



**GÜNÜMÜZ TOPLUMUNDA KADININ  
YERİ VE KADIN İMGESİNİN HEYKEL  
SANATINA ETKİSİ**

**Meral ÇAM CEBE**

**Yüksek Lisans Tezi  
Heykel Anasanat Dalı  
Dr. Öğr. Üyesi Tansel ÇEBER  
2019**

**Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANASANATDALI**

**Meral ÇAM CEBE**

**GÜNÜMÜZ TOPLUMUNDA KADININ YERİ VE KADIN  
İMGESİNİN HEYKEL SANATINA ETKİSİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Dr. Öğr. Üyesi Tansel ÇEBER**

**ERZURUM-2019**



**TEZ BEYAN FORMU**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE**

**BİLDİRİM**

*Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine* göre hazırlamış olduğum " Günümüz Toplumunda Kadının Yeri ve Kadın İmgesinin Heykel Sanatına Etkisi " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

*Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının* ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. \*

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

20.09.2019

Meral Çam Cebe

\* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....  
**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

**Çeşitli ve Son Hükümler**

**Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1)** Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

**(2)** Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

**Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1)** Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlerle ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

**(2)** Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



Atatürk Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Dr. Öğr. Üyesi Tansel Çeber danışmanlığında, Meral Çam Cebe tarafından hazırlanan bu çalışma 20/09/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Heykel Anabilim / AnasanatDalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Prof. Dr. Mustafa Bulat	İmza	: 
Jüri Üyesi	: Doç. Dr. Nihat Sezer Sabahat	İmza	: 
Jüri Üyesi	: Dr. Öğr. Üyesi Tansel Çeber	İmza	: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 20/09/2019

  
Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖZET.....</b>	<b>II</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>III</b>
<b>KISALTMALAR DİZİNİ .....</b>	<b>IV</b>
<b>GÖRSELLER DİZİNİ.....</b>	<b>V</b>
<b>ÖNSÖZ.....</b>	<b>VI</b>
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>

**BİRİNCİ BÖLÜM****GÜNÜMÜZ TOPLUMUNDA KADIN VE KADININ YERİ**

<b>1.1. MODERN TOPLUMLARDA KADIN OLGUSU .....</b>	<b>3</b>
<b>1.2. TÜRKİYE'DE KADININ YERİ VE ÖNEMİ.....</b>	<b>7</b>
<b>1.3. GÜNÜMÜZDE KADININ SOSYAL KONUMU.....</b>	<b>13</b>
<b>1.4. KADININ İMGELEŞTİRİLMESİ.....</b>	<b>16</b>

**İKİNCİ BÖLÜM****HEYKEL SANATINDA KADIN**

<b>2.1. SANAT OBJESİ OLARAK KADIN .....</b>	<b>21</b>
<b>2.2. ÇAĞDAŞ SANATTA KADIN OLGUSU .....</b>	<b>24</b>
<b>2.3. KADIN İMGESİNİN ELE ALINDIĞI HEYKELLER.....</b>	<b>30</b>

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM****UYGULAMALAR**

<b>.....</b>	<b>54</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>61</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>63</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>70</b>

**ÖZET****YÜKSEK LİSANS TEZİ  
GÜNÜMÜZ TOPLUMUNDA KADININ YERİ VE KADIN İMGESİNİN  
HEYKEL SANATINA ETKİSİ****Meral ÇAMCEBE****Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Tansel ÇEBER****2019, 70 sayfa****Jüri: Prof. Dr. Mustafa BULAT  
Doç. Nihat Sezer SABAHAT  
Dr. Öğr. Üyesi Tansel ÇEBER**

Günümüz toplumunda kadının yeri ve kadın imgesinin heykel sanatına etkisinin incelendiği bu çalışma kapsamında birinci bölümde geçmişten günümüze değin toplumsal cinsiyet bağlamında kadının toplumsal düzendeki yeri, toplumun kadına bakış açısı, modern toplumlarda kadın olgusu ele alınmış ve Türkiye’de kadının yeri ve önemine değinilmiştir. İkinci bölümde kadının heykel sanatında ele alınma biçimi ve kadın imgesinin kullanım biçimi örneklerle açıklanmıştır. Üçüncü bölümde ise tarafımdan yapılan çalışmalara yer verilmiş ve çalışmalar doğrultusunda açıklamalar gerçekleştirilmiştir.

Çalışmanın oluşum aşamasında birçok tez, makale, kitap ve dergi gibi kaynaklardan yararlanılmıştır. Yapılan çalışma sonucunda elde edilen bilgiler doğrultusunda kadın imgesinin heykel sanatında önemli bir yere sahip olduğu görülmüştür. Ayrıca kadın imgesinin yalnızca bir obje olarak ele alındığı heykellerin yanı sıra kadın kimliğinin ikincil planda bırakılarak yalnızca bedeninin ortaya konulduğu eserlere karşı eleştirel bir yaklaşımın sergilendiği de gözlemlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Toplum, kadın imgesi, sanat, heykel sanatı.

**ABSTRACT**

**MASTER'S THESIS**

**THE WOMEN'S PLACE IN TODAY'S SOCIETY AND THE EFFECT OF  
WOMAN IMAGE ON SCULPTURE**

**Meral ÇAMCEBE**

**Advisor: Assist. Prof. Tansel ÇEBER**

**2019, 70 pages**

**Jury: Prof. Dr. Mustafa BULAT  
Assoc. Nihat Sezer SABAHAT  
Assist. Prof. Dr. Tansel ÇEBER**

In the scope of this study it is examined the place of women in today's society and the effect of woman image on sculpture, in the first part, the place of women in the social order in the context of gender from the past to the present, the view point of the society to women and the phenomenon of women in modern societies are discussed and the place and importance of women in Turkey is mentioned. In the second part, the way women are handled in the art of sculpture and the use of the woman image are explained with sculpture examples. In the third part, the studies carried out by me have been included and explanations have been made in line with the studies.

In the formation phase of the study, many sources such as theses, articles, books and journals were used. As a result of the study, it is seen that the image of woman has an important place in the art of sculpture. In addition to the sculptures in which the image of woman is considered only as an object, it is observed that a critical approach is taken against the Works where the identity of the woman is put in the secondary background and only the body is revealed.

**Keywords:** Society, woman image, art, sculpture.

**KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ**

**BM** : Birleşmiş Milletler

**CEDAW** : Kadına Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Ortadan Kaldırılması Sözleşmesi

**İGE** : İnsani Gelişme Endeksi

**TÜİK** : Türkiye İstatistik Kurumu





## GÖRSELLER DİZİNİ

<b>Görsel 2.1:</b> Henry Moore, “Yaşlanan Figür/Reclining Figure-1929” .....	30
<b>Görsel 2.2:</b> Gustav Vigeland, “Foregner Park-1924/1944” .....	31
<b>Görsel 2.3:</b> Gustav Vigeland, “Foregner Park-1924/1944” .....	32
<b>Görsel 2.4:</b> Gustav Vigeland, “Foregner Park-1924/1944” .....	33
<b>Görsel 2.5:</b> Şadi Çalık “Nü-1948” .....	34
<b>Görsel 2.6:</b> Rodin “Acı/Danaid-1988” .....	35
<b>Görsel 2.7:</b> Louise Bourgeois “Kadın-Ev/Woman-House-1994” .....	36
<b>Görsel 2.8:</b> Louise Bourgeois “İsimsiz/Untitled-2001” .....	37
<b>Görsel 2.9:</b> Azade Göker “Saydam Sınırlar-1999” .....	38
<b>Görsel 2.10:</b> Azade Göker “Body Press-2017” .....	38
<b>Görsel 2.11:</b> Azade Köker “Taht-1981” .....	39
<b>Görsel 2.12:</b> Azade Köker “Peçeli Kadın-1979” .....	40
<b>Görsel 2.13:</b> Şükran Moral “Çocuk Gelin-2014” .....	41
<b>Görsel 2.14:</b> Şükran Moral, Speculum “Gözün Tarihi-1996” .....	41
<b>Görsel 2.15:</b> Şükran Moral “Genelev/Bordello- 1997” .....	42
<b>Görsel 2.16:</b> Nezaket Ekici “My Pig/Benim Domuzum” .....	43
<b>Görsel 2.17:</b> Nezaket Ekici “Hayal-2006” .....	44
<b>Görsel 2.18:</b> Paige Bradley “Expansion/Açılım-2004” .....	45
<b>Görsel 2.19:</b> Marc Quinn “Chealsea Charms-2010” .....	46
<b>Görsel 2.20:</b> Marc Quinn “Alison Lapper Pregnant/ Hamile- 2005” .....	47
<b>Görsel 2.21:</b> Penopeia “Beton ve Korse-2012” .....	47
<b>Görsel 2.22:</b> Hoda Zarbaf “Yumuşak Heykeller-2014” .....	48
<b>Görsel 2.23:</b> John Sontsang “The Comfort/Rahat-2016” .....	49
<b>Görsel 2.24:</b> Sarah Lucas “Pauline Bunny-1997” .....	50
<b>Görsel 3.1:</b> Başlangıç (65x25), 2019 .....	53
<b>Görsel 3.2:</b> Bereket (25x18), 2019 .....	54
<b>Görsel 3.3:</b> Femina (40x70), 2019 .....	55
<b>Görsel 3.4:</b> Karanlık (45x30), 2019 .....	56
<b>Görsel 3.5:</b> Töre (90x50), 2019 .....	57

**ÖNSÖZ**

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında en büyük payı olan, çalışmanın en iyi şekilde oluşmasını sağlayan, kendine özgü öğretim yöntemi, bu konudaki mükemmeliyetçiliği ve detaycılığı ile bana çalışma azmi aşılayan, yüksek lisans öğrenimim boyunca desteğini ve anlayışını esirgemeyen saygıdeğer danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi TanselÇEBER' e her zaman yanımda olan ailemeteşekkürlerimi bir borç bilirim.

**Meral ÇAMCEBE**



## GİRİŞ

Geçmişten günümüze değin kadın olgusunun bütün toplumlardaki yerinin bir tartışma konusu olduğu görülmüştür. Bu tartışma konusunun çıkış noktası ise tamamen toplumsal cinsiyet kavramına dayanmaktadır. Toplumsal düzende kadın ve erkeklere roller atfedilmekte ve bu roller üzerinden cinsler değerlendirilmektedir. Kadının yerinin bu toplumsal roller kapsamında her zaman için ikincil plana atıldığı görülmektedir. Eril iktidar tarafından yaşam alanları kısıtlanan kadınların ayrıca birer obje olarak algılanması ve edebiyat, medya, sanat gibi birçok alanda kullanılması da söz konusudur.

Çalışmada bu konu doğrultusunda heykel sanatı kapsamında ele alınan kadın imgesine yer verilmiş ve günümüz toplumunda kadının yeri ve kadın imgesinin heykel sanatına etkisi incelenmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde ele alınan modern toplumlarda kadın olgusu bağlamında, küreselleşen dünyada bile geçmişe nazaran daha az olmasına rağmen kadınların hala ikincil planda bırakıldığı, kadının annelik olgusunun ön planda olduğu, ev işlerinden sorumlu tutulduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra bireyleri, kendi yazılı ve görsel imgelerle oluşturduğu reklam vasıtasıyla tüketime yönlendirmekte olduğu bilinen kapitalizmin kendini her alanda göstermesiyle özellikle medyada kadınların birer meta olarak sergilenmesini sağlamakta ve modern toplumlarda toplumsal güzellik algıları doğrultusunda kadınlara, diyet, estetik ve kozmetik gibi olgularla kendini yeniden yapılandırarak kendi bireysel kimliklerini ortaya koymaları da dayatılmaktadır. Kadın bedeni, reklamlardaki cinsel söylemler vasıtasıyla izlenmek amacıyla bir obje olarak sergilenmektedir.

Bu bağlamda kadının sanat alanındaki yeri ele alındığında, ilkel toplumlarda sanat alanında kullanılan kadın imgelerinin, kadının doğurganlık özelliği üzerinde durduğu ve kadın bedenini abartılı betimlemelerle ortaya koyduğu görülmüştür. Günümüzde de politik olarak değerlendirilen ve hegemonyanın biçimlendirdiği bir alan olan beden üzerinden ele alınan cinsiyet kavramının, özellikle kadın bedenine yoğunlaştığı görülmektedir. Bunun temel nedeni ise, kadın bedeninin kültür ekonomisi bağlamında bir meta olarak görülmesidir. Bu bağlamda bakıldığında kadın imgesi, sanat alanında ideal-kadın'dan soyut-kadın'a, oradan da meta-kadın'a doğru evrilmiş olduğu gözlemlenmektedir. Geçmişten günümüze, kadın bedeni, sanat eserlerinde eril düzenin kendi çıkarları doğrultusunda yoğun bir şekilde işlenmiştir. Kadın kimliği çoğu zaman

yok sayılmış ve bir obje haline getirilmiştir. Bu durum farklı dönemlerde farklı şekillerde süreklilik kazanmıştır. Zaman içerisinde kadın sanatçıların da varlıklarını göstermeleri ve bu duruma karşı eleştirel yaklaşımlar geliştirmeleri ile kadın imgesine dair yeni bakış açısı kazandırmışlardır.

Bu yeni bakış açısıyla birlikte ortaya çıkan feminizm akımı ile beraber, kadın sanatçılar, kadınsılık olgusunun tam tersi bir niteliğinin olduğunu öne sürerek, sosyo-kültürel beklentilerin kadınsılığın kadınların giyim, makyaj, yürüyüş vb. gibi olgularla özdeşleştirmesine tamamen karşı çıkarak, kadınsılığa yüklenmiş olan tanımları ortadan kaldırma mücadelesine girmişlerdir. Kadın bedeninin eril düzen tarafından gerek sanat alanında gerekse diğer alanlarda bir cinsel obje olarak kullanılmasına karşı çıkmışlardır ve bu doğrultuda eleştirel bir yaklaşımla kendi sanat eserlerini ortaya koymuşlardır.

Bu doğrultuda sanat tarihinde erkeklerin ortaya koyduğu bir alan olarak değerlendirilen heykel sanatında küreselleşme ile birlikte kadın sanatçıların kendilerini ön plana çıkarmaları ve ifade etme biçimlerinin değişime uğradığı görülmüştür.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GÜNÜMÜZ TOPLUMUNDA KADIN VE KADININ YERİ

#### 1.1. MODERN TOPLUMLARDA KADIN OLGUSU

Modernleşme olgusu, geleneksel toplum yapısından çıkılarak, endüstrinin, teknolojinin ve bilimin gelişiminin yanı sıra eğitim seviyesinin yükseldiği, kapitalist dünya düzeninin ortaya çıktığı, bürokrasinin arttığı, kentleşmenin başladığı bir toplum yapısına dönüşmesi olarak ifade edilir (Ağrıdağ, 2015.s.36). Modern toplumlarda, endüstrileşme ile iş bölümünün doğru orantılı bir şekilde arttığı görülür. Bunun sonucu olarak, toplumda yaşayan her bireyin birbirlerinin yaptığı işin sonucuna daha bağımlı bir hale geldiği söylenebilir. Bu bağlamda modern toplumlarda organik bir dayanışma olgusunun ortaya çıktığı görülmektedir. Modernleşme sürecinde insan da oluşan toplumsal kimliklerin ve rollerin bir birleşimi olarak ön plana çıkmaktadır (Kellner, 2003.s.196).

Modernite ile birlikte beden, benlik algısının ve kimlik kazanmanın merkezine konuşlanmıştır. Bu doğrultuda bedenin artık verili bir olgu olmaktan çıkarak, inşa edilmesi mümkün bir olguya dönüşmesi söz konusudur. Bu nedenle temelde modernitenin özgür kılmak istediği beden, erkekten ziyade kadın bedenidir. Modernite kadın bedenine iş gücünü arttırmak için ihtiyaç duyar temelde, bu nedenle onu evden çıkartmak, özgür kılmak ister. Cinsiyet (sex) ve toplumsal cinsiyet (gender) kavramları modern çağ öncesi dönemde birbirinden ayrılmaz ve tek bir kavram olarak nitelendirilirken günümüzde bu iki kavram arasında ciddi boyutta farklılıkların olduğu görülür. Kadın cinsiyetine toplumsal rol olarak, çocuk doğurma ve büyütme olguları verilmiştir ve bu rollerin doğal, ilahi ve evrensel olduğuna inanılmıştır. Modern yaşama geçiş sürecinde sanayi devrimi ile birlikte ekonomik yapının değişime uğraması kadın ve erkek rolleri üzerinde değişimin gerçekleşmesine neden olmuştur. Bunun nedeni olarak modern ekonominin “cinsiyetsiz (unisex)” bir yapıyı baz almasından kaynaklandığı düşünülür. Bu doğrultuda modern ekonomik yapı, zorunlu cinsiyet rollerine sahip olmayan erkek ve kadın rollerini birbirinden çok fazla ayırmadığı için

cinsiyetsiz bir ekonomik yapının temeline dayanmaktadır (Şişman, 2013.s. 50; Akt. Bilgin, 2016.s. 227).

Toplum ise, bireylerin toplumsallaşma sürecinde kazandıkları edinimlerdeki görünüm ve davranış kalıplarını toplumsal cinsiyete göre inşa eder. Bunun nedeni hemen her toplumda cinsiyet ile davranış ve görünüm arasında direkt olarak bağlı olan bir ilişki kurulmasıdır. Bireylerin davranışları ve görünümleri, toplumsallaşma olgusu sürecinde birbirlerini tamamlamakta olan bir bütünlük içerisinde bireyin cinsiyetini temsil etmektedir. Toplumun cinsiyet olgusu üzerindeki etkisi de toplum tarafından benimsenmekte ve önemsenmektedir. Son derece baskın bir kontrol mekanizmasına sahip olan toplum, bu özelliği vasıtasıyla bireylerin cinslere göre ayrılan davranış ve görünümünün birbirlerine karıştırılmasını engeller ve buna büyük bir önem verir. Bu doğrultuda dünya çapında bir toplumsal cinsiyet olgusu oluşur, toplumsal cinsiyet nitelikleri benzerlik gösterecek şekilde ortaya çıkar ve bu durum genel olarak dünyanın çoğu yerinde geçerlidir. Yanı sıra modernite çağında, özellikle son yüzyıl içerisinde ciddi bir hızla gerçekleşen düşünsel ve toplumsal değişimler, davranış ve görünümleri cinslere göre sınıflandırma özelliğini modern öncesi çağlara nazaran kısmen yumuşatmış olsa da tamamen ortadan kaldıramamıştır (Vatandaş, 2007.s. 44). Toplumun temelini oluşturan bireyler arasında bireysel yetenek ve beceriler konusunda bazı farklılıklar söz konusudur ve bu nedenle bireylerin, beceri ve yeteneklerinden kaynaklı olarak toplumda daha iyi denilebilecek bir konuma sahip olmaları normal bir düşünce olarak kabul görmektedir. Fakat “kadınların toplumdaki yeri” sorunu, bireysel yetenek ve beceriler neticesinde ortaya çıkan bir problem olarak görülmez. Söz konusu sorun, doğuştan sahip olunan biyolojik bir durumdan dolayı cinslerden birinin ayrıcalıklı ve diğerinin ikincil duruma düşürülmesi sonucu ortaya çıkan bir problem olarak ortaya çıkar.

Bununla birlikte toplumun gelenekleri, dini yapısı cinsiyet rollerinin oluşmasında ana görevi oluşturmuştur. Erkekler toplumun isteklerine göre rol edinmektedir. Kadına yönelik toplumun beklentileri ise; sabırlı olma, anlayışa vakıf olma, idare edebilme şeklinde iken edinmesi gereken meslekler ise ev kadını, öğretmenlik, hemşirelik, sekreterlik şeklindedir (Eroğlu ve İrdem, 2016.s. 12). Demokratik ülkelerin bile öncelikli hedeflerinden birinin, vatandaşları arasında eşitlik sağlamak olduğu fakat

hiçbir demokratik ülkede tam olarak kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olmadığı görülür (Geçit, 2013.s. 106-107).

Bununla birlikte modern zihniyet ve modern sosyal koşullar ile birlikte geleneksel dönemlere nazaran kadınların çalışma hayatına girişi ve eğitim durumlarındaki yükselme, kadınların erken evlenmesinde ve çocuk sahibi olması durumlarında azalmanın gerçekleşmesine neden olmakla birlikte kadının geleneksel rollerinde de önemli değişimlerin yaşanmasına olanak sağlandığı görülür. Aynı zamanda bu dönemlerde edinilen eğitim imkânları ve kadınların iş hayatına girmesi toplum tarafından dayatılan cinsiyet rollerinin algılanmasında ve yeniden şekillenmesi hususunda etkilidir.

Kadınlar, bir yandan aile içerisinde kararlarda ve bazı rollerde daha aktif olurken, diğer yandan üstlenmiş olduğu geleneksel rollerini de toplumsal kurumlara ve yapılara devreder. Geleneksel toplumda iş bölümü açısından ev içi işleri gerçekleştiren kadın, artık modern sosyal hayatın ilerlemesi ve gelişmesi ile birlikte bulunduğu toplumda erkeklerle benzer işlerde çalışır ve cinsiyet rolleri birbirine yaklaşır. Modernitenin yaşamın her alanına işlemesiyle birlikte modern toplumlarda iş hayatına atılan kadın, sosyal yaşam içerisinde kendisini daha fazla gösterirken, artan sorumlulukları ile birlikte yeni problemlerin de doğmasına neden olur. Modern bir yaşam anlayışına geçilse de geleneksel rollerin tam bir şekilde değişmemesi ve aile içi ilişkilerde geleneksel rollerin devam ettiği bir alanda kadınların çalışması, aslında ev içi sorumluluklarının yanında ek bir yükü de beraberinde getirir. Bunun sonucu olarak bu sürece destek çıkmayan, değişimi kabullenemeyen ve gerçekleştiremeyen eşler arasında çoğu zaman huzursuzluklar ve çatışmalar yaşanır (Ersoy, 2009.s. 217-218). Ev içi gibi sorumlulukların toplumsal yaşamda kadınlara dayatılması ve bu tür olguların tamamen kadının sorumluluğu olarak düşünülmesi kadının yaşamı üzerinde her zaman müthiş bir baskıya neden olur. Bu baskıdan ötürü kadınların kendilerini toplumda sadece kadın olarak var etmeleri ve kendilerini gerçekleştirme çabaları sürekli engellerle karşılaşır. Modernleşme ile kadınların her türlü iş alanında çalışmalarının yaygınlaşması gibi bir ilerleme kaydedilirken, kadın benliğine yapıştırılmış sorumluluklar nedeniyle yine bir gerileme sürecine gidildiği açıktır.

Bununla birlikte günümüzde cinsel bir obje olarak metalaştırılan, kapitalist, liberal, ekonomik ve sosyal düzen içerisinde çaresiz bırakılan kadın, toplumda genel olarak nesne olmaktan öteye gidemez. Bunun sonucu olarak cinsiyetçi bir paradigma ile kadını gerek kamusal alanda gerek toplumsal alanda cinselliğe mahkum eden bir rekabet düzeni ortaya çıkar ve kadın kimliği, küresel ekonomik düzende erkek egemen kültüre hizmet etme suretiyle bir araçsallaştırılır, modern şehir ve iş hayatının acımasız erilliği ile mücadele eden “kadın kimliği” sürekli bir örselenmeye maruz kalır. Kadınlar, daima kapitalist düzenin ağır rekabet şartları altında kamusal alanda var olabilmek için çabalar ve zaman zaman bu uğurda ayrıcalıklara maruz kalmamak adına kadınsı özelliklerinden bile ödün vermek durumunda kalır (Yeter, 2015.s. 199).

Kapitalizmin kadınların metalaşması üzerinde bedeni yeniden inşa etme ve yeniden oluşturma düşüncesini esasa alan beden teorisinde diyet, estetik, kozmetik, sağlık ve spor kulüpleri gibi birçok kavram yer alır. Bu kavramlar, kadınların hayatında aslında önemli olmayan fakat toplumsal dayatmalar sonucu önemli bir konuma gelen kavramlardır. Modern toplumlarda toplumsal güzellik algıları doğrultusunda kadınlara, diyet, estetik ve kozmetik gibi olgularla kendini yeniden yapılandırarak kendi bireysel kimliklerini ortaya koymaları da dayatılır (Gökkaya, 2015.s. 344). Bu dayatmalar genel olarak kapitalizmin yaşamın her alanında insanların erişebileceği kaynaklar ile kadın bedeni üzerine yaptığı reklam vb. medya araçları aracılığıyla gündelik yaşamadakil edilir. Tek tip bedenlerin, tek tip yüzlerin sergilenmesi üzerinden toplum üzerinde bilinçsizce oluşturulan bu toplumsal güzellik algıları, insanlar üzerinde etkili rol oynar. Bu olgular kadın ve erkek arasındaki ayrışmaların temelinde de etkili olur ve bu sebeplerden dolayı ataerkil toplumda, erkeklere kadınlar üzerinde söz söyleyebilme ve eleştirme hakkına sahip oldukları düşüncesine oluşur.

Kadın, çalışma hayatına girip para kazanma işlevine dahil olarak geleneksel aile düzeninin dayandığı ayrılmış, kadın-erkek kimliklerine dayatılmış rollerin yerini paylaşmaya dayalı cinsiyet rolleri anlayışına bırakır (Fortin, 2005.s. 419). Bu doğrultuda dönemin ekonomik şartlarına ayak uydurmak için bu tür bir rol paylaşımının sağlanır. Fakat daha önce de değinildiği gibi ev işlerinin paylaşımında gözlenen değişim, para kazanma rolünün paylaşımında gözlemlenenin çok gerisindedir. Bunun temel sebebi ev işlerinde kadınlık ve erkekliğin kavramsal olarak algılanışına dair toplumsal yargıların son derece keskin olması durumudur. Modern aile hayatı, birey



bakımından aile beklentilerinin arttığı, hayatın çok hızlı bir şekilde ilerlediği ve bu sebeple farklı aile rolleri arasında denge mekanizmasının sağlanması ihtiyacının aile bireylerinin tümü ve özellikle kadınlar tarafından daha yoğun hissedildiği bir kavramdır (Günay ve Bener, 2011.s. 160).

Bunlarla birlikte modernleşme, globalleşme ve popüler kültürün de her alanda nüksetmesi ile yaşanmakta olan işsizlik ve yoksulluk gibi faktörler, geleneksel ailedeki cinsiyetçi kaynak bölüşümü, eğitim ve sosyal haklara erişme noktasında kadınları önemli derecede etkiler. Kadınların, aile ve toplum içerisinde bireysel anlamda güçlenmelerini sağlayacak kaynaklara erişimi için eğitimin gerekliliği de bu dönemde önem kazanmıştır. Bu sebeple toplumların yaşamış oldukları değişimi algılamanın bir yöntemi, kültürel aktarımda önemli bir rol üstlenen kadın olgusuna ilişkin problemleri ve buna dair çözümlenmeleri doğru bir şekilde ön plana koyabilmektir. Kadınlık olgusu, içinde yaşadığımız kültürde, yaş eğitim, sınıf gibi dinamiklerden bağımsız olarak, esasen “ev” üzerinden yeniden üretilerek tanımlanır. Bu bağlamda ev ve ev işleri, kadın benliğinin oluşmasını anlamak için kilit noktalardan biri olarak her zaman karşımıza çıkar (Aktaş, 2013.s. 55).

## **1.2. TÜRKİYE’DE KADININ YERİ VE ÖNEMİ**

Türkiye’de kadınların toplumsal iş yaşamında etkin olarak yer alması için gereken koşulların oluşması, Cumhuriyet dönemi ile birlikte başlar. Bu sebeple, işgücü piyasasındaki kadınların konumu Cumhuriyet öncesi ve sonrası olarak iki farklı dönemde değerlendirilir. Bununla birlikte göçebelik döneminde Türk kadını o dönemin erkeklerinin yaptığı işleri ve uğraşları yaparak aşiret içindeki toplumsal hayat ve üretime yoğun bir şekilde katılmıştır. Osmanlı Devleti’nin kurulması ile birlikte yerleşik hayata geçildikten sonra toplumsal alanda kadınlar daha pasif roller üstlenmiş ve statülerinde değişimler olmuştur. Osmanlı döneminde kadının toplumsal gelenek ve görenekler kapsamında konumunun korunduğu ve evinde ailenin geçimine katkıda bulunduğu görülür fakat bu dönemde dokuma, maden, savaş ve sanayi gibi bazı geleneksel sanayi alanlarında ücret karşılığı çalışan kadınlara neredeyse yok denecek kadar azdır(Parlaktuna, 2010.s. 1220). Bununla birlikte 16. ve 17. yüzyıldan itibaren Osmanlı yönetici sınıfının İslami kurallar kapsamında kadınların erkeğin arka planında kalması gerektiği yönünde vermiş oldukları kararlarla birlikte kadınların toplumsal

hayatlarına oldukça büyük kısıtlamalar getirilmiştir. Bunun sebep olduğu alanlardan biri olarak, Osmanlı döneminde kadınların kültürel anlamda ürün verme oranlarının çok az olması durumu gösterilebilir (Çakmak, 2001.s. 1220).

Cumhuriyet döneminde kadınlara verilen değer, Osmanlı dönemine nazaran daha çok artarak kadınların eğitimi için yeni okullar açılmıştır. İlk kız lisesinin 1922 yılında Anadolu'da açılmış, harf inkılabından sonra birçok millet mektebi açılarak eğitim yaşını geçen kişiler bile bu okullarda okuma-yazma ve bazı temel bilgileri öğrenmiştir. Bu okullar sayesinde kadınlar evlerinden çıkarak toplumsal yaşama ve çalışma alanlarına katılma imkanı bulmuştur. Cumhuriyet döneminde,1928 yılında kadınlar avukat olarak barolara girmiş, 1930 yılında ise kadın hekimler Sağlık Bakanlığında göreve başlamıştır (Aydın, 2015.s. 92). Bu doğrultuda Türkiye'de kadının eğitim, hukuk ve toplumsal yaşamda ilerlemesi ve güç kazanması konusunda Cumhuriyet Döneminden itibaren somut adımların atıldığı söylenebilir. Ülke genelinde 1980 sonrası kadın hareketlerinin yapmış oldukları çalışmaların başarılı olması sonucunda da kadın sorununa artarak ilerleyen ve gelişen bir duyarlılıkla yaklaşıldığı görülmekte fakat sağlık, eğitim ve sosyal göstergelere ilişkin veriler incelendiğinde, yapılan yeniliklerin kadınların kendini toplumsal yaşamda tam anlamıyla var etmeleri hususunda yeterli olmadığı anlaşılır (Ereş, 2006.s. 43).

Türkiye'de kadınların işgücüne katılımının önemi, Kalkınma Plan ve Programları ile farklı politika belgelerinde sık sık üzerinde durulmakta fakat yine bu konuda istenilen düzeye ulaşılamamaktadır. Bu bağlamda kadınların, iş gücüne daha aktif bir şekilde katılımları 1950'li yıllara dayansa da son yıllarda oranların düşüşü ile birlikte dünyadaki genel yönelimin aksine kadınların Türkiye'de yine 1950'lerin ortalarından başlayarak işgücüne katılım oranları sürekli bir düşüş içindedir. Bu durumun sebebi olarak Türkiye ekonomisinin 1950'lerin son dönemlerine kadar tarımsal üretime dayalı bir ekonomi olması, ekonomik yapıda meydana gelen değişimler ve bunların akabinde ortaya çıkan sosyal dönüşümler gösterilebilir (Karabıyık, 2012.s. 235).

Türkiye kadınların işgücüne katılım oranları açısından uluslararası istatistiklerde çarpıcı derecede gerilerde yer almaktadır, bu sebeple önemli bir politika alanıdır. Günümüzde Türkiye'de kadınların işgücüne katılımının düşük olmasının en büyük nedeni toplumsal cinsiyet eşitsizliği, aile ve toplumsal yapı, düşük eğitim düzeyleri,

yasal düzenlemeler, sosyo-ekonomik faktörler ve emek piyasasının talep yapısından kaynaklı engellerdir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği kadınlara ve erkeklere hangi işleri yapıp yapamayacakların hususunda roller oluşturur. Toplumsal eşitsizlik oranı çok yüksek olan ülkemizde kadınlar genel olarak ev işleri, yaşlı ve çocuk bakımı gibi görevlerden sorumlu tutulurken erkekler ise işgücü piyasasına katılarak evin geçimini sağlamakla görevlidir (Kılıç ve Öztürk, 2014.s. 118). Türk toplumunda kadınların dilediği gibi, özgür bir şekilde yaşayamaması, kadının konumunu net bir şekilde göstermektedir. Toplumsal eşitsizliğin altında ezilen kadınlar, yaşamının her alanında erkeklere, çocuklarına ya da üçüncü şahıslara evlerde hizmet eder, bunun maddi ya da manevi herhangi bir karşılığını da alamazlar. Türkiye’de toplumsal alanda kendini var eden, gerçekleştiren birçok kadın olsa da bunu sağlayamayan daha fazla kadın vardır. Yaşamın her alanında geçmişten günümüze kadınlar toplum ve aile baskısı ile erkeklerin himayesi altında kalmaya zorlanmıştır. Türkiye’de bunun daha belirgin olması ise aile bağlarının çok sıkı olmasından kaynaklanır. Kadını her zaman ikinci plana atan, aslında yapmakla yükümlü olmadığı sorumlulukları kadının omuzlarına yükleyen, ona roller biçen toplumsal cinsiyet olgusu, kadın işgücüne katılsa dahi her zaman karşı karşıya kalınan bir olgudur.

Bununla birlikte Türkiye’de her yıl ortalama 500 bin kişi işgücü piyasasına dahil olmamaktadır. İş gücü piyasasına katılmayan kesimin %73’ünü kadınlar, %27’sini ise erkek nüfus oluşturmaktadır. İstihdama katılmayan kadınların büyük bir çoğunluğu ev hanımıdır. Bu durum kadınların iş gücüne katılamamalarının nedenini açıkça göstermektedir. Bunun dışında ekonomik sorunların yaşandığı ve yaşam şartlarının zor olduğu dönemlerde kadının daha fazla işgücüne dahil olduğu, genel olarak ev hanımlığı yerine çalışma hayatına atılımın yüksek olduğu görülmektedir (Türkan, 2005.s. 30-31).

Bu bağlamda kırsal alanda tarım sektöründe istihdam içinde yer alan kadın, eğitim seviyesinin ve bunun nedeni olarak niteliğinin düşüklüğü sebebiyle genellikle katma değeri yüksek olmayan işlerde düşük ücretlerle çalıştırılır. Kadınların büyük bir kısmı çalışmak yerine ev hanımı olmayı tercih etmekte ve çalışma hayatından uzak kalmaktadır. Bunun dışında yarı zamanlı işler yine kadınlar tarafından tercih edilmektedir. Kadının iş yaşamına bu şekilde dahil olması toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden kaynaklanmaktadır. Toplumun kadına sunduğu rol ev işleri ve çocuk bakımındır. Bu sebeple kadınlar yarı zamanlı işleri tercih etmekte böylelikle ev ve çocuk

bakımı gibi görevlerini yerine getirebilmektedir (Lordoğlu, Tanyılmaz ve Kırdoğlu, 2004.s.18).

Ataerkil bir toplum olan Türk toplumunda, erkeklerin kadınlarla birlikte oldukları sosyal alanlarda herhangi bir iş bölümü yoluna gitmemeleri de kadınların yükünü arttırır. Erkek sadece kendisinin evin geçimini sağlamakla yükümlü olduğu görüşüyle hareket ederek kadınlara yardım etmez. Türkiye’de yetişen erkek çocuklarının ezici çoğunluğu bu toplumsal cinsiyet unsurları altında yetişir ve bu durum yıllar geçse de nesilden nesle aktarılır. Bunun durumun bir sonucu olarak da erkek egemen toplum anlayışının yıllar da geçse varlığını koruduğu söylenebilir.

Türkiye’de cinsiyet temelli mesleki ayrışmalarhalaok yaygındır. Birçok bölgede ise bu durumun zayıflamaya başladığına ilişkin göstergeler vardır. Bununla birlikte, CEDAW (Kadına Karşı Her Türlü Ayrışıcılığın Ortadan Kaldırılması Sözleşmesi)Komitesi’nin 2005 Türkiye Raporu, kadınların özellikle şehirlerde iş gücüne son derece düşük oranlarda katıldıkları, istihdam alanında direkt ve dolaylı biçimlerde ayrışıcılığa maruz kaldığı gerçeğinin nedeni, bu alanda etkili önlemler alınmadığına dair gerçekler yansıtılmaktadır. Ayrıca Devletin iktisadi planlamada toplumsal cinsiyet konusunda bir bakış açısına sahip olmadığını da vurgular (Acar veArıner, 2009.s. 23).

Türkiye’deki kadınların eğitim seviyeleri ile iş gücüne katılım oranları da pozitif bir bağlantı içerisindedir. Fakat TÜİK(Türkiye İstatistik Kurumu) İş gücü İstatistiklerine göre, istihdam edilen kadınların okuma yazma oranları istihdam edilen erkeklere göre yedi kat fazla olduğu bununla birlikteilkğretim ve ortaöğretim mezunu erkeklerin daha fazla istihdam edildiği görülmektedir.Veriler gösteriyor ki, Türkiye’de iş gücü piyasasındaki düşük eğitim sorununun temelinde cinsiyet ayrışıcılığı yatmaktadır. Kadınların ekonomik kalkınmadaki rolünü belirleyen ve istihdama katılım oranlarını yükselten en önemli faktör eğitimidir. Bunun yanı sıra yapılan çalışmalarla eğitim durumu ve yoksulluk olgusunun arasında ters bir orantı olduğu açığa çıkar. Yoksulluk seviyesi, insanların eğitim düzeyi arttıka azalış gösterir. Bunun nedeni ise eğitimin, iş gücünün verimliliğindeki artışı sağlaması, aile gelirlerini yükselterek yoksulluk düzeyinde azalış olmasını sağlaması, sağlık ve beslenme gibi olguları

geliştirmesi, doğum oranlarını azaltması ve buna bağlı olarak bir ülkenin toplumsal ve siyasi alanda gelişimine katkı sağlamasıdır (Özaydınlık, 2014.s. 103).

Bu doğrultuda yapılan incelemelere göre günümüzde Türkiye’de toplumsal cinsiyet eşitliği açısından öncelikli sorun alanları, eğitim, çalışma yaşamı, şiddet görme ve siyasal platformlara katılımıdır. 2002 BM İnsani Gelişme Raporu’na ilişkin göstergelerde Türkiye’nin, gelişme bakımından 177 ülke arasında 88. sıradadır. Ortaya çıkan veriler Türkiye’nin cinsiyet eşitliği bakımından konumunu yeterince açıklamaktadır. Bununla birlikte İnsani Gelişme Endeksi (İGE) verilerine ilişkin sonuçlar kadın-erkek arasındaki eşitsizlik oranının çok daha yüksek olduğunu gösterir. Türkiye’de İnsani Gelişme Endeksi, erkekler için 0.81 iken kadınlar için 0.74’tür. Aradaki bu farkın sorumlusu ise kadınların aleyhine eğitim, gelir ve mülkiyet dağılımı eşitsizliğinden kaynaklanan gerek politikalar gerekse toplumsal alandaki eşitsizliklerdir (Berktaş, 2004.s. 24).

Diğer bir yandan son yıllarda artış gösteren “kayıt dışı ekonomi” olgusu da kadınların işgücüne katılımını etkileyerek, kentsel emek piyasalarında kadın iş gücüne katılma oranlarını düşürmüştür. Kayıt dışı ekonomi sonucunda, istatistiklerde “çalışmıyor” olarak gözüken fakat özellikle tekstil sektöründe fason üretim yapan işletmelerden ve toptancılardan parça başına iş aldığı, bunun yanı sıra da iğne oyası, dikiş, gündelikçi işçilik, örgü işi gibi işleri gerçekleştiren birçok kentli kadın vardır. Türkiye’de kadınların kayıt dışı istihdama yönelen bir diğer neden ise genellikle çocuğu olan kadınların çocuklarını bırakabilecekleri yerlerin yoksunluğu ve olan yerlerin de pahalı olmasıdır. Çoğu ailede, çocuk bakımı tamamen kadınların sorumluluğu olarak görülür. Çevre koşulları ve iş imkânlarına bağlı olan bu durum kadınları emek piyasasından uzaklaştırabileceği gibi gelir edinmek adına tekstil, örgü örme, temizlik gibi evde yapılması mümkün işlere de yönlendirebilir. 1970’li yıllardan itibaren Türk ekonomisinde önemli değişiklikler yaşanmıştır. Günümüzdeki kentlerde de yeterince ücretli istihdam olanağına sahip olmayan kadın işgücünü kayıt dışı istihdama yönelmektedir. 1973 yılında yapılan bir araştırmada evli ve doğurganlık çağında çalışan kadınlar arasında büyük şehirlerde yaşayanların %92’sinin ev dışında bir işte çalıştıkları, daha küçük kasabalarda yaşayan kadınların ise %43’ünün kendi evlerinde para kazandıran işleri icra ettikleri belirlenmiştir (Özer ve Biçerli, 2003.s. 67).

Tüm bunların yanında Türkiye’de şiddete ilişkin yapılan çalışmalar, konu hassas olduğu için veri edinmedeki güçlükler, istatistiksel verilerin az olması gibi sebeplerden dolayı sınırlıdır. Fakat yapılan araştırmaların hepsi kadınlara yönelik şiddetin günden güne arttığını gösterir niteliktedir. Yapılan çalışmaların hayati bir gerçeklik taşıması, şiddetin hangi boyutlarda olduğunun Türkiye açısından ortaya çıkarılarak engellenmesi ve tümüyle ortadan kaldırılması çabalarına katkı sağlayacağı düşünülse de yapılan araştırmaların boyutları ne derece büyük olursa olsun kadına yönelik şiddette herhangi bir azalma olmamaktadır. 2001 yılında kadına yönelik şiddet çalışmalarında, hamilelik sürecinde şiddete uğramaya dair 154 kadınla görüşme ve anket yoluyla yapılan araştırmada, bu kadınlardan 110’nun hamilelik sürecinde şiddet gördüğü sonucuna erişilmiştir. Edinilen sonuçlar son derece ciddi bir sorunun ortada olduğunu göstermektedir. Söz konusu kadınlar,

- %36,4’ü fiziksel şiddet (tokat, tekme veya yumruk atılması veya herhangi bir nesne ile vurulması vb),
- %5,4’ü cinsel şiddet (cinsel ilişkiye zorlama, başkalarıyla cinsel ilişkiye zorlanma vb.),
- %97,3’ü psikolojik şiddet (bağırma, yalan söyleme, onurun kırılması vb.) ve
- %26,4’ünün tehdit etme ( el ile tehdit, silah veya bıçak gibi nesnelere tehdit edilme vb.)

biçimindeki davranışlara maruz kalmıştır (Harcar ve diğerleri,2008.s. 64-65).

Günümüzde yapılan araştırmalarda ne yazık ki hala bu yönde sonuçlara ulaşılmaktadır. Kadına yönelik şiddetin gün geçtikçe artmasının nedenlerini toplumun eğitim durumu, kültürü, siyasi iktidarların politikaları sonucu ortaya çıkan olgular şekillendirmektedir. Kadına yönelik şiddetin son bulması adına oluşturulan politikaların yoksunluğu ve yaptırımının olmaması da kadına yönelik şiddetin artmasına neden olmaktadır. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin doğurduğu kadının ekonomik bağımsızlığını kazanamaması durumu da kadınların şiddet görmesine rağmen, şiddet gördükleri kişilere ekonomik açıdan bağlı olmaları kadınların içinde buldukları şiddet ortamından kurtulamama nedenidir. Bunun sonucunda ise kadına yönelik şiddet her geçen gün artış göstermektedir. Kadına yönelik şiddet ile birlikte kadın cinayetlerinin

oranı da artmaktadır. Türkiye’ de kadına verilen önem her zaman için az iken, artık gittikçe daha da azalmaktadır.

### 1.3. GÜNÜMÜZDE KADININ SOSYAL KONUMU

Modernleşme ile birlikte toplumsal alanda birçok değişim meydana gelirken kadının toplumdaki yerinde bir farklılık gözlenmemektedir. Dünya genelinde kadının konumunun gelişimi için çabalayan ve bunu biraz da olsa başarabilen ülkeler olsa da genel olarak kadın, özel yaşamında evle sınırlandırılır. Çalışma hayatından siyasete, sivil toplum örgütlenmesinden eğitime kadar her türlü kamusal alanda erkek egemen toplum temelindeki bu görünüm kadın ve erkek arasındaki eşitsizliklerin keskinleşmesine ve gün geçtikçe artmasına sebep olur. Kadın ve erkeğe biçilen bu rollerin aslında zorunlu olmayan ve değiştirilebilecek farklılıklar olması biyolojik cinsiyetin getirisi değil de toplumun oluşturduğu bir cinsiyet kültürünün sonucudur. Sosyal alanlarda yapılan işlerin, uğraşların ve hatta hobilerin kadın ve erkek olmak üzere cinsiyet ayrıştırmasının yapılması, özel yaşamda hem kadını hem erkeği etkilemektedir fakat bu durumdan en fazla etkilenenler kadınlardır. Ekonomik alanda yapılan işlerin özellikle “erkek işi” olarak ayrıştırılarak kadınlara fırsat tanınmaması sonucunda kadın ekonomik alanda kendini geri çekerek ekonomik bağımsızlığını kazanamamaktadır (Kaçar, 2007.s. 3).

Kadının ekonomi ve sosyal alandaki etkinliğini teşhis edebilmek adına birçok farklı gösterge ve kriter vardır. Kadınların sosyo-ekonomik ve siyasi alandaki konumu ile birlikte eğitim ve yaşam göstergeleri bakımından kadınların yerine dair kriterler doğrultusunda değerlendirmeler yapılmaktadır (Deniz ve Hobikoğlu, 2012.s. 125). Bu bağlamda, kadınların işgücüne ve iktisadi faaliyetlere katılım oranı, sektörel istihdamlardaki kadın oranı, kadınlara ödenen ücret seviyeleri gibi göstergeler ekonomik alanda kadının konumunun neresi olduğunu gösterir. Diğer yandan kadın milletvekili sayısı, bakan sayısı, kadın yönetici sayısı, kadın profesyonellerin ve teknik elemanların sayısı gibi ölçütler de kadınların yönetimde ne kadar etkin olduğunu gösterir. Kadınların ekonomik durumunu ve sosyal yaşamdaki yerini erkeklere göre ortaya koymak için yapılan Cinsiyet Eşitsizliği Endeksi ekonomi, eğitim, sağlık ve politikadan oluşan farklı alanlardaki ölçütleri esas alır. Bu ölçütler, erkeklere karşın kadınların durumunu gösteren ekonomik yaşama katılım ve fırsatlara erişim, eğitim

edinimi ve politik haklara sahip olma ile sağlık ve yaşam beklentisidir (Dijkstra ve Hanmer, 2000.s. 41). Kadınların alışma şeklini, bir yandan kendi gelişme düzeyleri belirlemektedirken, diğer yandan “biyolojik temele dayalı cinsiyetçi ve toplumsal nitelikli ayırım” olgusu da son derece etkin düzeyde bir belirleyicidir. Bu nedenle kadının sosyal yaşamdaki yeri ve rolü, cinsiyet ayırımına göre şekillenir. Günümüzde de hala cinsiyete dayalı iş bölümü sebebiyle kadına, yemek hazırlama, temizlik ve ocuk bakımı gibi evsel işlerinin kadınlara dayatılır. Bu doğrultuda oluşan işbölümü ile birlikte kadın aleyhine eşitsiz bir durum ortaya çıkar.

Cinsiyete dayalı işbölümüne ilişkin olarak eğitim ve çalışma olanakları kısıtlanan kadınlar, iş alanlarında aktif değildir. Fakat teknolojinin gelişmesi ve bunun beraberinde gelen kültürel değişim, kadınların biraz da olsa çalışma piyasasına ve üretime katılımına olanak sağlar. Bunun yanı sıra teknolojinin yaşamın her alanında kolaylık sağlamasıyla kadınlar da bu kolaylıklardan yararlanmışır. Ev içinde kadınlara yüklenen sorumluluklar teknolojinin gelişmesiyle hafiflemiş ve kadının kendine zaman ayırarak, bu boş vakitlerini üretken bir biçimde değerlendirilmesini beraberinde getirmiştir (Fidan, 2000.s. 120).

Günümüzde Türkiye’de kırsalda yaşayan ve hem evlerinde hem de tarlalarda çalışan kadınlar ile büyük şehirlerde evleri dışında fabrika işçiliği, temizlik gibi çalışma alanlarında varlıklarını sürdüren kadınları ekonomik ve sosyal açıdan bağımsızdır. st ya da orta sınıftan toplumda belirli statülerde bulunan şehirli kadınlar ise mesleki ve ekonomik anlamda eşleriyle eşit olmalarına rağmen erkeğe bağımlı bir yapının olduğu ortadadır. Özellikle Türkiye’de alternatifsiz bir olgu olarak aile tüm sevgi ve remeye dayalı işlevler ile ilişkiler ekonomik işlevini kaybetse dahi varlığını sürdürür. Bu bağlamda bir bireyin, özellikle kadının, aile dışında kendini gerçekleştirmeye çalışması ve kendine bir kimlik araması zor bir süreçtir çünkü kadının aile dışında kendine bir kimlik oluşturması ve bireysel bağımsızlığını kazanmaya çalışması durumunda kadının mahalle baskısı ile karşı karşıya gelerek yoksun bir duruma itilir. Aileden bağımsız bir şekilde kendi bireysel bağımsızlığını kazanan, kendini gerçekleştiren ve bunu her alanda gösterebilen kadın sayısı çok da olsa Türkiye genelinde bakıldığında bu kadınlar azınlıkta kalmaktadır. Toplum kadını yönlendirerek, neresi uygun görülüyorsa kadının sadece o alanlarda kendisini var etmesine izin verilir ve ne yazık ki bu üzücü bir gerçekliktir (Kaplan, 2003.s. 153). Bunun yanı sıra geçmişten günümüze toplumda



kadına bir birey olarak değil ailelerinin veya eşlerinin himayesinde olan bir ikincil kimlikle ya da annelik olgusuyla bakılır. Bu doğrultuda kadına imgeler yerleştirilerek toplumun kültürü haline gelir. Kadının sosyal konumu yıllar geçse de temelde aynı kavramlar üzerinde bir döngüye sahiptir. Daha önce de değinildiği gibi kadınların sosyal alana katılımında artışlar olsa da bu artış genelde değil toplumda bir azınlığı temsil etmektedir.

Türkiye’de 2000’li yıllar itibari ile kadın örgütleri oluşumunda artış olmuş ve kadın örgütlerindeki sayısal artış ile Türk toplumunda kadın haklarına karşı artan duyarlılıkla doğru orantılı olarak kadınların çıkarları doğrultusunda önemli adımlar atıldı. Bu ilerlemeler temel olarak yasal alanda yapılan düzenlemeler sonucu oldu. Anayasada gerekli revizyonlar yapılarak kadınla erkeğin eşitliğine dair vurgular güçlendirilmeye çalışıldı. İsviçre Medeni Kanunu yerine kadınla erkeği gerek aile ortamında gerek toplumsal alanda eşit gören yeni bir Medeni Kanun oluşturularak kadınla erkeğe eşit muameleyi öngören yeni bir Ceza Kanunu hazırlandı. Bunlara ek olarak Belediye Yasası’nda gerekli düzenlemeler yapılarak şiddete uğrayan kadınların devlet koruması altında alınmasına yönelik çalışmalar yapıldı. Aile ile ilgili yapılan düzenlemede kadının şiddete uğramasını önlemek adına düzenlemeler gerçekleştirildi. Bunun yanı sıra siyasette de kadınlara yönelik önemli adımların atıldı. Türkiye’de kadınların Meclisteki nüfusu 2007 yılına kadar %4,5’i geçmezken kadın milletvekili sayısı 2007 yılından sonra bu oranın üzerine çıkmıştır (Soy, 2017.s. 53). Fakat bu oranlar elbette olması gereken oranların oldukça altındadır. Olumlu yönde yapılan çalışmalar, yüksek oranda bir başarıya sahip olamamakla birlikte az da olsa kadının sosyal yaşamdaki yerinin öneminin artmasına olanak sağlamıştır.

Bununla birlikte Türkiye’de Cumhuriyetin ilk yıllarında sivil yapılanmaları oldukça azdır. Sivil toplum örgütlerinin sayısı ve yapılanmaları 1945-1960 yılları arasında artmıştır (Özkiraz ve Arslanel, 2015.s. 24). Diğer yandan sivil toplum örgütlerinde de önemli gelişmeler yaşanmıştır. Türkiye’de son yirmi yılda sivil toplum kuruluşları gerek niceliksel gerekse niteliksel olarak daha etkin bir şekilde gündeme gelmektedir. Kamu kurum ve kuruluşları ile sivil toplum kuruluşları arasındaki iletişim süreci görüş alma, projelerde ortaklık ve işbirlikleri ile hibe verme biçimindedir. Bu bağlamda Türkiye’de kadını temel olarak faaliyet gösteren sivil toplum kuruluşları da vardır. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı tarafından oluşturulan sivil toplum kuruluşlarının listelendiği veri

tabanında etkinlik alanı kadın temelli olarak belirlenmiş 76 kuruluş varken Sivil Toplum Geliştirme Merkezi sivil toplum örgütü veri tabanında etkinlik alanı kadın olarak belirlenmiş 623 organizasyon vardır (Aydın ve Gürbüz, 2018.s. 581).

#### **1.4. KADININ İMGELEŞTİRİLMESİ**

Günümüzde sahip olduğu araçlarıyla etkinliğini gündün günden arttıran medya, önemli bir güç olarak ortaya çıkmaktadır. Gerek görsel, gerek yazılı medya iletişim araçları, sosyo-kültürel değişim ve gelişimde üstün rollere sahip olmakta ve özellikle istenen bilginin yayılmasında oldukça başarı göstermektedir. Toplumda kadınların yeri ve rollerinde belirleyici olan bu etkin rol, bir taraftan kadını bir araç gibi kullanmakta diğer taraftan ise toplumun algısında kadının rollünün oluşmasına ve değişmesine dair etkide bulunmaktadır. Bununla birlikte “kapitalizm ve kadın ilişkisini” destekleyen medya, kadının mevcut düzen içinde geleneksel rollerini ve konumunu ele alabilmektedir. Kadınlara dayatılan toplumsal tanımlar kapitalist düzenin işlerlik ve yaygınlık kazanması ile birlikte çeşitli şekillerde ifade edilmeye başlamış, kadının farklı alanlarda roller yüklediği gözlemlenmiştir. Kapitalizm, kadını, “üretici”, “tüketici” ve “meta” olarak üç farklı şekilde ortaya çıkarmış ve şekillendirmiştir (Fidan, 2000.s. 118).

Bununla birlikte kapitalizm, bireyleri, kendi yazılı ve görsel imgelerle oluşturduğu reklam vasıtasıyla tüketime yönlendirmekte olduğu bilinmektedir. İmgelerin birleşerek açık bir şekilde verdiği mesajlar ve metaforlar kullanılarak yapılan bu yönlendirme, tüketiciye ürünle ilgili vaatler sergilemektedir. Birey, dilediği ve arzuladığı yaşama sahip olabilmek adına tüketim vasıtasıyla kapitalizmin çarkında daimi bir şekilde istenilecek olgular yaratmakta ve bu olgulara erişmek için efor sarf etmektedir. Bu düşüncüyü, reklamlarda yer alan ve bir süre sonra arzu nesnesine dönüşen her türlü üründe analiz edebilme olanağı vardır. Tüm bunların ekseninde, kitle iletişim araçlarının içeriklerinde cinsiyetçi bir ideolojinin varlığının göstergesi, cinsellikle ilgili söylemlerin bu içeriklerde kullanılması olarak belirtilmektedir. Kitle iletişim araçları bünyesinde bu söylemlerin bulunması cinsiyetçi politikalarla alakalı rıza oluşturma sürecini desteklemekte olduğu ifade edilmektedir. Bu bağlamda cinsiyetçi düşüncenin göstergelerine dair sağlanmakta olan rızayla medyada cinselliğe dair söylemlerin

bulunmasıyla bedenın metalaştırılması doğal bir hale büründürölmektedir (Aydın, 2014.s. 57).

Bu doğrultuda beden olgusuna bakıldığında, birçok düşünöre göre Batı düşüncesinin beden algılayışı, ilk olarak “ötekine” ve “ötekinin bedenine” yönelik bir algılayıştır. Beden temelinde kavrayış esaslı eril dünyanın dışında kalan akıl merkezli dünyaya karşın akıldışı bir dünyanın alanı olarak belirtilmektedir. Beden, bir noktada akıl ve beden ikiliğinin var olmadığı Antik Yunan’da dünyanın hakimi ve bunun yanı sıra zamanda özgürlüğün, cesaretin ve dürüstlüğün simgesi olarak ifade edilmektedir; Ortaçağ skolastik düşüncesinde ise şeytanın arazisi şeklinde düşünölmekte ve Aydınlanma çağında da akıldan kopartılmış ve uhrevi olana bir tepki ile birlikte varlığını sürdüren bir düşünce olarak belirtilmektedir. Levinas’a göre beden, temelinde ötekinin aynıya indirgenmesi sürecine işaret eden egobilimin kendisine sistemli bir şekilde bir tür “ontolojik emperyalizm” uyguladığı bir olgudur (Köse, 2011.s. 79). İnsan bedeninin iktidarla arasında olan ilişkisi Antik dönemlerden itibaren birçok alanda yansımasını bulmuştur. İktidar, değerler alanını kendi düşüncesi ile yaratmakta ve beden değerini de belirleyen bir odak noktası konumunda yer almaktadır. Politik ve ekonomik iktidar odakları, beden ve üretim arasındaki bağındaki araçsal durumu, bedensel oranların nasıl örtüneceği ve ne olacağı gibi görsel unsurlarla birlikte toplumsal cinsiyet bünyesindeki kadın ve erkek arasındaki rol dağılımını yönetmektedir. Kadınların reklamlarda sunulması sözel, görsel ve bunun yanı sıra ideolojik olarak da cinsiyetçi bir tutumla karşı karşıya kalınan bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Sanayi Devrimi sonrasında, bedenın üretim ilişkileri kapsamında biyolojik cinsiyete göre emek gücünün ve sürecinin farklı alanlarında konumlanması belirgin bir hal almıştır. Reklamlarda görölen kadın karakterlerinin kadın bedenine empoze edilen anlamların ve toplumsal cinsiyete dayalı rollerinin tarihi süreçteki oluşumu reklamdaki sunumuyla denkleşmektedir. Kadın bedeni, reklamlardaki cinsel söylemler vasıtasıyla izlenmek amacıyla bir obje olarak sergilenmektedir. Kitle iletişim araçlarının, özellikle kadın bedenine dair kamu politikalarının meydana getirilmesinde en önemli etkilerinden biri olarak karşımıza çıkmakta ve bu doğrultuda kadına dair genel kamu politikasının yansıması olan cinsiyetçi tutumun örnekleri, cinsel söylem içeren kitle iletişim araçlarında yayınlanmakta olan reklamlar ile sık bir şekilde sunulmaktadır (Taşkaya, 2012.s. 103). Bu doğrultuda özellikle kadın bedeni, kapitalist düşünce sisteminin

taşıyıcısı olan tüketim kültüründe çok büyük bir öneme sahip olduğu belirtilmektedir. Kapitalist sistem, kendini üretebilmek adına kadın bedenini bir tüketim yolu olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda kadın bedeninin metalaşmasına ön ayak olan en etkili araçlardan biri de moda olarak karşımıza çıkmaktadır. Moda, kadınların kendi bedenlerinden rahatsız olmasını sağlamakta, sonrasında da kadına mutluluk, statü, farklılık ve haz yolları sunarak kadınların bilinçsizce tek boyutlu insan durumuna düşmesine neden olmaktadır. Ortaya çıkan tek tip kadın güruhuna, moda uyularak özgürlüğe ulaşabilmenin mümkün olacağına dair vaatler sunulmakta ve bu özgürlük sadece yabancılaşmayı ve toplumsal denetlemeyi desteklemektedir; bununla birlikte kişi tarafından nelerin seçilebileceği ve nelerin seçilmiş olduğunu göstermektedir (Özdemir, 2016.s. 248).

Bununla birlikte kadınların reklamlarda kullanılmalarının iki nedeni bulunmaktadır. Bunlardan ilki, kadınların reklamların hedef kitlesi konumunda olmaları; ikinci nedeni ise diğer izleyicilerin etkilenmesini ve ikna edilmesini sağlama amacı olarak belirtilmektedir. Kadınların reklamlarda eş, anne veya ev kadını şeklinde sunulması, reklamları izleyen kadınların durumu kendileriyle özdeşleştirmeleri için verilirken; erkeklerin ikna edilmesini sağlamak adına kadın bedeninin cinsel bir objeye dönüştürülerek sunulmaktadır. Bir sabunun duruluğu, otomobil yağı, aynanın berraklığı veya gençlik ile ilgili birçok ürün kadın bedeni kullanılarak soyut bir kavram olarak anlamlandırılmaktadır. Kadın üzerinden anlamlar üretilirken, kadına dayatılan kadınlık tanımı karşımıza çıkmaktadır. Reklamlarda kullanılan kadın benliği, kendi kararlarını kendi verebilen, bireysel idaresi doğrultusunda hareket edebilen, üretken, düşünen, okuyan, çalışan veya kendini geliştiren bir birey olarak sunulmamaktadır. Bunun tam aksine geleneksel bir ev hanımı, fedakar bir eş ve bütün amacının ailesinin ihtiyaçlarını gidermek için çabalayan birey olarak ya da yalnızca güzelliği ile ön planda olan, genç ve sürekli bakımlı kalabilen kadın bireyler olarak sergilenmektedir (Şenkal, 2016.s. 94-95).

Türkiye’de Tanzimat dönemiyle başlayan Batılılaşma olgusu günümüzde hala devamlılığını korumaktadır. Günümüzde varılan nokta kadın üzerinden esaslandırılan Batılılaşma (modernleşme) amacına ulaşmış olarak ifade edilmektedir. Bunun nedeni Batı Uygarlığının kadını hayranlık ve kullanım objesine dönüştürmüş fakat takdir veya saygıya layık olan şahsiyetini ondan almıştır. Bunu “miss”lerin seçimlerinde ve manken

veya fotomodellik gibi kadınlarla ilgili mesleklerde bu durumun keyfiyeti kendini ortaya çıkarmaktadır. Sergilenmekte olan kadın insan olarak değil tamamen güzelliği ifade eden bir cinsel obje olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda modern dünyada kadın, hem bedeni hem de kişiliği üzerinden çeşitli biçimlerde istismara uğramakta ve meta olarak kullanılmaktadır. Kadın bedeninin ve kişiliğinin istismara uğraması ve metalaştırılmasındaki problem herhangi bir ürünün tanıtımında kadının, kadınlığının kullanılması olarak ifade edilmektedir (Cihan, 2018.s. 276-277).

Bununla birlikte kadınların özel ve kamusal alanda sahip olduğu güç ve statü, kadınların bu alanlarda kazandığı kimliği de ortaya çıkarmaktadır. Yalnız yazılı ve görsel kitle iletişim araçlarının kullandığı medyada kadına yüklenen nitelikler kadına herhangi bir güç veya statü ilişkisi kazandırmaktansa bunun tam tersini yaparak bu özellikleri kadınlardan almaktadır. Günümüzde Türkiye’de çok hızlı bir şekilde ilerleyen ve çarpık bir şekilde yaşanan süreçte, annelik ve ev kadınlığı niteliği ile ön plana çıkmayı başarabilen kadınların kişiliklerini kazanma süreci oldukça zor gerçekleşmektedir ki Türkiye’de sadece dört kadından birinin ekonomik bağımsızlığı olduğu da belirtilmektedir. Kadın, üretim sürecinin dışında bırakılmakta ve eğitim hakkından mahrum bırakılmaktayken; bir de medya tarafından kullanılarak cinsellik, iktidar, aşk aldatılma, intikam, kıskançlık gibi duyguların etkisi altında bırakılmaktadır. Bu bağlamda bakılan değerlendirmelerde ise medyanın kadın bilincini sistematik olarak bulanık tutma sürecinde başarılı olarak tanımlanacak bir süreç izlediği belirtilmektedir (Büyükbaykal, 2007.s. 21).

Reklamlar, toplumu dönüştürücü ve değiştirici gücü ile birlikte iktidar söylemin ortaya koyduğu ideolojiyi çeşitli kurumlara manipüle etmeye çalışmaktadır. Bu nedenle kitle iletişim araçlarının ve reklamın toplumu yönlendirmede oldukça önemli bir işlevi olduğu belirtilmektedir. Bazı düşünürler ise reklamların vaat ettiği kişiselleştirici farkların tam tersine bireyler arasındaki farkları yok ederek bireyleri ve sergilenen ürünleri türdeşleştirdiği düşüncesine sahiptir. Reklamlarda sadece bir beden biçiminde verilen kadın, kimliksizdir. Bunun nedeni ise kadının reklamlarda kontrolü elinde tutma, kararlara katılma, yetkilendirme ve kendini gerçekleştirme için gereken unsurlara ulaşabilmeyi ifade eden güç kavramı ve kendi için bir şeyler yapabilecek konuma sahip, bulunduğu konumdan dolayı ihtiyaçlarını giderebilmek olarak tanımlanan statü kavramı ilişkileri gibi kimlik oluşumu için gereken unsurların dışında tanımlanmasıdır.

Reklamlar, popöler kùltürün bir yansıması olarak kişilerin davranış, tutum, duygu ve düşüncelerini etkileyerek yönlendirebilmekte ve ayrıca biçimlendirebilmektedir (Alyakut, 2016.s. 699).



## İKİNCİ BÖLÜM

### HEYKEL SANATINDA KADIN

#### 2.1. SANAT OBJESİ OLARAK KADIN

Sanatın kendine özgü olan tekliği ve yeniliği gibi evrensel özelliklerinden ötürü sanata dair genel bir tanım yapılmazdır. Tarihi süreçte sanatın bu nitelikliği göze çarpar çünkü her toplum ve kültür kendi devrinde kendilerine has, tekrarlanamayan bir sanat akımı ortaya koymuştur. Genel bir tanım zor olsa da Buyurgan ve Mercin (2005) “*Sanat, bireyin özgülleşmesi, ruhun maddeye dönüşmesidir. Bireyi diğer insanlardan hem farklı kılan, hem de ortak değerlerde buluşturan bir varlıktır sanat, evrensel bir araçtır; sözlü ya da sözsüz iletişim aracıdır.*” şeklinde ifade etmişlerdir (Gültekin, 2009.s. 104).

Sanatsal imge, etkili izleme ve soyut düşüncenin niteliklerini bütünleştirir. Bu yöntemle, gerçek objeyi olduğundan daha iyi bir biçime sokarak, tekrardan yaratır. Dış dünyadaki nesnelere algılanma şekli, belirli bir imgeye dönüştürülmesi ve tekrardan oluşturulması dönemden döneme değişkenlik gösterir. Her toplum kendi sanatını, kendi kültürü doğrultusunda ortaya koymaktadır. Bu durumda sanatçılar da bulunduğu kültürün özelliklerini kullanarak imgeleri oluşturur. Bu noktada, bir kültüre ait oluşturulan sanat eserlerinde kadın imgesinin çözülebilmesi adına toplumsal gerçekliğin algılanması gereklidir. Bunun nedeni, sanatçıların yer aldığı toplumsal ve bilişsel etkinliklerin hepsinden etkilenerek bunları sanat eserlerine yansıtma sürecidir. Bu bağlamda imgelerin iç ve dış dünya ile ilgili gelişen düşüncelerin dönüşüm noktaları olarak değerlendirilir (Mamur, 2012.s. 2).

Bu doğrultuda sanatın, ortaya konduğu dönem ve kültürle birebir olan ilişkisinden yola çıkarak ilkel dönemde yaşayan toplumlar incelendiğinde kabile mensuplarının, yaşamları boyunca yer aldıkları kabilelerinin sahip olduğu sembollerini özel günlerde bedenlerine çizip boyadıkları görülür. Bu etkinlik onlar için bir saygı göstergesi niteliği taşımasının yanı sıra yardımlaşma kapsamında gerçekleştirirler. İlkel toplumların özel günlerinde gerçekleştirilen bu etkinlikler bir nevi performans özelliği taşımaktadır. İnsanların bedenlerine çizip boyadığı sembollerin ve motiflerin tümü, kendi kültürlerinden bir iz taşıma suretiyle yapılır. Bedenlerinde çizdikleri şekillerin tümü,

doğum, evlilik, savaş, barış, bolluk, ölüm gibi yaşamlarındaki sosyal ve kültürel olguda yarattıkları kimlik arayışları doğrultusunda motifler ve desenlerde gösterilir. İlke toplumların gerçekleştirdikleri bu etkinlikler tamamen kültürlerinin sürekliliğini sağlamak ve geleceğe aktarma düşüncesiyle gerçekleştirilir. Söz konusu bu oluşumların ve dışavurumların tümü, sanatın sergilenme ve biçimleme dili ile ilintili olduğu gerçeğini ortaya koyar. Bu doğrultuda ilkel toplulukların beden sanatı ile direkt bir ilişki içerisinde buldukları söylenebilir(Çiftçi, 2016.s. 15).

Bununla birlikte beden, Rönesans döneminden günümüze kadar, evrensel olarak merak edilen bir olgu olduğu için, anatomi alanından video sanatına değin bütün araştırmaların odak noktası niteliği taşımaktadır. Beden, tarih, ideolojiler ve toplumlar tarafından şekillendirilmiştir. Bundan dolayı da çeşitli disiplinlerin araştırma odağı olma niteliğine sahip olmuştur ve özellikle felsefi bağlamda insan kimliğinin bir simgesi olarak değerlendirilmiştir (Hepsev, 2004.s. 19). Geçmişten günümüze bedene anlam yüklenilerek çeşitli alanlarda kullanılmaya devam edilmiştir ve bu durum genel itibari ile kadın bedeni üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Bu bağlamda cinsiyet kavramına bakıldığında ise cinsiyetin en fazla beden üzerinden değerlendirildiği görülür. Bedenin nasıl görüldüğü değil de nasıl görünmesi gerektiği ile ilgilenen pazar ekonomisinde beden birebir tüketim objesine dönüştürülmüştür. Bunun yanı sıra günümüzde politik olarak değerlendirilen beden, hegemonyanın biçimlendirdiği bir alan olmuştur. Pazar ekonomisinde de beden üzerinden ele alınan cinsiyet kavramının, özellikle kadın bedenine yoğunlaştığı görülmektedir. Bunun temel nedeni ise, kadın bedeninin kültür ekonomisi bağlamında bir meta olarak görülmesidir. Bu bağlamda bakıldığında kadın imgesi, sanat alanında ideal-kadın'dan soyut-kadın'a, oradan da meta-kadın'a doğru evrilmiş olduğu gözlemlenmektedir(Alp, 2014.s. 341).

Madra'nın konuya ilişkin "*Kadın imgesinin sanat yapıtlarında temsil edilmesi tarih öncesi çağlardan günümüze, tapılan kadın (tanrıça), anılan kadın (erkek sanatçının ilham perisi), satılan kadın (tüketim kültürünün baş ögesi) olarak sürüp gidiyor*"(Madra, 2006.s. 1) söylemi kadın kimliğinin ve bedeninin tarih içerisinde geçirmiş olduğu dönüşümü ön plana çıkarmaktadır. Bu bağlamda bakıldığında ilkel toplumlarda sanat alanında kullanılan kadın imgelerinin, kadının doğurganlık özelliği



üzerinde durduğu ve kadın bedenini abartılı betimlemelerle ortaya koyduğu görülmüştür. Keçiye benzeyen bacakları, geniş kalça kemikleri, kocaman göbeği ve körfeze benzeyen vulvasıyla Ünlü Willendorf Venüs heykeli bu abartılı betimlemelere örnek gösterilebilir (Madra, 2006.s. 1).

Bununla birlikte Orta Çağ Avrupa sanatı incelendiğinde sanatın Hristiyanlığı yayma suretiyle kilise tarafından geliştirildiği görülür. Ortaçağ Hristiyan felsefesinin önderliğini yapan Saint Aygustinus'un "tinsel eşitlik ve doğal bağımlılık" kuramı, kadının toplumda ikincil bir planda tutulması yaklaşımını öne sürmüştür. Hristiyanlık doktrinleri ve kilise, bedenin cinsel yönünü tamamıyla kadın bedenine atfederek bu olguyu gelecek yıllara aktarmıştır. Kilise, kadınların duygusal yönlerini, cinsel anlamda tatmin olamama, kendi cinselliğini kontrol edememe gibi özelliklerle bağımlı bir şekilde ortaya koymuş ve kadına yüklemiş olduğu bu nitelikleri tehlikeli olarak nitelendirmiştir. Bununla birlikte cinsiyetsiz olarak değerlendirilen melekler, kilisenin süslemelerinde cinsiyetsizlikle bağdaştırılan kadın çizimleri ile betimlenmiştir (Çaylı, 2008.s.149). Bu bağlamda ilk sanat eserlerinde doğurganlık sembolü olarak değerlendirilen Ana Tanrıça-kadın imgesi, toplulukların yerleşik hayata geçmesi ve ilk medeniyetlerin meydana çıkması ile değişim geçirmiştir. Erkek tanrı ile birlikte varlığını idame ettiren Ana Tanrıça, zamanla ikinci plana itilen bir figür olarak ele alınır. Yahudilik ve İslamiyet'in figüratif tasviri benimsememesine rağmen, Hristiyanlıkta görsel sanatlar, Hristiyanlığın doktrinlerini yayma isteminden dolayı esas olarak iki kadın imgesi oluşmuştur. İdeal kadın imgesi ki bu imge Meryem Ana ve tövbekar Maria Magdalena üzerinden ele alınmıştır ve Ortaçağ Avrupa'sında üst statüye sahip olan kadınlar, Meryem Ana imgesine eşdeğer bir biçimde tasvir edilmişlerdir. Çıplaklık temalı kadın imgeleri ise günahkarlıkla özdeşleştirilmiş ve çıplak kadın imgesi, cehenneme giden insanları simgeler nitelikte ele alınmıştır (Papila, 2009.s. 176).

Bununla birlikte sanatta da kadın bir meta olarak ele alınır. Görsel kullanım objesi olarak kadın bedeninin ön plana çıkarıldığı ve bu noktada kadın bedeninin bir imge olarak sömürüye maruz kaldığı görülür. Kadının cinsel kimliği, toplum tarafından biçilen rol ve kodlanan kimlik ile ilişki içerisindedir. Bu durum, toplumun kadına yüklediği bir olgu olarak değerlendirilir. Geçmiş tarihe bakıldığında erkek egemen düzen her zaman için kapitalizmin koruması altında kalmıştır ancak kadın, kapitalizmin hedeflediği yapılanma süreci altında sürekli olarak ezilmiştir. Bu bağlamda kadının

kendi kimliğini arayış süreci sanatın nasıl bir işlevinin olması gerektiği sorunu ortaya çıkmıştır. Toplumda bulunan her şeyin tüketimini teşvik eden kapitalist düzenin, toplumsal değerlerin anlamını yitirmesine neden olduğu görülür. Öyle ki bu durum sanat alanında da kendini gösterir. Ortaya konulan sanat eserlerinin çoğunlukla kadın kimliği üzerinden yalnız kadının bedenini ön plana çıkardığı söz konusu olmakta ve kadın bedenini erotikve arzu objesi olarak sergiledikleri görülmektedir (Torun ve Şener, 2009.s. 349).

Toplumsal yaşamda, zaman zaman tapınılan bir varlık olarak ele alınan kadın, geçmişten günümüze süregelen bir şekilde değerlilik ve değersizlik olgusuyla karşı karşıya kaldığı görülmüştür. Kadının karşılaştığı bu durum, kadının algılanışının bir çeşit yansıması niteliğine bürünmüştür. Söz konusu bu algılanış sanat alanında farklı, diğer alanlarda farklı biçimlerde ele alınır. Kadına sunulan değer ve değersizlik zaman zaman pragmatik bakımdan bir obje, zaman zaman toplumsal bir olgu şeklinde eş, anne veya tapınılan tanrıça gibi, kimi zaman da estetik açıdan güzel olan seyredilesi bir nesne olarak değerlendirilir. Bu bağlamda kadının geçmişten günümüze bütün dönemlerde sanat için bir obje olarak değerlendirildiği görülür (Gülaçtı, 2012.s. 78).

Kadın bedeni üzerinden oluşturulan cinsellik olgusu, 18. yüzyıl itibari ile batı sanat dünyasında mitolojik temalar, doğrudan anlatım çıplak kadın resimlerine dönüşmüştür. Söz konusu anlatım biçimindeki dönüşümleri Foucault, “*Cinsellik bir belirtke ya da gösterge değil, nesne ve hedeftir ve ona önem veren, enderliği ve eğretiliği değil, ısrarı, aldatıcı mevcudiyeti ve her yerde hem kışkırtılan hem de ürkülen olmasıdır*”(Özgenç, 2011.s. 93) şeklinde ifade etmektedir. Bu noktada eril iktidarın bedeni yönlendirme konusundaki belirleyiciliği, zamanın ruhun bir yansıması olarak, sanatçıların kadın kimliğine ilişkin yaratıcılıkları ile imgesel olarak bir dönüşüm içerisine girmiştir (Özgenç, 2011.s. 93). Geçmişten günümüze, kadın bedeni sanat eserlerinde eril düzenin kendi çıkarları doğrultusunda yoğun bir şekilde işlenmiştir. Kadın kimliği çoğu zaman yok sayılmış ve bir obje haline getirilmiştir. Bu durum farklı dönemlerde farklı şekillerde süreklilik kazanmıştır. Zaman içerisinde kadın sanatçıların da kendi varlıklarını göstermeleri ve bu duruma karşı eleştirel yaklaşımları geliştirmeleri ile kadın imgesine dair yeni bakış açısı kazandırmışlardır.

Bu bağlamda feminizm akımı ile birlikte kadın sanatçılar, kadınsılık olgusunun tam tersi bir niteliğinin olduğunu öne sürerek, sosyo-kültürel beklentilerin kadınsılığın kadınların giyim, makyaj, yürüyüş vb. gibi olgularla özdeşleştirmesine tamamen karşı çıkarak, kadınsılığa yüklenmiş olan tanımları yok etmek için çaba göstermişlerdir. Bu noktada kendi bedenlerinin hakimiyetini eril iktidardan almaya çalışarak kendi bedenlerinin hem öznesi hem de nesnesi olmuşlardır. Kadın bedeni üzerinde söz sahibi olması gerekenlerin yine kadınların olması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Kadın bedeninin eril düzen tarafından gerek sanat alanında gerekse diğer alanlarda bir cinsel obje olarak kullanılmasına karşı çıkmışlardır ve bu doğrultuda eleştirel bir yaklaşımla kendi sanat eserlerini ortaya koymuşlardır. Fransız ressam Orlan, eril düzenin kadını bir obje olarak kullanmasına birçok estetik ameliyat geçirek yüzünü tekrardan şekillendirerek karşı çıkmıştır. Kadının bir meta olarak topluma sunulmasına bu eleştirel yaklaşımını bizzat kendi bedeninde gerçekleştirmiştir. Orlan gibi, birçok feminist sanatçı kadın bedeninin bir cinsel obje biçiminde sunulmasına, kendi bedenleri üzerinde geliştirdikleri sanat anlayışı ile karşı çıkmışlardır. Sanat tarihindeki eril yaklaşımı sürekli olarak eleştirmişler ve bu doğrultuda mücadele etmişlerdir (Boyacı, 2018.s.37).Orlan'ın benimsemiş olduğu bu sanat anlayışı, eril sistemin kadına yüklemiş olduğu güzellik algılarını tamamen ters düz etmeye yönelik bir eylemsel sanat niteliğinde değerlendirilebilir.

## **2.2. ÇAĞDAŞ SANATTA KADIN OLGUSU**

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın erken dönemlerinde sanatçı toplulukları kendilerini ifade etmek adınasözcük sonlarına eklenerekbütünleştiği ismi bir akımın, bir fikir oluşumunun adı haline dönüştüren“izm” adları (Kübizm, Sürrealizm gibi) ortaya koymuşlar ve eserlerini diğer eserlerden bağımsız düşünülmesi gerektiği düşüncesiyle bu konuda açıklamalarda bulunmuşlardır. Sanatçıların, yapmış olduğu bu sanatlarını kategorize süreci ile eserleri kamu ve eleştirmenler tarafından çok daha hızlı bir şekilde kabul görmüştür. Bu sürecin akabinde sanatçılar bu defa ortaya koymuş oldukları akımlarla aralarına mesafe koyma yoluna girmişlerdir. Bunun nedeni ise “izm” eki ile isimlendirdikleri akımlarının karmaşık yapıdaki sanat eserlerini ve kendilerini tek bir kelimeye indirgeyerek basitleştirmesi düşüncesidir. 20. yüzyılın son dönemi ve 21. yüzyılın başlarında sanatçılar, eserlerini ifade ederken, eserlerinin eşsizliğini ve çok

tarafli manalarının üzerinde durma suretiyle, “izm”leri kullanmamaya başladılar. Bununla beraber ortaya çok daha yeni bir sanat yaklaşımlı çıkmıştır. Bu noktada Çağdaş sanat, modernizmin hemen ardından gelen ve postmodernizmi de bünyesinde bulunduran ancak belirli bir üslup kapsamında gelişim göstermediği için bir akım nitelendirilmesi yapılmayan, pek çok sanat anlayışını da kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır (Kuzu, 2018.s. 86).

Çağdaş sanat terimi, İngilizce “contemporary art” kavramı ile eşdeğerdir. Modern sanatın ardından günümüze dek süregelen çağdaş sanat, çevre ve toplum bilincine önem veren feminizm, birey-toplum ilişkileri, küreselleşme gibi temaları bünyesinde barındırır. 1960 yılı sonrasında sanatçılar, kapitalist düzenin bütün değerleri maddi boyuta taşınması gibi sanat eserlerini de bir meta haline büründürmesi, sanatın salonlarla, müzelerle sınırlandırmasını ve kurumsallaşmasını temel alması durumu karşısında durarak farklı sanatsal yollara başvurmuşlardır. Çağdaş sanat anlayışı, genel olarak bir objeyi, abartılı gerçekliği ile saldırgan bir hazır eser biçimine büründüren (ilk yeni avangard tekrarlardaki gibi) modeller oluşturmak sanat eserinin kendini ifade şeklini (kavramsal sanattaki gibi) geliştirmeye yönelik öneride bulunmak, ileri kapitalizmdeki obje ve imge serilerini esas alan çalışmalar ortaya koymak olarak nitelendirilir. Bunun yanı sıra değişik ifadelerin eleştirel taklitlerini ortaya koymak ve günümüzün cinsel, etnik sosyo-kültürel farklılıkları değerlendiren anlayıştır (Erol, 2016.s. 195).

Bünyesinde farklı hareketleri, yaklaşımları ve akımları bulunduran çağdaş sanatta, küresel çapta modernleşme sürecinde yer alan sanat olgusu, çevresel etmenler ile değişik kimliklere dönüşmüştür. Bütün sanat dalları modernizmin bütün süreçlerinin etkisinde kalarak, çağa uygun gelişim göstermeye çabalamış ve bu doğrultuda değişime uğramıştır. Bu doğrultuda kadın olgusunun çağdaş sanattaki konumu ele alındığında ise kültürel olgular çerçevesinde antik çağda inanç objesi olarak ele alınan kadın olgusu, modern çağlarda erkek ve kadın sanatçıların sanatsal çalışmaları ile öz benliğini sorgulamaya ve kalıplaşmış yargılara karşı varlığını sağlamlaştırmak için çaba göstermiştir. Modern topluluklarda, kadına biçilen değeri, çağdaş sanatçılar tekrardan yorumlamışlardır. Bu bağlamda kadınlar ve onlara verilen değer sanat tarihi ve sanat felsefesi açısından bu süreçte değerlendirilmiştir (Çevik, 2016.s. 338).

1960'lı yıllarda feminizm akımının güçlenmesiyle birlikte feminist zeminde eleştirel yaklaşımların ön plana çıkması ile görsel üretimler sorgulanmaya başlamıştır. Özne ile simge arasında kurulan ilişki ile cinsiyetçi görsel kodlar bu dönemde yoğun bir şekilde incelenmeye başlamıştır. Yine bu dönemde ortaya konan eserlerde sanatçılar, kadınların kimliklerinin ikincil plana atılması, kadın bedeninin metalaştırılması, eril sistemin gözünden ortaya konulan kadın imgesine ve kadınların objeleştirilmesine karşılık olarak eleştirel bir yaklaşım sergilemişlerdir. Bu bağlamda konuya getirilen çözümler durumunda çağdaş sanat uygulamalarının eleştirel yöntemlerinden biri olarak parodikpostmodern temsil şekilleri de kadın sanatçıların, kendi tecrübelerini kendilerinin ortaya koyma hakkını sembolik olarak sahiplenmeleri konusu gün yüzüne çıkmaktadır (Barıç, 2018.s. 17).

Bununla birlikte, bedeninin bireyselleştirilmesi olgusu modern çağda modern toplum ile beraber ön plana çıkmıştır. Bu noktada beden, pek çok alt kimliği ve öteki olma olgusunu bünyesinde değerlendirirken, diğer yandan obje karşısında özne olma olgusu ile özdeşleşir. Feminist oluşumların gündeme geldiği dönemde, beden, cinsiyet, politika ve kadın-erkek eşitliği konularında birçok sanatsal eylemin ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur. Bedenin bir sanat objesi gibi kendi özünü ve kendi hareketini temsil eden yapısı, beden sanatı, sanatsal eylem gibi terimlerle postmodern çerçevesinde değerlendirilir (Alp, 2013.s. 55).

Feminist eleştirilerin yaygınlaştığı ilk dönemlerde, kadın sanatçıların olumlu kadın imgeleri oluşturarak kadın doğasına erişme çabalarının olduğu görülür. Ancak özcülük olarak nitelendirilen bu anlayışın, kadını gizem, dil, doğa ve bilinçaltı öncesiyle bütünleştirilip eril düzenin sağlanmasını ve kadının bu eril düzendeki yerini onaylama gibi olumsuzlukları kapsadığı öne sürülmüştür. Olumlu kadın imgelerinin oluşturulma evresi, feminist eleştirinin temel konusu niteliğindedir. Bu noktada sanat alanında farklı bir kadın duyarlılığının ve görsel estetiğinin oluşma olanağının olup olmaması konusu gündeme gelir. Bu bağlamda erkeklerin entelektüel yapıların karşın kadınların direkt olarak duyguları ile sanat içre ettiklerini öne süren Judy Chicago, soyut biçimlerinin bazılarını da kadın anatomisi ile özdeşleştirir (Çokatak, 2014.s. 30).

Bu doğrultuda, görsel sanat konusunda değerlendirmelerde bulunan John Berger'in

Kadın olarak doğmak erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklardan dolayı gelmiştir. Kadın hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. Böylece içindeki gözleyen ve gözlenen kişilikleri, kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlar(Berger, 2014.s.100)

söylemi kadın kimliğinin görsel sanat ve diğer alanlarda toplumsal şartların etkisinin altında kalarak bir nevi kendinivar etmeye çalışmasını ifade etmeye yöneliktir. Gerek bugün gerekse geçmişte pek çok erkek sanatçı, kadın bedenini eserlerinin odak noktası yapmıştır. Çağdaş sanat döneminde ise erkek sanatçılar çok daha farklı biçimlerde kadın bedenini tasvir etmişlerdir ve söz konusu farklılık sanatçının mevcut anlayışını geliştirmesinden kaynaklanır. Erkek sanatçıların tasvir ettikleri kadın olguları incelendiğinde kadınların öykülerinin değil erkeklerin öyküsünün ön planda olduğu görülür. Öyle ki kendi yaşamlarını ve dünya görüşlerini kadın olgusu üzerinden sanat içre eden erkek ressam ve heykeltıraşların olduğu görülür (Moghaddam, 2016.s. 27).

Bununla birlikte söz konusu dönemlerde gerek sanatta gerek diğer alanlarda kadının bir meta olarak ele alınması, obje olarak değerlendirilmesi, kadının cinsel yönünün ön planda tutulması, çıplaklığının seyirlik nesne olarak sunulması gibi sorunların yanı sıra kadınlar, erkekler gibi her alanda çalışmamış, kendilerini var edememe gibi sorunların olduğu da görülür. Bunun temel sebebi ise kadınların eril toplumda ikincil bir konuma itilmesi, entelektüel açıdan başarılı bulunmamaları, kadınların isteseler bile bu düzende kendilerini belirli alanlarda gerçekleştirememeleridir. Bu bağlamda sanat alanına bakıldığında da kadın sanatçıların sayısının erkek sanatçılara nazaran azınlıkta olduğu görülür. Kadınlar, hem kadın kimlikleri ile gündeme gelemiyor, sanatta eril iktidar tarafından bir obje niteliğine büründürülmüş hem de rahat bir şekilde herhangi bir sınırlamaya veya engellemeye (toplumsal, ailevi veya eşlerin engelleri gibi) maruz kalmadan sanatlarını icra edememişlerdir. Bu noktada feminizm akımı, bu konuda da kadınların kendilerini özgürleştirmelerine öncülük etmiş ve kadınların kendilerini birer birey olarak ortaya koyabilmelerini sağlamıştır. Feminizm akımı ile gerek sanattaki kadın imgesinin

değişmesini gerekse kendi sanatlarını özgür bir biçimde icra edebilmeleri amaçlanmıştır.

1970’li yıllarda daha da devinim kazanan feminizm akımıyla birlikte gelişen feminist sanat, bağlamında kadın sanatçılar da kendilerini görünür kılmaya başlamıştır. Toplumsal değerlerin ve kalıpların yoğun bir şekilde sorgulandığı bu süreçte, Amerika’da kolektif kadın hareketleri gerçekleştirilmiş ve kadın sanatçılar, birlikte hareket ederek özgürlüklerini kazanmayı hedeflemişlerdir. Bu çalışmaların önde gelenlerinden biri MiriamSchapiro gösterilebilir. MiriamSchapiro ve pek çok kadın sanatçı, artık kumaş parçaları ve akrilik boya ile kolaj resimler oluşturmuşlardır. Gerçekleştirmiş oldukları bu sanat söz konusu dönemde feminist terminolojisi çerçevesinde famaj (femmage) olarak nitelendirilmiştir. Famaj, kadınların kendi kimlikleri ile bütünleştirilen malzeme ve yöntemleri kullanarak ortaya koydukları kadın kolajları olarak ifade edilmiştir. Kadınların gerçekleştirdiği bu eylem biçimi, geleneksel evcimenlik kapsamında, kadınların yaratıcılığını gerek biçim gerekse konu açısından ortaya koymuştur. Aynı zamanda kadınların yaşamlarından ortaya bir sanat eseri koyabileceklerini göstermiştir. Bu noktada, değersiz görülen kadınların üretim objelerinde de değişim gerçekleşmiştir ve bu üretim objeleri feminist sanat bağlamında kadın eylemlerinin ve toplumsal cinsiyete karşı verdikleri mücadelenin görsel sembolleri olarak kullanılmıştır (Ersen, 2010.s. 74).

Kadın sanatçıların neden çoğunlukta olmadığını sorgulayan LindaNochlin sanat tarihine de egemen olan eril hakimiyete feminist eleştirilerde bulunur. Nochlin, makalesinde “büyük kadın sanatçı” söylemiyle neden hiç büyük olarak adlandırılan bir kadın sanatçının olmadığını da eleştirel bir dille ifade etmiştir. Gerçekten başarılı olan büyük kadın sanatçıların var olduğunu fakat hak ettikleri değer in ataerkil düzen tarafından gölgede bırakıldığı konusu üzerinde incelemelerde bulunmuştur. Buna örnek olarak 19. yüzyılda oldukça başarılı olan hayvan ressamı RosaBonheur, sanatçı olabilmek adına evlilik gibi toplumun dayattığı olguları reddetmiştir. Sanat alanında erkeklerin daha kolay çalışma şartlarının olduğunu belirten Nochlin, kadınların gündelik işlerinin yanında (ev işleri, çocuk bakımı vb.) sanatla ilgilenebilmelerinin zor olduğu ancak kadınların çıplak modeller olarak sanatta yer alabildiği konusuna da değinmiştir. Bunun yanı sıra kadınlara kariyer ve evlilik arasında seçim yapmalarının dayatıldığını ve

kadınların sanatçı olabilmek için geleneksel yapıdan uzak kalmaları gerekliliğinin olduğu konusuna da değinmiştir (Nochlin, 1971.s. 10).

Buna ek olarak 19. yüzyıl gibi heykeltıraşlığın sadece erkekler tarafından yapıldığı bir dönemde yaşamı boyunca başarılı bir heykeltıraş olmak isteyen Camille Claudel (1864-1943), bütün kadın sanatçılar gibi evlilik, aile kurma, çocuk bakma gibi yalnızca kadınlara yüklenen olguları reddeder. Toplumsal dayatmalara direnerek kendi sanatını tutkulu bir şekilde icra etmeye çalışır ve heykeltıraşlık dalında başarılı olarak değerlendirilebilecek eserler ortaya koyar. 1883 yılında kendi gibi heykeltıraş olan ve ünlü “Düşünen Adam” heykelini yapan Auguste Rodin (1840-1917) ile tanışır ve Rodin, Claude’nin hem öğretmeni hem de sevgilisi olur. Claude, Rodin ile aralarındaki on beş yıllık ilişki sürecinde birçok olumsuzlukla karşılaşması sonucunda akıl sağlığını yavaş yavaş kaybeder ve 1913 yılında akıl hastanesine yatırılır. Psikolojik bunalım geçirdiği dönemlerde pek çok eserini parçalayan Claude’nin günümüzde 90 eseri bulunmakta ancak eril düzenin uyguladığı cezalardan kaçamayan üstünlüğünü kanıtlamış diğer kadınlar gibi unutulur (Delbee, 1990.s. 399).

Bu bağlamda kadın sanatçıların geçmişten günümüze değin sanat tarihinde de ikincil bir plana konulduğu ve toplumsal cinsiyet değerlerinden ciddi boyutlarda etkilendikleri söylenebilir. Bununla birlikte sanat alanında kadınların kimlikleri yerine, bedenlerinin obje olarak kullanılmasının yanı sıra kendilerini sanatçı olarak ön plana çıkarmaları da ataerkil sistemin sınırlandırmaları yüzünden sürekli engellerle karşılaşmıştır.

### **2.3. KADIN İMGESİNİN ELE ALINDIĞI HEYKELLER**

Heykel sanatı, güzel sanatların en eski ve en önemli dallarından biri olarak değerlendirilir. Heykel sanatı, estetik bir açıdan belirli bir forma büründürülmüş malzeme vasıtası ile mekanda bir objenin temsili ya da telkinidir. Söz konusu temsil kelimesi, simgelemeyi, ikinci olarak telkin kelimesi ise bir his ya da düşüncenin harekete geçmesini nitelemektedir. Söz konusu bu iki hedef, heykel sanatının gelişimi için geçmişten günümüze değin en önemli hedefleri olarak değerlendirilir. Heykel sanatının temsil niteliği, modern dönemlerde yerini daha çok telkin niteliğine bırakmıştır. Bugün, güzel sanatlar kavramı genel olarak mekansal sanatlar şeklinde de



tanımlanan plastik sanatlar olarak düşünölmektedir ve bu alan, mimarlık, heykel sanat kolları ve resim sanatını kapsamaktadır. Mimari, heykel ve resim dalları, mekansal biçimlendirme, bu nedenle de mekansal düzenleme sanatları olarak değeriendirilebilir (Kati, 1996.s. 96).

Sanat tarihi kapsamında dünya sanat tarihi ele alındığında genel olarak sanatın, özellikle heykel sanatında çoğunlukla sanatın icra edildiği toplumdan, toplumsal değerilerden, toplumun politik yanından kaynaklı sorunlar ortaya çıkmıştır. Bundan dolayı, heykel sanatı kimi zaman, kilisenin, sarayın, politikanın egemenliği altında sınırlandırmalarla karşı karşıya kalırken, kimi zaman da her şeyden bağımsız bir şekilde kendini geliştirmeye çalışmış fakat yine söz konusu sınırlandırmalardan kendini sıyıramamıştır (Demirkalp, 2009.s. 31).

Bu bağlamda bakıldığında, heykel sanatı genel olarak zorluklarla karşılaşmasının yanında heykel sanatını icra eden kadın sanatçıların karşılaştığı sorunluluklar iki katına çıkmaktadır. Çünkü heykel sanatı, sanat tarihinde erkeklerin ortaya koyduğu bir alan olarak değeriendirilmiştir. Bu noktada küreselleşme ile birlikte gelişim gösteren teknolojinin zamanla modern yaşama entegre olması ile beraber kadın sanatçıların her alanda olduğu gibi heykel sanat alanında da kendilerini ön plana çıkarmaları ve ifade etme biçimleri değerişime uğramıştır. Sınırlandırmalarla karşı karşıya olan heykel sanatının, bu durumun yanı sıra disiplinler arası sanatın da kabul görmesi ile beraber yaklaşımı değerişmiş ve daha geniş sınırlara erişmiştir (Erkan, 2007.s. 57).

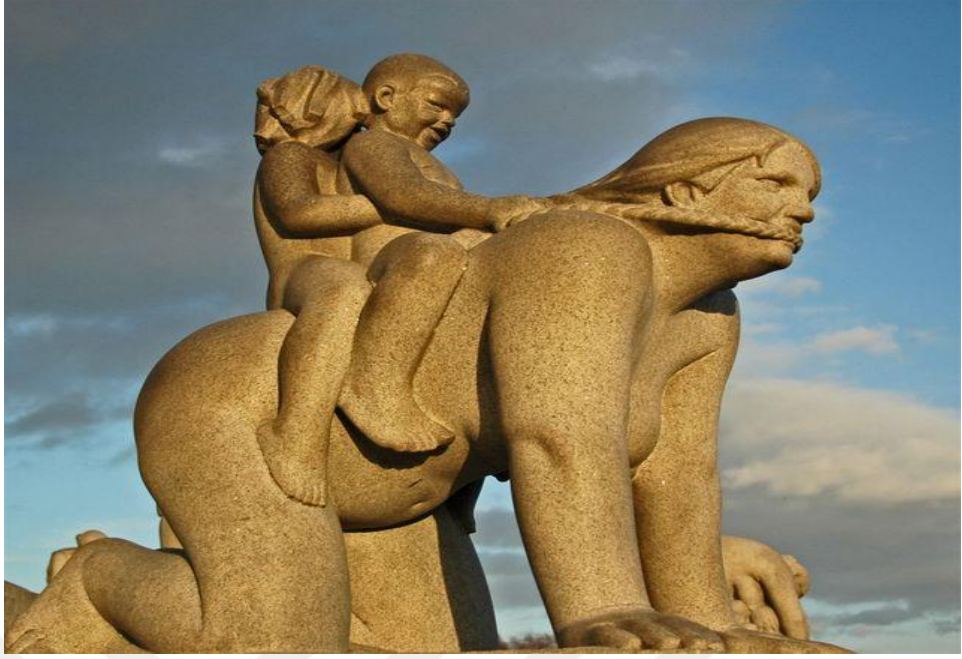
Heykel sanatında kadın imgesi konusunun örnekler üzerinden ele alınması yerinde olacaktır.



Resim 2.1. Henry Moore, “Yaslanan Figür/Reclining Figure-1929” (Sweeney, 2017.s. 17)

Henry Moore’un sanat anlayışı benimseyerek heykel sanatını icra eden bir İngiliz heykeltıraştır. Moore, taş, ağaç ve kemik gibi doğal objeler üstünde yaptığı incelemeler sonucunda bulunduğu dönemin sanat anlayışını benimsemesinin yanı sıra heykel sanatında malzemenin işlenişi konusunda döneme göre farklı bir yaklaşım ortaya koymuştur (Binzet, 2014.s. 22).

Söz konusu eserdeki kadın figürüne bakıldığında (Resim 2.1.), kadın figürünün sol eli başının üzerinde, toplumun güzellik algılarını dayattığı bir pozisyonda bedenini sergilediği görülür. Bu bağlamda sanatçının dönemin toplumsal değerlerini göz önünde bulundurarak eseri ortaya koyduğu görülmektedir. Sanatçı, kadının kimliğinden ziyade bedenini ön plana çıkarmıştır ve kadının doğurganlık özelliğini dikkate alarak kalça kısımlarını abartılı derecede biçimlendirmiştir.

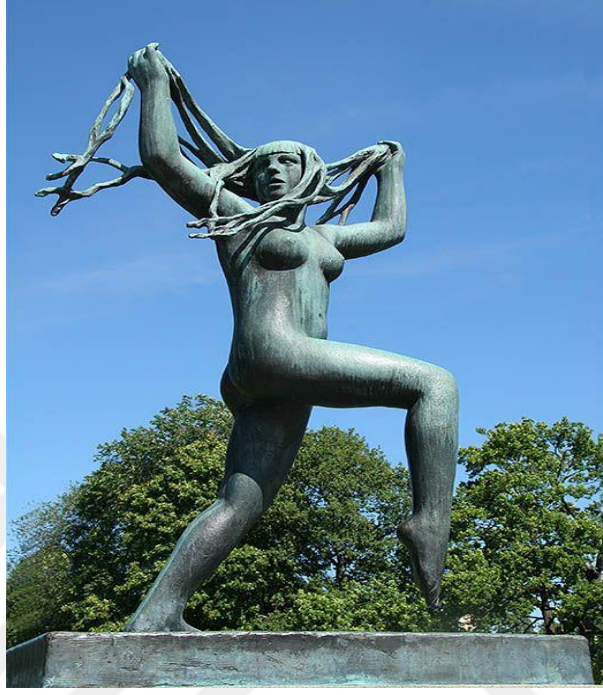


Resim 2.2.Gustav Vigeland, “Foregner Park-1924/1944”(Tuttart, [shorturl.at/yPW15](http://shorturl.at/yPW15), Erişim tarihi: 02.05.2019).

Gustav Vigeland, profesyonel heykeltıraşlık ünvanını 1889 yılında Sonbahar Devlet Sergisi ile birlikte kazanan Norveçli bir heykeltıraştır. Kopenhag’da bir yıl eğitim alan Vigeland, 1893’te Rodin’in Paris’teki atölyesinde çalıştığı için, söz konusu dönemde ortaya koyduğu eserlerin Rodin’den çokça esinlenmiş olduğu görülür.1884’te Paris’te yapmış olduğu sergisi ile birlikte teknik becerisinin ortaya koyan sanatçı, 1895’te Berlin ve Floransa’da çalışmalarını sürdürmüştür. 1901 yılında Fransa ve İngiltere’de üzerinde çalıştığı çalışmalarını sonlandırarak, 1907 yılında Oslo’ya geri dönmüştür. Osla’da geçirdiği verimli dönemlerinde birçok eser ortaya çıkarmıştır. 36 tane büyük ebatta granit heykel ortaya koyan sanatçının bu eserleri Osla’da kendi adının verildiği Vigeland Park’ta (Frogner Park) yer almakta ve büyük öneme sahip olmaktadır(Aşkan, 1998.s. 20).

Frogner Park Heykelleri arasında yer alan bu esere bakıldığında (Görsel 2.2), kadının elleri üzerinde, sırtında iki çocuğu taşıdığı ve çocukların kadını dizginlemek için baş çevresinde halat gibi bir nesneyi tutarak kadını dizginlediği görülür. Bu bağlamda sanatçının tamamen dönemin toplumsal özelliklerinin etkisi altında kaldığı açık bir şekilde görülmektedir. Kadın yine kimliğinin dışında, yalnızca annelik

olgusuyla ön plana çıkarılmıştır. Kadının içinde bulunduğu durumda sıkışmışlığını ancak yine de bu durumu kabullenişini konu almıştır. Vigeland, toplum tarafından kadının baskı içinde tutulduğunu ve tüm dizginlerin toplumun elinde olduğunu sergilemiştir.



Resim 2.3.Gustav Vigeland, “Foregner Park-1924/1944” (Tuttart, [shorturl.at/yPW15](https://shorturl.at/yPW15), Erişim tarihi: 02.05.2019).

Resim 2.3’teFrogner Park heykellerinden bir diğeri verilmiştir. Bu esere bakıldığında kadının çıplaklığının ön planda olduğu görülür. Kadının içsel durumu yüz hatlarında belirginleştirilmiş, adeta bir şeyden kaçış, bir korku ve hüznün içinde olduğu yansımıştır. Sanatçı tarafından, kalıplaşmış bir şekilde biçimlendirilen saçlarını kadın figürünün iki eliyle tutması, saçlarından kurtulmak istediği izlenimini vermiştir. Bu bağlamda kadının aslında toplumun kalıplaşmış yargılarından kaçmak istediği, bu durumdan hoşnut olmadığı gibi bir anlam ortaya çıkmıştır.





Resim 2.4.GustavVigeland, “Foregner Park-1924/1944” (Tuttart, [shorturl.at/yPW15](https://shorturl.at/yPW15), Erişim tarihi: 02.05.2019).

Resim 2.4’teVigeland’ın bir diğer eseri yer almaktadır. Kadın bedeninin yine çıplak bir şekilde oluşturulduğu ve çocuğunu gökyüzüne doğru kaldırdığı görülmektedir. Saçları ise yine kalıplaşmış bir biçimde yapılmıştır.Vigeland bu eserinde de kadının toplumdaki konumunun çoğunlukla annelik olgusu ve bedeni üzerinden değerlendirildiği anlayışını ortaya koymuştur.



Resim 2.5. Şadi Çalık “Nü-1948” (Erkanı, 2007.s. 92).

Resim 2.5. Heykel sanatındaki arayışları, figüratif çalışmalarla başlayan Şadi Çalık, çok daha sonradan ortaya koyduğu eserlerinde, figürü ve soyutluğu bütünleştirme adına çalışmalar gerçekleştirmiştir. Başlarda doğalcı bir sanat anlayışı olan sanatçı, daha sonraları dışavurumcu bir anlayışı benimsemiştir. Bu noktada, Çalık, figüratif çalışmayı, doğa yorumunun soyut boyuta geçmesine ön ayak olan bir yol olarak ele almıştır. Eserlerinde soyutlama anlayışına yönelen sanatçı, figürü, varlık ve yokluk arasında mümkün olabilecek en az düzeyde ifade etme çabasına girmiştir. Resim 12.5’te verilen 1948 yılında ortaya koyduğu Nü çalışması, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyon’unda yer almaktadır. Ellerinin başının üzerinde konuşlandığı kadın figürü, günlük bir anın hareketi ve doğallığını temsil etmektedir (Erkanı, 2007.s. 91).

Çalık’ın “Nü” isimli çalışmasındaki kadın figürü incelendiğinde, bir kadının ellerini başının üzerinde konuşlandırarak bedenini sergilediği görülür. Bu noktada da eserde toplumun kadına dayatmış olduğu güzellik algıları yansımıştır. Günlük bir anın hareketinin ve doğallığının temsil edildiği söylenen çalışmada kadının gündelik yaşamdaki doğallığının yalnızca bedeni üzerinden çıplaklığıyla seyirlik bir obje olarak ele alındığı görülür.



Resim 2.6. Rodin “Acı/Danaïd-1988”(Musee-Rodin, [shorturl.at/zOY23](https://shorturl.at/zOY23), Erişim tarihi: 08.10.2019)

Ünlü “Düşünen Adam” heykelini yapan Auguste Rodin’in eserlerinde izlenimci yaklaşımın olduğu görülmektedir. Örnek olarak; Rodin’in çalışmalarında, ışığın parçalandığı ve hareket kazandığı gözlemlenir. Rönesans dönemindeki alışıldık anlayışın dışında Rodin, eserindeki yüzeyi parçalamıştır ve parçalanan bu yüzeylerde ışık, dalgalı bir şekilde devinim kazanmıştır. Rodin, genel olarak ışığı ve gölgeyi heykellerinde sert geçişlerle birbiri ile bütünleştirmiştir (Binzet, 2014.s. 34).

Resim 2.6’deki Rodin’in “Acı” adlı eserinde acı çeken bir kadın figürünü oluşturmayı tercih ettiği görülür. Bu olumsuz duyguyu ortaya koymak için erkek bedeninin değil de kadın bedeninin tercih edilmesi ve kadının yalnızca bedeninin

çıplaklığının kullanılması, kadın kimliğinin ikincil planda bırakılması, kadının estetik duruşunun seyirlik nesne olarak kullanılmasının birer sonucu olarak görülür.



Resim 2.7.LouiseBourgeois “Kadın-Ev/Woman-House-1994” (XavierHufkens, [shorturl.at/hRVX4](http://shorturl.at/hRVX4), Erişim tarihi: 08.10.2019).

LouiseBourgeois, 21. yüzyılın en başarılı kadın sanatçılarından biri olarak değerlendirilmektedir. Kadınlık olgusunu ve hayat öyküsünü, sanatın başlıca kaynağı olarak değerlendirmesinin yanında modern ve çağdaş sanatın oluşumlarını yönlendirmiştir. Çalışmalarında bunalım, beden, cinsiyet, zaman, kimlik ve zaman olgularını işlemiştir. Eserlerinin ana temasını kadınlık olgusu oluşturmaktadır ve kadın bedeni kullanmayı tercih ederek eleştirel bir yaklaşım ortaya koymuştur. Eserleri ile ortaya koyduğu feminist eylemler doğrultusunda yapmış olduğu Resim 2.7’de verilen Kadın-Ev adlı çalışmasında, kadın bedenini mimariye, mimariyi ise bedene dönüştürme suretiyle kadın bedeninin üzerine ev yerleştirmiştir. Bu doğrultuda, ten ve taş, iç ve dış, organik ve geometrik, özel ve kamusal zıtlıklar, kadın ve ev arasında oluşan simgesel anlamları, eserin sınırlarını ve ilişki derecesini ortaya koymuştur. Eserdeki kadının başı yerine kullanılan ev, genel olarak, kadın kimliğinin güven ve aile sıcaklığı çerçevesinde sınırlandırılmış olduğunu ortaya koyuyor ve çoğu eserinde olduğu gibi burada da bunalımı, kadının çevrelenmişliğini ve korkuyu işliyor (Moghaddam, 2016.s. 38).





Resim 2.8.LouiseBourgeois “İsimsiz/Untitled-2001” ([shorturl.at/jxGYZ](http://shorturl.at/jxGYZ), Erişim tarihi: 08.10.2019)

LouiseBourgeois’in kadın imgesini kullandığı bir diğer eseri olan Resim 2.8’de verilen İsimsiz’de sanatçı kumaş ve çelik malzemeler kullanmıştır. Sanatçı, eserini ortaya koyarken, kadın bedeninin cinsel öğeler üzerinden işlenmesine karşılık tamamen eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir. Eserdeki kadın bedeninin üzerindeki karmaşık yapı ile kadın bedeninin cinsel yönünün ön plana çıkarıldığı bu algı dünyasında kadının içinde bulunduğu kaosu ve karmaşıklığı ön plana çıkarmaya çalıştığı görülmektedir. Kadının yalnızca cinselliğinin ön plana çıkarılmasını farklı bir bakış açısıyla ortaya koyarak olağandışı bir eser yaratmıştır.



Resim 2.9. Azade Göker “Saydam Sınırlar-1999” Resim 2.9. Azade Göker “Body Press-1999”  
(Erkanı, 2007.s. 107-108).

Azade Köker, günümüz sanatını icra eden, değişik malzemeleri değerlendirerek farklı medyumları birlikte değerlendiren en önemli Türk heykeltıraşlardan biridir. Köker, 1980 ve sonrasında cam, taş, metal gibi malzemeler ile değişik anlamlar ortaya koyarak pişmiş topraktan heykeller yapmıştır. Bu dönemdeki eserlerinin ana teması kadın olgusu olmuştur. Köker, genel olarak çalışmalarında malzemeyi ön plana çıkararak düşüncelerini biçimlendirmiş ve kadınlık olgusu ile psikolojik boyutları da bir arada işlemiştir (Erkanı, 2007.s. 109).

Köker’in çalışmalarında (Resim 2.9., Resim 2.9) kadın bedeninin farklı malzemelerle başı olmadan yalnızca bedeninin ortaya koyulması, toplumsal yaşamda kadının ikincil bir plana itilmesine karşın eleştirel bir bakışla ele alındığını gösterir niteliktedir. Kullanmış olduğu malzemelerin saydamlığı ise toplumun kadınlık olgusu hakkındaki düşüncelerinin soyutluğunu temsil eder ve kadının obje olarak ele alınmasını eleştirir.



Resim 2.10.Azade Köker “Taht-1981” (Ağatekin, 2016.s. 81)

Resim 2.10.’de Azade Köker’e ait “Taht” isimli eserde devlet, güç/iktidar/militarizm arasındaki mevcut ilişkiyi, kadın ve erkek ikililiği kapsamında ele alarak ortaya koymuştur. Sanatçı ortaya koyduğu bu eserde toplumsal cinsiyeti, milliyetçiliğin oluşum çerçevesinde değerlendirerek, üniformalı, uzun tırnaklı, madalyalı, general kuşaklı erkek koltuğu ve koltuğun hemen altındaki kadın bedeni toplumsal yapının bütün kırılğan değerlerinin ne şekilde ve ne derecede ezildiğini sergiler niteliktedir. Eser, aile ile bağdaştırılan ulus devlette, geleneksel aile yapılarında kadınların ikincil, ezilen, mağdur konumunda olduğu, gerektiği durumlarda vatan uğruna feda edilmek üzere çocuklar yetiştiren anneler olduğu gerçeğiyle vurgulanmıştır(Ağatekin, 2016.s. 81).



Resim 2.11. Azade Köker “Peçeli Kadın-1979” (Ağatekin, 2016.s. 86)

Resim 2. 11’ de “Peçeli Kadın” isimli Azade Köker’in bir diğer eserine yer verilmiştir. Bu eser, Azade Köker’in sanat yaşamının ilk dönemlerine ait bir eserdir ve bu eseriyle İslam’daki mevcut kadın olgusuna karşı bakış açısının ne olduğunu sorgulayan ilk eserlerinden biridir. Eserde, kadın figürünün yüzünün peçe ile örtülü olması, vücudunun ise çıplak olması dikkat çekmektedir. Burada ön plana çıkarılan çıplaklık, kadına karşı bakış açısının cinsellik üzerinden değerlendirildiği konusuna değinilmek için sergilenmiştir. Sanatçı, çıplak kadın figürünün, içinde bulunduğu bu çıplaklık durumu karşısında çaresiz bir halde olduğunu vurgulamıştır (Ağatekin, 2016.s. 86)



Resim 2.12.Şükran Moral “Çocuk Gelin-2014” (Uçku, 2014.s. 1)

Şükran Moral genel olarak kadının günümüzdeki rolü, göç, çocuk istismarı gibi konulara sanatında yer vermektedir (GhorbanzadehDizaji, 2017.s. 86). Resim 2.12’te verilen Çocuk Gelin eserinde gelinlik giyen bir kız çocuğunun içerisinde bulunduğu ve henüz anlamlandıramadığı durum sergilenmiştir. Sanatçı bu eserinde, kız çocuklarının erken yaşta zorla evlendirilmesini eleştirel bir yaklaşımla ele almıştır. Toplumsal cinsiyet olgusunun açık bir şekilde gözlemlendiği eserde, toplumun kız çocuklarına karşı bakış açısı açık bir şekilde sergilenmiştir ve toplumsal cinsiyet rollerinin çok küçük yaşlarda bile dayatıldığı düzende kız çocuklarının geçmişten günümüze içinde bulunduğu bu acı durum, sanatçı tarafından çarpıcı bir şekilde ortaya konmuştur.



Resim 2.13.Şükran Moral, Speculum “Gözün Tarihi-1996” (Öner, 2017.s. 117)

Resim 2.13'te Şükran Moral'e ait "Gözün Tarihi" isimli eseri verilmiştir. Bu performans sanatında sanatçının jinekolog muayenehanesinde bir çatala çıktığı ve vajinasının olduğu bölgeye ise bir kırmızı ekranlı bir televizyon yerleştirtirdiği görülmektedir.

Moral, bu eserinde kadının popüler kültür çerçevesinde tekrardan güncellenen bir geleneksel anlayışla karşılaşma durumuna etkili bir eleştirel bakış açısıyla değinmiştir. Bunun nedeni ise kadının cinselliğinin ön plana çıkarılarak, cinsel bir nesne olarak ele alınması zaten geleneksel manada kadına karşı bakışın göstergeleri arasında yer almasıdır. Fakat burada asıl değinilen nokta, kadının cinsel bir meta olarak görülmesinden ziyade kadının cinsel bir meta olarak sergilenerek nesneleştirilmesi durumudur. Moral, aynı zamanda bu eserinde toplumsal yapının temelinde yer alan kadına karşı bakış açısının popüler kültür içerisinde teşhire dönüşmesi durumundan duymuş olduğu rahatsızlığı sergilemiştir (Öner, 2017.s. 117).



Resim 2.14.Şükran Moral "Genelev/Bordello- 1997" (Öner, 2017.s. 116)

Resim 2.14'te Moral'e ait bir başka esere yer verilmiştir. İsmi "Genelev" olan bu performans çalışmasında sanatçı, kadının toplumsal düzendeki konumunun yıllar geçse de köklü bir değişime uğramamasına ve her zamanki gibi erk düşünce tarafından



kadının bir cinsel nesne olarak görülmesine eleştirel bir yaklaşımda bulunarak bu performans sanatını gerçekleştirmiştir.



Resim 2.15Nezaket Ekici “My Pig/Benim Domuzum” (Akarçay, 2014.s. 431)

Resim 2. 15’da verilen Nezaket Ekici’ye ait “Benim Domuzum” adlı eser, doğrudan anlatımla desteklenen sembolik bir fotoğraf olarak tanımlanabilir. Türk ve Alman kültürünün hakimiyetinde olan Ekici, bu ikili kültürden gelen bir dışavurumcu yolla, dini sembollerini zıt bir biçimde kullanır. Fotoğrafını yorumlamaya yardımcı olan bazı kültürel ve dini kodlar içeren sembolik imgeler açıkça görülür. Kendinin sergilemiş olduğu bu performans sanatında sanatçının siyah bir çarşaf giydiğini ve pembe bir evcil domuzla etkileşimde olduğu görülmektedir (Akarçay, 2014.s. 432).

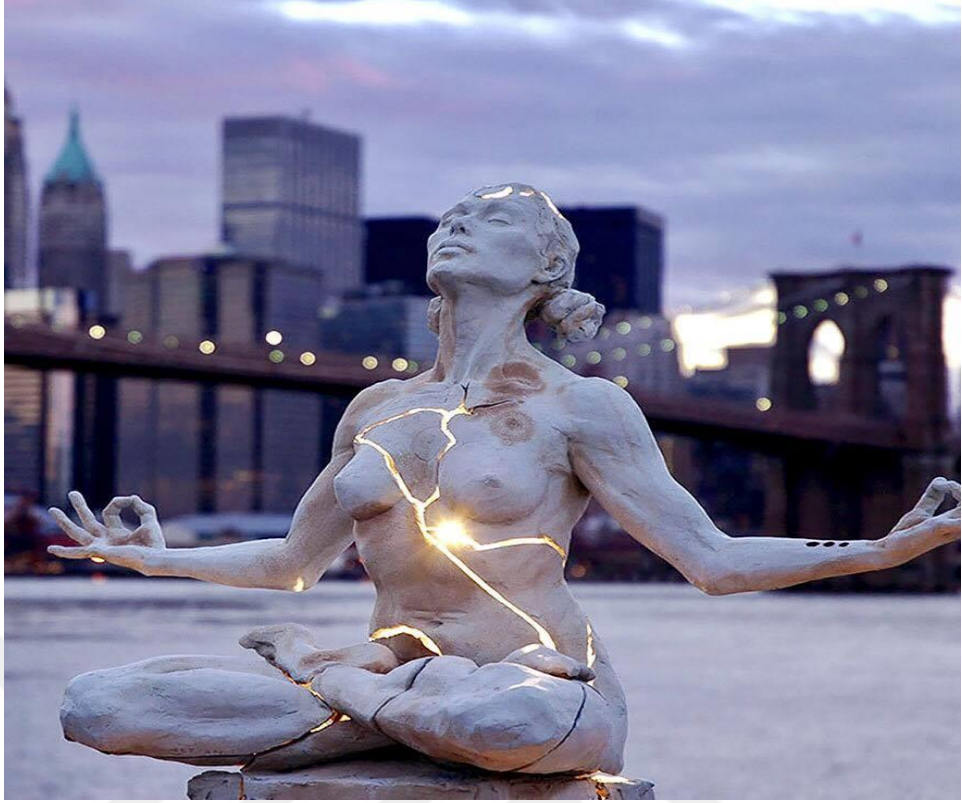
Dinin insanlar üzerindeki etkisini, ayrıştırıcılığını ve tabuları ele alan sanatçı, özellikle bu performansında dini olguların kadınlar üzerindeki etkisini sergilemiştir. Kadının dini gereklilikler doğrultusunda adeta yokmuşçasına bir çarşafa büründürülmesi zorunluluğunu etkili bir biçimde işlemiştir. Kadın bedeninin yalnızca cinsel bir obje olarak değerlendirilmesi zihniyetinin neden olduğu bu durumu eleştirel bir bakış açısıyla ele almıştır.



Resim 2.16Nezaket Ekici “Hayal-2006” (Kirazcı, 2010.s.18)

Nezaket Ekici’ye ait “Hayal” adlı bir diğer eser resim 2.16’de verilmiştir. Çalışmada sanatçının loş bir odada küçük ahşap bir yatak üzerinde beyaz tül bir elbise, yerde siyah topuklu ayakkabılar kullandığı, odanın duvarındaki tablo detayında ise deniz kenarında beyaz elbise giyen bir kadının aynı yatak üzerinde durduğu görülmektedir. Sanatçı burada insanların yaşamlarında buldukları konumları ile hayal ettikleri yerlerin farklı oluşuna kadın figürü kullanarak değinmiştir. Görseldeki kadının olmak istediği yerin huzurlu olarak nitelendirebilecek bir sahil kenarı olduğunu, ancak bulunduğu yerin ise loş bir oda olduğu dikkat çekmektedir. Burada kadının içinde bulunduğu ortamdaki, içerisinde yer aldığı yaşam koşullarından rahatsız olduğu hissiyatı alınmaktadır. Bu noktada beyaz tül elbise temsilinden yola çıkarak, kadının içinde bulunduğu kültürden, toplumsal yargılardan rahatsızlık duyduğu ve içinde bulunduğu durumdan kaçarak kendini daha iyi, özgür ve rahat hissedebileceği bir yere gitmek istediği yorumu yapılabilmektedir.





Resim 2.17.PaigeBradley “Expansion/Açılım-2004” (Paigebradley, [shorturl.at/ekAKR](http://shorturl.at/ekAKR), Erişim tarihi: 03.05.2019).

Bradley’in 2004 yılında ortaya koyduğu resim 2.17’de verilen “Expansion” isimli eserinin orijinali New York’ta yer almaktadır. Eserin iki kopyası bulunmakta; ilki Kaliforniya’da, ikincisi ise Londra’da yer almaktadır.

Bradley’in bu eserinde ele alınan kadın figürüne bakıldığında, kadının bedenindeki yarıklardan süzen ışığın yayıldığı görülür ve sanatçı, bu eserinin içimizdeki gücü simgelediğini belirtir.

Eserin esas anlamının, insanlığın içindeki gücü temsil etmesinin yanında çalışmada kadın bedeninin tercih edilmesi ise kadının toplumdaki konumu göz önünde bulundurulduğunda, düşünülenin aksine aslında güçlü bir varlık olduğunu temsil eder niteliktedir. Kadının içinden süzülen ışık ise kadının yüceliğini gösterir.



Resim 2.18.Marc Quinn “Chelsea Charms-2010” (Quinn, [shorturl.at/bnyD5](http://shorturl.at/bnyD5), Erişim tarihi: 08.10.2019)

Resim2.18’daMarcQuinn’in “ChelseaCharms” isimli çalışması verilmiştir. Quinn bu çalışmasını 2010 yılında ortaya koymuştur. Günümüz sanatçılarından Quinn, temel olanın düşünce olduğunu öne sürmektedir. Çoğu eserinde süreci ikincil plana atarak toplumun güzellik algılarını konu edinmiştir. Bu bağlamda “ampute insanlar” ve dünya çapında en büyük göğüse sahip olan ChelseaCharms’ı eserlerinde konu olarak almıştır. Söz konusu heykellerini (Resim 2.19.- Resim2.20.), mermerden yapmıştır. Sanatçının rahatsız edici olarak tanımladığı soyut düşünceleri geleneksel bir malzeme ile oluşturulmuştur (Ateşli, 2017.s. 42).



Resim 2.19.MarcQuinn “AlisonLapperPregnant/ Hamile- 2005” (Quinn, [shorturl.at/kvSUY](http://shorturl.at/kvSUY), Erişim tarihi: 08.10.2019)



Resim 2.20.Penopeia “Beton ve Korse-2012” (Şişçi, 2018.s. 1259).

Resim2.20’de verilen eserde JeffMuhs, çeşitli disiplinleri ve teknikleri birlikte kullanmaya çalışmıştır. Genel olarak eserlerinde doğadan ve insanlardan ilham aldığını

öne sürmüştür. Beton ve kumaşı, birlikte kullanan Muhs, korseleri hazır bir obje şeklinde kullanmış ve değişik beden formlarına giydirerek bir zıtlık oluşturmuştur (Şişçi, 2018.s. 1259).

Bu eserindeki figüre bakıldığında, toplumun dayatmış olduğu güzellik algıları doğrultusunda kompozisyon oluşturduğu görülür. Kadın bedeni formunda biçimlendirilmiş beton malzemenin bel kısmı oldukça ince bir biçimde işlenmiş ve geçmişten günümüze kadar kadınların güzelliklerinin toplum tarafından kabul edilmesi düşüncesiyle kullanılan “korse” ile bütünleştirilerek kadın bedenini, başı olmadan yalnızca bir obje olarak ortaya konulmuştur.



Resim 2.21.HodaZarbaf “Yumuşak Heykeller-2014” (Moghaddam, 2016.s. 57).

Resim2.21’deHodaZarbaf’ın “Yumuşak Heykeller” eseri verilmiştir. Sanat tarihi incelendiğinde kadın olgusunun eserlerde doğurganlığı ile ilişkilendirildiği görülür. Kadının doğurganlığının ön planda tutulduğu heykellerde, bu olguyu ifade etmek için kadının vulvasının abartılı bir biçimde sergilendiği görülür. Ancak İranlı sanatçı HodaZarbaf, eserlerinde kadın üzerinden işlenen bu temayı değişik biçimlerde değerlendirmiştir. Kadının, içinde yalnızca çocuğun değil bununla birlikte pek çok acının ve hislerin de geliştiğini öne sürerek, bu hisleri dışarıya çıkardığı anda doğum sürecinin ya da dışarı vermek sürecinin gerçekleştiğini ileri sürüyor. Temelde bu

konuyu işlediği çalışmalarının serisini de “Yumuşak Heykeller” olarak nitelendirir. Hoda’ya göre bir çocuk dünyaya getirmek, cinsel zevk duymak, acı çekmek ve ağlamak gibi olguları bir kadınsı davranış şeklidir ve kutsaldır. Hoda çalışmalarında bez, kumaş, eski mobilyaların örtüleri gibi malzemeleri kullanır ve bu malzemeleri el dikişleriyle bütünleştirerek eserlerini ortaya koyar. Bu şekilde çalışmalarında kadının fizyolojik ve psikolojik hislerini dışarı vermek sürecini, farklı bir bakış açısı ile ortaya koyar (Moghaddam, 2016.s. 56).



Resim 2.22 John Sontsang “TheComfort/Rahat-2016” (Tsang, (2016), [shorturl.at/uzET7](http://shorturl.at/uzET7), Erişim tarihi: 03.05.2019”

Resim2.22’te John Tsang’ın 2016 yılında ortaya koyduğu “LucidDream” serisinden “TheComfort” isimli çalışması verilmiştir. Tsang, günümüzün başarılı sanatçıları arasında yer almaktadır. Sanatçı çoğu çalışmasında sürreal portreler ile

figüratif heykel tekniklerini yetenekli bir şekilde kombine etmektedir. Son serisi olan “LucidDream”, garip bir şekilde dönüştürülmüş kafa temsillerinden oluşmaktadır. Heykeller, çeşitli garip durumlarda bulunan, farklı yüzleri veya kişilikleri temsil eder. Sanatçı, eserlerini oluştururken malzeme olarak porselen kullanmıştır. Seri, Hong Kong’un Heykel Bienali 2016’nda yer almaktadır(WeandTheColor, 2019).

Resim 2.23’te verilen “TheComfort” eserinde mutsuz bir ifadeye sahip, kafasının içinden bir kadın bedeni tarafından gözleri kapatılan bir kadın figürü görülür. Burada kadın figürünün kafasının içinden çıkan diğer kadın figürü kadının mevcut psikolojik durumu göz önüne serilir. Psikolojik bunalım içerisinde bulunan kadın figürü hem bulunduğu durumdan oldukça rahatsızlık duyduğu hem de kendisi ile barışık olmaya çalıştığı görülür. Kadının, mevcut ruh hali, karşılaştığı olumsuzluklarla ilgili olduğu izlenimini vermekte ve kadının kendi acılarının üstesinden yine kendinin yalnız bir şekilde gelmeye çalıştığı görülür. Soyut bir düşüncenin sürreal bir biçimde ele alınmasında da yine kadın bedeninin ön plana çıktığı görülmektedir.



Resim 2.23. Sarah Lucas “Pauline Bunny-1997” (shorturl.at/otyBR, Erişim tarihi: 08.10.2019)

Sarah Lucas'ın Resim2.23'te verilen eserinde, sandalye üzerinde içi doldurulmuş kilotlu çorabın konumlandığı görülmüştür. Sanatçının bu eserinde cinsiyetçi bir yaklaşım sergilenmektedir. Bacakları açık biçimde oldukça rahat bir şekilde oturtulmuş figüre jartiyer çorap giydirerek seksistleştirilen sanatçı, kadının bedeni ve cinsiyeti üzerinden nesneleştirilmesini incelerken, toplumsal kültür içindeki, cinsellik algısını yansıtmaktadır (Çöklü, 2015.s. 43).



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### UYGULAMA

Geçmişten günümüze kadarki tarihi süreç incelendiğinde kadının toplumdaki yerinin zaman içerisinde değişiklik gösterdiği görülse de temelde kadına karşı bakış açısının aynı olduğu görülmektedir. Eril düzenin ikincil planda bıraktığı kadın olgusunun her zaman için bir tartışma gündeminde yer aldığı, ancak kadınların fikirlerinin çok da önemli olmadığı görülmektedir. Geleneksel aile yapısı bağlamında kadının niteliğinin iyi bir eş ve iyi bir anne olduğu, kadının kimliğinin yok sayıldığı, kadının bedeninin ön plana çıkarıldığı durumları günümüzde varlığını devam ettirmektedir. Buradan hareketle kadınların, kendileri hakkında karar alındığı, onlar adına söylemlerde bulunulduğu bu dönemde, mevcut düzeni değiştirmek adına kendilerini ortaya koymaya başladıkları, kendilerini gerçekleştirmek için çaba gösterdikleri, eril düzenin karşısında sadece kadın olarak var oldukları bir feminist ideoloji ile yeni bir sürece girilmiştir.

Bununla birlikte kadın olgusunun geçmişten günümüze değin her alanda bir kullanım biçiminin mevcut olduğu bilinmektedir. Bu kullanım biçimlerinin bütün toplumlarda televizyon, medya, reklam, sanat gibi alanlarda kullanıldığı görülmektedir. Kadının birer seyirlik obje olarak kullanılması, kimliğinin geri planda bırakılarak cinsel yönünün ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Özellikle sanat tarihinin ilk dönemlerinde kadının yüceltilen bir öge olduğu ancak yine de doğurganlık nitelikleri nedeniyle ön plana çıkarıldığı, zamanla kadının tamamen cinsel olarak bir seyirlik obje olarak kullanılmaya başlanması durumu görülmüştür. Sanat alanında da söz konusu durum karşısında yerini alan feminist ideoloji ile birlikte kadının sanatta cinsel bir obje olarak kullanımının karşısına geçilmiş ve yeni bir döneme girilmiştir.

Yukarıda bahsedilen sorunlar neticesinde ele alınan bu çalışmanın üçüncü bölüm uygulama kapsamında, literatür kısmında yer verilen teorik açıklamalar ışığında kadın bedeni, toplumsal cinsiyet, kadına dayatılan roller gibi konuların ele alındığı ve tarafımdan ortaya konulan eserlere yer verilmektedir.

Eserlerde metal çalışmalar ve bunun yanında hazır malzemeler kullanılmıştır. Kadın olgusunu ele alan bu çalışmalarda kullanılan malzemeler ile kendimi daha iyi ifade edebileceğimi düşünerek hareket ettim. Kadın bedeni dünya toplumunda yıllardır sömürülen ve geri kalmış toplumlarda ise özellikle olağanüstü denilebilecek kadar sorun



olarak algılanan bir düşünce olmuştur. Kadın kimliği ve kadın bedeni yıllardır gündemini yitirmeyen önemli konulardan biri olduğu için tez konumu kadın olgusu üzerine seçmem gerektiğini düşündüm. Eserlerimde ele alınan konular kapitalist düzenin, popüler kültür anlayışının ve modernitenin kadına sunduğu değersizliğin dışına çıkarak, kadın bedeninin asıl işlevinin ne olduğu konu edilmiştir.



Resim 3.1. Başlangıç (65x25), 2019

Resim 3.1’de verilen çalışmanın ana malzemesi olarak metal kullanılmıştır. Üremeyi anlatan bu çalışmada kadın yumurtalığına ulaşmaya çalışan bir sperm hücresini ele alınmıştır. Çalışmadaki orta kısımdaki üst bölgede yer alan hafif

silindir şeklindeki nesne kadının yumurtalığını ifade etmektedir.Yumurtalığa doğru ilerleyen bu sperm hücresi bir başlangıcın oluşumunu simgelemektedir.Hayatın anne karnında başladığı bu ilk izlenim kadın bedeninin nekadar üretken olduğunu anlatıyor aynı zamanda toplum baskısı ile sindirilmeye çalışılan toplumdaki rolünün sadece annelik ile sınırlandırılmaya çalışılan kadın olgusu ele alınmıştır.



Resim 3.2 Bereket(25x18), 2019

Resim 3.2’de verilen çalışmanın malzemesi alçıdır,kadın memesini ele alan bu çalışma bereketi sembol etmektedir.Çalışmanın içindeki çiçekler kadın memesinin asıl işlevini ele alır.Modern toplumda memenin asıl işlevi unutulmuş kapitalizmin erkek gücünün iktidarın objesi oyuncacı olmuştur.Kadın memesi aslında doğurganlık annelik

emzirme süt salgılama olarak işlev görmektedir.Anadolu kültürünün en önemli tanrıçası olan Kibele heykeli bunun en büyük örneklerden biridir.Kibele'nin asıl anlam taşıdığı yn bolluk ve doğurganlığı ifade etmesidir.Bundan dolayı Kibele heykelinin kadınsı özellikleri ön plana çıkartılmıştır.



Resim 3.3Femina (40x70), 2019

Resim 3.3'te verilen çalışmanın malzemesi metal ve alçıdır.Feminizm kavramı eşitliği ve toplumsal guruplar arasındaki farklılığın yok edilmesini savunur.Feminizmin temeli ‘'kadın özgürlüğü’'nedayanır.çalışmanın sarı renkte olan yuvarlak kısmı güneşi simgelemekte,ortasındaki kadın yumruğu ise kadının gücünü simgelemektedir.Kadına

verilen özgürlük sosyal olarak gelişmenin yoludur,kadına sunulan aydınlık bir gelecek güneş gibi dünyayı aydınlatabilir.Çalışmadaki yumruk ise adalet arayışının temsilidir.



Resim 3.4.Karanlık (45x30), 2019

Resim 3.4.'te verilen çalışmada hazır malzemeler kullanılmıştır.Bu çalışmada birkaç kavramsal bağlam oluşturulmaya çalışılmıştır.Birincisi taşların altında yer alan kadın saçının şeriat rejimine mağruz kalmış bir hayatın sonlandırılmasıdır, İkinci kavramsal bağlam ise saçtaki kırmızı kurdalenin genç kızların toplumsal cinsiyet ayrımcılığını öne sürerek kullanımıdır.Geri kalmış toplumlarda ve günümüzde devamını sürdüren bekareti simgelemek amacı ile gelinlerin beline takılan kırmızı

kurdaleyi temsil etmektedir.Şeriat rejimini ele alan bu çalışma kadınların toplumda nasıl bir hukuk düzeyinde yaşadıklarını ifade etmektedir.Dünya toplumunda kadınların en fazla hukuksuzluk yaşadığı bütün haklarının elinden alınmasıdır şeriat rejimi çalışmada taşların altındaki saçların bir kadına ait olduğu herhangi bir suçtan dolayı verilen cezayı simgelemektedir.



Resim 3.5Töre (90x50), 2019

Resim3.5.'deki hazır malzemelerden oluşan bu kompozisyon geçmişten günümüze kadar devam eden kadın cinayetleri ve töreyi sembollemiştir. Sandalyenin üzerinde yer alan renkli çiçekli desenli elbise emekçi, ezilen, değersizleştirilen kadın kimliği ile yüzyıllardır geri planda bırakılan yaşamının tümünü, anneliğe ve

hizmetkarlığa kullanılan kadınları ifade etmektedir.Aynı zamanda bu elbisenin renkleri kadınların bastırılmış duyguların dışavurumudur.Yerde bulunan ip ise yüzyıllardır devam etmekte olan töre cinayetlerini, haksızlığa uğrayan kadınların çaresizlikleri karşısında kendini öldüren ve öldürülen kadınları simgeler.Ülkenin hala birçok bölgesinde ilçelerde,köylerde mezarlarda geri kalmış toplumlarda devam eden töre algısıyüzündençok sayıda kadının hayatını sonlandırmaktadır.



## SONUÇ

Bu çalışmada günümüz toplumunda kadının yeri ve kadın imgesinin heykel sanatına etkisinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda gerçekleştirilen çalışmanın birinci bölümünde modern toplumlarda kadın olgusu, Türkiye’de kadının yeri ve önemi, günümüzde kadınların sosyal konumları ele alınmıştır.

Topumun dayattığı roller doğrultusunda ev ile sınırlandırılan kadın olgusunun, modern toplumlarda sanayileşme ile beraber iş bölümünün de orantılı bir şekilde artış göstermesiyle, kadının iş yaşamına katılımı artmıştır. Ancak kadının iş yaşamına katılımı, toplumsal düzendeki kadın olgusunun tamamen yıkılmasına olanak sağlamamıştır. Bununla birlikte günümüzde hala daha kadın olgusunun toplumsal cinsiyet bağlamındaki rollerle değerlendirilmeye devam ettiği görülmektedir. Cinsiyet ayrılığı modern toplumlarda azalma gösterse bile hala geleneksel öğelerle ele alındığı gözlemlenmektedir. Bu doğrultuda Türkiye incelendiğinde, geçmişten günümüze kadar olan süreçte Türkiye’de kadınların toplumsal iş yaşamında etkin olarak yer alması için gereken koşulların oluşması, Cumhuriyet dönemi ile birlikte başladığı ve bu süreçten sonra kadınların iş yaşamına katılım gösterdiği görülmektedir. Ancak Türkiye’de de kadınların toplumsal cinsiyet yargılarından sıyrılmadığı görülmektedir. Yaşamın her alanında geçmişten günümüze toplum ve aile baskısı ile erkeklerin himayesi altında kalmaya zorlanan kadınların eğitim haklarının bile ihmal edildiği görülmektedir. Cinsiyete dayalı işbölümüne ilişkin olarak eğitim ve çalışma olanakları kısıtlanan kadınların sosyal konumları yıllar geçse de temelde aynı kavramlar üzerinde bir döngüye sahip olmuştur ve kadınların sosyal alana katılımında artışlar olsa da bu artış çoğunluğu değil, toplumda bir azınlığı temsil etmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise bu kavramlar doğrultusunda kadının sanattaki konumu ele alınmış ve heykel sanatındaki yeri incelenmiştir. Kadın bedeninin kapitalist düşünce sisteminin taşıyıcısı olan tüketim kültüründe çok büyük bir öneme sahip olduğu bilinmektedir. Kapitalizmin her alana entegre olmasıyla birlikte toplumsal cinsiyet yargıları bağlamında ortaya toplumun güzellik algıları sonucu tek tip kadın olgusu çıkarılmakta ve kadın bedeni meta olarak kullanılmaktadır. Sanat alanında da görülen bu kadın tiplerini, kadınların kimliklerinin dışında yalnızca cinsel yönleriyle seyirlik bir nesne olarak sunulmasında kullanılmaktadır. Her toplum kendi sanatını, kendi

kültürü doğrultusunda ortaya koymaktadır. Bu durumda sanatçıların da bulunduğu kültürün özelliklerini kullanarak imgeleri oluşturmakta olduğu sonucuna varılmaktadır. Buradan hareketle tarihi süreçte gelişim ve değişim gösteren kültürler bağlamında kadın imgesinin de değişim gösterdiği sonucu ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra araştırma kapsamında sanatta kadın bedeninin görsel kullanım objesi olarak ön plana çıkarıldığı ve kadın bedeninin bir imge olarak sömürüye maruz kaldığı gözlemlenmiştir.

Birçok sanat alanında olduğu gibi heykel sanatında da kadınlar çoğunlukla cinsel yönleriyle işlenmiş ve meta olarak sunulmuştur. 1960'lı yıllarda feminizm akımının güçlenmesiyle birlikte feminist zeminde eleştirel yaklaşımların ön plana çıkması ile görsel üretimlerin sorgulanmaya başlandığı ve özne ile simge arasında kurulan ilişki ile cinsiyetçi görsel kodların bu dönemde yoğun bir şekilde incelenmeye başlandığı görülmüştür. Sanat tarihinde erkeklerin icra ettiği bir alan olarak ele alınan heykel sanatında küreselleşme sonucunda değişimler gerçekleşmiş ve kadın sanatçıların kendilerini ön plana çıkardıkları, ifade etme biçimlerinin değişime uğradığı görülmüştür. Toplumun güzellik algılarını yıkmaya yönelik sanat eserleri ortaya koyarak kadının bir seyirlik nesne olarak kullanılmasının önüne geçmeye çalışıldığı bir dönem başlamıştır. Bu dönemde başarılı ve etkili sanat eserleri ortaya konulsa da toplumsal cinsiyet olgusunun ve kadına atfedilen roller tamamen ortadan kaldırılamamıştır.

Bu doğrultuda çalışmada çağdaş heykel sanatçılarının eserlerine yer verilmiş ve bu örnekler üzerinden açıklamalar yapılmıştır. Çalışmanın son bölümünde ise tarafımdan ortaya konulan eserlere yer verilmiş ve bu eserler kadının toplumdaki yeri üzerinden değerlendirilmiştir.



## KAYNAKÇA

- Acar, F. ve Arıner, H. O. (2009). *Kadınların İnsan Hakları Ve Toplumsal Cinsiyet Eşitliği*. İçişleri Bakanlığı Genel Yayın.
- Ağrıdağ, G. (2015). *Türkiye’de ve Dünyada Kadın Araştırmaları*. Çukurova Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Projesi, Çukurova Üniversitesi Basımevi, Adana.
- Akarçay, G. Ö. (2014). A Photographic Expression Of Gender Criticism: Viewers’ Responses To Artists’ Self-Portraits. *Comunicazioni Sociali*, 36(3), 425-438.
- Aktaş, G. (2013). Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak. *EFD/JFL Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30(1), 53-72.
- Alp, K. Ö. (2013). Sanatın Temsili Ve Postmodern Sanatta Temsil. *S.D.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 12, 40-61.
- Alp, K. Ö. (2014). Feminist Sanatta Beden Ve Yabancılaşma. *S. D. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 14, 338-365.
- Alyakut, Ö. (2016). Postmodern Toplumda Kadın Kimliğinin Bedeni Üzerinden İnşası. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(47): 696-708.
- Aşkan, A. (1998). *Norveç “Viking” Sanatından Yüzyıllık Bir Kesit*. I.S.S. University of Oslo, the Art of Yiking, One Hundred Years of Norwegian Art- Magne Malmanger.
- Ateşli, E. (2017). *Günümüz Heykel Sanatında Geleneksel Malzeme ve Yeni Arayışlar* (Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara.
- Aydın, B. O. ve Gürbüz, S. (2018). Türkiye’de Kadınların Karşılaştığı Sorunlar ve Köprü Ağ Analizi Yöntemiyle İncelenmesi. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(4), 579-586.
- Aydın, G. A. (2014). Reklamlarda Beden Temsili Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme: Cosmopolitan ve Âlâ Dergileri Örneğinde. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 22, 41-60.

- Aydın, H. (2015). Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Türkiye'de Kadın. *Curr Resource SocialScience*, 1(3), 84-96.
- Barıç, Ş. (2018). *Fragmanlaşan Kadın Bedeni Ve Seramik Uygulamalar*(Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Berger, J. (2014). *Selected Essays of John Berger*. Bloomsbury Publishing, US.
- Berktaş, F. (2004). *Kadın İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye*. Sivil toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları, 7.
- Bilgin, R. (2016). Geleneksel Ve Modern Toplumda Kadın Bedeni Ve Cinselliği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26(1), 119-243.
- Binzet, G. (2014). *Heykel Sanatında Doğa Formlarının Soyutlanması*(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Boyacı, S. (2018). *Sanatta Kadının Temsiliyeti Ve Göstergeler Üzerinden Yeni İfade Olanaklarının Araştırılması*(Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Büyükbaykal, C. I. (2007). Medyada Kadın Olgusu. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 28, 19-30.
- Cihan, E. Z. (2018). Modernleşme ve Kadın. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 269-280.
- Çakır, Ö. (2008). Türkiye'de Kadının Çalışma Yaşamından Dışlanması. *Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 31, 25-47.
- Çakmak, R. (2001). *Kadın İşgücü ve Yönetim Kadrolarında Kadın İşgücü İstihdamı* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çaylı, P. (2008). *Prehistoryadan Günümüze Kadın Sembolünün Sanata Yansıması*. Colloquium Anatolicum VII.
- Çevik, N. (2016). Sanat Felsefesinde Kültürel Bir Metafor Olarak Kadın İmgesinin Çağdaş Seramik Sanatına Yansımaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(13), 333-342.

- Çiftçi, H. (2016). *Protest Sanat Bağlamında Kadın Bedeni* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Çokatak, D. (2014). *Frida Kahlo'nun Resminde Kadın Olgusu* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Çöklü, H. (2015). *Sanatta Postfeminist Yaklaşımlarla Akıl, Duygu ve Beden Bütünlüğü* (Sanatta Yeterlilik Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Delbee, A. (1990). *Bir Kadın*, (Çev. Ortaç, A. K.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Demirkalp, M. (2009). Füsün Onur Ve Heykel Sanatı. *Sanat Dergisi*, 15, 31-35.
- Deniz, M., H. ve Hobikoğlu, E. H (2012). *Cinsiyete Göre gelişme Endeksi Çerçevesinde Kadın İstihdamının Ekonomik Değerlendirmesi: Türkiye Örneği*, Session 1B: Büyüme ve Gelişme, 1.
- Dijkstra, Geske A. and Hanmer, Lucia C., 2000. Measuring Socio-Economic Gender Inequality: Toward an Alternative to the UNDP Gender-Related Development Index. *Feminist Economics*, 6(2), 41-75.
- Ereş, F. (2006). Türkiye'de Kadının Statüsü ve Yansımaları. *Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19, 40-52.
- Erkan, B. (2007). 20. Yüzyıl'da Heykelde Kadın Figürünün Değişimi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Eroğlu, F. ve İrdem, Ş. (2016). Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı ve Yönetim Kademelerindeki Yansımaları. *PIBYD*, 3(2), 11-35.
- Erol, C. Ç. (2016). Şiddet Temalı Kadın İmgesinin Çağdaş Sanata Yansımaları. *İdil Dergisi*, 5(19), 193-213.
- Ersen, N. L. (2010). Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı, Yedi. *DEÜ GSF Dergisi*, 4, 73-78.
- Ersoy, E. (2009). Cinsiyet Kültürü İçerisinde Kadın ve Erkek Kimliği (Malatya Örneği). *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(2), 209-231.

- Fidan, F. (2000). Kapitalizmin Gelişme sürecinde Kadının Çok Yönlü Konumu (Medya Örneği). *Bilgi*, 2(1), 117-132.
- Fortin, N.M. (2005). Gender Role Attitudes and the Labour-Market Outcomes of Women Across OECD Countries. *Oxford Review of Economic Policy*, 21(3), 416-438.
- Geçit, B. (2013). John Stuart Mill'de Kadının Toplumsal Konumu. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 3(2), 105-127.
- Ghorbanzadeh Dizaji, P. (2017). *Yaratıcı Deneyimde Bedenin Gizemi* (Sanatta Yeterlilik Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Gökkaya, V. B. (2015). Sosyal teoriler ve Kadın Üzerine. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 38, 337-350.
- Gülaçtı, N. (2012). Sanatsal Bir Objeye Olarak Kadın ve Bazı Toplumlarda Kadına Bakış. *İdil Dergisi*, 1(2), 76-91.
- Gültekin, M. (2009). Sanat Tarihi Öğretiminde Çağdaş Yaklaşımlara İlişkin Yazın Taraması. *Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(1), 103-121.
- Harcar, T., Çakır, Ö., Sürgevil, O. ve Budak, G. (2008). Kadına Yönelik Şiddet ve Türkiye'de Kadına Yönelik Şiddetin Durumu. *Toplum ve Demokrasi*, 2(4), 51-70.
- Hepsev, S. (2004). *Sophie Calle, Nan Goldin ve Marlene Dumas'da Öznellik ve Bedenin Temsili* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul:
- <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-29-autumn-2013/sarah-lucass-pauline-bunny>, [erişim tarihi: 08.10.2019].
- İlter, İ. (2006). *Özyaşamsal Sürecin Ve Kadın Olma Halinin Yansıma Alanı Olarak Louise Bourgeois' da Görsel Anlatı* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Kaçar, Ö. (2007). *Toplumsal Cinsiyet ve Kadının Konumu: Türkiye'de Yakın Zamanlardaki Değişimi Anlamak* (Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Kaplan, F. N. (2003). Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi*, 2(4), 149-173.
- Karabıyık, İ. (2012). Türkiye’de Çalışma Hayatında Kadın İstihdamı. *Marmara Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi*, 32, 231-260.
- Katı, A. (1996). Heykel Sanatı’nın Tanımı ve Özellikleri. *Anadolu Sanat Dergisi*, 5, 96-104.
- Kellner, D. (2003). *Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası*, Çev: Gülcan Seçkin, Doğu Batı: İstanbul, 15, 187-219.
- Kılıç, D. ve Öztürk, S. (2014). Türkiye’de Kadınların İşgücüne Katılımı Önündeki Engeller Ve Çözüm Yolları: Bir Ampirik Uygulama. *Amme İdaresi Dergisi*, 47(1), 107-130.
- Kirazcı, A. (2010). Bir Nezaket Ekici Sergisi Bağlamında Performans Sanatına Genel Bakış. *Sanat-Tasarım Dergisi*, 1(1), 15-22.
- Köse, H. (2011). Tüketim Toplumunda Bir “Sosyal Beden” Kurgusu Olarak Kadın. *Selçuk İletişim Dergisi*, 6(4), 76-89.
- Kuzu, S. (2018). Sanatta Diğer Bakışlar: Cinsel Kimlik İlintisinde Çağdaş Sanat Yönelimleri (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Samsun.
- Lordoğlu, K., Kıroğlu, M. ve Tanyılmaz, K. (2004). *Türkiye’de Enformel İstihdam ve Yabancı Kaçak İşgücü*. Uginar Proje Raporu, İstanbul.
- Madra, B. (2006). Sanatta İmge Olarak Kadın, [www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=176073](http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=176073), [erişim tarihi: 15.04.2019].
- Mamur, N. (2012). Türk Resim Sanatında Kadın Sanatçının Tuvalinde Kadın İmgesi. *Akademik Bakış Dergisi*, 28, 1-11.
- Moghadam, R. H. N. (2016). Kadının Toplumsal Ve Kültürel Boyutlarına Sanatsal Yaklaşımlar (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Musee-Rodin, <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/danaid>, [erişim tarihi: 08.10.2019].

- Nochlin, L. (1971). Nochlin, L. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists?. *The Feminism And Visual Culture Reader*, 229-233.
- Öner, F. K. (2017). Türk Resminin ve Toplum Hayatının Değişim Göstergesi Olarak Kadın. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 19, 103-121.
- Özaydınlık, K. (2014). Toplumsal Cinsiyet Temelinde Türkiye’de Kadın ve Eğitim. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, 33, 93-112.
- Özdemir, Ö. (2016). Moda Programlarında Kadın Bedeninin Metalaşması. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 25, 245-270.
- Özer, M., Biçerli, K. (2003). Türkiye’de Kadın İşgücünün Panel Veri Analizi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1), 55-86.
- Özgenç, N. (2011). Düünden Bugüne Batı Resim Sanatında Kadın-Mekân İlişkisi. *Sanat Dergisi*, 19, 89-96.
- Özkiraz, A., ve Arslanel, M. N. (2015). Türkiye’de 1945-1960 Döneminde Sivil Toplum Örgütlerinin Varlığı Meselesi. *Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 19, 21-42.
- Papila, A. (2009). Modern Sanatta Kadın İmgesi, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1), 175-227.
- Parlaktuna, İ. (2010). Türkiye’de Cinsiyete Dayalı Mesleki Ayrımcılığın Analizi. *Ege Akademik Bakış*, 10(4), 1227-1230.
- Quinn, M., <http://marcquinn.com/artworks/single/alison-lapper-8-months>, [erişim tarihi: 08.10.2019].
- Quinn, M., <http://marcquinn.com/artworks/single/chelsea-charms>, [erişim tarihi: 08.10.2019].
- Soy, H. (2017). *Toplumsal Cinsiyet: Kadının Sosyal ve Hukuki Sorunu* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Sweeney, J. J. (2017). *Henry Moore, 1946*. San Francisco: The Museum of Modern Art.
- Şenkal, Y. (2016). Feminist Kuramlar Bağlamında Reklamda Kadın İmgesine Bakış. *ABMYO Dergisi*, 42, 91-114.
- Şişçi, F. (2018). Günümüz Heykel Sanatında Korse. *İdil Dergisi*, 7(50), 1257-1263.

- Şişman, N. (2013). *Emanetten Mülke –Kadın- Beden- Siyaset*. İz Yayınları: İstanbul.
- Taşkaya, M. (2012). *Beden Politikaları ve Reklamda Kadın*,2. Uluslararası Suç ve Ceza Film Festivali, Kadına Yönelik Şiddet ve Ayrımcılık, İstanbul.
- Torun, E. ve Şener, N. (2009). *Toplumsal Yaşamda Ekonomik Anlamda Kadın Görseelliğinin Kullanımı*. Sakarya Üniversitesi Uluslararası- Disiplinlerarası Kadın Çalışmaları Kongresi, Mart.
- Tsang, J. (2016).LucidDream Series TheComfort, <https://johnsontsang.wordpress.com/>, [erişim tarihi: 01.05.2019].
- Türkan, E. (2005), *Türkiye’de İşgücünün Yapı ve Nitelikleri: Gelişme ve Değerlendirmeler*. Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, Ankara.
- Uçku, M. (2014). <https://mistiklal.com/2014/10/welcome-to-turkey-galeri-zilberman/>, [erişim tarihi: 08.10.2019].
- Vatandaş, C. (2007). Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı. *Sosyoloji Konferansları Dergisi*, 35, 29-56.
- Vigeland, G. (1924-1944). Foregner Park (Vigeland Park), <https://www.tuttartpitturascultrapoesiamusica.com/2013/01/Gustav-Vigeland.html>,[erişim tarihi: 01.05.2019].
- WeandThe Color (2019). Lucid Dream Series The Comfort, <https://weandthecolor.com/johnson-tsang-lucid-dream-series/78303>, [erişim tarihi: 01.05.2019].
- XavierHufkens, <https://www.xavierhufkens.com/artists/louise-bourgeois>, [erişim tarihi: 08.10.2019].
- Yeter, E. (2015). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadının Özneliği ve Din. *ÇÜİFD*, 15(2), 189-210.

## ÖZGEÇMİŞ

MERAL ÇAM CEBE

(22.07.1985 MUŞ/VARTO)

### İLETİŞİM BİLGİLERİ

GSM:05535949184

E MAİL:Jinda\_\_\_\_@hotmail.com

### ÖĞRENİM DURUMU

2002’de Çerkesköy Pakize Narin Lisesinden Mezun Oldu

2002-2008 Yılları Arasında Çalışma Hayatı Oldu

2010-2014 Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümünden Bölüm İkinciliği ile Mezun Oldu

2015 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Yüksek Lisans Eğitimine Devam Etmektedir

### SANATSAL FALİYETLER

2014 Cumhuriyet Üniversitesi 40.Yıl sergisi SİVAS

2014 Cumhuriyet Üniversitesi Mezuniyet Sergisi SİVAS