etti. Sonra mavi ipek peştamalını beline bağladı. Kendi suya daldı, fakat cihanı ateşe verdi. Felek, Pervin’ini mavilikler içinde sakladığı gibi Şirin de, bir aşk pervini olan güzel vücudunu asumani bir renk ile örtmüş, nilüferi, nesrin ile bir araya getirmişti. Artık bu mavilik içinde Şirin, gece gökte doğan aya pek benziyordu. Billur vücut, kakım’ın sincap’la sarmaş dolaş oluşu gibi suda çalkalanıyordu. Hayret edilecek bir şeydi: Pınar gülü yıkıyordu: hayır yanlış söyledim, pınarda gül bitmişti! Suya saçlarından bir ağ atmış, fakat balık değil bir ay avlamıştı. Siyah saçlara beyaz vücudunu tezyin etmiş, fakat beyaz tenin vuslatına kimse ermemişti. Galiba kıymetli bir misafirin geleceği kendisine evvelden malum olmuştu ki, o şeker dudaklı, misafir için gül şerbeti hazırlıyordu (Nizami, 2012:119-120).

Şirin, alıntıdan anlaşıldığına göre göle girme konusunda çevresine bakarak kimseye görünmeme konusunda özen göstermiştir. Buradan gölde yıkanma olayının rahatlık içinde olmadığını, ihtiyaçtan dolayı yapıldığını ve bir kadının çıplak olarak suya girmesinin çokta doğal karşılanmadığı anlaşılıyor. Ayrıca Şirin, tam olarak çıplak suya girmemiş, peştamalını beline bağlamıştır. Peştamalının rengi ise mavidir.

Rengin cinsiyeti konusuna değinilirse birçok toplumda mavi erkeğe uygun görülen renktir. Hüsrev İran Padişahı'nın oğludur ve Hüsrev'in Şirine anlatıldığı bölümde Hüsrev'in giysisi ise kırmızı renkli olarak tarif edilmiştir. İlgili kısım şöyledir; “Eğer yolda genç padişahı görürsen, bu yüzüğü ona gösterirsin. Atının altın nalı olduğunu kendisinin de baştan ayağa kırmızılar giydiğini göreceksindir. Tacı kırmızı, kaftanı kırmızı, kemeri kırmızıdır (Nizami, 2012:114)”. Nizami'nin tahmini olarak doğum tarihi 533 ile 540 (Nizami, 2012: 6) yılları arasına düştüğünden M.S. 6 yüzyıl İran coğrafyası ve çevresinin kırmızı rengi erkeğe, mavi rengi kadına yakıştırdığı anlaşılmaktadır.

Şirin'in gölde yıkandığı artık bilindiğine göre resimdeki çıplak kadının Şirin olduğunu söylemek yanlış olmaz ancak çömelmiş bir şekilde Şirin'e bakan kişinin Hüsrev olup olmadığı yoruma bakar. Çünkü Hüsrev'in göl kenarında Şirin'i görmesi yalnız başınayken olmaktadır. Hüsrev babasından iki haftalığına kaçtığı sırada tesadüfen geldiği bu göl kenarına geçmeden önce yanındaki hizmetkârlara orada durmalarını ve hayvanlara yem vermelerini söyler ve kendisi tek başına göle doğru yürüdüğü sırada Şirin'i göl kenarında oturmuş, göğüsleri çıplak ama peştamali belinden sarılı uzun saçlarını tararken görür. “Dolaşırken çimenlerin ortasında gözüne berrak bir su ilişti. Huri gibi bir kız, siyah atını bir kenara bağlamış, kendi de Kevser'in kenarına oturmuştu (Nizami, 2012: 122)”. Resimdeki minyatürde hem Şirin hem Hüsrev hem at ki bu at muhtemelen Şirin'in atı olmalı hem de Hüsrev'e eşlik eden hizmetkârlar gösterilmiştir. Oysa ki Hüsrev'in Şirin'i gördüğü anda hizmetkârlar yoktur. Fakat minyatürü yapan kişi, Hüsrev'in Şirin'i gördüğü anı tanımlayabilmek için hikâyenin o sahnesinin tanımlayıcı tüm elemanlarını kullanmayı uygun görmüş olmalıdır.

Aslında henüz İslam dinin gelmediği yıllar olduğu düşünülürse Hüsrev ile Şirin destanından çıkarılabilecek önemli başka bir nokta daha vardır. Bu aslında odalık resimlerinin incelendiği bölümde bahsi geçen harem konusuyla ilgilidir. Harem kelimesini İslam ülkelerine yakıştıran batı Avrupa düşünüşünün aksine Harem ve cariyeler olgusu aslında coğrafyayla ilgili görünmektedir. Hüsrev'in kısa süreliğine babasının sarayından kaçması gerekecektir ve saraydan ayrılırken Hüsrev birden fazla kadına bir konuşma yapmaktadır. Bu konuşmadan anlaşılan bu kadınların Hüsrev'in haremindeki kadınlar olduğudur. İlgili bölüm şöyledir:

Hüsrev, feleğin kendisini kahretmek için, bir bahane aradığını görünce saraya gitti. Siyah saçlı o güzellere şu tavsiyede bulundu:

-Bu gönül sıkıcı yerden iki haftalık bir zaman için ava çıkmak istiyorum. Siz gülüp eğleniniz, neşenize bakınız, sıkılmayınız.

Eğer siyah bir at üzerinde güzel bir kız buraya gelecek olursa, karşılayınız ki o, kıymetli bir misafirdir, sizler birer aysınız, o dilber ise bir güneştir. Ona itibar ediniz ki üzülmesin, eğlensin daima neşeli dursun. Eğer yeşil köşk dar gelir de bir hızır gibi sahraya çıkmak isterse onun arzu ettiği sahraya siz de gidiniz. O, huri yüzlüye orada bir köşk yaptırınız (Nizami, 2012: 121).

Alıntıdaki konuşmada Hüsrev'in Şirin'i anlattığı kadınların O'nun eşleri sayılan cariyeleri olduğu, kadınları Ay'a benzetirken, çok daha güzel olduğunu düşündüğü Şirin'i ise Güneşe benzetmesinden anlaşılır. Şirin'i misafir etmelerini isterken cariyelere de iltifat etme gereği duyusu Şirin'i kıskanmalarını istemeyişindedir.

### 2.3. Japon Nü resmi

Utamaro kadın portresi ressamıdır. Resmini yaptığı kadınları gözleme dayanarak resmetmiştir. Görsel 66'daki İşveli Kadın resiminde banyodan henüz çıkmış bir kadın gösterilmiştir. Kadın, üstünü tam olarak giyinmemiş, saçları düzgün toplanmamış, omzunun üzerinden arkaya doğru bakarken estetik bir biçimde resmedilmiştir. Kadının işveli oluşu dudaklarının aralıklı gösterilmesine, giysisinin göğüslerini gösterecek şekilde tam giyilmemişliğine ve saçlarının dağınıklığına bağlanır (Farthing, çeviri, 2014: 239).

Resimin önemli olan bir özelliği yüzeyin sol üst köşesinde görülen kartuşlardır. Kartuşların sağındaki yazıda, seri olarak yapılmış bu resimin on çalışmadan biri olduğunu gösteren “Kadın Fizyonomisi Üzerine On Çalışma (Farthing, çeviri, 2014: 239)” yazmaktadır. Resim serisinin başlığı olan bu yazının solunda ise sanatçının imzası bulunmaktadır.

1790'dan beri yönetimde olan şogunluk, tüm *ukiyo-e*'lerin denetlenerek damgalanmasını şart koştuğu için sanatçının isminin altında, resmi onaylı olduğunu gösteren dairesel mühür vardır. Altında ise sarmaşık yaprağı şeklinde bir başka mühür bulunur. Yayımcı Tsuyata'nın logosu olan mühürde, “Sarmaşık Mağazası” ibaresi yer alır (Farthing, çeviri, 2014: 239).



**Görsel 66.** Kitagawa Utamaro, Işveli Kadın, 1792-93, Mikalı, renkli ağaç baskı, 37,5 x 24,5 cm, Tokyo Ulusal Müzesi, Japonya.

Alıntıdan anlaşıldığı üzere baskı resimler kontrol altında satışı sürülüyor. Resimlerin üzerinde sadece sanatçısının değil aynı zamanda yayımcısının logosunda bulunması resimleri markalaşmaya ve sanat eseri üretiminden çok resim ticareti faaliyeti olarak göstermiştir. Böyle bir kontrolün iyi yönü sanatçının kiminle çalıştığının bilinmesini sağlamasıdır.

Alıntıda geçen “ukiyo-e” kelimesi Japonya’nın Edo döneminde üretilen resimlere denir. 1603-1876 yılları arası 250 yıllık bir barış süreci yaşanmış ve bu süreçte Japonya’nın en düşük kast sınıfında bulunan tüccarların, barışla birlikte şehirlerin refahının artmasıyla zenginleştiği görülür. Ekonomik olarak güçlenen tüccarlar sanata da ilgi duymaya başlamışlar ve kendileri için veya müşterilerine hediye etmek için resim siparişleri vermişlerdir. Ukiyo geçici zevklerin peşinde koşulması anlamına, Ukiyo-e ise değişen dünyanın resimleri anlamına gelmektedir (Farthing, çeviri, 2014: 236)

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### HAREKETLENEN TOPLUMSAL DİNAMİKLER İÇİNDE KADIN FİGÜRÜ

#### 1. AVRUPA'YI DEĞİŞİME ZORLAYAN OLAYLAR

16. yüzyılın başında Rönesans sanatı iyice olgunlaşmış ve ardından Maniyerizm uslubu gelişmiştir. Yüzyılın sonunda ise Barok sanat ortaya çıkmıştır. Bu sanat akımlarının oluşumunu tarihsel olaylar etkilemiştir. Bu tarihsel olayların en önemlisi ise Roma Katolik Kilise'sini sıkıntıya sokan Reform hareketidir. Reform hareketi ise aniden oluşmuş bir olay değildir ve onu da hazırlayan başka gelişmeler vardır.

Orta Çağ'da Kudüs'ün müslümanların eline geçmesiyle 11. ve 13. yüzyıllar arasında Hristiyan Avrupa'lılar, Kudüs'ü geri alma bahanesiyle doğuya doğru seferler düzenlemişlerdir.<sup>29</sup> Haçlı seferleri ile papalık kendi kuyusunu kazmaya başlamıştır denilebilir. Haçlı seferleri sayesinde, Hristiyan inanış ve gelenekleri dışındaki yaşayış ve inanışları gören Avrupalılar, Katolik kilisesini sorgulamışlardır. Seferlere katılan insanlar, dünyanın düz olup bir yerde bitmediğini ve yuvarlak olduğunu anlamışlar, harita bilgileri artmış, kilisenin söylediğinden farklı bir dünya olduğunu görmüşlerdir. Sorgulayıcı tavır takınmaya başlayan bu insanlar, Avrupa'da olmayan icatlarla da karşılaşmışlardır. Bunlar; barut, pusula, kâğıt ve matbaadır. Avrupa için yeni olan bu icatlar, bazı yerde dolaylı, bazı yerde direk olarak Papalığın zayıflamasını sağlamıştır.

15. yüzyıla girilirken Orta Çağ Avrupası'nın feodal düzeni bozulmaya başlamış ve krallıklar kurulmuştur. Kutsal Roma Cermen İmparatorluğu, içerisinde bulunan prensliklerin güçlenmesiyle gücünü kaybetmeye başlamıştır (Ökten, 2003: 85). Fatih

<sup>29</sup> <http://etarih.com/tarih/ekitap/Tarih-1/06.pdf> (Erişim:10.12.2014)

Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethi sırasında, Bizans surlarını yıkmada silah olarak top kullanmıştır. Toplar, Avrupalı krallar tarafından örnek alınır ve bu topları kullanarak derebeylikleri yıkıp krallıkların oluşmasını sağlamışlardır. Böylece siyasi yapı değişmeye başlayarak merkezi krallıklar oluşmuştur.

İstanbul'un fethinin, topların Avrupalı krallar tarafından kullanılmasının dışında, Avrupa'ya başka önemli bir faydası daha olmuştur. Kuşatma sırasında İstanbul'daki sanatçı ve bilim adamları İtalya'ya kaçmıştır. Antik Yunan dili olan Greekçe'yi bilen bu bilim adamları, Greekçe bilmelerinden dolayı İtalya'daki Antik Yunan ve Roma eserlerini incelemeye başlayarak Rönesans'ın oluşumuna önemli katkıda bulunmuşlardır.

Osmanlı'nın, İstanbul'u fethi ve Akdeniz'de kurduğu hâkimiyetten sonra Avrupa'nın doğu ile ticaret yolları değişmek zorunda kalmıştır. 15. yüzyıla kadar Venedik konumu gereği ticaret ve finans merkezi halinde kalmıştır ancak Akdeniz yolu Osmanlıların eline geçmesiyle Venedik gerilemiştir.

Ticaret yolları, Türklerin hâkimiyetine girince, ipek yolu üzerinden ticaret, Avrupalılar için sıkıntılı olmuştur. Avrupalı, ekonomik anlamda zorluk yaşamış ve kendisine yeni çıkış yolları aramıştır. Pusula olmadan önce açık denizlere açılmayan denizciler, iç denizlerde hareket ederken, yapılan dayanıklı gemilerle ve pusula sayesinde açık denizlere açılmış ve coğrafi keşifleri başlatmışlardır.

Coğrafi keşiflerle Akdeniz ticareti önemini kaybetmiş ve Venedik, Ceneviz gibi liman kentler ekonomik olarak zayıflamaya başlamıştır. Ticaretin yeni başrol oyuncularını Venedikliler'den sonra, açık denizlere hakim İspanyollar ve Portekizliler olmaya başlamıştır (Aran vd. 2009: 155). Okyanuslardan geçmek zorunda kalan gemiler, yeni ticaret merkezleri keşfederek, her zamankinden daha canlı ticaret ağları kurmuşlardır. Yeni keşfedilen yerler sömürge haline getirilmiş ve o yerlerden Avrupa'ya getirilen ham maddeler Avrupa'yı zenginleştirmiştir. Zenginleşmeyle kentlerde yaşayıp, ticaretle uğraşan insanlar yeni bir ekonomik sınıfı, burjuva sınıfını oluşturmuşlardır. Mesenler ortaya çıkmış, bunlar sanatçıları ve bilim adamlarını desteklemiştir.



Antik dönemin biliminden, Leonardo da Vinci, Copernicus ve Galileo gibi sanatçı ve bilimadamları faydalanmıştır. Pythagoreas'cılarının, güneşin merkez olduğunu öne süren felsefeleri, diğer Antik Yunanlı, Archimedes, Hippocrates gibi bilim adamlarının eserlerinin incelenmesine istek uyandırmıştır (Abbagnano, e-dergi, çeviri, 1976: 769). Bu araştırmalar sonucunda Orta Çağ insanının hayatını ona göre yaşadığı İncil ile bilimsel araştırmaların ortaya koyduğu gerçeklerin ters düşmesi Kilise'nin güvenilirliğini sorgulatmıştır. Fakat sanatçı ve bilim adamlarının özgür düşünceyle çalışmaları o kadar da kolay olmamıştır. Engizisyon mahkemelerinde idam edilen bilim adamları düşünülürse, en basit örneğiyle Galileo Galilei'in idam edilmesi buna örnektir. Kopernik dünya ve gezegenlerin güneşin etrafında döndüğünü söylemiştir. Oysa o ana kadar Kilise, Klaudyos Batlamyus'un önerdiği, dünyanın merkez olduğu bir güneş sistemine inanmaktadır (Çakallı, web: 39-40). Kopernik, güneşin, içinde bulunulan sistemde merkez olduğunu, ancak ölüm yatağında hasta iken, kilisenin O'na karşı çıkacağı düşüncesinden korkmadığı zaman açıklayabilmiştir. Engizisyon mahkemeleri yüzünden, cesur olan bilim adamları ya öldürülmüş ya da Kopernik örneğinde olduğu gibi sessiz kalmalarına sebep olmuştur.<sup>30</sup>

Sanatçı, bilimadamı ve filozofların araştırmaları bu dönemde, Katolik Kilisesi'nin engizisyon mahkemesi korkusuna rağmen, coğrafi keşiflerle elde ettikleri sömürgelerden gelen varlıklarla zenginleşmiş ailelerin desteği sayesinde olmuştur. Ticaretle zenginleşen bu aileler, devlet yönetimi içerisinde etkin konuma gelmişlerdir. Buna örnek ise Rönesansın sponsoru sayılabilecek Medici ailesidir. Hatta o kadar etkili bir ailedir ki ailelerinden bir kişiyi, XII. Leo'yu Papa olarak seçtirmişlerdir (Ökten, 2003: 88).

15. ve 16. yüzyıllarda ticaret yapan kişiler de kendilerini koruyacak, mal ve can güvenliğini sağlayacak bir üst yapıya ihtiyaç duymuştur. Bu ihtiyaçtan, İngiltere, İspanya ve Fransa öncelikli olmak üzere ulus devletleri kurulmaya başlamıştır (Tanilli, 2007: 96). Ulus devletinin başında Kral vardır. Daha önce Roma merkezli, Hristiyan inancı ile birbirine bağlı olarak yönetilen halklar artık, kralların hem devletin hem de Tanrı'nın temsilcisi olduğu bir sistemle yönetilmeye başlanmıştır. Mutlak monarşi

---

<sup>30</sup> <http://www.bilimania.com/yazarlar/4036-evrenin-merkezinde-degiliz> (Erişim: 06.06.2014)

denilen bu yönetim biçimiyle her şey üzerinde söz söyleme hakkı, krala aittir. Zincirleme giden bir sebep sonuç ilişkisinden Yeniçağ kendini oluşturmuştur. Yeniçağın itici gücü para olarak görünmektedir.

Dünya düzeninin, 15. yüzyıldan sonra gittikçe artan bir hızda değişmesini sağlayan paranın gücünü gösteren bir başka örnek ise, güçlü Roma kilisesi'nin Avrupa üzerindeki hâkimiyetine rağmen, Luthe'rin Katolik Kilisesi'ne karşı eleştirilerde bulunabilmesidir. Çünkü Luther'i destekleyen ve koruyan güçlü biri vardır ve bu kişi Saksonya Prensi Bilge Friedrich'tir. Friedrich'in güçlü ve İmparator seçiminde etkili biri olmasından dolayı Papa, O'nunla ters düşmemek için Roma Katolik Kilisesi'nin öğretilerini eleştiren ve reformasyonu başlatarak rakip bir mezhep yaratan Luther'e karşı sert önlemler alamamıştır (Ökten, 2003: 193). Luther örneğinde, bir prensin bir din adamını, bağlı olduğu papalık kurumuna karşı koruduğu görülür.

Bir prensin, sadece düşünceleri sempatik geldiği için bir din adamını desteklemiş olması ve bir kişiyi korumak için karşısına Avrupa'da çok etkili olan Papa'yı karşısına alması çok ta mantıklı görülmemektedir. Ancak bu davranışın altında daha makul bir sebep vardır. Almanya topraklarında Kutsal Roma Cermen İmparatorluğu bulunmaktadır. Merkezîyetçi bir yönetimi olmayan Kutsal Roma Cermen İmparatorluğu'nda çok sayıda prenslikler vardır. Bu prenslikler, Kilise'nin Almanya'da baskıcı olması ve İmparator'la Papa'nın işbirliği halinde bulunması yüzünden Luther'e destek vermişlerdir. Martin Luther'den önce de Katolik Kilisesi'ni eleştirenler olmuştur ancak Luther'in öğretilerini yaymada etkili olmasını sağlayan ve kitleleri yanına çekebilmesinde güçlü bir silahı vardır. Bu silah matbaadır.

Kâğıt ve matbaa Avrupa'nın kültürel yapısını değiştirir. Sadece din adamları ve soyluların okuyabildiği kitapların, basım yolu ile ucuza sağlanması, halkın da kitaplara ulaşabilmesini sağlamıştır. Pahalı el yazması kitapların, matbaa sayesinde çoğaltılması okur-yazar sayısını arttırmada olumlu faktör olmuştur. Bilgi, din adamları ve aristokratlar sınıfından sıradan insana da ulaşmaya başlamıştır. Matbaa ile en çok basılan kitaplar doğal olarak din kitapları olmuştur. İncil, bu teknikle 180 ile 200 adet basılmıştır (Ökten, 2003: 88). Luther'in tercüme ettiği İncil, halkı kitlesel anlamda bilinçlendirmede çok etkili olmuştur. Luther'in çeviri İncil'i 1524 ile 1584 yılları

arasında yüzbin adet kadar basılmıştır ki bu, halkın İncil'i kendisi okuyup anlamasına olanak sağlayarak, Katolik Kilisesi'nin birçok uygulamasının İncil'le alakalı olmadığını fark etmelerine sebep olur. Bilinçlenen bu insanlar Luther'e destek vererek reformasyonu başlatırlar (Ökten, 2003: 89).

### 1.1. Reformasyon

Fransa, ciddi olarak Katolik Roma Kilisesi'yle arasını açan ilk devlettir. Öbür dünyanın ve bu dünyanın tek hâkimi olan Papalık, topladığı vergilerle güçlüdür. Fransa artık Roma'ya yani Papa'ya vergi olarak yollaması gereken altını, yollamak istememiştir. Hatta daha da ileri giderek Papa'yı tutuklamıştır bile.

Böylece Kilise'nin gücüne yönelik ilk ciddi "seküler" ya da dünyevi karşı koyuş 1303 yılında Fransa'da tecrübe edilmeye başlandı: Ticaretin canlanmasıyla gelirleri iyice artıp zenginleşen Fransa Kralı IV. Philip, Fransa'da Kilise'nin mal ve mülküne el koydu, buna direnen Papa VIII. Bonifatius'u Fransa'da üç gün boyunca hapsedti ve ardında da Papalığı Roma'dan Fransa'nın Avignon kentine naklettirerek Fransız Papalar seçirdi (Ökten, 2003: 103).

Alıntıda verildiği gibi aslında reformasyonu tetikleyen Fransa olmuştur denilebilir. Gelirlerinin önemli kısmı kesilen Papalık bu açığı kapamak için günahların bağışlanması karşılığında verilen endüljans denen belgeyi artık para karşılığı vermeye başlamıştır. Böylece fazlasıyla dünyalılaşan Papalığa karşı, özellikle Alman bölgelerinden tepkiler başlamıştır (Ökten, 2003: 104).

Martin Luther King'in, Kutsal Roma Cermen İmparatorluğunu ve Katolik Kilisesi'ni protesto etmek amacıyla kaleme aldığı kararnamesi, Protestan mezhebinin başlangıcıdır. Bu kararnameyi birçok Alman krallığı imzalamıştır. O zamana kadar insanlar, anlamını bilmediği bir dilde ibadet etmişler ve dini ancak kiliselerde öğrenebilmişlerdir. Kiliselerdeki cam, duvar resmi, mozaik resimler ve heykeller, çoğu okuma yazma bilmeyen halka dini öğrenmelerinde oldukça yardımcı olmuştur. Ancak Protestanlık dini, insanın kendisinin de İncil'i okuyarak öğrenebileceğini ve inanan herkesin rahip olabileceğini önermektedir. Bu yeni mezhep vergi alan, günahları para karşılığı affeden ve cenneten toprak satan Katolik Kilisesi'nin bu gibi kurallarının, İncil'de yer almadığını söylemektedir.

İncil'i okuyup, dini inanışlarını tekrar özüne döndürmeye çalışan kişiler için, daha eşitlikçi bir şekilde yapılanmak ve Tanrı'yla kendi aralarında pazarlık yapma durumuna girişmiş kurumları yok etme fikri oldukça çekici gelmiştir. Katolikleri ve Protestanları karşıkarşıya getiren bu düşünce Otuz Yıl Savaşlarına sebep olmuştur.

Otuz Yıl Savaşları Protestanlar lehine sonuçlanmıştır. Mezhep savaşları gibi görülen bu savaş, siyasi bir savaştır. Kutsal Roma Cermen İmparatorluğu'nun güçlenmesini istemeyen krallıklar için de Protestanlık adına savaşmak çekici olmuştur. Örneğin Katolik olan Fransa, Katolik inancını Almanya'da hâkim kılmaya çalışan Kral II. Ferdinand'a karşı Protestanlara destek vermiştir. İngiltere ise bu karmaşayı fırsat bilerek Fransa'nın elindeki sömürgeleri alabilmek için Fransa'ya savaş açmıştır. 7 Yıl Savaşı denilen bu savaşta İngiltere, Fransa'nın Amerika'daki ve Hindistan'daki sömürgelerine el koymuştur.<sup>31</sup> Görüldüğü gibi dinde yeniden düzenleme anlamına gelen Reform hareketleri, Avrupanın siyasi yapısı ve haritasını da yeniden düzenlemiştir.

## 1.2. Karşı Reformasyon

Orta Çağ'da dinsel eğitim aracı olmuş resim, heykel, müzik ve edebiyat gibi sanatlar, eğitim görevini Yeniçağ'da da sürdürmüşlerdir. Fakat Kilise sanatı, kendisini reformasyona karşı yenilemek zorundadır. Çünkü Yeniçağ insanına, Rönesans'la yaşanan gelişmelerden sonra Orta Çağ'ın sanat enstümanları hitap etmemektedir.

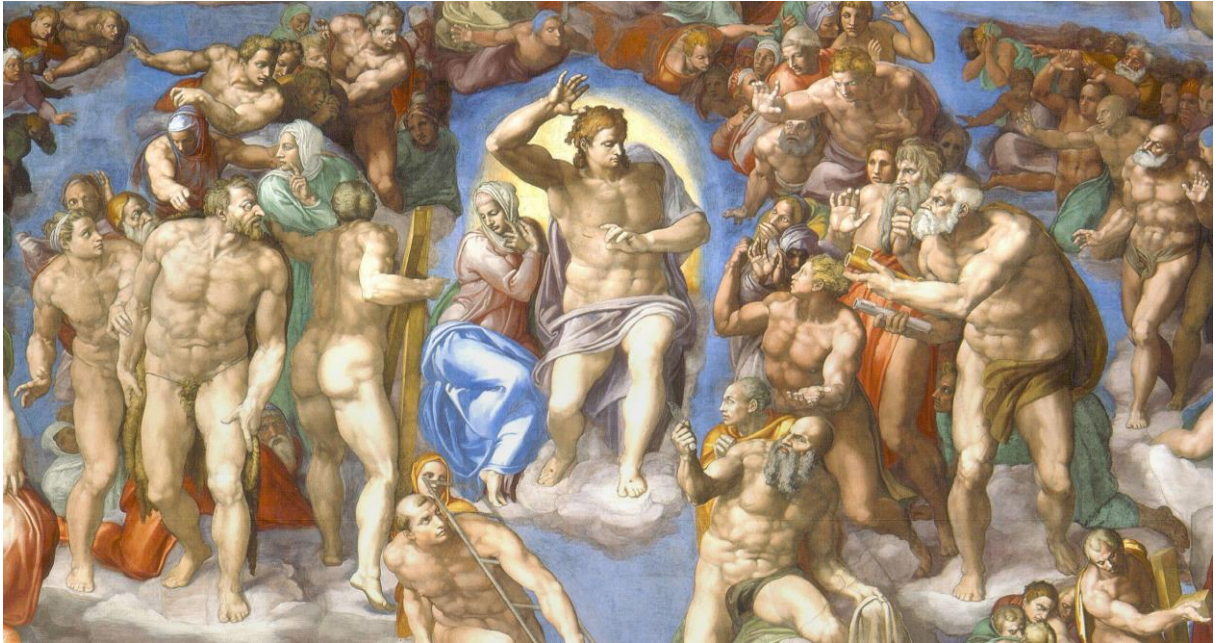
1545 yılında, Luther'in önderliğinde başlamış olan sorunlara çözüm bulmak için, Katolik dini liderleri, İtalya'nın kuzeyindeki Trento isimli kasabada toplanmışlardır. Trento konseyinde (1545-1563) bir takım kararlar alınmıştır. Bu kararlar içerisinde dini sanatın gerekliliğinin onaylanması da vardır. "teatrallik, duygusallık, tutkulu inanç, devinim ve izleyiciye dönük dramatik etki Katolik Barok sanatının ilkeleriydi ( Charles vd. 2012: 171)". Alıntidan anlaşılacağı üzere Katolik reformcular, Rönesans'ın merkezi Roma ve Venedik'te, sanat alanında büyük bir değişimi başlatılar.

---

<sup>31</sup> <http://tanerhoca.com/avrupa-tarihi-ile-ilgili-bilgiler-ronesans-reform-cografi-kesifler-savaslar/> (Erişim: 24.01.2015)

Rönesans sonrası bu yeni sanat, özellikle İtalya ve İspanya'da gelişmiştir. Maniyerizm olarak adlandırılmış sanattaki bu yeni dönüşümün Katolik topraklarında gelişmiş olması tesadüf değildir. Orta Çağ resim sanatında, nasıl izleyicisini gerçek dünyadan uzaklaştırmak için altınyaldızlı soyut mekânlar içinde konu anlatılmışsa, maniyerizm sanat anlayışında da mekânda karmaşa yaratılmıştır. Rönesansın perspektife dayalı, merkezi, dengeli ve gerçekçi anlatımını, maniyerist sanatçı biraz değiştirerek, resimde gerçeküstü havası yaratmaya çalışmıştır. Fakat Roma Kilise'sinin, kaybettiği Katolikleri geri kazanmak için Kilise'ye gelenleri duygusal olarak etkileyerek kendinde tutma amacını, görsel sanatlara yeni bir psikolojik derinlik kazandırarak Barok sanat sağlayacaktır.

Maniyerist sanatçı kendinden isteneni vermeye çalışırken din savaşları esnasında yaşadığı duygusal deneyimin çekingenliğini sanatına yansıtmıştır denilebilir. Michelangelo'nun, Sistine Şapeli'nin doğu duvarındaki Son Yargı resmi, maniyerizm özelliklerini yansıtmaktadır.



**Görsel 67.** Michelangelo, Son Yargı (detay), 1537-41, Fresko, 1370 x 1220 cm, Cappella Sistina, Vatikan.

Görsel 67 incelendiğinde tam merkezde duran Hz. İsa'nın kaldırmış olduğu sağ kolunun altında ve biraz arkasında duran Meryem görülmektedir. Rönesans sanatçısının, anaç,

sevgi dolu ya da çarımıhtan indiriliş sahnesinde oğlu için endişelenen, sükun, sahiplenmeci ve duygusal olarak güçlü görünen Meryem Ana'sı yerine, Son Yargı resminde korkmuş, sanki oğlunun onu korumasını ister gibi Hz. İsa'ya doğru kıvrılmış bir Meryem Ana görülmektedir. Meryem'in duruşu, güvensizlik içinde olan bir insanın ruh halini anımsatmaktadır. Michelangelo'nun Son Yargı resmini yaptığı tarihe bakılırsa Kutsal Roma İmpratorluğu ordularının Roma şehrini yağmalamasının sonraki yıllarına denk gelmektedir. Resimde gözlemlenen karmaşanın, korkunun, güvensizliğin, yaşanmış olan istilanın sanatçıda yarattığı duygunun yansıması olarak görülebilir.



**Görsel 68.** Jacopo Pontormo, Ziyaret, 1528-29, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 202 x 156 cm, San Michele Kilisesi, Carmignano (Florence).

Görsel 68'de, ön planda bulunan iki figür Meryem ve Elizabet'tir. Meryem ve Elizabet birbirlerine mesafeli bir şekilde kollarını sarmıştır. Profilden betimlenmiş yüzlerinde görünen ise karşılıklı sevgidir. Bu resim, Luka İncilinin 1. Bölümünden bir sahnedir. Hamile kalacağına müjdesini alan Meryem'in, kısır olmasına rağmen tanrıları Rab'a



iyi kulluk etmiş olmasından dolayı hamile kalmış yaşlı ve kısır Elizabet'i ziyaret ettiği andır. Elizabet'in, Meryem'in selamını duyduğunda, karnındaki bebeğin hareket edip kutsal ruhla dolma anı anlatılmıştır.<sup>32</sup> Yer ise Zekeriya peygamberin evinin önüdür.

Elizabet ve Meryem'in arkasında duran iki kadın figürü ise cepheden gösterilmiş ve sanki nöbetçi asker gibi karşıda bir yere bakmaktadırlar. Hareketsiz durmakta ve resmin ana temasından kopuk görünmektedirler. Fakat pekte kopuk olmayabilirler. Bu iki kadından genç olanı Meryem'in, yaşlı olanı ise Elizabet'in hizmetkârı olmalıdır. Duruşlarının ifadesizliği ise görevde oldukları ve hanımefendilerinden her an buyruk bekledikleri için olabilir.

Rönesan sanatını iyi bilen Maniyerist ressam Pontormo, Ziyaret isimli resmine, sanki yerçekimi yokmuş havası vermiştir. Kadınların üzerindeki kıyafetler, içi hava dolmuş gibi görünmekte ve figürler neredeyse havalanmak üzere gibidir. Aslında Ziyaret isimli resimdeki kadınların ayaklarının betimlenişi, Rönesans sanatçısı Botiçelli'nin figürlerindeki ayak duruşlarını çağrıştırmaktadır. Mekân ise karmaşıktır. Zemin bir oda zemini gibi algılanmakta fakat hemen solda görünen iki küçük figür ve arkalarından yükselen bina, bu resmin dış mekân resmi olduğunu anlamamızı sağlar. Ama sol arkada kalan küçük figürler ve özellikle sağ tarafta ki binanın kaçma noktası, perspektif karmaşası yaratmakta böylece resime gerçek üstü bir havaya vermektedir. Ressamın, bilinçli olarak gerçek dünyanın nesnelere kullanıp gerçek dışı bir hava yattığı düşünülebilir.

Peter Paul Rubens, İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi resminde (Görsel 69) İsa'yı merkeze almıştır. İsa, resimdeki diğer figürlerden, üzerinden aşağı doğru kaydığı çarşaf kadar beyaz teniyle ayrılıyor. Orta Çağ resminde kullanılmış olan ilahi ışık gibi, beyaz çarşaf, İsa'ya zemin oluşturmaktadır. Yukarıdan aşağı, sağ köşeden sol alt köşeye çapraz inen bu parlak beyaz renk, İsa'nın sol ayağının, Madeleine'nin (Yetkin, 1977: 103) omzuna değdiği yerde bitiyor. İsa'nın bedenine dikkatle bakıldığında azizlerin kolları arasında nazikçe aşağı indirilirken, bedeninin kendiliğinden temas ettiği tek kişi Madeleine'dir. Ressam bu şekilde Madeleine'e dikkat çekerek bir şey söylemek istemiş olmalıdır.

---

<sup>32</sup> Luka 1:5- 1:44. Luka İncili. <http://www.christiananswers.net/turkish/bible-tr/tr-luke1.html> (Erişim: 05.07.2014)



**Görsel 69.** Peter Paul Rubens, İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi, 1612-14, Panel Üzerine Yağlıboya, 421 x 311cm, Vrouwekathedraal, Antwerp.

Luka incili'nin 7. bölümünün 36. maddesinde bahsedilen olayı çağrıştırmaktadır. Luka 7:36-38 de Mecdelli Meryem'in İsa'yı ilk gördüğü andan bahsetmektedir.

36-Ferisiler'den biri İsa'yı yemeğe çağırdı. O da Ferisi'nin evine gidip sofraya oturdu. 37-38 O sırada, kentte günahkâr olarak tanınan bir kadın, İsa'nın, Ferisi'nin evinde yemek yediğini öğrenince kaymaktaşından bir kap içinde güzel kokulu yağ getirdi. İsa'nın arkasında, ayaklarının dibinde durup ağlayarak, gözyaşlarıyla O'nun ayaklarını ıslatmaya başladı. Saçlarıyla ayaklarını sildi, öptü ve yağı üzerlerine sürdü.

<sup>39</sup> İsa'yı evine çağırmış olan Ferisi bunu görünce kendi kendine, "Bu adam peygamber olsaydı, kendisine dokunan bu kadının kim ve ne tür bir kadın olduğunu, günahkâr biri olduğunu anlardı" dedi.

<sup>40</sup> Bunun üzerine İsa Ferisi'ye, "Simun" dedi, "Sana bir söyleyeceğim var."

O da, "Buyur, öğretmenim" dedi.

<sup>41</sup> "Tefeciye borçlu iki kişi vardı. Biri beş yüz, öbürü de elli dinar borçluydu. <sup>42</sup> Borçlarını ödeyecek güçte olmadıklarından, tefeci her ikisinin de borcunu bağışladı. Buna göre, hangisi onu çok sever?"

<sup>43</sup> Simun, "Sanırım, kendisine daha çok bağışlanan" diye yanıtladı.

İsa ona, “Doğru söyledin” dedi.<sup>44</sup> Sonra kadına bakarak Simun’a şunları söyledi: “Bu kadını görüyor musun? Ben senin evine geldim, ayaklarım için bana su vermedin. Bu kadın ise ayaklarımı gözyaşlarıyla ıslatıp saçlarıyla sildi.<sup>45</sup> Sen beni öpmedin, ama bu kadın eve girdiğimden beri ayaklarımı öpüp duruyor.<sup>46</sup> Sen başıma zeytinyağı sürmedin, ama bu kadın ayaklarıma güzel kokulu yağ sürdü.<sup>47</sup> Bu nedenle sana şunu söyleyeyim, kendisinin çok olan günahları bağışlanmıştır. Çok sevgi göstermesinin nedeni budur. Oysa kendisine az bağışlanan, az sever.”

<sup>48</sup> Sonra kadına, “Günahların bağışlandı” dedi.

<sup>49</sup> İsa’yla birlikte sofrada oturanlar kendi aralarında, “Kim bu adam? Günahları bile bağışlıyor!” şeklinde konuşmaya başladılar.

<sup>50</sup> İsa ise kadına, “İmanın seni kurtardı, esenlikle git” dedi.<sup>33</sup>

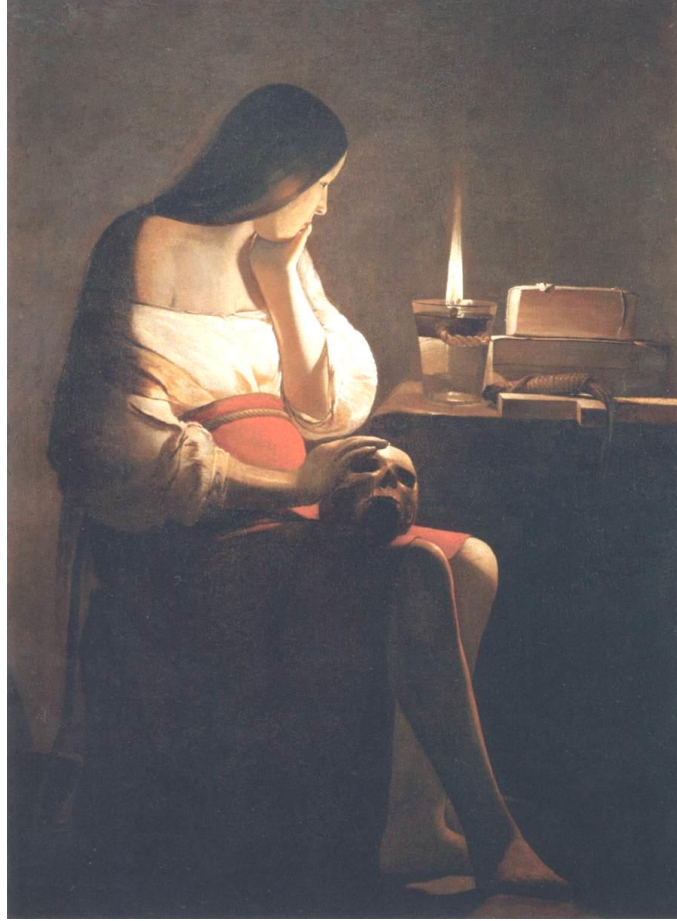
Luka İncili’nin İsa ve günahkâr kadın başlıklı bu bölümünde bahsedilen kadın Rubens’in, ölü İsa’nın ayağını, omzuna deşirdiği kadındır. Rubens, İsa ve Mecdelli Meryem arasında böylece bir bağ olduğunu göstermek istemiş olmalıdır. Ayrıca İsa’nın günahkâr bir insanın iman ettiği sürece günahlarının af olunacağına dair söylediği sözlerin hatırlatması da bu resim içinde verilmek istenmiş olabilir.

Dini bir resim olmasına rağmen Rubens’in romantik bakış açısında yansıtıyor gibidir. Resimde Mecdelli Meryem tıpkı Luka İncili’nde anlatıldığı gibi İsa’nın ayaklarını tutmaktadır. Resmindeki İsa ve Mecdelli Meryem’in konumundaki romantik tavır ise başlarının duruş yerleridir. İsa gözlerini açsa sanki Mecdelli Meryem ile göz göze gelecektir.

Katolik Kilisesi’nin, karşı reform hareketleri içinde, insanların manevi olarak yenilenmeleri için verilmiş olan bu sipariş resim, görevini yerine getirmişe benziyor. Kanı kalmamış gibi görünen İsa’yı çarpmıhtan indiren çevresindeki insanlar, İsa’nın bedenine çok narin davranarak, kollar arasından aşağı indirmektedirler. Erkeklerin tutup indirdiği İsa, en son kadınların kollarında yere inmiş olacaktır. Yüzlerdeki sakin duygusal ifade, resimi görececek olan insanlarda sakinçe duygusal etkilerde bulunacaktır ve bağışlanmak için İsa’ya dua edeceklerdir. Böyle olmalıdır çünkü Luka incilinde bağışlayan, Tanrı adına İsa’dır. Yani İsa’nın yeryüzündeki temsilcisi ise din adamları olduğuna göre, bu resim Katolik Hristiyanlara Reformasyonun söylemlerinden biri olan aracısız ibadet konusunda şüphe duymalarını amaçlamış olmalıdır. Böylece rahibe gidip

<sup>33</sup> Luka 7:36-7:50, İsa ve Günahkar Kadın. <http://incil.info/kitap/Luka/7> (Erişim: 18.07.2014)

günahları için Tanrıdan af dileyenler, bağışlarda bulunacaklar, cennetten toprak satın alacaklar ve sömürülmeye devam edeceklerdir.



**Görsel 70.** Georges de La Tour, Maria Magdalena, 1640-45, Tuval üzerine yağlıboya, 128 x 93 cm, Louvre Müzesi, Paris.

17. yüzyıl Fransız resmi, klasik ve günlük yaşam konularında resim yapan sanatçılarla ön planda olmasına rağmen, dini konularda resim yapmış iki sanatçısıyla karşı reformasyon sanatçıları arasına girebilir. Bu iki ressam, Georges de La Tour ve Valentin'dir.

Caravaggio'nun ışık gölge kullanımını çağrıştıran, gerçekçi ve duyguları derinden etkileyen tekniğiyle Georges de La Tour'un Maria Magdalena'sı güzel bir örnektir. Fakat bu resimde azize katına yükselmiş diğer adıyla Mecdelli Meryem, dalmış bir yüz

ifadesine tezat bir giyimle sunulmuştur. Omuzları açık bir buluz ve etekleri diz üstüne kadar çekilmiş halde, bacaklarını aralamış bir şekilde oturan bir azize düşünülebilir mi?

Ressam La Tour, Maria Magdalena'yı seksi bir vücut dilinde gösterirken, yüz ifadesi ve düşünceli olarak bakmakta olduğu masadaki dini objelerle, erotik çağrışım yapacak düşünceden, izleyiciyi uzaklaştırmayı başarmıştır. Bu resimle La Tour, omuz ve bacak dekoltesiyle Maria Magdalena'nın bir zamanlar günahkâr bir kadın iken, ışık gölgenin kullanım şeklinin resme kattığı dramatik hava içinde, Maria'nın düşünceli bakışı, bakışının yönlendiği masa, masa üzerindeki kitap, kırbaç, kırbacın altında bulunan ahşap haç ile artık dine yönelmiş biri olduğunu görsel olarak anlatmak istemiş olmalıdır.



**Görsel 71.** Yaşlı Pieter Bruegel, İsa ve Taşlanan Zina Eden Kadın, 1565, Tuval Üzerine Yağlıboya, 24 x 34 cm, Courtauld Galerisi, Londra.

Orta Çağ'ın Gotik sanatının, Rönesan sanatıyla sentezi gibi yorumlanabilecek Kuzey Avrupa 16. yüzyıl resim sanatı, ayrıntıcı, simgesel ve zarif çizgilerle yalın renklere sahiptir (Aran vd. 2009:159). Yaşlı Pieter Bruegel'in 1565 te yapmış olduğu İncil'den alınmış İsa ve Taşlanan Zina Eden Kadın anlatım olarak İtalya'da gelişen dini sanattan etkilenmiş benzemektedir.

Resimin merkezinde, ayakta duran bir kadın ve çevresinde onu taşlamaya heveslenmiş ama sonrada vazgeçmiş gibi görünen erkeklerden oluşmuş bir topluluk vardır. Kadının sağında bulunan, eğilmiş ve yere yazı yazarken gösterilen kişi İsa'dır. Kadının solunda ise yerde taş bulunmaktadır. Yazıda, muhtemelen Yuhanna İncili'nin 8. Bölümünde anlatılan hikâyede, İsa'nın, din bilginleri ve Ferisiler tarafından yakalanmış bir kadın için, Musa'nın aynı durumdaki bir kadını taşlanarak öldürülmesi emrine, kendisinin ne diyeceğini sınavanlara verdiği cevabı yazılıdır.

7 Kendisine soru sormakta direktmeleri üzerine doğruldu. “Aranızda kim günahsızsa kadına ilk taşı o atсын” dedi. 8 Yeniden yere eğilip parmağıyla toprağa yazmaya başladı. 9 Bunu işitince yaşlılarından başlayarak, teker teker sonuncusuna varıncaya dek çekilip gittiler. İsa tek başına kaldı. Kadın da orta yerde dikiliyordu.<sup>34</sup>

Resim tam da İncil'deki hikâyenin tasviri niteliğindedir. Resmin arka planındaki dağılmakta olan insanların gölgede kaybolması ve açık kompozisyon özelliği ile barok üsluba girerken, merkezi ve simetrik kurulumu ile Rönesans özelliği gösterir. Ayrıca resim, alegorik anlatımı ile Orta Çağ geleneğini taşımaktadır. Böyle bir uslupsal sentezi Bruegel, birçok Kuzey Avrupalı sanatçı gibi İtalya ziyaretinden sonra yapmış olmalıdır (Aran vd. 2009:160). Özellikle merkezdeki kadına bakıldığında İtalyan ressamı Raffaello'nun kadın figürlerini çağrıştırdığı görülür.

### 1.3. Yeni Çağ Toplumsal Yapısında Kadın Figürü

17. yüzyıl da dünyanın en iyi donanması Hollanda Doğu Hint Şirkettidir. Amsterdam ise bu sayede dünya ticaret merkezi olmuş ve Doğu'nun şifalı baharatlarının ticaretini yapmaktadır. Hollanda 17. yüzyılın sonuna doğru bağımsızlığını ilan ederek İspanya'nın bir eyaleti olmaktan kurtulmuştur. İspanya, Hollanda'yı Protestanlığın yayılmasına karşı savaştık bir merkez olarak düşünmüş olmasına rağmen Hollanda bağımsızlığını ilan ederek cumhuriyet rejimine girmiş ve protestanlığın merkezi haline gelmiştir. İspanya'dan kopuş Hollanda'da hayatın her alanında ve sanatta önemli değişikliklerin oluşmasına sebep olmuştur. Hollanda'nın bitişğinde bulunan Flandre ise İspanya'nın kuzeydeki hızla yayılan Protestanlığın kalesi olarak kalabilmiştir. Böylece

<sup>34</sup> Yuhanna 8:7-10, Zinada yakalanan kadın. <http://incil.info/arama/Yuhanna+8:7-10> (Erişim: 27.07.2014)



birbiri ile komşu Hollanda ve Flandre, karşıt iki mezhebin merkezi olarak sanat alanında farklı gelişmelerin sıcak yaşandığı yerler haline gelmiştir (Yetkin, 1977: 97).

16. yüzyılın başlarında Reformasyon'dan önce tek kilise Roma Katolik Kilisesi'dir. Martin Luther'in, yozlaştığını düşündüğü Roma Katolik Kilisesi'ne açtığı savaşta, karşı çıkılan endüljans gibi uygulamaların yanında dini sanata da karşı olunmuştur. Katolik Kilisesi'nin dini sanata bakış açısı ise ikonların ve resimlerin, insanları dua ederken Tanrı'ya daha fazla yakınlaştırdığı üzerinedir. Luther ise Tanrı ve kul arasında dua ederken arabulucu rahip ya da ikonların olmasına karşıdır. Protestanların bazıları belki bu yüzden belki de Katolik Kilisesi'ne kızgınlıklarından kilise içindeki ikonları kırmış, dini resimleri tahrip etmiş, yakmış yıkmıştır. Protestan olan Hollanda'nın, Tanrıya dua eden kişinin ikonlar gibi sembolik aracıya ihtiyaç duymayışından dolayı dini sanata ihtiyaç kalmamıştır.

Hollanda 16. yüzyılda Alba Dükü'nün sözde heretikleri yani Protestanları ortadan kaldırma politikasında yarattığı terör, halkın özgürlük savaşı vermesine sebep olmuştur. Bu savaşta köylü nüfusunun yarısı yok olmuştur (Hagen ve Hagen, 2005: I, 277).

Hollanda, İspanya'dan ayrılınca hem monarşik hem de Katolik sanata karşı bir kutupta yer alarak, sanattaki konularını burjuva zevkine göre şekillendirmiştir. Yeni kurulmuş Hollanda cumhuriyeti, Protestan olduğu için kiliselerin dini sanatına yasak getirilmiştir (Charles vd. 2012:171). Böylece Hollanda sanatçıları, resim sanatındaki konularını portre, natüremort, janr ve peysaj gibi doğal yaşamın içinden oluşturmuşlardır (Yetkin, 1977: 98).

Resim sanatı açısından Fransa, Katolik olmasına karşın İtalya ya da İspanya'daki gibi bir çizgide olmamıştır. 17. yüzyıl Fransız ressamlarından Nicola Poussin ve Claude Lorrain Paris sanat ortamını beğenmeyip Roma'ya yerleşmiştir (Yetkin, 1977: 116). Roma'da en ateşli şekilde gelişen Barok sanatla ilgilenmek yerine, yüzyıl öncesinin alevlenmiş klasik sanatıyla ilgilenmişlerdir. Fakat Fransa'da 17. yüzyıl Fransız köylü ve burjuva yaşantısı hakkında bilgilenilmesine yardımcı olacak üç ressam vardır ki bunlar Lenain kardeşlerdir.

Lenain kardeşler dini sanattan farklı konuları ele almıştır. Bu üç kardeş resimlerine aynı imzayı attıkları için hangi resimin hangi kardeşe ait oldukları tartışmalıdır. Fakat Paul Jamot isimli sanat tarihçisi hangi resimin hangi kardeşe ait olduğunu saptamıştır. Jomot'un saptamalarına göre Antoine ve Mathieu burjuva ve ev içi konularını ağırlıklı olarak işlemiş, Louis ise köylü yaşamı ve köy manzaralarını betimlemiştir (Yetkin, 1977: 117). Bu noktada 17. yüzyıl Fransa yaşamı içindeki köylü kadınları hakkında, Louis'in resimleri üzerinden yorumlar yapılması uygun düşecektir.



**Görsel 72.** Louis Le Nain, İçerde Köylü, 1642, Tuval Üzerine Yağlıboya, 56 x 65 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington.

Louis'in, köylü yaşamına bakış açısı, Görsel 72'de gösterilmiş İçerde Köylü isimli resiminden anlaşılmaktadır. Köylü bir aileyi, gerçekçi bir gözlem ile anlatmıştır. Orta yaşı geçmiş anne ve baba yorgun ve düşünceli görünmektedir. Yüzlerinden onları düşündürenin insanca kaygılar olduğunu okuyabilmekteyiz. Hayat kolay değildir ve yaşadıkları zor şartlara katlanmayı kabul ettiklerini söyler gibidirler. Sağda duran erkek çocuk ta çoktan yetişkin bir delikanlı olmuş gibi bakmaktadır. Anne babasının ruh hali bu çocuğun yüzünde de okunmaktadır. Arka planda duran pembe yanaklı kız çocuğu ise ne olduğu gösterilmemiş ama ocak gibi bir ısı kaynağının önünde ısınmaya çalışmakta

gibidir. Louis bu resimde köylü ailesini doğal ortamında ve onların duygularını da yansıtarak vermeye çalışmıştır. Resim, hüznü ama bir arada, birbirine destek veren, samimi bir köylü ailesi tablosudur.

Resimin merkezinde duran, anne konumundaki kadındır. Aslında bu önemli bir yaklaşımdır. Ataerkil toplum düzeninde babanın, ailenin reisi olma durumu burada hissettirilmemiştir. Kadın merkeze alınarak vurgulanmış ancak kadın ve erkek arasında statü olarak fark ise duygusal ya da fiziksel olarak yine gösterilmemiştir. Louis'in gözlemi geçim derdinde olan köylü ailesi içinde böyle bir kaygının yaşanmadığı üzerine olmalıdır. Hatta kadını merkeze alması belki de köylü yaşamında en önemli rolün kadında olduğunu vurgulamak istemiş olabilir.

Resimin solunda duran baba, elinde şapkasını tutmakta, sırtında ise O'nu soğuktan koruyan pançosuyla sanki az önce eve girmiş ve soluklanmaktadır. Babanın önüne bir kap yemek konmuş, sağda duran oğul ise O'na su vermek için elinde testiye hazır tutmaktadır. Merkezde duran annenin sol kolunun altında bir yün eğirme aleti vardır. Belli ki bu kadın dışarıda çalışmaktan çok, ev içinde ev işleriyle uğraşan ve yünden ip yapmak gibi işleri de olan bir kadındır. Aile üyelerinin kıyafetleri ise oldukça yıpranmış görünmektedir. Hele annenin kıyafetlerine bakıldığında görülen şey, elbisenin adeta paçavra haline gelmiş olmasıdır. Kıyafetlerin rengi ise solgundur. Resim neredeyse monokromdur. Merkezde duran kadının hırkasın solgun kırmızı rengi dışında renk yok gibidir. Evin içi de çok sadedir. Masa olarak bir fiçı kullanılmıştır. Duvarlar ahşap ve içeride kapacak, sandaleye gibi zaruri eşyaların dışında süs niyetine geçebilecek hiçbir şey yoktur. Ev de, evin içinde yaşayan insanlar gibi yalıdır.



**Görsel 73.** Georges de La Tour, Maça Ası ile Hile, 1635, Tuval üzerine yağlıboya, 106 x146 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Bir başka Fransız ressam Georges de La Tour'un Görsel 73'deki Maça Ası ile Hile resmi ile toplumunun başka bir kesiti görülmektedir. Resim genel olarak incelendiğinde bakışları ile konuşan dört kişi görülmektedir. Giyimleri ise bu kişilerin varlıklı insanlar olduğunu hissettiriyor. Masa üzerindeki altınlara bakılırsa oldukça yüksek bahisli kâğıt oyunu oynamaktadırlar. Arkası dönük olan adam, masadaki altınlarını korur gibi sağ dirseğinin üzerine yaslanmıştır. Sol kolunu arkaya götürmüş ve gizlice kare as olan kartı çekmektedir.

Resim, barok tarzda yapılmış, belirsiz bir mekân içinde gösterilmiştir. Yine barok hissi veren gizemli bakışlar bulunmaktadır. Mekânın net olarak algılanmadığı bu yer, üç kişinin kart oynayabileceği ev dışı bir yer olmalıdır. Çünkü ayakta şarap ikram eden bir hizmetçi vardır ki giyimi ev içinde çalışan hizmetçilerden farklıdır. Bu hizmetçinin kıyafetleri yenidir ve dekoltesi vardır. Masaya bakıldığında, yeşil örtüsü ve şekli itibariyle bir salon masası olduğu düşünülebilir. Hizmetçi kadının masanın ortasındaki göğüs dekolteyi şık giyimli kadına yabancı olmadığı beden dilinden anlaşılmaktadır. Masanın ortasında oturan kadının bu mekâna çok sık geldiği ya da orada çalışan başka bir kadın olduğu düşünülebilir. Hagen ve Hagen'in (2005: I, 340) yorumu bu mekânın

bir genelev olduğu üzerinedir ve sağda gösterişli kıyafetler içindeki genç adam müşteridir. Şarabın ikram edilmesi oyuncunun dikkatini dağıtıp yapılacak hilenin fakına varmamasını sağlamak içindir. 17. yüzyıl Fransa'sında sarhoşluk, şehvete düşkünlük ve şans oyunları yaygın bir eğlence anlayışıdır. Hagen ve Hagen'in (2005: I, 340) açıklamasına göre içki tüketimi kadar kâğıt oyunu gibi oyunları oynamak her sosyal sınıfta yaygın durumdadır. Alkol ve kumarın yaygın oluşuna sebep, insanların savaş, ortalığı kasıp kavuran açlık sorunu, salgın hastalıklar gibi çağın stres yaratan felaketlerini, böyle kafa dağıtıcı eğlencelerle unutma isteği gösterilmiştir.

Kumar oynamak yasak olmasına rağmen birkaç kumarhanenin açık tutulmasına göz yumulmuştur. IV. Henry bile gece boyunca oyun oynamaktaymış hatta oğlu XIII. Louis 5 yaşında kart oynamaya başlamış ve 7 yaşında katıldığı bir oyun partisinde büyük miktarda para kazanmıştır. IV. Henry'nin karısı kraliçe Maria de Medici ileri yaşlarındayken kumar oynamak ve dua etmekten yapacak başka bir şey olmadığını söylemiştir (Hagen ve Hagen, 2005: I, 340).

Resimdeki genç kumar oyuncusunun giyiminin o dönemin soylularının giyimi şeklinde olduğunu görürüz. Ancak kendilerini varlıklı göstermek isteyen sahtekârların da böyle giyindikleri olmaktadır. Zengin tüccar ailesi çocukları da yine bu tarz süslü giyinebilmektedir (Hagen ve Hagen, 2005: I, 341). Bu yüzden bu gençin, soylu ya da zengin bir ailenin çocuğu olduğu söylenebilir.

Gencin yüz yapısına bakılırsa 13- 14 yaşlarında bir çocuk olduğu anlaşılır. Pürüzsüz cildi, henüz traş olmaya başlamadığı yaşı gösterir gibidir. Dudaklarının bebeksi hali de bunu destekler. Genel evde olması ise ergenliğine yeni girmiş olduğunu düşündürür. Eğer Hagen ve Hagen'in belirttiği gibi gerçekten bir genel ev ise burası, De la Tour, günümüzde 14 yaşındaki bir çocuğun gidemeyeceği bir mekânda bu genç delikanlıyı resmetmiştir. Hagen ve Hagen, o dönem için 13- 14 yaşlarının yetişkin kabul edildiğini ve çocukluk yaşının ise 7 yaşlarında dolduğu belirtilmiştir. Bu yorum ise XIII. Loise'in 7 yaşında çocukluk giysilerini bırakıp, yetişkinler gibi kılıcıyla giydirilmesi üzerine yapılmıştır (Hagen ve Hagen, 2005: cilt 1, 341).

Çocukluk yaşının bu kadar küçük olması yaşam şartlarının kötü olmasından dolayı, yaşam süresinin kısa sürmesiyle ilgili olabilir. 7 yaşından sonra çocukların çoğu çırak olarak iş yerlerine verilmekte ya da koleje gönderilmektedir. Kolejde ise 14 yaşında mezun olup çoğu devlet görevi almakta veya subay olmaktadır. Eğer savaş durumu yok ise çoğu yurt dışına İtalya ya da Almanya'ya eğitime gönderilmektedir. Bu ülkelerde acemi gençler, gönderildikleri akademilerde dünya adamı olarak yetiştirilmektedir (Hagen ve Hagen, 2005: cilt 1, 341). Anlaşılacağı üzere soylu ve zengin çocukları kolej ya da akademi eğitimi alabilmekte diğer çocuklar esnaf yanında çırak olarak yetişmektedir.

Din ve batıl inanç sahipleri kart oyununu yasaklar. Oyun kartları “Şeytan’ın dua kitabı” olarak görülmüştür. Kart oyunu ile kazanç sağlayan kimsenin ise Lucifer’in (şeytan) kontrolünde olduğuna inanılmıştır. Hatta kart oynayan bu kimselerden, savaşa gittiklerinde bu kartları atmaları beklenirmiş çünkü kartlar, savaşta ateş hattı, ölüm ve ebedi laneti oluşturduğuna inanılmıştır (Hagen ve Hagen, 2005: I, 342). Bu lanetli oyunun genelev gibi zaten günahı içinde barındıran bir yerde oynanıyor gösterilmesi mantıken uygun düşmektedir.

Şarap döken hizmetçi, kart oyunu oynamakta olan genç çocuğa meraklı ve sakin bir bakış atmaktadır. Hizmetçi de orada bu genç çocuğun tüm parasının alınması için yapılmış tezgâhın farkında gibidir. Masanın ortasına olan iyi giyimli fahişe olarak Hagen ve Hagen tarafından belirtilmiş kadın, gayet kendinden emin şekilde gösterilmiştir. Sağ eli ise belki de tuvalin dışına bakan yankesiciden gelecek kartı alacağını ima etmektedir. Bu anlamda daha koyu tenli olarak betimlenmiş resimin sol köşesindeki adam ve iyi giyimli fahişe genç çocuğu malup etme konusunda işbirlikçisi olarak görülmektedir. Olanlara tanık olan hizmetçi ise sanki bu sahtekârlığın her zaman yapıldığına tanık olan dikkatli bir gözlemci gibidir. Ama herhangi bir şaşırma ya da kınama ifadesi olmayan yüzüyle hizmetçi kadın da suç ortağı sayılabilir. Bu resim, acemi delikanlıların genelev gibi yerlerde kart oyunu oynadıkları zaman bir şekilde dolandırılacaklarının mesajını vermeyi amaç etmiş olabilir.

Köy yaşamı 16. yüzyılda sosyal hayatın en büyük kısmını oluşturmuştur. Kent yaşamı, ticaretin olduğu birkaç önemli merkez dışında pek gelişmiş değildir. Köy yaşamını ise



en iyi şekilde resimlerinde anlatan sanatçı ise Yaşlı Pieter Bruegel'dir denilebilir. Protestanlığın merkezlerinden bir olan Flander bölgesinde yaşamış Bruegel, dini konulardan çok köy yaşamı ve insanı üzerinde durmuştur. Oysaki Anvers, sanat merkezi olarak Katolik ispanya ve çevre ülkelere altın ihraç etmektedir ( Turani, 2000: 387). Bruegel ise kozmopolitik bir ortam olan Anvers'te, dini konuları resmederek yaşamını kazanmak yerine, köy yaşamını ve köylü insanını resmetmeyi seçmiştir.



**Görsel 74.** Yaşlı Pieter Bruegel, Bethlehem'de Nüfus Sayımı, 1566, Ahşap üzerine yağlıboya, 116 x 164 cm, Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel.

Yaşlı Pieter Bruegel, Hollanda-Belçika sınırında bir kasaba olan Breda'da doğmuştur. 1551'de bugünkü Belçika sınırları içinde olan Scheldt nehri üzerinde kurulmuş sanat ve ticaret merkezi Antwerp'te ressamlar loncasına üye olmuştur. 1552-1553 yılları

arasında İtalya'da Roma'ya gitmiştir. Antwerp'e Alpler üzerinden dönmüştür.<sup>35</sup> Bu deneyim, Bruegel'in karlı resimleri için ilham kaynağı olduğu yorumunu getirmiştir.

Tatlı bir kış manzarası olarak görülen Görsel 74'deki resim, aslında görüldüğü gibi tatlı bir durumu anlatmamaktadır. 16. yüzyıl Hollanda'sını düşünüldüğünde akla gelmesi gereken reformasyon ve siyasi iktidarın yarattığı kargaşa olmalıdır. Orta Çağ boyunca Papa, siyasi, ekonomik ve toplumsal yaşama şekil vermiştir. Derebeylikler ya da feodalite denilen rejimin Orta Çağ Avrupa'sının yönetim şekli olması, güçlü krallıkların olmayışı, Papa'yı Avrupa'nın bir nevi kralı konumuna getirmiştir. İşte bu Papa krallığının can çekiştiği savaşlar olan 30 yıl savaşları, en çok fakir köylü halka zarar vermiştir.

Antwerp'te resim sanatına başlamış Bruegel, İtalya'ya, güney sanatını görmek için yolculuk yapmıştır. İtalya'yı görmesine rağmen, İtalya'nın ideal resimlerine karşı yine de Hollanda geleneğinden kopmamıştır. O'nun resimlerinde, İnsan figürleriyle manzaraları bir bütün oluşturur. Üslubu, Hieronymus Bosch ile çok benzerlik göstermektedir.

Görsel 74'deki Bruegel'in resmi, Luka İncili'nden bir bölümü, sanatçının kendi çağına göre yorumlanmış halidir. Resimin konusu, Luka İncili'nde bahsi geçen, Yusuf'un nüfus sayımı için Roma İmparatoru'na vergi vermek için Nasıra şehriden Yahudiye'de memleketi olan Beklehem'e gidiş öyküsüdür. İskender herkesten vergi alacaktır ve bunun için nüfus sayımı yapılacaktır. Yanında nişanlısı Meryem vardır ve Meryem hamiledir.

O günlerde Sezar Avgustus bütün Roma dünyasında bir nüfus sayımının yapılması için buyruk çıkardı. 2 Bu ilk sayım, Kirinius'un Suriye valiliği zamanında yapıldı. 3 Herkes yazılmak için kendi kentine gitti. 4 Böylece Yusuf da, Davut'un soyundan ve torunlarından olduğu için Celile'nin Nasıra Kenti'nden Yahudiye bölgesine, Davut'un kenti Beytlehem'e gitti. 5 Orada, hamile olan nişanlısı Meryem'le birlikte yazılacaktı. 6-7 Onlar oradayken, Meryem'in doğurma vakti geldi ve ilk oğlunu doğurdu. Onu kundağa sarıp bir yemliğe yatırdı. Çünkü handa yer yoktu.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> <http://www.pieter-bruegel-the-elder.org/biography.html> (Erişim: 29.07.2014)

<sup>36</sup> Luka 2. Bölüm, İsa'nın Doğumu. <http://incil.info/kitap/Luka/2> (Erişim: 14.12.2014)



**Görsel 75.** Yaşlı Pieter Bruegel, Bethlehem’de Nüfus Sayımı (detay), 1566, Ahşap üzerine yağlıboya, 116 x 164 cm, Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel.

Resimin sağ orta alt bölümünde betimlenmiş eşek üzerindeki kadın, İsa’ya hamile olan Meryem’dir. Eşegin hemen önünde, arkasından görülen adam ise Meryem’in nişanlısı Yusuf’tur. Meryem ve Yusuf’un giysileri Avrupa’ya özgü görünmektedir. Mimari yapılara bakıldığında da Kuzey Avrupa ev tipini görülür. Meryem ve Yusuf’un geldikleri yer Ortadoğu şehri olan Bethlehem görünümü değildir. Bu durumda şöyle bir soru sorabiliriz; İtalya’nın dini resim yapan birçok ressamının aksine, neden Bruegel kendi çağının ve yaşadığı yerin yaşam şekliyle, Bethlehem’de Nüfus Sayımı konusunu işlemiş olabilir? Cevap, memleketine vergi vermek için sayıma gelmek zorunda kalmış kutsal kişilerle, 16. yüzyıl Papalığının Kuzey Avrupa ülkelerinden vergi toplama olayı ile bağlantı kurmak istemesi olabilir. Öyle olmalıdır çünkü Flaman bölgesine hakim olan, Habsburg İmparatorlu II. Philip’tir.

Hollanda’da kölelik kaldırılmış, feodal lordluk kanunlarla yasaklanmıştır. Fakat 16. yüzyıl Hollanda’sının başında başka bir dert belirmiştir. Oda Hollanda’yı kendi hegemonyası altına almış olan İspanyol Habsburg’lerdir. II. Philip Madrid’ten Alba dükünü Hollada’dan vergi toplaması ve Protestan olan insanları ortadan kaldırması için yollar. Bruegel’in yaşamının son yılları da Hollanda’nın bu varlık içinde olduğu yılların son yıllarına denk gelmiştir. Bu yıllar, Hollanda’nın kurtuluşu için uzun sürecek sıkıntılı bir dönemin başlangıcıdır (Hagen ve Hagen, 2005: I, 280).

Vergi verenlerin bulunduğu pencerenin izleyiciye göre sağ tarafındaki arma Habsburg hanedanının armasıdır (Hagen ve Hagen, 2005: I, 276). Bu durumda vergiyi alan incilde bahsedilen Sezar değil II. Philip'tir. Bruegel, zorla yoksullardan alınan vergi olayını, kutsal metinlerde geçen bir konuyla kamufule ederek belgelemiştir. Gerçekte din savaşları yüzünden birçok insan yerinden yurdundan olmuştur. Hollanda ise Protestan nüfusunun fazla olduğu bir bölge olduğu için, Katolik Habsburg İmparatoru tarafından doğal olarak baskı altına alınacak bir bölgedir. Bu sebepten, inançları yüzünden sürülmüş insanların evlerine dönüşü, İncil'deki Meryem ve Yusuf'un Sezar'a vergi vermek için sürüldükleri yerden evlerine dönüş öyküsüyle simgesel olarak anlatılmaktadır.



**Görsel 76.** Yaşlı Pieter Bruegel, Bethlehem'de Nüfus Sayımı (detay), 1566, Ahşap üzerine yağlıboya, 116 x 164 cm, Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel.

Resim incelendiğinde figürlerin giysileri oldukça sadedir. Buzun ya da karın üzerinde oynayan çocuklar ise her zamanın çocukları gibi ne olduğundan habersiz oyun oynamaktadırlar. Görsel 75'de gösterilen detayda, vergi verenlerin bulunduğu pencerenin solunda, domuz kesen iki kadın ve bir adam vardır. Kesilen domuz, sayıma gelmiş insanlara verilecek yemek içindir. Köy yaşamının bir parçası olan kümes hayvanları, domuz kesenlerin sağ tarafında serbetçe yem aramaktadır.



Resimin sol orta tarafında bir arabanın üstünde çalılar ve arabanın önünde ise kütük taşıyan bir adam vardır. Hava çok soğuk olmalıdır. Resimin üst orta köşesinde bulunan evin hemen yanında iki ateş yakılmış ve kalabalık bir gurup insan orada ısınmaya çalışmaktadır. Çalışan, üşüyen, yorgun insanlarla, her şeye rağmen oynayan çocuklar hareketli yoksul bir köy havasını hissettirmektedir. Bu köy insanların yoksul olduklarını düşündürten şey, köylülerin kuşların bırakacağı yumurtadan bile medet ummalarındandır. Vergi verenlerin bulunduğu binanın ikinci katındaki pencerenin izleyiciye göre hemen sağında bulunan sepet, kuşların bırakacağı yumurta için konmuş olmalıdır.

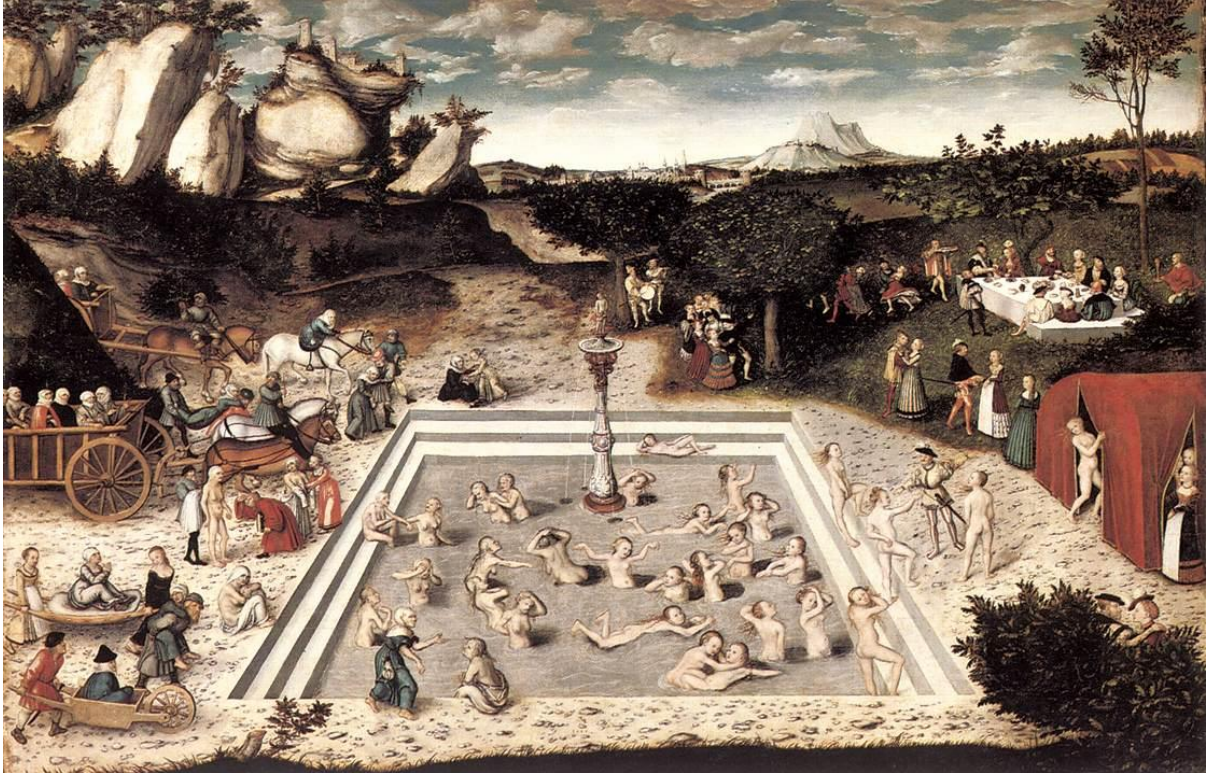


**Görsel 77.** Yaşlı Pieter Bruegel, Bethlehem’de Nüfus Sayımı (detay), 1566, Ahşap üzerine yağlıboya, 116 x 164 cm, Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel.

Resimde okunması gereken başka bir bölüm ise resimin sağ orda kısmında bulunan kulübedir. Kulübenin çatısında bir haç işareti ve kulübenin kapısının önünde de bir sadaka kâsesi vardır. Bu kilisenin baktığı muhtaç insanlardan birinin kulübesi olmalıdır. Kapının eşliğinde görünen yaşlı adam kamburu çıkmış biri ya da hastalıktan bitkin görünen biridir. Adamın elinde ise bir şak şak vardır. Şakşağı şaklatırken

betimlenmesinin bir anlamı olmalıdır. Belki de veba hastası ve kimsenin ona yaklaşmaması için dışarı çıktığında kullandığı bir uyarı aracıdır.

Bruegel, Bethlehem’de Nüfus Sayımı isimli resimi ile sadece vergi toplanma olayını belgelememiş aynı zamanda 16. yüzyıl Hollanda köy yaşamının doğal akışını göstermiştir.



**Görsel 78.** Yaşlı Lucas Cranach, Gençlik Çeşmesi, 1546, 125,5 cm x 186,5 cm, Staatliche Müzesi, Berlin.

1578 yılında bir sağlık profesörünün dediğine göre Almanya’nın tarihi bölgesi Baden’in Swiss kasabasında şifalı suları olan bir havuz varmış. Bu havuzda yıkananlar gençleşip istedikleri görünüme kavuşmaktarmış (Hagen ve Hagen, 2005: I, 255). Cranach, gençlik çeşmesi isimli resimde bu konuyu ele almıştır. Bahsedilen çeşme tarihi ve mitolojik olsa bile konu oldukça günceldir. Şimdi bile şifalı suları olduğu düşünülen birçok kaplıca vardır. Cranach tarihteki Baden şifalı havuzunu kendince yorumlamış görünmektedir. Çünkü bahsedilen Baden havuzu, kapalı bir havuzdur (Hagen ve Hagen,



2005: I, 255). Oysa bu resimde açık bir havuz vardır. Üstelik havuzda sadece kadınlar bulunmakta ve bu kadınlar tamamen çıplaktır.

Baden Kaplıcası'nı, 1417 yılında Baden'i ziyaret etmiş olan papalık sekreteri, şifa ziyaretçilerinin, havuzda birkaç gün yüzdükten sonra, havuzun duvarlarında bulunan galerilerde şarkı söyleyerek, yiyip içip dans ederek, havuzdaki genç güzel kızları izleyerek vakit geçirdiklerini anlatmıştır. Bu anlatıma dayanarak doktor, müzik ve dansın kaplıcalarda olmasının faydalı olacağını Papa Sixtus V'e kabul ettirmiştir (Hagen ve Hagen, 2005: I, 255). Cranach, resimin sağ üst köşesinde bir masa çevresinde oturmuş eğlenen insanları ve masanın sol tarafındaki müzisyenleri bu bilgiye dayanarak yapmış olmalıdır.

Her ne kadar efsaneden esinlenmiş olsa da gençlik veren su, nehir, göl benzeri hikâyeler hemen hemen her toplumda vardır. Ölümü geciktirmek hatta hep genç kalmak herkesin isteğidir. Resimde, sol taraftan havuza giren yaşlı insanlar vardır. Resimin sağ tarafından ise havuza hasta ve yaşlı olarak giren kişilerin havuzdan genç ve sağlıklı olarak çıktıkları görülür. Havuzun içindeki figürlere bakılınca bunların hepsinin kadın oldukları görülür. Ressam, kadınların gençliğe ve güzelliğe herkesten çok düşkünlüğü belirtilmek istenmiş olabilir. Ya da sanatçı çıplak erkek bedeninden çok resimde çıplak kadın bedeninin betimlenmesini daha estetik bulmuş olabilir.

Resmin sol alt bölümüne bakıldığında iki genç kadının bir sedye ile yaşlı bir kadını taşıdığı görülür (Görsel 79). Yaşlı kadın ellerini kavuşturmuş dua etmektedir. Buradan mucizevî sulara girecek olmasına rağmen şifayı Tanrı'dan dilediği anlaşılmaktadır. Günümüzde bile isteklerinin kabul olması ya da şifa için çeşitli türbelere, çeşmelere giden insanlar, benzer şekilde dualarını Tanrı'ya yaparlar. Gerçekten de dileklerinin gerçekleşmesini isteyen ya da hastalıkları için çeşitli yerlere giden insanların çoğu kadınlardır.



**Görsel 79.** Yaşlı Lucas Cranach, Gençlik Çeşmesi (ayrıntı), 1546, 125,5 cm x 186,5 cm, Staatliche Müzesi, Berlin.

Resimde ilginç olan, yaşlı kadınları çeşmeye getiren adamların çoğunun yaşlı olması ama havuzda erkeğin hiç olmayışıdır. Resimin sol üst köşesine bakıldığında yaşlı kadınlar, at arabasıyla, at üzerinde, sedyeyle, yakınının sırtında veya el arabasında getirilmektedir. 16. yüzyılda hasta taşıma araçlarının da neler olduğunu bu sayede anlaşılabilir.

Resimin sağ alt köşesinde çalılıkların arkasında iyi giyimli bir çift, gizlice bir şeyler yapıyor gibi resmedilmiştir. Çalılıkların arkasında olmaları, bu çiftin sevişmek için orada olduklarını düşündürüyor. Cranach, gençlik çeşmesine böyle bir sahneyi yerleştirmekle, sağlık için şifalı su kaynaklarına yapılan seyahatlerin kaçamak ilişkiler için de bir bahane olduğunu göstermek istemiş olmalıdır.

Resimin sağ üst köşesinde ise müzik eşliğinde yemek yiyip eğlenen alem yapan bir grup insan vardır. Aradan yüzyıllar geçse de insan davranışları benzerlik göstermektedir. Yemek, müzik, dans ve eğlence mekânı değişse de temel elemanlar aynıdır. Seyahat yeri değişse de bazıları için hala kaçamak sebebidir. Tıp ilerlese de çaresizlik durumunda sağlık için mucizevî şifa, efsanevi yer ve kişiler aracılığıyla beklenmektedir.

16. yüzyıl toplumsal yaşamın başka bir parçası olan düğün konusunu, Yaşlı Pieter Bruegel'in Görsel 80'de gösterilen Köy Düğünü isimli resimi üzerinden incelenmiştir. Bruegel resimlerine neyi konu ederse etsin gerçek yaşamı yansıtabilmiştir. Köy düğünü resimi, Bruegel'in diğer resimlerinin çoğunda olduğu gibi, diyagonal kuruluşu, yalın renkleri, ışık-gölge oyunlarından uzak oluşu, kontürleme tekniği ile göstermek istediği şeyi izleyicisine net olarak anlatan resimlerinden biridir. Sanatçı, karikatürize denilebilecek anlatımı seçmemiş olsaydı, çok figürlü olan resimleri, farklı fırça sürüşleri, heyecanlı renkler, ışık gölge oyunları içinde karmaşaya girerdi. Bu açıdan bakıldığında Bruegel, belgesel niteliğindeki resimleri yapabilmek için en uygun dili seçmiştir denilebilir.



**Görsel 80.** Yaşlı Pieter Bruegel, Köy Düğünü, 1567, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 114 x 164 cm, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana.

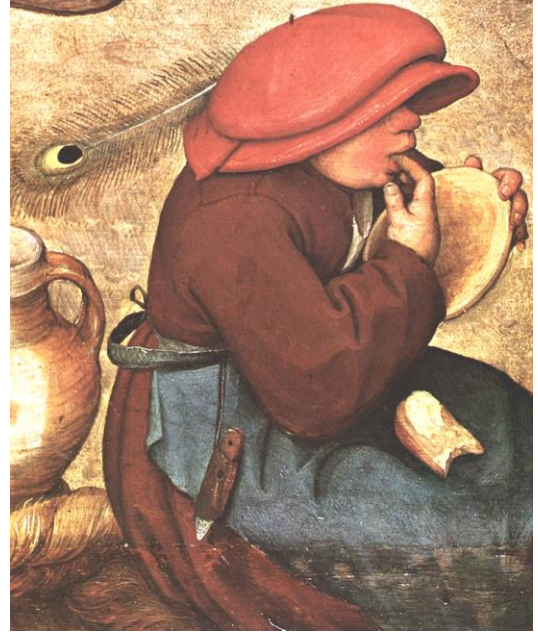
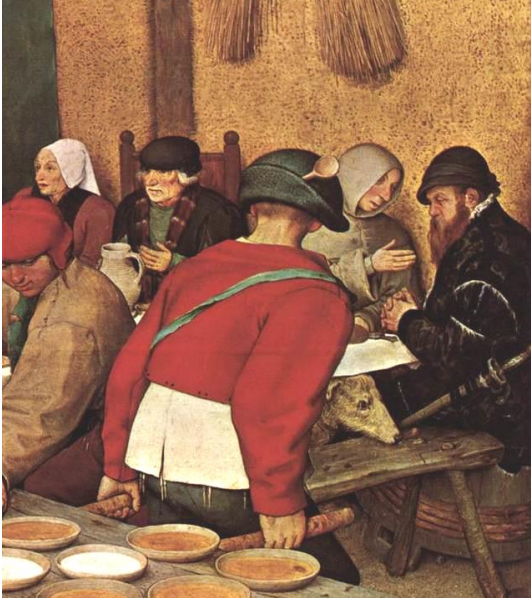
Hagen ve Hagen (2005: I, 279), Köy Düğünü isimli resim hakkında bazı araştırmacıların Cana'da Düğün (Yuhanna İncili'nin 2. Bölümünde anlatılan, İsa ve annesinin katıldığı bir düğünde Şarabın bitmesi üzerine İsa'nın suyu şaraba çevridiği hikâye) resmi olduğunu, bazılarının da Bruegel tarzı bir Son Akşam Yemeği resmi olduğunu ileri sürdüklerinden bahsetmiştir. Bu zorlama yorumlar sanat eserlerinde Hristiyanlığı

yaşatmaya çalışan düşüncelerdir. Hagen ve Hagen (2005: I, 279), kitabında gerçeğin 16. yüzyıl köylü düğünü olduğunu Bruegel'in biyografisini yazmış olan Carel van Mander'in 1604'deki Ressamlar Kitabı'nı referans göstererek ispatlamıştır. Ressamların Kitabı'nda Bruegel'in köylü düğünlerine sıkça gittiği ve sevdiği yazılmıştır.

Resim diyagonal bir kompozisyona sahiptir. Gelin ise merkezde oturmaktadır. Gelinin arkasında yeşil bir örtü vardır. Gelin'in solundaki sandalye oturan kişi nikâhı kıyacak kişidir. Ancak damadın kim olduğu anlaşılmamaktadır. Damat gece yarısına kadar belki de gelini göremeyecektir ya da oradadır ama kim olduğunu tam olarak sadece ressam bilebilmiştir. Figürler incelendiğinde, damat gelinin sağındaki kadının yanında bulunun, diğer köylü erkeklere göre daha iyi giyimli olan genç erkek olabilir. Eğer damat iştahla yemeğini yiyen bu figürse sanki evlendiğinin farkında değil gibidir. Ya da masanın başında resimin sağında olan geline doğru bir eliyle yemek uzatırken diğer eliyle başka bir yemek kabını alan kişi de olabilir. Ya da resimin sol tarafında sürahilere şarap ya da bira; ne olduğu net anlaşılmayan içkiyi dolduran kişi de olabilir. Hatta Hagen ve Hagen (2005: I, 281), damatın belki de gelinin iki kadın arasında oturuyor olması gibi damadında iki erkek arasında oturan biri olabileceğini veya başka alternatif olarak damatın davet edilmediği geline özel bir düğün günü olabileceğini yazmıştır. Gerçekten de, resim incelendiğinde, damat içki doldurmak için yerinden kalkmış kişi ise onun oturduğu yer boş gösterilmeliydi fakat öyle bir yer resimde yoktur. Resimde damatın kim olduğu bilmedir. Kimbilir Hagen ve Hagen'in yazdığı gibi belki de damat orada yoktur.

Düğün yemeği, hasat edilmiş tahılların toplandığı bir çiftliğin deposu ya da ahırında verilmektedir. Ahır, bir duvar oluşturacak şekilde hasat edilmiş ama henüz harmanlanmamış tahılla doludur. Harman zamanı eylül ayından önce olduğuna göre düğün büyük ihtimal ağustos sonu ya da eylül ayı başında olmaktadır. İşler bitmiş, tahıllar toplanmış ve artık çiftlerin evlenebileceği en uygun zaman gelmiştir.





**Görsel 81.** Yaşlı Pieter Bruegel, köy düğünü (ayrıntı), 1567, Ahşap üzerine yağlıboya, 114 x 164 cm, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana.

Gelinin sol tarafında oturan dördüncü kişi yani resimin en sağdaki siyah giysili sakallı adam bir lorddur. Hagen ve Hagen, bu yargıya siyah giysili adamın kılıç kuşanmış olmasından yola çıkarak yapıyor. O zamanlar kılıç taşımak soylulara tanınmış bir ayrıcalık olarak görülmekteymiş (Hagen ve Hagen, 2005: I, 281). Fıçı benzeri bir şeyin üzerinde oturmakta olan toprak lordu köylü düğününe gelmiştir. Resimde görülen soylu kişi düğünde olduğuna göre düğün sahibi zengin bir aile olmalıdır. 16. yüzyıl aynı zamanda feodal düzenin yıkıldığı ve soylu sınıfının yerini burjuvazi sınıfa bıraktığı zamandır. Soylular da ailelerinin geçimini sağlamak için tarım gibi geçerli ekonomik alanlara yatırım yapmışlardır.

Feodal düzende, lordlar için karın tokluğuna çalışan serfler vardır ve feodal düzen yıkılınca bu insanlar açıkta kalmıştır. Açıkta kalan insanlar, karınlarını doyurmak için nerede iş bulurlarsa çalışmışlardır. Bu insanlar, iş için sürekli farklı yerlere gittiklerinden dolayı belirli bir adrese de sahip olmamışlardır. Köylü düğünü resminde Bruegel, bu insanları da göstermiştir. Şapkasında tahta kaşık olan insanlar bu yoksul kişilerdendir (Hagen ve Hagen, 2005: I, 281).

Resimde, sökülmüş bir kapıyı, tepsi olarak kullanan iki kişi, tabaklara konmuş yemekleri dağıtmaktadır. Bu kişilerden öndeki adamın şapkasında tahta kaşık vardır. Tahta kaşıklı bu adam, düğünde yemek dağıtıcısı olarak iş bulmuştur ve o günlük karnı doyacaktır. Şapkalarında kaşık taşımaları yoksul olduklarının dolaylı simgesidir. Çünkü kaşığı koyacakları en uygun yer başlarının üstüdür.

Kaşıktan yola çıkarak resim incelendiğinde, yemek yeme aracı olarak kaşık ve bıçak görülmektedir. Çatal henüz yoktur. Buna dayanarak 16. yüzyıl köylerinde çatal kullanılmadığı söylenebilir. Ama bıçak kullanımı bir çocuğun kemerinden bile sallanacak kadar yaygındır. Resimdeki çocuğa bakıldığında elleriyle yemeğini yemektedir.

Toplumsal yaşamda kadın figürü için, uzak doğuya bakıldığında, resim sanatı konularının çoğunlukla dinsel konular olduğu Hint resim sanatından alınan bir örnek üzerinden görülebilir.

Hint resim sanatı 17. yüzyılda eski Hint resim geleneği ile Pers minyatürleri etkileşiminde gelişmiştir. 17. yüzyıldan itibaren de bu üslup, Hindistan'ın tüm prensliklerinin resim atölyelerine yayılmıştır. Bu sentez resim sanatı, 19. yüzyıla kadar devam etmiştir. 19. yüzyılda ise İngiltere'nin kontrolüne giren Hindistan, batı resim sanatı anlayışında sanat eğitimi veren kurumların yaygınlaştırılmasıyla, kısa sürede eski geleneğinden büyük ölçüde kopmuştur.

Diğer birçok medeniyetin resim sanatında olduğu gibi, Hint resim sanatı da dinsel konuları betimlemekle başlamıştır. 17. yüzyılda konuları daha çok dini ve dünyevi aşktan alınmadır.

Görsel 82'de, ortada mavi derili, bir eli havada diğer eli göğsünde olan figür Krishna'dır. Krishna Hinduizm'in en gözde tanrılarındandır. Tanrı Vişnu'nun insan olarak vücut bulmuş şekli ya da avatari gibi düşünülmektedir.<sup>37</sup> Tanrı Vişnu ise tüm güçlere sahip asıl tanrıdır. 10. yüzyılda Hindistan'ın Rajasthan bölgesindeki Bikaner krallığında yapılmış olan ve mitolojik bir konunun işlenmiş olduğu bu resimde Krishna

---

<sup>37</sup> Matthew Bullen. (2012). Mitoloji. (N. Elhüseyni, çev.). (4. bs.)İstanbul: NTV Yayınları.s.318



bir eliyle dağı havaya kaldırmaktadır. Resimin konusu, Fırtına Tanrısı Indra'nın, köylülerin kendisine tapmak yerine Govardhan Dağı'na tapmasına kızarak tufan yaratması ve Tanrı Krishna'nın, köylüleri hayvanlarıyla birlikte Dağı havaya kaldırarak kurtarmasıdır (Farthing, çeviri, 2014: 235).



**Görsel 82.** Krishna Govardhan Dağı'nı Havaya Kaldırıyor, Üstad Sahibdin, 1690.

Resim mitolojik bir konuyu ele alsada gerçeklikle ilgili verileri fazladır. Öncelikle 10. yüzyılda Avrupa, Anadolu, Mezopotamya ve Arap yarımadası gibi coğrafyalardan farklı olarak hala çok tanrılı inanışın Hindistan'da var olduğu anlaşılır. Sosyolojik olarak ise tarımın geçerli geçim kaynağı olduğu ve büyük baş hayvancılığın yapıldığı, binek hayvan olarak fil kullanıldığı yine resim üzerinden okunabilir.

Resimde, Krishna'nın yakın çevresinde kadınlar bulunmaktadır. Resimin sağ köşesinde ve resimin ön alt planında ise erkekler betimlenmiştir. Buradan Tanrı Krishna'yı çevreleyenlerin kadın olmasından, bu inanca daha çok kadınların sahip çıktığını belki de

törenlerin kadınlar tarafından yürütüldüğü çıkarılabilir. Ön alt plandaki erkekler ise, inek gibi büyük baş hayvanları otlatıyor görünmektedir. Bu betimle ile çobanlık işini erkeklerin yaptığı söylenebilir.

Kadınların kıyafetleri uzun, başları örtülü ama kolları açıktır. Kollarında, başlarında, boyunlarında hatta burunlarında takılar vardır. Resimin sağ köşesinde duran erkeklere bakıldığında, erkeklerin de küpe ve kolye gibi takılar taktıkları görülür. Hint toplumu için süslenmenin önemli olduğunu ve gelenek oluşturduğu söylenebilir.

Merkezde duran Krishna Lotus çiçeği üzerinde durmaktadır. Daha önce Uygur resim örneklerinde açıklandığı gibi Lotus çiçeği kutsal olup Budha'nın sembolüdür. Çiçeğin üzerindeki kişi rengi ile ve dağı havaya kaldırış öyküsü ile tanımlanamamış olsaydı Lotus çiçeği, O kişinin Tanrı oluşuna başka bir referans olacaktı. Krishna'nın yanında iki beyaz inek vardır. İnekler Krishna'ya kadınlardan daha yakın durmaktadırlar. Resimin alt ön planındaki ineklere bakıldığında yavruları ile ilgilenir biçimde betimlenmişlerdir. İneklerin yanındaki iki çobandan daha büyük olarak resmedilmiş olmaları bu hayvanların büyük değer gördüklerini göstermektedir.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### AYDINLANMA ÇAĞI VE SONRASINDA KADIN İMGESİ VE BETİMLEMELERİ

#### 1. AYDINLANMA ÇAĞI VE SANAT

1740'larda başlayan Sanayi devriminin Aydınlanma Çağı'la kesişmesi tesadüf değildir. Doğmalardan uzak bir şekilde, Kilisenin engizisyon korkusu olmadan bilime yönelme, sanayi devrimini başlatmıştır. İnsanlık, yüzyıllarca içinde tuttuğu, dışa vuramadığı merak ve araştırma arzusunu, günümüzü de içine alan zamanın başlangıcını, böylece kusmuştur. Artık, buluşlar, yeni fikirler, patlamaya başlamış mısırlar gibi patır patır gelmektedir. Antik Yunanistan'da M.Ö. 500'lerde başlamış sanat, bilim ve felsefedeki araştırmacı tavır, 18. yüzyılda kaldığı yerden devam etmeye başlar.

Orta Çağ'ın feodal yapısı Yeni Çağ'da monarşik yapılara dönüşmüştü ancak ekonomik olarak güçlenmiş burjuvazi bu dönemde kralın iktidarına göz diker (Tanilli, 2007: 98). Burjuva sınıfı, iktidarda rol alabilmek için, aydınlanma felsefesinin temelindeki akılcılık, özgürlük gibi kavramlarla monarşik yapıların sorgulanmasını sağlar. Bunu başarabilmek için halkın desteğini almak zorundadır. Halkı yanına çekmek için de halkın mutluluğunu arzuladığını öne sürer. Aydınlanma dönemi filozofları da burjuva sınıfını destekler. Özgürlük, akılcılık, laklik ve bireyin mutluluğu gibi kavramlarla sözde halkın mutluluğuna hizmet edecek bir yönetim biçimi aranır. Bu arayış sürecinde Katolikliğin getirdiği katı kurallar ve kan sosyluluğuna bağlı monarşik yapılar eleştirilmeye başlanır.

18. yüzyıl düşünürlerine göre doğanın kendi kuralları vardır. Antik dönemde araştırılmaya başlanmış ve araştırılmaya devam edilen doğanın matematiksel yasaları örnek gösterilerek insanın da doğanın bir parçası oluşu yüzünden, İnsan doğasına dikkat çekilmiştir. Filozoflar, doğaya müdahale etmeye gerek olmadığı gibi insana da müdahale edilmemelidir şeklinde görüşler ileri sürülerek liberalizmin temelini atmışlardır. İnsanın mutlulunu hedefleyen filozoflar, dışarıdan müdahalenin insanı mutsuz edeceğini ileri sürerek ekonomik alanda da müdahaleye karşı çıkmışlardır.

Aydınlanma dönemi düşünürleri Fransız ihtilalinin öncüleri olarak, burjuvazinin iktidarına hizmet ederken, soyut alanda tüm halka hitap etmişlerdir. Somut alanda ise gerçekten özgürleşen burjuvazi olmuştur. Monarşiyi yıkabilme çabaları sırasında, halkı kendi yanlarına çekebilmek için bu düşünür ve sanatçılar provakatör gibi halkı çoşturmuştur. Ve sonunda halka, demokrasi adı altında kurulmuş mecliste yer verecekleri yerde, onlara çelmeyi takarak, mal varlığı olmayan yani fakir olan insanların meclise girmesi engellemiştir. Geline sonuçu yüzünden bu döneme, bilim alanında gerçekten bir aydınlanma denilebilir ancak halk için, sadece iktidarın değişmiş olduğu siyasal bir dönemdir.

Bilimsel, ekonomik, felsefik ve siyasal alandaki bu hızlı değişim sırasında sanatta da hareketlilik başlar. Rokoko, Neoklasizm, Romantizm, Oryantalizm ve Realizm gibi çağın ruhuna uygun sanatsal gelişmeler olur.

Fransa'da 18. yüzyılın başında, kaynağını Barok sanattan alan, mimari, dekorasyon, mobilya ve resim alanında, Rokoko denilecek bir tarz oluşmuştur. Fransa kralı XIV. Louis, 17. yüzyılın ortalarında, yapımına başlattığı Versailles sarayının süs ve dekorunu, gösterişli ve dünyevi zevklere göre yaptırmıştır. Sarayın içindeki resimlerde, bu anlayışa uygun olarak zarif tarzda ama öğretici amaç gütmeyen din ve mitoloji dışı konular seçilmiştir. Amaç tasarım ve süs olmuştur. Avrupa'nın sekülerleşmeye başlangıcının Rönesans'tan sonraki ikinci sıçrayışını, bu anlamda sanat alanında Fransızlar yapmıştır. Katolik Fransa, Barok sanat biçimi ile dinsel sanata mesafeli kalmış ve klasik resim anlayışını bırakmamıştır. Fransa'nın Barok sanatını bir İtalya ya da İspanya kadar benimsememesi yeni bir sanatsal forma geçişte Fransız beğenisini sıkıntıya sokmamıştır (Hodge, çeviri, 2013: 49).

Rönesans'ta Antik döneme ilgi, özellikle İtalya'ya göç eden Bizans'lı bilginlerin Yunanca eserleri çevirmesiyle nasıl oluştuysa, 1738 yılında Antik Herculaneum ve 1748 yılında Pompei kentlerinin kazılarda bulunması, 18. yüzyıl mimarisine, resim ve heykel sanatına ilham olmuştur. Antik çağa ilgi özellikle Alman teorisyen ve sanat tarihçisi Winckelmann'ın klasik sanatın en önemli özelliğinin “asil sadelik ve dingin büyüklük (Hodge, çeviri, 2013: 52)” olarak tanımlaması 18. yüzyıl klasik sanata ilgiyi tekrar arttırmada etkili olmuştur. Antik döneme yine geri dönüşü sağlayan, bu yeni kuşak sanatçılar, Rokoko sanatının serptildiği zamana, sadeliği, resimde temayı ve idealize formları tekrar getirmiştir. Neoklasisizm denilen bu yeni akım aslında Rokoko ya da Barok sanata alışmış gözlere yenidir. Oysa Klasik Yunan Sanatı'nın temel anlayışı; Antik Roma döneminde, Rönesans'ta ve 18. yüzyıl sonuna doğru Fransa'da tekrar ele alınmaktadır.

Bu dönemin başka bir gurup sanatçıları ise hızla değişen dünyaya ayak uydurmada güçlük çeken insanların duygularının temsilcisi olmuşlardır. Bu ressamalar ise daha çoşkulu, parlak renkli, serbest fırça sürüşlü anlatımlarıyla Romantizm olarak adlandırılan sanatın içine dahil olmuşlardır. Romantik sanatçı aslında taraf olmayan sanatçıdır denilebilir. Romantik sanatçı birçok yerde ne kilisenin ne kralların ne de burjuvanın söz söyleyicisi olmuştur. Romantik sanatçı hızlanmış bu çağda ne olduğunu anlamaya çalışan, geleneklerinden kopmuş yeni yaşam biçiminin şaşkıını gibidir. Romantik sanatçının fırça sürüşündeki şiddet, tanık olduğu duygusal şiddetten de gelmiştir bir bakıma. Romantizm; burjuva, krallar ve kilise arasında hırpalanmış, halk denilen insanların duygu dili olarak görülebilir.

1582 yılında Carracci kardeşler, Bologna'da ilk Güzel Sanatlar Akademisi'ni kurmuşlardır (Yetkin, 1977: 48). İtalya'dan sonra Avrupa'nın başka yerlerinde de sanat akademileri kurulur. Bu sanat akademileri sanatçıyı zanaatçıdan ayırma görevi üstlenerek daha saygın bir konuma getirmeyi amaç edinmiştir. Resim sanatçıları, akademilerde yıllarca eğitim görüp, sanatın sadece el işçiliği olmadığını düşünsel boyutunun da olduğunu göstermişlerdir. 1648 yılında kurulan Paris Güzel Sanatlar Akademisi ise 1663'ten itibaren Roma'ya gönderilmek üzere sanatçılara burs vermiştir. Bu bursa başvurma şartları erkek olmak, Fransız olmak, bekâr ve 30 yaşını geçmemiş

olmaktır (Hodge, çeviri, 2013: 61). Bu bilgide okunması gereken dip not kadınların eğitimde erkeklerle eşit haklara sahip olamayışdır.

## 2. PORTELER

Bu başlık altında daha çok Aydınlanma Çağı kadınına yansıtacak portreler ele alınmıştır. Ancak portre olarak ele alınması gereken önemli kadın portresi örnekleri de bu başlık altında değerlendirilmiştir. Bunların ilki Fayyum portreleridir.

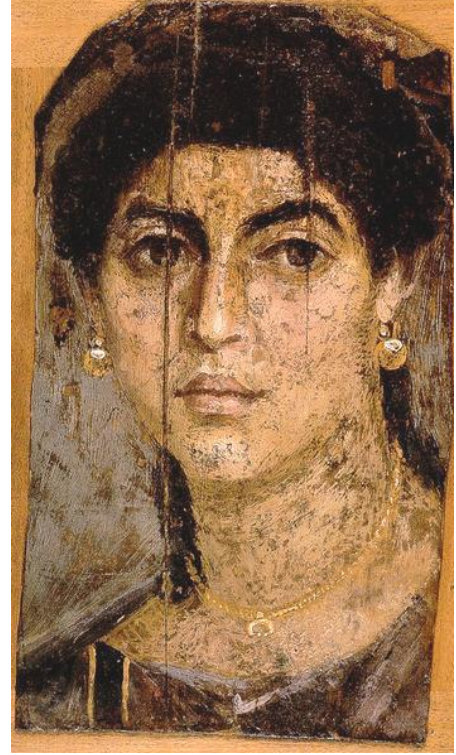
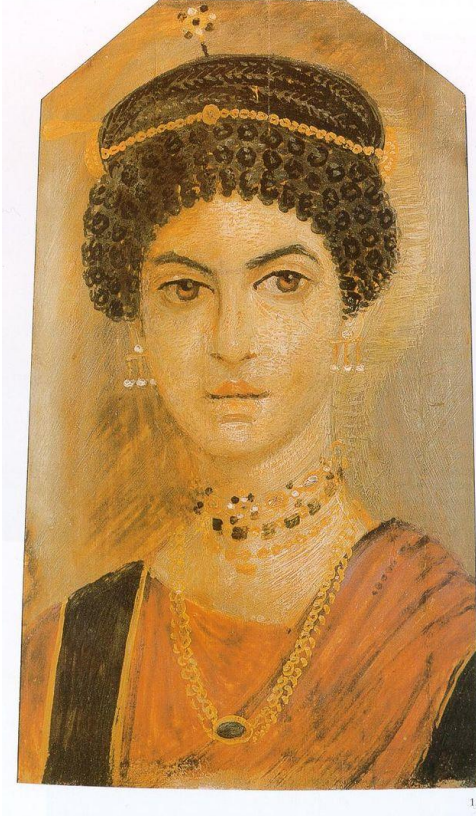
Belirli bir kişinin karakterinin ve ifadesinin yansıtıldığı resimlere kısaca portre denilmektedir (Turani, 2011: 117). Fayyum portreleri Mısır topraklarından, mumyalanmış ölümlerin mezarlarından çıkarılmıştır. Mısır'ın M.Ö. 322 yılında İskender tarafından alınmasından ve İskenderiye'nin başkent ilan edilmesinden sonra, Yunan asıllı göçmenler gelip özellikle İskenderiye ve Fayyum bölgesine yerleşmiştir (Kostrzewa, 1999: 8). Böylece Fayyum mezar resimleri, Kadim Mısır topraklarında Greek sanatını miras almış Romalıların sanat anlayışıyla yapılmıştır (Kostrzewa, 1999: 10).

Roma'da yalnızca soylular ve yüksek kademedeki görevlilerin ailelerinin mezar Portreleri yapılıyorken Mısır'da durum farklıdır. Mısırlılar, ölüm tanrısı Osiris'e inanmışlar ve ölümlerini, öbür dünyada rahat ettirebilmek için bazı dini ritüeller uygulamışlardır. Osiris ölüp tekrar dirilmiş bir Tanrı olduğu için insanlar inandıkları Osiris'le kendilerini bütünleştirebilmek ve tekrar dirilebilmek için bu ölü gömme ritüellerini her kesimden insana uygulamışlardır. Törenler sadece asillere ve yüksek tabakaya ait bir ritüel olarak görülmemiştir. Ölüm Tanrısı Osiris ve ölüm ritüellerini daha iyi anlayabilmek için mitoloji kitabındaki ilgili bölümü burada alıntılanmak yerinde olacaktır.

İnanışa göre, Osiris babası Geb'den dünyevi krallığın tahtını devraldıktan sonra, Mısır'ı uyarlaştırır ve ardından dünyanın geri kalan kesiminde aynı şeyi yapmaya koyulur. Kıskanç erkek kardeşi Set tarafından öldürülünce, İsis, Anubis ve diğer tanrıların büyüleriyle dirilir. Ancak, ölümünden sonra doğan Horus'un yaşayan insanların başına geçebilmesi için ölümler diyarının efendisi olarak kalmayı yeğ tutar. Bu hikâyeden dolayı, çeşitli cenaze töreni tasvirlerinde görüldüğü gibi, firavunların ölünce Osiris'e dönüştüğü söylenirdi. Zamanla sıradan insanlarda ölünce mumyalanarak gömülmeleri halinde Osiris'e dönüşecekleri savında bulunmaya başladı. Ölümün üstesinden gelmiş tanrıyla bu özdeşleşme sonsuz yaşam ve yeniden doğuş vaadini içermekteydi (Bullen, çeviri, 2012: 76).



Bu dini ritüellerde önemli üç özellik vardır. Bunlar mumyalamak, ölen kişinin yüzünün üç boyutlu maskını yapmak ve kefenlerinin yüzeye ya da tahta panel üzerine yine ölen kişinin portresini yapmaktır.



**Görsel 83.** Mücevherli Genç Kadın Portresi, M.S. 110-117 Ahşap Pano Üzerine Mumboya 43,7 x 24 cm, Royal Scottish Müzesi, Edinburg.

**Görsel 84.** Kadın Portresi, M.S. 54-68, Ahşap Pano Üzerine Mumboya 33 x 19 cm, British Müzesi, Londra.

Fayyum mezarlarından çıkarılmış bu iki kadın portresi incelendiğinde Romalı tarzı saç şekli ve giyimli oldukları görülür. Fayyum'dan çıkan bu portrelerdeki kişiler Mısır'a yerleşmiş Roma- Yunan kökenli yerleşmecilerdir. Resimleri yapan kişinin de Greek soyundan gelmiş olduğu düşünülmektedir (Kostrzewa, 1999: 8). Bu resimler Mısır'ın Romalılar tarafından alınmasından ortalama 300 yıl sonrası yapılmıştır. Daha çok, İskenderiye ve Fayyum şehirlerine yerleşmiş Roma Cumhuriyeti'nden gelen yerleşmeciler, kendi kültürlerini de beraberlerinde taşımışlardır. Resim yapım tekniğinde Mısır resim sanatı tekniği yerine, Greek anlatım biçimini yani doğalcı betimlemeyi seçmişlerdir (Kostrzewa, 1999: 8).

Fayyum mezar portreleri teknik olarak gerçekçi yapılmışlardır. Resimlerin ressamı, resmini yaptığı kişinin giyim şeklini, saç şeklini, takılarını, ten rengini, yüz hatlarını göstermede o kadar ustadır ki bu resimler sanat eseri olarak görülebilir. Sanat tarihi içerisinde sanat eseri olarak görülen ancak yapılış amaçları çoğu kez eserin yapıldığı dönemde, toplumun inanışlarını yansıtan ve inançlarında aracı olarak kullanılan objeler olmuşlardır. Fayyum resimleri, seyirciye sunulmayacak hatta resimin sahibiyle gömülüp birdaha kimsenin göremeyeceği eserler olarak yapılmıştır. Fakat resimlerdeki ustalık bu resimlerin sanat eseri olarak görülmesini sağlar. Bu resimlerin ressamı, resimlerin canlı ve gerçekçi görünmeleri için Tempera ya da Mumboya tekniğini kullanmıştır. Mumboya tekniği ile ilgili Kostrzewa şöyle yazmıştır:

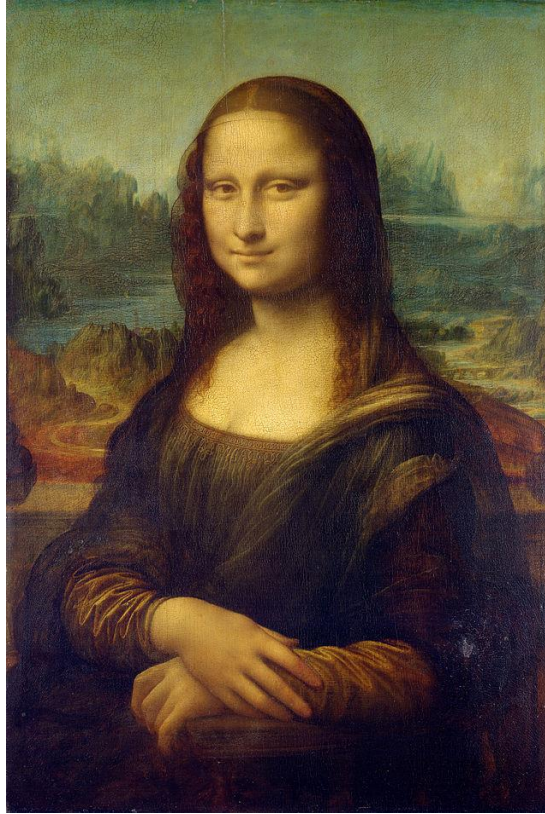
Her iki teknik te, gerçekçi betimlemeye dayalı Grek resminde çok sık kullanılmıştır. İS 2. Yüzyılın sonuna kadar, çok daha büyük bir esneklik sağladığı ve daha parlak renkler verdiği için ankostik resim tekniği temperaya yeğlenmiştir. Ankostik resim tekniğinde, renk verici maddeler sıcak balmumu karıştırılarak elde edilen boyalar kullanılırdı. Bütün renkler bir ahşap panoya sürüldükten sonra, fırça izlerinin eriyip, düzgün bir tabaka oluşturacak biçimde birbiriyle kaynaşması için üzerlerinden ısıtılmış bir metal geçirilirdi. Resme bir doku ve kabarıklık veren bu yöntem, renklerin daha kalıcı ve canlı olmasını sağladı (Kostrzewa, 1999: 17).

Portrelerin yapımı, kişi ölüm döşegindeyken gerçekleşmiştir. Bu bilgi mumya ve papirüsler üzerindeki yazılardan edinilmiştir (Kostrzewa, 1999: 16). Görsel 83 ve 84'deki iki kadına bakıldığında, yüzlerinde hüznün görülür. Zaten ölüm döşegindeki birinden hayat dolu bir ifade göstermesi beklenemez. Fakat ölümcül bir hastanın saçlarının bu derece özenli yapılması, takılarının takılması, güzel giysiler giydirilmiş olması ve süslenmiş haliyle karşısına geçilip portresinin yapılmış olması çokta akla yatkın değildir. Belki de ressam portreyi yapıp hastanın aksesuarlarını kendisine gösterilmesiyle belleğinden tamamlamıştır. Burada sadece iki örneği göstermekteyiz ancak Fayyum Portrelerin neredeyse tamamı genç insan portreleridir. Genç görünümde betimlenmeleri ölen kişinin öbür tarafta genç olarak dirilmek istemesinden dolayı gibi düşünülse de aslında resimlerin yapıldığı dönemde ölümlerin ortalama 35 yaş civarı olmasındandır (Kostrzewa, 1999: 16).

Resimdeki iki genç kadının gözlerine bakıldığında, ruhlarının derinliklerinden aynı şeyi söyler gibidirler. Bakışları, sessiz yaşanan hüznelerini, umudu olmayan acılarını ve kabullenışı gösterir. Sanki bu dünyadan uzaklaşan bir gemiden bakan ve bir daha dünya

denilen limana gelmeyecek kişilerin bakışlarıdır. Gerçektende ölümün çağrısı karşısında, daha olgun bir bakış hayaledilemez.

Bakışları ile dikkat çeken, Fayyum portrelerinin aksine çok ünlü bir resim vardır. Bu resim de grek resimleri kadar gerçekçi fakat ifadesi bakımından kişilik özelliğini gizleyicidir. Yüz ifadesinden net bir duygu tanımlanamayan resimin adı Mona Lisa'dır. Batı Roma imparatorluğu'nun yıkılmasından sonra Avrupa kıtasında, Orta Çağ boyunca resimde gerçekçi anlatım yok olmuştur. Resim sanatı gözleme dayalı resim macerasına Rönesans'la tekrar başlamıştır. Rönesans'ın öne çıkan en ünlü portresi olan Mona Lisa, Orta Çağ'ın geleneği olan iki boyutlu resim geleneğinden çıkılıp üç boyutlu resim geleneğinin tekrar başladığı dönemin sembolü gibidir.



**Görsel 85.** Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503-1506, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 77 x 53 cm, Louvre, Paris, Fransa.

Mona Lisa, sanat tarihçisi Giorgio Vasari'nin söylediğine göre Del Giocondo'nun karısıdır. Leonardo da Vinci, Mona Lisa'nın portresini yaparken O'nu oyalamak için

müziyenler ve soytarılar kiralamıştır (Farthing, 2014: 177). Demek ki portre yapılırken uzun bir süre çalışılmıştır. Ya da Mona Lisa'yı model olması için ikna etmiş ve canının sıkılmasını önlemek ve kendisinin karşısında, resimdeki gibi oturması için hevesli hale getirmek istemiştir. Mona Lisa'nın yüzündeki ifadenin gizemli oluşu belki de bu yüzdendir. Eğer sipariş bir resim olsaydı kadının kişilik özelliğini vermeye çalışması gerekecekti ama Leonardo tıpkı Mona Lisa'ya, Meryem Ana resimlerinde kullandığı ilahi denilebilecek bir ifade vermiştir. Bu tabii ki daha önce ele alınmış Klasik Yunan'ın ideal güzellik anlayışının portrede uygulananıdır. Ölçülü bir yüz ifadesi vererek, güzelliği oranlarda ve sayılarda arayan ideal güzel felsefesiyle uyumludur.

Leonardo da Vinci'nin kendi söylediği söz üzerine düşünüldüğünde Mona Lisa'nın bir karakter portresi olmadığı söylenebilir.

Bana öyle geliyor ki, bir ressam için, figürlerine hoş bir hava verebilmek küçümsenecek bir yetenek değildi ve bu yeteneğe doğuştan sahip olmayan, aşağıdaki yolu tutarak, zaman içinde böyle bir yetenek geliştirebilir: Güzellikleri, senin yargından çok, genel kanı tarafından onaylanmış yüzlerin hoş taraflarını almaya alıştırdı kendini, öbür türlü, kendininkine benzeyen yüzleri seçme tuzağına düşmen işten bile değildir; gerçekten de, benzerlikler bizi sık sık baştan çıkarır; ve sen çirkin olsaydın, güzel yüzlere dikkat etmeyip onlardan çirkinler yaratacaktın; çizdikleri tipler kendilerine benzeyen birçok ressamın yaptığı gibi, çirkinlikleri yaratacaktın; şu halde, yüzleri, söylediğim gibi, güzel olanlardan seç ve onları kafana nakşet (Üster, 1999: 24).

Gizemli bulunan gülüşüyle, Mona Lisa belirli bir kişi üzerinden, beğenilen bir kişi portresi olabilir. Zaten Mona Lisa'nın duruşu üzerine de örneğin ellerini üst üste koyup gövdesinin hafif yan duruşu güzelliği tamalayacak zarif beden duruşudur. Sağ elin sol elin üzerinde durması 1461'de geç kadınlar için yazılmış bir el kitabında yazılıdır. El kitabında, ayakta duran ya da yürüyen hanımlar için sağ el, sol elinin üzerinde ve kemer hizasında tutulması öğütlenmiştir (Farthing, 2014: 177).

Tanrıların dünyevi temsilcileri Yeni Çağ'da krallar olmuştur. Krallar, Tanrı adına din işlerini krallığında yürütme hakkına sahipken, dünyevi işlerde de aynı güce sahipti. Aydınlanma çağında, 1740-1765 yılları arasında Avusturya'yı yönetmiş İmparatoriçe Maria Theresa, ülkesini savaşlardan uzak tutmuş ve halkına diğer Avrupa krallarına göre daha adil davranmıştır. O sıralarda asillerden ve rahiplerden



vergi alınmamasına rağmen İmparatoriçe Theresa asillerden ve ruhban sınıfından vergi almış ve tüm çocuklara 6 yıllık zorunlu eğitim verdirtmiş aynı zamanda tüm halka bedava sağlık hizmeti sağlamıştır. Böylece İmparatoriçe, Avrupa'da, aristokrasiye, monarşiye, Kiliseye karşı başlamış olan devrimlerden, halkının memnuniyeti sayesinde ülkesini uzak tutabilmiştir (Aran vd. 2009: 208).



**Görel 86.** Martin van Meytens, Avusturya İmparatoriçesi Maria Theresia,1759, Tuval Üzerine Yağlıboya, 122 x 99 cm, Güzel Sanatlar Akademisi, Viyana.

Huzursuz Avrupa'da İmparatoriçe Theresa, Ana Tanrıça gibi kendi ülkesine huzuru vermiştir. Napolyon örneğinde bahsedilmiş isyanları fırsat bilip başka ülkeleri fethetme arzusu Avusturya'nın kadın hükümdarında görülmemektedir.

İmparatoriçenin şiddet yanlısı olmadığı, sanata düşkünlüğünden de çıkarılabilir. Mozart, Beethoven, Haydn ve Schubert gibi hala benzerleri gelememiş dahi müzisyenleri Viyana şehri desteklemiştir. Eğitime önem veren İmparatoriçe, sanatçıların

yetiyeceği ve yeteneklerini sergileyebileceği bir zemin hazırlamıştır. Ayrıca Marie Teresa asillerin çocuklarından oluşan ve devlet yapısında görev alacak memurların eğitimi için bir akademi kurmuştur (Hagen ve Hagen, 2005: II, 498).

Eğitime önem vermesinin yanında dindar olan İmparatoriçe, Viyana'da her şeyi gözetim altında tutmaya çalışmıştır. Bu amaçla casusluk yapan polisler etrafta gezmektedir. Belirlenmiş fiyatları gözetlemek, belirlenmiş çalışma saatlerine uyulup uyulmadığına bakmak ve fahişeliğin yapılmasına izin vermemek polisin yetkisindedir. İmparatoriçe Maria Teresa kurallarıyla Tanrı'nın katında değerli olmayı arzulamıştır (Hagen ve Hagen, 2005: II, 498).

Rönesans, reform ve bilimsel gelişmelerle 18. yüzyıla gelindiğinde, akli temel alan bir düşünce sistemi oluşmaya başlamıştır. Bu döneme Aydınlanma Çağı denmiştir. 18. yüzyıl Aydınlanma Çağı'nın temelini atan, kadınların geliştirdiği salon kültürüdür. “Bu çevreye femmes savantes (bilge kadınlar) adı takılmıştır (Charles vd. 2012: 235)”. Salonlarda, sanata destek verilmiş, batıl inançlarla savaşılmış ve bilimsel yöntemlere dayalı araştırmalar desteklenmiştir (Charles vd. 2012: 235).

Fransız Salonlarının ev sahipleri soylu kadınlar, salonlarına, sanatçılar, bilim adamları, filozoflar gibi kişileri davet etmişlerdir. Bu kadınların davet ettiği sanatçı ve burjuvadan insanların salon toplantılarına davet edilmesi, sınıflar arası olan iletişimi sağlamıştır. Salon konuları edebiyat, felsefe gibi sanatsal ve düşünsel konuları gündemine alırken politika gibi güncel konuları da tartışmalarına dahil etmiştir. Salon toplantıları kadınlar için böylece gayriresmi üniversite biçiminde dönüşmüştür (Hesse, web, 2001). Kadınlar, bu toplantılarda eleştiride bulunabildikleri gibi eleştirelere de maruz kalabilmişlerdir. Bazı hırslı kadınlar, salonları yüksek öğrenim kurumuna çevirmeye çalışmıştır. Görsel 87'de portresi görülen Madame Pompadour, bu kadınlardan biridir.





**Görsel 87.** Maurice Quentin de La Tour, Madame Pompadour, 1755, Tuval üzerine monte edilmiş yedi mavi kâğıt üzerine pastel, 2136 x 178 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Resimde Madame Pompadour'un donanımlı biri olduğunu göstermek için, üzeri kitaplarla dolu bir masa başında, elinde kalın olmayan ama büyük bir kitapla resmedilmiştir. Böyle bir kitabın seçimi ressamın seçimi olmalıdır. Kıvrımlı çizgilerin fazla olduğu bu nazik üsluplu resimde, mobilyaların kıvrımına, duvardaki duvar resmini çerçeveleyen alçı kabartmanın biçimine, Pompadour'un firfırlı ve dantelli elbisesine, kitabın gösterim şekli uyum sağlamıştır. Resimin sağ kenarının ortasında küre şeklinde dünya haritası bulunmaktadır. Madame Pompadour'un okuyan biri olmasının dışında, bilgi merakının Fransa'yı aştığı söylenebilir. Dünya'ya olan ilgisinin, harita merakını aşan ekonomik, siyasi ve sosyolojik olması muhtemeldir. Zaten entelektüel tartışmalar

için kendi salonunda zemin hazırlayan bir kadından, dünyadan haberdar olması beklenir.<sup>38</sup>



**Görsel 88.** Françoise d'Aubigné, Marquise de Maintenon, Pierre Mignard, 1694, Tuval Üzerine Yağlıboya, 128 × 97 cm, Versay Sarayı, Fransa.

Madam Maintenon, XIV. Louis'in ikinci karısıdır. Bir kralın karısı olmadan önceki yaşamı oldukça farklı ve trajiktir. Françoise'in babası çeşitli suçlardan hapse girmiş ve ona bakan akrabaları ise küçük yaşta onu bir hizmetçi olarak kullanmıştır (1648). Genç kız iken annesine döndüğünde (1649-1652), annesi O'nu, yoksulluk yüzünden sokaklarda dilenmeye zorlamıştır. Çocukluk eğitimi ise yine farklılıklar içinde

<sup>38</sup> [http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/learn-about-art/paintings-in-depth/the-real-madame-de-pompadour/\\*/viewPage/6](http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/learn-about-art/paintings-in-depth/the-real-madame-de-pompadour/*/viewPage/6) (Erişim: 19.12.2014)

gelişmiştir. Doğumunda annesi tarafından Katolik geleneklerine göre vaftiz edilmiş, teyzesinin yanında Protestan ahlaka göre yetişmiş ve Ursile manastırında okurken tekrar Katolik ahlakla yetişen Madam Maintenon stoacılık felsefesini benimsemiştir. 1625 yılına geldiğinde ilk talibi şair Paul Scarron ile evlenmiştir. Kocasını felçlidir ve Françoise O'na nazikçe bakmıştır. Küçük bir apartman dairesi olan evlerinde, kocasının entelektüel çevreleri toplanıp Fransız salon geleneği tarzında tartışmalar yapmışlardır. Madam Maintenon, evlerine gelen yazar, filozof ve şairlerin tartışmalarına hem öğrenmek için hem de kendi fikirlerini söylemek için katılmıştır. Evliliği süresince, kendisini yetiştirmesine hizmet eden kitaplar okumuştur. Fakat 1660'ta kocasının ölümünden sonra ekonomik sıkıntıya düşen Madam Maintenon salon toplantıları vasıtasıyla tanıştığı çevresi sayesinde, finansal destek bularak edebi ve felsefi kültürüne devam etmiştir. 1669 yılında ise XIV. Louise'in gayri meşru çocuklarının öğretmenliğini yapmaya başlamıştır. Madam Maintenon, XIV. Louis'in eşi ölünce Kralın eşi olmuştur. Kültürlü biri olan Madam Maintenon, 2. Eşi Fransa Kralı XIV. Louise'e danışmanlık yapmıştır.<sup>39</sup>

Görsel 89'daki Portrenin sahibi ise kraliçe olmak için doğmuş bir başka zeki kadındır. Bu kadın I. Elizabeth'tir. I. Elizabeth'in üvey annesi ve öz annesi daha O küçükken idam edilmiştir. Annelerine bu gaddarlığı yapan kişi öz babası olduğu için, kraliçe henüz daha 8 yaşındayken hayatı boyunca evlenmeyeceğini söylemiştir. Hagen ve Hagen'nin yorumuna göre ise belki de evlenmeme kararı ile elindeki gücü bir erkekle paylaşmak istemediği içindir (Hagen ve Hagen, 2005: I, 298).

1558 yılında kraliçe tahta geçtiğinde İspanya ve Portekiz denizlerde ve siyasi alanda güçlü devletler olmakla birlikte keşifler anlamında da ileri durumdadırlar. 1580'de İspanya Kralı II. Philip, komşusu Portekiz dahil diğer ülkelere Amerika'nın bilinen ve bilinmeyen her yerinin kendisine ait olduğunu ilan eder. Fakat Kraliçe Elizabeth bu konuda boş durmaz. İngiliz korsanları İspanyol gemilerini ele geçirerek II. Philip'in Amerika kolonilerinden gelmesini umduğu malların azalmasını sağlar. Böylece küçük çapta bir savaş başlar. Aslında I. Elizabeth'in amacı İspanyol'ların altın ve gümüşüne sahip olmaktır. Çünkü yönetime geçtiği sırada birçok borcu miras almıştır. I. Elizabeth,

---

<sup>39</sup> <http://www.iep.utm.edu/mainteno/> (Erşim:14.08.2014)



korsanları sayesinde tüm borçlarını ödemiş hatta İspanya'nın deniz ticareti üzerindeki tekeli kırmıştır. I. Elizabeth bu yeni ticaret alanında kendi ülkesini bolluğa götürecektir (Hagen ve Hagen, 2005: I, 298).



**Görsel 89.** George Gower, I.Elizabeth'in Armada Portresi, 1590, 105 x133 cm, Woburn Abbey, Bedfordshire, İngiltere.

İngiltere kraliçesinin portresi defalarca yapılmış fakat birçoğu yok edilmiştir. Bunun sebebi ise kraliçenin özelliklerini yeterince yansıtılmamış olmasıdır. Çünkü I. Elizabeth'in tüm özellikleri özellikle kızıl saçları, solgun yüzü gibi ayrıntıların mükemmel olarak yansıtılması istenmiştir. Örneğin yüzünde hiçbir şekilde gölge olması istenmemiştir. Poz verdiği esnada gerçek saçları yerine peruk takmış ve yüzüne porselen bebek gibi görünmesini sağlayan beyaz tonlarda makyaj yaptırmıştır. Portresi yapıldığı sırada 56 yaşında olan kraliçeye, genç ve güzel görünmesi için böyle bir makyaj uygun bulunmuştur (Hagen ve Hagen, 2005: I, 298).

I. Elizabeth'in Portresindeki detay, gösteriş ve güç havası ile kraliçeyi yüceltmenin yanında ülkesinin gücünü de kraliçe üzerinden göstermek amaçlanmıştır. Resim, uslu olarak bezemeci neredeyse iki boyuta indirgenmiştir. Kraliçenin giysisinde olduğu gibi abartılı süsleme ile güç ve ihtişam gösterilmek istenmiştir.

Kraliçenin arkasında iki resim bulunmaktadır. Bunlardan izleyiciye göre kraliçenin arkasında sağında olan resim, İngilizlerin İspanyol donanmasını İngiltere sularında yendiği bir resimdir. Diğeri ise İspanyol donanmasının resimidir. Buna göre İngilizlerin denizlere hâkimiyeti vurgulanmak istenmiştir. İspanyol donanmasının İngilizler tarafından batırılması İngiltere'ye uluslararası güç kazandırmıştır. I. Elizabeth'in 40 yıllık hükümdarlığı sırasında İspanyollara karşı kazandığı zafer, kraliçenin en büyük başarısıdır (Hagen ve Hagen, 2005: I, 297).

I. Elizabeth'in kıyafeti incelendiğinde kıyafetinin birçok değerli taşla süslü olduğunu görülmektedir. Bu değerli taşlar Hagen ve Hagen'in (2005: I, 301) kitabında bahsedildiğine göre, kraliçenin kendi maddiyatından değil daha çok O'na hediye edilmiş mücevherlerden olduğunu yazar. Örneğin korsan Francis Drake kraliçeye, İspanyollardan elle ettiği ganimetlerden, değerli taşlar hediye etmiştir. Kraliçenin üzerinde bulunan değerli taşlar çoğunlukla inciden oluşmaktadır. Kraliçenin denizlere hâkimiyetinin sembolü olarak inci kullandığı yorumu yapılmıştır. Aynı zamanda elmasın ve yakutun saflığı sembolize ettiği gibi inci, bekâreti sembolize etmesiyle kraliçenin evlenmemiş olmasından dolayı bakireliğinin göstergesi olarak ta kullanılmış olabilir.

#### **4. GÜNDELİK YAŞAMDA KADIN**

Süt döken kadın resmine bakıldığında bir ses duyulur gibidir. Bu ses dökülen sütün çıkardığı sestir. Oda o kadar sessizdir ki sanki kadın orada değildir. Kadın, sütü yavaşça önündeki kaba dökerken biri gelip herhangi bir ses çıkarsa irkilecek gibidir. Günlük yaşamdan ev içi sahnesinin resmedildiği bu resimdeki kadının, Vermeer'in evinde çalışan hizmetçisi Tanneke Everpoel olduğu sanılmaktadır (Farthing, çeviri, 2014: 228).

Vermeer sanki sıradan bir anın dondurulmuş halini resmetmiş gibidir. Fakat resim incelendiğinde bir ayrıntı bu anın sıradan olmadığını gösteriyor. O küçük ayrıntı resimin üst orta yerinde duran çividir. Muhtemelen o çivide, tıpkı pencerenin yanında asılı olan objeler gibi bir şey asılıydı fakat Vermeer kompozisyonun etkisini azaltacağını düşündüğünden onu kaldırmış olmalıdır. Gerçektende orda bir şey şey olduğu hayal edildiğinde, görülecektir ki süt döken kadının sukun içinde süte bakan yüzüne olan odaklanma engellenecektir. Bunu öngörebilen sanatçı, tesadüfî bir anı değil de, çok doğal görünen bu resimi, kendi üstün kompozisyon yeteneği ile düzenlemiş görünüyor.



**Görsel 90.** Johannes Vermeer, Süt Döken Kadın, 1658, Tuval üzerine yağlıboya, 45,5 x 41 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda.

İlk bakışta kadının yüzüne ve kadının yüzünün ve gözlerinin yöneldiği elindeki içinden süt akan testiye, oradan sütün yönlendirmesiyle seramiktenmiş gibi görünen tencereye ve oradan da masa üzerindeki ekmeklere göz kaymaktadır. Daha sonra göz, mekanı



algılamaya yönelerek önce pencere tarafına ve ardından kadının arkasından yerde duran ahşap kutuya kayıyor ve tekrar kadının yüzüne dönüyor. İzleyici resmin tamamında gözlerini sakince gezdirirken herhangi bir soru işareti, merak ya da resimdeki bir nesneye takılma yaşamaz.



**GörSEL 91.** Giovanni Bellini,  
Çayır Meryem'i, 1505  
Tuval üzerine yağlıboya, 67 x 86 cm  
National Galeri, Londra.



**GörSEL 92.** Rafaello Sansizo,  
Aldobrandini Madonna, 1510  
Ahşap üstüne yağlıboya, 38.7 x 32.7 cm  
National Galeri, Londra.

GörSEL 90'deki süt döken kadının yüz ifadesindeki dingin sükunet Rönesans dönemi Meryem Ana tasvirlerini çağrıştırmaktadır. Meryem'in sembolü haline gelmiş mavi pelerin ya da elbise, yüz ifadelerinin benzerliğiyle de süt döken kadını, dinsel ruh halinde içinde olduğu şeklinde yorumu yapılmasına referans olabilir. Kadının süt dökmekte olduğu geniş kap ve kabın önünde bulunan çok miktardaki ekmek, belki de bu kadının hasta, sakat ya da sokak çocuklarına vermek üzere hazırladığı bir aştır. Tabii ki bunlar yorumdur. Çünkü Vermeer'in diğer resimlerini düşünüldüğünde figürlerinin çoğu sanki kendi iç dünyalarına yoğunlaşmış sakin görünümlü ifade hallerindedirler.



**Görsel 93.** Jean Simeon Chardin, Çamaşırcı, 1730, Tuval üzerine yağlıboya, 38 x 43 cm, Hermitage müzesi, St. Petersburg.

Daha öncede bahsedildiği gibi, coğrafi keşiflerle gidilen dünyanın değişik yerlerin Avrupa ülkelerinin bazıları tarafından sömürülmeye başlanması ve oralardan gelen gelirlerle esnaf pozisyonundaki Avrupalı halkın bir kısmı, kumaş ve cam işçiliği gibi alanlara yatırım yapmasıyla sanayici pozisyonuna geçmiştir (Hagen ve Hagen, 2005: II, 441). Böylece köylü ve asiller arasında bir orta sınıf oluşmaya başlamıştır. Bu sırada asillerin yaşamı ise zevke dayalı ıslıl ıslıl eğlencelerle dolu günler içinde geçmektedir. Bu günlerin sanatı Rokoko ise onların şaşaalı hayatı, erotik konuları resmekmektedir. Fakat aynı zamanda Paris'te yaşayan Chardin, sosyal gerçekçi denilebilecek şekilde iç mekan çalışanlarını resmetmiştir. Çamaşırcı Kadın bu resimlerden biridir.

Sanatçının hala sipariş alarak resim yaptığı böylece geçimini sağladığı o dönemlerde özellikle tarihsel resimler daha itibarlıdır. Tarihsel resimlere ödenen para diğer türlere göre daha fazladır. Fakat Chardin, tarihsel resimlerin yanında tutulan dini ya da mitolojik veya Antik Yunan –Roma sanatı tarzında resimler yapmak yerine natürmortlar ve iç mekânda ev işçilerini resmetmeyi tercih etmiştir. Chardin'e göre sanatçı aklından ne geçiyorsa yapabilmelidir (Hagen ve Hagen, 2005: II, 442). Bu düşünceye göre Chardin, kendi konu seçimini yaparak günümüzün sanatçı anlayışıyla çalışmış görünmektedir.

Daha çok natürmortlar yapan Chardin, 1730'larda arkadaşlarının alaycı uyarılarıyla figüratif resim yapmaya başlamıştır (Hagen ve Hagen, 2005: II, 442). Arkadaşlarının daha fazla para getireceğini salık verdikleri portre sanatına yönelmesi de artistik olmuştur. Chardin yine konularını kendisi seçmiş ve portresini yaptığı figürler çamaşır yıkayan kadın gibi hizmetçiler olmuştur. Hizmetçileri gözleme olanağını ise kaldığı eve borçludur. Bilardo masası gibi lüks mobilyalar üreten babasının evi, 18. yüzyıl tipik tüccar evidir. Bu, dar ve uzun bir evdir. Evin, Sokağa bakan yüzünde dükkân bulunmaktadır. Hemen arkasında atölye ve yardımcı odalar vardır. Yardımcı odaları bir avlu ve avluyu ise ikinci bir yapı takip etmektedir. Chardin'in babasının evi gibi evlerde bazen 25 kişi yaşayabilmektedir. Evin sahibi, çalışanları, hizmetçileri ve aileleri hep birlikte yaşamaktadır (Hagen ve Hagen, 2005: II, 441). Chardin, eşi ve iki çocuğuyla babasının evinde yaşarken, hizmetçileri resmetmeyi seçmiş olmalıdır.

Beyaz giyinmek aristokrasi ve burjuvaya özgü bir özelliktir. O zamanlar kıyafet alımı günümüze nazaran oldukça pahalıdır. Bu yüzden giyim şekli kişinin statüsünü de gösterebilmede bir belirteçtir. Beyaz, sadece renk olarak değil aynı zamanda temizlik anlamında da göstergedir. Hagen ve Hagen (2005: II, 443), bu konuyla ilgili Chardin'in yaşadığı dönem ve öncesinde insanların giysilerini yılda ortalama iki kez yıkadıklarını belirtmiştir. Sabun çok pahalı olduğu için kayın ağacı külü ile ıslanmış çamaşırların çitilendiği ve bu işin nehir ya da dere gibi su kenarlarında topluca yapıldığını yazmıştır. 18. yüzyılın ilk yarısı, çamaşır yıkama geleneğinin hala böyle olduğunu belirtmiştir. Ancak Chardin'in yapmış olduğu resime bakılırsa iç mekânda çamaşır yıkanmakta ve bu taşıma su ile sağlanmışa benzemektedir. Üstelik resimdeki çocuk baloncuk çıkardığına göre temizleme aracı olarak kül yerine sabun kullanılmaktadır. Bu haliyle

çamaşırcı kadının çalıştığı bu ev, varlıklı bir aileye aittir denilebilir. Bu evde çamaşırlar, yılda iki kezden çok daha fazla sıklıkla yıkanıyor gibi görünmektedir.

Hizmetçiler o dönemde hizmetleri karşılığı çok para almazlar. Hatta karın tokluğuna çalışmaları yaygındır. Bu hizmetçilerin çoğu çiftliklerde çalışan ailelerden gelmektedir. Onlara göre bir boğaz eksilmesi iyidir. Böylece kentlerde oluşmaya başlamış ortasınıf ailelerin evlerinde hizmetçi olarak çalışmaya başlamışlardır. Bu çalışanlar ya mutfakta ya da merdiven altı gibi yerlerde uyumaktadır. Mizaçları ve görüntüleri için kaba olduğu söylenir (Hagen ve Hagen, 2005: II, 444). Fakat Chardin'in hizmetçi kadınları oldukça narin görünümlü ve iş yapma esnasında sakince ve kibar hareketlerde bulunur haldedir. Hagen ve Hagen (2005: II, 444), bunun bir idealleştirme olmadığını Chardin'in resmini yaptığı hizmetçinin gerçekten böyle görünüyor olduğunu belirtmiştir. Hatta bu resmi satın almış koleksiyoner Antoine de la Roque Chardin'den satın aldığı resimlere "Petites femmes" adını vermiştir. Küçük kadınlar anlamına gelen bu sözle sosyal sınıf olarak 'küçükten' çok içinde erotizmi çağrıştıran ve hizmetlerinin içinde erkeği tatmini de bulunduran hizmetçiler anlamında kullanmıştır (Hagen ve Hagen, 2005: II, 444). Bu hizmetçiler, 18. yüzyılda zenginleşmiş Avrupa'da, sömürülen dünyanın nimetleri içinde, bolluk ve rahatta yaşanan yeni sınıf burjuvanın ve asillerin arasında sözde özgür bir köle sınıfı olarak görülebilir.

Resimdeki çocuk, çamaşırcı kadının oğlu olmalıdır. Çocuğun kıyafetleri eski püskü ve yamalıdır. Hatta ceketine bakılırsa, çocuğun bedenine göre bile değildir. Bu ceket çocuğa, belki babasının belki de daha varlıklı birinin eskimiş atılacak eşyası olarak verilmiştir. Çocuğun giysisi üzerinden bile hizmetçi kadının sefaletinin ne boyutta olduğu anlaşılabilir.





**Görsel 94.** Bernardo Bellotto(Canaletto), Freyung Manzarası, 1758-1761, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116 x 152 cm, Kunsthistorisches Müzesi.

Bellotto, Almanya'da Dresten'de saray ressamı olarak çalışırken Saksonya ve Prusya arasında çıkan savaş yüzünden sanata para ayrılamadığı için Viyana'ya göç eder. Burada İmparatoriçe Maria Teressa için 13 resim yapar. Yaptığı şehir manzaraları, imparatoriçenin sarayı Belvedere ve çevresindeki yapılarıdır (Hagen ve Hagen, 2005: II, 495). Ancak Freyung Manzarası, saray ve çevresinde yaşayan insanların gidebileceği bir meydan değildir. Hatta mimari olarak fazla önemi olmayan sıradan binaların bulunduğu bir yerdir. Pazardaki satıcıların çoğu kadındır. Müşterilerin ise sıradan insanlar olduğu görülmektedir. Ressam, daha önce arka plandaki kilisenin (Kilise 1155'te yaptırılmış tarihi bir kilisedir) ön giriş tarafını gösteren bir resmini yapmıştır. Hagen ve Hagen'in (2005: cilt 2, 496) tahminine göre Freyung manzarasını kilise komisyonu sipariş etmiştir. Bu yoruma dayanarak ressam Bellotto'nun sıradan halkı resmetme gibi bir eğilimi olmadığını fakat kiliseyi farklı bir açıdan yani sağ arka tarafından resmederken, Viyana'nın günlük yaşamından bir kareyi gözleme dayalı ve idealleştirme olmadan gerçekçi bir gözle betimlemiş olduğu anlaşılır.



**Görsel 95.** Bernardo Bellotto (Canaletto), Freyung Manzarası (detay), 1758-1761, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116 x 152 cm, Kunsthistorisches Müzesi.

Resimde satıcıların çoğu kadındır. Başlarında boneleri, üstlerinde ise uzun etek, önlük ve buluz vardır. Pazarda sebze satmalarından yola çıkarak çifçi olduğu düşünülebilecek kırsal kesim kadınının 18. yüzyıldaki giyimi hakkında fikir edinmiş olunur. Alışveriş yapan kadınlar orta sınıftan kadınlar ya da hizmetçiler olmalıdır. Elinde sepetiyle alışverişte olduğunu anlaşılan bu kadınların bazılarının başı açık, bazıları bonelidir ve çoğunun göğüs dekoltesi vardır. Pazarcı kadınların içlikleri boyunlarına kadar kapalıyken alışverişte olan kadınların çoğu göğüs dekoltelidir.

Resimin merkezinde, gölgeler arasında ışık alan yerde, bir kadın, arkasına saklanmış çocuğuyla karşısında duran iki adamla konuşmaktadır. Çocuğun, annesinin paçasına sarılması, oradaki adamlardan çekindiğini ve bu adamların yabancı olduğunu düşündürüyor. Kadına, bonesi, sade eteği ve korsesi ile birilerinin hizmetçisi gibi



durmaktadır. Kadının karşısında duran iki adamdan biri taytı ve perukasıyla şık bir soyluyu, diğeri ise pelerini ve şapkasıyla bir polis gibi görünmektedir. Acaba bu üç kişi neden tam resimin merkezinde gösterildi? Bekli de çocuk soylu kişiden bir şey çaldı ve polis çocuğun annesine olayla ilgili soru soruyor. Çocuk ne yaptığını bildiği için korkuyor. Ya da çocuğun yabancılardan utanan bir çocuk olduğu veya polis ve asillerden korktuğu söylenebilir.

Ressamın bu resmi yaptığı tarihlerde Viyana'da İmparatoriçe Maria Teresa'nın kanunları geçerlidir. Daha önce Maria Teresa hakkında bilgi verilirken kentte gezen casus polislerden bahsedilmişti. Ressam belki de gerçekçi bir şehir manzarası yaparken şehri yöneten kuralları da göstermeye çalışmış olabilir. Çünkü resmin sağına bakıldığında bir cafe olabileceğini düşünülen dükkân vardır. Gölgecik etsin diye çekilmiş brandaların altında iyi giyimli erkekler ve aynı renk kıyafetleriyle asker olduklarını söylenebilecek adamlar vardır. Maria Teresa'nın casuslarının bir kadını bir binaya girdikten sonra bina önünde beklediğini ve kadını binadan çıktıktan sonra sorguladığını kitabında açıklamış Hagen ve Hagen'in (2205: cilt 2, 498) yazdıklarına dayanarak, kadınların cafe gibi sosyal mekânlara rahatça gidemediği söylenebilir.

## **5. EĞLENCE YAŞAMINDA KADIN**

Fransa kralı XIV. Louis'in ölümünden sonra Versay'dan Paris'e taşınan saray ve çevresindeki aristokrasi, Paris'te hareketli bir eğlence yaşantısına geçmiştir. Görsel 96'daki Salıncak isimli çalışma bu dönemde yapılmıştır. Resimin merkezinde salıncakta sallanan süslü, uzun elbiseli genç bir kadın vardır. Resimin sağ ve sol köşelerinde fazla vurgulanmak istenmemiş iki adam konumlandırılmıştır. Resimin solundaki adam, bir kolunun üzerine yaslanarak uzanmış ve salıncakta sallanan kadının uçuşan eteğinin altından açılmış bacaklarına bakmaktadır. Bu adam salıncaktaki kadının sevgilisidir. Resimin sağında olan ve kadını sallayan adam ise bahçivandır. Resimin siparişini Fragonard'a veren kişi Fransız Kilisesi'nin mali işler müdürüdür. Mali işler müdürü Fragonard'tan, salıncağı sallayan kişinin piskopos olmasını istemiştir ancak bir piskopusu böyle bir konuda resmetmek tehlikeli olabileceği için Fragonard siparişçisini piskopos yerine, bahçivan resmetmeye ikna etmiştir (Krause, çeviri, 2005: 47).



**Görsel 96.** Jean-Honore Fragonard, Salıncak, 1767, Tuval Üzerine yağlıboya, 81 x 65 cm, Wallace Koleksiyonu, Londra.

Kilisede çalışan birinin pisikoposu aşk ve eğlence dolu bir resimde bir gencin sevgilisinin salıncağını sallarken gösterilmesini istemesi ilginçtir. Bu resim hakkında başka bir kaynak farklı bir açıklama yapmıştır. Soldaki adam siparişi veren kişidir ve salıncaktaki kadın ise kendisini sallayan sağdaki adamın eşidir. Siparişi veren adamın kendisi evli olmalı ki kadın hakkında, bu adamın metresi olarak bahsedilmiştir (Farthing, çeviri, 2014: 255).

Salıncağı sallayan adamın ilk önce piskopos olarak yapılmasının istenmiş olması burada kilit noktadır. Siparişi veren kişi, Hristiyanlık inancına göre evlenmesi yasak olan bir piskoposun böyle bir kompozisyona konu olmasını istemesiyle, tanık olduğu bir şeyleri göstermek istemiş olabilir. Kendisi de evlilik dışı ilişki yaşamakta ve metresinin salıncağının pisikopos tarafından sallanmasını istemesi, belki de kendisi ve pisikoposun aynı kadınla ilişkide olduğunu göstermek istemesindedir. Gerçek ne olursa olsun

kilisede çalışan birinin böyle bir resim sipariş vermesi kilisenin, aydınlanma çağının yaşandığı dönemde, saygınlığının azalmış olduğuna işarettir.



**Görsel 97.** Abraham Bosse, Kadınlar Arası Sohbet, Panel üzerine yağlıboya, Rönesans Ulusal Müzesi, Ecouen.

Kadınlar Arası Sohbet resimi aydınlanma dönemi Fransa'sının kadınlarının bir araya gelerek eğlenceli biçimde geçmiş ve çağdaş edebiyattan, tarihi kitaplardan okumalar yaptıkları, güncel konular üzerine tartıştıkları ortamı yansıtmaktadır. Bu sohbetler salon toplantıları olarak isimlendirilmiş ve buralarda edindikleri bilgiler sayesinde bireyler ve guruplar, güçlenerek sivil yaşamdaki performansları artmıştır.<sup>40</sup> Entelektüel bir eğlence olarak başlayan bu sohbetlere zamanla erkekler de katılmış ve hem kadının pozisyonu açısından hem de toplumsal gelişim açısından olumlu etkileri olmuştur.

<sup>40</sup> Community Liberal arts Salons. 26 Temmuz 2008.  
<http://edurhetor.wordpress.com/2008/07/26/community-liberal-arts-salons/> (Erişim: 24.11.2014)



## 6. POLİTİK EĞİLİMLERLE YAPILMIŞ RESİMLERDE KADIN



**Görsel 98.** Anicet Charles Gabriel Lemonnier, Madam Geoffrin'in Salonunda Okuma, 1812, Tuval üzerine yağlıboya, 126 x 195 cm, Chateau de Malmaison Ulusal Müzesi, Fransa.

Fransız Salon toplantıları 18. yüzyıl ilk yarısı etkin olmuştur. Salon toplantıları, bir önceki başlıkta değinildiği gibi önce kadınlar arasında eğlence amaçlı başlamış daha sonra kültürel bir faaliyete dönüşmüştür. Daha sonra aralarına erkekleri de dahil etmişlerdir. Erkek egemen toplumda konuşulan konuların sıralamasını ve gündemi kadınlar belirlemiştir. Kadınlar böylece erkeklerle birlikte entelektüel tartışma ortamlarında bulunmaya başlamışlardır. Bu toplantılara kadınlar ev sahipliği yaparken aynı zamanda moderatör görevi üstlenmişlerdir.<sup>41</sup> Bu sayede kadınların marjinalleşmesi azaltılmış ve salon toplantıları aracılığıyla kadınlara liderlik etme imkânı verilerek Paris kadınlarının entelektüel sohbetlere katılımları sağlanmıştır.

Salon toplantıları normal insanların da yönetimde fikirlerinin alınması isteğini dile getiren girişimlerin çıkış noktası olmuştur. Salon toplantıları başka sosyal hareketlere kaynaklık etmiştir. Salon toplantıları, kadınların sosyal statü ve sosyal güçlerini

---

<sup>41</sup>Hannah Zundel. Sophie duPont, Emily Olsen, Marisa Rondinelli. Women's Involvement in the French Salons (Early 18th Century). <https://sites.google.com/a/wisc.edu/ils202fall11/home/student-wikis/group4> (Erişim: 08.08.2014)

etkileyen onlara yön veren başka bir çıkış noktasıdır. Kadınların kendilerini ortaya koyabilmeleri için salon, etkili bir yer olmuştur. Salon toplantılarıyla kadına saygı artmıştır. Düşünceleri dikkate alınmıştır. Kadın erkeklerle birlikte tartışma olanağı bulmuştur.

XIV. Louis zamanında bilim ve sanat çalışmaları Royal Academi çatısı altında toplanmıştır. Resim, heykel, müzik, dans ve bilim akademisinin kurulması monarşiye büyüklük, güç katmıştır. Bu katkı monarşinin ideolijisi güçlendirmiş ve kraliyet çevresinin beğenisi sanatı yönlendirmiştir. Mutlakiyet ideali soylu kadın ve erkeklerinin beraberce katılımlarının olduğu muhteşem bir saray hayatı ile oluşmuştur (Zundel vd., web).

Salon toplantılarında sıradan insanlarda soylularla iletişim kurabilme imkânı bulabilmiştir. Salon toplantılarıyla beraber toplumun hiyerarşik katmanları arasındaki entelektüel engeller kalkmıştır. Soylularla burjuva bir araya gelmiştir (Zundel vd., web). Bu olay Fransa'nın aydınlanma dönemi için sosyal sınıflar arasındaki farkın kalkmasına faydalı olmuştur. Belki de herkese özgürlük fikri sosyal sınıf farkının hissettirilmediği salon toplantıları vasıtasıyla olmuştur.

Kadınlar nazik liderlikleriyle farklı toplumsal sınıftan gelen insanları salon toplantılarında yönetebilmişlerdir. Böylece Fransa, kadın yönetiminin erdemliliği altında çalışmıştır. Bu konuyla ilgili Baron Montesquieu, kadınlar hakkında, kadınların zayıflığının, onları daha nazik ve ılımlı yapmalarından, iyi bir yönetici olabileceklerini ve sert bir yönetimden ziyade kadınların bu ılımlı tutumlarının daha iyi olduğunu söylemiştir (Zundel vd., web). Bu fikiri benimseyen diğer erkekler de Paris salon yönetimine izin vermişlerdir. Çünkü bir kadının salon toplantılarında liderlik etmesi, erkekler arasında uyumu sağlamıştır.

Bir İngiliz aile portresi olan Görsel 99'daki resim sıradan bir aile portresi değildir. Yapılmış aile portrelerini göz önüne getirildiğinde, hizmetçiler gösterilmez, eğer gösteriliyorsa da arka plandadır. Fakat bu aile portresinde hizmetçi merkeze alınmıştır. İlk önce Clive ailesinin, hizmetçilerini de ailelerinden biri olarak gördükleri gibi izlenim

oluşsa da aslında tam tersi olduğunu hizmetçinin kompozisyondaki yerinden ve ifadesinden anlaşılabilir.



**Görsel 99.** Joshua Reynolds, George Clive Ailesi ve Hindistanlı Hizmetçiyle, 1765, Tuval üzerine yağlıboya, 140 x 171 cm, Staatliche Müzesi, Berlin.

Hizmetçi kız, tek dizinin ya da dizlerinin üzerine çökmüştür. Bakıcısı olduğu küçük kız, ayakta dengede durabilmesi için elleriyle desteklemektedir. Teninin renginden ve yüz hatlarından bu kızın Hindistan'dan getirilmiş olduğu söylenebilir. Kızın bakışları yere doğrudur. Kız beden olarak resme dâhil edilmiş olsa da aslında kişi olarak resimde vurgulanması istenmemiştir. Baba Clive, kızını ve eşine doğru bakarken, eşi ve kızını ise ressam aracılığıyla tuvalden izliyicisine doğru bakmaktadırlar. Ayakta olan Clive ailesi ana temayken çocuktan da aşağı seviyeye dizinin çötürülmesiyle ve bakışının da yere doğru yönlendirilmesiyle Hintli hizmetçi kız önemsiz pozisyona getirilmiştir. Ancak resimde tam merkeze konuluşu, saçının ton olarak resimdeki en koyu değer oluşu ve arka fondaki gösterişli kırmızı perde ile ön plandaki kırmızı koltuk arasında sıcak bir atlama yapan esmer yüzü ile en dikkat çekici figür olarak durmaktadır.



Günümüz dil kullanımında hizmetçi kelimesi hizmeti karşılığında para alan ve iş dışında kendi özel yaşamına sahip olan kişidir. Ancak Hindistanlı hizmetçi kız, anavatanından alınmış ve bir ailenin yanında kendi kişiliğini yansıtabilmekten yoksun olarak çalıştırılan bir kişidir. Emeği karşılığında ücret alamamanın yanına kendi özel yaşamını bile oluşturma hakkı olmayan bir köledir. Kişiden köleliğe indirgenmiş sosyal konumu ile bu kızın insan hakları ve onuru çiğnenmiş olmaktadır.

Köleliğin geçmişi çok eskilere dayanmaktadır. Köleliğin çıkışı antik çağda, ya savaş sonu esir alınarak ya da borçlanma yoluyla, borcunu ödeyemeyen kişinin alacaklıya borcu karşılığında, köle olarak çalışması şeklinde gelişmiştir. Eski Hint hukukunda köleliğin oluşumundan şöyle bahsedilir:

Kölelik, Hint Sanskrit Hukuk kitaplarında tanzim edilen bir müessese olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatta Manu kanunu yedi kölelik sebebi saymaktadır; savaş köleliği, ailesine para sağlamak için gönüllü kölelik, köle anadan doğma, satılmak veya hediye edilmek yoluyla kölelik, miras bırakılma ve ceza sebebiyle kölelik. Buna bazı Hint Hukukçuları sekiz sebep daha ilave eylemektedirler; borç sebebiyle kölelik, rehin alınan borçlunun satılmasıyla ortaya çıkan kölelik, kumar yoluyla kölelik, köle kadımla beraberlikten dolayı kölelik ve benzeri adi sebepler. Babalar kendi çocuklarını köle olarak satabildikleri gibi köle diye hediye de edebilmektedirler (Akgündüz,1995: 69-70).

Hintli hizmetçi kızın resimdeki İngiliz ailenin evinde nasıl hizmetçi olduğu bilinmemektedir ancak ailesinden koparılıp kıtalar aşır hizmetçi yapılmak üzere getirildiği bu yerde köle olarak çalıştığı görülmektedir.

Hristiyan olan İngilizler'in köleliğe karşı gelmesi beklenir ancak ekonomik sebeplerden, değil krallar, dini liderler bile kölelik durumunun devam etmesini istemişlerdir. Oysa ilk Hristiyanların müritlerinin çoğu kölelerden oluşmaktadır (Lengelle, çeviri, 1993: 15). Başlangıçta Hristiyanlık ezilen kitlelerin dini şeklinde doğmuştur (Tanilli, 2007: 49). Fakat Hristiyan din adamları İsa'nın öğretilerinin tersine zamanla köleliği onaylayıcı tavır takınmış ve ezilen insanlara kurtuluş vadeden din, tekrar ezilenleri var oldukları konumda pekiştirmiştir.

Kölelik Aziz Augustin ile günahkârlara haklı olarak verilmiş bir ceza haline gelir. Tanrının varlığına inanan insan, onu özgür yaratmış olan Tanrıya da dua ederek bağlılığını dile getirir. Bu, aslında, insanın insanı tüm yaşamı boyunca esaret altında tutacak olan ve Tanrı'nın yargısı sonucu haketmeyenlere layık görülmüş bir cezadan kaynaklanan günahdır. Piskopos Hippone, kutsal kitaplara dayanarak bu durumdakilerin takip etmeleri gereken yolu şöyle tanımlar. "Tanrı her şeydir ve bizimledir. Köleler sahipleri tarafından azat

edilmeler bile, hizmetlerinde yakınmadan, bütün egemen güçler ortadan kalkana ve günahlarından arınana kadar sevgi içinde, sadakatle efendileri için çalışırlarsa gerçek özgürlüğe kavuşabilirler. İşte bu yüzden havari köleleri uysal olmaya, içten ve isteyerek hizmet etmeye çağırıyor.” (Lengelle, çeviri, 1993: 16-17).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere inanan kölelin, inanç sayesinde başkaldırmasının önlemi alınmış ve köleliğin devamı sağlanmıştır. Köleliğe karşı olan bir dinin köleliği onaylamış olması düşündürücüdür. Ne yazık ki ekonomik olarak güç kazanmış ve Avrupa kıtasında yüzyıllarca söz ve karar sahibi olmuş Hristiyan lider din adamları, bu gücü elinde tutmak ve ekonomik çarkları devam ettirmek için insanlık suçu ve ayıbı olan köleliği dinen de yasal kılmışlardır.

Resimdeki İngiliz ailesine, belki de kendi dinlerinin köleliği onaylamış olması ve Hintli hizmetçi kızın geldiği kültürün kast sistemi içindeki bazı şansız insanların zaten köle olarak doğup ölmesi sebebiyle, bir genç kıızı evlerinde köle olarak çalıştırmaları olagan gelmiştir. Fakat yaptırmış oldukları bu portrenin 20. yüzyılın sonunda ve 21. yüzyılda hoş görülmeyeceğini tahmin bile edememişlerdir. Bu resmin yapılış tarihinde, köleliğin, İngiltere’de kaldırılması için henüz 50 yıl vardır. 1815’te uluslararası köle ticareti resmi olarak kaldırılmıştır. Ancak uygulanması sömürge sahibi ülkelerde farklılık göstermiştir. İngiltere’de fiili olarak köle ticaretinin kalkması 1834’te olmuş, ispanya ve Fransa’da ise Fransız devrimi ve sonrasında gerçekleşmiştir (Hobsbawn, çeviri, 2005: 322).

Köleliğin Avrupa’nın bir kaç ülkesinde yasaklanmış olması tamamen kalkmış olduğu izlenimini vermemelidir. Güney ABD’de, Brezilya’da ve İngiltere’ye ait olmayan bazı adalarda köle ticareti her zamankinden daha fazla artmış hatta köle üretimi yapılmıştır. Rakamsal olarak durumu Hobsbawn şöyle vermiştir;

Güney Amerika’da bir tarım işçisinin yaklaşık fiyatı 1795’te 300 dolardı; oysa 1860’ta 1200 ile 1800 dolara çıktı; ABD’de köle sayısı 1790’da 700.000’den, 1840’ta 2.500.000’e ve 1850’de de 3.200.000’e yükseldi. Köleler hala Afrika’dan getirilmekteydi, ama ABD’nin sınır eyaletlerinde olduğu gibi, hızla genişlemekte olan pamuk kuşağına satılmak üzere köle üretildiği de oluyordu (Hobsbawn, çeviri, 2005: 322).



**Görsel 100.** Francisco de Goya, IV. Charles'ın Ailesi, 1800, Tuval üzerine yağlıboya, 280 x 336 cm, Prado Müzesi, Madrid.

Resimin merkezinde kral IV. Charles'ın eşi, kraliçe Maria Luisa durmaktadır. Maria Luisa, kocası IV. Charles ile akraba evliliği yapmıştır. Baba tarafından kuzen, anne tarafından ise XIV. Louis soyundan gelmektedir (Hagen ve Hagen, 2005: II, 538). 1850'lere kadar Avrupa ülkelerin büyük bir kısmı üç sülale tarafından yönetilmiştir. Bunlar Bourbon (Fransız), Habsburg (Avusturyalı) ve Hobenzollen (Alman) sülaleleridir (Arand vd. 2009: 214). Resimdeki İspanyol Kraliyet ailesi ise Bourbon soyundandır. Kral ve kraliçe ellerindeki gücü kaybetmemek için geleneksel hale gelmiş aile içi evlilik yapmışlardır.

Kraliçe bu resim yapıldığı sırada 48 yaşındadır. Kraliçenin görünümü hakkında saraya gelmiş elçiler ve kraliçeyi görmüş olan Napolyon gibi kişilerin tarifine göre teni yeşilimsi renkte, dişlerinin çoğu dökülmüş, çökmüş, çirkincedir. Dişlerinin onarımı o zamanın bilgisi ve becerisi dahilinde başarısız olmuş ve kraliçe yemek yerken yalnız yemeyi tercih etmiştir (Hagen ve Hagen, 2005: II, 538).



**Görsel 101.** Francisco de Goya, IV. Charles'ın Ailesi, 1800, Tuval üzerine yağlıboya, 280 x 336 cm, Prado Müzesi, Madrid (Detay).

Kraliçe bile olsa kadının kendisinden güzellik beklenmekte ve güzel olmadığı için ise alaya alındığını görülmektedir. Konu kadın olunca görünüş önemli olmaktadır. Kadın öncelikle görünüşü ile eleştirilmekte ve güzel değil ise sanki büyük bir insani vasıf eksikliği gibi anlatılmaktadır. Kraliçenin yaşının, sağlık durumunun, çok doğum yapmışlığının doğal sonucu olan yıpranmış halini anlamaktansa çirkin diye tanımlamak çağın elçi, bakan ve kral gibi üst düzeyde yer alan kişilerinin kültür düzeyleri hakkında bilgi vermektedir.

Goya'nın resmettiği kraliçe, resimde yaşını gösteren ama güzel bir kadın olarak gösterilmiştir. Fakat Hagen'lerin ( 2005: II, 538) belirttiğine göre Napolyon Maria-Luisa'yı "kısa boyunlu mumya" olarak tarif etmiştir. Goya'nın resiminde ise boynu uzun ve teni sıcak tonlarla yapılmış hoş görünümde bir orta yaş kadını görülmektedir. Goya, kraliçenin hoşuna gidebileceği şekilde resimi yapmış olabilir. Tıpkı günümüzde fotoğrafçıların fotoğraflara rötuş yapması gibi Goya, Kraliçenin kusurlarını resim üzerinde düzelterip hoşla gidecek şekilde resmetmiş olabilir. Goya, Kraliçenin portresinde yapılmış olduğu varsayılan resimdeki bu güzelleştirmeyi diğer figürlerde de uygulamış olmalıdır. Fakat fiziki görünümde yapmış olduğu bu güzelleştirmeyi ruh hallerini yansıtmada yapmadığı görülmektedir.

Kral IV. Charles hakkında aptal ve anlayışsız olduğu söylenmektedir (Bell, çeviri, 2009: 299). Hagen ve Hagen'de (2005: II, 538) kralın safça olduğunu belirtmişlerdir. Resime

bakıldığında IV. Charles'ın yüz ifadesinde acımasızlık görülmesi de saflık ya da iyimselik görülebilir. Yetkin (1977: 89) ise, kralın kişilinin daha iyi anlaşılabilmesi için şu cümleleri yazmıştır; “Biraz solunda, her yaşta ve karakterde prens ve prenseslerin arasında kalmış, her şeyden habersiz, saflığı, anlamsızlığı yüzünden belli olan bir kral ve göz kamaştran ipekli, işlemeli giysiler içinde, pırıl pırıl yanan nişanlar ve kolyelerle süslü bir sürü kukla”. Goya bu aile portresinde kişilerin ruh hallerini yansıtmada objektif olmuştur.

Görsel 102’de görülen dört iyi giyimli kadın, ellerinde çarşafı hasırdan yapılmış bir kuklayı hoplatarak eğlenmektedirler. Bell (çeviri, 2009: 299), resimdeki kuklanın bazı yorumcular tarafından kral IV. Charles olarak düşünüldüğünü yazmıştır. Acımasız olan bir kralla alay etmeye kimsenin cesareti olacağı düşünülemez ancak saf birisi ile acımasızca dalga geçilebilir. Bu resimdeki kişi düşünüldüğü gibi eğer kral ise iyi giyimli bu kadınlar da saraydaki söz sahibi olan kadınları temsil ediyor olmalıdır. Bu durumda saraydaki kadınların ise kralı istedikleri gibi yönlendirebildiği yorumu yapılabilir.

Kraliçe hakkında resim üzerinden denilebilecek şey sanki ana tanrıça gibi durmasıdır. Resimin merkezinde, altın renginde elbisesi, mücevherleri ile en dikkat çekici şekilde aydınlatılmış figürdür. Goya sanki Maria Luisa’yı herkesten çok vurgulamak istemiştir. Kraliçe bir eliyle küçük oğlunu tutmuş diğer koluyla da kızını omzundan sarmıştır. Oldukça anaç bu görünüm kraliçenin annelik yönünü ortaya koymuştur. Kraliyet ailesi içinde de anaç olmalı ki tüm ailesi onun çevresindedir. Bu aile tablosunda Maria Luisa, anaerkil bir aile yapısının reisi gibi görünmektedir. IV. Charles’ın aptal olduğu düşünülürse, Maria Luisa’nın tüm sorumluluğu üzerine alması ve kraliyet ailesini yönetmesi mantıklıdır. Yetkin (1977: 89), Goya’nın bu resmi bir eleştiri yergi olarak yaptığını yazmıştır. “Plastik alanda bu eserden daha güçlü bir yergi, bundan daha başarılı bir karikatür gösterilemez”. Ancak yorumlar bakış açısına göre değişebilir.



**Görsel 102.** Francisco de Goya, Hasır Kukla, 1791-92, Tuval Üzerine Yağlıboya, 267x160 cm, Prado Müzesi, Madrid.

IV. Charles'ın Ailesi'nin portresi, şimdiye kadar yapılmış kraliyet ailesi portrelerinden farklıdır. İdealleştirmelerle, kralları ve ailelerini, halktan daha üstün özelliklerle donatılmış gibi gösterilerek yapılmış birçok kraliyet portrelerinin aksine Goya'nın çalışması samimiyet ve doğallık içermektedir. Kraliçeyi olduğundan güzel, aileyi toplayıcı, anaç ve otoriter göstermeyi başarmış olması, kralı zaten fazla etkin olamadığı karakteriyle yansıtması, gerçekten başka bir şey değildir. Kraliyet ailesi üyesi olsalar da onlar birer insandır. Tanrı tarafından özel donatılmamışlardır. Bu resim için yergiden daha çok idealizimden uzak bir resimdir denilebilir.

Görsel 103'deki Halka Öderlik Eden Özgürlük isimli resim incelendiğinde ön planda yerde yatan ölü insanlar görülür. Bu insanların arasında iki ölü adam belirgin bir şekilde resimin ön planında bulunur. Biri sivil diğeri ise üniformalıdır. Ölü bedenlerin oluşturduğu küçük tepeciğin üstünde ise göğsü açık, uzun elbiseli, elinde Fransız bayrağını tutan ve ileriye doğru heyecanla yönelmiş şapkalı bir kadın bulunur. Resimin isminden de anlaşılacağı üzere bu kadın sembolik bir şeyi ifade etmektedir: Özgürlük. Özgürlüğü temsil eden kadının peşinden gelenler ise eli silahlı sivil halktır.





**Görsel 103.** Eugene Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830, Tuval üzerine yağlıboya, 260 x 325 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Hagen ve Hagen'in (2005: II, 567) belirttiğine göre günlerden 28 Temmuz'dur. Hava sıcaktır ve olayın olduğu yer, Paris'in birkaç kilometre uzağındaki St Cloud Sarayıdır. Bu saray Kral X. Charles'ın yaz aylarını geçirdiği yerdir. Bir gün öncesinden beri başkentte iç savaş başlamıştır. Bir tarafta Paris halkı diğer tarafta ise Kral'ın orduları vardır. Barikatlar kaldırılmış, ateş edilmiş ve sivil insanlar öldürülmüştür. Ve o sabahın erken saatlerinde Kraliyet ordusu komutanı Kral'a 'bu bir isyandır, bu bir devrimdir' bilgisini vermiştir.

Resimin ön planında iki asker ve bir sivilin ölü olarak gösterilmesi sadece sivillerin değil askerlerin de öldüğünü göstermek içindir. Üstelik öldürülmüş sivilin pantolonu yoktur. Bu durum, ihtiyacı olan birinin, ölmüş kişinin üzerinden kıyafetlerini kullanmak için almış olduğunu gösterir. Jean Simeon Chardin'in Çamaşırıcı isimli resimine yapılan yorumlarda belirtildiği gibi kıyafetler pahalıdır. Bu resimde de üzeri soyulmuş bir cesedin gösterilmesi dönemin ekonomik durumu hakkında bilgi verici olmuştur. Özgürlüğü simgeleyen kadının sağ tarafındaki çocuğa bakıldığında, iki elinde silah olduğunu ve bu silahları adeta havada salladığı görülür. Muhtemelen bu silalarda yerde yatan ölülerden alınmıştır. Bir çocuğun mücadele ederek birinden silah alamayacağı

düşünülürse, sokakta çatışmada ölenlerin bir süre sokakta kaldığı, öldüklerinde yakınlarına hemen iletilemediği anlaşılır.

Özgürlüğü temsil eden kadının arkasından gelen iki tip insan görülmektedir. Biri yuvarlak şapkalı, papyonlu, temiz gömlek ve ceketli iken diğeri göğsü açık gömlekli, yamuk şapkalı, eski kıyafetli biridir. Biri burjuva sınıfını diğeri ise işçiyi temsil etmektedir. Çocuklar, işçiler ve burjuvadan insanlar hep birlikte ileriye doğru yönelmişler ve takip ettikleri kişi, liderleri elinde bayrak tutan bir kadındır. Bu kadın özgürlüğün sembolü ise onu takip eden isyancıların lideri olmadığı, onlara liderlik eden ve ilham verenin özgürlük düşüncesi olduğu söylenebilir.

Özgürlüğü temsil eden kadının şapkası Frig şapkasıdır. Frig şapkası, kaba kuvvet ve otoriteye karşı özgürlüğün sembolü olarak görülmektedir (Berk, e-dergi, 2011: 107). Bu şapkanın Frig şapkası olduğunu düşündüren rengi ve biçimidir. Yunan mitolojisine göre kırsal alanlarda ve dağlarda yaşayan daha çok bereket, doğurganlık ve cinsellikle anılan, belden aşağısı keçi şeklinde olan, boynuzlu Tanrı Pan ile sanat, güneş, kehanetle ilişkilendirilen Tanrı Apollon arasında bir yarışma düzenlenir. Yarışma Pan'ın Apollon'na meydan okumasıyla başlar. Pan Flüt çalarak, Apollon ise Lir çalarak yarışır. Jüri ise Dağ Tanrısı Tmolos ile Frigya kralı Midas'tır. Tmolos Apollon'un lirini daha çok beğenir fakat Midas, Pan'ın flütünün daha güzel ses çıkardığını söyler. Buna sinirlenen Apollon Midas'ın kulaklarını eşek kulaklarına çevirir. Kral Midas kulaklarını saklayabilmek için mor renkli şapkasını giyer (Berk, e-dergi, 2011: 107). Tepesi öne kıvrımlı olan Frig şapkası Midas'ın Tanrı Apollon'na karşı gelişinden dolayı otoriteye karşı özgürlüğün sembolü olarak görülmüştür. Resimdeki özgürlüğü temsil eden kadının şapkasının Frig başlığı olarak seçilmesinin sebebi mevcut otoriteye karşı yapılan isyana en uygun sembol olmasından ileri gelmektedir.



**Görsel 104.** Semadirek Nike’ı,  
Lindos’lu Pythokritos,,  
MÖ. 200-190, 244 cm, Louvre, Paris.



**Görsel 105.** Artemis,  
Roma Dönemi Leochares kopyası,  
MS.100-200, Louvre, Paris.

Elinde üç renkli bayrağı tutan kadının özgürlük olduğunu Peter Burke’ün kitanında şöyle açıklanmıştır. “Delacroix, Hürriyet’i bir yandan tanrıça (Zafer’i temsil eden bir Yunan heykelini model almıştır) ve bir yandan da bir elinde kaldırdığı devrim bayrağı, diğer elinde tüfek ile halktan bir kadın olarak gösterilmektedir (Burke, çeviri, 2003: 67)”. Alıntıdan, kadının zafer Tanrıçası’nı temsil ettiği çıkarılabilir ancak Yunan mitolojisindeki Zafer tanrıçası olan Nike’tan çok yine bir Yunan mitolojisinden tanrıça Artemis’e benzerliği daha fazla görülmektedir. Hareket olarak Artemis’in heykeline daha yakın olsa da tabî ki Zafer tanrıçası konuyla daha alakalıdır.

Romantik sanat akımına dahil edilen Delacroix, mitolojik konular ile mesaj vermeyi seven Neoklasik sanatçılar gibi mitolojiyi kullanarak hem resimine daha fazla saygı duyulmasını hem de sembolik anlatımla mesajını güçlendirmeyi hedeflemiş olmalıdır.

## 7. FİGÜRLÜ PEYSAJLARDA KADIN



**Görsel 106.** Jean-François Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 1857, Tuval üzerine yağlıboya, 85,5 x 111 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Daha önce, Chardin'in 1730'da yaptığı Çamaşırcı Kadın isimli resimi açıklanırken değinilen, portreler, mitolojik ve tarihsel konular dışındaki resimlerin fazla saygı görmemesi durumu 100 yıl sonrasında da devam etmiştir. Millet, realist anlayışta yapmış olduğu Başak Toplayan Kadınlar resimini yapmasıyla, Chardin gibi resimle para kazanma yolunda zor olanı seçmiştir. Ancak Millet'nin çağdaşları arasında kendisi gibi doğaya yönelmiş sanatçı sayısı fazlalaşmıştır. Barbizon Okulu ressamı, Gustav Courbert ve Honore Daumier gibi artık aristokrasi ve burjuva beğenisini önemsemeyen sanatçılar Millet'nin çağdaşlarıdır.

Avrupa haritası değişirken, yönetim biçimlerinde de değişmekte ve bu değişime insanların yaşam şekillerinde eşlik etmektedir. Artık köylü, kentli, işçi, zanaatçı, burjuva gibi insanın yaşadığı yer ve yaptığı işe göre sınıflamalar artmıştır. Millet'in resmini yapmak için seçtiği sınıf ise köylü sınıfı olmuştur.

Sarı renk resimin tümüne hakimdir. Hem samanların sarısı hem de güneşin yarattığı sarı atmosfer resimi sarmış, bu atmosfer içinden üç kadını, yeşil, kahve tonlarıyla şiir tadında sunulmuştur. Aslında kadınlar güneşin altında eğilip kalkarak zor bir iş yapmaktadırlar. Fakat ressamın paletindeki renkleri uyumlu kullanması ve resimdeki çizgileri birbirini takip eden notalar gibi kullanmasıyla izleyici kadınların yorucu bir iş yapmakta olduğunu düşünmek yerine huzurla dolmaktadır. Resimde, Sakinlik ve doğanın sunduğu sonsuz huzurun fısıltısı duyulur gibidir.

Gerçekçi bir gözleme dayanan Başak Toplayan Kadınlar resimi, içinde öznel bir bakışı da barındırmaktadır. Hasat edilmiş buğday tarlası ve kadınlar, olduğu gibi kusursuzca resmedilmiştir ancak kadınların beden dili, sukuneti ve yaptıkları işi bir ayin edasında yapıyor hissi vermeleri gerçek dışıdır. Resme bakıldığında hissedilen duygu, ressamın tarla çalışanına olan sevgisin yansımasından kaynaklanıyor olmalıdır.

Buğday tarlalarında çalışan kadınların yaşadığı zaman, gerçekten Millet'in resimindeki gibi huzurlu zamanlardıydı? Resmin yapım tarihi olan 1857 tarihi, Fransa'da yaşanmış 1848 İşçi ayaklanmasına çok yakın ve ardılı bir tarihtir.

İletişim hızlanmış, dünya nüfusu ve kent sayısı hızla artmış, bilim ivme yapmış, endüstri devrimi sayesinde ekonomi hızlanmıştır. Dünya uyuşuk temposunu bırakmış koşmaya başlamıştır. Endüstriyel gelişmeler, insan hayatını kolaylaştırmakla birlikte bazı insanların hayatını her zamankinden çok zorlaştırmıştır. Hayatı zorlaşanlar arasında, Millet'nin konu aldığı hasatçılara bakılırsa eğer resimdeki gibi bir huzurun, çağın köylüleri arasında olduğu söylenemez.

Köylüler Avrupa'da 1800'lü yıllarda defalarca ayaklanmışlardır. Köylü, hala serf olarak çalışmakta ve tam bir özgürlükleri yoktur. "Sarf, Latinci servus, köle, kul, uşak anlamından türeyen bir kelimedir (Şanlıbayrak, e-kitap, 2013: 154)". Serflik köleliğin diğer bir ismidir.

İlkçağ toplumlarında köle neyse, ortaçağ toplumlarında serf aynıdır sözünü söylemek bundan dolayı doğru olacaktır. Çünkü İlkçağ Avrupa toplumlarında her türlü ekonomik üretim köleler üzerine dayalı olarak kurulmuştu. Aynı şekilde ortaçağ toplumlarında da daha ucuza mal olacak şekilde üretim sistemi işte bu derebeylik sistemi içerisinde serfler üzerine kurulmuştu (Şanlıbayrak, e-kitap, 2013: 155).

İlkçağın kölesi yarı özgür haliyle Orta Çağ'a geçmiş ve Orta Çağ'ın kölesi Yeniçağ'a uyum sağlayabilmek için ayaklanmaktadır.

Her ne kadar, Sicilya ve Endülüs gibi üretimin geleneksel olarak latifundialarda yapıldığı yerlerde kır yoksullarının fiili durumları üzerinde hemen hiçbir etkisi olmamışsa da, serflik ya da köylülerin toprağa yasal bağlılıkları Avrupa'nın bir bölümünde kaldırılmıştı. Ancak başlangıçta gösterdiği sayısal artışın ardından, 1811'den sonra on, on bir milyon erkek nüfusla sınırlı kalmış (yani görece terimlerle gerilemiş) olmasına rağmen, Rusya, Avrupa'nın serfliğin hüküm sürdüğü başlıca kalelerinden biri olarak kaldı. Buna karşın her geçen gün ekonomik bakımdan kazançlı olmadığı anlaşıldıkça ve özellikle 1840'lardan sonra sayıları giderek artan köylü isyanları yüzünden, (köle tarımından farklı olarak) serfe dayalı tarımın gerilediği kesindi. En büyük serf ayaklanması, 1848 devriminin yol açacağı genel özgürleşmenin bir tür peşrevi niteliği taşıyan 1846'daki Avusturya Galiçyası'ndaki başkaldırıydı. Fakat köylülerin huzursuzluğu Rusya'da bile 1826-34 arasında 148, 1835-44 arasında 216, 1844-54 arasında da 348 ayaklanmayla kendini gösterdi ve 1861'de serfliğin kaldırılmasından hemen önceki yıllarda 474 ayaklanmayla doruğuna vardı (Hobsbawn, çeviri, 2005: 323).

Hobsbawn'ın belirttiği gibi aslında tarımla uğraşan köylü ne yeterince özgür ne de huzurludur. Özgürlük düşüncelerinin uçuştığı, demokrasi kelimelerinin kullanıldığı bu dönemden onlarda payını alabilmek için sık sık ayaklanmışlardır. Millet'nin Başak Toplayan Kadınlar'ı bu anlamda çağın ruhunu yansıtmamaktadır. Resim, aksine köylünün özlediği huzuru göstermektedir. Bu tavrıyla Millet, gözleme dayalı romantik bir resim yapmıştır denilebilir.

Çalışan kadını yaptığı yorucu işe rağmen güzel, güçlü ve imrenilecek gibi gösteren bir diğer sanatçı Honore Daumier'dir. Daumier'in yapmış olduğu çamaşırıcı kadın resmi, Daumier'in çağdaşı Millet'nin Başak Toplayan Kadınlar resimi ile aynı asaleti taşımaktadır. Ancak Daumier'in resimine konu olan kadın, şehirde yaşayan çamaşırıcı bir kadındır.

Görsel 107'deki kadının heykelsi görünümü neoklasik uslubu hatırlatsa da, neoklasizmin kraliyet ailesi üyelerine, mitolojik karakterlere verdiği soyluluk bu resimde çalışan işçi bir kadına verilmiştir. Resimdeki anne ve çocuğun belirgin dış hatları, arka planın sakin ve renklerin yalın oluşu anne ve çocuğu daha belirgin yapmaktadır. Resim, sanatçının yaşadığı yılların geride bıraktığı ne romantik ne neoklasik ne de rokoko uslubuna uymaktadır. Ne süslüdür ne heyecan verici fırça sürüşleri vardır ne de antik dönemin çağrışımını yapan öğeler bulunmaktadır. Ressam gördüğünü tıpkı Millet gibi sevgiyle resmetmiştir. Bu kadın gerçekten işten evine dönen



çalışmış yorulmuş bir kadındır. Yorulmuş olabileceği ancak bedeninin eğilmiş hali ile anlaşılıyor.



**Görsel 107.** Honore Daumier, Çamaşırıcı Kadın, 1863, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 49 x 34 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Görsel 108'deki kadın ve çocuklar ise resimin adından da anlaşılacağı gibi bakıldığında sefaleti hissettirmektedir. Oysa Millet'nin köylüleri de Daumier'in çamaşırıcı kadını da sefalet içindedir ancak yoksulluğu Nikolai Kasatkin daha gerçekçi göstermiştir.

Ön planda elinde çapa ile kömür bulmaya çalışan yaşlı kadın, yaşanan toplumsal acının en çarpıcı sunumlarından biridir. Yaşlı kadının giysisi o kadar çok yıpranmıştır ki kadının yaşı kadar vardır dedirtecek derecede parçalanmıştır. Yeni kıyafet alınamadığı gibi yaşlı kadın yerine gelecek biri de yok gibidir. Muhtemelen yaşlı kadının çocukları başka işlerde çalışmakta ve kendisi aileye katkıda bulunabilmek için arka plandaki daha genç kadınlarla birlikte kapanmış bir madenden arta kalan kırıntı kömür parçalarını aramaktadır.



**Görsel 108.** Nikolai Kasatkin, Yoksullar Kapalı bir Madende Kömür Toplar, 1894, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80 x 108 cm, Rus Müzesi, St. Petersburg.

Resimdeki diğer gerçek, 1800'lerin sanayi yaşamının acısı, çocuk işçilerine gönderme yapan, arka planda sırtını dönmüş, iki eliyle sepetleri taşımaya çalışan en fazla 7 yaşında olabilecek erkek çocuktur. Ressam yaşlıların ve çocukların çalışmak zorunda olduğu sosyal bir gerçeği göstermek istemiştir.

Realist sanatın çıkış noktası bir açıdan Avrupa'da 18. yüzyılda yaşanmaya başlamış ayaklanmalarla aranan özgürlük, eşitlik gibi siyasal hak istemidir. Karl Marx ve Friedrich Engels'in sosyalizm düşünceleri, realist sanatın ilhamı olmuştur (Farthing, çeviri, 2014: 303). 1870'te Rusya'da Gezici Sanat Sergileri Derneği adında bir grup kurulmuştur. Bu grubun üyesi olan sanatçıların amacı sanatı Rus halkına ulaştırmaktı. Nikolai Kasatkin'de bu derneğin üyelerindendir (Farthing, çeviri, 2014: 303). Kasatkin, Yoksullar Kapalı bir Madende Kömür Toplar isimli resminden de anlaşılacağı gibi, derneğin gezileri sırasında gözlemlendiği insan manzaralarını resmetmiştir.

Realist resim sanatçısı, artık süslü, soylu, iç ferahlatan uyumlu resim yerine gördükleri gerçeği tuvale aktarmayı tercih etmiştir.

## 8. UNUTULMUŞ KADIN RESSAMLAR

Kadınlar, yaratıcılık konusunda tarih boyunca yetersiz görülmüştür. Annibale Caro, 1559'da ressamlığı, erkek mesleği olarak tanımlamıştır. Caro'nun ressamlık tanımından 16. yüzyılda resim sanatının, kadının yapabileceği bir iş olarak görülmediği anlaşılır. Hem bu inanış hem de kadını, erkeğin iş alanı olarak düşünülen alanlardan uzak tutmak için, kadın ressamlar, ressamlar loncasına çoğunla kabul edilmemiş, ayrıca akademik ve sanatsal eğitimden mahrum bırakılmışlardır. Buna rağmen bazı kadınlar resim sanatı alanında başarılı olmuşlardır. Başarılı olmuş kadın ressam ve heykeltıraşlar ise çoğunlukla ölümlerinden sonra unutulmuştur. Bunun sebebi ise biyografi yazarlarının kadın sanatçılara karşı önyargılı oluşları ve ünlü erkek sanatçıların çalışmalarını önplana çıkarmaya eğilimleridir (Bohn, e-kitap, 2013: 229).

Kadın sadece sanat alanında dışlanmamıştır. Kadın genel olarak yaşamın tüm alanlarından ustaca geri çekilmeye ve ev içi işleriyle ilgilenmeye zorlanmıştır.13. yüzyılda başlayan ve 14. yüzyılda gittikçe artan kadına yönelik kısıtlamalar hukuksal düzenlemelerle desteklenmiştir. Düzenlenecek medeni kanunla kadınları miras hakkından da men etmek için kadın zayıf cins olarak gösterilmiştir. Michel, konuyla ilgili şöyle yazmıştır;

Bu amaçla hukukçular, Roma Hukuku'nun fragilitas sexus (zayıf cins) kavramından yararlandılar. Oysa bu kavram Ortaçağ'ın başlarında unutulmuştu. Bu dönemde evli kadın, malvarlığını yönetme, kendi adına mahkemeye başvurma ve kocasının hasta, kısıtlı ya da uzakta olduğu durumlarda onun yerini alma hakkına sahipti (Michel, çeviri, 1984: 33).

Görüldüğü üzere karanlık çağ olarak anılan Orta Çağ'a göre kadının durumu, Orta Çağ'dan çıkmaya başlamış Avrupa'da, daha da karanlık hale gelmiştir. Mirastan men edilen kadın işinden de men edilmeye çalışılmıştır. Kadın loncalardan çıkarılmış ve hala çalışıyorsa bile aldığı ücret erkeğe göre düşürülmüştür. Konuyla ilgili rakamsal değerleri Michel şöyle vermiştir;

Kadınların loncalardaki ve kent yönetimindeki sorumluluk mevkilerinden uzaklaştırılmaları, çalışma koşullarında ağırlaştırdı. Kadınlarla erkekler arasındaki ücret farkları arttı. Öyle ki, 14. yüzyılda, kırsal kesimdeki pek çok atölyede kadınlar erkeklerin ücretlerinin  $\frac{3}{4}$ 'ünü kazanmakta iken, 15. yüzyılda ancak yarısını, 16. yüzyılda ise daha da azını alabiliyorlardı. Kadın ve erkekler arasındaki ücret farkı, kentlerde de aynı ölçüde arttı (Michel, çeviri, 1984: 35).

Kadınların eğitim gördüğü manastırların Avrupa'nın birçok yerinde 16. yüzyılda kapatılmaya başlanması kadınların meslek edinmelerini zorlaştırmıştır. Kilise üniversitelerine de alınmayan kadınların erkeklerle iş alanında rekabet etmeleri çok zorlaşmıştır. Daha önceki yüzyıllarda kadın mesleği olarak görülen doktorluk, şifalı otlardan ilaç yapımı gibi meslekler de erkelerin tekeline geçmiştir. Hala doktorluk yapmaya çalışan kadınlarda cadı ilan edilerek öldürülmüştür. Böyle bir ortamda kadın sanatçının durumu da farklı değildir. Sanata ve bilime yetenekli kadınların çoğu eserlerini ve buluşlarını babaları, kocaları ya da erkek kardeşleri adıyla ancak yayınlatabilmiştir (Michel, çeviri, 1984: 36). Kendi isimlerini kullanabilmiş sanatçılar da vardır. İsimlerini kullanabilip eser üretebilmiş kadın ressam ise ya eğitim alabilmiş soylu ailenin kızlarıdır ya da zengin tüccar ailesi mensuplarıdır. Diğer yetenekli kadınlara oranla şanslı olan bu kadın ressamalarda zaman içinde unutturulmuştur. Unutulan kadın ressamlardan bir kaçının ismi şöyledir; Sofonisba Anguissola, Clara Peeters, Judith Leyster ve Rachel Ruysch.

Anguissola, İtalyan portre ressamıdır. Cremona'lı Anguissola uluslararası üne kavuşmuş ilk kadın sanatçıdır. Babası soylu bir adamdır ve varlıklı bir aileye sahiptir. Altı ressam kızkardeşin ve bir erkek kardeşin en büyüğüdür. Çağdaşları arasında Michelangelo ve Giorgio Vasari gibi sanatçıların takdirini kazanmıştır. Ölümüne yakın genç Flaman ressam Anthony Van Dyck, 1624 yılında Anguissola'yı ziyaret etmiş, kendisi için öneriler almış ve defterine yaşlı Anguissola'nın skeçini (Görsel 111) yapmıştır (Kuiper, web, 2013).





**Görsel 109.** Sofonisba Anguissola, Otoportre, 1556, Tuval üzerine yağlıboya, 66 x 57 cm, Lancut Sarayı, Polonya.



**Görsel 110.** Sofonisba Anguissola, Satranç Oyunu, 1555, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72 x 97 cm, Ulusal Müze, Poznan.



**Görsel 111.** Anthony Van Dyck, Sofonisba Anguissola'nın Van Dyck'ın defterine sketch olarak çizilmiş hali, 12 Temmuz 1624.

Anguissola, Geç Röneans'ın en başarılı ressamı arasında yer almıştır. Ünlü yorumcu Giorgio Vasari, 1566 yılında Anguissola'nın resimlerini, Anguissola'nın babasının evinde görmüştür. Vasari, En Seçkin Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Mimarlar, isimli sanatçıların hayatlarını kaydettiği, tarihin ilk sanat tarihi sayılan kitabında, Anguissola'dan da bahsetmiştir. Vasari, Anguissola'nın çizim, boyama ve doğadan bakarak resim yapmada, usta sanatçıların başarılı işlerini taklit etmede geliştirdiği





1607 ve 1608 yılları arasında tamamlanmıştır. İlk çalışmaları fazla başarılı değildir ancak sonraki çalışmalarının perspektif ve kompozisyon gibi ana resimsel kaygıların kalitesinin yüksek oluşu, Peeters'ın usta bir hoca tarafından eğitildiğini göstermektedir (Yalzadeh, web, 2014). Peeters'ın sanat eğitimi aldığına dair bir kanıt bulunamamış olmasına rağmen, uzmanlar O'nun bir natürmort ressamı olan Antwerp'li Osias Beert'in öğrencisi olduğuna inanmaktadırlar.<sup>42</sup>



**Görsel 113.** Judith Leyster, Otoportre, 1630, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74.6 x 65.1cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington.

Judith Leyster, 1609 yılında Harlem'de doğmuştur. Babasının bira imalathanesi vardır ve ismi Leyster'dir. Soyisimleri ise buradan gelmektedir. Samuel Ampzing'in 1628 yılında, Harlem kasabasını tasvir ettiği yayınında Judith'ten, aktif bir sanatçı olarak

<sup>42</sup> <http://nmwa.org/explore/artist-profiles/clara-peeters> (Erişim: 30.11.2014)

bahsedilmiştir. Ailesiyle birlikte Utrecht yakınlarındaki Vreeland'a taşınmışlardır. Burada Utrecht Caravaggistleri'nin etkisi altına girdiği söylenir fakat resimlerinde dramatik anlatım ve suni ışık kullanımı fazla etkili değildir. Judith daha sonra Harlem'e geri dönmüştür.<sup>43</sup>

Judith'in sanat eğitimini kimden aldığı net değildir ancak Samuel Ampzing O'nun Frans Pietersz de Grebber ile çalıştığını ileri sürmüştür. Frans Hals ile birlikte çalıştığı konusunda kanıt olmasa da Judith, Frans Hals'ın yakın ve en başarılı takipçilerinden bir olarak görülmüştür. Aynı zamanda Frans'ın erkek kardeşi Dirck Hals'tan da etkilenmiştir. Resimlerine imzasını ve tarihi atmaya 1629'dan önce başlamıştır ve Ampzing'in belittiğine göre Judith bağımsız bir sanatçı olarak çalışmıştır. Takip eden yıllarda Harlem'e dönen sanatçı profesyonel başarı derecesini almıştır. Kendi döneminde bir kadın olarak oldukça çarpıcı bir başarı kazanmıştır.<sup>44</sup>

Çalışmaları, uslub olarak Frans Hals'a benzemektedir. Fırça sürüşü kendiliğinden ve rahattır. Seçtiği konular genellikle ayıdır. Özellikle bir ya da iki figürlü enerjik janr resimleri yapmıştır. Bu janr resimleri çoğunlula çocukların bir çeşit eğlenceye katıldıkları resimlerdir. Janr resimlerine ek olarak Judith natürmortlar da yapmıştır.<sup>45</sup>

Görsel 114'de portresi gösterilmiş Rachel Ruysch, çiçek resimleri yapmada başarılı bir sanatçı olmuştur. Büyükbabası Pieter Post bir mimar, babası Frederik Ruysch ise saygın bir bilim adamıdır. Ruysch'ın doğayı dikkatle gözlemlemesini babasına bağlamırlardır. 15 yaşında ünlü Alman çiçek ressamı Willem van Aelst'in çırağı olmuştur. O andan itibaren natürmortlar, çiçekler ve ormanlık arazi resimleri yapmıştır.<sup>46</sup>

1701 yılında Rachel Ruysch, Hague ressamlar loncasının bir üyesi olmuştur. Lonca üyeliğinden itibaren uluslararası alıcılar için büyük çiçek çalışmaları üretmiştir. Birkaç yıl sonra Bavyera'nın Palatine Seçmeni Johann Wilhelm tarafından saray ressamı olarak

---

<sup>43</sup> [http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1485.html?artobj\\_artistId=1485&pageNumber=1](http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1485.html?artobj_artistId=1485&pageNumber=1) (Erişim:01.12.2014)

<sup>44</sup> [http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1485.html?artobj\\_artistId=1485&pageNumber=1](http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1485.html?artobj_artistId=1485&pageNumber=1) (Erişim:01.12.2014)

<sup>45</sup> [http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1485.html?artobj\\_artistId=1485&pageNumber=1](http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1485.html?artobj_artistId=1485&pageNumber=1) (Erişim:01.12.2014)

<sup>46</sup> <http://nmwa.org/explore/artist-profiles/rachel-ruysch> (Erişim:01.12.2014)



Düsseldorf'a davet edilmiştir. Rachel Ruysch orada 1708'den, prensin 1716'da ölümüne dek kalmıştır.<sup>47</sup>



**Görsel 114.** Godfried Schalken, Rachel Ruysch'ın Portresi, 1706 öncesi, Cheltenham Sanat Galerisi ve Müzesi.

Rachel Ruysch, Hollanda'ya döndükten sonra önemli müşteriler için meyve ve çiçek resimleri yapmaya devam etmiştir. O, 1747 yılında bitirdiği bir tuval resmine “83 yaşında” şeklinde yaşını yazmıştır. Bu durumdan da anlaşılacağı üzere sanatsal olarak sürekli aktif olmuştur. Çiçek resimlerinin popülerliği O'nun ölümünden beri değişkenlik gösterse de Rachel Ruysch'ın ünü hiç azalmamıştır.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> <http://nmwa.org/explore/artist-profiles/rachel-ruysch> (Erişim:01.12.2014)

<sup>48</sup> <http://nmwa.org/explore/artist-profiles/rachel-ruysch> ( Erişim:01.12.2014)

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### ÇAĞDAŞ SANATTA KADIN İMGESİ

#### 1. MODERN DÜNYA DÜZENİ VE KADIN

Modernite, Aydınlanma Çağı'yla akrabadır. Eski yönetim biçimlerini yıkmanın sözlü savunucusu Aydınlanma çağı filozofları olmuştur. Özgür bırakılan çağın beyinlerinin yarattığı endüstri ve sanayi devrimleriyle, akla dayalı, her şeye bilimsel yaklaşılan yeni yaşam anlayışı moderniteyi oluşturmuştur (Tunalı, 2008: 195).

Fransa'da, 1830'dan sonra peşpeşe yaşanan siyasi ve ekonomik olaylar karşılıklı birbirlerini etkilemiştir. Yönetim şekillerinin, ülkeyi yöneten kişilerin veya sınıfların sürekli değişmesi ve sanayi ekonomisinin gelişmesi gibi sebeplerden insanların sosyal yaşamlarının yanında düşünce ve dünyayı algılamaları da değişmeye başlamıştır.

Temmuz Monarşisi denilen Louis Philippe'nin İmparator olduğu dönem, ticaret ve sanayi alanında girişimlerin yapıldığı en parlak dönem olarak görülmüştür (Hauser, 2006: 197). Bu şekilde büyük sermaye sahipleri rahat hareket etme özgürlüğü kazanmıştır. Ardından 1848 ayaklanmasıyla burjuva, Cumhuriyeti kurup temsili imparatoru da ortadan kaldırıp kendi iktidarını yasallaştırmıştır. Para egemenliği böylelikle başlamış olur. Aslında para icadından beri egemen olmuştur. Ancak parayı asiller ve din adamları kontrollerinde tutmuş olduğundan sıradan birinin paranın gücüne sahip olmasına izin verilmemiştir. Bu çağda ise artık paraya sahip olan, kendini sınırlandıracak engelleri öncelikle ortadan kaldırmıştır. Önce kilisenin gücü, sonrasında soya dayanan iktidarın gücü yok edilerek para imparatorluğunu kurmuştur.

Sanat, dini sanatta olduğu gibi öğretici, portrelerde olduğu gibi tanımlayıcı ya da asillerin ve kraliyet ailesi üyelerinde olduğu gibi onaylatıcı olmayı reddetmeye başlamıştır. Sanatçı, kendi içine dönüp duygularını keşfetmeye, sanat için sanat felsefesine yönelmiştir. Acaba sanatçının kendi duygularını keşfetmesi, çevresinde olup

biteni değil de kendi içinde olup biteni yansıtmak istemesi nasıl gelişmiştir? Paranın İmparatorluğu zamanına denk gelen bu içe çekilme bir tesadüf müdür?

Halkı bilinçlendirmede veya özgürlük için savaşmada aydınlanma dönemi sanatçı ve filozoflarından nasıl yararlanıldığı bir önceki bölümde değinilmişti. Neoklasik sanat ve Oryantalist sanat belirli bir siyasi düşüncenin propagandasını yapmıştı. Fakat burjuva istediğini elde ettikten sonra sanatçının sahneden çekilmesini istemiştir. Bu durumu Hauser şöyle ifade etmiştir;

Fakat 1830'dan sonra burjuvazi sanatçıdan kuşku duymaya başlar ve onunla işbirliği yapmak yerine tarafsız kalmayı yeğler. *Revue des Deux Mondes* bundan böyle sanatçının siyasal ve toplumsal düşüncelere sahip olmasının zorunlu olmadığını, hatta böyle bir durumun istenmediğini yazmaktadır. Gustave Planche, Nisard ve Cousin gibi en fazla otoriteye sahip olan eleştirmenlerin düşünceleri de budur (Hauser, 2006: 206).

Sanatçı, siyasal alandan fırçasını çekince, toplumsal fikir üretmeyi ve geleceği sezinleyip rehber olma isteğini bırakınca, bireyselleşerek sanat için sanat söylemiyle siyasal söylemden vazgeçince istenileni yapmış olur. Bireysel hisseden insan çoğaldıkça topluluk oluşturacak insan azalacak ve yeni imparatorluğa karşı tehdit oluşturacak kitle oluşamayacaktır. Para, insanları, makine çağında makinenin bir parçası gibi parçalar bölerken kendi çarkını döndürmek için, onları bir arada tutacak, yakınlaştıracak fikirlerden; özel olma, başkası olma, biricik olma düşünceleriyle; ayrı tutacaktır. Sanatçının bu bağlamda herhangi bir nedene bağlı kalmadan kendi özneliği ile yaptığı sanatsal işlerle, içinde bulunduğu çağı yansıtmayı bakımından yine toplumsallaşmaktadır. Toplumun o anki yapısını göstermektedir. Burada farkında olmadan aslında hiçte öznel bir durumda olamamaktadır. Onu kendisine özel hissettiren, özel hissetmesini isteyen ve artık onun işine karışmasını istemeyen burjuvadır.

Sanat, toplumsaldan çıkıp psikolojik alanda hareket etmeye başlamıştır. Fakat paralelinde gelişen başka grup sanatçılar da vardır ki bunlar doğalcı denilen sanatçılardır. Doğalcılar, romantiklerin aksine, düşüncelerini yansıtarak eskiye özlemle yapılmış masalımsı resimler yerine, gerçeği olduğu gibi yansıtmayı tercih etmişlerdir.



Romantiklerin, değişen toplum yapısı ve çalkantılı, sıkıntılı zamanlar yüzünden, geçmişteki insanın kendisi ve dünyayla barışık olduğu dönemlere özlem duyup, kendi fantastik dünyalarını, sırlarını paylaşır gibi resmetmeleri gibi doğalcılarda yaşadıkları hayalkırıklıklarına farklı tepki vermişlerdir. Doğalcı sanatçı, onu sarsan toplumsal değişimlerin farkına varmış, içe kapanmak yerine fark ettiği şeyi göstermeyi tercih etmiştir. Hauser bu durumu şöyle açıklamıştır:

Fakat natüralist görüşün asıl kaynağı, 1848 kuşağının geçirdiği siyasal deneyimlerdir. Bu deneyimler devrimin başarılammaması, Haziran ayaklanmasının bastırılması ve iktidarın Louis Napoleon'un eline geçişidir. Demokratların düş kırıklığı ve bu olayların doğurduğu genel şaşkınlık, en yetkin olarak, nesnel, gerçekçi, tümüyle görgül olan doğa bilimlerinde ifade bulur. Tüm ideallerin ve Ütopyaların yok olmasından sonra, yalnızca gerçeklere dayanma eğilimi belirmiştir. Doğalcılığın siyasal kökenleri onu ahlaksal ve romantizm karşısı niteliklerini kısmen de olsa açıklar (Hauser, 2006: 243).

Doğalcılığın en önemli temsilcisi Courbet olmuştur ve gerçeği olduğu gibi resmetmesiyle burjuvayı korkutmuştur. 1850'lerin düzeninin eleştirmenleri ise Courbet'yi engelleyebilmek içinde Courbet'nin resimlerini estetik açıdan eleştirip, yetersizmiş gibi göstermeye çalışmışlardır. Endüstri, sanayi, toplumsal yapıdaki değişimler gibi doğalcılıkta sanatta yeni bir durumdur. Geçmişin kabul gören güzellik anlayışından tamamen çıkmıştır. Üstelik kendisini açıklayan manifestoları da vardır. Resim başkaldırmaya, söz söylemeye, tercih etmeye ve tepkiler karşısında direnmeye başlamıştır.

Modern resimin başlangıcı olan bu dönemin diğer bir özelliği ise sanatçıların artık dayanışma ve birlik içinde olmalarıdır. Bunun bir örneği Barbizon Okulu ressamlarıdır. Bu ressamlar, doğanın içinde resim yaparak, atölyede resim yapma geleneğini kırmışlar ayrıca doğayı herhangi bir idealleştirmeye tabi tutmadan yansıttıkları için doğalcı sayılmışlardır.

İngiltere'de sanat, modern makinaların varlığından etkilenmemiş görünmektedir. Aslında Ön-Raffaellocular olarak adlandırılan sanatçılar söylemlerinde modern çağın makinalarının insanın kişiliğini böldüğünü ve kişinin kendisini hep eksik hissetmesini sağladığını vurgulamak istemişler, modernizmi eleştirmişler ama bunu sanatlarına yansıtamamışlardır. Orta Çağ sanatına öykünen ama anlatım dili gerçekçi olan, estetiği önplanda tutan Ön-Raffaellocular brujuva beğenisine göre resimler yapmışlardır.

Örneğin William Morris toplumun genelinin kaliteli sanattan anlaması için, toplumun kültürel gelişimini sağlayacak zeminin hazırlanmasını savunmuştur (Hauser, 2006: 286). Fakat Morris'in resimleri geçmişe öykünen romantik resimler olarak kalmıştır.



**Görsel 115.** William Morris, Queen Guinevere, 1858, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72,5 x 90 cm, Tate Galeri, İngiltere.

Görsel 115'de Orta Çağ kıyafetleri içindeki kadın, ressamın 1859 yılında evlendiği eşidir. Resimde tasvir edilen kadının, Morris'in 1858 Mart ayında yayınlamış olduğu Guenevere'nin Savunması isimli şiir kitabında bahsedilen Kraliçe Guinevere olduğu

tespit edilmiştir. Ayakta duran Kraliçe'nin yatağına bakıldığında, çarşafın kıvrılmış olmasından Kraliçe'nin henüz uyanmış olduğunu gösterir. Yatağın üzerinde kıvrılmış küçük bir köpek vardır. Bu köpek, Sir Tristram'ın kraliçeye ilk görüşmelerinde hediye ettiği köpektir. Kraliçenin saçında bulunan biberiye bitkisi özlemi ve hüznü simgelemektedir. Zaten kraliçenin yüz ifadesi de verilmek istenen hüznü yansıtmaktadır. Kraliçe, Kral Mark'ın sarayından sürgün edilmiş Tristram'ın yasını tutmaktadır (Fowle, web, Aralık 2000). Resimin konusu romantik bir konudur. Anlatım biçimide şiirsel bir havadadır. Resim, çizgisel anlatım ve kıvrımlı hatlarla oluşması, kompozisyondaki hemen her elemanın çiçek bezemeleriyle süslenmesiyle, estetikçi bir uslupta verilmiştir. Bezeme ve estetik kıvrımlı çizgileriyle halka hitap etse de, sembolik anlatımı ve konusunu şiir gibi entelektüel bir alandan almasıyla aristokratik beğeniye hitap etmektedir.

Sanayi ve endüstrinin gelişmesiyle kent nüfusu, köyden gelen göçlerle çoğalmıştır. Birden oluşan kent ya da popüler kültür beğenisi, burjuva beğenisiyle aynı olamamıştır. Aslında burjuva beğenisi kendi kibirliğini göstererek popüler kültürü aşağılaşmış halk kültürü denen popüler kültürün estetik beğenisini kitsch olarak tanımlamıştır.

Aristokrat estetik anlayışına Klasik ve Barok sanat, burjuva estetik anlayışını Rokoko sanatı, kent halkının beğenisinde Kitsch sanat denilebilir. Şimdi külahlar değişilmiş Rokoko sanatının oluşumunu sağlamış zihniyet yeni oluşan biraz zenginleşmiş ve hayatına estetik katmak isteyen orta sınıfın beğenisini aşağılayarak eleştirmektedir. Sanatçılar, orta sınıfın sayıca çoğunlukta oluşundan bu beğeniye sırt çevirememiş, talebi karşılamak için Kitsch sanata katkıda bulunmuşlardır (Limon, e-dergi, 2012: 110).

Kitsch terimi, güzel sanatlardaki gerçek artistik yaratımların, sahte taklitleri olarak kullanılmıştır. Bazen de popüler sanatın her formuna veya kalabalıkların eğlence anlayışına denmiştir. Popüler sanat, ucuz, kaba, doğrudan ve iddiasız olarak görülmüştür. Kelime orta Avrupa kökenli olup yüksek sanat olarak görülen objelerin gösteriş amaçlı taklidini ima eder. Taklit olma anlamında Kitsch sanatı popüler sanattan farklılaşır. Kitsch sanat sahte ve orijinal olan sanattan beslenen parazit bir sanat

olarak görülebilir. Bu sanatın temel fonksiyonu ise izleyicisini ve tüketicisini yatıştırmak, güven vermek ve övmektir (Dutton, web, 2009).



**Görsel 116.** Frederick Dielman, Genç bir Kızın Portresi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40,6 x 30,5 cm.

Görsel 116'daki genç kız portresi Kitsch sanat ürünüdür. Kızın ağlamaklı bakışı başka Kitsch çocuk portrelerinde de tekrarlayan konulardan biridir. Resimin arka fonuna yapılmış çiçek motifi resimin sanatsal kalitesini düşürmektedir. Arka fonun işlenişi süsleme amaçlı çabucak yapılmış bir izlenim vermektedir. Tekrarlayan ifade ve arka fon şablonları ressamın fazla sipariş almasından dolayı olabileceği gibi bu motiflerin, çoğunluğun beğenisi olduğu için de yapılmış olabilir. Bu noktada sanat eseri tüketim nesnesi konumuna indirgenmiş olur. Amaç özgün bir sanat eseri vermektense, satılabilir eser üretmek olmaktadır.

Sanatçının samimiyeti, bu noktada sorgulanmak istendiğinde Kitsch sanat üreticisi kendisini savunmak için Rönesans sanatının sponsoru denilebilecek Floransalı Medici ailesi örnek gösterilebilir. Rönesans sanatçısı da kendi döneminde, talebin ihtiyacını karşılamıştır. Sanayileşmiş toplum çağında ise siparişçi, yeni kentleşmiş ve kent kültürü içinde kendine saygın kimlik oluşturmak isteyen yeni orta sınıf olmuştur. Orta sınıf, paraya eskisine göre daha fazla sahip olabilmiş ancak estetik beğenisi henüz üst

burjuva sınıfı beğenisini yakalayamamıştır. Ancak bu farkın farkında da değildir. Ekonomik sınıflar arası estetik beğenin farkında olan üst burjuva sınıfıdır. Zaten bu eleştirinin var olmasını sağlayan ve Kitsch teriminin çıkmasını sağlayan orta sınıf dışındaki düşünürlerdir. Orta sınıfın estetik ihtiyacını karşılayan sanatçı bu yaklaşımla masum görünmektedir.

Endüstri ve sanayi devriminden sonra teknolojinin hızla gelişmesi, insanların alışkanlıklarının ve zevklerinin de hızla değişmesine sebep olmuştur. Modern teknoloji, dolaylı olarak insanın hayata bakışını da sürekli değişim içinde tutar.

Değişime uğrayan kentlerin ekonomisi, siyasi yapıları, sosyolojik katmanlarının yanında fiziki planları da olmuştur. Paris şehrinin daracık sokakları yıkılarak geniş bulvarlar inşa edilmiştir. Kentin fiziksel yapısını yeniden inşa edilmesine sebep kırsal kesimden kente olan yoğun göç olmuştur. Paris'in değişimini Krause şöyle anlatmaktadır;

Bu sefalet, Vali Hausmann'ın devasa bir yenileme projesiyle son verme kararı alındı. İç içe geçmiş çıkmaz sokaklardan ve dar yollardan oluşan şehir merkezinin üstüne büyük, zengin apartmanların çevrelediği geniş bulvarlardan oluşan bir ağ yerleştirildi. Büyük yıkımlardan sonra açılacak olan ana arterler Ortaçağ'dan kalma kargaşaya yalnız aydınlık ve oksijen getirmekle kalmayacak kentin askeri açıdan daha kolay savunulmasını da sağlayacaklardı. 1848'de devrimciler o daracık sokaklarda kolayca saklanabilmiş ve askerlerden kaçabilmiş değil miydi? Yirmi yıla yakın süren devasa kent yenileme projesi Paris'teki genel modernleşmenin hem sonucu, hem de motoru olmuştur (Krause, çeviri, 2005: 70).

Her anlamda modernleşmiş Paris kentinin ressamları da kentin içinde resim yapmışlardır. Üstelik kent manzaralarını yapacak olan bu ressamların algılayışları o zamana dek olan yaklaşımlardan hem biçimsel hem de felsefik olarak çok farklı olmuştur. Bu ressamlar empresyonistlerdir.

Empresyonistler, ışık altında değişen görünüşleri vermelerinin yanı sıra değişen kent ritminide yansıtmışlardır. Modern dünyada hiçbir şey kalıcı değil sürekli bir devinim ve değişim içindedir. Empresyonist sanatçı da tuvaline bu değişim içinde olanın bir anını resmektedir. Empresyonistleri yaşamın değişen hızı anlık resme itmesinden daha çok etkili olan şey ışık üzerine yapılmış deneyin sonuçlarıdır. Bilimsel gelişmeleri de takip etmiş bu sanatçılar bu gelişmelerden ilham alıp resim alanında ışık ve renk üzerinden



deneysel çalışmalar yapmılardır. “Yeni bilimsel bulgulara göre gözün retina tabakası resim algısını küçük noktalar şeklinde alıyor, bunlar daha sonra zihinde birleştiriyordu (Krause, çeviri, 2005: 76)”. Görsel 117’teki George Seurat’ın, La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası isimli resimi, gözün rengi algılamasıyla ilgili deneysel olarak yapılmış bir resimdir. Sanatçı bilim adamı gibi çalışmaktadır.



**Görsel 117.** George Seurat, La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası,1885, Tuval üzerine yağlıboya, 206 x 306 cm. Chicago Sanat Enstitüsü.

Seurat bir burjuva ailesinde doğmuştur (Herbert, e-kitap, 1958: 8). Görsel 117’deki insanlar da burjuva insanlarıdır. İyi giyimli, görgü kurallarını bilen, evcil hayvanları olan aileler, haftasonu dinlenmek için La Grande Jatte adasına gelmişlerdir.

Aslında evcil hayvanların, çocukların olduğu güneşli bir günün yaşandığı dinlenme parkına benzeyen böyle bir yer oldukça hareketli ve gürültülü olmalıdır. Ancak resimdeki figürler duragan halde gösterilmiştir. Sanki donmuş gibidirler. Ön plandaki hayvanlar ise insanların aksine hareket halinde gösterilmiştir. Resim figürlerin



duraganlığına rağmen canlı görünmektedir. Bunun nedeni ise noktalardan oluşmuş bu resimin hissettirdiği titreşimden kaynaklanmaktadır.

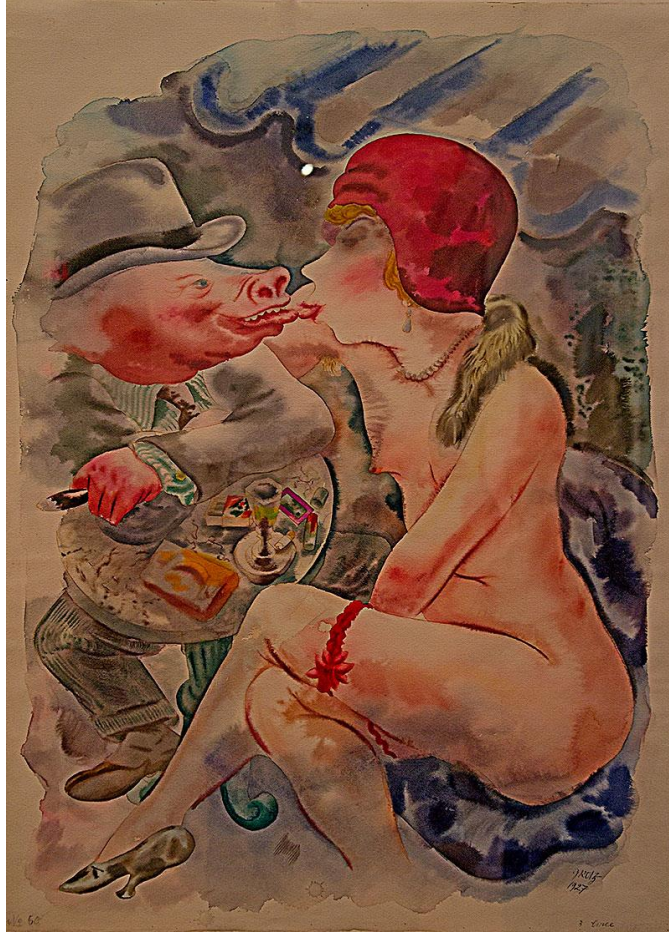
Görsel 117'deki kadınlara bakıldığında çoğunun elinde şemsiye olduğu görülür. Erkeklerde ise bastona benzer bir çubuk vardır. Baston kullanmalarına gerek olmayacak yaştaki bu adamlarda bu aletin kullanımı ve kadınlarında güneşli havada gölgede durmasına rağmen şemsiye kullanımı moda olsa gerek. Kadınların kıyafetlerine bakıldığında, uzun eteklerinin kalça kısmı oldukça kabarıktır. Şemsiye kullanımı fonksiyonel olsa bile eteklerin kabarık oluşu beğeniyle ilgili olmalıdır.

Tıpkı empresyonist resimde olduğu gibi 1. Dünya savaşına kadar, resim sanatı yenilikler arayan, deneysel çalışmalar yapan bir alan gibi görünmektedir. Örneğin Pablo Picasso, resimde figürleri ve mekânı parçalayıp geometrik şekillerle yeni kurgular oluşturmuştur. Wassily Kandinsky ise resimde gerçek nesnelere yerine, soyut resimi oluşturacak biçim ve renge odaklanmıştır (Krause, çeviri, 2005: 91). Ancak 1. Dünya savaşı ve ardından gelen 2. Dünya savaşından sonra sanatçılar, deneysel, yenilik peşinde koşan tavırlarına yaşadıkları acı deneyimlerini ve fark ettikleri toplumsal ve siyasal olaylara yorumlarını eklemişlerdir.

Hauser, modern sanatın savaştan etkilenerek oluşan bir hareketini şöyle anlatmaktadır;

Geleneksel anlatıma karşı sistematik savaş ve bunun sonucu olarak da on dokuzuncu yüzyıla ait sanatsal eğilimlerin, geleneklerin yıkılması, 1916 yılında dadaizmle başlamıştır. Savaş sırasında ortaya çıkan ve insanlığı savaşa sürüklemekle suçladığı uygarlığa karşı bir protesto niteliğini taşıyan Dadaizm, tüm bu nedenlerden ötürü bir tür bozgunculuktur (Hauser, 2006: 383).

Dada sanatı, Hauser'in tanımlayışından da anlaşılacağı üzere yenilik peşinde koşan modern sanatçıların tavırlarından çok farklı yaklaşımı vardır. Savaşı ve savaşa sebep olan nedenleri sorgulamaktadır. Sanatçı ün yapmanın ya da popüler olmanın hatta kendi dünyasını açmanın derdinde değildir. Sanatçı toplumsal bir olaya kendisi gibi düşünen sanatçılarla birlikte tepki vermekte ve bu tepkisini manifestolarıyla halka duyurmak istemektedir.



**Görsel 118.** George Grosz, *Circe*, 1927, Kağıt üzerine suluboya ve mürekkep, 65.7 x 48.6 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Görsel 118’de, George Grosz’un 1927’de yapmış olduğu *Circe* isimli resim, mitolojik bir konudan esinlenilerek yapılmış ve Almanya’nın Weimar Cumhuriyeti döneminin zengin adamlarını eleştiren bir resimdir (Hess, web, 2011). Resimdeki kadın bir hayat kadınıdır. Üzerinde birkaç süslü aksesuar dışında hiçbirşey yoktur. Hayat kadınının oturduğu madasada karşısında duran adamın ise takım elbisesi, düzgün gömleği, iyi bağlanmış gravatı ve şapkasıyla zengin olduğu bellidir. Bu resimdeki hayat kadını ile daha önce ele alınan Görsel 73’de Georges de La Tour’un, *Maça Ası* ile *Hile* isimli resimindeki hayat kadını ile arasında oldukça fark vardır.

*Maça Ası* ile *Hile* isimli tablodaki kadınlar dekolteli giyinmiş ama hareketlerinde ölçülülük görülmektedir. *Circe* resiminde ise kadının kendi bedenini sermaye olarak kullandığı apaçıktır. Bacak bacak üstüne atmış, bir koluyla müşterisi olan iyi giyimli

zengin adama doğru yaslanmış ve dudağını adama doğru uzatmıştır. Buradaki adamda Maça Ası ile Hile isimli tablodaki yeni ergen çocuktan çok farklıdır. Çocuk saf ve kandırılmaya müsait bir halde o mekânda bulunmaktadır. Ancak Circe resmindeki adamın hiçte saf olmadığı hatta doyumsuzluğunu ve hedone zevkler için yaşadığını vurgulanmak için yüzü domuş şeklinde betimlenmiştir. Circe (Kirke) efsanesinde, Odysseus ve arkadaşları maceraları sırasında Circe'nin adasına gelirler. Aç oldukları için Odysseus'un adamları Circe'nin konağına giderler. Circe onları içeri alır ve özel hazırladığı bir karışımı içirterek, Odysseus'un adamlarını domuza çevirir (Erhat, 1978: 192). Sanatçının bu mitolojik öyküden esinlenmesi, Weimar hükümetinde çıkarları olan insanların domuza dönüştüğünü düşünmüş olmasından olabilir.

Dada, Expresyonizm gibi sanat akımlarının yanında Yeni Nesnelcilik (1923-33) olarak adlandırılmış sanat akımı da savaş karşıtı olmuştur. Yeni Nesnelcilik, savaş sonrası yaşananları gerçekçi bir gözle olduğu gibi sunma amacındadır. 1.Dünya savaşı sonrası Almanya'da çoğu sanatçı gibi Georg Schrimpf'de savaşın acı ve travmatik sonuçlarını yaşamıştır. Savaş deneyimi, sanatçıların yıkıcı bir tutum takınmalarına sebep olmuştur. Bu sanatçılar yaşananları gerçekçi bir dille göstermek ve protesto edip ne kadar yanlış olduğunu sanat yoluyla göstermeye çalışmışlardır (Hodge, çeviri, 2013: 148).

Görsel 119'daki Martha isimli resimde pencere kenarında oturmuş mektup okuyan bir genç kadın görülmektedir. Pencereden dışarıda kırsal bir manzara bulunmaktadır. Kadın bir kasabada ya da köyde yaşıyor denilebilir. Resim gerçekçi anlayışta, çizgisel olarak yapılmıştır. Resimin boyaması düz, pürüzsüz fırça sürüşleriyle gerçekleştirilmiştir. Mektup okuyan kadının yüz ifadesinden, okuduğu şeyin O'na hüznü geldiği söylenebilir. Belki de mekubu aldığı kişiye olan bir özlem vardır. Ancak resimin izleyiciye verdiği duygu burukluk ve içe kapanıklık hissidir. Savaşın sonuçlarından olan, insanın kendisine olan güvenini kaybetmesi, umutlarının yıkılması gibi duygusal durumun, resimdeki kadında görüldüğü gibi sessizleşmeyle buruk yansımaları, izleyiciye, savaşın her ne şekilde başlarsa başlasın iyi bir yanı olmayacağını göstermektedir.



**Görsel 119.** Georg Schrimpf, Martha, 1925, Tuval üzerine yağlıboya, 66.5x60.5 cm, Özel koleksiyon.

Dünya savaşlarından sonraki soğuk savaş döneminde Amerika yıpranmış Avrupa'nın elinden modern sanat bayrağını alır. SSCB'nin sosyal realizmine karşı ABD, soyut ekspresyonizmi destekler. Soyuta gitme yolundaki modern sanatın macerasını devam ettirmek için elinden geleni yapar. "MoMa'nın görevlendirdiği ve ABD kültür diplomasisinin kendine mal ettiği 'modernizm' sergileri, müze müze, galeri galeri sefere çıkar; soyut ekspresyonist koleksiyonlar oluşturulur (Artun, 2012: 34)". 1930-60 yılları arası ABD'nin en etkili sanat eleştirmeni olan Clement Greenberg soyut sanatın benimsenmesinde en önemli isim olmuştur ancak sanat eleştirmeni Leo Steinberg ve Jasper Jones, Greenberg'in öne çıkardığı soyut sanata karşı, sanat sayılmayan Kitsch, Pop Art, meta estetiği gibi sanatsal yaklaşımları savunmuşlardır. Böylece soyut sanatın etkin olduğu dönemleri Andy Warhol ve Roy Lichtenstein gibi Pop Art sanatçıları izlemiştir (Artun, 2012: 34).

## **2. POSTMODERN PARÇALANMA VE KADIN**

Modern sanatın deysel yönü olan avangard eskiyi yıkar ve yeniyi inşa eder. Avangard yeniyi inşa ederken önce biçimi bozar ve sonra nesnel biçimi, soyuta götürerek

kendisinde biter ve bu noktada modernizmin sonu gelir. Modernizmin bittiği noktada Postmodernizm başlar. Postmodernizm tekrar geriye döner ve modernizmin elemanlarıyla güncel sanatı oluşturur. Modernizmin söylediği şeylerle barışık olur. Onları geçmiş ya da zaten söylendi diyerek reddetmez (Calinescu, çeviri, 2010: 304). Postmodernizm hakkında Tunalı şöyle demiştir:

Post modernizim de belli bir sanat stil'i değildir, o da bir felsefedir, avangard bir felsefedir. Ancak, onun avangard niteliği, örneğin sürrealist avangardizm absürd (saçma), tesadüf ve rüya kategorileri gibi katagorilerine dayanmaz. Tersine, post-modernizm, etki ve yayılma boyutlarıyla, bilimden felsefeye, sanattan endüstri'ye kadar uzanan bir kültür varlığını kapsamı içine alır (Tunalı, 2008: 206).

Postmodern sanat, modern yaşamın ve sanatın ortaya koyduklarını kendine malzeme yapmakla modernist bir tavır içinde bulunuyor görünmektedir. Ancak modern sanattan post- modern sanatı ayıran şey 1950 sonrası gelişen düşünme biçimidir. Moderniteyi akıl güdülemiştir ancak postmodernitede aklın yarattığı makineleşme ve tek düzeleşmeye başlayan yaşama karşı, insan ruhunu geri çağıran bir bilinç gelişmeye başlar. Bu bilinç, postmodern bilinçtir. Ruhsal olanı geri çağırma tavrıyla romantik bir eğilim olarak görülse de romantiklerden farkı vardır. Romantikler var olan duruma karşı geçmişin huzuruna özlem duyarken, postmodernistler ise geçmişle sorunlarını çözmüş gibi görünmektedirler. Postmodernizmin, çağıyla olan barışıklığını Tunalı şöyle açıklamıştır:

Postmodernite yukarıda işaret ettiğimiz duyarlık, güdü, itilim, inanç ve hayalgücüne sahip bir insan anlayışıyla varlığa yönelir ve bu radikal insansal tavrıyla moderniteye karşı köktenci bir tepkiyi bilim sanat anlayışıyla ortaya koyar. Ama, bunu yaparken de örneğin, sanatta geleneksel öykünmeciliğe, mimetizm'e geri dönmez, sanat objesi olarak yalnız doğa varlığını değil, buna insanın şimdi varlık çevresinde yer alan endüstri ürünlerini de katar. Böylece endüstri ürünlerini de sanatın insansal-tinsel oble alanı içine alır. Bu anlayışla da, insanın varlık alanını genişletir, dünyayı insansallaştırır ve onu doğa varlığı ile özdeş olmaktan çıkarır. Böyle bir iletişim içinde dünya, şimdi bir fizik varlık olmaktan çıkar, insanın başta hayalgücü olmak üzere, tüm tinsel güçleriyle yarattığı, doğaya alternatif tasarımsal, bu anlamda sanatsal, estetik bir dünya olur (Tunalı, 2008: 207).

Felsefi olarak, postmodernizmin vaat ettiği tasarımlanmış estetik dünya gerçekleştirilebilmiş midir? İçinde bulunulan postmodern döneme bakıldığında bunun gerçekleşmemiş olduğunu anlamak zor değildir. Postmodernizm daha çok endüstrinin ve teknolojinin değiştirdiği, dünyanın doğal örgüsünü bozduğu, gökyüzüne bakılmayı



akıl ettiremeyecek yüksek binaların, kentlerin, sitelerin içine hapsettiği insanın fiziki çevresini, tasarım olarak savunmuştur denilebilir.

Sanatın soyuta gitmesi ve orada biçimsel olarak tikanımının felsefeye dönüşüyor olması aslında modernizmin ölümü olarak düşünülmemelidir. Çünkü modern sanatın, soğuk savaş sonrası ABD gibi ülkelerin attıkları ağa takıldıkları söylenebilir. Avrupa'nın savaş sonrası ekonomik, fiziksel, siyasi ve ruhsal olarak çöküşü sanatçıyı da sersemletmiştir. Modern sanatı var eden Avrupa sanatçıları kendilerine gelemeden ABD modern sanatın hamisi olmuştur. Kapitalizmin son derece gelişmesi ile kurulan şirketler de saygınlık kazanmak ve iktidar gibi görünmek için devletin katkıda bulunduğu kültürel alana sahip çıkmaya başlamıştır.

Büyük şirketlerin sanat alanını kontrol etmeye çalışması, müşterisi olan kitlenin anlayacağı, çabuk okuyabileceği bir sanat dili gerektirdiğinden soyut sanatın sözcüsü olan Greenberg'in devre dışı bırakılmasıyla olmalıdır. Bu yüzden Pop Art savunucusu ve modernizmin geride bıraktığı akımları kullanmakta sakınca görmeyen eleştirmenler desteklenmiştir ya da onlar da üretilmiştir denilebilir.

Kapitalizmin yönlendirmek istediği sanat, bu anlamda yeni bir gerçekliğin ve dünya görüşünün karşılığı olarak postmodernizmdir. Greenberg'in 1980 yılında Postmodernizm hakkında yaptığı bir konuşmayı Calinescu şöyle özetlemiştir:

Resimde modernizm, Manet ve empresyonistlerle başladığından beri, sanat alanına kötü zevk ya da *kitsch*'in saldırmasına karşı verilen kahramanca bir mücadele olmuştur; postmodernizm, ticari kötü zevkin, incelikli bir "öncülük" maskesi takarak sanatın bütünlüğüne saldırmasının en son adından başka bir şey değildir (Calinescu, çeviri, 2010: 316).

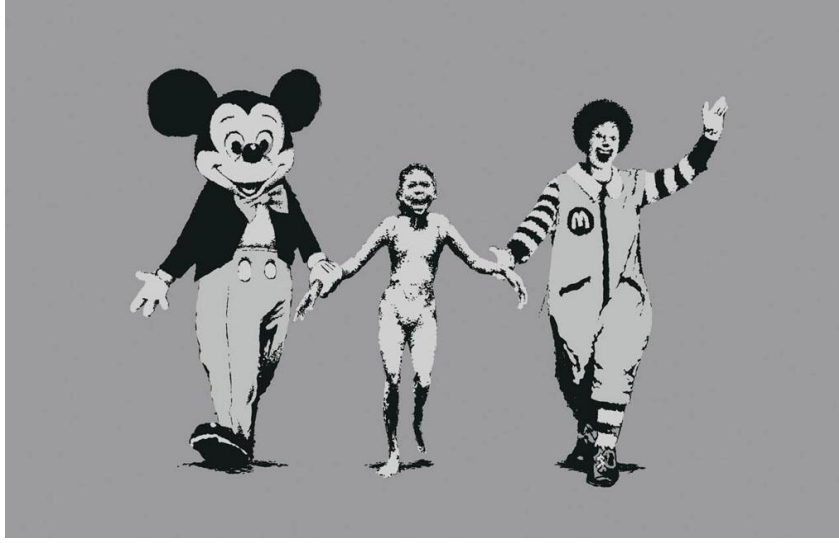
Görsel 120'de Vietnam sokağında ağlayarak koşan çocuklar görülmektedir. Ajan Turuncu'nun bombalaması sonucu, çıplak olarak, ağlayarak koşan 9 yaşındaki kız çocuğu yanmıştır. Bu fotoğraf Pulitzer ödülü almış ve savaşın sivil halk üzerinde yarattığı acı sonucu göstermesiyle, Vietnam savaşı hakkındaki konuşmaları değiştirmiştir (Tiarney, web, 2012). Fotoğraf acı veren bir gerçeği göstermektedir. Ancak Görsel 121'deki duvar resmi, Disney's ve McDonalds'ın küçük kızın ellerinden tuttuğunu göstermektedir. Asya ülkelerinde yaygın market ağına sahip olan bu şirketler

için yapılmış bir eleştiri midir yoksa bu şirketlerin artık Asya haklı ile barışçıl olduğu mesajını mı vermektedir?



**Görsel 120.** Hung Cong Ut, Napalm Saldırısı, 1972, Fotoğraf.

Görsel 120, Vietnam'a yapılan saldırının fotoğrafı ise, Görsel 121 Vietnam saldırısı sembolik olarak alınarak, Asya ülkelerinin ABD'nin Sineması ve fastfood'u ile kültürel olarak bombardıman altına alındığının ironik olarak gösterimidir denilebilir. Görsel 121'deki duvar resmi, Napalm Saldırısı fotoğrafı dikkate alındığında aynı zamanda tüyler ürperticidir. Duvar resminin adı bile ironik durmaktadır. Napalm Saldırısı fotoğrafındaki çıplak kız savunmazsız, çaresiz ve acı içinde ağlayarak kaçmaktadır. Can't Beat the Feeling. (Duyguları incitemez.) isimli duvar resminde küçük kız tuhaf bir biçimde, gülümsüyor gibi gösterilmeye çalışılmıştır. Ancak bedeni, kollarının salınışı küçük kızın bombalama olayında yanmış teninin acısını hissettirmektedir. Acı çeken ama gülümseyerek gösterilmiş küçük kızın kollarından tutan ABD'nin büyük şirketlerinin maskotları bu küçük kızın ancak kabusu olabilirler. İsmiyle çelişen bu duvar resminin görsel mesajı, bu şirketlere postmodern bir eleştiri yapmaktadır.



**Görsel 121.** İngiliz grafiti sanatçısı Banksy, Can't Beat the Feeling (Duyguları incitemez.), 2004, Duvar resmi.

Banksy'nin aksine Andy Warhol'un çalışmaları eleştiriden ziyade izleyiciyi popüler kültüre özendirme amacıyla görünmektedir. Warhol'un çalışmalarında televizyon imajlarının kullanımı, tüketilmesi istenen nesne ve kavramlarla yüklüdür. İzleyici sanat eseri olarak gördüğü çalışmalarda da tüketim kültürünün nesnelere görünce, sanat tarafından da tüketmeye yönelik ve olunması istenilen yönde kodlanmaktadır.

ABD'nin en popüler film yıldızlarından biri olan Marilyn Monroe, seksiliği ve çekiciliği ile erkeklerin âşık olduğu, kadınların ona benzemek istediği biri olmuştur. Andy Warhol, Marilyn Monroe'yu çekiciliği yüzünden seçip insanda imrenme veya kıskançlık duygusu uyandıracak şekilde kullanmış olabilir. Ancak Yirmibeş Marilyn çalışmasının, Marilyn Monroe'nun intiharından kısa bir süre sonra gerçekleştirilmiş olması da düşündürücüdür. Warhol, Marilyn'i sadece insanda kıskanma ya da imrenme duygusunu uyandıran pop kültür imajı olarak serigrafilerinde çalışmış olamaz. Warhol, bu serigrafiler aracılığıyla, popüler kültürün ünlü yaptığı, mutlu, seksi, güzel, zengin görünen pop yıldızının tüketim kültüründe tüketildiğini ve yaşadığı ışıltılı görünen hayatın, Marilyn'in yaşamına nasıl son verdiğine dikkat çekilmek istemiş olmalıdır.



**Görsel 122.** Andy Warhol, Yirmibeş Marilyn, 1962, Serigrafi tuval üzerine akrilik, 205,70 x 169,50 cm, Modern Müzesi, Stockholm.

Modern yaşamı başlatan endüstri çağı, insanı ilk başlarda modern sanatçıların gösterdiği sanatsal tepkilerde olduğu gibi bir karşı çıkış, eleştiri, ideale olan özleme sürüklemiştir. Ancak makinelerin galibiyeti insanlığın ruhunu emmiş ve mutsuz kitleler artık makinelsiz ve onların yarattığı düzensiz yaşayamaz hale gelmiştir. İnsanın içinde oluşan hayata dair anlam boşluğunu makineler giderememiş ve kitlesel bunalımlar başlamıştır. Marilyn Monroe'nun herkesin özendiği yaşamı bile modern hayatın çıkmaz sokağında son bulmuştur. Bu en uçtakinin trajik ölümü en sıradanın sessiz ölümüne örnektir. Teknoloji insanın hayatını mekanik olarak kolaylaştırmış olsa da ruhsal olarak kendini mutlu hissedeceği bütünlüğünü parçalamıştır.

### **3. TÜKETİM NESNESİ VE KÜLTÜRÜ AÇISINDAN KADIN**

20. ve 21. yüzyılın kültürü, tüketimle ilgili olarak oluşmaktadır. Piyasada etkili olan şirketler, olmasını istedikleri eğlence anlayışlarıyla (bar, disko, kafe, fasfood kültürü gibi) insanları istedikleri yöne yönlendirebilmektedirler. Sadece bir bar olayı bile eğlenceli zaman geçirilecek yer olarak seçildiğinde kişi tüketildiğinin farkında değildir.

Bütün hafta çalışan birey, hafta sonu, kazandığı paranın çoğunu barda harcayarak diğer taraftan pazar durumuna gelmiştir. Eğlencenin tüketimle olabileceği, filmler, reklamlar aracılığıyla kişinin bilinçaltına farkında olmadan işlenmektedir.

Prestij veren markaların oluşturulması yine kapitalist şirketlerin bilinçli olarak inşa ettiği bir durumdur. Oluşturulmuş sistemde Marka bir yaşam biçimini ve sınıfı işaret edebilmektedir. Örneğin son model markalı bir cep telefonu kullanmak kişiyi çevresinde belirli bir ekonomik seviyede gösteriyor olması bakımından, tükettiği şeyin kendisine verdiği prestiji göstermektedir. Prestijli görünebilmek için tüketmektedir. Bu örnek markalı spor ayakkabılar, çantalar, arabalarla çoğaltılabilir. Nerede vakit geçirildiği, ne giyildiği, ne tüketildiğinin kişiye, toplum içerisinde belirli bir konum verdiği insan, kendine güveni, nesnelere aracılığıyla sağlar duruma gelmiştir. Peki insan, kendisine neyin prestij vereceğini nereden bilir? Bir önceki başlıkta bahsedildiği gibi sinema ve reklamlar bu yönde gerekli özentiği oluşturmaktadır. Tasarlanmış kadın ve erkekler için hayran olunacak karakter, yaşanılması gereken hayatı medya aracılığıyla kitle haline getirilmiş insanlara kodlamaktadırlar. Bu konula ilgili Berger şu yorumu yapmıştır;

Reklamlarla her birimize bir nesne daha satın alarak kendimizi ya da yaşamlarımızı değiştirmemiz önerilir.

Aldığınız bu yeni nesne der reklam, sizi bir bakıma daha zenginleştirecektir- aslında o nesneyi almak için para harcayarak biraz daha yoksullaşacak olsanız bile!

Reklam yüzeysel görünüşü değişmemiş, bunun sonucu olarak kıskanılacak duruma gelmiş insanları göstererek bizi bu değişikliğe inandırmaya çalışır. Kıskanılacak durumda olmak, çekici olmak demektir. Reklamcılık çekicilik üretme sürecidir (Berger, 2006: 131).

En çok arzu uyandıran, çekici bulunan şey ise beden gibi görünmektedir. Bir dondurma reklamında bile seksi kadın imajı kullanmak ya da bisküvi reklamında seksi erkek imajı kullanmak bedenin çekiciliğinden kaynaklanıyor olmalıdır. Bedenlerin sunulmasının seksi olarak kurgulanmasında kişiyi haz düşüncesinden uzaklaştırmamak için olmalıdır. Dondurmayı yiyecek olan zaten bir insan olacaktır ama bir çocuk, bir din adamı ya da 70 yaşındaki bir kadın olabilecekken 20'li yaşlarda seksi bir kadın imajıyla tanıtılması bedenin çekiciliğinin kullanılmasıyla ilgilidir.

Nesne satın almak ve aldıkça mutlu olmak; bendene sahip olmak ve bedenden zevk almak gibi insanı düşünsel, duygusal tatminden çok hedonizm denilen zevkin peşinden koşarak mutlu olma çabası (Ekin, tez, 2010: 39), anı yaşama felsefesi gibi, tüketim kültürünün yarattığı sosyolojik hastalığın sorumlusu, kültürü de endüstrileştirmiş modernizmdir. İnsanlık nesnelere ve bedenler arasında kendisini aydın hissederek başka bir uykuya geçmiştir. Bu durumu Turani şöyle açıklamaktadır:

Dikkat edilirse, yüzyılımız başlarında, sanatta ve felsefede, iç dünyamızla ilgili bilinçaltı değerleri ve Bergson'un mistik görüşleri, pozitivist gerçekçiliği belli bir oranda da olsa nasıl gözden düşürmüştü ise; şimdi de endüstrinin ve bilimin istemekte devam ettiği yoğun çalışmaya bağlı yeni yaşam koşulları içindeki toplum insanı da, büyük bir bıkkınlık ve bezginlik içine düşmüş ve ortaya atılan ruhsal araştırmalarla felsefi görüşlerin onu kurtaramadığına da inanmaya başlamıştır. Böylece, kendi iç dünyasının emin bir yer olduğuna inanarak oraya sığınma çabası da onu avutamamış, orda istediğini bulamamıştı. Bu kez ise, insanoğlu, ne pozitivist materyalizm'e ne kendi iç dünyasının sonu bulunmayan karanlık alemine bağlanmayıp gününü gün etmeye, düşünmeden yaşamaya, kısacası felsefesizliğe kapıldı. Bu belki, onun varoluşundan bu yana karşılaştığı en büyük hayal kırıklığı idi (Turani, 2003: 84).

İnsanı hedonist bir yaşama sevk eden durumu özetleyen alıntıdan da anlaşılacağı üzere endüstri, insanı kitlesel olarak bunalıma sokmakta fakat, hayatı da kolaylaştıran bilim ve teknolojidende vazgeçilemezlik durumu ile sorgulamadan var olana uyumlanma hali görülmektedir. Pop Art'ta tam böyle bir tavır içindedir. Endüstri toplumunun yarattığı dünyayı kabul etmekte ve sanatında popüler kültür ürünlerini olduğu gibi kullanmaktan çekinmemektedir. Pop Art sanatçıları, ideal olanı yapmak yerine çevresini saran gerçeğin resimlerini yapmışlardır denilebilir. Arabalar, konserve kutuları, hamburgerler, seksi kadınlar, film yıldızları gibi 1950 sonrası yaşamın parçaları Pop Art'ın konusu olur.

Bir tüketim nesnesi ile seksi herhangi bir kadının sanat elemanı olarak aynı kompozisyonda kullanımı İngiltere ve Amerika'da 1950'den sonra gelişen Pop Art'la birlikte olmuştur. Richard Hamilton'ın kolajları buna güzel bir örnektir. Pop Art'ın başlangıcı ile ilgili Lynton şöyle yazmıştır:

1952-1955 yılları arasında Londra'da bir grup sanatçı, tasarımcı ve sanat tarihçisi; Sembolizmi ve filmlerdeki, resimli dergilerdeki, reklamlardaki, tüketiciye yönelik desenlerdeki kitle imgelerinin sunuluşunu inceliyorlardı. Bunlarda değişik bir dünya vardı; kendi yaratıcıları dışında başka kimse tarafından değerlendirilmiyor ve sıkı sıkıya irdelenmiyordu. Ancak bu dünya, söz konusu yaratıcıları tarafından belirgin bir profesyonel ciddilikle ve bazen de şevkle meydana getiriliyor, sanatın daha önce hiçbir zaman



erişemediği kadar geniş bir insan toplumuna hitap ediyordu. Tüketicilerin tepkilerine karşı kendi kendini devamlı sınavı için, bir çeşit kitle sanatı olarak değerlendirilebilirdi. Grup üyeleri çalışmalarının kendilerini nereye götüreceğini kesin olarak bilmiyorlardı. Ancak grup içindeki sanatçılar, kitlesel imgeleme ilgi gösteriyorlar ve çoğunlukla basit bir yoldan, bunu kendi sanat anlayışlarıyla birleştirerek duygukları ilgiyi açığa vuruyorlardı (Lynton, çeviri, 2004: 254-255).

Kitle sanatı ya da Pop Art denilen sanat, sanatçıların içinde buldukları dönemin, onları maruz bıraktığı tüketim kültürünün imajlarıyla oluşmuştur. Alıntıdan da anlaşıldığı gibi bu yeni sanatsal olaya sanat eleştirmenleri ilgi göstermemiş, Pop sanatçıları kendilerini ifade etmeye, yaptıklarını anlamaya ve anlatmaya çalışmışlardır. Özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası diğer ülkelere göre daha zenginleşmiş ABD’de, tüketime teşvik edici reklam gibi her uyarıcı, sanatçıların dikkatinden kaçmayıp, onların ilgi odağı olmuştur. Sanatçılar reklamlarda seks simgelerinin kullanımını fark etmişler ve kendi eserlerine de bunu yansıtılmışlardır.

Tüketim kültürünün doğurduğu sanat olan Pop Art ise ilk olarak İngiltere’de kendini göstermiştir. Richard Hamilton’un, 1956 yılında, Londra’daki Whitechapel Gallery’de ‘İşte Yarın’ isimli sergide sergilediği ‘Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Cazip Kılan Nedir?’ isimli çalışmasında ‘pop’ kelimesi görülmüştür. Bu kolaj çalışmasıyla birlikte ‘Pop’ kelimesi ilk kez görsel sanatlarda kullanılmıştır (Farthing, çeviri, 2014: 484). Kolaj çalışmasının yapıldığı tarih olan 1956’larda hala sanat eleştirmenlerince geçerli ve saygın olan sanat, soyutdışavurumcu sanattır. 1958’de, İngiltere ve Amerika’da belirmeye başlamış olan Pop Art’tan, eleştirmen Lawrence Alloway bahsetmiş olsa da, o sıralar pek te ilgi çekmemiştir (Farthing, çeviri, 2014: 484).

Görsel 123’deki Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Cazip Kılan Nedir? İsimli kolaj bir iç mekanı göstermektedir. Odanın duvarında çerçevelenmiş bir çizgi roman sayfası ve ailenin bir büyüğü olduğunu düşündüren bir portre bulunmaktadır. Çalışmanın neredeyse merkezine yerleştirilmiş abajurun üzerinde Ford markasının logosu bulunmaktadır. Yerde bir müzik aleti, sol tarafta ise merdivenin hemen başlangıcında elektrikli süpürge bulunmaktadır. Elektrikli süpürgeyi kullanan merdivenlerin son üst basamağına gelmiş bir kadındır. ‘Kadın ev işleriyle yükümlüdür’ geleneği bu çalışmada, elektrikli süpürgeyle evi süpüren kadın vasıtasıyla pekiştirilmektedir.



**Görsel 123.** Richard Hamilton, *Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Cazip Kılan Nedir?*, 1956, Kolaj, 26 x 25 cm, Kunsthalle Tübingen, Almanya.

Resimin sağ arka tarafında bir televizyon bulunmakta ve televizyonda ise güzel bir kadın film yıldızı gösterilmiştir. Mekân tamamen popüler kültürün yaygın olarak kullanılan eşyalarıyla oluşturulmuştur. Odada bir kadın ve bir erkek de bulunmaktadır. Bu kadın ve erkek popüler kültürü yaşayan iki kişi olarak gösterilmiştir. Erkeğin spor salonlarında vücut geliştirme yapmış olduğu bellidir. Verdiği poz bile erkek vücut geliştirme yarışmalarında verilen pozdur. Erkeğin spor yaptığına, aynı zamanda elinde tuttuğu raket işaret etmektedir. Bu raketin üzerine de 'Pop' kelimesi yazılıdır. Çalışmanın sağ köşesinde ise kanepenin üzerinde erotik denilebilecek bir pozla, çıplak bir kadın gösterilmiştir.

Görsel 123'deki çalışmada, iki kadının, iki farklı durumda gösterilmiş olması sosyolojik olarak anlamlıdır. Merdiven başındaki kadın, uzun elbiseli, genç ve sıradandır. Kanepede üzerinde gösterilen kadın ise tamamen çıplak, bir eliyle göğsünü tutmuş diğer eliyle saçına dokunmaktadır. Çıplak kadın erotik duruşu ve yüz ifadesinin dışında eliyle de

güzelliğini ve seksiliğini vurgular şekilde gösterilmiştir. Popüler kültürün kadını görmeye alıştığı ya da alıştırıldığı en yaygın imajlar bunlar olmalıdır.



**Görsel 124.** Richard Hamilton, Chrysler Firmasına Saygı, 1957. Yağlıboya, panel üzerine metal yapraklar ve kolaj. 122 x81 cm. Özel koleksiyon.

Görsel 124'deki Hamilton'un bir diğer çalışması isminden de anlaşılacağı üzere tüketim kültüründen beslenmiştir. Çalışmanın ismi tüketim toplumuna bir eleştiri içermemektedir. 'Chrysler Firmasına Saygı' ismine bakınca herhangi bir yerme ya da eleştiriden ziyade övgü var gibidir. Bir firma, bir sanatçı tarafından, eseri vasıtasıyla tanıtılıyor gibidir. Reklam amaçlı kullanılan iletişim araçlarına sanki sanatta katılmıştır. Sanatçı'nın amacı tüketim çağına dikkat çekmek gibi görünse de çalışmasının isminde bir firma adının geçmesini sağlayarak aslında reklam yapmış olmaktadır. Sanat,

anlatma, betimleme, tanıtmaya, eleştirme, karşı çıkma, protesto etme gibi ifade şekillerine bir de reklamı katmış görünmektedir.

Bu noktada dikkat çekici olan sanatçı anlaşılacak istemekte ve izleyicinin, kendi çalışmasını sanatsal bir olay olarak görmesi için çalışmasını açıklamasıdır. Hamilton'un, Chrysler Firmasına Saygı isimli çalışmasından bahsettiği bir bölüm şöyledir:

Chrysler firmasının Plymouth ve Imperial marka arabalar için kullandığı reklamlardan parçalar alınmıştır. Biraz da General motors şirketinin ve Pontiac model otomobilin ilanları kullanılmıştır...Reklamlarda sık sık rastladığımız seks simgesinden, taşıta duyulan sevginin gösteriminde yararlanılmıştır. Bu resimdeki seks simgesi başlıca iki öğeden oluşur: sutyen resminin zarif biçimi ve Volupta'nın dudakları resim üzerinde çalışırken, bu kadın figürünün bana belli belirsizce Samotrake'nin Kanatlı Zefer Tanrıçasını anımsattığını sık sık düşünmüşümdür. Buna tepkim bu benzerliği bastırmak oldu (Lynton, çeviri, 2004: 288).

Sanatçı, isimlerini rahatlıkla söylediği araba markalarına çağrışım yapacak imajlara, seksi bir kadını da eklemeyi ihmal etmemektedir. Kadının reklamlarda seks çağrışımı yapacak bir sembol olarak kullanımı sanatçıyı rahatsız etmemiş görünmektedir. Üstelik Hamilton, kadının arabaya doğru hafif yaslanmış hareketini, Görsel 104'de gösterilen Semadirek Nike'na benzetmiş olmasından da kaygılandığını belirtmiştir. Reklamlar zaten tüketim ürünlerini sunuyorken bir sanatçı medya aracılığıyla tanıtılan tüketim ürünlerini neden tekrar sanat eseri olarak sunmak için bir araya getirmek istemiş olabilir? Acaba büyük firma sahipleri sanat eserleri üzerinden de kendilerini insanların zihinlerine aktarmaya çalışmış olabilir mi? Bu amaçla gizlilik içinde kalmış bir sponsorluk sözkonusu olabilir mi?

Hamilton'un da kendi çalışmasını açıklarken söylediği gibi, kadın, reklamlarda seksi bir imaj olarak kullanılmaktadır. Medya ile sunulan seksi kadın imajına duyulan özentiyel sıradan kadın, aldığı giysiler, yaptığı diyetler, gittiği spor salonları, olduğu estetik operasyonlarla vb pazar haline gelmiştir. Aslında gerçekten kim olduğunu sorgulayamadan, olması istenen yönde yol almaktadır. Böylece kadın tüketim toplumunda güzel olma çabasında olan, modayı takip eden kişi olarak tasarlanmaktadır. Kişinin benliği yani kendisini nasıl algıladığı tüketim kültürünce oluşturulurken farklı bir kişiliğin, benliğin oluşması önlenmiş olur.

Tüketim kültürüne geline yolun kapısını aydınlanma felsefesinin sloganı haline gelen, Kant'ın "Sapere Aude! Aklını kendin kullanmak cesaretini göster! (Kant, web, 1784)" sözü açıtsa da, aklını kullanabilenler sermaye için tüketim kültürünü oluşturan kişiler olmuşlardır. Kitle haline dönüştürülmüş insanlar ise şaşılacak şekilde kolayca yönlendirilmekte ve farkında olamamaktadırlar.



**Görsel 125.** Cindy Sherman, İsimsiz 3 (Film Serisi), 1977, Fotograf, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Medya görüntülerinin bireysel kimlikler üzerindeki etkilerini araştıran sanatçı Cindy Sherman'ın Görsel 125'deki çalışması sinemayı eleştiren bir fotodur. Cindy Sherman, eserlerini kitle iletişim araçları, pop kültür ve sanat tarihinden seçtiği görsel metaryellerle oluşturmuştur. Konuları sarışın bomba, kariyerli bir kız, moda kurbanı, palyaço, Fransız aristokratı veya yaşlı sosyetik bir bayan olabilmektedir. Onun çalışmaları, toplum üzerinde büyük etkisi olan pop kültür ideallerine karşı tepki olmuştur (Respini, web, 2012).

Görsel 125'deki Cindy Sherman'ın çalışması mutfakta, tezgâhın önünde duran bir kadını göstermektedir. Bu kadın, omzunun üstünden arkaya doğru utangaç bir şekilde

bakmaktadır. Duruşu ve bakışı erotik çağrışım yapacak kadar kadınsıdır. Mutfakta önlüğü ile çalışırken görünmesine rağmen mutfakla ilgili bir çağrışım vermemektedir. Sherman'ın bu fotoğrafı, olsa olsa görsel medyayla kodlanmak istenen, arzu edilen ev kadını imajını vurgulayarak eleştiri olabilir.

Özellikle kadın bedeninin moda vasıtasıyla sık imaj değiştirmesi de, bedenın kişilikten bağımsız olarak düzenlendiğinin kanıtıdır. Kendisine yakışsın ya da yakışmasın moda diye giyilen giysiler üreticinin işine yararken bu komediyi tüketiciler algılayamamaktadır. Modern dönemin makineleri, insan yaşamını fabrikalarda, şehir kıyılarına kurulan banliyölerde, ne kadar insanca olmaktan çıkardıysa, postmodern dönemin imajlarla belirlenen bedenleride, insanın kendisi gibi yansımasını engellemektedir.

#### **4. KADIN FİGÜRÜ ÜZERİNDEN SÖZ SÖYLEME SANATI**

Postmodernizm denilince sanatsal olay olarak performans ve beden sanatı ön plana çıkmaktadır. Performans sanatı sanat eleştirmenleri ve geniş izleyici kitlesi tarafından olumlu olarak kabul görmüşken, beden sanatı, entelektüellerin takdirini kazanmış ancak postmodernist ve feminist sanat eleştirmenlerince dışlanmıştı. Beden sanatı modernist bir sanat olarak düşünülmüştür. Bunun sebebi postmodern eleştirmenlerin tutucu buldukları Greenberg'in, beden sanatını modernist olarak algılaması gösterilmiştir (Jones, çeviri, 2010: 229-300). Peki, postmodernistler modern sanata neden bu kadar karşıdırlar? Üstelik postmodern sanatçılar modern sanatın sanatsal yaklaşımlarını kullanırken modern sanatı dışlamaları çelişki değil midir ?

En ateşli beden sanatı eleştirileri feminist eleştirmenlerden gelmiştir. 1982'de Feminist sanatçı ve kuramcı Mary Kelly'nin beden sanatı üzerine yaptığı bir söyleşiden konuyla ilgili bir bölüm şöyledir:

Kadının imgesi bir sanat eserinde kullanıldığında, yani bedeni ya da kişiliği bir gösteren olarak sunulduğunda, çok ciddi bir sorunsal haline gelir. Kendisini bir sanat eserinde şu veya bu şekilde görülebilir olarak sunan çoğu kadın sanatçı, kadını bakışın nesnesi olarak sunan baskın temsillere meydan okumasını ya da bir kendilik olarak kadınlık kavramını sorgulaması için gereken yabancılaştırma araçlarını bulamamıştır (Jones, çeviri, 2010: 304).



Kelly'nin kadın sanatçılardan beklentisi, üretecekleri sanat eserlerinde 'kadın'ı erkek bakış açısından kurtarmanın yollarının aranmasıdır. Acaba Kelly kadın bir sanatçı ve düşünür olarak kendi çalışmalarında bunu başarabilmiş midir?



**Görsel 126.** Mary Kelly, Post-Partum Belge, 1973-1979, 13 belgeden 1'i, 35.5 x 28 cm.

Kelly'in en tanınmış çalışması Post-Partum Document (1973-79) (Doğum Sonu Dökümanları) incelendiğinde, eleştirdiği kadın sanatçılardan farklı bir dil kullandığı görülmektedir. Sergisinde sanat olarak ortaya koyduğu çalışmalar, Kelly'nin, oğlunun 5 yaşına kadar olan büyüme sürecine ait dökümanlardır. Bu dökümanlar oğlunun diyet programından kirli bebek bezi, çamaşırı ve oğlula yaptığı diyalogların kaydı üzerine çeşitlenmiştir.<sup>49</sup> Kavramsal sanat içine alınabilecek bu sergide bir annenin çocuğu ile arasındaki bağ ve bütünlük vurgulanmak istenmiştir. Feminist bakış açısıyla bakıldığında, kadının ev içi hayatının bir gerçeği olan annelik, sanat ortamında vurgulanmıştır. Annenin çoğuğunu büyütme sürecinde biriktirdiği dökümanlar direkt annelik durumu üzerine izleyiciyi düşünmeye ve anneliğe farklı bir bakış açısıyla

<sup>49</sup> <https://tr.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-united-states/a/mary-kelly-post-partum-document> (Erişim: 10.04.2015)

yakşalmaya teşvik etmiştir. Bu bağlamda Kelly, kadın ile ilgili bir durumu sanat ortamına, kadın bedenini kullanmadan ortaya koymada başarılı görünmektedir.

Beden, 2000'lere doğru sanatın nesnesi olmaktan çok, sanatı üzerinde taşıyan tuval görevi üstlenmiştir. Sanatçı, performanslarla sanatsal düşünceyi eyleme dönüştürmüştür. Kadın, özellikle kadın sanatçıların beden sanatı yapmadaki fazlalığı ve doğal olarak kendi bendenlerini kullandıkları için sanatın hem taşıyıcısı hem nesnesi hem de üreticisi olmaktadır. Ancak kabul görmüş performans sanatındaki erkek sanatçılar daha öne çıkmaktadır; nesne yine kadın bedenidir. Örneğin Otto Muehl'in (web, video, 1964) 'Anne ve Baba' isimli performansında, çıplak kadının genital organları üzerine sürekli yapışkan, kırmızı renkli sıvılar dökülerek iğrençlik, cinsellik, vahşet (kırmızı yapışkan metaryallerin etkisiyle) gibi karmaşık hislerin verildiği, sahnelerin anılar gibi saniyelik değiştiği görülmektedir.

Şiddet ve seks olgusu aynı anda sanat çalışmalarında özellikle performanslarda verilemeye başlanmıştır. Şiddet ve sex olgusunun birlikte kullanımının, postmodern dönemde belirginleşmesi, modernizmin insanı köşeye sıkıştırması ile ilgili görünmektedir.

Turani (2003: 75), modern zaman insanının akşama kadar köle gibi çalıştığını ve buna tepki olarak özgür olma isteğiyle aşırılıklara kaçtığını belirtmiştir. Hem ideal kişi gibi davranmak istemesi hem de onun özgür olmasını engelleyen iş saatleri, gelenekler ve sistem gibi şeylere isyan etme eğilimi, kişiyi iç çatışmaya sürüklemektedir. Turani (2003: 75), çağın insanının sadistleşmesini ve hiç yere insan öldürebilmesini bu iç çatışmaya bağlamakta ve insanın zevkleri arasına adam öldürmenin de girmiş gibi gözüktüğünü belirtmiştir.

Kitle toplumunda insanların topluca eğlenme eğilimi vardır. Konserler, sinemalar, barlar, diskolar, plajlar, futbol sahaları gibi örnekler çoğaltılabilir. Sosyal bir olay olan seks ise bu çağda en büyük zevk olarak görülmekte ve belki de bilinen dünya tarihinde en yaygın şekilde yaşanması 20. ve 21. yüzyılda gerçekleşmektedir. Seksin alanına şiddeti de katmasını ise Sakman, popüler kültür ve ataerkil toplum yapısıyla açıklamaktadır. Sakman (e-dergi, 2012: 5), ataerkilliği "erkeklerin kadınları yöneten

ve baskılayan temel otorite figürü olarak görüldüğü sosyal sistemlere verilen isimdir” şeklinde tanımlamıştır. Ataerkil sistemin cinsiyetler arası cinsel rolünde ise erkek baskın kadın ise itaatkârdır. Erkek cinselliği, erkek hayatı için vazgeçilmez ve çok önemli görürken, kadın cinselliği o kadar önemli görmemektedir. Bunu Sakman sosyolojik olarak etkin olması istenmeyen kadın cinselliğinin uyarılmayı beklemek durumunda bırakılmasıyla geliştiğini belirtmiştir. Fakat yaygın olarak erkek için seks olayının, erkeğin hayatı için vazgeçilmez, kadının ise cinsel hayatı olmadan yapabilirliğini biyolojik yapıya bağlamayı da, erkeğin özgür seks isteminin savunması olarak göstermiştir. Ayrıca ataerkil sistemde kadının, erkeğin her zaman cinsel ihtiyaçlarını karşılamak zorunda olduğu bir durum yaratılmıştır. Erkeğin kadın üzerinden cinsel tatmini, erkeğin statüsünü arttırırken kadının değerini düşürür. Böylece erkeğin evlilik dışı cinsel faaliyetleri onaylanırken, kadının ise evlilik dışı cinsel deneyim yaşaması istenmez. Her istediği an cinsel ihtiyacının karşılanmasını bekleyen erkek, kadının istemediği anda kadını zorlamaktadır. Bunu Sakman, şöyle açıklamıştır:

Bu toplumca onaylanan cinsel aktivite “hakkı”, erkeklerin kendi istedikleri zaman, çoğunlukla kadınların ihtiyaç ve isteklerini dikkate almadan, kadınlardan cinsel erişim “talep” etmelerine neden olur. Eğer bu sözde haklı talep karşılanmazsa, erkeksi zorlama, hafif ikna çabalarından yaralayıcı şiddet eylemlerine kadar uzanan bir yelpazede kendini gösterir. Bu yüzden feminist yazarlar, erkeklerin kadınlara sürekli cinsel erişim hakkı olduğu, hatta bu hakkı ararken onlara hükmedebileceği yönündeki ataerkil cinsellik anlayışının cinsel taciz veya tecavüz gibi cinsel şiddet eylemlerine sebep olduğunu iddia ederler (Scully, 1993). Byers (1996), toplumsal tutumlar ve geleneksel cinsiyet rolleri gibi sosyalleşme süreci ile öğrenilen “Geleneksel Cinsel Senaryo”nun cinsel zorlamaya sebep olduğunu, bunu desteklediğini ve hoş gördüğünü iddia eder. Yazarın görüşüne göre, ataerkil cinsellik anlayışı, toplumun kadınları cinselliğe o kadar da istekli olmayan ve cinsel olarak müsait olduğunda değersizleşen bireyler olarak algılamasına sebep olduğu için, toplumsal kurallar kadınlara cinsel aktivitelerini kısıtlamalarını ve en azından başlarda erkeklerin cinsel davetlerine karşı çıkmalarını emreder. Diğer yandan, erkeklerin erkekliklerini sözde hakları olan cinselliği ifa ederek kanıtlamaları beklendiği için, onların kadınların bu ayak diremeleriyle mücadele etmelerine izin verilir, hatta bu desteklenir (Byers, 1996). Böylece, ataerkil düzen erkeğin kadını cinsel aktivitede bulunması için zorlamak için, ikna denemelerinden şiddet eylemlerine kadar uzanan bir yelpazede, güç kullanmasını meşrulaştırır (Sakman, e-dergi, 2012: 6).

Cinsellik ile kadına şiddetin sosyolojik oluşumunu açıklayan Sakman (e-dergi, 2012: 7), cinsel şiddetin uç noktası olan tecavüzün ise erkeğin güç gösterisi yaptığı olay olarak açıklar. Tecavüz olayında erkek, kadını ikna etmek durumunda kalmaz ve direk olarak kendini tatmin eder. Bu tatmin sırasında erkek, kadının bedenine güç kullanarak hakim olurken performans kaygısı duymaz. Savaş gibi dehşet ve yıkımın olduğu ortamlarda

yapılan tecavüz olayları ise güç gösterisiyle ilikilendirilmiştir. Savaş ortamında kadınlar, ölüm korkusuyla birlikte, cinsel şiddet korkusu da yaşamaktadırlar.

Toplumsal olarak cinsel şiddeti onaylayan diğer bir durum ise kadının kendini korumaması gösterilir. Erkeğin arzusunu uyandıracak şekilde giyinmek ya da randevu esnasında erkeği cinsel olarak reddetmek, erkeğe, kadına tecavüzü makul göster. Ataerkil sistemde kadın kendini kapamak, korumak ya da kaba tabirle kuyruk sallamaması gerekmektedir. Aksi takdirde tevavüze uğrarsa kadın suçlu bulunmaktadır (Sakman, e-dergi, 2012: 7).

Sosyal yaşamında saygın bir erkeğin ya da saygın bir kadının özel yaşamında tecavüz fantezisi olması ve Sadizim ile Mazohizm ilişkisiyle cinselliği yaşamaları sosyal yapının insanda oluşturduğu bir bozukluk gibi görünmektedir. Acı çektirmeyi, işgenceyi, libido ile açıklamak yerine, hükmetme ve kontrol altına almayla ilişkilendirilebilir. Erten ve Ardalı (1996: 147) ortak makalelerinde bunu Freud'un Saldırganlık ve Uyum teorisiyle açıklamıştır. Mazohizm durumunu ise ölüm içgüdüleriyle açıklamışlardır. Ölümün, yaşamın bir amacı olduğu ve tekrar organizmanın yani insanın inorganik forma geçmek isteğininin yansımasını Mazohizmle açıklamışlardır. Ancak, ölüm üzerine çalışma yapılamadığı için bu klinik bir açıklama olarak görülmekten çok felsefi olarak ilgi görmüştür. Zaten ölüm içgüdüleri daha sonraki bilim adamlarınca kabul görmemiştir. Düşünüldüğünde hem hayatta kalmak hem de ölmek istemek sağlıklı bir organizmanın güdüsü olamaz. Fakat acı çekmek istemek burada sapıklık olarak görülebilir.

Çağın insanın fazla iletişimsel uyaran tarafından kafası karışmakta, yoğun çalışma saatlerinden kendisini dinleyecek zaman bulamamakta, eğlenme anlayışı ise yine kitleler içinde gerçekleştirmekte böylece çeşitli çağdaş sebeplerle kendisi olmamaktadır. Kendisi olmayı bile sorgulayamamaktadır. Bütün olamamış birey, iş yerindeki modüler sistem içinde bir şeyi oluşturamamanın tatminsizliği içindeyken iş dışındaki hızlı akan zaman ve uyaranlar içinde yine bir bütün yakalayamadığı sürece düştüğü karmaşada çıkış yolunu hazda aramaktadır. Cinayet, tecavüz, canlı bomba, intihar gibi şiddet içeren olayların artışı amaçsız bir saldırganlığı göstermektedir. Toplumsal bir gerilim söz konusu gibidir. Bu durumun oluşumunu bilim adamları nüfus patlaması ve fakirlik

olarak düşünmüşlerse de daha sonra olayın genetik yapıdan da kaynaklanabileceği üzerinde durmuşlardır (Erten ve Ardalı, 1996: 144). Yapılan açıklamaya göre insan bilinci arttıkça sorun yaratan egoyu kenara sıkıştıran sorunları çözme kabiliyetinin geliştiğini ve savunma olarak şiddetin kontrol altına alındığı belirtilmiştir. İnsan ne kadar ilkel kalırsa o kadar şiddet kullanmaya yatkın olacağı söylenmiştir.

Organizma ne kadar ilkelse, davranışta o kadar iç güdüseldir. Organizma ne kadar gelişmişse, içgüdüsel davranış da o kadar bir oluşumun programı haline dönüşür; yani özel, önceden kararlaştırılmış bir rutin olmaktan çıkar... içgüdüler dürtmezler; onlar, davranışa yön gösteren sinir ağına yerleşmiş kalıtsal şemalar aracılığıyla organizmanın ve türlerin devamını temin ederler. Burada sözü geçen sinir ağı, birer bilgi kaynağı olan sinyalleri iletir. İçgüdüler, Tomkins'in de ifade ettiği gibi, eksikliklere (*deficit*) tepki gösterirler. Eksikliği tamalamaya yönelik davranışı tayin edip harekete geçirecek duygulanım sistemini içgüdü etkiler. Yani içgüdülerin davranışta etkileri doğrudan değil, duygulanımları tayin edip oluşturmak suretiyle dolaylıdır (Erten ve Ardalı, 1996: 145-146).

Alıntıdan daha net anlaşılacağı üzere saldırgan tepki, olayları daha iyi organize etme becerisine sahip olamayan kişilerde görülür. Her ne kadar üniversite mezunu sayısı artmış, karmaşık işlerde çalışan sayısı artmış da olsa insanın içindeki şiddeti kontrol etmesini engelleyen ilkelik yaygınlaşmış gibi görünmektedir. Genetik yapı, kişinin ilkel kalması durumunda şiddeti açıklarken, insanları bilim ve teknolojinin en gelişmiş olduğu dönemde ilkel tutan nedenleri açıklamak, filozof, psikolog, sosyolog ve sanatçı gibi yaşamın sosyal yapısıyla ilgilenen kişilere düşmektedir.

Endüstri çağı öncesi sanatlarında seks ve şiddetin aynı kompozisyonda gösterimi yok gibidir. Ancak günümüz sanatında seks ve şiddetin birlikte sunumu çağın psikolojik yansımasıyla ilgili olmalıdır. Sanatçı, seks, şiddet, acı çekme isteği ya da çektirme isteği gibi olayları, sanatında yansıtmasıyla bilinçli ya da bilinçsiz olarak ilkelleşen ruh halinin farkına varmış gibidir. Kapitalist sistemin insanın düşünsel ve ruhsal gelişimini ihmal etmesi hatta bunu istememesi sonucu pazar durumuna indirgenmiş eleştiri yapamayan sorgulayamayan; düşünceleri bile hazır alan kitlenin bilinçaltı tepkisi, şiddet aracılığıyla fark edilmektedir. Kitle kültürünün oluşturulması da sanki bir hayvan sürüsü oluşturulmuş olması gibi görünmektedir. İstenilen yönde hareket ettirilen sürü gibidirler. Bu insan sürüsü, insan gibi olma güdüsü ile uyarılmakta fakat maruz bırakıldığı düşünsel gelişmemişlik yüzünden çözüm yolu bulamamakta ve şaşkınlık içinde saldırganlık göstermektedir. Kitle haline getirilmiş insanın, kitle içinde yalnızlık hissetmesi ise durumun çelişkili yanıdır. Sanatta bireyselleşmenin başladığı soyut sanat

düşünülürse, soyut sanatı oluşturan 2. Dünya savaşı sonrası ortamı, insanı da kendi doğasına karşı soyutlamış görünmektedir.

Herman Nitch, Otto Muehl, Gunter Brus ve Schwarzkogler gibi sanatçıların şiddet ve seks gibi temaları işledikleri “aksiyonist” sanatları, sanatta aşırılık olarak vurlgulanmış ve bu performanslar genellikle polis müdahalesiyle sonlandırılmıştır (Yılmaz, e-dergi, 2013: 16). Cinsellik, iğrençlik, şiddet ile ilgili performanslar izlendiğinde birbirinden kopuk anıların tuhaf bir biçimde ölen birinin gözlerinin önünden geçen kötü yaşanmış bir yaşamın parçalarının serpiştirilmiş hali gibidir. Anlamalı bir bütün bulamamakla birlikte hoş bir his de vermemektedir. Sanat eleştirmenleri entelektüel açıklamalar getirirler de bu tür performanslar, hayatı parçalanmış birinin anlamdan yoksunluk içinde, ilkel duyularını yansıtmaya hali gibidir. Bir şey söyleyecek belki, ama söyleyecek şey bulamamakta ve aklından geçeni görsel olarak kusar gibidir. Günter Brus’ın İnhibisyon (1964) isimli aksiyonist çalışması izlenirse orada da görüleceği gibi seks çağrışımları yapması için kadın bedeni ve genital organları gösterilmekte, erotizimden uzak ama çıplak bedene, kadın bedenine, kadın genital organlarına tehdit var gibidir. Kadın bir mekânda köşeye sıkıştırılmış gibi konumlandırılmıştır. Ama köşeye sıkışmış beden de, bacakların açık gösterilmesi, kadın cinselliğinin şiddete karşı koyacak ya da maruz kalmaya hazır gibi verilmesi beden dili olarak çatışmalıdır. Videonun diğer hızlı geçen görüntülerinde akışan boyalar, bisiklet gibi mekanik aletler, şiddetli çarpma sonucu yüzeyde sıçrama izleri olan boyalar, daha sonra yine kadının bedenine olan müdahale; kadın pasif durukken çıplak bir erkeğin kadının vücuduna renkli sıvı ya da boya dökerek, mekânda istediği yönde hareket ettirerek onu kendi egemenliği altında, kendi duygularının deşarj nesnesi gibi göstermesi çağın hastalıklı ruhuyla anlamlıdır. Performansın devamında sanatçı çıplak olarak kovalarla fırçayla akıtma sıçratma gibi eylemlerle beyaz duvara trans halindeymiş gibi anlamsız görünen şekiller yapmakta ama duygusu gerilim olarak yansımaktadır. Beyaz duvarlı odada sanatçı sürekli hareket halinde bir şeyler yaparken, çıplak kadın ve vajina sanatçının nesnesi olmuştur. Kimi sahnede kollarıyla kendini koruma haline geçmeye meyilli kadın bacakları açık oturtulmuşken genital organına doğru boyalar şiddet hissi veren aceleci tavırla atılmakta ve sürülmektedir. Erkeğin bunalımlı zihninde, kadının cinselliği, erkeğin nesnesi durumundadır.



Sanatın oluşturulduğu yüzey, geleneksel olarak tuval iken, 1900'lerin başında Duchamp'ın Çeşme'sinde olduğu gibi yüzeyden kurtulmuş hazır nesne, 1970'lerden sonra ise beden'in kendisi olmaya başlamıştır.

Beden sanatı yapan sanatçılar, sanatta, 20. yüzyılda her zamankine göre daha fazla etkin olmaya başlayan kadın sanatçıların da, kadın bedenini erkek gözüyle erotik ve şiddet gibi haz ve acı gerilimi içinde vermeleri, kadın sanatçının sanatı algılayışları hakkında düşündürücüdür. Kadın; yüzey, beden ya da performans sanatında maalesef erkek sanatçı gibi sanata yaklaşmaktadır. Sanatın 20. yüzyıla kadar erkek sanatçıların tekelinde oluşu kadın sanatçıları belki de farkında olmadan yerleşmiş estetik beğeni akıntısına kapılmasına sebep olmuştur. Kadının kadın bedenini erotik bulması, kadının kadın bedenini erotik ya da acı içinde vermesi, kadının kendisini de kendisine izleyici konumuna üstelik erkek bakış açısıyla göstermesi düşündürücüdür.

Vücutlarını bir araç olarak kullanan performans sanatçılarından Maria Abramovic'in Thomas'ın Dudakları isimli performansı şiddet içermektedir. İlk olarak 1973'te Avusturya'nın Innsbruck şehrinde, Krinzinger Galeri'de yaptığı performans gösterisini, daha sonra 2005'te New York, R. Guggenheim Müzesi'nde tekrarlamıştır (Farthing, çeviri, 2014: 513). Bu gösteri şöyle seyretmiştir:

Abramovic sahneye çıplak bir halde çıkar ve bal yiyip şarap içtikten sonra karnına çizilmiş yıldız resminin üzerinden jiletle geçer. Daha sonra asker botları giyip eline bir baston alarak hoparlörden yayılan Rusça bir şarkı eşliğinde ağlar. Şarkı sona erdikten sonra buzdan yapılmış haç şeklindeki yatağa yatar ve kendini kırbaçlamaya başlar. Bu eylemler birkaç saat boyunca tekrarlanır. Ve daha sonra kana bulanmış beyaz bir mendil, bastonun üzerine bırakılır. Abramovic bu performansını, baskı altındaki Slav halkların gösterdiği direnişin gücüne adanmıştır (Farthing, çeviri, 2014: 513).

Abramovic, performansında kendisine şiddet uygulamıştır. Kendi bedenini jiletle kesmesi, kendisini kırbaçlaması ve buzun üzerinde yatması gibi fiziksel olarak acı çekerek sunduğu performanstan sanatsal olarak ne çıkarılabilir? Sanat aracılığı ile düşündüğünü ya da hissettiğini anlatmak isteyen bir sanatçı, acı, şiddet gibi olguları cansız nesnelere aracılığı ile değil de doğrudan kendi bedeninde uygulayarak izleyiciye sunması izleyici açısından şok edici, sarsıcı olabilir ancak sanatçı açısından bakıldığında sanatçının kendi sağlığını riske atması nasıl değerlendirilebilir?



**Görsel 127.** Marina Abramovic, Thomas'ın Dudakları, 1973, Performance, 2 saat, Krinzinger Galeri, Innsbruck.



**Görsel 128.** Marina Abramovic, Thomas'ın Dudakları, 1973 Performansın 2005' te ki tekrarından, Guggenheim Müzesi, New York, Fotograf: Attilio Maranzano, Marina Abramovic Arşivinin izniyle.

Kendisine acı vererek bir şeyler anlatmak isteyen sanatçının ana nesnesi acı olmaktadır. Acı ile bir düşünceyi anlatmak olabilir mi? Açıkçası acıyı çeken sanatçı acıyı tüm bedeninde hissederken, hoş olmayan bir kavramı anlatıyorsa bedeninde hoş olmayan bir durumun oluşmasına direkt sebep olacaktır. Görsel 127’de Abramovic’in yüz ifadesi gerçekten hoş olmayan duygular içinde olduğunu yansıtıyorken, Görsel 127 ve 128’de görünen beden duruşu ise sanatçının eziyet halinde olduğunu gösteriyor. Sanatçının kendisi açısından anlatmak istediği Slav halkının acılarını beden olarak sunmasına ‘acı’ yardımcı olmuş görünmektedir. Ancak izleyici olarak anlatılmak istenen kavrama odaklanılabilir mi? İzleyici, sanatçının kendisine acı çektirmesinden dolayı, şaşkınlıkla beraber ister istemez empati kuracaktır ve duyduğu rahatsız edici bir his olacaktır. İzleyici bu durumda gerçekten slav halkının acısını mı hissedecek yoksa performans sanatçısının hissettiği acıyı mı? Bu karmaşık bir durumdur.

Ana Mendieta’da, Abramovic gibi performanslarında kendi yaşamından bir şeyler göstermeye çalışır. Abramovic yaşamının siyasal hayattan etkilenişi ve Slav halkının çektiklerine dikkat çekmek istemesi açısından siyasi bir tavırla sanatını gerçekleştirmiştir. Ancak Mendieta, kendi yaşamının zorluklarının kendisinde yarattığı düşünsel ve duygusal durumları ifade etmeye çalışmıştır.

Ana Mendieta 18 Kasım 1948 yılında Havana, Küba’da doğmuştur. Fidel Castro Marksit-Leninist Hükümet başa gelince, babası, Amerika Birleşik Devletleri Merkezi İstihbarat Ajansı ile işbirliği yaptığı gerekçesiyle gözaltına alınmıştır. Mendieta ise, babası tarafından kızkardeşiyle birlikte, Küba Katolik Kilisesi’nin C.I.A. işbirliğiyle yaptıkları “Peter Pan Operasyonu” ile A.B.D. gönderilmiştir. Ailesinden ve anavatanından ayrılmış Mendieta, Katolik yetimhaneleri ve çeşitli bakıcı evleri arasında gidip gelirken kişiliği bu acı deneyimlerle şekillenmiştir (Finkelstein, 2012: 5).

Mendieta, 1970 yılında Iowa Üniversitesinde performans ve beden sanatıyla aynı anda ilgilenmiştir. Fakat atölye çalışmaları sırasında kendisini dışarıda daha iyi ifade edebileceğini keşfetmiş ve yaşamın kaynağına gitmeyi hedeflemiştir. Doğaya yönelişini şu şekilde açıklamıştır: “Ben suya, havaya ve toprağa inanıyorum. Onlar konuşurlar. Ben tatlı su tanrıçasıyla bağlıyım. O, çokça yağar. Bu şeyler güçlü ve önemlidir. İnsanlar neden bu düşüncelerden uzak kaldılar bilmiyorum (Finkelstein, 2012: 7)”.

Mendieta'nın doğaya yönelişinin altında 1967 yılında Iowa Üniversitesinde ilkel ve yerli kültürlerin sanatı üzerine çalışmış olması etkili olmuş olmalıdır. Görsel 129'daki Hayat ağacı çalışmasından olan fotoğrafa bakıldığında Tabiat Ana inancını anımsatan bir görünüm vardır. Çamurla sıvamış olduğu bedenini, ağaçla bütünleşmiş olarak göstermiştir. Toprak Ana'nın, Tabiat Ana formuna geçişi gibidir.



**Görsel 129.** Ana Mendieta, İsimlessiz (Hayat Ağacı Serisinden). 1976, Galeri Lelong, New York.

Mendieta'nın kendisini doğada araması ve doğa ile ifade etmesi, O'nun bir Katolik olarak yetiştirilmesine rağmen ilkel kültürlerin inanışlarına çağrışım yapan performansları sanat aracılığı ile kendisini arayışı gibidir. Katoliklik gerçekten karakterine işlemiş olsaydı, sanatçı çoktanrılı inanışları gündeme getirecek, doğa dinini



hatırlatacak bir çalışmaya girişmezdi. Ayrıca göç etmek zorunda bırakıldığı dünyanın en gelişmiş ülkesinde, yerli kültürleri araştırması kendisini Amerikalı gibi hissetmediğini de göstermektedir. Katolik inancının ve ABD'nin sahip çıktığı Mendieta, kendini ABD'nin ve Katolik inancının yetimi gibi görmüş olmalı ki, varlığını doğa ile anlamlı kılmaya çalışmıştır.



**Görsel 130.** Ana Mendieta, 1975, Alma Silueta en Fuego ( Ruhun Silüetinde Yangın), Video.

Görsel 130'da Mendieta'nın Silüet serisinden bir görüntü vardır. Sanatçı toprağa kendi bedeninin silüetini çıkarmıştır. İçine ise beyaz bir metaryal yerleştirip onu yakmıştır. Silüetin şekli tıpkı Görsel 129'da gösterilmiş Hayat Ağacı serisinden bir çalışmasında durduğu vücut şeklidir. Topraktan çıkardığı bedeninin bıraktığı boşluğun, belki de ruhunun, soyut varlığının yanışını göstermek istemiş gibidir. Bu çalışmada anavatanından (Küba) ayrılmak zorunda kalmış Mendieta'nın ruhunun Küba'da kaldığı ve yaşayamadığı gerçek kimliğinin hayatında bıraktığı boşluğun O'na verdiği acıyı anlatmak istemiş olabilir.

## SONUÇ

Kadının en fazla özgür olabildiği dönem, medeniyetler çağına kadar yaşandığı varsayılan Anaerkil dönem gibi görünmektedir. Ayrıca medeniyetler çağı ve 20. yüzyıla kadar arada kalan tarih çağlarında kadın, sosyal hakları açısından sınırlı yaşamıştır. Paleolitik dönem insanı arasında, cinsiyete dayalı üstün bir taraf, ele alınan örneklerde okunmamaktadır. Kadın heykelciklerinin erkek betimine göre fazla oluşu, zor yaşam koşullarında kadının doğurganlığı ve besleyiciliğinin, tabiatla özdeşleştirilmesiyle ilgilidir. Ayrıca paleolitik dönem insanının yaşam şekli doğaya bağlı olduğundan, erkek, beslenme ve barınmada, kadının hayatın vazgeçilmezi olduğunun farkındadır. Anaerkil sistemin var olduğu düşünülen medeniyetler çağına kadar uzanabilen bu dönem, barışçıl bir dönemdir denilebilir. İnsan ne kendi cinsine ne doğaya zarar vermiştir. Kullandıkları aletlerin kendilerini savunmak ve beslenmek için yaptıkları bilgisinden savaştan bahsedilemez. Arkeolojik buluntular arasında savaş aletleri çıkmadığı için, paleolitik dönem insanı, barış ve eşitliğin olduğu bir toplumsal düzeninde yaşamıştır denilebilir.

Neolitik çağın insanı tarım yapmayı keşfedip köyler kurunca, bir kaç milyonluk insanlık tarihinin seyri değişmiştir. Kadın hala önemlidir. Tarımı bulan kadındır. Hayvanı evcilleştiren kadındır. Ana Tanrıça inancına bu dönemde oğul, kardeş ya da koca olarak bir erkek tanrı eklenerek çok tanrılı inanç sistemine geçiş sağlanmıştır. Ancak Neolitik çağın sonuna doğru kadın, erkekle paylaşmaya başlamış olduğu kutsallığını sadece erkeğe devrederek, insanlığı içine soktuğu daha rahat bir yaşamda rahatsız edilmeye başlanmıştır.

Tarım ile ürün fazlasının oluşması, iyi beslenme ve barınma, nüfus artışına sebep olmuş ve kentler kurulmuştur. Kentler, din adamları, askerler ve devlet görevlileri gibi, insanlar arasında sınıfların oluşmasını sağlamıştır. Şehir devletleri kendi çıkarları için başka şehir devletlerinin topraklarına göz dikmeye başlamasından dolayı ordu oluşturmak ihtiyaç olmuştur. Bu dönemde, sınıf farkının yanında cinsiyet farkları da



oluşur. Medeniyetler çağı denilen bu dönemde erkek, egemenliği tamamen kendi eline alır. Kadın mal kaybı olunmaması için akraba ya da ekonomik çıkar evliliklerine zorlanır ve doğurganlığı kontrol altına alınır. Kadının nasıl giyineceği, ne işler yapabileceği bu dönemde erkekler tarafından düzenlenir. Pandora örneğinde olduğu gibi kadına suçluluk duygusu yüklenir ve boyun eğmesi gerektiğine inandırılacak efsaneler üretilir.

Çok tanrılı dinler döneminin arkeolojik kalıntılarına bakılarak, kadın Tanrıların da olduğunu, kral eşlerinin de Tanrıça gibi değer gördüğünü ve devlet işlerinde kralın yetkilerini paylaşp dini liderlik görevleri üstlendiği belirlenmiştir. Ancak Tek Tanrılı döneme geçişle birlikte kadının erkekle paylaştığı her hakkı neredeyse artık yok olur. Neolitik devirden tarih çağlarına geçişte Anaerkil toplum yapısı Ataerkil toplum yapısına geçer.

Sosyal hayattan ve devlet yönetiminden geri plana çekilen kadın, dini kurumlarda görev almaya devam etmiştir. Çok tanrılı dinlerde kadın tapınak rahibesi olarak en önemli yetkilere sahiptir. Orta Çağ'a gelindiğinde Avrupa'yı bir arada tutan ve yöneten olarak Kilise otoritesinin manastırlarındaki yöneticeler de çoğunlukla kadın olmuştur. Fakat rahibe kadınlar, kendi cinslerinin haklarını geliştirmek adına bir şey yapmamış aksine yeni topraklar fethedildiğinde Hristiyan olmayan topluluklara dini eğitim vermiş, Orta Çağ düşüncesi ve kurumlarının devamına katkıda bulunmuştur. Rahibeler kadar toprak sahibi zengin kadınlar, kraliçeler ya da prensesler de Katolik kilisesiyle işbirliği halinde topraklarını yönetmişlerdir. Örneğin İmparatoriçe Theodora ve Görevlileri isimli mozaikten bu sonuç çıkarılmıştır.

Orta Çağ Avrupası sanat eserlerinde ön plana çıkan Meryem Ana figürü, Toprak Ana, Tabiat Ana gibi doğa dinlerine inanan kişileri Hristiyanlığa geçişte ikna edici rol almıştır. Çatalhöyük Ana Tanrıça'sı ile Meryem Ana ikonaları karşılaştırıldığında biçimsel olarak benzerliği dikkate alınırsa, doğa dinine inanan insanların inanacakları, yakaracakları bir Toprak Ana'ya alternatif Meryem Ana sunumu var olmuştur. Meryem Ana, Ana tanrıça gibi yüceltilmiştir.

12. yüzyıldan sonra Avrupa’da, din ve devlet yönetiminde kadınların safdışı edilmeleri hızlandırılmıştır. Hristiyanlığa hizmet etmiş kadınlar, gittikçe erkekler arasında dışlandıkları ve ev içine hapsedilmeye zorlandıklarını anladıkça, kadın ve erkeğin eşit varsayıldığı, Orta Çağ cadı avı başlığı altında açıklanan Kathar inancına sığınmaya başlamışlardır. Kilise tarafından, kadının erkekle eşit ve sosyal hayat içinde aktif olmasını öngören Anaerkil dönemin geleneklerinin izlerini taşıyan Kathar inancına eğilimli kadınları ve pasif kalmayı reddeden aydın kadınları ortadan kaldırma planları yapılmıştır. Bu kadınları sapmış ilan ederek şeytanla işbirliği yapıyor gerekçesiyle, düşünen, çalışan, cesurca sorgulayan kadınlar öldürülerek diğer kadınlara korku salınmıştır. Ancak Michelangelo’nun ve Goya’nın, cadı avı olaylarına eleştiri olarak yaptıkları düşünülen eserlerini göz önüne alındığında, kadının bilgisine saygı duyanların olduğunu anlaşıyor. Fakat bu iki sanatçı tavrına bakıldığında, o dönemde bir erkeğin bile, otoritenin haksız yere kadınları canavarca öldürmeleri ve toplum içinde ev içine çekilmelerini sağlayıcı yaptırımlarına karşı koyamadıkları sonucuna varılır.

Cadı avının yapıldığı yüzyıllar paralelinde İslam dünyası ve Türk dünyası kadınlarının göreceli olarak Avrupa’da yaşayan kadınlardan daha iyi konumda olduğu anlaşılır. Türk dünyası kadınının biraz daha iyi konumla olması ise Orta Asya göçer yaşam şeklinde, kadınlara erkekleri kadar değer veren bir geleneklerinin olmasına bağlanır. Ayrıca, Kur’an’da günaha teşvik edenin kadın değil de şeytan olarak bahsedilmesi, kadını İslam tarihinde Avrupa’daki gibi şeytanla işbirlikçi göstererek cezalandırma gibi durumlardan korumuştur.

Reform ve Rönesansın yaşandığı dönemlerde ise mantıken kadınların sanatsal, kültürel ve çalışma alanlarında daha rahat olmaları düşünülebilir. Ancak kadın sanatçıların başlığı altında ele alınan sanatçıların yaşam öykülerine bakıldığında malesef her alanda yaşanan gelişmenin kadın hayatında daha da fazla baskı kurma gücü taşıdığı görülmüştür. Kadınlar özellikle Rönesans sonrası, sosyal yaşamdan dışlanmış ve loncalara kabul edilmez olmuştur. Dünyayı köleleştirerek sömürge ağlarını geliştiren, zenginleşen Avrupalı, kadınlarında çocuk doğuran varlık olarak görmeye hevesli olmuştur. Bilimde, sanatta, ticarete ve sosyal yaşamda erkek var olmalıdır ve kadın ev içinde anlamlıdır şeklinde hukuksal düzenlemelerini de yapmışlardır.

Kadınlar, aydınlanma çağında savunulan özgürlüklerin cinsiyet ayrımında kadınlara tanınmadığını fark etmişlerdir. Bu açığı kapamak için kendi kurdukları salon toplantılarında kendilerinin eğitimini sağlarken erkekler arasında yer almaya çalışmıştır. Salon toplantılarını düzenleyebilenler ise üst burjuva kadınları ya da soylu kadınlar olabilmıştır.

Ataerkil sistem, tıpkı Avrupa ülkelerinin dünya ülkelerinin neredeyse hepsini sömürgeleştirme isteği gibi kadını da ev içinde kendisine köle haline getirme eğiliminde olmuştur. Yüzyıllarca kadının kontrol edilme çabaları ve büyük ölçüde bunu başarmalarından dolayı resim sanatında kadın figürü betimlemeleri son yüzyıla kadar erkek sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Erkeğin kadına bakış açısına ve kadını gözlemleyebildiği yerlere göre kadın figürlerini oluşturmuşlardır. Bu bakımdan kadın çoktanrılı inançlar döneminde çoğunluka tanrıça, kraliçe, hizmetkâr olarak gösterilmiştir. Tek tanrılı dinlere geçişle birlikte kadın, Meryem Ana portresi ya da melek şeklinde betimlenmişken Rönesans'la birlikte örneğin Mona Lisa gibi sıradan kadın portreleri de yapılmıştır. Rönesansa kadar kadın figürleri genel olarak dinsel inançla bağlantılı betimlenirken, Rönesans sonrası tarlada çalışan, ev hanımı, kraliçe, prenses, cariyeye, fahişe, hizmetçi, mitolojik Tanrıça, dine kendini adanmış rahibe gibi daha farklı konumlarda betimlenmiştir. Bir taraftan Meryem Ana örneğinde olduğu gibi kutsal kadın, diğer taraftan şeytanla işbirliği yapabilecek yapıda cadı kadın olarak kadına çelişkili yaklaşmıştır. Kralların metreslerinin portreleri, zenginlerin sevgililerinin portreleri gibi cinsel olarak değerli görülen kadınlar nü olarak da resim sanatına konu olmuştur. İmparatoriçeler, asil kadınlar ya da zengin tüccar eşleri Meryem Ana masumeyetinde ve tanrıça asaletinde gösterilmiştir. Sanatçı, kadını sosyal sınıfına göre farklı yansıtmıştır.

15. yüzyıldan itibaren Kuzey Avrupa resim sanatındaki örnekler dikkate alındığında kadının günlük yaşamının içinde gözleme dayalı olarak yansıtılması ile sosyal yaşamı açısından doğru bilgi edinilmiştir. Yaşlı Lucas Cranach ve Yaşlı Pieter Bruegel gibi ressamın resimleri belgesel niteliğindedir.

Modern ve postmodern resim sanatında da kadının görülmek istenen konumlarda gösterilmesi geleneği pek değişmemiştir. Tüketim Nesnesi ve Kültürü Açısından Kadın

başlığı altında verilen örnekler göz önüne getirilince çıkan sonuç kadının, erkek sanatçılar tarafından genel olarak seks objesi ya da ev hanımı Şeklinde sunumudur.

Kadın sanatçıların sanat tarihi içinde yer almaları ise özellikle 20. yüzyılın son eğreğinde artmıştır. Kadın sanatçıların kadın figürünü ele alışları erkek bakışına göre farklılık gösterse bile erkek bakış açısından çok fazla uzaklaşmamıştır.

Resim sanatında kadın figürü betimlemelerini, biçimsel ve içerik olarak oluşturanın toplumsal yapı olduğu sonucu çıkar. Toplumsal yapıyı etkileyen en önemli faktörler inaç ve yönetim biçimi olarak görülmektedir. Genel olarak resim sanatında kadın, inaç ve Ataerkil sistemin oluşturduğu yönetim biçimi içinde ikincil durumlarda ve erkeğin yaşamına tabi olarak yansımıştır.

## KAYNAKLAR

### KİTAPLAR:

- Akgündüz, A. (1995). *İslam Hukukunda Kölelik-Cariyelik Müessesesi ve Osmanlı'da Harem*. İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- And, M. (2012). *Minyatürlerle Osmalı İslam Mitologyası*. (4. bs.) .İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen, A. (Ed.). (2010) *Sanat/cinsiyet*. (E. Soğancılar ve A. Antmen çev.). (2. bs). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aran, L. S. vd. (2009).*Türk Gezginleri için Avrupa Sanatının İpuçları*. (2. bs.). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Armstrong, K. (2006). *Mitlerin Kısa Tarihi*. (Çev: D. Şendil). İstanbul: Merkez Kitapçılık.
- Artun, A. (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. (2. bs.).İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslanapa, O. (1995). *Eski Türk ve Minyatür Sanatında Kadın Tasvirleri. Ekrem Hakkı Ayverdi Hatıra Kitabı*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını.
- Aydınğün, Ş. (2005). *Tunç Çağının Gizemli Kadınları*. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, T. ( 2012). *Tarihsel Süreçte Resim*. İstanbul: Cinius Yayınları.
- Bayladı, D. (1998). *Dinler Kavşağı Anadolu*. İstanbul: Say Yayınları.
- Bell,J. ( 2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. ( U. C. Ünlü,N. İleri, R. Gürtuna, çev.) İstanbul:NTV Yayınları.
- Berger, J. (2006). *Görme Biçimleri*. ( 12. bs.), İstanbul: Metis yayınevi.
- Berktaş, F. (2009). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. ( 3. bs.) İstanbul:Metis Yayınları.
- Boardman, J. ( 2005a). *Yunan Sanatı*. (Y. İlseven, çev.) İstanbul: Homer Kitabevi.
- Boardman, J. ( 2005b). *Yunan Heykeli Klasik dönem*. (Çev: G. Ergin) İstanbul:Homer Kitabevi.

- Bullen, M. (2012). *Mitoloji*. (Çev: N. Elhüseyni). (4. bs.). İstanbul: NTV Yayınları.
- Burke, P. (2003). *Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*. (Z. Yelçe, çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Calinescu, M. (2010). *Modernliğin Beş Yüzü*. ( S. Gürses, çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Charles, V., Manca, J., McShane, M. ve Wigal D. (2012). *100 Muhteşem Resim*. (N. Elhüseyni, çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve İkonografi*. (3. bs.) Ankara: De Ki Basım Yayımları Ltd. Şti.
- Çığ, M.İ. (2006). *Gilgameş Tarihte İlk Kral Kahraman*. (6. bs.). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Çığ, M.İ. (2007). *Kur'an İncil ve Tevrat'ın Sümer'deki Kökeni*. (14. bs.). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Çorlu, Y. (2007). *Erken Devir Türk Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Darga, A. M. (2013). *Anadolu'da Kadın*. İstanbul: YKY.
- Erhat, A. (1978). *Mitoloji Sözlüğü*. (2. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Farthing, S. (Ed.). (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (G. Alpdoğan ve F. Candil Çulcu, çev.) Çin: Hayalperest Yayınevi.
- Friedell, E. (1999). *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*. (N. Aça, çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Genç, Ö. (2011). "Ortaçağ Avrupasında Kadın". *Ortaçağda Kadın*. (ed.A. Çetin). Ankara: Lotus Yayınevi. ss.241-296.
- Gezgin, İ. (2010). *Antik Yunan ve Roma Sanatında Cinsellik ve Erotizm*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Gezgin, İ. (2011). *Sanatın mitolojisi*. (2. bs.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Güçsav, G. (2012). *Odalık: Görünmeyeni Sergilemek*. (E. Yılmaz, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hagen, R.M., Hagen, R. (2005). *What Great Paintings Say*. (3.bs.). Volume 1. Köln: Taschen.



Hagen, R. M., Hagen, R. (2005). *What Great Paintings Say*. (3.bs.). Volume 2. Köln:Taschen.

Hauser , A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Ankara:Deniz Kitabevi.

Hikmet, N. (2013). *835 Satır Şiirler 1*. (ed.G. Turan). (12. bs.) İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Hobsbawn, E. (2005). *Devrim Çağı*. (B.S. Şener, çev.) (4. bs.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Hodge, S. (2013). *Gerçekten Bilmeniz gereken 50 Sanat Fikri*. (E. Gözcü, çev.). İstanbul: Domingo Yayınevi.

İndirkaş, Z. (2001). *Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Kovulmaz, B. (Ed.). (2011). *Manet*. İstanbul:YKY.

Krause, A.C. ( 2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (D. Zaptıoğlu, çev.) Almanya:Literatür Yayıncılık.

Laffert, J. V. (Baş Ed.). (2012). *Mitoloji*. (N. Elhüseyni, çev.). (4. Bs.). İstanbul:NTV Yayınları.

Lengelle, M. (1993). *Kölelik*. (E. Su, çev.) İstanbul:İletişim Yayıncılık.

Little, S. ( 2010). *...İzmler Sanatı Anlamak*. (D. N. Özer, çev.). (3.bs.). İstanbul:Yem Yayın.

Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan ve S. Öziş çev.). (3. bs.).Çin: Remzi Kitabevi.

Martin, L. (2009). *Cadılığın Tarihi Ortaçağ'da Bilge Kadının Katli*. ( B. Baysal, çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Michel, A. (1984). *Feminizm*. (Ş.Tekeli, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları

Nizami. (2012). *Hüsrev ile Şirin*. (S. Sevsevil, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Ökten, K. H. (2003). *Reformasyon Dönemi Siyasal ve Dinsel Düşünce Tarihinin Giriş*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Öztürk, Ş. (Ed.). (2011). *Goya*. (B. Kovulmaz, çev.) İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Öztürk, Ş. (Ed.) (2012). *Gauguin*. (E. Gökteke, çev.). İstanbul:YKY.

- Tanilli, S. (2007). *Uygarlık Tarihi*. (24. bs.). İstanbul:Alkım Yayınevi.
- Townsend, R. F. (2007). *Aztekler*. (Çev: M. Özdemir). (2. bs.). Ankara:Arkadaş Yayınevi.
- Tunalı, İ. (1996). *Grek Estetik'i*. (4. bs.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2008). *Modern Resim*. (7. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2000).*Dünya Sanat Tarihi*. (8. bs.). İstanbul: Remzi kitapevi.
- Turani, A. (2011). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. (14. bs.) İstanbul: Remzi kitabevi.
- Turani, A. (2003). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. (4. bs.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yetkin, S. K. (1977). Barok Sanat. İstanbul:Yazır Ofset Basımevi.
- Yılmaz, H. (2012).*Nüzul Sırasına göre Necm Necm Kur'an'ın Türkçe Meali*. ( 2. Bs.) İstanbul: İşaret Yayınları.

#### **DERGİ MAKALELERİ:**

- Atıl, E. (Yaz/ 2000). “Rıza Abbasi'nin Irmak Kenarına Uzanmış Çıplak Kadını”. Sanatta Çıplaklık, *P Sanat Kültür Antika* . İstanbul: Portakal Kültür Sanat yayınları. (18), 68-71.
- Doğan Alparslan, M. (2013). “ Hititlerde Kadın”. *Aktüel Arkeoloji*. İstanbul:Aktüel Arkeoloji Basın Yayıncılık turizm Org. Ltd. Şti. 32,70-79
- Erten, Y. ve Ardalı, C. (1996). “Saldırganlık, Şiddet ve Terörün Psikososyal Yapıları”. *Gogitto*. (6-7).ss.143-163. İstanbul: YKY.
- Gezgin, İ. (2013). “ Antik Çağın Ötekisi: Kadın”. *Aktüel Arkeoloji*. İstanbul:Aktüel Arkeoloji Basın Yayıncılık turizm Org. Ltd. Şti.32,80-89.
- Jones, A. (2010). “Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek.” Sanat/Cinsiyet. Ahu Antmen (Ed.). (Esin Soğancılar ve Ahu Antmen çev.). (2. bs).İstanbul: İletişim. 299-314.
- Kostrzewa, T. (Güz 1999). “Fayyum Portreleri”. *P Sanat Kültür Antika Dergisi, Portre Sanatı*. İstanbul: Portakal Kültür Sanat yayınları. (15). 6-17.
- Laughy, M. (2013). “Yılan Tanrıçası'nın Gizemi”. *Aktüel Arkeoloji Dergisi*. (32),10. İstanbul: Aktüel Arkeoloji Basın Yayıncılık Turizm Org. Ltd. Şti

Murray, S. R. (2013). “Antik Dünyada Kadın Gladyatörler”. *Aktüel Arkeoloji Dergisi*. (32),124-129. İstanbul: Aktüel Arkeoloji Basın Yayıncılık Turizm Org. Ltd. Şti.

Öney, G. (yaz 2000a). “Emevi Sarayında İslam Sanatının İlk ve Son Çıplak Heykelleri. Sanatta Çıplaklık”. *P Sanat Kültür Antika*. İstanbul: Portakal Kültür Sanat yayınları. (18), 60-67.

Öney, G. (yaz 2000b). “Selçuklu seramik Sanatında Çıplak Sevgili”. *P Sanat Kültür Antika*. İstanbul: Portakal Kültür Sanat yayınları. (18), 72-73.

Önkur, H. T. ( 2011). “Ortaçağ Türk Kadınının sosyal Konumunu Etkileyen Bazı Faktörler.” *Ortaçağda Kadın*. (ed. A. Çetin).Ankara: Lotus Yayınevi. ss.60-76.

Taşpınar, İ. (2011). “Yahudilik ve Hıristiyanlık'ta Kadın”. *Köprü Dergisi*. İstanbul:Yeni Asya Gzt. Mat. Yay. (113), 43-57.

Üster, C. (Ed.). (Güz 1999).“Leonardo Kendi sözcüklerinden Kendi Çizgilerinden”.*P Sanat Kültür Antika Dergisi*, Portre Sanatı. İstanbul: Portakal Kültür Sanat yayınları. (15),18-29.

#### **İNTERNET KAYNAKLARI:**

Abbagnano, N. (1976).“Humanism”, The Eneylopedia of Philosophy. (N. Kale, Çev.). <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/501/6014.pdf> (Erişim: 09.12.2014)

Akburç, S. (Aralık 2006) “Kitab-ı Mukaddes'te Kadın.” *Aylık Kadın ve Aile Dergisi. Şebnem*. (ed. Ö. F. Demireşik). Sayı:22. <http://www.sebnemdergisi.com/Dergi.php?Islem=Makale&No=d022s008m1> (Erişim: 09.11.2013)

Apse Mosaic: Christ the Redeemer. <http://gohistoric.com/photos/2668> (Erişim: 23.02.2014)

Barolsky, P. (1999) “What Is The Libyan Sibyl Doing?” Notes in the History of Art, Vol.19.No1 <http://www.jstor.org/discover/10.2307/23206711?uid=2134&uid=3739696&uid=381583791&uid=2&uid=381583781&uid=70&uid=3&uid=3739256&uid=60&sid=21104040341801> (Erişim:07.08.2014)

Berk, F. M. (2011). “Phryglerin Mitolojik Etkisinin Edebiyat ve Sanat Dünyasına Yansımaları”. *Tarihin Peşinde, Uluslar arası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. (6), 104-116. <http://www.tarihinpesinde.com/sayi06/05.pdf> (Erişim: 10.10.2014)

Bohn, B. ( 2013). “From Oxymoron to Virile Paintbrush Women Artists in Early Modern Europe” A Companion to Renaissance and Baroque art. (ed. B. Bohn, J. M. Saslow). UK:Wiley-Blackwell İmprint.  
[http://books.google.com.tr/books?id=IjE8vLREjmYC&pg=PA242&lpg=PA242&dq=elisabeth+scepens+painter&source=bl&ots=ixDUidLloy&sig=hLOfPPHKBWDh7b1MJ7lS1\\_UmSpk&hl=tr&sa=X&ei=wT5-VNXBIIPkarm2gqAM&ved=0CCUQ6AEwAQ#v=onepage&q=elisabeth%20scepens%20painter&f=true](http://books.google.com.tr/books?id=IjE8vLREjmYC&pg=PA242&lpg=PA242&dq=elisabeth+scepens+painter&source=bl&ots=ixDUidLloy&sig=hLOfPPHKBWDh7b1MJ7lS1_UmSpk&hl=tr&sa=X&ei=wT5-VNXBIIPkarm2gqAM&ved=0CCUQ6AEwAQ#v=onepage&q=elisabeth%20scepens%20painter&f=true) (Erişim: 03.01.2014)

Brus, G. (1964). İnhibisyon. Video.Kayıt İngiltere.  
<https://www.youtube.com/watch?v=I4jMIY4Pwnc> (Erişim:07.02.2015)

Collon, D. (2004). “Eski Yakındoğu’da Rahip ve Rahibe Tasvirleri”. (Fatma Sevinç, çev.).*Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 44, 2.ss. 79-110.s.84.  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/916/11415.pdf> (Erişim:16.03.2015)

Community Liberal arts Salons. (26.07.2008).  
<http://edurhetor.wordpress.com/2008/07/26/community-liberal-arts-salons/> (Erişim: 24.11.2014)

Conley, J. J. Françoise d’Aubigné, marquise de Maintenon. (1635-1719).  
<http://www.iep.utm.edu/mainteno/> (Erişim:24.11.2014)

Çağatay, N. Eski Çağlardan Bu Yana Zaman Ölçümü ve Takvim.  
*dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/733/9344.pdf* (Erişim: 01.06.2012)

Çakallı, H. MAT 159 Matematikte Temel Yapılar ve Sorunlar.  
<http://akademik.maltepe.edu.tr/~huseyincakalli/MAT%20159%20Genel%20Matematik%20%28Felsefe,%20Sosyoloji,%20Sosyal%20Hizmet%29/Ders%20Notu/MAT%20159%20Ders%20notu%201.k%C4%B1s%C4%B1m28Ekim2013.pdf> (Erişim: 16.03.2015)

Çıblak, N. (2007). “Tarsus Kültürünün Tanıtımında Şahmeran Efsanelerinin Önemi.” *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 16(1) s.185-196.  
<http://kutuphane.dogus.edu.tr/makale/13048899/2007/cilt16/sayi1/M0003439.pdf> (Erişim: 10.03.2015)

Dutton, D. (2009). *Kitsch*. Oxford University Press.  
[http://www.moma.org/collection/details.php?theme\\_id=10104#top](http://www.moma.org/collection/details.php?theme_id=10104#top) (Erişim:11.01.2015)

Ekin, V. (2010). *Tüketim Toplumu, Hedonizm ve Araç Olarak Yazılı Basın*. (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi).  
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Erişim: 10.01.2015)

Eroğlu, A. H. Ekmek-Şarap Ayini (Evharistiya) Konusunda Katolikler ve Protestanlar Arasındaki Anlayış Farklılıkları.s.439-453  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/779/9980.pdf> (Erişim: 23.02.2014)

Eyüpoğlu, S. ve Albek, A. (1966). Ana Tanrıça. (Çekim: A.Albek.) İstanbul Üniversitesi Belge Filimler 12. <http://vimeo.com/24104956> (Erişim:23.07.2012)

Finkelstein, S. L. (2012).Ana Mendieta- A Search For Identity. (Yüksek Lisans Tezi. Missouri Üniversitesi). Kansas City.  
<https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/14640/FinkelsteinAnaMendieta.pdf?sequence=1> (Erişim:09.02.2015)

Fowle, F. (Aralık 2000). William Morris La Belle Iseult 1858.  
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-la-belle-iseult-n04999/text-summary> (Erişim:10.01.2015)

Gögebakan, Y. (2011). “ Anadolu’da Ana Tanrıça Kültü Olarak : Kadın.” *İnönü Üniversitesi sanat ve Tasarım Dergisi*. ISSN: 1309-9876 E-ISSN: 1309-9884 ÖzelSayı, Cilt 1  
<http://www.abstract.xlibx.com/a-other/76034-1-yrdo-yksel-g-ebakan-n-n-niversitesi-g-zel-sana.php> (Erişim: 01.03.2015)

Gülaçtı, N. (2006). “Sanatsal Bir Objeye Olarak Kadın ve Bazı Toplumlarda Kadına Bakış.” *İdil Dergisi*.  
<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1332333234.pdf> (Erişim:09.03.2015)

Haksever, A. C. (2013) “Ruhbanlık Kavramındaki Anlam Kayması ve Tasavvula İlişkilendirilmesi Üzerine Bazı Değerlendirmeler”.*Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 12 (23), 5-30.  
[http://www.ilafdergi.hitit.edu.tr/Makaleler/805047999\\_23.1.pdf](http://www.ilafdergi.hitit.edu.tr/Makaleler/805047999_23.1.pdf) (Erişim:21.06.2013)

Herbert L. R. (1958). Seurat Paintings and Drawings. Daniel Catton Rich (ed.). The Art Institute of Chicago.  
[http://www.artic.edu/sites/default/files/libraries/pubs/1958/AIC1958Seurat\\_comb.pdf](http://www.artic.edu/sites/default/files/libraries/pubs/1958/AIC1958Seurat_comb.pdf) (Erişim: 13.01.2015)

Hess, H. (2011). German Expressionism: Works from the Collection. German Expressionist Digital Archive Project.  
[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=33643](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=33643) (Erişim:15.01.2015)

Hesse, C. (2001). The Other Enlightenment.  
<http://press.princeton.edu/chapters/s7175.pdf> (Erişim:20.11.2014)

Hirst. K. K. Laussel Venus.  
<http://archaeology.about.com/od/upperpaleolithic/qt/Laussel-Venus.htm> (Erişim: 01.06.2012)

Hopler, W. How Does Archangel Barachiel Announce Blessings to Abraham and Sarah?.  
<http://angels.about.com/od/AngelsReligiousTexts/f/How-Does-Archangel-Barachiel-Announce-Blessings-To-Abraham-And-Sarah.htm> (Erişim:27.06.2013)

Kant I. ( 1784).Aydınlanma Nedir? (N. Bozkurt çev.)  
[http://www.allmendeberlin.de/Aydinlanma\\_Nedir\\_Kant.pdf](http://www.allmendeberlin.de/Aydinlanma_Nedir_Kant.pdf) (Erişim: 18.01.2015.)

Korowai. Video. <http://www.belgesell.com/korowai-kabileleri.html> (Erişim: 31.01.2014)

Kur'an.Kur'an-ı Kerim Portalı. Diyanet İşleri Bakanlığı  
<http://kuran.diyaret.gov.tr/>

Kur'an'ı Kerim Türkçe Meali. <http://www.kuranikerim.com/mdiyanet/nisa.htm>

Kuiper, K. (02.12.2013) Sofonisba Anguissola.  
<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/1525226/Sofonisba-Anguissola> (Erişim: 04.12.2014)

Limon, B. (2012). "Kültürel Değişim Sürecinde Kültür ve Kitsch Kavramı." *İdil Dergisi*. 1,(3),106-115.  
<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1350837756.pdf> (Erişim:11.01.02015)

Luka . İncil-Tevrat-Zebur Kutsal Kitap. <http://incil.info/kitap/Luka> (Erişim: 18.07.2014)

Luka İncili. <http://www.christiananswers.net/turkish/bible-tr/tr-luke1.html>.  
(Erişim: 05.07.2014)

Moffat, C. (Aralık 2007).Prehistoric&Ancient Art.  
<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/prehistoricart/> (Erişim: 07.08.2012)

Muehl O. (1964). Anne ve Baba (meterialaktion) .Video.  
<https://www.youtube.com/watch?v=kEJot3u1dnw> (Erişim: 28.01.2015)

Öztürk, R. (2007). "İslam Öncesi Arap Toplumunun Tanrı Tasavvuru ve Bu Tasavvurun İslam'ın Tanrı Tasavvuruna Etkisi Sorunu." *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*. VII(1),133-157.  
[http://www.dinbilimleri.com/Makaleler/392960105\\_0701050261.pdf](http://www.dinbilimleri.com/Makaleler/392960105_0701050261.pdf) (Erişim: 06.10.2013)

Pelaia, A. Lilith, from the Medieval Period to Modern Feminist Texts..  
<http://judaism.about.com/od/jewishculture/a/Lilith-From-The-Medieval-Period-To-Modern-Feminist-Texts.htm> (Erişim: 20.06.2013)

Respini E. (2012).Cindy sherman.  
[http://www.momastore.org/webapp/wcs/stores/servlet/ProductDisplay\\_Cindy%20Sherman\\_10451\\_10001\\_131201\\_-1\\_26683\\_11486\\_127608](http://www.momastore.org/webapp/wcs/stores/servlet/ProductDisplay_Cindy%20Sherman_10451_10001_131201_-1_26683_11486_127608). (Erişim:19.01.2015)

Sakman E. (2012).Cinsel Şiddet: Ataerkil Cinsellik anlayışının Bir Ürünü.  
Pivolka. (23),5-7. [http://www.elyadal.org/pivolka/23/PiVOLKA\\_23\\_02.pdf](http://www.elyadal.org/pivolka/23/PiVOLKA_23_02.pdf)  
(Erişim:05.02.2014)



1.Samuel 15-28. Eski Antlaşma. Bursa Protestan Kilisesi.  
<http://www.bursakilisesi.com/kutsalkitap/?q> (Erişim: 17.11.2013)

Sivrioğlu,U. T. ( Mayıs 2013). “Emevi Saray Tezyinatına Kullanılan Antik Figürler.” *History Studies, International journal of History*. 5(3),191-205.  
[http://www.historystudies.net/Makaleler/442395342\\_12-Ula%C5%9F%20T%C3%B6re%20Sivrio%C4%9Flu.pdf](http://www.historystudies.net/Makaleler/442395342_12-Ula%C5%9F%20T%C3%B6re%20Sivrio%C4%9Flu.pdf) (Erişim: 18.10.2014)

Sümer Yaradılış Destanı Enuma Eliş'te Marduk (Nibiru).  
<https://insanveevren.wordpress.com/2011/05/15/sumer-yaradilis-destani-enuma-eliste-marduk-nibiru/> (Erişim:10.03.2015)

Şanlıbayrak, H. (2013).Erken Ortaçağ'da Avrupa'da Kölelik.  
<http://books.google.com.tr/books?id=OJEoAgAAQBAJ&pg=PA154&lpg=PA154&dq=serflik+sistemi+nedir&source=bl&ots=WCH6MAMTKe&sig=xAw-VOIIR4zZNFsHH7H3mNLRUEk&hl=tr&sa=X&ei=291oVO3QDKq6ygPo94LgCQ&ved=0CDEQ6AEwAw#v=onepage&q=serflik%20sistemi%20nedir&f=false> (Erişim: 18.10.2014)

Tekin, B. B. (2012/1). “Anadolu Selçuklu Kültürünü Anlamak: Sanat Tarihi Açısından Bir Değerlendirme”. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*.32, 21-32.  
[http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi\\_32/3-21-32.pdf](http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi_32/3-21-32.pdf) (Erişim:18.10.2014)

Tekin,O. (2012). Kitap Tanıtımları, Konuşan Paralar, Güzellik Tanrıçası Aphrodite. Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Haberler. (Ed. M. Doğan-Alparlan, A. Özdzibay.). (33),8. İstanbul:Bilginet Matbaacılık.  
[http://www.turkinst.org/haberler/haberler\\_33.pdf](http://www.turkinst.org/haberler/haberler_33.pdf) (Erişim:11.01.2014)

Tevrat;Yaratılış;Bölüm 16.  
<http://www.yolgosterici.com/tevratt/tevratt01.htm> (Erişim: 16.03.2015)

The Venus of Brassempouy.  
[http://www.ancientcraft.co.uk/reenactment/pa\\_venus\\_brassempouy.html](http://www.ancientcraft.co.uk/reenactment/pa_venus_brassempouy.html) (Erişim: 12.08.2012)

Tiarney. (2012). Culture Jamming: It's Not Something You Spread On Your Toast. <https://wagthedogpr.wordpress.com/2012/10/17/culture-jamming-its-not-something-you-spread-on-your-toast/> (Erişim: 18.01.2015)

Uğurel, T. (Konuşmacı). (2012). Topkapı Sarayı Harem Dairesi. Video.  
<http://www.youtube.com/watch?v=j3zqJ-Zy7es> (Erişim: 11.11.2014)

Venus Figures.  
<http://www.ancient-wisdom.co.uk/venusfigures.htm> (Erişim: 10.08.2012)

Venus of Lespugue.  
<http://www.visual-arts-cork.com/prehistoric/venus-of-lespugue.htm> (Erişim: 12.08.2012)

Winnan, J. ( Yönetmen). ( 28.09.2013). 1881 1973 Pablo Picasso Les Demoiselles Avignon Avignonlu Kızlar. Belgesel. BBC:Historic Films Archive Hans Namuth Ltd. Film. <http://www.youtube.com/watch?v=JwssKdCFTjE> (Erişim:05.02.2014)

Yalzadeh,İ. (23.09.2014) Clara Peeters .  
<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/1406107/Clara-Peeters> (Erişim: 05.12.2014)

Yeşilbaş, K. (2011). “Boğa kültü ve Sembolizm”. *İdigo Dergisi*.  
<http://indigodergisi.com/2011/09/boga-kultu-ve-sembolizm/> (Erişim: 10.03.2015)

Yılmaz, M. (2013). “Bedenin Gösterisinde Yanılsamadan Gerçek Şiddete-Sanatta Kanlı İçselleştirmeler”. *İdil Dergisi*. 10(2),12-26.s.16.  
<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1375117005.pdf> (Erişim:18.03.2015)

Yılmazel, A. F. (2013). Orta Asya ve İran Tarihi Uygarlıkları, Uygarlık Tarihi. (T.Sivas, ed.). (2. Bs.) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.  
<http://eogrenme.anadolu.edu.tr/eKitap/tar113u.pdf> (Erişim: 24.03.02014)

Yuhanna (john). Bölüm 8/3-11.  
<http://www.christiananswers.net/turkish/bible-tr/tr-john8.html> (Erişim: 01.07.2013)

Yuhanna 8:7-10. Zinada yakalanan kadın.  
<http://incil.info/arama/Yuhanna+8:7-10> (Erişim:27.07.2014)

Zundel, H. Sophie duPont, Emily Olsen, Marisa Rondinelli. Women’s Involvement in the French Salons (Early 18th Century).  
<https://sites.google.com/a/wisc.edu/ils202fall11/home/student-wikis/group4> (Erişim: 08.08.2014)

<http://www.bilimania.com/yazarlar/4036-evrenin-merkezinde-degiliz> (Erişim: 06.06.2014)

<http://etarih.com/tarih/ekitap/Tarih-1/06.pdf> (Erişim:10.12.2014)

[http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/learn-about-art/paintings-in-depth/the-real-madame-de-pompadour/\\*/viewPage/6](http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/learn-about-art/paintings-in-depth/the-real-madame-de-pompadour/*/viewPage/6) (Erişim: 19.12.2014)

<http://www.pieter-bruegel-the-elder.org/biography.html> (Erişim: 29.07.2014)

<http://nmwa.org/explore/artist-profiles/clara-peeters> (Erişim: 30.11.2014)

[http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1485.html?artobj\\_artistId=1485&pageNumber=1](http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1485.html?artobj_artistId=1485&pageNumber=1) (Erişim:01.12.2014)

<http://nmwa.org/explore/artist-profiles/rachel-ruysch> (Erişim: 01.12.2014)

<http://tanerhoca.com/avrupa-tarihi-ile-ilgili-bilgiler-ronesans-reform-cografik-kesifler-savaslar/> (Erişim: 24.01.2015)

<https://tr.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-united-states/a/mary-kelly-post-partum-document> (Erişim: 10.04.2015)

## SÖZLÜK

**Alegori:** Bir düşünce, kavram ya da sanat-dışı herhangi bir gerçekliğin figüratif bir simge halinde betimlenişi. Sınırları, adalet, bilim gibi soyut kavramlardan kilise, havra gibi dinsel kuruluşları, hatta büyük ırmakları betimlemeye dek uzanır. İlk kez gotik sanatta belirir.

**Aurignacien Devri:** MÖ. 60 000- 40 000 yılları arası Eskitaş Çağı dönemi.

**Elohist:** Eski Ahid'de Tanrı'nın adının 'Elohim' olarak zikredildiği metinlere, 'Elohist' metin denmektedir.

**Janr:** Avrupa resim sanatında günlük yaşamı, ev yaşamını, festivalleri ya da içki sahnelerini betimleyen yapıtları niteler. Janr, 17. yüzyıl'da ortaya çıkmıştır. Dinsel konular yanında ağırlık kazanmaya başlayan din-dışı resim temalarının başında gelir. Burjuvazi sınıfının gelişimiyle bağlantılı bir oluşum olarak değerlendirilebilir.

**Midrashim:** Antik dönem hahamlarının, kutsal metinler hakkındaki açıklamaları.

**Neanderthalensis:** MÖ. 150 000 ile 60 000 yılları arasında Üçüncü Sıcak Çağ ile Son Buzul Çağının ilk yarısında yaşamış insan türü.

**Rubatum:** MÖ. 2. Binyılın başlarında, Anadolu'nun her şehrinde bir krallık hüküm sürmüştür. Bu şehir devletlerini idare eden krallara ya da beylere "rubaum" denilmiştir. Rubaum'ların devlet idaresindeki en büyük yardımcıları ise "Rubatum" adı verilen kraliçe veya beyçe'lerdir. Rubatum bu anlamda Kralın eşi ve yardımcısı anlamına gelmektedir.

**Semitik:** Samiler, Sami halkları veya Semitik, büyük kısmı bugün Orta Doğu adı verilen coğrafyada yaşayan etnik gruptur.

**Yahvist:** Eski Ahid'de Tanrı'nın adının 'Yahve' olarak zikredildiği metinlere, 'Yahvist' metin denmektedir.