



**KADIN BEDENİNİN SAPLANTI VE ŞÜPHE KAVRAMLARI
BAĞLAMINDA NESNELEŞTİRİLMESİ**

Yeliz TEMÜRÇİ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

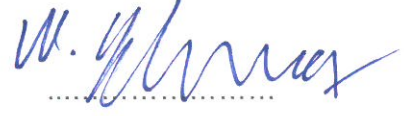
**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

ARALIK 2015

Yeliz TEMÜRÇİ tarafından hazırlanan "Kadın Bedenin Saplantı ve Şüphe Kavramları Bağlamında Nesneleştirilmesi" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

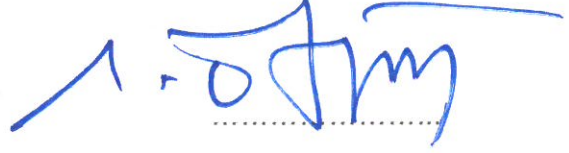
Danışman: Prof. Mehmet YILMAZ
Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



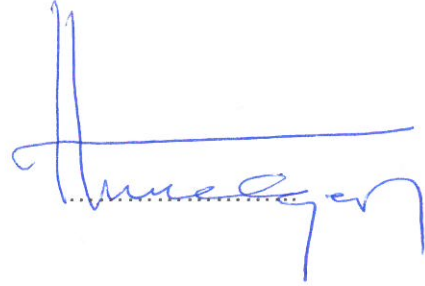
Başkan : Prof. Cebrail ÖTGÜN
Resim Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Üye : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN
Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Tez Savunma

Tarihi: 24/12/2015

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Dr. Aysen SOYSALDI
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

24/12/2015

Yeliz TEMÜRÇİ



KADIN BEDENİNİN SAPLANTI ve ŞÜPHE KAVRAMLARI BAĞLAMINDA
NESNELEŞTİRİLMESİ
(Yüksek Lisans Tezi)

Yeliz TEMÜRÇİ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Aralık 2015

ÖZET

Bu tezde, geçmiş dönemlerden günümüze, kadını bedeni üzerinden saplantı ve şüphe kavramları bağlamında biyolojik, fizyolojik ve psikolojik olarak nesneleştirmeye, ötekileştirmeye çalışan erkek egemen düşünce yapısının yaklaşım biçimleri ve bunun sanattaki yansımalarını görsel olarak nasıl yorumlandığına yönelik yaklaşımlar incelenmiştir. Tezin yöntemi niteliktir; gözlem, araştırma ve uygulama aşamasından oluşmuştur. Konu kapsamında kaynak taraması yapılarak, mevcut dokümanlar incelenmiştir. Konuyla ilgili olan bugüne kadar yapılmış araştırma ve uygulamalar bu bağlamında gözden geçirilmiştir. İnsanlık tarihine baktığımızda cinsel farklılıklar üzerinden yürütülen ayrıştırmanın yaratılış gereği düşüncesiyle erkek egemen sistemin dayandığı bir temel üzerine inşa edilmiştir. Konu kapsamında, sanat tarihinde sıklıkla kullanılan, özellikle 19. yüzyıldan başlayarak seyir nesnesi olan kadın bedenine duyulan ilgiyi, günümüz sanatına da değinerek birçok sanatçının çalışmalarını birlikte ele alınmıştır. Sınırlı bir yere sahiptir olsa da konuyla ilgili olarak nesneleştirilen ve ötekileştirilen kadın bedenine Feminist sanatın ve kadın sanatçıların bakışı da incelenmiştir. Araştırmanın özellikle kavramsal çerçevesinde bu sorunlara değinilmiştir. Araştırma için gerekli görülen bilimsel alanların disiplinlerine yönelik her türlü veriden yararlanılmıştır. Farklı dönemlere ait sanat eserleri bu düşünce paralelinde incelenmiştir. Konuyla bağlantılı düşünce yapıları, sanatsal dönem ve kuramlar belirli bir kronolojik sıra izlemeksizin incelenmiştir. Konu, uygulama çalışmalarını birlikte ele alınmıştır.

Bilim Kodu : 404

Anahtar Kelimeler : Kadın Bedeni, Saplantı, Şüphe, Nesneleştirme, Özne, Toplumsal Cinsiyet.

Sayfa Numarası : 128

Danışman : Prof. Mehmet YILMAZ

CONCEPTS OF THE DOUBT AND OBSESS OVER THE WOMAN'S BODY IN
THE CONTEXT OF OBJECTIFICATION

(M. Sc. Thesis)

Yeliz TEMÜRÇİ

GAZİ UNIVERSITY

INSTITUTE OF FINE ARTS

December 2015

ABSTRACT

In this thesis, from the previous period to the present day concepts of the doubt and obsess over the woman's body in the context of biological, physiological and psychological insisting as to who objectifying male-dominated mindset and how he approaches the approach of this Art interpreted visually in images were investigated. The thesis is qualitative method; observation, research, and consists of the implementation phase. Conducted literature review the scope of the subject existing documents examined. Ever made having to do with the subject in the context of the research and applications are reviewed. When we look at the history of humanity, the necessity of unbundling conducted on the sexual differences of the creation with the idea of a male dominated system is based on a foundation that is built upon. Within the scope of the subject, frequently used in the history of art, especially 19th. century, starting from the cruise in the woman's body which is the object of interest, is discussed along with mentioning the work of many artists and contemporary art. As relevant, albeit in a limited role objectified and marginalised feminist art and women artists in the relation of the woman's body was also investigated. The research addressed these issues within a conceptual framework in particular. From all kinds of fields regarding scientific research necessary for the discipline of data were used. Art works from different periods was studied in parallel with these thoughts. Relevant mindset, and theories without watching a chronological sequence specific artistic periods were examined. In conjunction with the execution of the subject application are discussed.

Science Code : 404

Key Words : The Female Body, Obsession, Doubt, Objectification, Subject, Gender

Page Number : 128

Supervisor : Asist. Prof. Mehmet YILMAZ

TEŞEKKÜR

Çalışmalarım boyunca değerli yardım ve katkılarıyla beni yönlendiren, danıőmanım Prof. Dr. Mehmet YILMAZ'a, manevi destekleriyle beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan değerli aileme ve özellikle annem Sevim TEMÜRÇİ, arkadaşım Hakan ARSLAN'a teőekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR	xi
1. GİRİŞ	1
2. BİRİNCİ BÖLÜM: KADIN BEDENİNİN NESNELEŞTİRİLMESİ	7
3. İKİNCİ BÖLÜM: TOPLUMSAL DÜZEN: KADIN ve ERKEĞİN İNŞASI	15
3.1. Cinsiyet, Kimlik ve Sınıf Ayrımcılığı	15
3.2. Toplumsal Cinsiyetin Hâkimiyeti: İktidar, Din ve Fallus-merkezcilik	22
4. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: GÖRSEL SANATLARDA KADIN BEDENİN NESNELEŞTİRİLMESİ	31
5. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: KADIN SANATÇI: BAKIŞIN ÖZNESİ ve NESNESİ	65
6. BEŞİNCİ BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI	79
7. SONUÇ	95
KAYNAKLAR	99
Görseller Tablosu	100
ÖZGEÇMİŞ	128

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. Kendine Hayranlık	10
Resim 2.2. Pembe Çıplak	12
Resim 2.3. Seine Kıyısında Uzanan	13
Resim 3.2.1. Horatii Kardeşlerin Yemini	28
Resim 4.1. Odalık ve Kölesi	33
Resim 4.2. Peri Kızı ve Satir	35
Resim 4.3. Kırdaki Kahvaltı	38
Resim 4.4. Urbino Venüsü	39
Resim 4.5. Olympia	40
Resim 4.6. Uzanan Kadın	42
Resim 4.7. Sahilde Uzanan Kadınlar	44
Resim 4.8. Bekaretin Yitirilişi	46
Resim 4.9. Kadın Portresi	47
Resim 4.10. Kız Kaçırma	49
Resim 4.11. Ermiş Antonius ve Şeytan	49
Resim 4.12. Yıkılanlar	50
Resim 4.13. Harrison, Margaret	51
Resim 4.14. Danae	52
Resim 4.15. Bakire	53
Resim 4.16. Titanik Günleri	54
Resim 4.17. Magritte, René, Tecavüz	55

Resim 4.18. Nar Çevresinde Dönen Arının Neden Olduğu Düş	56
Resim 4.19. Kanayan Güller	56
Resim 4.20. Kadın I	57
Resim 4.21. Kuzu ve Çıplak	58
Resim 4.22. Beni Sıkıyorsun	59
Resim 4.23. Büyük Amerikan Çıplağı No.99	60
Resim 4.24. Hon	60
Resim 4.25. Kötü Çocuk	61
Resim 4.26. Bir Haremim Olsun İsterdim	63
Resim 4.27. Tennyson	63
Resim 4.28. Pembe Panter	63
Resim 5.1. Jemima Teyzeden Kim Korkar?	66
Resim 5.2. Resimli Tarih	66
Resim 5.3. Elvisli Seccade	66
Resim 5.4. Kadınların Metropolitan Müzesi'ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?	69
Resim 5.5. Öztürk, Fatma Tülin, Nü	69
Resim 5.6. Genital Panik	70
Resim 5.7. Belge- Doğum Sonrası Belgesi'nden Kesit	71
Resim 5.8. Mendieta, Ana, (İsimsiz/Silueta Serisi)	73
Resim 5.9. Mendieta, Ana, (İsimsiz/Silueta Serisi)	73
Resim 5.10. Genelev	74
Resim 5.11. Cürmün Yüğü	75
Resim 5.12. Hamam	76
Resim 5. 13. Last Riot	77

Resim 6.1. Fallustan Çok Fallus Olmak	80
Resim 6.2. Sır-adan/Sır-adam	82
Resim 6.3. Görücü Usulü	84
Resim 6.4. Cennet Anaların Ayaklarının Altında Mı?	85
Resim 6.5. Kadının Adı Yok	86
Resim 6.6. Kadın Devrimci ve Elektrikli Sandalye	88
Resim 6. 7. Temürçi, Yeliz, (İsimsiz)	89
Resim 6. 8. Sokaklar Tekinsiz	89
Resim 6. 9. Temürçi, Yeliz, (İsimsiz)	89
Resim 6.10. Kıl, Tüy, Saç Günah mı?	90
Resim 6.11. Devlet Baba'nın Yalandan Ağıtı	90
Resim 6.12. Bırak Ben Bildiğim Gibi Göreyim	91
Resim 6.13. Ana Mendieta'nın Cenaze Namazı	92
Resim 6.14. İyi Hal İndirimi	92
Resim 6.15. Bekâret Mülkün Temelidir	93
Resim 6.16. Ucuz Ölümler Ülkesi Türkiye	93

SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar Açıklamalar

Çev. Çeviren

A.B.D. Amerika Birleşik Devletleri

Vb. Ve benzeri

Bkz. Bakınız

1. GİRİŞ

İnsan varlığını, sahip olduğu bedenini sorgulamaya, denetlemeye ve anlamlandırmaya çalışmaktadır. Varlık olarak ruh ve bedeniyle bir bütün olduğunu düşünür. Dolayısıyla insan, benliği ve bedeniyle keşfetmeye çalıştığı dünyayı belli özelliklere göre anlamlandırmaya çalışır. Çoğu zaman tarihte insanlar bedeni ruh karşısında daha değersiz olarak tanımlarken; ruhu akıl, bilgi, sonsuzluk ve ölümsüzlük kavramlarıyla ilişkilendirmiştir.

Varlık, eski Yunan'da ruh-madde, Hıristiyanlık'ta ise ruh-beden karşıtlığıyla ilişkilendirilmiş; bir madde olarak beden, bu ilişkinin görece daha değersiz kutbu sayılmıştır. Bu bakış açısı, kadın bedeninin denetim altında tutulması gerektiğini meşrulaştırmıştır. Bu çoğu zaman öne çıkarılan şekliyle sadece Batı Hıristiyan geleneğine has değil, İslam dininde de kadının bedenle özdeşleştirip bedenide arzuya, zaafarla "fitne" ile ilişkilendirerek, toplumsal olarak denetim altına sokulması ve en önemli göstergelerinden olan örtünmeyle zorlanmasının gerekçesini meşrulukla çalışmaktadır (Berktaş, 2014: 11). Kadın ve erkek olarak temelde iki cins şeklinde adlandırılan insan, fizyolojik ve biyolojik özelliklerinden dolayı egemen toplumsal yapının meşrulaştırdığı rollerle donatılıp sınırlandırılır. Cinsiyet ile birlikte, egemen cins algısı oluşturularak erkeğin kendi varlığını kadına göre üstün görmesi farklılıklarla oluşturulan hiyerarşik bir sistem olarak toplumu temellendirmesiyle oluşmuştur. Bu temellendiriliş diğerine hükmetmek için elinde ayrıcalıkları buldurmaya çalışarak ve diğerini bu ayrıcalıklardan mahrum bırakmaya ve zorunlu olarak olumsuz şartları kabul ettirmeye çalışan özerk bir alan oluşturur.

Ataerkil toplumun egemenliğini sürdürmesi ideolojisini temellendirdiği pratiklerle koyduğu yasalarla olağanlaşır. Oluşturulan bu toplumsal sistem içinde kabul edilmek, kültürel çevrede yer bulmak ve onaylanmak için çabalayan kadının insanlığı parçalanmaya ve koşullandırmaya maruz bırakılmıştır. Toplumsal sistem dil, din, tarih, bilim, siyaset, felsefe, sanat vb. alanlarla egemen olan erkeğin mücadele alanları olarak ideolojileri doğrultusunda şekillendirilir. Kadının

bedeninden doğan farklılığı olağandışı olarak kabul ettirilerek kadın cinselliğine ve doğurganlığına yıkıcı bir etkiyle şüphe ve saplantıyla yaklaşır. Cinsiyete bağlı olarak verili rollerle şekillendirilen kadın, erkek tarafından daha aşağı olduğu fikriyle toplumsal cinsiyet eşitsizliğiyle inşa edilir. Erkek asıl olan, öznedir; olumlu olarak kabul edilen evrensel akla sahiptir, tanımlandırmaya çalıştığı kadın ise ötekidir, nesnedir olumsuz olarak kabul edilen, duygularıyla hareket eden evrensel akıldan yoksun olarak konumlandırılır.

Sanatta da ideolojilerin şekillendirdiği kadın bedeni, farklı birçok figürle nesneleştirilmiştir. Özne ve nesne konumunun sorunsallaştığı cinsel yönden öne çıkarılan ya da erkeğin gören gözüne ve algısına göre şekillendirilen ötekidir. Sanatçının kendisi, yani bedeni, can olarak varlığı uzun süre görünmezmiş, marjinal bir şey olarak geride kalmıştır. Sanatçının gösterişli ve güçlü ifadesi ya da çatışma azmi ne kadar büyük olursa olsun “sanatçı-beden”i yapıtın dışında yer almıştır. Biyografilerde yüceltilen sanatçı üreten beden olarak yapıtın konusu olabilirdi ama malzemesi olamazdı ve kendini göstermezdi. “Sanatçının dikizci, aykırı bir erkek olduğu, ancak seçimlerinden ve kadrajlarından sezilebiliyordu.” Gustave Courbet’in *Dünya’nın Kökeni*, Manet’in *Opera’da Balo’su* “taze bir et pazarını resmettiği” ve Rodin’in pornografik çizimleri düşünüldüğünde, bu durum sezilebilir (Michaud, 2005/2013: 353). Sanat, egemen ideolojilere hizmet eden her şeyi onların gözünden görülmesini sağlayacak ifade şekline dönüştürmeye çalışırken, nasıl bir işleve sahip olduğunu gözler önüne serer. İnsanlık tarihindeki yerini sorgulayan kadın, diğer alanlarda olduğu gibi sanatta da egemen olan heteroseksüel anlayış doğrultusunda onun gözünden görülen verili olan roller ile şekillendiren, nesneleştirilen ve imgelerin altında yatan anlamların kabullendirmeye çalışılan ideolojilerin yansımasıdır.

20. yüzyılın sonunda beden sanatsal eylemlerin hem öznesi hem de nesnesi haline gelmiş; her yerde fotoğraf ve video görüntülerinin asıl varlığı olmuştur. 1990’dan sonra sanatta yüzde doksan oranında beden nesne olarak öne çıkmıştır. “Sanat bedeni göstermediği zamanda onu üretici ve performer sanatçı haliyle kullanmakta, sanatçı bu durumda yapıtların yaratıcısı olmaktan çok kendisi bir yapıt, bir etiket olmaktadır. Yapıtlarının öznesi ve nesnesi olarak hem toplumsal hem sanatsal boyutlarıyla kimliği sorgulayan birçok sanatçı ön plana çıkmaktadır

(Michaud, 2005/2013, 356). Ana Mendieta, Şükran Moral, Esra Ersen gibi kadın sanatçıların toplumsal cinsiyetçi yapıyı sorgulayan, özne ve nesne kavramlarını altüst eden yaklaşımlarla gerçekleştirdikleri performansları dikkat çekmektedir. Kadın bedeninin nesneleştirilmesini ön planda tutarken bunu tetikleyen birçok neden arasında biyolojik cinsiyeti, psikolojik bağlamlarda eleştirme ve zihinsel işlevlerde bedenin rolüyle bu farklılıktan dolayı oluşan şüpheli ve saplantılı yaklaşımların incelenmesi üzerine yoğunlaşmıştır. Kadınların, sanat ve ideoloji arasındaki ilişkilerini araştırmaya karar vermek, kadınların sanatını, kadınların toplumdaki ve sanatsal imgelerdeki yeri üzerine yapılan yorumlar ve çalışmaları içeren araştırmaları bu kapsamda değinmeye çalışmak araştırmanın temel düzeyde önemini oluşturmuştur.

Sanatçılar tarafından yapılan kadın tasvirleri tarih de kadın ile bedenine verilmek istenilen uygun rolleri onaylar, özellikle 19. yüzyıldan sonra başlayan, günümüze kadar gelen birçok eserde kadın tasvirlerinin altında yatan ideolojilerin sebepleri incelenmiştir. Araştırmada Feminist sanat ve kadın sanatçıların kadın bedenine yönelik yaklaşımları da yer almaktadır. Konu bağlamında kadın bedenine yönelik çalışmalar yer alırken erkek bedeni üzerine yönelen çalışmalar ve değerlendirmeler sınırlı yere sahiptir.

Tanımlar

Anatomi: İnsan vücudunu oluşturan kas ve kemik sisteminin araştırılmasıyla uğraşan bilimsel disiplin. Resimde özellikle insanın gerçekçi biçimde betimlenmesi amacıyla bu tür uğraşa girilmiş, anatomik figür etütleri yapılmıştır. Bu yönelim ilk kez Rönesans'ta ortaya çıkar. Leonardo da Vinci ve Michelangelo bu tür anatomik etütler yapmışlardır (Sözen ve Tanyeli, 2014: 27).

Avant-garde (Öncü): Sanatta yerleşmiş kalıp ve kuralları değiştirmeye, yenilikler yaratmaya çalışan sanatçı azınlığı (Tansuğ, 2006: 256).

Fetiş: Afrika kültürleri'nde tinsel güç yüklenen nesne ya da figür. Çoğunlukla üstü çizili ya da bezeli taş, sopa, deri ve benzeri fetiş nesnelere tinsel gücü denetlemek

için kullanılırken, insan biçimde ya da hayvan biçiminde şekillendirilmiş fetiş figürler ya da idol'lerin amacı da insan olmayan insandan uzaklaştırmak, dolayısıyla insan olmayanı denetim altına almaktır. Çeşitli toplulukların farklı fetişleri bulunur: Kimileri figürün başına bir boynuz takarken, kimileri de başa, sırtta, karna ve kollara bir parça reçine zamkı yapıştırır ya da gövdede açılmış bir çukura büyümlü bir nesne yerleştirir. Her fetişin işlevi farklıdır: Bazıları sahiplerini hastalığa, hırsızlığa, büyüye ve büyücülere karşı korur; bazıları avcılıkta, ürün toplamada, işte, savaşta, evlilikte şans getirir; hatta hastalıkların, açlıkların ya da kuraklıkların nedenlerini bulmada yardımcı olanları vardır (Eczacıbaşı, Gürel, Hasol, Özer, Orçun, 2008: 513).

Figür: Görsel sanatlarda betimlenen doğal ya da düşsel varlıklar; dar anlamında insan figüre. Çıplak, portre ve ekorse gibi farklı türleri vardır. İlk çağlardan beri sanatın temel ögesini oluşturan insan figürü; sanatsal biçimlerin en yetkinidir. İnsan figürü, çağlar boyu, doğal durumundan başka tanrısal ve bitkisel fantastikten olağanüstüne kadar nice yakıştırmalar içinde betimlenmiş; ayrıca ileri kültürlerde insan betimlenmesinin gerektirdiği çeşitli değer ve oran ölçütlerine göre değişen bir gelişim yaşamıştır. Bu tür kültürlerde ve özellikle de Batı sanatında insan figürünün betimlenmesi nesnel gerçeğe öykünmekten çok, çeşitli üslupsal eğilimlerin gereklerine göre biçim bulmuştur (Eczacıbaşı ve diğerleri, 2008: 516).

İkon (İkona): Geniş anlamıyla resim, betimleme. Bizans sanatında ikona, Hz. İsa, Meryem ana, azizler ve onların yaşamlarının canlandırıldığı taşınabilir nitelikte resim levhalarıdır (Eczacıbaşı ve diğerleri, 2008: 729).

İkonografi: Geniş anlamıyla resim, betimleme (tasvir). Bizans sanatında ikona, Hz. İsa, Meryem ana, azizler ve onların yaşamlarının canlandırıldığı taşınabilir nitelikte resim levhalarıdır (Eczacıbaşı ve diğerleri, 2008: 729).

Kompozisyon: Bir sanat yapıtında yapıtı oluşturan öğelerin belirli bir düzen içinde bir araya getirilmesi. Bu bağlamda Türkçe'de "kompozisyon sözcüğü zaman zaman" düzenleme sözcüğüyle karşılanır. Batı sanatında özellikle Rönesans'tan sonra gelişen ve 20. Yüzyılın soyut sanat akımlarıyla görsel sanatların öncelikli konusu durumuna gelen kompozisyon, birçok görsel sanat örneğinde, ikonografik

kurallara, bezeme yöntemlerine ya da işlevsel amaçlara yönelik olarakda kullanılmıştır (Eczacıbaşı ve diğerleri, 2008: 894).

Nü: Resim ve heykel sanatında çıplak kadın betisi. İlk olarak Antik Yunan ve Roma sanatlarında görülen nü. Ortaçağ'da hemen hemen ortadan silinir. Bu dönemde çıplak kadın betisi sadece Havva'yı ve cehennemde cezalandırılma sahnelerini resmetmek için kullanılmıştır. Rönesans nüyü yeniden keşfederek geniş ölçüde uygulamıştır. Bu dönemde başlayarak kullanımı Avrupa sanatında hiç azalmadan sürer (Sözen ve Tanyeli, 2014: 225).

Simge(Sembol): Bir figürün, örneğin belli bir aziz veya tanrı olarak tanınabilmesi için özdeşleştirildiği sembol (Cumming, 2006/2008: 497).

2. BİRİNCİ BÖLÜM

KADIN BEDENİNİN NESNELEŞTİRİLMESİ

İnsanı, yaşamı boyunca bir bütün içinde olan ruh ve bedeniyle birlikte onu bastırmaya çalışan ve çatışan birçok döngüyle girdiği ilişki ağı çevreler. Beden, maddeselliğinden kurtulmaya çalıştığını ve aynı zamanda yarı tinsel bir yapıya sahip olduğunu öznenin şekillenmesiyle birlikte gösterir.

Beden geçmişten günümüze tarihi bir araştırma konusu olarak gelmiştir. 19. yüzyıl sonuna kadar Kartezyenizmin¹hâkimiyetindeki felsefe geleneğiyle birlikte, düşünürler tarafından beden maddesel olarak algılanarak ikinci plana konulmaya çalışılmıştır. 20. yüzyılın başında özne ve beden arasındaki ilişki farklı terimlerle açıklanmaya başlamıştır. 20. yüzyılda teorik olarak keşfedilen beden psikianalizle beden bilincinin beden üzerinden konuştuğu ve beden öznenin şekillenmesindeki rolü hesaba katılmıştır (Corbin, Courtine ve Vigarello, 2005/2013: 9). Tinselliğin fiziksel belirtilerle kendini beden üzerinden ifade etmesi, beden rolünü ortaya koymaktadır. Arka planda kalan beden artık sahneye çıkmış ve birçok çatışmanın odak noktası olmuştur. Beden ve ruh arasındaki ilişki, toplum tarafından etki altına alınmak istenmesi cinsiyetler arasındaki ilişkiyi etkilemektedir. Beden şüphesiz sadece insanın sahip olduğu, ruhu içinde barındıran bir giysi değildir. Etten, kemikten ve sıvılardan oluşan bu yapıyı birçok felsefecinin, bilimcinin madde gibi gelip geçici algılamasının sebebi ölümlü oluşudur. Bedeni aslında maddesel olmaktan çıkaran ruhun soyut bir şekilde algılanışıdır. Eski çağlardan günümüze kadar insanlar, evreni ve kendi varlıklarını çeşitli karşıtlıklarla birlikte şekillendirmeye ve anlamlandırmaya çalışmıştır. Batılı düşünce yapısını oluşturan asıl tartışmalar Eski Yunan geleneğinin ruh ve beden (madde)

¹ 17. yüzyılın bilimsel devriminin, insanlığın gelişmesinin can alıcı dönüm noktalarından biri olduğu açıktır. Batı Avrupa'nın (Rene Descartes, Francis Bacon ...)doğacı filozofları, bu dönemde, "deneysel felsefe"nin en sonunda cehaleti, boş inancı ve mitleri yok edip hakikate ulaşacağını ve doğanın gizlerini çözüp, onu denetim altına alacağını düşünüyorlardı. Descartes, varoluşu, onun hakkındaki içkin düşünce yetimize bağladı (düşünüyorum öyleyse varım).Ona göre rasyonel düşünce "nesnel"di ve zaman, mekân ya da fiziksel madde ile ilişkisi olmaksızın, yalnızca o hakikate götürülebilirdi. Buna karşılık değişebilir olan madde, düşünmenin nesnesi, şeylerin meydana geldiği fiziksel altyapıydı. Madde, aynı zamanda, tümüyle ayrı ve bedensiz zihnin denetimi altındaki bir makineye benzeyen bedeninde yapıldığı şeydi.

karşıtlığıyla başlamıştır. Özellikle bu konuda Platon daha sonra da öğrencisi Aristoteles batılı düşüncenin temellerini oluşturmuştur.

Platon, ruhun daha doğmadan ya da dünyaya geldiği andan itibaren ebediyete kadar değişmeyen maddesel olmayan gerçek evrene, yani idealar evrenine ait olduğunu savunur. Ruhun saran beden ise maddesel olan dünyaya ait fiziksel gereksinimleri ve etkileşimleriyle geçici varlık evrenine aittir. Erkeği rasyonel ruhlar olarak tanımlayan Platon, daha aşağı ruhları daha aşağı bedenlerle ilişkilendirmiştir. “Akademia’sında 20 yıl eğitim alan Aristoteles ise genel olarak felsefesinde Platon’un beden ruh karşıtlığı görüşünü ve bununla birlikte insanlar arasındaki eşitsizliğin doğallığı, güçlü olanın zayıf olana hükmetmesi gerektiği fikrini devraldı.” Aristoteles’e göre kölelik doğal bir şey “hem kadınların hem de kadın olsun erkek olsun kölelerin *aşağı* olması” görüşü onun yaşadığı sosyal çevrenin fikirleri üzerindeki etkilerini gösterir. Kadın bedeni ruhtan yoksun ve erkeğin tohumunu içinde tutup büyüten araçtır (Akt. Berktaş, 2014: 131-133). Kadını doğayla ilişkilendiren görüşler onu adeta üzerinde hâkimiyet kurulan ondan faydalanılan verimli bir toprak parçası (tabiat ana) şeklinde ifade eder. Akılcı görüşten iradeden yoksun olarak görülen ama annelik gibi kutsal bir görevle adlandırılan kadın, tezatlıkları içinde barındıran sosyal yapının tanımlamaları, sınıflandırmaları ruh-beden ikilemi ile birlikte aslında insanlığını sorgular ve şekillendirir.

Aristoteles’e göre “yalnızca erkeklere özgü olan saf akıl, tanrısal ruhla ilişkilidir ve yeryüzünde her şeyden üstündür.” “... Kadınlar ise ona göre bedensel işlevlerin *pasif* ve *duygusal* tutsakları oldukları için zihinsel bakımdan *aktif* ve *yetenekli* olan erkeklerden *aşağıdadırlar*.” Aristoteles’in dünyasının hiyerarşik sisteminin temeli olan bir tarafın diğer taraftan üstün olma konumunu ruh-beden karşıtlığı, erkek-kadın karşıtlığı şeklinde birinin diğeri üzerinde egemen olması durumunu meşrulaştırmıştır (Akt. Berktaş, 2014: 132-133). Eşitsizlik üzerine kurulu bir toplum yaratılması ve mevcut olan durumu sürdürme isteklerinin “o toplumun en derin düşünürlerinin bile fikirlerini nasıl çarpıtıldığına iyi bir örnektir. Nitekim Platon’un ve Aristoteles’in doğal saydıkları bu tutum tarihin her döneminde karşılaşılan bir durumdur ve egemen ideolojinin nasıl işlediğini gözler önüne serer.” Karşıtlıklar eril-dişi, ruh-beden, akıl-duygu, özne-nesne, aydınlık-karanlık, iyi-kötü ve

benzeridir. Burada zıtlıklarla ilişkilendirme, eşitlik ilkesinin tam tersine birinin diğerine olan üstünlüğü olumlunun eril ilişkilendirmesi, olumsuzluğun dişi ile ilişkilendirilmesidir (Akt. Berktaş, 2014: 133). Kadın bedeninin insanın üzerinde hâkimiyet kurmaya çalıştığı doğaya benzetilmesi görüşü zaten bunu açıklar. Doğurganlığı onun dünyaya bir can getirme olanağının aşağılanması onun bedenini tohumu büyüten toprağa benzetilmesi, erkeğin üremeyi ve cinsiyeti şekillendiren varlık olarak yüceltilmesi gerçeklerin çarpıtılması ve kirletilmeye çalışılmasıdır. Kadının bedenini ötekileştirilen çeşitli istekler doğrultusunda şekillendiren nesne konumuna yerleştiren ideolojiler arasındaki çarpışık bir ilişki vardır.

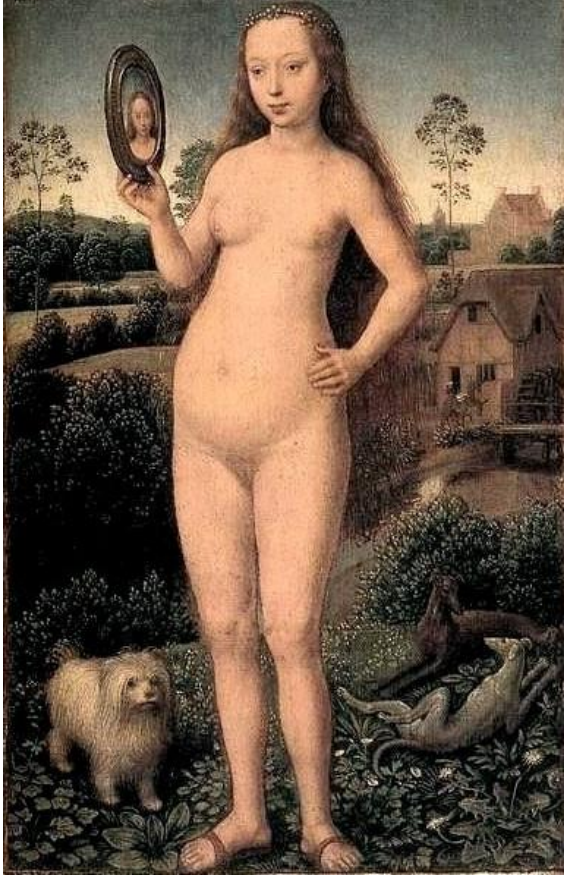
Sanatta nesneleştirilen ve erotikleştirilen kadın bedeni, bakma ve tatmin olma duygusuyla ilişkilidir. Bakma eylemi ile birlikte kişinin diğer bedendeki (*kendini*) sınırlarını ya da sınırsızlıklarını kendi bilinçaltındaki yansıma şekliyle ve algılamasıyla alakalıdır. Özne olan, ötekini nesneleştirdiği için asıl olan (*ben*) konumun kendisi olduğu ve nesne olan ötekininde bu konumda sabit kalması için çabalamaktadır. Kadın ve erkek arasındaki özne-nesne ilişkisi sanatın içindeki bedene bakışın ve kurgulanmasının sanat tarihindeki toplumsal cinsiyetçi yaklaşımın yansımasıdır. Kadına bedeni yüzünden ataerkil toplum şüpheyile ve saplantılıyla yaklaşımdır. *Şüphe*² duyulan kadın bütün olumsuzlukların kökeni olarak görülmektedir. Toplumsal cinsiyetçi yapı saplantılı bir şekilde kadın bedenini şekillendirmeye çalışırken ruhsal açıdan ona zarar vererek öteki konumuna koyduğu kadını saplantılı düşüncelerinin mazereti olarak sunar. Saplantılı³ bir şekilde ötekileştirilen kadın sanatta ve hayatın birçok alanında kadın ve erkek arasındaki ilişkilerin yüklediği rolleri üstlenmek zorunda bırakılmıştır. Bu yaklaşımın sonucu olarakta nesneleştirilen kadın bedenine bakıldığında toplumsal cinsiyetçi egemen yapının saplantılı bakış açısıyla toplumu nasıl şekillendirmeye

² *Şüphe*, kuşku (Arapçadan gelen kelime *şübhed*den şüphe olmuştur). Birbirine benzeyen iki nesneyi ayırt edemeyiş yüzünden düşülen sallantılı durum. Bir başka kaynakta ise şüphe (Arapça: şubbe) kuşku. Kuruntu, şüphe etmek, kuşkulananmak.

³ *Saplantı*, düşünme ışığından geçmeye elverişli olmayan bir konuya, bilincin işlevini engelleyerek bağlanma, kazık gibi bir nesneye çakılıp kalma. Genellikle aşırı inançlarda görülen, bütün yenileşmeler, genişlemelere kapalı kalan bir bağlanma, kişinin etkisinden kendini kurtaramadığı yersiz saçma, düşünce, sabit fikir.

çalıştığı gözler önüne serilir. John Berger'e göre nesneleştirmenin en çarpıcı yansıması kadın bedenidir. Çıplaklığa bakmaktan zevk alındığı için yapıldığı ve buna da ahlaki mazeret olarak kadının eline ayna tutuşturularak kadının kendisinde seyirlik bir nesne olduğu bilincini taşıdığı yansıtılıyordu. Buna *kendine hayranlık* (Resim 2. 1) adı veriliyordu (Berger,1972/2013: 51). Kendine hayranlık ya da narsisizm ile ilişkilendirilen kadın bedeninin başkası tarafından beğenilmesi, çocukluktan itibaren bedenini gözlem altında tutması gerektiği aşılanmıştır.

Aslında ona öğretilen başkasının ruhunda tasarlanan bedenini algılayış şeklidir. Neden ve kim için güzel olmak zorundayız? Bedenini yaşadığı sürece gözlemlemek zorunda bırakılan insanların en başında neden kadınlar gelir? Kadını yaşamı boyunca kendini sergileyen ve arzulanabilir bir bedene sahip olduğu hissini yaratan toplum kadınlığın bütün eylemlerinde ve bedeni üzerinde söz sahibi olduğu riyakâr bir ahlak yapısı geliştirmiştir.



Resim 2.1. Memling, Hans, *Kendine Hayranlık*, Fransa, Strazburg Müzesi

Jacques Lacan, insanın kendi bedeniyle kurduğu dışsal ilişkiyi, "bakılıyorum yani ben bir resimim" ifadesiyle açıklamaktadır." Lacan *kendine hayranlığı*, Narkissos mitine⁴ dayandırarak açıklar. "Narkissos'un trajik öyküsü yalnızca kendine hayranlığı anlatmaz; zira bakan, yüzeyde yansıyan görüntünün tuhaf gücüne esir olur ve kendisini helak edecek derecede, yansıyan imgenin cazibesine kapılır..." (Bowie'den akt. İnceoğlu ve Kar, 2010: 66-67). Kendine hayranlık, Narkissos mitindeki erkek imgenin kendine olan saplantısıyken bu mit nedense kadınların ahlaki açıdan yargılanması için kullanılan bir hikâyeye, görsellere dönüşmüştür. Kadın bedeninin nesneleştirilmesi ve teşhir edilmesi sanatın egemen olan ideolojilerin kadını teşhircilikle, narsisizm ithamlarıyla suçlaması asıl maksadın gizlenmesinde kullanılan yöntemlerdendir.

Sigmund Freud'a göre "sergileme arzusu aynı zamanda skopofilik⁵ dürtünün bir değişimidir." İnsanın kendi bedeninin bir parçasına bakmasını içeren otoerotik davranış yani teşhircilikten kaynaklanır... . Bilinçdışıında teşhirci olan herkesin aynı zamanda birer röntgenci olduğunu ileri sürer" (Freud'dan akt. İnceoğlu ve Kar, 2010: 67).

Teşhirciliğin ve skopofilinin toplumsal cinsiyet kategorilerine ayrıştırıldığını görmek hiç de zor değildir. Özne olan kadın sergilenmeye başladığında mı nesne konumuna konulur yoksa zaten hep nesne konumunda mı görülür? Ötekinin bakışıyla sahip olduklarının farkına vardığı hissettirilen kadın bunu kendi çıkarları için kullanmaya başladığı zaman bir varlık olarak hem desteklenir hem de bu davranışı erdemsizlikle suçlanmasına sebep olur. Kadın bedeninin farklı şekillerdeki tasvirlerinde ise kendisinin seyredildiğinin bilincinde olan bakışıyla gözlerini izleyiciye dikerek bakacak ve onun öznenin bakışın farkında olması pasif bir şekilde onu onayladığını ifade edecektir. Bu bakış izleyici için nesnenin

⁴Yunan mitolojisine göre Narkissos dağ perisi olan Ekho'nun sevgisine karşılık vermez, tanrıların gazabına uğrar. Tanrılarda başkasını sevmeyen kendini sevsin diye buyurur. Birgün su içmek için pınarın kıyısına eğilen Narkissos suya vuran yansımasına tutulup kalır. Bu sevdadan öylece eriyip giden Narkissos durduğu yerde, yepyeni bir çiçek açar.

⁵ Freud'un, izlediğini belli etmeden başkalarını izlemekten zevk alma durumunu anlatmak için bulunduğu terim. Yunanca "skepeo" (bakmak) ve "philia" (sevgi) sözcüklerinden türemiştir.

davetkâr bakışıdır. Bu ifade olsun ya da olmasın kadın seyredildiğinin farkında olsun ya da olmasın nesneleştirilmekten kurtulamayacaktır.

Çıplaklık en yalın dış hatlarıyla verilmiş olsada bir kadın çıplak ya da giysili sere serpe uzanmış ya da farklı bir halde olsa da bakan gözün nesneleştirmesinden sıyrılamaz. Henri Matisse'in (1935) *Geniş Uzanan Nü* ya da *Pembe Çıplak* çalışması kompozisyon ve derinlik bakımından mekân ve figürün bütünlüğü ile birlikte Mısır sanatını andırıyor. Eserin 22 adet fotoğraf dizisinden oluşan farklı versiyonları olan resim uzun hazırlık dönemini belgeler niteliktedir. İlk versiyonundan farklı olarak diğer versiyonlarında modelin duruşu ve hatları basitleştirilmiş mekân ve objeler soyut figürlere dönüştürülmüştür. İtalyan sanatını beğenen Matisse, Fra Angelico'dan Michelangelo Buonarroti'ye, Tiziano Vecellio'dan Jacopo Robusti Tintoretto'ya kadar pek çok ressamdan hayranlık duymuş ve etkilenmiştir. Kadın formu taş devrindeki ilk heykellerden bu yana yoğun olarak işlenen konular arasında güzelliğin simgesi olarak kabul edilmiştir. Matisse çalışmalarında görülen çıplak kadın resimleri piramitlerde tasvir edilen tanrıça heykellerinden Antik Yunan'ın ilahi Venüs'üne Michelangelo'ya, Sir Peter Paul Rubens'in yalın tonlarından, Pierre- Auguste Renoir ve Paul Cézanne kadar pek çok unsur taşımaktadır. Bu unsurları kendi bakış açısıyla harmanlayan Matisse 19. yüzyılda geleneksel olarak benimsen nülerden farklı olarak yeni bir bakış açısı getirmiştir (Crepaldi, 2001:112-113). Aslında renkler ve formla birlikte en yalın halde resmedilen figürün bedenine bakan bakışı algılayışı onun nesne konumundaki yerinin bilincinde olduğu hissini yaratıyor.



Resim 2. 2. Matisse, Henri, *Pembe Çıplak*, 1935, tuval üzerine yağlı boya, 66 x 92.7 cm, Baltimore, Modern Sanat Müzesi

Yine Gustave Courbet'nin *Seine Kıyısında Uzanan Kadınlar* (Resim 2. 3) resmi, adından anlaşılacağı gibi kadınların dışarıda gösteremeyeceği bir rahatlıkta uzanmış şekilde betimlenmiştir. Bu kıyafetlerine ve hareketlerine yansıtılmıştır. Modernlikle birlikte değişmeye başlayan hayat tarzı ve kıyafetler kadınların ön planda olmasının sebeplerindedir (Antmen, 2014: 42). Ev içinde sıkılan (yeni yeni kamusal hayata giren) gezintiye çıkan kadınların kıyafetlerinden de anlaşıldığı gibi üst sınıfa mensup oldukları görülüyor. Kadınların beden dili ve kıyafetlerindeki betimleme savunmasızlığa işaret ediyor. Onlar açık havada hülyalara dalmış manzarayı izlerken, seyircinin bakışı manzarası da nesneleştirdiği iki kadın oluyor. Kadının seyirlik nesne konumunu benimsediğini iddia eden açıklamalar bu anlayışı meşrulaştırmaya çalışmaktadır.



Resim 2. 3. Courbet, Gustave, *Seine Kıyısında Uzanan Kadınlar*, 1857, tuval üzerine yağlı boya, Fransa, Musee des Beaux Arts de la Ville de Paris

Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek, kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum yalnızca kadınlarla erkekler arasındaki ilişkiyi değil, kadınların kendileriyle ilişkilerinin de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye özellikle görsel bir nesneye seyirlik bir şeye dönüştürmüştür (Berger, 1972/2013: 47).

Bakılan bir resimdir o, kimse kim olduğunu ve ne hissettiğini düşünmez. Özne ne hissetmek istiyorsa kendi istekleri doğrultusunda onun bedenini görmek ve göstermek için çabalar. Kadının kendini bir nesne olarak gördüğü fikri *boyun eğdirme* süreci ile içselleştirmesi ve savunmasızlaştırılması sağlanır.

Çıplak ya da kıyafetli de olsa, kadının nesneleştirilmesi anlam olarak etkisinden birşey kaybetmez. Çünkü erkek bakışı onu bedeni ve akli arasında ayırıştırarak çelişkiler içine iter. Erkeğe yüklenen roller (lider, kahraman, evrensel insan) karşısında, kadın duyguları ve doğurganlığıyla histerikleştirilerek, olumlu davranışları erkeğin lehine ve olumsuzlukları da kadının kendi aleyhine olan nesnedir, o diğerinin olmak istemediği şeydir *ötekidir*. Erkek sınırsızlıklarla silahlandırılırken kadın alabildiğine sınırlandırılır. Bedeniyle sınırları belirlenen odur. Engellerin en başındaki şeyin bedeni olduğu öğretilmiştir. Ataerkil toplumlarda özellikle İslam dininde kadın, bedeni üzerinden denetim altına alınır.

Kadının toplumsal olarak denetiminin sebebi kadının cinsel olarak namus olgusuyla ilişkilendirilerek toplum yapısını oluşturan aile ve sülalenin şerefi arasındaki ilişkilendirilmedir. Kadınlara yanlış davranışları sonucunda ailesine, akrabalarına ve topluma utanç ya da şerefsizlik getirecek denli olumsuz anlamda dışsal sorumluluk yüklenmektedir. Bu anlayışın sonucu olarakta kamusal alanda bulunmalarının ve hareketlerinin sınırlandırılması, eve kapatılması ve örtünmeleri için katı baskıların çevrelediği dışsal müdahalelerle yaşamak zorunda bırakılırlar (Kandiyoti, 2013: 81). Mary Daly'ye göre "nesne olmayı reddetmek kadınları nesne olarak görenleri, onların varlığını özne olarak tanımaya zorlayacaktır" (Akt. Donovan, 1997: 242). Kadın bedeninin dışsal baskılarla şekillendirilmesi, bir araç haline getirilmesi ve toplum tarafından kuşatılmasına karşı çıkmak için bedeninin kendisi için değerli ve özel olduğu olgusunu kavraması gerekir.

3. İKİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL DÜZEN, KADIN ve ERKEĞİN İNŞASI

3.1. Cinsiyet, Kimlik ve Sınıf Ayrımcılığı

Cinsiyet, kültür, din, ırk gibi sınıflandırmalar ve ötekileştirme politikaları toplum tarafından devirden devire değişen ve aktarılan bütün eylemler insanı yaşadığı toplumda kendinden farklı olanı kendi bakış açısıyla inşa etme süreci, kendi yerini belirleme, düzeni sürdürme çabasının bir sonucudur. Birey olarak kadın ve erkeğe verilen değer toplumsal düzenin işleyişini gösterir.

Canlıları sahip olduğu biyolojik, fizyolojik ve psikolojik anlamda aralarındaki farklılıklardan dolayı iki cins olarak ayrıştırıp eril ve dişi olarak adlandırılmasıdır. İlk başlarda “biyoloji kaderdir” ifadesine karşı kullanılan cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım, biyolojik olarak geri dönülmez gibi görünen cinsiyeti, kültürel olarak inşa edilen toplumsal cinsiyetin aslında cinsiyetin ne sonucu ne de onun kadar sabit olduğu iddiası içinde kullanılmaktadır. Toplumsal cinsiyet eğer cinsiyetli bedenün kültürel olarak yüklediği anlamların toplamıysa bunun tek bir cinsiyetten kaynaklı olduğu ifade edilemez (Butler, 1999/2012: 50). Toplumsal cinsiyet sisteminde cinsiyet gibi ikili olarak varsaymak, cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasında yanılısamanın cinsiyet tarafından sınırlandırıldığı fikrini korumaktadır. Cinsiyetin bu değişmez sabit yapısına karşı itiraz edilirse aslında cinsiyetinde toplumsal cinsiyet gibi başındanberi bir inşa olduğu aslında ikisi arasında ayrım falan olmadığı gün yüzüne çıkar. Cinsiyetin kendisi zaten toplumsal cinsiyetli bir kategoriye toplumsal cinsiyeti, cinsiyetin kültürel olarak açıklanan yorumu olarak ifade etmek anlamsız olur. Cinsiyetleri belirleyen üretim mekanizmasının kendisinde toplumsal cinsiyeti belirtmelidir. Toplumsal cinsiyetin kültür ile olan ilişkisinin aynı şekilde cinsiyet ile doğa ilişkisi gibi bir olduğu söylenemez. “Toplumsal cinsiyet bir yandan da, *cinsiyetli doğanın ya da doğal bir cinsiyetin* üretilmesinde ve bunların *söylemsellik öncesi*, kültür öncesi bir şeymiş gibi, siyasi olarak tarafsızken kültürün gelip *üzerinde* etki ettiği bir yüzeymiş gibi tesis edilmesinde kullanılan söylemsel/kültürel araçtır” (Butler, 1999/2012: 51, 52).

Cinsiyeti sınıflandıran ataerkil sistemin kendi iktidarını kurmak ve devam ettirebilmek için biyolojik farklılıklarla toplumsal olarak bedenleri kimlikleştirmesi cinsiyetçi sınıflandırmaları tek doğru olarak kabul etmesi tuhaftır.

Cinselliğin Tarihi kitabında Michel Foucault'nun cinsellik siyasetinin ilerlerken izlediği iki yüz yıllık dört büyük saldırının önemini vurgular. Disiplinlerin ve düzenleyici yöntemlerin birleştirilerek oluşturulduğu yollardır. İlk ikisi "tür, ileriki kuşaklar, kolektif sağlık gibi birçok tema çevresinde dayandılar. Çocuğun cinselleştirilmesi, insan türünün sağlığı için bir kampanya şeklinde yapıldı". 18. yüzyıldan 19. yüzyıl sonuna kadar erken cinsellik bütün toplumun geleceğini insan soyunu tehlikeye sokacak bir tehdit biçiminde algılandı ve ifade edildi. Yine kadınların bedenlerinin ve cinsel organlarının "titizlikle tıbbileştirilmesine yol açacak biçimde histerikleştirilmeleri", toplumsal düzen adına, çocuğun sağlığı ve aile kurumunun sağlamlığı için disipline sokularak istenilen düzen sağlanması için çalışıldı. Tam tersi bir ilişki ise doğum kontrolü ve sapkınlıkların psikiyatikleştirilmesinde devreye sokuldu. Düzenleyici nitelikteki mücadeleler bu alanda asıl olanın bireysel bir terbiye ve disiplinlerin gerekliliği üzerinde odaklanıyordu. Cinsellik beden ve nüfusun kesiştiği noktada ölüm tehdidi yerine yaşamın düzenlenip yönetilmesi çerçevesinde iktidarın en önemli hedefine dönüştü (Foucault, 1976-1984/ 2013: 104-105).

İktidarın cinsellik yoluyla kendini göstermesine "özel olarak gerçekliğin şu ögesine *cinsel* organa genel olarak da cinsiyete" yöneldiği cinselliğin iktidara göre dışta yer alan bir alan değil, aksine iktidarın düzenlemelerinin aracı ve sonucu olarak kabul edildiği bir merkezdir. Cinselliğin yayıldığı alan olarak görülen *cinsiyet* düşüncesini anlamak için iktidarın ne düzeyde rol aldığına dikkat etmek gerekir.

19. yüzyıldan itibaren cinsellik tertibatının izleyerek geliştiği ana çizgiler boyunca, bedenlerden, organlardan, somatik konumlardan, işlevlerden, anatomik-fizyolojik sistemlerden, duyumlardan ve hazzardan başka bir şeylerinde var olduğu düşüncesinin geliştiği görülür; bu başka şey ayrıca içkin özellikleri ve kendine özgü yasaları olan bir şey, yani *cinsellik*dir. Böylece kadının histerikleşmesi sürecinde *cinsel organ/cinsellik* üç biçimde tanımlandı: kadına ve erkeğe ait olan ortak bir şey; özellikle erkeğin sahip olduğu, dolasıyla kadında eksik olan bir şey; birde tek başına kadının bedenini oluşturan, onu üreme işlevlerine göre baştan aşağı düzenleyen ve aynı işlevin etkileriyle onu sürekli bozan şey. Bu stratejide, histeri, *biri* ve

öteki olarak, tüm ve kısım olarak, ilke ve eksiklik olarak cinsel organ/cinsellik oyunu biçiminde yorumlanır (Foucault, 1976-1984/2013: 108,109).

Cinsiyet sınıflandırması biyolojik bir olgu, doğuştan gelen değiştirilemeyen bir seçenek mi? Judith Butler'e göre; Foucault'nun sunduğu "analize göre cinsiyet kategorisini düzenleyici ve üreme odaklı bir cinsiyet sisteminin inşa edilmesidir... . Bu sınıflandırma anatomik olarak cinsel organlarla ifade edilir. Bedenlerin cinsiyetleştirilmesi anatomik bir cinsellikten çok toplumsal olarak kültürel söylemlerle oluşturulan kimlik ve sınıflandırmanın içine aldığı tanımlandırma şeklidir" (Butler, 2012: 189). Kadın ve erkek olmanın farklılıklarından doğan kıstaslar mı evren üzerindeki anlamlarını belirleyen; yoksa cinsiyet kimliklerini belli biyolojik sınıflandırmalara indirgeyen ve ona göre rol almalarını sağlayan toplum mu? Kadınları bir boşluktaymış gibi erkeklerden yalıtıp incelemek teorik bir çıkmaz ve tarihsel yanılgıların olası kaynağını oluşturur. Kadın olmanın ne anlama geldiğiyle ilgili sürekli değişen tanım bunu belirleyen etkenler kadına bedeni üzerinden yola çıkarak biçim vermeye devam etmektedir.

Cinsiyetçi düşünce yapısı birçok alanda farklı ifade edilmiş biçimleri ile şekillenmiştir. Françoise Collin'e göre; cinsel farklılık, üreme sorunuyla ilişkilendirirken eski Yunan'da felsefenin doğuşundan bu yana temel bir rol oynadı. "17. yüzyılda pozitif bilimler felsefeden türediler ise, diğer insan bilimleri de tarih, sosyoloji ve etnoloji 19. yüzyılda özerk disiplinler olarak oluştu. Diğer disiplinlere nazaran felsefe hakikatle yarı kutsal bir ilişki iddiasında olduğu için, diğer disiplinlerden daha uzun süre salt eril bir kale olarak kaldı". Yer yer *özcülük* olarak adlandırılan cinsiyet metafiziği, kadınlar ile erkekler arasında özsel doğal bir farklılık bulunduğunu savunan öğretilerdir. Cinsiyetlerin arasındaki farkı belirleyen bu anlayış erkeğin özgül farklılıklarını evrensel sayarken dişi cinsin özgül farklılıklarının nelerden ibaret olduğunu betimler. Bu öğretilere felsefe tarihinde sık sık rastlamak mümkündür. Cinsiyet metafiziği toplumsal cinsiyet ayrımcılığını güçlendirir (Collin, 1992/2005: 241-242).

Felsefecilerin kadın ve erkeğin farklılıklarını, cinsel ilişkilerini saptamaya, konumlandırmaya çalışması insan ve doğa arasındaki ilişkide kendilerini tanımlama, var olma gerekçelerini açıklama çabasının sonucudur.

Freud'un *Psikanaliz Üzerine Kitabı*'nda penis kıskançlığı olarak adlandırdığı kavramın kadın ve erkeğin cinsiyetini belirleyen olgunun ayrımını yapmaya çalışırken kadına atfedilen edilgenliği ve nesneleştirmeyi nasıl olağanlaştırıldığı çok net bir şekilde dikkatleri çekmektedir. Oğlan çocuğunun ve kız çocuğunun kısırlaştırma kompleksi olarak açıkladığı durum oğlan çocuğu için "kadın üreme organını görerek, gözünde değerli kıldığı erkeklik organını bedeninin gerekli bir parçası olarak görmeye başladığı çağda ortaya çıkar" diye açıklamaktadır. Cinsel organıyla oyanayan oğlan çocuğunun bireysel olarak denetimini ve terbiyesini yerine getirmediğinde kısırlaştırma korkusuyla (hadım edilme) tehdit edilmesi sonraki evrenin en güçlü kaynağıdır. Kısırlaştırma kompleksi kız çocuğu içinse öteki cinsin üreme organını göremesiyle ortaya çıkar. İkisi arasındaki farkın ise kız çocuğunun bu kompleksi iyice kavradığını ve kendine yapılan haksızlığa duyarsız kalmayarak bir "penis'e sahip olma duygusunun ona hâkim olmasıyla" ortaya çıkan bu yoksunluğun onda derin izler bıraktığı düşüncesiyle açıklamaktadır. Eksikliğini hissettiği organı uzun zaman sahip olabileceği beklentisiyle yaşar. Bu hisse son verdiğini düşündüğü zaman bile bilinçsiz de olsa aslında bu isteği sürdürdüğü görülebilir (Freud, 2003: 141-142).

Ergin bir kadını analiz edilmeye gönderebilen nedenler arasında, bir penis sahibi olma isteğini de eklemek gerekir. Tedaviden mantık olarak beklediği iyilik, örneğin bir meslekte çalışma olanağı, çoğu zaman bastırılmış bu isteğin bulanık biçiminden başka bir şey değildir. Burada penis isteğinin inkâr edilmeyecek bir önemi söz konusudur. Bu, kadına verilen bir ceza, bazen erkeğin bir haksızlık örneği olarak sayılır. Şunu bilmek gerekir: ihtiras ve kıskançlık duygusunun, kadının ruhsal yaşamındaki rolü erkeğinkinden çok daha büyüktür (Freud, 2003: 142).

Bir kız çocuğu *penis eksikliği* olarak adlandırılan bu durumun neden yokluğunu çeksin kendisinde eksik olarak hissetmesi ve böyle bir şeye sahip olma isteği yine erkek olan bir psikanalizcinin ideolojik dayatmalarını araştırmalarının odak noktası yapmasındandır. Erkek egemen toplum içine doğan kadın ötekileştirmesinin sebebini erkek olmamasıyla yani bir fallusa sahip olmamasıyla ilgisi olduğunu düşünerek yaşamı boyunca kadınlık durumunu sorunsallaştırarak mı yaşar?

Toplumun egemen olan anlayışıyla psikanalizin benzerliği insanı şaşırtmamaktadır.

Monique Wittig'in *Kişi Kadın Doğmaz* başlığını taşıyan makalesi hem Simone de Beauvoir'i çağırıştırıyor hem de onu ayrı konumlandırıyor. "Wittig'in dildeki cinsiyet ayrımının zorunlu heteroseksüelliğin siyasi ve kültürel işleyişini güvenceye aldığını savunurCinsiyet bedenin siyasi ve kültürel bir yorumudur... toplumsal cinsiyet, cinsiyetin ayrılmaz bir parçasıdır ve cinsiyetin aslında zaten başındanberi toplumsal cinsiyet olmuş olduğu ortaya çıkıyor" (Akt. Butler, 1999/2012: 192-193). Beden fiziksel olarak mı algılanır algısal olarak mı? Bedeni cinsiyetli kılan, cinsel organlar mı? Penisin, vajinanın, memelerin cinsel organlar olarak adlandırılmaları bedeni ayrıştırıyor. Cinsiyetin bedene dayattığı birlik aslında tutarsızdır tam tersi bedeni parçalara ve bölümlere ayırarak indirgemektedir. Wittig'e göre: " Kendimizi hâlihazır da kurulu olan bir doğa fikrine bedenlen ve zihnen her özelliğimizle harfi harfine uymak zorunda hissederiz... *erkek* ve *kadın* doğal birer olgu değil siyasi birer kategoridir". Dilin yapılanmasında heteroseksüel bir birliğin konuşan *öznenin* söylemsel birliği nasıl kurduğunu ortaya koyar. Tarihsel açıdan bakıldığında erkek egemen yapı tam yetkin konuşma hakkını erkeğe verirken bu hakkı kadından esirger. Butler'e göre Wittig'in "Dilin böylece toplumsal bedeni damgalayıp şiddetle şekillendirdiğini... beşeri bilim söylemlerinde iyice aşikâr olan hetero zihniyet, hepimizi, lezbiyenleri, kadınları ve eşcinsel erkekleri ezer, çünkü bu söylemler toplumu, üstelik her toplumu kuran şeyin heteroseksüellik olduğunu var sayarlar." Kendileri dışındaki diğer özneleri yok sayıp etkisizleştirmek konuşma hakkından mahrum bırakmak isterler (Butler, 1999/2012: 195-197).

Wittig'in savunduğu fikrin temeli erkek egemen sistemden "radikal bir kopuşun - yani lezbiyen veya gey olmanın – heteroseksüel rejimi devirebileceğine inanıyor görünür." Butler göre ise "Wittig'in heteroseksüellik ile eşcinsellik arasında yaptığı kökten ayırım bence basbayağı yanlış bir ayırım, çünkü heteroseksüel ilişkiler içinde ruhsal eşcinsellik yapıları olduğu gibi gey ve lezbiyen cinsellikte ve ilişkilerde de ruhsal heteroseksüellik yapıları mevcuttur". Cinsiyet kategorisini sorgularken

insanın ve doğanın ikiye ayrıştırılması erkeklik-kadınlık geleneksel söyleminin mevcudiyeti tartışılmalıdır (Butler, 1999/2012: 204-205).

Erillik kendi oluşturduğu dil sistemiyle birlikte egemenliğini sürdürürken cinsiyetçi sınıflandırmalarıyla asıl cinsiyet özne konumundaki eril ve nesne konumundaki dişi karşıtlığıyla da nihai cinsiyet dışında kalanları ötekileştiren bir yapıya sahiptir. Ötekileştirdiği cinsiyetleri ayrıştırırken kadın bedenindeki erkeği ya da erkek bedenindeki kadını dıştaki cinsel organlarına bakarak yani cinsiyeti ilk bakışta fizyolojik olarak normal olan ve olmayan şeklinde algılaması kişiyi yanılgıya düşürür. Bu noktada toplumsal cinsiyet egemen olan zihniyet aslında yıkıma uğrar.

Erkeğe, verilen evrensel ev dışı özgürlük ile kadına verilen daha özel ev içi roller evlilikle birlikte yasallaşırken heteroseksüel iktidarın toplumu oluşturan aile yapısıyla insan üzerindeki hakları bu sınırlar çerçevesinde ve normal olarak adlandırdığı cinsiyetler üzerinden ilerler. Davidoff'a göre, "sosyolojik düşünce yapısının temelini oluşturan sınıf kavramı tamamen ayrı bir üretim düzeni öncülüne dayanıyordu. Bu çözümlemede aile ve akrabalık gerekli fakat doğal eklentiler olarak kabul ediliyor ve benzer bir bireysel benlik kavramının etrafında inşa ediliyordu. Nasıl ki erkek, ekonomi, politika ve bilgi alanları içinde gösteriliyorsa, kadın kategorisi de açıkça aile ve akrabalık yapısı içine yerleştirilmişti". Farklı alanları bir araya getiren çözümler Marksist-feminizm gibi yeterli olmadı çünkü toplumsal cinsiyete dayalı ikiliklere dayanmaktadır. Rasyonalite ve evrenselliğin bağımsız emeğin ve var olma çabasının önündeki engellerden biri, Joan Scott'ın hatırlattığı gibi "bu dillerin zaten düalist ve toplumsal cinsiyete dayalı olması nedeniyle başarısızlığa mahkûm olduğu giderek daha fazla aşikâr olmaya başladı". Sınıfsal yapının tahlilin temeli, bireylerin ve grupların, toplumun ekonomik yapısıyla ilişkisine dayanır (Davidoff, 2002/2009: 235-236). Kamusal alana, üretime kadınların da sınıfsal sisteme dâhil olması için harcanan çabalar kısır döngünün içinde çırpınıp durmaktaydı.

Kadınlar kamusal yapıya dahil olmak üretim odaklı çalışmak ve eylemlerin içinde yer almak doğrudan parçası olmak zorundaydılar. Kadın olarak kimliklerini sergilemek ve insan olarak ürettiklerinden kazanç sağlamak ve bu şekilde ait oldukları toplumda kamusal alanda da söz sahibi olduklarını göstermeye çalışmaktadırlar. Bunun yanısıra atılan adımlar kimi zaman ileriye değil malesef

geriyeydi Davidoff'a göre kadınlar sınıfın kişisel yönlerine daha çok bağlıydılar. Kadınlar dahil edildikleri toplumsal çevrelerin hayır işleri, vakıflar, yardım kuruluşlarında yardım dağıtırken üretim alanının çizdiği sınırları hiyerarşiyi kolaylaştırıp gittikçe daha belirgin hale getiriyorlar. Yeniden üretimin elinde tuttuğu ayrıcalıklı konum dikkate alındığında birçok yapının evrensel anlamda erkeklerin çoğunlukta olmasıyla *toplumsal cinsiyetin* işleyiş şekli bunun şart olduğu yalanına, kadınları inandırmaya çalışsada bunun böyle olmadığı açıktır. Erkekler ayrıcalıklı konumlarını örgütler, topluluklar yoluyla kurmak ve sürdürebilmek için kullandılar. Sınıfsal konumun ve kimliğin her zaman kültürel yönden safları oluşturma üzerine inşa edildiği gerçeği gözden kaçırılmamalıdır (Davidoff, 2002/2009: 240, 245).

En eski çağlardan beri kadınları, annelikle ve yuvayla ilişkilendirilerek özel alana (eviçine) onları hapsedmeye çalışarak *üretimi* kamusal alana, *tüketimi* de özel alana aitmiş gibi ayırıştırarak hem üretimden hem de kamusal alandan ellerini çekmeleri için çaba sarf edilmiştir (Davidoff, 2002/2009: 240-241). Kadın bedeninin kamusal hayatın ağır yükü altında ezilmemesi gerektiği yegâne görevi olan annelik ile birlikte ev içine hapsi gerçekleştirmiştir. Bu kutsal görevi yerine getirmek için bedenlerinin sağlıklı bir şekilde muhafaza edilmesi gerektiği daha sonrada çocuk dünyaya gelince en iyi şekilde büyütmesi ve yaşamın sonuna dek onlar için çalışan kocasına sadık kalıp kadınlık görevini yerine getirmesi gerekir.

Erkeklerin bilimden dine, siyasetten tarihe daha birçok kaynaktan kendi çıkarları adına yürüttükleri ve evrensel söylem haline getirdikleri ideolojileri; kadınların, ezilen siyahilerin, kölelerin, eşcinsellerin ve diğer kesimin doğrusu olarak sunmaya çalıştıkları yanlışlar, adaletsizlikler cinsiyet, kimlik, sınıf, ırk vb. ayırıştırılmaların somut halleridir.

3.2. Toplumsal Cinsiyetin Hâkimiyeti: Din, İktidar ve Fallusmerkezcilik

İnsan yaşamının anlamını, niçin dünyaya geldiğini, neden ölümlü bir canlı olduğunu sorgulayan bir varlıktır. Üzerinde yaşadığı dünya ve içinde bulunduğu toplumsal yapı düşüncelerine, inançlarına, kişiliğine ve davranışlarına şekil verir. İnançlar, kutsal bir dinin kişiden istedikleri ve dayattıkları da olabilir ya da insanın dinin dışında inandığı yaşamına etki eden birçok farklı faktörde olabilir. Bireyin düşünce yapısı şekillendikçe buna etki eden faktörler arasında ilk önce doğduğu çevre, içinde yaşadığı toplumun kültür yapısı, gelenekler-göreneklerle birlikte bireyin kendine benzeyenleri ve farklı olanları ayrıştırdığı ya da kabul ettiği, içinde yaşadığı toplumun onaylaması, kabul etmesi için varlığını belirlemeye ve korumaya çalıştığı birçok etken söz konusudur. Din, iktidar ve birçok etken toplumsal cinsiyetin çemberinde kadını ve erkeği iki kutup halinde ayrıştırır ve onları bedenleri üzerinden denetlemeye çabalar.

Din ve iktidar, ataerkil sistemin toplumsal olarak ideolojisini şekillendirdiği sistemlerdendir. Dolayısıyla ataerkil sistemin insanlık tarihinin ilk zamanlarından bu yana nasıl ortaya çıktığı ya da birçok araştırmacı, bilim insanının ve feministin üzerinde durduğu ataerki-öncesi hipotezini (anaerki) destekleyen araştırmalar birçok soruya ışık tutabilir.

Ataerki-öncesi hipotezi savunanlar kadar bu toplumların nasıl bir sistem içinde olduğunu ve neye benzediğini kesin olarak yorumlamak mümkün değilse de, kadınların o dönemlerde toplumsal olarak sonraki dönemlere nazaran daha az baskıya maruz kaldıkları, kadınlığın kutsal sayıldığı ve saygı gördüğü sonucuna varılabilir ki o dönemde ataerki henüz gelişmemiştir. Genel olarak feministler bu ataerki-öncesi toplumların barışçıl ve eşitlikçi olduğunu öne sürerler. Bu istekleri uygun koşulların, kadınların saygı değer şekilde kutsal bir varlık olarak takdir edilmesiyle ilişkilendirilir (Gross, 2006: 85).

Ataerki-öncesi hipotezini yani anaerkil yapıyı savunan feministlerin iddia ettiği şekliyle eşitlikçi ve barışçı yaşam tarzının o toplumlarda mevcut olmasının kadınların statüsüne ve varlığına duyulan saygının sonucu olduğu tespitinde bulunmak kesin olarak mümkün olmayabilir. Bunun yanı sıra ilk toplayıcı ve bahçe

tarımcısı toplumların, yaşamın maddi şartlarıyla birlikte eşitlikçi ve barışçı yapıyı destekler ölçüde büyük ölçekli savaflara ve hiyerarşik sisteme önemli ölçüde karşı olmalarını bunu göstermektedir. Üzerinde yoğunlaşıl原因 düşünce ataerki-öncesi hipotezini destekleyenleri temel oluşturmaktan çok o dönemde görülen maddi koşullardan dolayı insan soyunun göreceli bir şekilde de olsa kadınlara saygı gösterdiği ve aynı şekilde de yüksek statü sahibi oldukları anlayışını öne sürülebilir. Büyük ölçekli savaflar ve toplumsal hiyerarşi toplumların hayatının önemli bir parçası haline gelmeye başladığında ise kadınlar ve Tanrıçalar bunları desteklediler. Kadınların büyük çoğunluğunun barışçı destekleyen tutumları bu utanç verici gerçek nedeniyle ilk toplumların beklide barışçı olduğu sonucunu çürütmektedir (Gross, 2006: 86-87).

Yaşamın maddi şartları değıştikçe, ataerki egemenlik gelişmeye başladı. Erkeklerin öne çıktığı işlerin artması, tarımda kullanılan hayvanların, sabanın, karmaşık sulama sistemlerinin ve emeğin yoğun şekilde görüldüğü tarım ürünlerinin çoğalmasında kadınların rollerinin değışmesine tahıl ürünlerinin işlenmesi işiyle onları meşgul etti ve sınırlandırdı. Besin miktarının ve verimin artışına olanak sağlamasıyla emek yoğun tarım, üretim taleplerini arttırdı buda kadınların daha çok çocuk doğurup tarımda çalışacak işçi sayısının artışını sağlaması aynı şekilde nüfus artışına neden olmuştur. Büyüyen insan nüfusu bu talepleri karşılamak için mevcut kaynaklar üzerinden mücadeleye girdi. Kaynak azalmaya başladığında, savaş bu imkânların ve isteklerin elde edilmesi ya da eldekilerin korunması için avantajlı hale geldi. Bu süreç akraba temelli toplumlardan ilk devlet temelinin oluşumu için zorunlu bir geçiştir. Aynı süreç, o dönemde dünyanın birçok yerinde aynı derecede tekrarlanıyordu.

Ataerki-öncesi hipotezin, savunduğu şekliyle Ataerki Bronz Çağ'dan bu yana yaşıyan toplumlarda görüldüğü üzere ahlak bozukluğunun ebedi bir koşulu ve sonucu değil, tarihsel olarak ortaya çıkan şartların bir sonucu olduğunu iddia eden açıklama daha sağlam temelli fikirler üzerine inşa edilen ve değıştirilemez kesinliğe sahip bir bilgidir. Ataerkinin yaratılışı ve ortaya çıkışıyla birlikte, ataerki

öncesi yapının yok oluşunun savaş ve işgallerle ne kadar ilişkili olduğu tartışılması gereken bir iddiadır (Gross, 2006: 89).

Aslında, Eski Avrupa ve Akdeniz bölgelerinin barışçı ve ana odaklı neolitik köylerini sert ve hızlı bir şekilde yok eden ataerkil yabancılarca istila edildiğine ilişkin kanıtlar oldukça açık olmakla birlikte, Kadim Yakındoğu ve Mezopotamya'da eril egemenliği de içine alan toplumsal hiyerarşiye yönelik iç gelişmelerin, temel bir tehdit ve uğraş olarak geniş ölçekli savaşlardan önce başladığıda aynı derecede açıktır (Gross, 2006: 89).

Neticede savaşlar, ataerki-öncesi toplumun sona ermesinin nedeni değil sonucudur anlayışı ortaya çıksada şu hususa dikkat edildiğinde bazı anaerki toplumlar, aslında daha önceleri ataerkil savaşçılar haline gelmiş yabancıların oluşturduğu topluluklar tarafından yok edilmiştir. Büyük ölçekli savaşların başlaması ve çekici bir seçenek haline gelmesine sebep olan koşullar arasında artan nüfus yoğunluğunun oluşturduğu baskı ve kaynak azlığı üzerinde ortaya çıkan mücadele gösterilebilir. Teknoloji ve kültürel değişimler eril egemenliğin artışına neden olmuş ve dini simgeciliğin daha fazla eril egemen hale gelmesini sağlamış bu etkenler maddi ve teknolojik değişimler ile toplumsal ideolojilerle her zaman sıkı bir bağlantı içinde olmuştur (Gross, 2006: 89-90). Din ataerkilliğin yıkılmaz bir kalesi olarak gördüğü inanç sistemidir.

20. yüzyılda din ve onunla birlikte laikliğe ilişkin sosyolojik analizlerde Emile Durkheim ile Max Weber'in çalışmaları büyük önem taşır. Weber, insanı "anlam peşinde koşan hayvan" Durkheim ise "topluluk inşa eden hayvan" olarak tanımlar. Bu iki yaklaşımın ilki dinin anlam verme işlevini ikincisi ise, toplulukla bütünleştirici yönünü ele alır. Durkheim için "din insanın kendi dışında algıladığı onu hem kısıtlayan, hem de destekleyen bir güçtür. Yani topluluk ruhunu yansıtan toplumun kendi kendisi hakkında bilinci olmaktır... ." Dünyanın kutsal ve dünyevi olarak ikiye ayrılmasına dayanır. Durkheim yaklaşımında gözden kaçan, toplumun kendi içinde ayrışmaları, farklılıkları, eşitsizlikleri ve baskıları barındırmasıdır. Weberci yaklaşımda ise, insan dinle birlikte var olma nedenini açıklamakta ve anlamlandırmaktadır. Weber'i izleyen Clifford Geertz de, "dinin bir kültürel sistem olduğunu savunur... . İnsanlar dinsel simgelere yalnızca dünyayı yorumlamak için değil aynı zamanda yorumlana bilirlilik sorunuyla baş etmek için de başvururlar" (Akt. Berktaş, 2014: 18-19).

Tarihsel olarak baktığımızda *din* diğer birçok etken gibi insanın varlık sebebini araması ve varlığını sürdürme çabasının gözler önüne serer. Nicholas Abercombie göre:

Din etkili bir meşrulaştırma aracıdır, çünkü her deneyimin anlamlı bir yere oturtulduğu düzenli ve total bir dünya yaratır. Ayrıca din, dünyanın, insan iradesinden bağımsız bir olguymuş gibi görünmesini sağlar; ama bu işlevine kadar iyi yerine getirirse, o kadar yabancılaştırıcı bir güç haline gelir. Çünkü din tarafından meşrulaştırılmış bir dünyanın özerklik ve baskıcılık niteliği artıkça, insanın bu dünyayı yaratma ve sürdürmede kendi oynadığı rolü gözden kaçırmaması da artar. Böylece din, çok etkili bir şeyleştirme aracına dönüşür (Akt. Berktaş, 2014: 19).

Dinî kuralları kendi çıkarları için kullanan erkek, kadın bedenini ve insanlığını denetlemiş yasaklar koymuştur. Kadın, erkek için olmayı istemediği *ötekidir*. Berktaş'a göre; kadınların geçmişten bu yana karşı çıktıkları ve tartıştıkları birçok mesele toplum ve kültür tarafından belirlenmiş egemen olan kadın ve erkek rolleri kalıplaşmış yargılar yani başka bir deyişle toplumsal cinsiyetle ilişkilidir. Toplumsal olarak verilmiş bu roller kadınlığı ve erkekliği oluşturmak için dinler ile kültürlerin uzun yıllar boyunca oluşturduğu geleneklerin ürünüdür. Tanrı inancı olsun ya da olmasın insanlar istemeseler de bu imgeleri benimser onlar aracılığıyla düşünür karar verir ve ona göre davranırlar. Bu kalıpları ve imgeleri oluşturmada ve onların insanlar tarafından benimsenerek içselleştirilmesini sağlamada din, özellikle de tek tanrılı dinler belirleyici bir rol oynar. Çünkü din değişmez ve mutlak kalıplar içerir yani kutsal temeller üzerine kurulu bir hiyerarşidir. İlahi ve dünyevi alanlar arasında kültürel bir ayrım yapılsa bile bu iki alan birbiriyle ilişkilidir. Maddi dünya üzerindeki dinsel kültürün yaydığı kadınlık rollerini, kimliklerini belirleyişi o kültürde yaşayanları dünyevi olanı dinsel yasaların gerçekliklerine göre kadınları, aileyi ve toplumsal cinsiyet ilişkilerini kapsayan ideoloji ve pratikleri şekillendirmede büyük rol oynar (Berktaş, 2014: 16-17).

Sosyolog Bryan S. Turner, “dinin insan yaşamı açısından taşıdığı canalcı tarihsel ve toplumsal anlam, ancak din, beden, aile ve mülkiyet arasındaki ilişkinin çok yönlü analiziyle kavranabilir” demiştir (Akt. Berktaş, 2014: 23). Dinin, bedeni ve

cinselliği denetleyişi bu yolla mülkiyetin biriktirilmesi ile aktarımını *patriarkiye* (ataerkil) ve toplumsal cinsiyet kavramlarına dikkatimizi çeker. Dinin özellikle batı toplumlarında kadın bedenini ve doğurganlığını denetlemesi diğer toplumlarda ve inançlarda da etkisini sürdürür. Laikleşme süreciyle, özellikle Batı'da dinsel denetimlerin bir bölümü bu oluşuma entegre olup kültürün içine girerek ahlaki bir söylem yaratır. Bu söylem iktidarın sesi olmuş ve aile yapısına cinselliğe etki edip denetleyerek toplumsal cinsiyetçi görüşleri hâkim kılmıştır (Berktaş,2014: 23-25).

Yine erkek egemen din olan İslamiyet'in kadına bakış açısını nasıl şekillendirdiği çözümlenmeye çalışan Fatima Mernissi göre "kadınların denetim altına alınışını kadın cinselliğini güçlü, etkin ve bu nedenle de erkek düzeni yıkıcı bir güç olarak gören İslami görüşe bağlar." Lois Berk ve Nikki Keddie'nin işaret ettiği gibi;

Erkek egemenliğin temel örüntüleri, bakirelik, sadakat, erkek çocuk tercihi, cinsellikte çifte standart Ortadoğu'da ve dünyanın diğer taraflarında İslamiyet'ten çok önce mevcuttu. (...) İslamiyet'in kadınlar açısından özgül yanı, kadınların konumuna ilişkin meselelerin ya inançlı Müslümanların Allah kelamı olarak kabul ettikleri peygambere gönderilen Kur'an tarafından ya da sonradan Kur'an ve peygambere atfedilen sözlerin yorumlanmasına dayanan hadislerce meşrulaştırılmış olmasıdır (Akt. Kandiyoti, 2013: 72-73).

Bugün artık kadının toplum içindeki varlığının sorgulanmaya başlandığının, fakat hiçbir çözüme ulaşmadığının ve toplum içindeki yapısının erkeğinkinden çok başka olduğunu ve bunu da erkeğin kendi varlığının kendinde saklı yetkililik umuduna bağlar. Varlığının büyük ve inanılır ya da küçük ve inanılmaz olması onun varlığının değerini ortaya koyar. Bu yetkililik umudunun kendini kanıtlama çabası içinde yöneldiği nesne her zaman erkeğin dışındadır. Erkek gerçekte yapamayacağı şeyleri yapabilecek yektedeymiş gibi davranır, davranış her zaman onun başkaları üzerinde kurduğu iradeye dönüşmüştür (Berger, 1972/2013: 45). Erkeğin yöneldiği nesne kuşkusuz kadındır. Erkeklik ve kadınlık özne-nesne yoluyla ikiliğe ayrılırken bu ayrıştırmanın biyolojik cinsiyet farklılıklarından kaynaklı ve kimin neye göre üstün olduğunu erilliğin belirlemeye kalkışması ataerkil sistemin temelini şekillendirmeye başlamıştır.

Kendi çıkarları adına bir grup olarak hareket eden kadınlar siyasi alanda rol almaya başlaması bu durumun olumsuz şekilde algılanmasına ve tepki çekmesine

yol açtı. 19. yüzyılda kamusal hayata giren kadınlar su sözlerle mimlenmiştir; “ bildiğinden şaşmaz cinsiyetten yoksun, kısırlaştırılmış kadınlar tanımlamaları, o alanın soyutluğunu parçalayarak, somutlaşmış bir cinsellikteki korkuyu ele vermektedir.” Kadınlar “kendi erkekleriyle ilişkilerine” bağımlı bir grup olarak kategorize ediliyor. 19. yüzyılda kamusal alanda kürsüden siyasi herhangi bir platformdan konuşmasına ve yazmasına yasak getirilmişti. Fakat bu yasağa rağmen kamusal alanda konuşmasalar da, yazdılar. Erkeklik “adam olmak” başkaları adına “konuşma yeteneği” olarak da algılanıyordu. Erkekler için tümüyle erkeklerin toplandığı parti, grup vs. gibi topluluklarda iktidarın ve erkek onurunun simgesi olan *kadınlığı* “kendi kadınlarının korunması” olarak kullanmışlardır. “Kadınları, ahlaki düzenin kilit figürleri olarak inşa etmiş olan güçler”, onları birçok şeyden mahrum bırakmak için çabalamış ve dışlamıştır. Kadınların birlikte oluşturulduğu örgütler, emekleri çabaları değersizleştirilmiş ve kamusal alandaki kadınların “cinsel imalar” açık olduğu algısını oluşturmaya çalışmışlardır (Davidoff, 2009: 258-260). Kadınların kamusal alandan dışlayan erkek egemen sistem yani iktidarın cinselliği denetleme çabası bunun farklı bir göstergesidir.

Cinselliğin Tarihi'nde Foucault, iktidarın yaşam ve ölüm üzerindeki hakkını işaret ederken, hükümdarı tehdit eden durumlarda hükümdar varlığını korumak için meşru bir şekilde karşılık verebilir, savaşılabir kendini müdafaa etmek için kişilerin yaşamlarına son verdirebilir. “Hükümdar, yaşatma hakkını ancak öldürme hakkını devreye sokarak ya da sokmayarak kullanır (...)”. İktidar bedenlerin yönetiminde söz sahibi olduğunu katı kurallarıyla göstermiştir. Bu katı kurallar hem kendi vatandaşları hemde diğer toplumlara gözdağı vermek için kullanılmıştır. Başka ırkların katliamı yani üzerindeki sert ve acımasız kitlesel nüfus kıyımı iktidarın bedenlerin düzenlemesi ve denetleme çabalarını gözler önüne serer. İdam cezası iktidarın elinde bir silahken ilerleyen çağlarda bu cezanın korkutucu ve antipatik gelişi iktidarın zora düşmesine sebep olmuştur (Foucault, 1976/2013: 96-97). İktidar, cinselliğin denetimini sağlamak için bedene aşırı müdahaleler yapılmıştır. Bedenin düzen altına alınmasının sağlayacağı yararların arttırılması ve zararlarının ise en aza indirme iktidarın yaşamı düzenleme politikasının planlı bir ilerleyiştir.

Günümüzde görülen toplumsal cinsiyetli yapının tarihinin çok eskilere dayandığını birçok kaynak anlatmakta ve aktarmaktadır. Yazma tarih çağından daha önce İsa'nın doğumundan dokuz yüz sene öncesine dayan Çanakkale'de doğan Truva destanını bütün dünya bilmektedir. Homeros'un *İlyada*'sında yarattığı kadın kahraman hayali bir kahraman olarak kalmıştır. Çünkü Antik Çağda da Helenistik dönemde de eşit bir şekilde kadına değer verilmemektedir. Edebiyatta, sanatın diğer dallarında göreceli olsada kadının onaylanması kadının politik hayatta ya da toplum içinde yönetimde söz sahibi olduğu anlamına gelmiyordu. İlahlaştırılan kadın daima erkeğin hayal dünyasında yarattığı sanat tarihini süsleyen bir imge olarak işlev görür (Göksel, 1993: 9-10).



Resim 3. 2. 1. David, Jacques-Louis, *Horatii Kardeşlerin Yemini*, 1784-85, tuval üzerine yağlıboya, 329 x 424 cm, Fransa, Louvre Müzesi

Toplum içinde kadının yerini sorgularken onun tarih içinde insanlık adına önemli olaylarda nasıl bir işlev üstlendiği kimliğini nasıl ortaya koyduğu sorgulanmalıdır. Kadının devrimdeki yerini görsel kaynakların ışığında sorgulamaya çalışan Anne Higonnet kadının Fransız devrimindeki yerini özetler. Jacques-Louis David'in *Horatii Kardeşlerin Yemini* (Resim 3.2.1), erkeklerin ve kadınların devrimdeki yerini ve resmin nasıl bir alt metninin olduğunu seyirciye gösterir. "Üç Horatiili kardeş

düşmanları olan Curattileri yenilgiye uğratmaya ve bu uğurda canlarını vermeye yemin ederler.” Kahramanca birlik beraberlik içinde betimlenen erkek kardeşler babalarının elinde tuttuğu kılıçlar gibi adaletin araçları olmaları için cesaretlendirilirler. Kadınlar ise bu kişisel coşkudan yoksun aciz ve ölüm korkusu üzerlerine düşmüş ve kadınların arasındaki küçük oğlan çocukları ise erilliği öğrenmek için erkeklere bakan iki grubun arasında bağlantı oluşturan diğer figürlerdir (Higonnet, 1992/2005: 289). “Horatiili kardeşlerden biri ile evli olan Sabina Curattili’dir. Yine Camilla bir Horatiili olarak Curattilerden birini sevdiği ve ölen aşkının arkasından yas tuttuğu için kardeşi tarafından öldürülecektir. Erkeklerin giysilerinde egemen renk olan kırmızı tutku ve devrimin simgesidir.” Kılıçlar ve mızrak savaşı, ölümü ve adaleti erilliği kahramanlığı ifade ediyor. Kişisel duyguların önüne devlete olan bağımlılıklarını ortaya koymuşlardır. Aydınlanma Çağı, Neoklasizme öncülük eden akılcı felsefe ile birlikte Yunanistan ve Roma sanatının mirasını benimsemiş Barok dönemin aşırılıklarından sıyrılarak eserlerde sade ve politik söylemlerin etkileri açığa çıkmıştır (Cumming, 2006/2008: 250-251). David, Fransız Devriminde siyasal görüşlerini sanatıyla birlikte şekillendirirken kadına bakışını da ortaya koyar. Kadına devrim içinde rol verilmiş ama geleneksel şekilde arka planda rol almışlar ve aldıkları roller yapılan devrimlerin niteliğini simgeleyen ailenin onuru ve iffet değerlerinin ifadesi olmuştur.

Resimdeki kadın imgeleri etkisizleştirilerek, görsellerde de toplumu şekillendiren savaş, devrim, büyük buluşlar gibi insanlık tarihini etkileyen önemli olaylarda etkisiz olarak gösterilmesi ya da kısmen etkisinin başrol oyuncusu olan erkeğin erkekliğini yüceltmesinde, figüranlığın yeterli görülmesi kaçınılmaz son olarak gösterilmesi sanat üzerindeki politik söylemlerin etkisidir. Kadının toplumdaki yeri vurgulanırken ataerkil düzenin kalıplaştırmasını bir kez daha onaylanmış ve bu bakış açısının dışının yaşamının odak noktası olduğu ifade edilmiştir. Bütün davranışlarının, eylemlerinin sebebi aslında kendisidir ve bu sebeptendir ki sonuçlarına da katlanmak zorunda anlayışını gözler önüne seren çarpıtılmış bir algıdır.

4. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÖRSEL SANATLARDA KADIN BEDENİNİN KURGULANMASI

İmgelerin üretimi, analizi bilinç ya da bilinçdışıdaki birçok şey görünüşün nasıl belirlendiğini, algılama ve ifade etme şeklimizi ortaya koyar. Çıkarttığımız anlam, neyi nasıl gördüğümüzden ibarettir. Sistemli bir şekilde sunulan görüntünün yarattığı etki elbette ki herkes tarafından farklı anlaşılır.

Teşhir, yol açtığı bütün aktarımlarla birlikte, seyircinin bilincindeki çağrışımlar gösterilenden farklı şekilde algılanabilir. Göstergeler arka planda birçok anlamın saklandığı kapalı anlamlar ifade eder. İzleyici için anlamlı olan şey nedir? Bu, cinsiyetler arası bakma politikasına göre, maddi ve manevi faktörler arasında şekillenir. Öznenin işgal ettiği konumu nesne lehine çevirebilir mi?

Bedenin ve teşhir edilmesi kurgulanması şüphesiz bakma hazzından doğar. Bakma hazzının görsel temsiller üzerinden şekillenmesi, sanatın değişen tarihi evrelerinde zaafların giderek belirleyici oluşu, kadın bedeninin stereotipleşmiş temsillere dönüştürmüştür. Görsel kültürün oluşmasına etki eden faktörler inançlar, biyolojik farklılıklar, toplumsal temelleri oluşturan algılardır. Kadın imgelerini kültürün önemli şekillendiricisi olarak düşünmeye başlayınca altında yatan karmaşık anlamları, somutlaştırdığı görüşü yaygınlaştırır. İmgelerin sunumu onaylanan ve onaylanmayan kadın rolleri üzerindedir. Kadın stereotipleri, erkek egemen kültürün birer göstergesidir. Anne (kutsal), bakire ve ilham perisinden fahişe, ucube ve cadıya kadar kadın imgelerini konu alan birçok çalışma görülebilir. *Kültürel semptom* (Panosky) olarak kadın imgelerinin yerine getirdiği negatif işlevi ele alan pek çok eser bulunur: Henry Kraus'un, *Roman ve Gotik heykelde kadın imgelerini* (1967); "Madlyn Millner Kahr'ın, *Delilah temasının altı yüzyıllık evrimini* incelediği çalışması (1972); Linda Hults'ın, *Hans Baldung Grien ve çevresinin sanatında cadı imgeleri* üzerine çalışmasıdır. Ortaçağ'dan bu yana kadın imgesinin tüm kötülüklerin kökeni olarak düşünülmesi, her dönem erkek

egemen hiyerarşinin düşünce yapısını temellendirmiştir (Peterson ve Mathews'ten akt. Antmen 2012: 44).

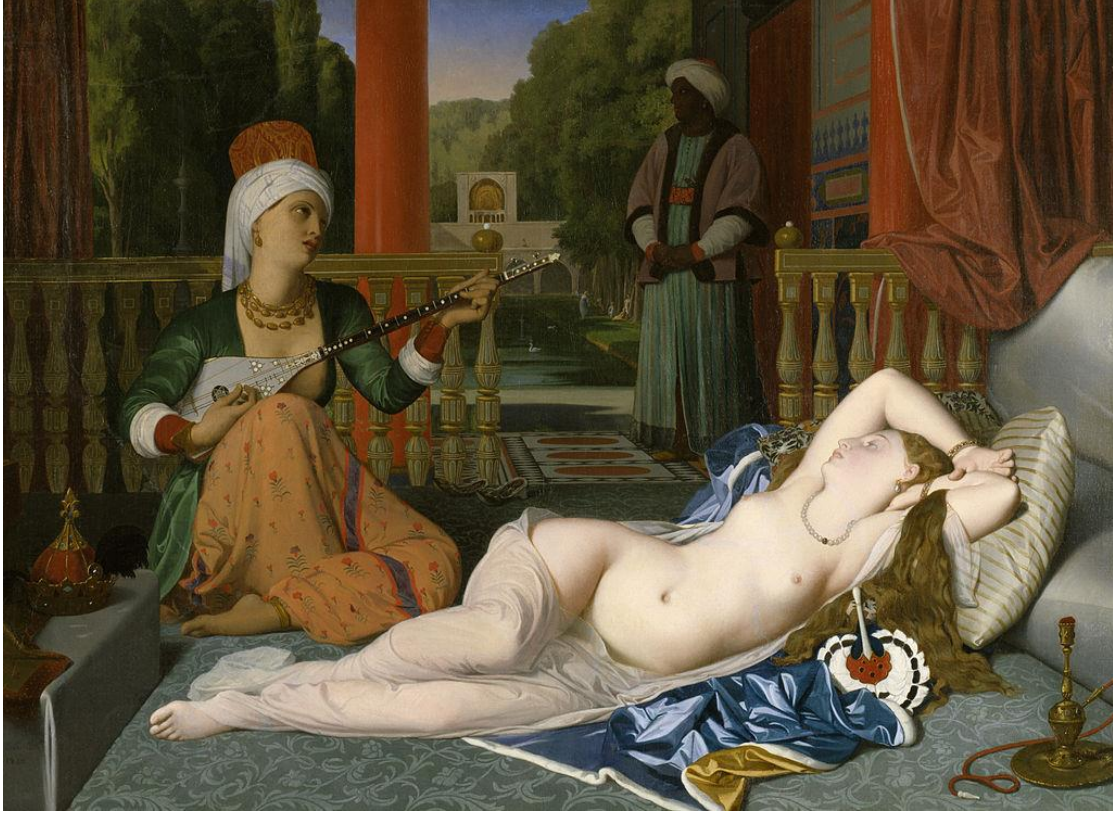
Eski Pagan sanatında erkek bedeni yüceltilirken, Hıristiyan dinindeki yaratılış hikâyesi ile birlikte Havva'nın günahından dolayı Batı sanatında kadın bedeninin aşığılanması olarak karşımıza çıkar. Bedenin günahla ilişkilendirilmesi Ortaçağda *günahkâr bedenlerin* cinsel organların gösterilmesiyle ifade edilmiştir. Kadının Batı kültüründe çıplak tasvirleri Havva'nın günahıyla ilişkilendirilir ve çıplak tasvirlere bakmak kötülüğe yargılayıcı gözlerle bakma, aslında bakma hazzının bahanesidir. Havva resimlerde daima ayakta yani dik pozisyonda gösterilirken, günahın varisleri olan diğer çıplak kadın tasvirleri genelde uzanmış bir şekilde gösterilir. Havva'nın günahından dolayı diğer kadınlar erkeklere bahşedilen fallik pozisyonu kaybetmişlerdir. "Sanat eserlerindeki çıplak kadınların büyük çoğunluğu boylamsaldır. Ufukta, doğada, yeryüzünde ve yatakta" (Leppert, 1996/2002: 280-281). Kadın bedenine bakışın saplantılı bir şekilde Havva'nın günahı mitiyle dinsel olarak ilişkilendirilmesi kadının insanlığına yöneltilen şüpheli yaklaşımın nedeni olarak temellendirilmektedir. Resim sanatında kadın imgesinin çıplak ya da giysili de olsa sere serpe uzanmış bir biçimde resmedilmesi edilgenliğin göstergesi iken erkek ise fallik-etken irade sahibi olarak resmedilir. Bu tasvirler erkek sanatçının ve izleyicinin bakış açısının ortak olduğu düşünce yapısının ifadesidir.

Nitekim Griselda Pollock'un da kadın tasvirlerindeki yaklaşımı ifade ettiği gibi:

Gerçekten kadın salt bir gösterge, bir kurgu, bir fantezi ve anlam mamulüdür. Kadınlık, kadın kişilerin doğal durumu değildir. Kadınlık, kadın göstergesi için, tarihsel süreçte değişen ideolojik anlamların inşasıdır; bu gösterge kimliğini ve hayali üstünlüğünü yarattığı bu öteki hayaletinden devşiren başka bir sosyal grup tarafından ve bu sosyal grup için üretilir... . (Pollock akt. Antmen, 2012: 219).

Mitolojik resimlerde erotikleştirilen, Antik Çağ sanatıyla tanrılaşdırılan güzel, Rönesans'ta kutsal konularla birlikte iffetli ya da günahkâr bedenin simgesi olarak ikonlaştırılan daha sonra modern sanattın dehası erkek sanatçının ilham perisi olan (modeli) kadın bedeni değişen hayat ve sanat akımlarıyla yüzyıllar boyunca erkek bakışı tarafından nesne konumundaki yeri muhafaza edilmeye çalışılmıştır. Jean Auguste-Dominique Ingres yaptığı birçok eserde kadın bedenini erotik

fantezilerin hizmetine sunmak için abartılı duruşlar ve vücut hareketleriyle süslemiştir.



Resim 4.1. Ingres, Jean Auguste Dominique, *Odalık ve Kölesi*, 1839-40, panel üzerine yağlı boya, 76.5 x 104 cm, Fogg Art Museum

19. yüzyılın ilk yarısında yaptığı birçok çalışma bu bakış açısının eseridir. Akademik sanatın etkileri çalışmalarında görülmektedir. Ingres bir arkadaşının siparişi üzerine yaptığı *Odalık ve Köle*'si adlı (Resim 4.1) resminde mekânın ayrıntıları içine yerleştirdiği çıplak model çalışmanın odak noktasındadır. Modelin pozunu daha önce resim sanatında Rönesans'tan itibaren görülen birçok uzanmış Venüs imgesinin uyarlanmış halidir. Kadın bedenini doğal olmayan ama erkek fantezilerini kışkırtacak bir hareket vererek "bir manzara olarak" resmediyordu. O döneme denk gelen fotoğrafın belge amaçlı kullanımıyla Avrupalıların Orta Doğu'nun kültürünü fotoğraf kareleriyle belgelemesi ile birlikte Orta Doğu insanların hayat tarzları sanatçıların ilgi gösterdiği konular arasına girmiştir.

Fakat Ingres Orta Doğu'yu hiç ziyaret etmemiş ve sadece görsellerine dayanak olarak yaralandığı yazılı kaynaklardan kocası Britanya'nın İstanbul büyük elçisi olan Lady Mary Wortley Montagu'nun 1717 yılında yazmış olduğu mektuplardan edindiği bilgilerden çalışmıştır. (Leppert, 1996/2002: 300-301, 303-305). Belki de bundan dolayı çalışmalarında genellikle figürleri mekânla bütünleşemiyordu. Figürün aşırı derecede açık renkli teni, sarışınlığı Avrupalı bir kadını andırıyordu. Mekândaki bulunan çinilerin, perdelerin motiflerinin ayrıntısı, tar çalan esmer köle ve siyahî haremağasının ten renkleri kadının ten rengi ve vücut hareketiyle kaynaşmamış inandırıcılığında yetersiz kalmıştır. “Ingres çıplak kadın üzerinde çalışırken paradoks kendini gösterir ve bütün maskeleri yırtarak teatral gerçekçilik unsurlarının aslında absürt tiyatrosunun aksesuarları olduğu ortaya koyar. Nihayetinde karşımızdaki şey görülecek ve arzulanacak bir şeydir ama sahip olunacak bir şey değildir...”. Ingres'ın resimlerinde bakmanın yetersizliği ve tatminsizliğine işaret eden Leppert kadın bedeninin kendisini seyreden erkeğin bakışına göre sunulmasının “biçimi ve kompozisyondaki” hali zaten imkânsızlığının aldatici bir resmi olduğunu söyler (Leppert, 1996/2002: 300-301, 304-305).

19. yüzyılda Madonna, ayartıcı, sanat perisi imgelerine genel olarak bakıldığında Avrupa ülkelerinde ve Birleşik Devletlerde dişil arketipler dinsel olandan laik olana doğru değişirken asıl amaçları ve anlattıkları hep sabit kaldı. İmgeler edebiyatta da benzer şekilde aynı anlamı taşımaktaydı. Görsel sanatlarda da üslup değişse de imgeler aynı anlamları ifade ediyordu ve ideolojilerin betimlenmiş şekliydi. İdealize edilen bu imgeler 1860'larda burjuva sanatın yerleşmiş kültürel sistemine bir meydan okuma çabasıyla birlikte kadınları kalıplaşmış ev içi tasvirlerinde iffetli kadın ve anne rollerini yücelttiler. Kadınları iki kutup şeklinde normal olanlar namuslu, hak ettiğini almış ve mutlu olarak; aykırı olduğunu düşündükleri fahişeleri, işçileri ve aktivistleri ise namussuz, aşağılık, düşkün ve cezasını bulmuş olarak betimlediler (Higonnet, 1992/2005: 230-231). Etken-edilgen, özne-nesne gibi iddialarda bulunanlar kuşkusuz neyin önemli neyin önemsiz olduğunu belirlemenin kendilerinin ellerinde olduğunu sanıyorlar. Bundan dolayıda eylemlerinin amacı başkasının üzerinde kurmaya çalıştığı iktidarı inşa etme çabasıdır. Kadın-erkek ilişkilerindeki bakış açısı cinsiyet farklılıklarının temel alındığı yapı üzerine kurulmuştur.

19. yüzyıl sonlarında William Adolpe Bouguereau'nun (1873) *Peri Kızı ve Satir* adlı tablosunun tasvirinde erkek izleyicilerin ne görmüş ya da nasıl "okumuş" olabilecekler bu bağlamda sorulacak bir sorudur (Leppert,1996/2002: 310).



Resim 4. 2. Bouguereau, William Adolpe, *Peri Kızı ve Satir*, 1873, tuval üzerine yağlı boya, 260 x 180 cm, Williamstown

Tablodaki Satir'in yerinden kıpırdamama konusundaki inadı, etrafını saran peri kızlarının onu havuzun içine çekmeye çalışmaları, kızların sayısındaki çokluk, satirin hareketleriyle tamamen zıtlık içindedir. İktidarın açık bir şekilde cisimleşmiş hali olan Satir'in hareketini peri kızları belirliyor. Bu resim kadın cinselliğinin uyanışının, tehlikeli ve yıkıcı bir kuvvet olduğunu göstermeye çalışıyor. Viktorya döneminde edepli kadınlarda bulunmaması gereken bir özellik olan cinsel arzu erkeklere yakıştırılıyordu. Viktorya döneminin cinselliği denetleme saplantısı içinde bir toplumda baskı altına alınmak istenilen şeylerin aslında tam tersi bir etki yaratacak şekilde hatta dönemin resimlerinde de ön plana çıkan saplantılar halini

almıştır. Ressam 19. yüzyılda yaygın olan bir temayı işliyor. Bouguereau'nun resimleri bankerlerin, sanayicilerin ve politikacıların misafir odalarında sergileniyordu. Atlantiğin her iki yakasındaki çoğunlukla üst-burjuvazi olan müşterilerinin talepleri için yapmıştır. Erkeğin, kadın bedeni ve cinselliğin karşısındaki tavrı onun kendi çıkarlarını düşünerek hiyerarşik üstünlüğünü korumaya çalışması bunun dayatılan bir şey olduğunu ve eşit olmayan toplumsal cinsiyet ilişkilerin yapısını ve kadın düşmanlığını itiraf eder (Leppert, 1996/2002: 312-313). Eril sistem kadınlığı kendi bakış açısıyla ifade ederken olumsuzlukların sebebi olarak görmüştür. Yaşamın her alanında eşitliği savunuyormuş gibi görünse de egemen olma duygusunu ve kendisine göre ayrıcalıklı konumunu hep korumak ister. İkilemler içinde riyakâr bir saplantılı yapı geliştiren eril sistem kendi varlığından dolayı kadına şüpheyle yaklaşmaktadır.

19. yüzyılın sonuna doğru kadın bedeni ahlaki bahanelerle hoş bir suçluluk belirtisine ve batılı orta sınıf erkeğin iktidarını tanımlamanın bir aracı olarak kadın cinselliğini belli bir çerçeveye yerleştirirken sergiledikleri öfkeyle aldatıcı tutumlara indirgenmiştir (Leppert, 1996/2002: 285). Alessandra Comini, 19. yüzyıl sonunda Viyana'daki kadın imgesi ve kadın cinselliğindeki aktarılmak istenen değişimi *İmparatorluk Viyana'sında Vampirler, Bakireler ve Röntgenciler* başlıklı makalesinde anlatmaktadır. Bu kadın imgelerine yönelen bakışın yani izleyicinin erkek olacağı varsayıldığı çok iyi bilmektedir. Yine sanatçıların kullandığı kadın nü'leri temsil ettikleri şekliyle çoğunlukla tablolar da yüzleri resmedilmemiş pasif, erotik imgeler olarak sanatçının cinsel gücünün kanıtı şeklinde bir nesne gibi sunulur. Carol Duncan, "20. Yüzyıl Başlarındaki Öncü Resimde Erkeklik ve Tahakküm" başlıklı makalesinde sanatın denetleme gücünü tartışmak için Fovistlerin, Kübistlerin, Alman Ekspresyonistlerin ve Birinci Dünya Savaşı öncesindeki başka öncü sanatçıların kullandığı şekliyle kadın nü'leri, inceler." Farklı tarzdaki birçok ressam Delacroix, Ingres, Munch, Miro, Picasso ve Willem de Kooning gibi ressamların resmettiği kadın nü'lerin altında yatan gerçek anlamlara egemen olan kültürün öznel bir erkek ideolojisinin vurgulandığını ifade eder. Erkek sanatçı ve kadın nü' aslında sanat ile erillik arasındaki çatışmanın erilliğin sanata baskın gelişi "kültürel semptomlar" aracılığıyla kadınları egemen erkek çıkarları açısından görmeyi öğretir (Peterson ve Mathews'ten akt. Antmen,

2012: 46-48). Bu kültürel semptomların sergilendiği eserler arasında olan Edouard Manet'nin *Kırda Kahvaltı* çalışması dönemine damgasını vurmuştur.

Eduard Manet, Gustav Courbet ve Claude Monet gibi, akademide eğitim gören ama akademik sanata karşı olan avangard sanatçıların yapıtlarının ve daha başka birçok sanatçının eserlerinin Salon tarafından reddedilmesi ve 1863 yılında reddedilen eserlerin sayısının 3000'lere kadar ulaşması, Paris sanat ortamında bir hoşnutsuzluğa neden oldu. 1725 yılından itibaren Louvre'de Paris Salonu adı altında genelde yıllık olarak gerçekleştirilen bu sergiler, ödüllü akademik sanatçılardan oluşan bir jüri tarafından düzenlenmeye başlamıştı. 1789 Fransız Devriminden sonra yabancı sanatçılarına katılımına açılmış olan bu sergilerde yer alan sanatçıların eserlerinin alıcı bulması ya da genç sanatçıların kendini sanat çevrelerine tanıtabilmesini sağlayan bir sanat ortamıydı. Salon'a kabul edilmeyen sanatçıların artan eleştirileri ve tepkileri sonucu III. Napolyon 1863 yılında Reddedilenler Salonu başlığıyla alternatif bir sergi düzenlenmesine karar vermiştir. Manet'nin büyük boyutlardaki *Kırda Kahvaltı* (1863) isimli (Resim 4.3) çalışmayı Seine Nehri kıyılarındaki Argenteuil'e yapılan bir gezintinin sonucunda esinlenerek yapmıştır. Betimlenen figürlerin mitolojik bir kahraman olmaması sıradan insanları yansıtmaları hatta o dönemin güncel yaşantısını yansıtan bir dünya olması, çıplak kadın figürünün idealize edilmeyen vücudu ve burjuva ahlak kurallarının dışında rahatça sergilediği görüntü bu anlayışa başkaldırı niteliği taşımaktadır. Manet, serbest boyama tekniği, geniş alanlarda düz renk kullanımı ve kendine has üslubu ile dikkat çekiyordu. Reddedilenler Salon'unun olaylı eseri olan yapıt ve sergideki birçok çalışma o yıl Paris'de en çok konuşulan konular arasındaydı. Manet'e bu olumsuz eleştirilerle hiç istemediği türde bir şöhret kazanmıştı (Antmen, 2010: 13-14,17).



Resim 4.3. Manet, Edouard, *Kırda Kahvaltı*, 1863, tuval üzerine yağlı boya, 208 x 264 cm, Paris, Orsay Müzesi

Kırda Kahvaltı Manet'nin geleneksel konulara alaycı bir yaklaşımının göstergesidir. Erkek figürler sohbet eder bir şekilde yere rahatça oturmuş dönemin kültürünü yansıtan kıyafet ve aksesuarlarla betimlenmiştir. İki erkek ve çıplak kadının figürünün oluşturduğu üçlü kompozisyon kadının rahat bakış ifadesi ve diğerlerinin rahat tavırları ön plandadır. Kadın figürün çıplaklığı ahlaki bahanelere karşı kışkırtıcı bir rahatlık içerir. Resmi dikkat çekici kılan çıplak kadın figürü, bakma hazzını uyandıran bu hazzı tatmin etmesi için orada bulunan bir nesne görevindedir. Direk olarak kendisini izleyen seyircinin bakışının farkındadır ve yüzündeki utanmazca hoşnutluk ifadesi ile birlikte seyirlik bir manzara olarak görevini yerine getirir. Bu izleyicinin erkek olduğu bakış açısının ifadesidir. Ama bakmak gerçek tatmin olmamakla birlikte gözün algıladığı figür aslında ormanın içinde iki erkek figürün yanında iç içe geçmiş yakın bir mesafede oturmakta olan çıplak kadın oraya aittir. Çıplak kadın figür diğerlerinin sahip olduğu şeydir.

Haz vermeyen kadın imgelerine görsel kültürde önem verilmemiştir.19. yüzyılda kadın imgelerinde yaşlı kadınlara karikatürlerde ya da stereotipleşmiş imgeler dışında pek rastlanmazdı. Hayatın her alanında olduğu gibi sanatta da genel olarak çalışan kadınların fiziksel emeği yok sayıldı. “Sanatçının modeli mitinin, modelin istihdamının maddi koşullardan uzak durması ve bunun yerine cinsel hizmetlerinin vurgulanması gibi, diğer çalışan kadınlarda ya görmezlikten gelindi ya da erotikleştirildi” (Higonnet, 1992/2005, 239).

Kırda Kahvaltı resimdeki çıplak model, Manet'nin Olympia ve daha birçok yapıtı için poz veren Victorine Meurant'dır. Modern sanatın ünlü eseri olan *Olympia*, ideal bedene karşı tepkisel tarafı olsa da *Olympia*'nın Rönesans'ın ikonik bedenlerinin beğenisinin başka bir çağdaki versiyonu olduğu gerçeği yadsınamaz. Ahu Antmen *Kimlikli Bedenler* kitabından aktarımıyla; Batı sanat tarihine etki eden eserler arasında (Resim 4. 4) olan *Urbino Venüsü* (1583), Tiziano'nun geleneksel bir İtalyan çeyiz sandığını süslemek için yapılmış olduğu bir çalışmadır. Sadece bir müzenin değil sanat dünyasının önemli bir parçası olan *Urbino Venüsü* resimdeki figürün nü olması ve modelin kimliğinin kesin olarak bilinmemesi bu ikonik resmi gizemli kılmaktadır. Arkadaki figürlerin sandığın içinde giysi arıyor gibi görünmeleri aslında dikkatlerimizi yatağa uzanmış elinde çiçekle poz veren figüre çekmektedir (Antmen, 2014: 143-145).



Resim 4.4. Tiziano, *Urbino Venüsü*, 1583, tuval üzeri yağlıboya, 119x165 cm, Floransa, Uffizi Müzesi

İdealize edilen bir tanrıça gibi gösterilen Rönesans estetiğiyle yapılmış figürlerin yanı sıra bu kurallara karşı gelen bir başka çarpıcı eser (Resim 4.5) Manet *Olympia*'sı idealize edilen Rönesans resimlerindeki figürlerden çok farklı gerçek bir imge yaratmıştır. 19. yüzyılın Akademik sanatı normlarının dışında olduğu için Salon'da sergilenmesiyle birlikte beklentileri yerle bir etmiştir (Antmen, 2014: 144).



Resim 4. 5. Manet, Edouard, *Olympia*, 1863, tuval üzerine yağlı boya, 130 x190 cm, Paris, D'Orsay Müzesi

Griselda Pollock'a göre; Edouard Manet'nin 1863 yılında resmettiği, *Olympia*, Paris Salonu'nda ilk görüldüğünde izleyici için yarattığı şokun sebebi burjuva hanımların bulunması gereken mekânda sergilenen modelin utanmaz bir şekilde sırtan modelin sakin bakışıydı. Bu tablonun salondaki yarattığı şok etkisi bir nü oluşundan değil bir fahişenin efsanevi bir tanrıça gibi resmedilmesindedir. Kadının o bakışı vücudunu pazarladığı muhatabı olan müşteri ile izleyici arasındaki, hem cinsleri olan izleyicilerine yani saygın hanımlara kapalı olması gereken bir alan ve ona özel ticari-cinsel alışverişi ifade ediyordu. 19. Yüzyılın simgelerinden olan sokak kadını ve saygın evli kadın arasındaki ilişki *Olympia*'nın sergilenmesi bu iki kutup arasındaki sosyal ve ideolojik sınırı bulanıklaştırıp buluşmaya zorluyor. Salon gibi eşlerin, kız kardeşlerin ve kız çocukların bulunduğu

bir mekânda *Olympia* gibi bir imgenin izlenmesi müthiş şok etkisi yaratmıştır. Bu şokun anlaşılabilmesi kadın izleyicinin tarihsel ve sosyal konumun yeriyile alakalıdır. Çünkü *Olympia* gibi resimlerin izleyicinin erkek olduğu bakış açısıyla yapıldığı ortadadır. Modern sanatın benimsenen ünlü eserlerinde görünen cinsellik ve cinselliğin ticari alışverişinin resmedilmesi, kent mekânlarında eğlenceye düşkün özgürlüğü elinde bulunduran erkeğin bu resimlerde sergilenen mekânlara ve ilişkilere aşına olduğu açıktır. Bu mekânlarda müşterilere ya da sanatçılara bedenlerini satarak çalışmak zorunda kalan kadınlar toplumsal cinsiyet ile ona bağlı iktidar ilişkilerinin yansıması olarak gösterilir. Resmedilen genelev sahneleri Picasso'nun *Avignonlu Kadınlar*, Manet'in *Olympia*'sı, müşterilere veya sanatçılara bedenlerini satarak çalışmak zorunda kalan bir sınıfın kadınları arasındadır. Tarihsel açıdan baktığımızda, modernizmin neden bu kadar sıklıkla erkek cinselliği ve onun göstergesi olan kadın bedenleri işlediğinin üzerine düşünmek sanatın da hangi ideolojilere, kimlerin beklentilerine hizmet ettiğini açıkça göstermektedir (Akt. Antmen, 2012: 192-193)

Duncan, erkek sanatçılar ile boyun eğmiş kadın nüer arasındaki cepheleşme saplantısını sanatçının cinsel-sanatsal iradesi arasında gözlemlenen kültürel belirtilerin bir ifadesi olduğunu savunur. Kadın nü ile erkek nü arasındaki büyük farkı Matisse'in *Kelebek Ağlı Çocuk* (1907) adlı tablosundaki erkek figürün hareketli, bireyselliğinin ön plana çıkartılmış ve doğayla mücadele halinde resmedilmesi kadın ve erkek nüer arasındaki farklı tavrı gözler önüne serer. İkisi arasındaki farklı değerleri belirginleştirdiğini ve vurguladığını iddia eder (Peterson ve Mathews'ten akt. Antmen, 2012: 48-49). Toplumsal cinsiyetin kadınlığın rolünü belirleyişi, her toplumda değişmeyen yaklaşım şekilleriyle kadınlığı kendi adına biçimlendirmiş ve kullanmıştır. Kadının kaderini tayin etmeye çalışan egemen sistem sanatı ideolojilerine alet etmiştir. Sanatın her aşamasında kadın imgesini erillik kendine mal etmiştir. Kadın bedeni imgesi sanatın değişen dönemlerinde farklı şekillerde tasvir edilsede özne ve nesne ikileminin daima nesnesi olarak gösterilmiştir.



Resim 4. 6 . Halil Paşa, *Uzanan Kadın*, 1894, tuval üzerine yağlı boya, 41 x 60 cm, İstanbul, Resim Heykel Müzesi

Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın*'i ise Osman Hamdi'den, İbrahim Çallı'ya başka bir deyişle Türk resminin ilk figürlü resimlerinde, figürün belli bir cinsiyete ve tenselliğe bürünerek betimlendiği resimlere uzanan 30 yıllık süreç içinde nasıl bir aşama yaşanmış olabileceğini hayal etmemize olanak tanıyan bu bakımdan ayrıca ele alınmaya değer bir yapıt olarak dikkat çeker (Antmen, 2014: 18-19).

Halil Paşa'nın yaptığı bu imge batıda aldığı eğitimin etkilerini yansıtmaktadır. Üslubu sonraki yıllarda da resmedilecek çıplak figürlerin habercisi olarak değerlendirildiğinde imgenin taşıdığı anlamın önemi ve bununla birlikte de izleyici kitlesi olan için bulunduğu toplumun yaşadıklarını, geleneksel ve modern arasındaki bir kadını resmeder. Halil Paşa'nın yaptığı çalışmada kadının giyinik olmasına karşın elbisenin altındaki vücut hatlarını ve kıvrımlarını beden algılanmasını sağlamıştır (Antmen, 2014: 24-26). Uzanmış olan kadın seyirlik bir figür şeklinde izlendiğinin farkındadır.

Kanepeye uzanmış genç bir kadının resmedildiği bu küçük boyutlu tablo kompozisyonu, renk yoğunluğu ve detaylarıyla dikkat çekmektedir. Sehpanın üzerinde duran sürahi ve bardağın şeffaflığı, kanepenin kadife dokulu örtüsü, duvar kâğıdının desenleri, kadının elbisesi, saçları gözlerindeki detaylar hiçbir

ayrıntıyı atlamayan gerçekçi bir yaklaşımı gözler önüne sermektedir (Ersoy, 2004, 265).

Uzanan Kadın, çalışmasıyla Osmanlının geleneksel yapısının modernleşme ile birlikte getirdiği yeni kültürel biçimlerin şekillenmesiyle birlikte çok farklı bir kadın figürü izleyiciye sunulmuştur. “Halil Paşa Uzanan Kadın’da, aslında bir yanıyla da geleneksel betimleme biçimlerindeki mekânsal algıyı hissettirir, örneğin figürün içinde yer aldığı mekân aslında tıpkı bir minyatür gibi derinlik duygusundan son derece yoksundur.” Mekânın karanlık, kasvetli ve dar yapısı kadının mahrem olan mekânını evini odasının içini resmediyordu. Osmanlının haremlik selamlık anlayışını ev içindeki yapısını gözler önüne seriyordu. Kadının toplumsal konumu modern görüntüsüne karşı aynı kalmaktaydı (Antmen, 2014: 26-27).

“Kadınların toplumsal olarak görünmez kılmaya çalışan anlayış kadını mahremiyetle ilişkilendirerek fiziksel olarak da görünmez kılmaya yönelik yasalar çıkarmaktadır. Nüfus kayıtlarında erkeklerin yaş, boy vb. fiziki özellikleri betimlenirken, kadınların yalnız isim ve yaşları o da akrabaları tarafından yazdırılabilmektedir.” Yine bir evin kadınlara ait mekânları olarak tanımlanan, mutfak, avlular ve kuyubaşları gibi alanların bir başka komşu tarafından görülmesi yasaklanmış diğer evin kadınlara ait mekânlarını gören komşunun ise evinin tahta perde ya da duvarla kapatarak, görüntüyü engelleyerek zararı telafi etmesi gerekmektedir (Alkan’dan akt. Göle, 2004: 55, 56). Tanzimattan sonra Batılılaşma’nın ölçütleri olarak tanımlanmaya çalışırken “kadınların mahremiyeti ve cinsiyetler arası birlikteliğin sınırları tartışma konusu” olmuştur. Batı ve medeniyet bilinci cinsiyetler arasındaki ilişkilerle mekân düzenlemelerine ve yaşam biçimleriyle alakalı olarak gelişmektedir. “Mahrem ile namahrem alan arasındaki çizgiyi belirleyen kadın gövdesi farklı toplumsal projeleri sergilemeye devam etmektedir” (Göle, 2004: 56). Resimdeki kadının konumu modernleşmenin habercisiydi fakat bu modernleşme kamusal alandaki kadının ayrıştırılan mahrem konumunu, hala eski katılığıyla korumaya çalışıyordu. Kadının ev içindeki yarı mahrem hali, ev dışındaki mahrem hali başta babasının, abisinin ve daha sonra kocasının, en başta ise iktidar ve din gibi ataerkil sistemlerin kadın bedenini

istedikleri gibi dönüştürmek için kadın ve erkek kimliğini nasıl kurguladığını gösterir. Kadının akıl ve iradesiyle ev dışına ya da kamusal hayata dahil olmasını istemeyen ataerkil sistem, onu varlık olarak değil taklit ve tasvir olarak sanatın içine dahil etmektedir. Kadın bedenini denetim altında tutmanın yolu verilen rolleri içselleştirmek ve bunun kalıcı hale gelmesini sağlamak için nesneleştirmektir.

Osmanlı kadını 19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde de ortaya çıkan sosyal, siyasal, ekonomi, eğitim, hukuk gibi birçok alanda dünyada değişen sistemlerle bir dönüşüm geçirmiş bundan etkilenmiştir. Geleneksel yapıları Osmanlı Devleti II. Meşrutiyet döneminde modernleşmeyle gündeme gelen değişimlerle birlikte özellikle siyasal yapıda değişimler, farklılıklar, laikleşme, özgürleşme süreci toplumsal yaşamın her yerine nüfus etmeye başlamıştır (Antmen, 2014: 33).

19. yüzyılda Osmanlı sanatçılarının en çok işlediği konu olan kadın imgesi, toplumun modernleşmeyle birlikte Batı sanatıyla da kurduğu bir bağıdır. Çünkü o dönemde Batı sanatı merkezi olan Paris'te kadın bir tür modernlik simgesi konumundaydı. Antmen'in aktarımıyla; "Fransız eleştirmen Camille Lemonnier, 1900 yılında yazdığı bir yazıda çağdaş yaşamın kadınla özdeşleştirilmesinin yüzyılın karakteristik bir özelliği olduğunu dile getirir. Lemonnier' ye göre kadın imgesi, geçmişin resmiyle geleceğin resmi arasındaki sınırları çizen görsel kaynakların başında resim sanatı gelir" (Antmen, 2014: 37-38).



Resim 4. 7. Ziya, İzzet, *Sahilde Uzanan Kadınlar*, 1923, tuval üzerine yağlıboya, 31 x 41 cm, İstanbul, Rezan Has Müzesi

“Gerek Batı'da gerek Osmanlı toplumunda modalara uygun olarak giyinen bu kadınların esas ortak noktası ise seyirlik hallerinin ön planda olmasıdır. Modern yaşama *renk getiren* bu unsurların kendi öznel modernlik deneyimleri pek ifade edilmez” (Antmen, 2014: 44). Çünkü kadınlık rollerini resmeden yine erkek sanatçılardır.

Kamusal alanda da özel alanda da özgür olan ve bakma eylemini serbestçe yerine getirebilen erkek ideal sanatçı imgesini Charles Baudelaire (1863), *Le Figara*'da *Modern Hayatın Ressamı* başlıklı makalesinde anlatılıyordu. Makalede anlatılan ideal sanatçı “Flaneur” evrensel bir figür modern toplumun burjuva beyefendisi hem kamusal da hem özel alanda özgür bir kimliğe sahiptir. Modernlik batıda erkek için evrensel bir kimlik olarak vurgulanırken kadınlar için görsel bir kimlik olan modernlik kıyafetlerde kendini göstermiştir. Baudelaire ise kadına yaklaşımını şöyle açıklar (Pollock akt. Antmen, 2012: 217-218).

Genelde ... sanatçı için, kadın sadece erkeğin dışı değildir. O, ... bir tanrıça, bir yıldızdır; doğanın bir tek varlıkta toplanmış billurlaşmış lütuflarının bakılmasıdır; hayat tablosunun seyirciye sunabileceği en canlı merak ve hayranlık konusudur. O belki aptal, yine de göz kamaştırıcı, büyüleyici, bakışlarına asılı kalan istekleri ve yazgıları elinde tutan bir tür ilahdır. (...) Kadını süsleyen, güzelliğini yansıtmaya yarayan her şey, onun bir parçasıdır. (...) Kadın kuşkusuz bir ışık, bir bakış, bir mutluluk çağırısı, kimi zamanda bir sözdür (Pollock'tan akt. Antmen, 2012:217-219).

Baudelaire kadın erkeğin sadece dışı değildir dese de yine sadece dişiliği üzerinden sürdürdüğü, söz oyunları ile birlikte onu toplumsal cinsiyet kalıplarıyla bir kez daha inşa eder. İlahlaştırılan kadının sınırlarını yine erkek çizer. Parçası haline getirilen birçok nesne onun bedenini süsler onunla özdeşleştirilir. Güzel çirkin sıfatıyla kodlanan görselliğiyle bakma hazzı uyandıran kadının insan olarak varlığı, hissettikleri, iradesi, düşüncelerini ve yapabileceklerinin etkisiz hale getirip salt bir imge gibi görselleştirip bedeni üzerinden inşa etmek ve denetlemek kadının ruhunu yok saymaktadır. *Bekâretin Yitirilişi* ya da *Bahar Uyanışı* olarak bilinen resim Paul Gauguin'in (Resim 4.6) çalışmasına baktığımızda bu tavrı ve farkı görebiliriz.



Resim 4. 8. Gauguin, Paul, *Bekâretin Yitirilişi*, 1890-91, tuval üzerine yağlı boya, Norfolk, Chrysler Müzesi

Resme modellik yapan Juliette Huet Gauguin'nin sevgilisidir. Kırdan uzanmış figür sağ elinde kırmızı bir çiçek tutmakta sol eliyle de tilkiyi okşamaktadır. Erotik bir izlenim vermek için tilkinin bir pençesini kızın göğsüne koymuştur. Arka planda kalabalık düğün alayı kır alanında ilerlemektedir. Siyah yatay çizgilerle, kalın konturlarla mavi gölgelerden yeşil ile moru ayırarak geniş renk kümeleriyle bir rüya atmosferi yaratmıştır (Crepaldi, 1998/2001: 56-57). Bir başka yapıtında da kullandığı tilki tasviri Gauguin'nin sapkınlığını ifade eder. Kompozisyonun sol tarafında daha yakın olan figürün ayaklarının bittiği hizada yani kompozisyonun sağ tarafında uzaktaki kırık alanda ilerleyen kalabalık insan topluluğuna izleyicinin bakışlarını yönelmektedir. Tilkinin izleyiciye yönelmiş tuhaf bakışı ve genç kızın kendinden geçmiş yüz ifadesi ve beden dili sembolik olarak cinsel birleşmeyi çağırıştırır. Doğaya hükmetmeye çalışan insanın, doğa-kadın (toprakana) benzeştirmesinin etkisi arka taraftaki kır ve dağlık alan manzarası ile birlikte uzanmış edilgen bir halde kendinden geçen genç kız, bakir olan el değmemiş doğanın insanlar tarafından bozulup egemenlik altına alınmaya çalışılması bekâretin bozulması olarak görülebilir.

Doğa-kadın benzetmesi doğa üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışan “insan-oğlu” nun (erkeğin) saplantılı çıkmazıdır. Sanatın her alanında görülen erkek egemen ideolojinin ifadeleri toplumsal cinsiyetçi yaklaşımı iyice belirginleştirmektedir. İnsan bir şeyler üzerinden hâkimiyet kurarak varlığını kanıtlamak ve korumak istemektedir. Etken bir şekilde egemen olmaya çalıştığı kadını bedeni üzerinden nesneleştirirken birçok yöneme başvurur. Kadın bedenini nesneleştirirken sanatta ve hayatın birçok alanında çıplaklığının ön plana çıkartılırken çeşitli toplumlarda da kadın bedenin örtünmesi baskıcı yaklaşımların ikilemini oluşturur. Kadın edilgen bir kurban rolünde gösterilmektedir.

...Estetikliği bir yana, resimdeki çıplak; hem arzu uyandıran hem arzulayan, seyredilmekten rahatsız olmayan; tam tersine bunu kullanan dünyevi bir çıplaktır. Hem istenildiği kadar seyredilebilen imgeleşmiş bir nesne hem de bakanın zaafından yararlanan, başkalarının gözlerini avlayan, sere serpe poz veren bir öznedir artık o... (Yılmaz, 2006: 287).

Mehmet Yılmaz'ın da işaret ettiği gibi ideolojik olarak imgeleştirilmiş olan kadın bedeni yüzünden bu çelişkiler içine itilmiştir. Fakat izleyicinin erkek olduğu bakış açısıyla yapılan birçok sanat eseri arzunun öznesi olarak erkeği koyarken, arzu duyan kadın imgelerini resmetse de işin gerçek yüzünün hiçte böyle olmadığı açıktır. Kadın arzulayan özne konumuna kendini koymasını için kültürel olarak verili olan kodları değiştirmelidir.



Resim 4. 9. Çallı, İbrahim, *Kadın Portresi*, Tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 15 x 27 cm, İstanbul, Resim Heykel Müzesi

Görsel kaynaklara baktığımızda sadece toplumsal yapıyı salt bir şekilde yansıtan değil kuran unsurlardan biri olarak idrak ettiğimizde, Osmanlı toplumundan Cumhuriyet Türkiye'sine geçiş evresinde yaşanan kültürel değişimlerin kadın figürüne odaklanmasına rağmen tam anlamıyla bu etkileri yansıtamadığı görülmektedir. Bunun için dönemin, eserleri oluşturan sanatçıların, kadına bakış açısını ve yaklaşımlarını anlamak büyük önem taşır. Kadınlar resimlerde, modernizmin bir simgesi olarak gösterilirken gerçek hayatları gösterilenin dışındadır. Erkeklerin gözlemleri üzerinden şekillenen *modern kadın* imgesi kadınların bakış açısı ve yaşantısından çok erkeklerin gözüyle resmedilmiş eserlerdir. Bu sadece Osmanlı-Türk sanatına özgü değil tarih boyunca kadınların resmedilmesi aslında görüntüler aracılığıyla kadınların var olma hallerini, erkek sanatçılar kendi duygu ve düşüncesiyle kadın olma deneyimini resmedebilme iddiasında olmuşlardır.

1914 Kuşağı'na adını veren İbrahim Çallı'nın *Kadın Portresi* (tarihsiz) kendine has yaklaşımıyla ifade ettiği kadın figürü dikkat çekmektedir. Çallı değişen bir toplumun kültürel ve sosyal olarak aşama aşama özgürleşen kadınların ruh halini yansıtabilmiş bir ressam olarak anılır. *Adada Çamlar Arasında* (1917), *Hünkâr Suyunda Gezinti* (1922), *Adada Sohbet* (tarihsiz), *Balo* (tarihsiz) gibi çalışmalarındaki kadın figürlerindeki duyarlılık ön plana çıkar. *Kadın Portresi*, elinde sigarası, modern giysileriyle, cüretkâr beden diliyle cinselliği ve kadınsılığı ile dikkatleri çekmektedir (Antmen, 2014: 53). Bu çalışma kendi zamanında da günümüzde de çok fazla dile getirilmemiştir. O dönemde değişen bir toplumun kimlik inşa sürecindeki aşamalarla ilgili temsillerde de özellikle kadınların erkekler tarafından betimlendiği eserlerde erkek bakış açısıyla ifade edilen kadın tasvirlerini görülmektedir. Kadınların istisnalar dışında toplum içinde rol alan bireyler olarak temsil edildikleri yapıtlar çok azdır.

Kadınların toplum içindeki rolleri olumsuzlukların sebebi olarak görülmektedir ve aslında sanat tarihinde de bu böyledir. Kültürel olarak verili olan bu roller Paul Cézanne'nın ilk eserlerinde şiddet ve cinselliğin ağır bastığı çalışmalarda kendini göstermektedir. Kadınlar resimlerinde edilgen bir şekilde kurban rolünde ya da günahkâr olarak baştan çıkarıcıdır. Paris'te bulunduğu ilk yıllarda yaptığı çalışmalarda, Louvre müzesinde ya da kitaplarda gördüğü geleneksel konuları ele

almaya devam eder. Mitolojiden, edebiyata ya da kutsal kitaplara dayanan konuları içeren *Kız Kaçırma* (1867), *Ermış Antonius ve Şeytan* (1870) adlı birçok çalışmasında geleneksel ve mitolojik konulara kendi bireysel yaklaşımıyla getirdiği farklılıklar görülür. Saldırganlığın ve acımasızlığın egemen olduğu *Kız Kaçırma*, *Baştan Çıkarma* ve *Cinayet* adlı çalışmalarında dışavurumcu çarpıcı yaklaşımı dikkat çekmektedir. Çarpıtılmış bedenlerin sert ve keskin hareketleri ve buldukları ortamın baskı yaratan dar kompozisyonu olayların acımasızlığını ve yoğun duygulara tanıklık eden izleyiciyi etkiler. Işık ve karanlık karşıtlığı ve fırça darbelerini duyguların yoğunluğu etkileyen unsurlardır (Nonhoff, 2005: 24-25).



Resim 4.10. Cézanne, Paul, *Kız Kaçırma*, 1867, tuval üzerine yağlı boya, 90 x117 cm, King's College, Cambridge



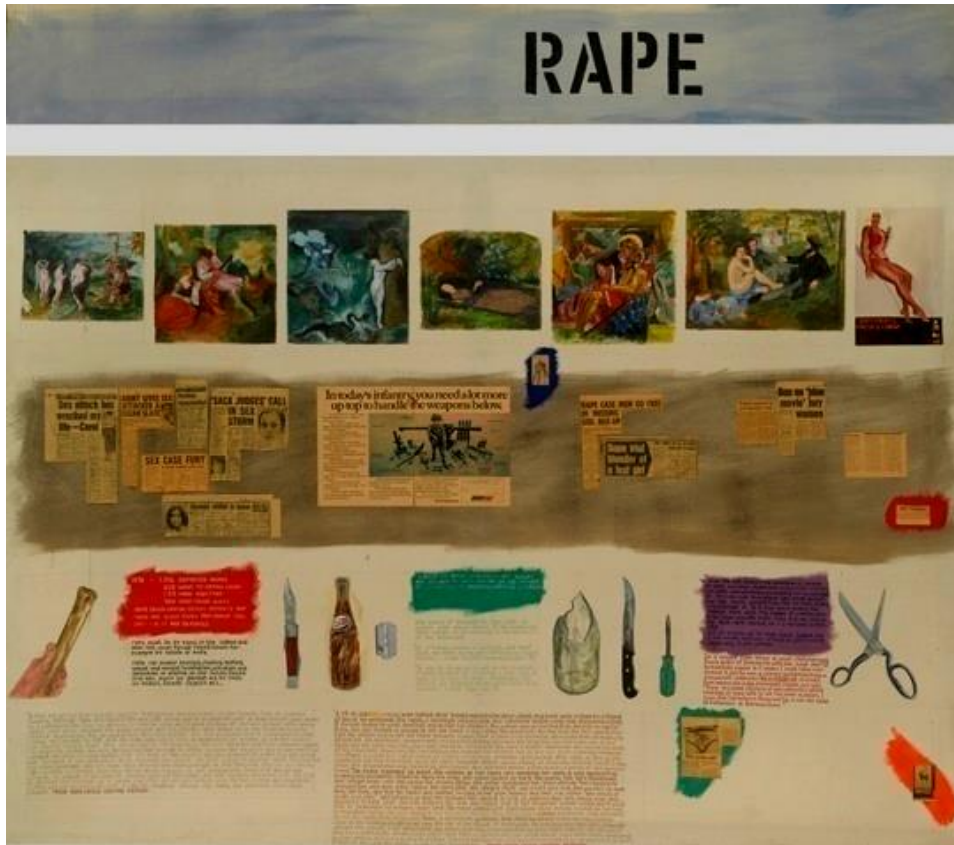
Resim 4.11. Cézanne, Paul, *Ermış Antonius ve Şeytan*, ykş.1870, 57 x 76 cm, Zürih, E.G. Bührle Koleksiyonu

Cezanné 1870 yıllardan ölümüne kadar birçok teknik kullanarak 200 üzerinde (yağlıboya, suluboya, desen ve taş baskı) yaptığı *Yıkananlar* adlı tema üzerinde çalışmıştır. Suisse Akademisi'nde canlı modellerden çalıştığı taslaklardan ya da Louvre'de etkilendiği sanatçıların eserlerinden çizdiği taslaklardan çalışmıştır. *Yıkananlar* konusu daha önce birçok sanatçı tarafından ele alınmıştır. Doğayla iç içe olan insan betimlemeleri resim geleneğinde çoktandır yer almaktadır. Cézanne Giorgione, Tiziano, Rubens gibi Louvre'de gördüğü sanatçıların su kenarındaki çıplakları anlatan resimlerinden etkilenmiş olmalıdır. Dinsel ve mitolojik sahnelerin canlandırıldığı resimlerde amaç insan ve özellikle kadın bedeninin güzelliğini anlatmaktır. Cinselliği çağrıştıran çıplak kadın imgeleri sanatın değişmeyen konuları arasında doğayla resmedilirken bitmeyen yeryüzü cenneti hayalinin bir parçasının yansımalarıdır (Nonhoff, 2005: 82-83). Tarihsel süreçte bu tür klişe anlatımlarla ideolojilerin nasıl kurgulandığını gösteren *Tecavüz* (1978) isimli çalışma (Resim 4.10) İngiliz feminist sanatçı Margaret Harrison tarafından bu algıyı gündeme getirmeye çalışan önemli bir örnektir.



Resim 4. 12. Cézanne, Paul, *Yıkananlar*, 1898-1905, tuval üzerine yağlıboya, 210 x 250 cm, ABD, Philadelphia Museum of Art

Hazırladığı bu kolâjda Harrison'ın 6 aylık bir zaman diliminde gazete kupürlerinden topladığı haberlerle ve Uluslararası Af Örgütü raporlarından yararlandığı bilgilerle, Batı sanat tarihini resimlerinden yaptığı alıntılarla kasap kağıdına yaptığı suç nesnesi olarak kullanılan araçların çizimlerini yan yana getirerek oluşturduğu çalışmasında verdiği çeşitli örneklerle erkek egemen kültürel sistemin kadına uyguladığı cinsel şiddetin nasıl meşrulaştığını gözler önüne sermektedir. Bu çalışmada Harrison'ın verdiği örneklere bakıldığında Batı resim tarihinde ne kadar çok “ormanda gezinen çıplak” (elbette bunların çoğu kadındır) olduğunu ister istemez düşünmeye başlar insan bu imgeler tuhaf bir alışılmışlık, sıradanlık, normallik taşımaya başlıyor. Gazete kupürlerinde “gitmemesi gereken yerlere” giden kadınların başına gelen haberlerin okudukça “aynı sinsi mekanizma işlemeye başlar ve suç yasa önünde bile toplumsal bilinçaltına işlemiş bu klişe anlatılarla hafifler hale gelir” (Antmen, 2014: 180).

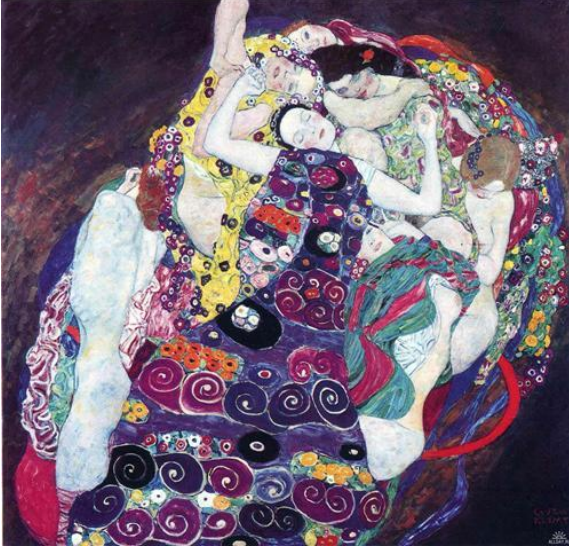


Resim 4. 13. Harrison, Margaret, *Tecavüz*, 1978, tuval üzerine karışık teknik, 223.7 x 244 cm, İngiltere, Arts Council Koleksiyonu



Resim 4. 14. Klimt, Gustave, *Danae*, 1907-08, tuval üzerine yağlı boya, Grazd, Özel Koleksiyon

Gustave Klimt'in figürlerinin hülyalı bakışları ve vücut kıvrımları pornografiktir. Spiraller, dairesel, oval şekillerden oluşan bezeli örtüler altında beden hareketi hissedilebilir. Yarı çıplak figürlerin anlık vücut hareketleri ve yüz ifadeleri nesneleştirilen popüler dergilerin kapak kızlarını andırırlar. Klimt *Danae* adlı çalışmasını 1907-08 yılları arasında yapmıştır. Argos'un kızı Danae'ye âşık olan Zeus'un mitolojik öyküsünden esinlenir. Karısı Hera'ya yakalanmamak için, Zeus altın yağmuruna dönüşmüş Danae ile cinsel ilişkiye girmiştir. Resimdeki figürün kıvrımlı ve abartılı hareketi duruşundaki çarpıklık erotik olarak kendinden geçiş anını yüceltir (Pauli, 1999/2001: 88-89). Resimde gördüğümüz kadın klasik mitolojide anlatılan hikâyedeki gibi tanrı Zeus tarafından baştan çıkartılıyor. Dudağı ve bacakları aralanmış, gözleri kapalı ayak bileklerinin üzerine düşen ve kızıl saçlarını saran mor örtü erotik zevklere işaret ediyor. Hemen hemen bu resmin yüzeyinin çeyreğini figürün bacakları kaplamaktadır. Klimt modelin pozunu sade ve net dış hatlarıyla ortaya koymak istemiştir (<http://www.gustav-klimt.com/Danae.jsp>). *Bakire* adlı resmi Klimt'in en olgun (Bkz. Resim 4.12) çağının etkileri görülen ilk örneklerinden olan çalışma kümeleşmiş kadın bedenlerinden oluşmaktadır. Ritmik dairesel bir hareketle oluşan vücut örgüsün üstüne uzanmış figür edilgen bir bekleyişi kendinden geçişi ifade eder. Klimt'in altın rengi kullanımından vazgeçmiştir (Pauli,1999/2004: 124-125).



Resim 4. 15. Gustave Klimt, *Bakire*, 1913, tuval üzerine yağlı boya, Prag, Narodni Galeri

Klimt'in ve birçok sanatçının resimlerindeki kadın imgeleri kadınlara yaklaşımın yansımasının sonucudur. Bu yaklaşımı inceleyen Pollock'un *Kadın İmgelerinde Yanlış Olan Ne?* başlıklı makalesi 1977'de yayınlanır ve kadınların sanatta ideolojik olarak şekillendirilmesinin fark edilmesi ile kadın ve erkek imgelerinin arasındaki örtük anlamları irdeleyenler ve başka araştırmalar için kaynak sağlar. Çoğu bilim dalının disiplinler arası nitelik taşımasıyla birlikte sanat tarihi dışındaki birçok bilim insanı imgeleri incelemeye yönelmiştir. Duncan'ın yolunu izleyen iki önemli çalışmada 19. yüzyıl sonlarıyla 20. Yüzyıl başlarındaki kadın imgelerinde görülen kadın düşmanlığını gözler önüne serer. Bunun bir örneğini de Tarihçi Beth Irwin Lewis, *Lustmord* adlı araştırmasında 1910-1925 döneminde tecavüz edilerek öldürülmüş kadın imgelerini konu alan çalışmasında gözler önüne serer. Tarihçiler ve eleştirmenler tarafından sol eğilimli olarak algılanan ve avangard hareketle özdeşleştirilenler tarafından Weimar Almanya'sı sanatçılarından birçok örnek toplar. Aynı şekilde yine kadın imgelerini eserlerinde kullanan Alman ve Belçikalı birçok sanatçının aynı şiddet temalarını işlemiş olduğunu ve bazı çalışmaların çok daha eski olduğunu ortaya koyar. Duncan gibi Lewis de bu imgeleri kadınların her alanda eşitlik talepleri ve kalıplaşmış cinsel rollere meydan okumalarına verilen tepkiler olarak değerlendirdi. *Lustmord* imgeleri Lewis'e göre o kuşakta

sanatçıların yarattığı kadın imgelerinin “egzotik ve tehlikeli” olarak betimlenmesinden sonra giderek değişen tasvirlerde kadınların yok edilmesinin ve ölümünün tasvirlerine geçildiği tezini savunur (Peterson ve Mathews’ten akt. Antmen, 2012: 49-50). Lewis’ın savunduğu tez René Magritte’nin çalışmalarında da görülmektedir.



Resim 4. 16. Magritte, René, *Titanik Günleri*, 1928, Tuval üzerine yağlıboya, 116 x 81 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

“*Titanik Günleri* (1928) ve *Saldırı Tehdidini* (1926), René Magritte’in üslubunun ilk işaretlerini veren işlerindedir. Aynı zamanda bu resimler, bedeninin fiziksel tehdit altında gösterilmeleri noktasında ortaklıklar. İkisinde de sahnenin merkezindeki kadınlar tecavüz ya da saldırı riskiyle boğuşmaktadırlar”. Magritte bedenin fiziksel potansiyelini, sınırlılığını zorlayan imgesel bir sınırlama durumuna sıkça başvurulmuştur. Bu noktada çalışmaları gerçeküstü ya da metafizik resimden ayrılan farklı bir anlatımdır. Kadın bedeni erojen bir odak olmaya devam eder. Ancak bu rüyadan çok karabasan tasvirini andırır. Nesnelere yanlış bir sınıflandırma durumuna sokarak dili resim yüzeyinde belirsizleştirmeye çalışan Magritte bunun benzerini *Tecavüz* adlı (1934) çalışmasında bedendeki uzuvların yerlerini değiştirerek yapmıştır. Kadın bedeninin başkalaşmış imgesi, anatomik yanlışlık onunla ilgili söylenecek şeyleri baştan yıkıcı bir işleve sahip olurken anatomik bozma girişimine ışık ve mekânı kullanarak bedenin uzuvlarının yok oluşa doğru gidecek kadar mekânın tesirinde olduğu gösterilmektedir. Beden ve nesne üzerinde tanımlanamayan veriler sunması ya da şüphe etmesiyle birlikte değişkenlik kavramına yoğunlaşması bu sona erişim yolunu açar. Zaten o dönemin ayak uydurduğu eğilim batının modern felsefede dilsel organizasyon şüphe

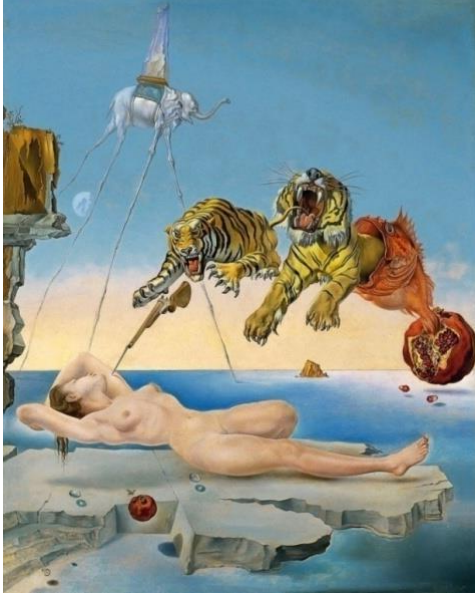
etmeye başlaması gibi onun eserlerinde de var olan şemalardan şüphe ettiği görülür. Margitte'nin resimlerinde bedenın anatomisi ve organların yerlerinden ayrılmış bozmuş yapısı dikkat çeker (Akt. Yıldırım, 2008: 105-107).



Resim 4.17. Magritte, René, *Tecavüz*, 1934, tuval üzerine yağlıboya, Mrne Koleksiyonu, Brüksel, Belçika

Gerçeküstücü sanatçılar tarafından ruhbilimci Sigmund Freud'a yönelik ilginin artmasıyla, cinsellik, rüyalar ve bilinçaltı konusundaki görüşlerinin popülerlik kazanmasında etkili olmuşlardır (Antmen, 2010: 136). Sembollerin ve göndermelerin bariz olduğu Freudyen simgeler kullanmışlardır. Ölüm ve çürüme (tabut, gece) fallik semboller (tabancalar, sosisler, mumlar), seks (çıplak kadınlar) vb. gibi (Cumming, 2006/2008: 395). Salvador Dali'nin çalışmaları bilinçaltına dayandığı iddia edilen rüya ya da transa benzer durumları aktaran eserler olarak sunulsa da psikolojiyle ilgili olan standart ders kitaplarından alınmış imgeleri bilinçli bir şekilde kullanılmıştır (Smith, 1996/2004: 165).

Margitte gibi Freudyen simgeler kullanan Dali'nin çalışmalarında erotizm ve şiddetin i ie geçtiği kadın bedeni imgelerinin yıkıma uğratılarak nesneleştirildiği görülmektedir.



Resim 4.18. Dali, Salvador, *Nar evresinde Dönen Arının Neden Olduğu Dş*, 1944, tuval üzerine yağlıboya, 51 x 41 cm, Madrid, Thyssen-Bornemisza Koleksiyonu



Resim 4.19. Dali, Salvador, *Kanayan Gller*, 1930, tuval üzerine yağlı boya, 75 x 64 cm, zel Koleksiyon



Resim 4. 20. Kooning, Willem de, *Kadın I*, 1950-1951, tuval üstüne yağlıboya, 193 x 147 cm, New York, Modern Sanat Müzesi

Kadını cinsel bir nesne gibi sunan saplantılı yaklaşımların görsellerle bunu pekiştirdiği görülmektedir. Willem de Kooning'de kadın imgeleri tartışma konusu olmuştur. *Kadın I* adlı çalışmasında devasa, iri yarı bir kadın bedeni betimlenmiştir. Kadınlar serisinin ilki olan bu çalışma kimileri tarafından kadına övgü olarak görülürken kimileri içinse kadın düşmanlığının ifade edildiği fikrini uyandırmıştır. Figürün *Hindu Tanrıça Kalî'yi* hatırlattığını hem yapıcı hem yıkıcı bir etkiyi çağrıştırdığı ifade edilmiştir. Kooning, kadın dizisinin posterlerden ilham aldığını anlaşılmıştır (Smith, 1996/2004: 229). Mehmet Gülerüz'ün *Kuzu ve Çıplak* (1967) resmi toplumsal açıdan bir eleştiri sunmasına karşı, kadın ve erkeğe dair geleneksel kodları iyice belirginleştiren erotizm, edilgen verili olan olumsuz rollerle yüklü bir çalışmadır. Bu dönemde yapılan çalışmalardaki çıplak figürlerin hemen hemen hepsinin kadın olması ve cinsel çağrışımlar içermesi belirginlik gösterir (Antmen, 2014: 87). Derisi yüzülmüş bir adam, topuklu ayakkabı ve jartiyer giymiş

kuzuya tecavüz ederken betimlenmiştir. Kuzu figürü simgesel olarak erkeklerin kadınlar üzerindeki cinsel baskısının metaforu olarak kullanır. Güleryüz bir konuşmasından “Figürlerin açılımına cinsel organların gösterimini de kattım. Çizdiğim figürler cinsiyetleri olan yaratıklardı” der (Shaw, 2009: 88). Cinselliğin bastırıldığı bir toplumun eleştirisini yapmaya çalışan sanatçı beden, cinsellik, cinsiyet kalıplarının negatif etkilerini sorgulamaya çalışsa da bu izleri iyice belirginleştirmiştir. Cinselliğin olağanlığı ya da olağandışılığı, kadın bedeninin kullanıldığı nesneleştirildiği ve erotikleştirildiği sınırlandırmaların dışına çıkamamıştır. Güleryüz, cinselliğin tabu olarak görüldüğü bir toplumda erkek cinselliğinin deneyimlerini kişiselleştirmekten uzağa gitmek istese de egemen olan toplumsal cinsiyetin kalıplarıyla çevrili bakış açısıyla temsile başvurmuştur.



Resim 4. 21. Mehmet Gülerüz, *Kuzu ve Çıplak*, 1967, tuval üzerine yağlı boya, 71 x 82 cm, İstanbul, Resim Heykel Müzesi

Yine Gülerüz'ün 1986 yılında yaptığı *Beni Sıkıyorsun* adlı çalışmada yatağa uzanmış çıplak kadına burnuyla dokunan soyutlaştırılmaya çalışılmış ve aynı zamanda yarattığı andıran figürün duygularının yoğunluğu ısrarcı tavırlarıyla sokulmaya çalıştığı kadına yönelmektedir. İnsanın yoğun duyguların altında yatan “içtenlik eksikliğini” aktarmaya çalışmıştır. Çalışmalarının çoğunda kullandığı hayvanlar ya da hayvani insan suretleri insanın hayvanlarla olan ilişkilerindeki samimiyetsizliğini gözler önüne sermiştir (Shaw, 2009: 96). Aynı zamanda insanın bastırmaya çalıştığı cinsellik ve şiddet dürtüsünü hayvanlaşmış, başkalaşmış bedenleriyle derisi yüzülmüş insan tasvirleriyle anlatmaya çalışır. Resimlerde

genelde kurban rolünde ya da cinselliğiyle ortalığı yakan bedenin bir araç olarak kullanıldığı cinsiyet kadındır. Güteryüz'ün çalışmaları için Shaw (2009: 88) "Yüksel Arslan'ın figürleri çoğunlukta olan özellikle erkek cinsel tininin fetişleştirmesine odaklanan çalışmalarının aksine figürsel resmi, cinsellikten etkilenen toplumsal ilişkileri deşmek için kullandı" diye açıklasa da çalışmalarında görülen kanıksanmış erkek cinselliğinin gösterimi ve altında yatan anlamlarda saklı olan kadınlığın fetişleştirilmesi aynı şekilde dikkat çekmektedir.



Resim 4. 22. Güteryüz, Mehmet, *Beni Sıkıyorsun*, 1986, tuval üzerine yağlı boya, 62 x 130 cm, İstanbul, Özel Koleksiyon

Değişen teknoloji ve tüketim çılgınlığıyla birlikte kültürel olarak toplumlarda görülen etkileşimlerin yansımalarından etkilenen kadın imgelerinin örtük anlamlarının Pop sanatıyla birlikte daha da belirginleştiği görülmektedir.

1960'lı yıllara damgasını vuran Pop sanat yüksek kültür alt kültür arasındaki ayrımı gözetmeksizin hazır imgelerden yararlanarak tüketim kültürü ve reklam imgelerini yüceltmıştır. 1960 yıllarında öğrenci hareketlerinin yaşandığı dönemde gündeme gelen Pop sanat "protest ve eleştirisel bir akım" olarak algılanmıştır. Aslında Alman sanat kuramcısı Andreas Huyssen'e göre Pop sanatın özünde tüketim kültürünü

yücelten tavrı görmezden gelinmiştir. Televizyon dünyası, çizgi romanlar, afişler, reklamlar, filmlere ve Hollywood endüstrisiyle yakından ilgilenen imgelerini popüler olan film yıldızlarından esinlenen bir akımdır. Pop sanatçıların yapıtlarında sanat tarihine mal olmuş ünlü kadınlardan ve özellikle Marilyn Monroe dikkat çekmektedir. Pop sanatında, erotik çağrışımlarla yüklü seyirlik bir nesne konumunda hemen hemen belirgin özelliklere sahip kadın imgesi sarışın, kırmızı dudaklı ve seksidir. Bazen ise bir surattan yoksun bırakılmış stereotipleşmiş kültürel bir nesnedir. Özellikle Tom Wesselmann ve Mel Ramos gibi Pop sanatçılar bedeni resimlerinde sık olarak kullanmışlardır (Antmen, 2010: 161-162). Tom Wesselmann'ın kadın bedeni imgeleri diğer sıradan objelerden farksızdır. Erotik haz uyandıracak şekilde belirli cinsel organların fetişleştirildiği, klostrufobik şekilde sıkıştırılmış mekânın içinde sinema ve fotoğraf karelerini andıran kodlayıcı imgelerle erkek seyircinin bakışına sunulan nesne kadındır.



Resim 4. 23.(soldaki) Wesselmann, Tom, *Büyük Amerikan Çıplağı No.99*, 1968, tuval üzerine yağlıboya, 152.5 x 206 cm, New York

Resim 4. 24. (sağdaki) Tinguely, Jean, Per Olaf Utuedt, Niki de Saint-Phalle, *Hon*, 1966, enstalasyon, Stocholm, Modern Sanatlar Müzesi

Yine kadın imgesinin kullanarak bedeni tüketim çılgınlığına ait bir objeye çeviren fetişleştirilmiş bir yaklaşımı içeren *Hon* adlı çalışmayla dikkat çeken Yeni Gerçekçiler'den olan İsviçre'li heykeltıraş Jean Tinguely, Per Olaf Utuedt ile beraber Niki de Saint-Phalle'nin ortaklaşa yapmışlardır. *Hon* İsveç dilinde 'o' (bayan) anlamına gelen, Stocholm Modern Sanatlar Müzesi'inde bulunan devasa bir alana yerleştirilmiş bir çalışmadır. Sırt üstü uzanmış figürün genital bölgesinden kapı şeklinde bir boşluk bırakılmış içeri giren izleyicileri âşıklar yuvası diye

adlandırılan Garbo Filmleri gösteren bir sinemadan ya da bir Coco Cola otomatından, kullanılmış şişeleri öğüten bir makineye kadar farklı şeyler sunan eğlenceli bir fuar alanı bulurlar. Gustave Courbet'nin (1860) *Dünyanın Merkezi* adlı kadın genital organının fetişleştirildiği çalışmayı hatırlatan *Hon* pos-Freudcu yaklaşımın fetişleştirdiği hala devam eden absürd tiyatronun bir yaklaşımını oluşturur (Eyigör, 2003).



Resim 4. 25. Fischl, Eric, *Kötü Çocuk*, 1981, tuval üzerine yağlı boya, 168 x 224 cm

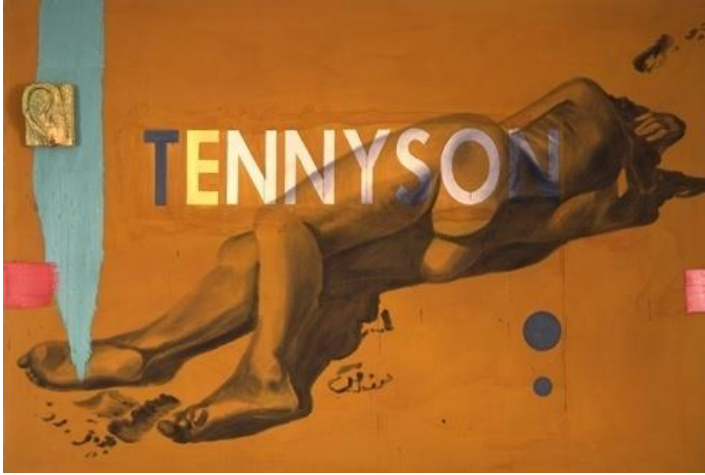
Olumsuz kadın imgeleri varlığını sürdürmektedir. Kadınların imgeler aracılığıyla nesneleştirilmesini meşrulaştırarak buna daha güçlü bir zemin hazırlayan sanatçılar örneğin “güya pornografik söylemi teşhir etmek için pornografi söylemini kullanan” Eric Fischl ve David Salle’ın çalışmaları bu etkinin görüldüğü örneklerdendir (Peterson ve Mathews’ten akt. Antmen, 2012: 50). Yeni dışavurumcu sanatçılar arasında olan Eric Fischl, Amerikan banliyösündeki gündelik yaşamı ve kültürel yapıyı konu edindiği eserleriyle tanınmıştır. “Çağdaş bir Edward Hopper” olarak nitendirilmiş fotoğrafik bir üslup kullandığı resimlerinde ensest, röntgencilik, ilk gençlik dönemindeki cinsellik gibi konuları ele almıştır (Antmen, 2010: 273). Fischl

(1981) *Kötü Çocuk* adlı çalışmasında bulunan yetişkin bir kadın belkide oğlanın annesi yatağın üzerinde çıplak olarak sere serpe uzanmış bir şekilde oğlan için ayartıcı bir konumdadır. Bu Oedipal durum tarafından görünürde oğlanı kışkırtıyor ama çocuk yinede kadının çantasının içindekileri altüst etmeye devam ediyor. Bu çalışma uygulanan teknikle birlikte insanda gerçekçi bir etkiyle iğrençlik uyandırıyor. Seyirci fırça darbelerini hissedebiliyor. İlk göze çarpan Jules Olitski'nin kullandığı kadar büyük boya alanları ikinci olarak da odayı dolduran ışık filtresinin kör edencesine göz kamaştırıcılığıdır. Resimde masanın üzerinde bulunan bir kâse meyve aslında bu resimdeki diğer figürlere göre görünürde en dikkatleri çekmeyen şey muzlar olsa da yalnızca bir illüstrasyon değil aynı zamanda dikkatleri çekmeye hizmet ediyor. (...) Teşhir ediliyor ve saldırıya açık bir şekilde maruz bırakılıyor (Godfrey, 2010: 56). A.B.D'de öncü hareket olan Yeni İfadecilik (Neo-Ekspresyonizm) akımını Türkiye'de gerçekleştirmeye çalışan Bedri Baykam 1987 yılında gerçekleştirdiği *Hamam* sergisiyle sansasyonel bir etki yaratmıştır. Türkiye'nin tabulaşmış gelenek ve göreneklerine alışılmış, topluma egemen olmuş baskılara yanıtlara karşı duran bir yaklaşım gerçekleştirmeye çalışsa da sanatı egemen olan eril anlayışın etkisini göstermektedir. David Salle'nin erotik çağrışımlarla yüklü kadın bedenini nesneleştiren çalışmalarını hatırlatan yapıtları bu kanıyı kuvvetlendirir.

Elbette kadın imgelerini yasaklamacı bir yaklaşımla yapıtlarından çıkarmak Baykam'ında dediği gibi "Galileo'ya zorla dünyanın dönmediğini söyletmek" (Baykam, 1990: 204, 210) gibi saçma ve bağnazca bir yaklaşımdır. Fakat kadının egemen olan eril zihniyetin gözünden görülmesi alışılmış olan durumun yanlı ve yanlış kansı içinde kabullenilmiş oluşu bu durumun olumsuzluklarının üstünü örtemez.



Resim 4. 26. Baykam, Bedri, *Bir Haremim Olsun İsterdim*, 1987, karışık teknik, 190 x 140 cm, İstanbul, Mimar Sinan Hamamı



Resim 4. 27. Salle, David, *Tennyson*, 1983, 78x117 cm



Resim 4. 28. Koons, Jeff, *Pembe Panter*, 1988, Porselen, 104 x 52 x 48 cm, Jeff Koons Prodüksiyonları

“... Kadın ataerkil kültürde erkek ötekinin göstereni konumundadır; erkeğin, dilsel hâkimiyeti sayesinde, anlamın üreticisi değil taşıyıcısı olan kadının suskun imgesine nakşettiği fantezilerini ve saplantılarını yaşayabildiği bir simgesel düzenin esiridir ” (Mulvey’den akt. Antmen, 2012: 278). Şüphesiz ki bu düzenin çarpıcı örneklerinden olan Jeff Koons’un *Pembe Panter* adlı çalışmasında iyice aşikâr olmuştur. Pop sanatı hatırlatan *Pembe Panter* çalışması popüler kültür imgeleriyle fetişleştirdiği kadın bedenini bir reklam malzemesi haline dönüştürür. *Pembe Panter*, *Michael Jackson* gibi popüler imgeleri kullanarak 1990’lı yıllarda profesyonel heykeltıraşların yardımıyla kendi tasarladığı biçim ve boyutlarda oluşturduğu çalışmaları sergilenmesiyle heykel sanatının güncel örnekleri olarak adından söz ettirmiştir. “ İzleyiciyle iletişim kurmak adına sıradanlık dahil her yola başvurduğunu, herkesin anlayabileceği ve zevk alabileceği türden sanat yapmak istediğini ifade etmiştir” (Antmen, 2010: 288-290). Koons’da çalışmaları pop-art sanatçıları, Andy Warhol, Tom Wesselmann, Mel Ramos’un çalışmalarını anımsatır. Sanatın tüketim ve ticari alışverişle iç içe geçtiği kadın imgelerinin aşağılayıcı klişelerin içinde her zamankinden daha fazla sömürüldüğü çalışmalar ortaya koymuşlardır. Bu imgelere bakıldığında sanattın hangi ideolojilere hizmet ettiği sorusu kafamızın içinde canlanıyor.

Yine Duncan’ın *20. Yüzyıl Başlarındaki Öncü Resimde Erkeklik ve Tahakküm* adlı makalesinin sonunda yaptığı iki önemli saptamayla birlikte bu sorunun cevabına yer vermiştir. Şöyle diyor; “öncelikle, çoğumuza sanatın hiç kimse için asla *kötü* olmayacağı ve baskıyla ilgisi olamayacağı öğretilmiştir”; ikincisi, “Hakiki, İyi ve Güzel olarak kutsallaştırılan sanat kavramı, kültürü şekillendirme gücüne sahip olanların hırslarından doğmuştur” (Peterson ve Mathews akt. Antmen, 2012: 48-49).

5. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KADIN SANATÇI: BAKIŞIN ÖZNESİ VE NESNESİ

Sanatın döneminin ve düzenin giderek değişmesiyle neredeyse dinin yerini almış olan, yüce eserlerin şahsına münhasır modern sanat kavramı ölmüştür. Artık yerini toplumsal düşüncelerin yansımalarını alan sayısız birçok mekanizmalardan oluşan kehanetlerin ortadan kalktığı bir sanat almıştır. Aslında bu sanat bir sistem olarak toplumun içinde olanları kavramaya değerlendirmeye çalışmasıyla “düşünme ve belgeleme yollarından” yalnızca biridir (Michaud, 2005/2013: 356).

Feminist hareketin sanattaki yansımaları ve etkilerinin 1960’lardan Feminist sanat pratiğinin doğuşuna vesile olmuştur. 1970 sonrası feminist hareketi söylev ve sloganlarıyla kadının sanat tarihinde ve toplumsal alanda bastırılmasına, ötekileştirilmesine karşı koymaktadır. Tarihe bakışın şekillendirdiği bir eleştiri kadar, günümüzün üretim dinamiklerine uzanan feminist sanat, ilk ve ikinci kuşak olarak ele alınmaktadır. Kadın bedeni ve temsillerine kadın doğurganlığına ve ana tanrıça kültüne odaklanan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeleştiren ve vajinal imgelerden oluşan bir ikonografiye yönelen ilk kuşak feminist sanatçıların ardından gelen ikinci kuşak sanatçılar, kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmiştir (Peterson ve Mathews akt. Antmen, 2012: 64-65).

Linda Nochlin’in Art News dergisinde 1971 yılında yayımlanmış olan *Neden Hiç Büyük Kadı Sanatçı Yok?* makalesi Feminist sanat tarihinin en etkili makalelerinden biridir. Nochlin 1988’de bu makalenin, kendisinin kadın hareketinin ilk akademik bununla beraber bir uzmanlık alanına yönelik olmayan antolojilerinden biri olarak gördüğü Kadın Özgürlük Hareketi’nde⁶ yayımlanma niyetiyle yazıldığını, kadın ve sanat üzerine Vassar College’de yürütülmüş olan araştırma ve

⁶ Kadın Özgürlük Hareketi, Kadınların eşit şartlarda, eşit ücretle çalışma hakkı, seçme ve seçilme hakkı, üreme hakkı, doğum izni gibi meselelere karşı mücadelelerini kapsayan, batılı ülkelerde başlangıcı 18. Yüzyıl sonlarına dayanmakla birlikte en yoğun dönemini 1970’li yıllarda yaşayan, feminist hareket olarak da adlandırılan, temel eğilimlerine ve amaçlarına göre küçük kliklere ayrılmış birçok hareketi içine alan kadın hareketinin genel adı.

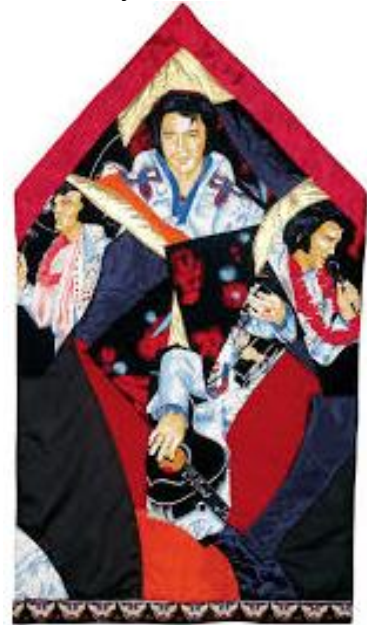
seminerlere dayandığını anlatmıştır”. Bu makale, Nochlin’in açıkladığına göre 1970’de Kadın Özgür Hareketi’nin ortaya çıkışının en etkili günlerinde yazılmıştır (Harris, 2001/2013: 112).



Resim 5.1. Ringgold, Faith, *Jemima Teyzeden Kim Korkar?*, boya, resimli ve parçalı kumaştan yorgan, New York, Frederick N. Collins Koleksiyon



Resim 5.2. (soldaki) Karamustafa, Gülsün, *Resimli Tarih*, 1995, Kumaş Kolajı, 215 x 530 cm



Resim 5.3. (sağdaki) Karamustafa, Gülsün, *Elvisli Seccade*, 1986,

İlk kuşak feminist sanatçılar arasında kadın ve erkeği ayıran biyolojik özelliklerin vurgulanması dişiliğin yüceltilmesinin yanısıra yoğunlaşan üretim belirgin biçimde kadınla ilişkilendirilen, duygusal, minor, amatör, dekoratif, el sanatları olarak nitelendirilen teknikleri belirgin şekilde kullanarak ön plana çıkarmıştır (Antmen, 2010: 241-242). Nitekim Faith Ringgold'un *Boyalı Öykü Yorganlar Serisinde Jemima Teyze* isimli çalışması hem ırksal konuları hem de köle kadınların uzun süre tek sanat ve geçim kaynağı olan yorgan aracını yeniden yorumlayarak gerçekleştirdiği çalışması ilk kuşak Feminist sanat örnekleri arasında görülebilir. A.B.D'deki bir gıda ürününün ırksal olarak aşağılayıcı bir markasına karşı yapılmış olan "nitelikli bir gönderme" içeren çalışmadır (Higonnet, 1992/2005: 354). Eşit olarak geldiği dünya da aksini iddia eden egemen bir toplum anlayışıyla verili olan rolleri kabul edecek ya da ötekileştirmelere karşı çıkarak kendi kimliğini yaratıp, varlığının eşitliği için çabalayacaktır.

Herhangi bir ideolojik strateji taşımadan Türkiye'de erkek egemen yapı içinde sanat üreten kadınlar ve kadınların ötekileştirilmesi, ayrımcılığa karşı "toplumsal yapısökümünü" hedefleyen kadınların amaçları ve üretimleri arasındaki belirgin farklar ve her iki grup kadın sanatçıların ön plana çıkardığı yaklaşımlarda mevcuttur. İlk grubun öne çıkan yaklaşımları 1970'li ve 1980'li yıllar arasına denk gelmektedir. 1990'lara kadar çok az kadın kimliğini irdeleyen kadın sanatçı varken, 1990'lardan sonar birçok kadın sanatçı bu konu üstüne eğilmiştir (Antmen, 2014: 126-127).

Gülsün Karamustafa'nın *Elvisli Seccade, Motosiklet* gibi duvar halılarından oluşan çalışmaları (Bkz. Resim 5.2 ve 5.3) geleneksel yöntemler içeren, dikiş, nakış, örgü gibi teknikleri "dişil olarak" cinsiyetlendirilen malzemeleri kullanarak Türkiye sanat ortamında resim ve desen gibi tekniklerin "erkek bileği" olarak nitelendirilmesinin karşısına "kadın işi" olarak adlandırılan teknikleri koyarak bu değeri sorgulamaya çalışır. Köyden kentte göçen insanların kentte kurmaya çalıştıkları mekanda kendi kimliklerini yeniden inşa etme durumunu, aile ve toplumsal cinsiyet kavramını verili olan rolleri irdeleyen çalışmalar ortaya koymuştur (Antmen, 2014: 103). Yüceltilen ve alçaltılan türler, etkinlikler ayrıştırıcı bir yaklaşımla ırk, sınıf ve toplumsal

cinsiyet sınırları iyice belirginleştirdiğinde kavramsal olarak bir değişimden ibaret görülsede toplumsal cinsiyet ideolojisinin garantisi gibi görülür. Bugün kadınların “dikiş-nakış işleri” “ev sanatı” konumundan kurtulup kamusal alanda sanat müzelerine, sergi salonlarına girebildiyse kadınların haklı direnişlerinin toplumsal cinsiyet baskısını kırması vesilesiyle olmuştur (Shiner, 2001/2013: 25).

Modern sanat sistemi yerleşik norm olarak kaldığı sürece kadınların sanat kurumlarına dahil etme yolundaki ısrarlı feminist girişim kesinlikle gündemde kalacaktır. Ancak kadınlar sanata dahil olmakla yetinmemeli ve bizatihi güzel sanatlar varsayımlarının en başından itibaren cinsiyetçi olduklarını ve dolayısıyla da temelden yeniden şekillendirilmeleri gerektiği görmelidirler (Shiner, 2001/2013: 25).

Karamustafa'nın *Kişisel Zaman Dörtlüsü* adlı video çalışması sanatçının kendi biyografisine farklı bir bakış sağlayan Hannover'deki Tarih Müzesi'nde sergilenen Almanya'nın 1900-1950 arasındaki dönemlere ait oturma odası tasarımlarıyla çocukluğundan anımsadıkları arasında bulunduğu benzerliklerle bağlantı kurarak ortaya koyduğu dört filmi içeren Video enstalasyon projesidir. Filmler sanatçının babasının doğumuyla başlayarak Karamustafa'nın çocukluk yıllarına kadar uzanıyor. Sanatçının alteregosu konumundaki küçük kız filmde çeşitli faaliyetlerde bulunuyor dört ayrı monitörün yerleştirildiği farklı odalarda 1903 yıllarına ait yemek odasında ip atlıyor. 1913 civarına ait mutfakta ise çamaşır katlıyor, 1930 civarına ait oturma odası ve anne-baba odasında mobilyaların kapaklarını ve çekmecelerini açıyor, 1950'li yıllara ait odada ise tırnaklarına oje sürüyor. Sanatçının İstanbul'daki evinde çekilen filmler dikkatlice bakıldığında mekan ve küçük kızın gerçekleştirdiği eylemlerin farklı göndermelere sahip olduğu anlaşılıyor; ip atlama eylemi sanatçının sorunsuz geçen çocukluk yıllarını hatırlatıyor, “oje kadınlığı cinsel boyutuyla olan bir karşılaşma yaratıyor; çamaşır katlam edimi gelecekteki evhanımlığı rolünü akla getiriyor; dolapların açılması, çocukluk ve ergenlik dönemine dair anılarla alakalı gizli şeylerin ve saklı tutulan hikayelerin keşfine göndermede bulunuyor.” Karamustafa video enstalasyon projesi ile yerel ve ulusal arasındaki farklılıkların sınırlarını silikleştirmekte kadınlığın dair kimlik inşasının kültürler arasındaki benzerliklerine dikkat çekmektedir (Heinrich, 2007: 104-105).

1985 yılında bir grup Amerikalı kadın sanatçının bir araya gelerek oluşturduğu Gerilla Kızlar topluluğu feminizmi kullanarak sanat tarihindeki cinsiyet ayrımcı

yaklaşımı yıkmak için harekete geçmiştir. “Kendi kimliklerini gizli tutarak sanat tarihinde seçtikleri kadın kadınsanatçıların isimlerini üstlenen topluluk üyeleri, kamusal alanda sürdürdükleri eylemlerde goril maskeleri kullanmaktadır.” Kadın bedenini seyirlik bir nesne haline getiren ve bunuda doğal bir durummuş gibi sunan tarihin cinsiyet ayrımcı yaklaşımını gözler önüne sermeye çalışmış ve başarmıştır (Antmen, 2012: 7-8).



Resim 5. 4. Gerila Kızlar, Kadınların Metropolitan Müzesi'ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?, 1989, afiş



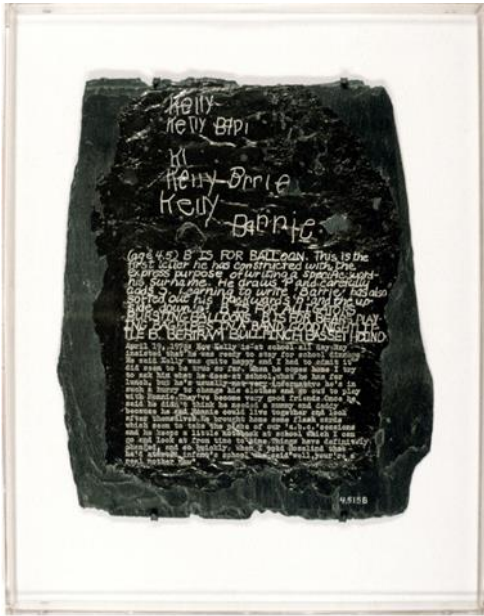
Resim 5. 5. Öztürk, Fatma Tülin, *Nü*, 1990, tuval üzerine yağlı boya, 120 x 160 cm

... 1930'lu ve 1940'lı yıllarda doğan kadın sanatçılar gibi Fatma Tülin Öztürk'te, belirli bir pentür geleneğine bağlı olan genelde soyut ya da figüratif ağırlıklı belli ölçüde dışavurumcu eğilimlerle çalışmalarını devam ettirerek, "kadın kimliklerini daha örtük biçimlerde duyurdu". Birçok kadın sanatçının 1960'lı yıllardan 12 Eylül darbesine kadar uzanan karışık siyasi sürecin gençlik dönemlerine tekabül etmesi, olgunluk dönemlerinin ise 1980'lerin baskı dolu sıkı yönetim yıllarının durgunluğu süresinde, ruh hallerini kişisel olarak yansıtmaları ve özgün tavır olarak resimsel bir dil arayışlarını birçok unsurun önüne çıkarmaları dikkat çekmektedir. Kadın sanatçıların yapıtlarında Barry ve Flitterman-Lewis'inde "kadınlık mitolojisi" olarak isimlendirdiği özelliklerden olan figürün ön planda olduğu beden temsillerinin, mistisizm ve ritüellere olan ilginin, duygulara yoğun olarak hitap eden unsurların dikkat çekmesidir. ... Öztürk'ün çalışmalarında bedenin ayrıntılarına odaklanan dışavurumcu enerjinin bastırılmışlığına rağmen yoğun olarak tuvalin yüzeyinde kadın bedenine yüklenen belirgin olarak ortaya çıkan ilginin hissedilmesidir (Antmen, 2014: 128-129).



Resim 5.6. Export, Valie, *Genital Panik*, 1969, Performans, Münih

1970'lerin feminist sanat hareketi beden ve performans sanatıyla bağlantılıdır. Feminist sanatçılar “poster kızı” klişeleri gibi kadın çıplaklığını edilgen olarak kısıtlayan ve kadın cinselliğini sınırlayan tanımlara karşı meydan okuyarak kendi bedenlerini sergilemişlerdir. Valie Export'un (Resim 5. 5) pornografik filmler oynatılan bir salonda kot pantolonun genital bölgesine gelen kumaş kısmı keserek açık bıraktığı performansı ya da Charlotte Moorman'ın Num June Paik'le hazırladığı çalışmada çello'yu üstsüz çaldığı için tutuklandığı sınırları ihlal edici boyutlara ulaşan performanslardandı (Heartney, 2008: 218). Yıkıcı anlamda bedeninin sanatta kullanılması performansla sınırlı değildir. Feminist sanatçılarla eleştirmenler 1960'lı yıllarda bedenin bir öz olarak değerlendirerek sanat tarihinde geneleksen sınırlar içindeki kadın bedeni temsillerindeki cinsiyetçi yaklaşımlara tepki göstermeye koyulmuşlardı. Performans sanatından ilham alarak Batı sanat tarihini yeniden yazmaya bedenin sanattaki temsilinin siyasi boyutlarını araştırmaya başlamışlardı (Heartney, 2008: 221). Kadınların kendilerini ifade etmeleriyle ilgili en karmaşık sorun ise bedenin temsidir. Erkek bakışı tarafından çoğu tasvirde nesneleştirilen kadın imgesi, kendi bedenini görsel olarak kullanan kadın sanatçılar da aynı yanılgıya düşmek istememekte ve hemcinsleri tarafından da bu şekilde algılanmak istememektedir.



Resim 5. 7. Kelly, Mary, *Belge- Doğum Sonrası Belgesi'nden Kesit*, 1977-1978

Kadın bedeninin görsel olarak temsilinde hem fallus karşısında eksik beden olarak tanımlanmasına (varsayılan bir mitle çevrelemek) hem de fetiş nesnesi olarak meşrulaştırılmasına karşı olan feminist söylem özellikle beden sanatına karşı eleştirel ve mesafeli bir duruşu vardır. İzleyicinin bakışının nesneleştirici, ideolojik ve kültürel çerçeveler dahilinde düşünce yapısının her zaman nesne olarak görülen ve böyle hissettirilen kadın içine itildiği bu güvensizliktir. 1982’de Feminist sanatçı ve kuramcı Mary Kelly bir söyleşisinde sanat eserinde kadın bedeninin-benliğinin kullanılarak temsil edildiğinde aslında eleştirmesi gereken yapıların toplumsal olarak tanımlanan ifade ediliş biçimlerinin tuzağına düşmüş olur. 1980’lerin marksçı eleştiri modeliyle bağlantılı olarak Kelly’nin söz ettiği “yabancılaştırma araçları” Bertolt Brecht’in avangard radikal pratik yabancılaştırma kuramı özellikle Britanyalı feministlerce benimsenmiştir. Benimsenen görüş, ortaya konulan çalışmanın ifade ediliş şeklinin olayı temsilin sunumuyla ve karşı ideolojilerle benzeşmesini engellemeli izleyiciyi düşünsel olarak rahatsız ederek kışkırtmalıdır. Griselde Pollock’un da benimsediği “yabancılaştırma kuramı kültürel tüketimin” fetişist tavrını bozmayı amaçlar. Yabancılaştırma sanatta ve özellikle feminist sanatta etkili bir faktör olarak gören Pollock, izleyicinin etkili bir aktör olarak üretimde yer almasını hedefleyen Brecht’in yaklaşımını benimser. Pollock ve Kelly’ninkilere benzer düşüncelerde özellikle sanat eserinin ifade ediliş tarzının ve biçimsel yapılarının izleyici üzerinde ön görüldüğü şekilde tepki vereceğini sanmaları bu konudaki ısrarları sınırlandırıcı bir yaklaşımdır. Beden sanatı ya da performans sanatı bu yüzden dışlansa da tam da bu sınırlandırıcı yaklaşımın gözden kaçırdığı bekliden görmezden geldiği etki modernizmi birçok yönden sarmış ve izleyicinin üzerinde genel yargıların aksine bıraktığı etkiler hafifsemeyecek kadar önemlidir. Aslında yorumcunun kişisel yargılarının etkisi bütün belirleyicilerin önündedir. Fakat mutlak olarak belirlenen etkilerle kişisel fikirlerin değişebileceği fikri göz ardı edilmiştir (Jones’tan akt. Antmen, 2007/2012: 302-306).



Resim 5. 8. (soldaki). Mendieta, Ana, *Adsız*, 1973, Performans, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution & Hatje Cantz, Publishers

Resim 5. 9. (sağdaki). Mendieta, Ana, *Adsız, Silüeta Serisi*, 1976, Performans, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution & Hatje Cantz

Ana Mendieta'nın *Silüeta* serisinde (1973-1980) bedenini ritüelleşen işlerde kullanarak toprakla bütünleştiren ve daha sonra bedenini giderek silikleştirerek görünmez hale getirdiği çalışmaları mevcuttur. Mendieta'nın toprak üzerinde taş devri tanrıça heykellerini hatırlatan cinsel organ şekilleri ve yara izine benzer tasvirleri toprağı ana kucağıyla benzeştirip ana rahminden ayrılan bedenini tekrar yeniden ana rahmine dönüşünü ifade etmektedir. Doğayla ilişkilendirilen kadın bedeninin toprakana ve kutsal inançların ritüelleşmiş tasvirleri benlik-beden ilişkisiyle kuşatılmaktadır (Jones akt. Antmen, 2012: 306-307).

Şükran Moral'ın performansları da Mendieta gibi özne konumundaki kadın sanatçıların kendi bedenlerini kullanarak gerçekleştirdiği çalışmalar hem kadın bedeninin nesneleştirilmesi hem de tam tersi bunu eleştiren bir yaklaşımla gerçekleştirilerek özne-nesne ayırımı çizgisini silikleştirdikleri doğrultusunda algılanabilir.



Resim 5. 10. Moral, Şükran, *Genelev*, 1997, performans

Moral'ın performansları Türkiye'de 1990'larda giderek yaygınlık kazanmaya başlayan fotoğraf, enstalasyon gibi türlerin yanında, performans sanatına hala uzak duran bir ortamda, eleştirel anlamda çıplak bedenin kullanıldığı çalışmalarla *Jinekoloji Masası* (1996), *Genelev* (1997), *Hamam* (1997) performansları dönemin öncü çalışmaları olarak dikkat çekmiştir (Antmen, 2014: 133). 1990 yılına girildiğinde Türk Ceza Kanunu'nun 438. maddesi olarak yürürlüğe giren "ırza geçme ve kaçırma eylemlerinin, fuhuşu meslek edinen kadınlara karşı işlenmesi halinde, hapis cezasının üçte iki indirilmesini yani normal ceza yerine üçte bir ceza verilmesini" kararlaştırıyordu. İffetli ve iffetsiz kadın diye kadınları ikiye ayıran kararın gerekçesi "fuhuşu meslek edinenin gösterdiği direnç, suç işleyen kişi tarafından da haklı olarak ciddiye alınmayabilir" denmektedir. Kamuoyunda büyük yankı uyandıran karar feministler, çeşitli kamu kuruluşları, köşe yazarları ve karükatüristlerin de eleştirilerine sebep oldu. Yerel bir mahkeme maddenin iptalini isteyerek açtığı dava Anayasa Mahkemesin'ce 4 karşı 7 oyla reddedildi. Çarpıcı bir şekilde o dönemde medyada yankı uyandıran bu karara tepki göstermek adına yapılan karükatürler maalesef durumu erkek gözünden eleştiriye tabi tuttukları için aynı anlayışı benzer şekilde yansıtmışlardır (Saktanber'den akt. Tekeli, 2011: 230-231). Moral'ın *Genelev* (1997) performansı dönemin bu riyakâr ahlak anlayışlarının ve kadının varlığının sınırlarını belirlemeye çalışan eril zihniyeti eleştirmektedir.



Resim 5. 11. Bruguera, Tania, *Cürmün Yükü*, 1997, *performans*, Hsc Praticce

Tania Bruguera'nın çalışmaları yüzleşmecidir ve Ana Mendieta'yı ve Abramovic'i esin kaynağı olarak alan toplumsal, dinsel ve siyasal baskıları irdelemenin aracı olarak bedenlere yer veren videolar, enstalâsyonlar ve performanslar tasarlamaktadır. Erken dönem çalışmalarının çoğunda memleketinin "Colomb-öncesi tinsel gelenekleri" ile sömürge dönemine ve günümüzdeki idari yetkililerin bireylere, topluluklara uyguladığı baskıları hatırlatan kan ve hayvan uzuvlarını kullanmaktadır. Havana Bienali (1997) için tasarlamış olduğu *El Peso De La Culpa* (*Cürmün Yükü*) adlı çalışması "boynunun etrafında kesilip soyulmuş bir kuzu sarkıtmış ve İspanyol fetihçilere karşı koyarken intihar etmek için aynı şekilde davranan yerli Kübalılara bir saygı göstergesi olarak suyla karışık Küba toprağı yemiştir" (Heartney, 2008: 220). Moral ve Bruguera gibi sanatçılar bedenlerinin sınırlarını bireysel olarak zorlarken aslında iktidar ve sömürü düzenine karşı cüretkâr tavırlarıyla eylemlerini ve eleştirilerini ortaya koymaktadır.



Resim 5.12. Ersen, Esra, *Hamam*, 2000, performans

Esra Ersen'in *Hamam* adlı çalışması batının doğulu kadın anlayışının kilşeleşmiş yaklaşımını tepe takla ediyor. Batının asıl olandan çok görmek istediğini betimleyen Oryantalizm'in mahrem olan doğulu kadın cinselliğini ön plana çıkartan anlayışı eskisi kadar olmasada günümüzde de işler konumdaki bu ön yargıları içermektedir. Kültürel bir farklılık içermeyen dünya üzerindeki herhangi bir kadının sohbet konusu olarak seçtiği, günlük hayat koşuşturmaları, iş yerindeki sıkıntılar, "internette dönen ve kadınlara dair aşağılayıcı tanımlamalar barındıran e-posta örnekleri, Biri Bizi Gözetliyor türünde programlar", erkek arkadaşlarının sadakatleriyle ilgili kuşkular, selulit ve epilasyon seanslarıyla ilgili konuşmalar yirmi dakikalık video filminin içeriğini kapsamaktadır. *Hamam* ile özdeşleştirilen geleneksel Türk müziğinin tezadı olan "kültürel olarak farklılık beklentilerini yerinden eden Rap ve Hip-Hop figürleride" çalışmaya dâhil oluyor. Soğuk yeşil tonda elde edildiği gece çekim modu görsel olarak suyla ilişkilendiriliyor, hem de gerçeklikle kurgu arasındaki çizginin giderek silikleştiği masalsı bir atmosfer kurmaktadır. Ersen'in, *Bettina*, *Suzanne*, *Esra* (1999) ve *Hangisini Seçerdin?* (2003) adlı diğer çalışmaları da toplumsal cinsiyet kalıplarının kadınlığa dair yaklaşımını eleştirmektedir (Kosova, 2011: 69-70).



Resim 5. 13. AES+ F Grubu, *Last Riot*, 2007 video yerleşirme, 3-D animasyon 3 ekran, (300x300 cm), 3 DVD oynatıcı, 3 projeksiyon, Sanatçı Koleksiyonu, Multimedia Complex Of Actual Arts, Triumph Gallery İzniyle

AES+F Grubu *Son Ayaklanma- Son Ayaklanma 2* adlı etkileyici çalışmayla 2007 yılında gerçekleşen 10. İstanbul Uluslararası Bienal'ine katılmıştır. "Grup aynı yılda 52. Venedik Bienali'nde gösterdiği *Last Riot* adlı 3-D animasyon çalışmasıyla erkek/kadın, iyi/kötü, kader/serbest irade ya da kurban/saldırgan ayrımının olmadığı yeni bir cennet yaratmıştı" (Atakan, 2008:133-134).

6. BEŞİNCİ BÖLÜM

UYGULAMA YAPITLARI

Bu bölümdeki çalışmalarda belirleyici unsur bedendir. Bedenin temsili özellikle kadın bedeninin nesneleştirilmesi ve kadına toplum olarak verilen rolleri ve erkek egemen toplumun kadına yaklaşımı sorgulanıyor. Bedenin ruhtan aykırı ve aşağı görmek maddeleştirmek felsefenin tartışa geldiği konular arasındadır. Sanatta ise geri plana atılan bedenin bu çıkmazdan çıkma çabası içinde her dönem nasıl anlamlandırılıp konumlandırılmaya çalışıldığını görmekteyiz. Bu tez kapsamında ise, özellikle kadın bedenine yüklenen anlamlar cinsiyetin biyolojik, fiziksel ve psikolojik tanımlar üzerinden farklılıkların sınıflandırılarak çevrelendiği anlamları sorgulamaktadır. Kadın bedeni görsel olarak betimlendiğinde bu anlamları pekiştiren bedenin çıplaklığı, erotikliği, doğurganlığı, beden diliyle verili olan rolleri onaylar şekilde nesne olarak dönüştürülmesi sanattaki kişisel fikirlerin toplumsal ideolojilerin etkisi altında oğlunu gösterir. Tam tersi de söz konusu olabilir. Biçime ve ifadeye her türlü anlamdırmaya açık olan sanat tarihinde belli bir ideolojinin kendi bütünlüğünü korumak için, istekleri ve arzularını belirli kalıplar çerçevesinde uzun süre sınırlandırması tuhaftır.



Resim 6. 1. Temürçi, Yeliz, *Fallustan Çok Fallus Olmak*, 2015, tuval üzerine akrilik boya, 70 x 50 cm

Fallustan Çok Fallus Olmak (Resim 6. 1) kraldan çok kralcı sözüne bir gönderme yapıyor. Arka planda kullanılan yoğun turuncu zeminin renginin rahatsız edici canlılıktaki etkisini kırmak için koyu kahve tonlarıyla oluşturulan parçalı lekeler hem rengi dengelemeye hem de figürlerin ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Adolf Hitlerin kitlelere hitap ederken selam verdiği sembolleşmiş el hareketi Tansu Çiller'in saç sitili ile görsel olarak bütünleşmiş bedeni resmin üst kısmında merkeze yerleştirilmiştir. Cinsiyetin biyolojik bir etkimi yoksa verili olan toplumsal ve kültürel bir rol mü olduğunu sorgulamaktadır. Judith Butler'in "toplumsal cinsiyet performansı" kavramı cinsiyetin bedensel ve psikolojik olarak verili olan rolleri mecbur kılan kültürün "bedensel proje" şeklinde tekrar edilen emirleşmiş eylemdir (Wittig'den akt. Butler, 1999/2012: 228). Maskeleymiş insan yüzlerinin umutsuz ve korku dolu bakışları, ağırlıklı olarak koyu yeşil tonlarıyla ve krem tonlarıyla

oluşturulan parçalı lekelerle kesitler halinde betimlenirken at figürleri kalabalık içinde ön plana çıkartılmak için açık tonlarla betimlenerek hareket ve uyum sağlanmaya çalışılmıştır. İktidar sisteminin erkek çoğunlukçu yapısı daima toplumsal cinsiyeti belirgin kılmak ve aykırı olanları düzene koymak (ötekiler), İktidar sistemine karşı gelen korku kültürüyle sindirilmek ve belli kalıplara sokulmaktadır. Kadın daima iktidar için ötekidir (İktidara göre öteki tanımına uyan çok fazla birey vardır.) Erkeklerden oluşan iktidar yapısının içinde milletvekilleri, bakanlar, başbakan, cumhurbaşkanı olarak seçilen kadınlar erkek egemen sistemin ayrıştırıcı, baskıcı ve makam sevdası gibi siyasetin kötü ve zarar veren yanlarından nasibini almıştır. Kadın olarak daha doğuştan erkek egemen bir toplum içine doğan ve bunun sıkıntılarını zorluklarını yaşayan ve eşit olarak doğduğu bu dünya da yaşama hakkının elinden alınarak, ötekileştirip, yok sayılarak, verili rollerin benimsetildiği, üstünde hak iddia edilen insandır. Kadın liderlerin bu haksızlıklar karşısında hem bütün kadınlar adına hem de ötekileştirilen tüm insanlar adına eşitliği talep etmeleri çok önemlidir. Ama kadın olarak erkeklerden daha fazla mecazi anlamda erkekleşen, yüzyıllardır ataerki sistemin korku kültürüyle ve isteklerine göre şekillendirmeye çalıştığı, kötünün kaynağı olarak gösterilen kadının sorunlarını görmezden gelmek ya da erkeğin başarılarını üstün görüp övmek. Adolf Hitler 20. yüzyılda insanları katleden dünyanın aslında tarihsel olarak hatırlayacağı en faşist uygulamaları yapan liderlerden biriydi. Erkek liderlerin çoğundan farklı olmayan 1993 yılında Türkiye'nin ilk kadın lideri olan Tansu Çiller'in iktidarlığında da değişen hiçbir şey olmadı. Erkeklerin gözüyle kadınları görmek, onlar gibi düşünmek, kadınlığını geri plana atmak kadının içine düştüğü bir çıkmazı ya da kimileri için varlığının çarpık şekilde diğerini taklit etmekle sürdürülebileceği kabul görüp onaylanacağını düşünmek kadın için sancılı bir durumdur.



Resim 6. 2. Temürçi, Yeliz, *Sır-adan/Sır-adam*, 2015, tuval üzerine akrilik boya, 70 x 50 cm

Sır-adan/ Sır-adam (Resim 6. 2) isimli çalışma ise kadın bedeninin nesneleştirilmesi ve neredeyse sıradan hale gelen kadın cinayetlerinin sorunsallaştırılması betimlenmektedir. Kadın bedeni görsel olarak betimlenmesi ve kurgulanması nesneleştirmeyi bilinçli olarak kabullenmek mi demek yoksa belirli anlamlar, simgeler ifade biçimleri görsel olarak tasvir edilenin nesneleştirmesine sebep olan kodlamaları mı sorgulanmaktadır? Özellikle çıplak ve yatay vaziyette kadın bedeninin resmedilmesi edilgenliğin göstergesi olarak tabulaştırılmıştır. Bu algıyı sorgulamak için çalışmada sırt üstü yatay vaziyette uzanmış çıplak şekilde tasvir edilen kadının izleyicinin dikkatini çekmek için tuvalin alt kısmının ortasına izleyiciye yakın şekilde konumlandırılmıştır. Bütün bedenin uzuvlarını gösterecek şekilde çaprazlamasına uzanmış bakışının odak noktası haline getirilen izleyicinin üst kısımdan görebileceği kadın gözleri kapalı vaziyette nesneleştirmenin unsurları

olan özne-nesne alışverişinden habersizdir. Zaten öldürülmüş olan kadın, izleyicinin ona yönelttiği bakışı onaylamadığı gibi bu röntgenci bakışın cinsel olarak nesneleştirmesini hedefi olmaktan da kaçmamıştır.

Mekân ve zaman algısından yoksun olan resimde figürün boşlukta uzanmış biçimde açık tonlarda tasvir edilerek arka planın ise bunun aksine koyu tonlardaki renklerle oluşturulmuştur. Boşlukta süzülen rengarenk gölgeleri andıran insan silüetlerinin lekese ve çizgisel olarak katmanlar halinde üst üste binmiş ölü bedenlerin sıradanlaşan kadın cinayetlerinin haberlerinin gazetelerde, televizyonlarda ve internette haber yağmuru şeklinde iki üç günde yankı bulup yerine her geçen gün artan yeni kadın cinayetleri haberlerine bırakmasını simgelemektedir. Felix Gonzalez Torres'in *İsimsiz (Ateşli Silahla Ölüm)* (1990) adlı çalışması 1-7 Mayıs 1989 yılında Amerika'da silahla öldüren insanların fotoğraflarının ve kimlik bilgilerinin bulunduğu ölüm koşullarını eyaletlere göre gösteren kâğıt üzerine baskılardan oluşan çarpıcı bir çalışmadır. Bu bilgileri Time dergisinin 17 Temmuz 1989 tarihli *Yedi Ölümcül Gün* adlı makalesinden almıştır. Makalede son 50 yılda artan ateşli silah sebebiyle ölümlerin, ateşli silah bulundurma oranlarının ve şiddet eylemlerinin atışını gözler önüne sermektedir. Çalışma ilk bakışta tekrara dayalı görüntülerin hoşluğu ile normal etki yaratırken seyirci dikkatle fotoğraflara ve yanlarında duran açıklamalara baktığında rahatsız edici ve sarsıcı bir etki bırakır. Sıradanlaşan ölüm olaylarının şiddet görüntülerinin yoğunluğu ile karşı karşıya geldiğimiz haberlerle istemesekte giderek hissizleşebiliyoruz. Gonzalez Torres'in birçok çalışmasında olduğu gibi kâğıt yığınlarından da istediği kadar almak ya da almamak seyircinin inisiyatifindedir bu inisiyatif kullandığında desteden aldığı kâğıdın kısa ömürlü atılabilir oluşu hayatın kırılganlığını ve ölümü sorguluyor (Hoffman ve Pedrosa, 2011: 75-76). Torres'in çalışmasında izleyici şiddet ve ölümün sarsıcılığı ve sıradanlaşması gibi iki zıt terimin gelgiti arasında insanlığını, diğer insanların varlığını ve yok oluşunu sorgulanmasını sağlıyor. Nitekim kadını bedeni, cinsiyeti yüzünden başkası tarafından şiddet görmesi veya yaşamına son verilmesi ataerkil yapı için sıradan hale gelen hatta bunu kendinde bir hak olarak gören neredeyse meşrulaşmış korkunç bir olaydır. Kadını bedeni üzerinden kuşatan erkek egemen toplumun

eksik şeytani beden olarak şüpheyle yaklaşım kodladığı ya da tam tersi doğurganlığının yüceltiildiği saplantılı bir yaklaşımı söz konusudur. Toplumsal hayatta yazılı olmayan kurallar vardır ve bunlar en çok kadınlar için geçerli kılınmıştır. Gelenekler, görenekler ve töreler kadınların verili olan rollerini sağlamlaştırmak toplumsal cinsiyet eşitsizliğini kuvvetlendirmek için vardır.



Resim 6.3. Temürçi, Yeliz, *Görücü Usulü*, 2015, tuval üzerine akrilik boya, 100 x 70 cm

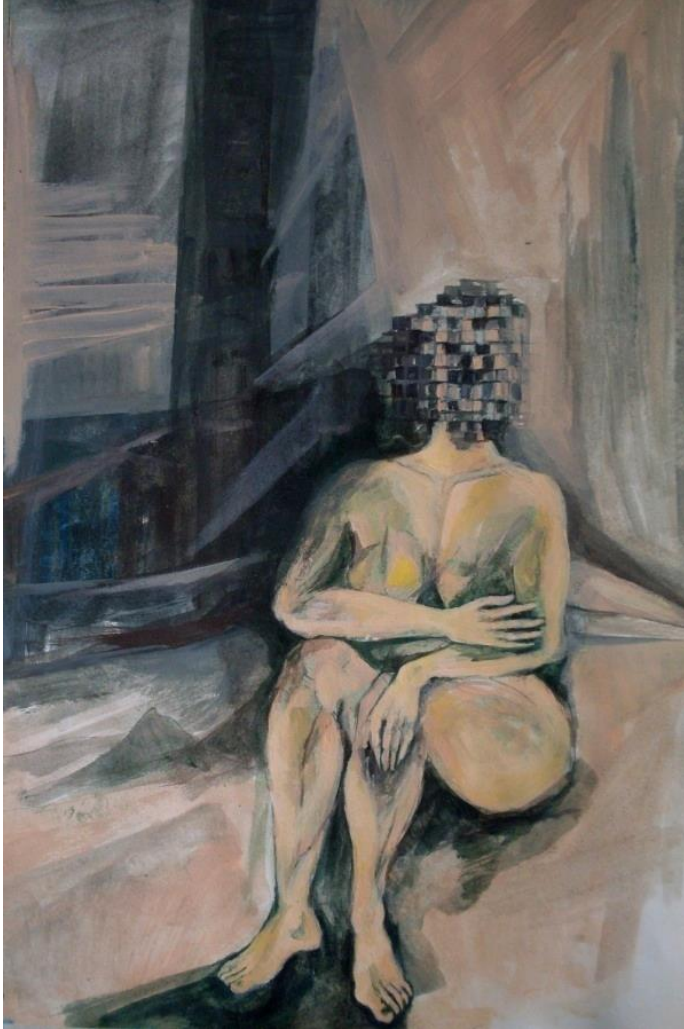
Görücü Usulü (Resim 6. 3) adlı çalışma kadının bir eşya gibi görücü usulü ile evlendirilip başlık parası tanımı altında alınıp satılmasının gelenekleştirdiği ataerkil yapının dehşet verici etkisini gözler önüne getirmeye çalışmaktadır. Mavi tonlarında boyanan alt zemin üzerine katmalar halinde koyudan açığa giderek yeşilin tonlarıyla fırça izlerinin belli olduğu açık alan etkisi yaratılmıştır. Manzaraya yayılmış hareketsiz biçimde ayakta duran erkek figürlerin bir manken bir nesne gibi hazır bir vaziyette bekleyişleri ve bu bekleyişten hoşnutsuz tavırlarına yansımaktadır. Figürlerin mor ve koyu mavi tonlarında bütün hepsinin aynı tip takıp elbise giydirilmiştir. Öndeki iki figür ifadeleri ve kafalarında omuzlarındaki danteller

dikkat çekmektedir. Dantel, gelenek ve görenek olarak kabul edilen çeyizlik eşya anlayışının en önemli nesnesidir. Bu eşyanın evlendirilecek olan kızın becerisinin, kadınlığının göstergesi ve bir gereği olarak kabul edilerek evini süslediği çeyizliğidir. Figürler görücü usulü ile başlık parası karşılığında evlendirilen kadınların yerini alan erkeğin satışa çıkartılıp sergilenmesini ve saflığın simgesi olan beyaz renkteki dantel örtülerin altında görücülerini yani evlendirilecekleri kişi bekledikleri ironik bir andır. Diğer figürler mesafe artıkça perspektif olarak uzaklaşmış, detaylar ve renklerin canlılığı azalmıştır. *Cennet Anaların Ayaklarının Altında Mı?* (Resim 6. 4) adlı çalışmada da ataerkil sistem içinde kendi varlığını gözlemlemek zorunda bırakılan kadının, *annelik* üzerinden sınırlamaya ve tanımlamaya çalışan toplumsal cinsiyetçi yapıyı sorgulanmaya çalışılmaktadır.



Resim 6. 4. Temürçi, Yeliz, *Cennet Anaların Ayaklarının Altında Mı?*, 2013, Kağıt üzerine akrilik boya, 29 x 21 cm

Anne ve kız çocuğu figürü resmin odak noktasında olduğu kompozisyon arka planın çiğ sarı rengi ile birlikte mekân algısından yoksundur. Anne ve kız çocuğunun kırmızı, kahverengi ve koyu yeşil tonlarında kolâjı andırır bir şekilde parçalı olarak boyanışı annenin yüz ifadesinden yoksun oluşu ve kız çocuğunun yarı karanlık yarı aydınlık yüzü kontrast oluşturmaktadır. Kadın dünya ya geldiği andan itibaren kız çocuğu olarak yegâne kutsal görevi olan annelik statüsüne ulaşmak için eğitilir. Bu toplum tarafından kabul görmesini onaylanmasını sağlayan en yüce görevdir. Anne ve eş olarak kocasına ailenin diğer fertlerine hizmet edip, fedakârlık yapan, mutluluk veren ve ev içi huzuru sağlayan kutsal olarak addedilen bu görevi zamanı geldiğinde kızına miras bırakmaktadır.



Resim 6. 5. Temürçi, Yeliz, *Kadının Adı Yok*, 2015, kağıt üzerine akrilik boya, 29 x 21 cm

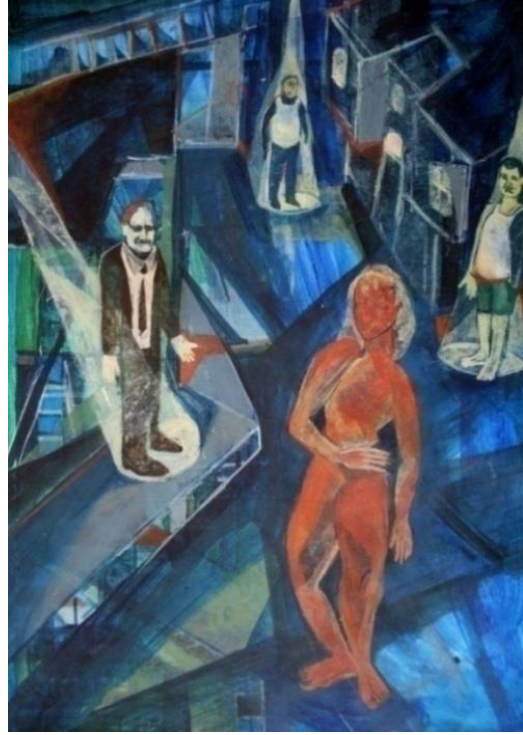
Bedenin erkek egemen toplum tarafından kuşatılan kadına eksik yani iğdiş edilmiş beden olarak imlemek ve aynı zamanda doğurganlığının da hem yüceltilip hem de tezat şekilde alçaltılması şüphe içinde yaklaşılmasının sebeplerinden biri sahip olduklarını düşündükleri hiyerarşik sistemi korumaktır. Kadın üzerinde toplumsal baskılarla birlikte özellikle din, dil ve ekonomik açıdan kurguladıkları sistemin rol dağılımlarıyla ataerkil yapı kadınlığı tanımlamaya çalışmaktadır. Kadının üzerinde söz hakkı olduğunu, kendi varlığına hizmet için var olduğu düşünerek diğer cins olarak ötekileştirmektedir. *Kadının Adı Yok* (Resim 6. 5) adlı çalışma yaşamın her alanında yok sayılan kadının, kadınlığını tanımlayan, parçalayan ve sorgulayan düzeni eleştirmek için yapılmıştır. Çalışmada tek başına konumlandırılmış kadın çıplak şekilde betimlenmiş yere oturur bir vaziyettedir. Figürün kafası özellikle haberlerde görsel olarak suç şüphesi teşkil eden insanların yüz hatlarının mozaiklenmesi gibi silikleştirilmiştir. Bedende üzerinde kullanılan açık tonlardaki renklerle uzuvlar keskin hatlarla ve lekesele etkilerle kuvvetlendirilirken yeşilin tonlarıyla koyuluk açıklık dengesi sağlanmaya çalışılmıştır. Arka planda özellikle sol tarafta kullanılan koyu renkler fırça izleriyle oluşturulan lekeselelik figürün etkisini arttırmaktadır. Kimi zaman sanatçının hem modeli-sevgilisi olarak erkeğin fantezilerini doğrultusunda resmedilen yüzü silik ve isimsiz olarak betimlediği sanat objesi bir fetiş nesnesi haline getirilen kadındır. Sanat tarihinde de kadının erkek egemen izleyici kitlesine istekleri ve arzuları doğrultusunda bakma hazzını tatmin etmek ve ideolojileri pekiştirmek için nesneleştirmeye çalıştığı kadın imgesine muhtaçtır. Sanat tarihinde resmedilen kadınların çoğu erkek sanatçı izleyici olan öznenin düşüncelerini ve isteklerine göre tasvir edilmiş, kadın varlığı erkeğin ona verdiği değer ve anlamları aktaran bir iletken olarak görülmüştür. O düşüncelerinin, duygularının, arzularının ve isteklerinin özünün yok sayıldığı kadındır.



Resim 6.6. Temürçi, Yeliz, *Devrimci Kadın ve Elektrikli Sandalye*, 2013, tuval üzerine akrilik boya, tutkal ve tül, 100 x 80 cm

Her alanda yok sayılmaya çalışılan kadının, dünyayı şekillendiren toplumsal olaylarda edilgen şekilde konumlandırılmaya çalışılması, bütün eylemlerin ve değişimlerin erkek egemen sistemin elindeymiş gibi gösterilmesi cinsiyetler arasındaki uçurum ne kadar büyük olduğunu bize gösterir. Edebiyatta, bilimde, siyasette, sanayi de kısacası hayatın her alanında kadınlar tarihsel ve kültürel olaylar uzaklaştırılmaya çalışılsa da varlığını benliğini ortaya koymak için elinden gelinin fazlasını yapmaktadır. *Devrimci Kadın ve Elektrikli Sandalye* (Resim 6. 6) adlı çalışmada devrimci ve lider kadınları hatırlatmaya çalışan bir resimdir. Devrimler her zaman insanların savundukları fikirler adına cesurca çarpışıp, hayatlarını bu uğurda feda ettikleri bir amaçtır. Ama devrimci, lider, deha ve kahraman olan kişi hep erkek olarak gösterilir. Aslında kadınlara da ait olan bu sıfatları bir amaç uğruna cesurca eylemlerde bulunan devrimci kadın tasviriyle gösterilmektedir. Ruhu saran bedeninden ayrılmışçasına bir hayalet gibi elektrikli sandalye de oturan kadın belki az önce işkence gördü ya da işkence göreceği anı

hücreye benzeyen mekanda bekliyorken resmedilmiştir. Elektrikli sandalye, bir kova su ve kurbağayı andıran bir hayvanın bulunduğu odanın zemin rengi yeşil tonlarıyla ve duvarların gri ve mavimsi rengiyle ikiye bölünmektedir.



Resim 6.7. Temürçi, Yeliz, *İsimsiz*, kağıt üzerine akrilik boya, 2015, 29 x 21 cm

Resim 6. 8. Temürçi, Yeliz, *Sokaklar Tekinsiz*, 2015, kâğıt üzerine karışık teknik, 29 x 21 cm



Resim 6. 9. Temürçi, Yeliz, *İsimsiz*, 2015, kâğıt üzerine akrilik boya, 21 x 29 cm



Resim 6.10. Temürçi, Yeliz, *Kıl, Tüy, Saç Günah mı?*, 2015, tuval üzerine akrilik boya, peçete, tutkal, 90 x 80 cm



Resim 6.11. Temürçi, Yeliz, *Devlet Baba'nın Yalandan Ağıtı*, 2015, tuval üzerine akrilik boya, 100 x 70 cm

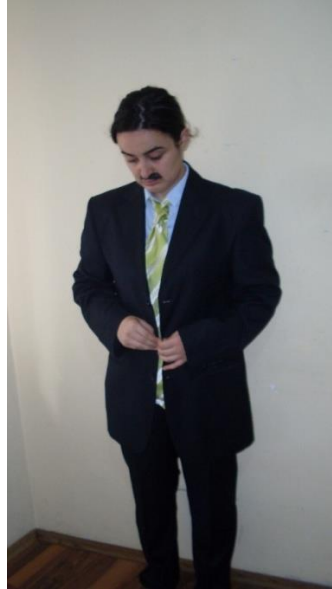
Resim 6.7 ve 6.10 arasındaki çalışmalarda yine kadın bedeninin ötekileştirilmesi üzerine eleştiri yönelten çalışmalardır. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğiyle birlikte

kadınları ötekileştiren iktidar kadınları olumlu ve olumsuz olarak verdiği rollerle sınıflandırmıştır. *Devlet Baba'nın Yalandan Ağıtı* (Resim 6. 11) adlı çalışmanın odak noktasında duran iki figür mekâna hâkim olan kırmızı ve yeşilin rengin ortadan ayırdığı dış mekânı andıran zeminde bulunmaktadır. Ellerini iki yana açıp dizlerinin üzerine çökmüş olan figür hareketinin tam tersine çapraz şekilde yüzüstü uzanmış kadının cansız bedeni ve baş bölgesinde görülen kanlar bize ölmüş olduğunu göstermektedir. Erkek figür iktidarı temsil etmekte, iktidarın ikiye bölünmüş politikaları ve hukuksuzlukları yüzünden öldürülen kadınların arkasından döktüğü timsah gözyaşlarını ve yalandan ağıtını gözler önüne sermektedir. Yukarıdan erkek figürün yüzüne vuran ışıkla ve aynı doğrultuda da yerde uzanmış öldürülen kadının yüzüne vuran ışığın kanlara yansması durumun dehşetini gözler önüne sermektedir.



Resim 6.12. Temürçi, Yeliz, *Bırak Ben Bildiğim Gibi Göreyim*, 2015, tuval üzerine akrilik boya, tül ve tutkal, 100 x 90 cm

Bırak Ben Bildiğim Gibi Göreyim adlı çalışmada ise cinsel olarak kadın bedenini uzanmış pasif bir nesne konumunda gösteren ve daha birçok açıdanda olumsuz bakış açısıyla yaklaştığı sanat tarihinin bu riyakâr anlayışını eleştirmektedir. Üçlü figür kompozisyonun öne çıktığı çalışmada orantısız uzuvlarıyla dikkat çeken erkek figüre perspektif olarak yukarıdan bakarken izleyici yanında duran kadın figüre karşıdan bakar diğer hayaleti andıran kadın figür kendisi ise yukarıdan bakan tepe taklat duruşuyla dikkat çekmektedir. Figürlerin su üzerindeki zeminde tam olarak nerede oldukları anlaşılmazken karmaşık olarak verilmiş olan duruşları ve kadın figürün ayaklarının aynı zaman su içerisindeki görüntüsü bize ayakta duruyor hissini verirken bir yandan da yanındaki erkek figüre bakıldığında su üzerinde uzanmış olduğu hissini de vermektedir. Hareketi ve dengeyi sağlamak için yukarıdan sol üst köşeden başlayarak aşağıya sağ alt köşeye kadar hissedilen temaslar izleyicinin bakışına dikkat çekmektedir. Mavinin tonlarıyla renklendirilmiş su yüzeyinde spiral hareketlerin yatay yöndeki ilerlemeleri, farklı renk tonlarıyla dikey konumdaki bedenlerle zıtlık oluşturmuştur. Soğuk renklerin ağırlıklı olduğu bu çalışmada alt zeminde tuvalin yüzeyinde kullanılan pembe rengi yer yer figürlerin bedenlerinde ve su yüzeyinde lekeler halinde görülürken diğer renklerin etkisini arttırmaktadır.



Resim 6.13. (soldaki) Temürçi, Yeliz, *Ana Mendieta'nın Cenaze Namazı*, 2015, tuval, akrilik boya, peçete, jelâtin, bant ve tutkal, 70 x 50 cm

Resim 6.14. (sağdaki) Temürçi, Yeliz, *İyi Hal İndirimi*, 2015, performans



Resim 6.15. (soldaki) Temürçi, Yeliz, *Bekâret Mülkûn Temelidir*, 2015, kavanoz, kil, kurdale ve akrilik boya, 9 x 14 cm



Resim 6.16. (sağdaki) Temürçi, Yeliz, *Ucuz Ölümler Ülkesi Türkiye*, 2015, kavanoz, kil, çakıl taşı ve akrilik boya, 9 x 14 cm

Resim 6. 13 ve 16 arasındaki çalışmalar ise ağırlıklı olarak toplumsal olarak kadın bedenine yönelik olumsuz yaklaşımları eleştiren çalışmalardan oluşmaktadır. Farklı plastik arayışlara ve disiplinlere sınırlıda olsa uygulama çalışmalarında yer verilmiştir.

7. SONUÇ

Bu tezde, kadın bedeninin ve benliğinin toplumsal olarak inşa edilmesinin altında yatan saplantılı ve şüpheli yaklaşımın her alanda olduğu gibi sanatta da toplumsal olarak belirlenen ilişkilerin temellendirdiği ayrıştırıcı ve ötekileştirici cinsiyetçi ideolojilerle olan birlikteliği irdelenmiştir. Kadın bedeninin dışsal gerçeklikle cinselleştirilen fiziksel yapısının erkek egemen toplumsal yapı tarafından ele alınış biçimleri incelenmiştir.

Araştırmada egemen yapıyı temellendiren cinsiyet, din, kimlik, sınıf, iktidar ve toplumsal cinsiyet üzerinden yürütülen ideolojilerin kadına bakışı çeşitli kaynaklardan alınan araştırmacıların görüşleriyle açıklanmıştır. Eski çağlardan antik Yunan'a kadar ataerkil sistemin cinsiyet metafiziği olarak erkeği ruhla kalıcı olanla kadını ise bedenle geçici olanla adlandırdığı daha sonra psikanalizle birlikte kadın bedenini fallustan yoksun, eksik beden olarak ötekileştirdiği felsefe ve bilim gibi insanlık adına doğruyu sağlayacak yapıların bireysel menfaatler adına nasıl çarpıtılmış olduğu gözlemlenmiştir. Kadınlarında içine işlemiş olan bu bakış açıları bir çoğunun yaşayış biçimlerine nüfus etmiş bunlarla düşünüp doğru sandıkları yanlışlar yapmışlardır. Doğurganlığını ve dişliliğini saplantılı ve şüpheli yaklaşımlarla belirlemeye çalışan iktidar ve fallusmerkezci yapının kadını çelişkiler içine itmesi özellikle tezde vurgulanmıştır.

Sanatın kadına yönelttiği bakış hiç de masum değildir. Bedeni yüzünden çelişkilere itilen kadın birçok müdahaleye maruz kalmıştır. Kadın bedeninin imgeleştirildiği bir sanat tarihi öznenin (sanatçının ve izleyicinin) kim olduğuna dair sorusunun cevabını direkt olarak önümüze koymaktadır. Sanat tarihine egemen olan anlayışın benimsediği ideolojiler adına kadınlığı kendileri için betimleyişi hatta kadınlığı kendileri yaşıyormuşçasına şekillendirişlerini ifade eden yazılı ve görsel kaynaklara yer verilmiştir. Batı sanatında cinsel olarak nesneleştirilen kadın bedeni çıplaklığının günahla ilişkilendirilmesi, erkek sanatçının modeli olarak nesneleştirilmesi, günümüze uzanan süreçte ise kadına verili olan rollerin kimlik arayışının bir göstergesi olarak öne çıkışı saptanmıştır.

İdeolojilerin şekillendirdiği sanatın kırılma noktalarından olan 1960'lar ve 1970'den sonraki kadın sanatçıların feminist sanatla olan ekleşimlerine sınırlı da olsa yer verilmiştir. Sanatta kadın sanatçıların bedenlerini kullanması özne ve nesne ikilemiyle birlikte erkek egemen bakış açısıyla ifade edildiği ve aynı yanılgıya düştüğü görüşüyle eleştirilmesine sebep olduğu gözlemlenmiştir.

Kadın bedeninin görsel sanatlardaki istismarının fark edilmesi ve ataerkil yapının egemen olduğu bu tarihe basit eklemeler yapmak değil, radikal tepkiler vermek gerekir. Bu nedenle irdelediğim konu sorunlara ve durumlara karşı tepki olarak yazılmış ve uygulama çalışmalarında somut ifade şekilleriyle ortaya konan aslında bireysel bir eylemdir. Kadın bedeni erkeklerin üzerinde söz söyleyebileceği bir nesne değil kadının kendine ait olan şeydir. Bir kadın ve sanat öğrencisi olarak amacım kadınların kendilerine, acımadan, mazeretler üretmeden, dert yanmadan toplumsal olarak ötekileştirmelerine sebep olan yapılarla mücadele etmesi gerektiğini düşünerek bireysel olanın siyasal gücünü ortaya koymaktır.

Kadınların iyiliği için kadınlar adına düşünen erkek egemen topluma bırakın kadınlar kendi adına düşünsün demek istediğim için çalışmalarım da muhalif bir duruş sergilemeye çalıştım. Elde edilen kaynaklar kronolojik bir sıra izlemeden konu bağlamında gerekli olduğu ve etki ettiği şekilde değerlendirilmiştir. Yazılı ve görsel kaynaklar konuya etki ettiği ölçüde araştırılarak yorumlar ve yargılarla birlikte kullanılmıştır.

Konu kapsamına yönelik çeşitli sanat disiplinleri kullanılarak uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Teknik olarak farklı materyaller kullanılarak gerçekleştirdiğim çalışmalarım da ağırlıklı olarak tuval, defter ve akrilik boya temel malzemeyi oluşturmuştur.

Bu tezde teorik olarak edindiğim bilgiler kadına ve erkeğe bakışımı, kadın ve sanata bakışımı sorgulamamı edindiğim çarpık bilgileri eleştirmemi sağlamıştır. Bu bağlamda araştırmada, kadın bedeninin yöneltilen saplantılı ve şüpheli yaklaşımların sonucu olarak nesneleştirilmesi aslında değişkenlik gösterse de, görsel olanın temelinde sabit olan fikir yapıları kadını bedeni üzerinden ötekileştirmektedir. Edindiğim yeni bilgiler uygulama çalışmalarım da kullanılarak

fikirlerimin görsel bir malzeme olarak somutlaşmasıyla kadın olarak hayata bakışımı ve hayatın kadına bakışını irdelemek için kullanılmıştır. Çalışmalarında açıkça ataerkil yapının riyakar yaklaşımını eleştirdim.

KAYNAKLAR

- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (Birinci Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık, 13-14-17, 136, 161-162, 273, 288, 290.
- Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler* (Birinci Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık, 18-19, 24-25-26-27, 33, 37-38-39-40, 42, 44-45-46-47-48-49-50-51-52-53, 64-65-66-67, 87, 103, 128-129, 133, 143-144-145, 180.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Z. Rona. (Editör). (çev. Z. Rona). İzmir:Karakalem Kitabevi, 133-134.
- Baykam, B. (1990). *Boyanın Beyni 80'li Yıllardan Makaleler* (Birinci Baskı). İstanbul: Genç İş Adamları Derneği, 204, 210.
- Berger, J. (2013). *Görme Biçimleri* (çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1972'de yayımlandı), 45, 47, 51.
- Berktaş, F. (2014). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın* (Beşinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları, 11, 16-17-18-19, 23-24-25, 131-132-133-144, 146.
- Butler, J. (2012). *Cinsiyet Belası* (çev. B. Ertür). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1999'da yayımlandı), 50-51-52, 189, 192-193, 195-196-197, 204-205-228.
- Collin, F. (2005). Felsefi Farklılıklar, Higonnet, A. Kadınlar, Tasvir ve Temsil, *Kadınların Tarihi 5 - Yirminci Yüzyılda Kültürel Bir Kimliğe Doğru*, Duby, G. ve Perrot, M. (Editörler). (çev. A. Fethi). Birinci Baskı. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları. (Eserin orijinali 1992'de yayımlandı), s. 230-231, 239, 241-242, 289, 354.
- Crepaldi, G. (2001). *Artbook Gauguin*, F. Demir. (Editör). (çev. K. Akıman). Ankara: Dost Kitabevi (Eserin orijinali 1998'de yayımlandı), 56-57.
- Crepaldi, G. (2001). *Artbook Matisse*, F. Demir. (Editör). (çev. B. Sumer). (Ankara: Dost Kitabevi (Eserin orijinali 1998'de yayımlandı), 112-113.
- Cumming, R. (2008). *Sanat.*, F. McDonald (Editör). (çev. A. I. Önal ve A. Çetinkaya). İstanbul: İnkılâp Kitabevi. (Eserin orijinali 2006'da yayımlandı), 497, 250-251, 395.
- Davidoff, L. (2009). *Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet*, A. Durakbaşa. (Editör). (çev. Z. Ateşer ve S. Somuncuoğlu). İkinci Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 2002'de yayımlandı), 235-236, 240-241, 245, 257-258, 260.

- Donovan, J. (1997). *Feminist Teori/Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri* (çev. A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve F. Sayılan). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1992'de yayımlandı), 242.
- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)*. (Birinci Baskı). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 29-30, 104-105.
- Eczacıbaşı, Ş., Gürel, H., Hasol, D., Özer, B., Orçun, A. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1. 2. 3. Cilt* (İkinci Baskı). İstanbul: Yem Yayınları, 513, 516, 729, 894.
- Ersoy, A. (2004). *500 Türk Sanatçısı*. (Birinci Baskı). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 265.
- Eyuboğlu, Z. İ. (1995). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü* (Üçüncü Baskı). İstanbul: Sosyal Yayınları, 581, 631.
- Foucault, M. (2013). *Cinselliğin Tarihi* (çev. H. U. Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1976'da yayımlandı), 96, 97, 104-105, 108-109.
- Freud, S. (2013). *Psikanaliz Üzerine* (çev. İ. Kırımlı). İstanbul: Sayfa Yayınları, 141-142.
- Godfrey, T. (2010). *Painting Today* (Second Press). China: Phaidon Press Limited, 56.
- Göksel, B. (1993). *Çağlar Boyunca Türk Kadını ve Atatürk* (İkinci Baskı). Ankara: Angora Yayıncılık, 9-10.
- Harris, J. (2013). *Yeni Sanat Tarihi: Eleştirel Bir Giriş* (çev. E. Yılmaz). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 2001'de yayımlandı), 112.
- Göle, N. (2004). *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme* (Sekizinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları, 55-56.
- Heartney, E. (2008). *Sanat/Bugün* (çev. O. Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Dizisi, 220.
- Heinrich, B. (2007). *Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim* (çev. E. Kosova, B. Tut, B. Saunders). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları, 104-105.
- Hoffmann, J., Pedrosa, A., Örer, B., (2011). *İsimsiz (12. İstanbul Bienali) 2011 El Kitabı*, J. Hoffmann ve A. Pedrosa (Editör). (çev. G. Ekinci, N. Bağcıoğlu, C. Yartan, C. Akaş). Birinci Baskı. İstanbul: Ofset Yayınevi, 75-76.
- İnan, G. (1995). *Utku Varlık-Bilim Sanat Galerisi* (çev. Y. Avunç). (Birinci Baskı). İstanbul: Asır Matbaacılık, 82, 84.
- İnceoğlu, Y., Kar, A. (2010). *Kadın ve Bedeni, Dişilik, Güzellik ve Şiddet*

- Sarmalında* (Birinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 66-67.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar* (Dördüncü Baskı). İstanbul: Metis Yayınları, 72-73, 81.
- Kosova, E. (2011). *Esra Ersen: Yüz Yüze* (Birinci Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 69-70.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (çev. İ.Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1996'da yayımlandı), 219-280-281, 285, 300-301, 304-305, 310, 312-313.
- Michaud, Y. (2013). Görselleştirme Beden ve Görsel Sanatlar Corbin, A. , Courtine, J. ve Vigarello, G. (Editörler).(2013). *Bedenin Tarihi 3-Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl* (çev. S. Özen). (Birinci Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 2005'de yayımlandı), s. 9, 353, 356.
- Nonhoff, N. (2005). *Paul Cézanne Hayatı ve Eserleri-Mini Sanat Dizisi*, Z. Sırer (Editör). (çev. S. Bulutsuz) İstanbul: Literatür Yayıncılık, 24-25, 82-83.
- Pauli, T. (2004). *Artbook Klimt*, F. Demir (Editör). (çev. D. Kundakçı). Birinci Baskı . Ankara: Dost Kitabevi. (Eserin orijinali 1999'da yayımlandı), 88-89, 124, 125.
- Pollock, G. (2012). Modernlik ve Kadınlık Mekanları, Peterson, G. T., Mathews, P., Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi, Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek, Mulvey, L., Görsel Zevk ve Anlatı Sineması, *Sanat/Cinsiyet*, A. Antmen. (Editör). (çev. A. Antmen ve E. Soğancılar). Üçüncü Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 7-8, 44, 46-47-48-49-50, 64-65, 192-123, 217-218-219, 278, 302-303-304-305-306-307.
- Saktanber, A. (2011). Türkiye'den Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakâr Anne, *Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar*, Ş. Tekeli (Editör). Beşinci Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 230-231.
- Shaw, M. K. W. (2009). *Mehmet Gülerüz Retrospektif 1958-2008* (çev. D. Arslan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 88-96.
- Shiner, L. (2013) *Sanatın İcadı* (çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2001'de yayımlandı), 25.
- Sözen, M., Tanyeli U. (2014). *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, İ. Önemli (Editör). İstanbul: Remzi Kitabevi, 27, 225.
- Smith, L. E. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar- Akbank Kültür Sanat Dizisi*, H.

B. Kahraman (Editör). (çev. E. Kılık, B. Kavulmaz, O. Akınhay). Birinci Baskı. İstanbul: Stampa Basım Sanayii. (Eserin orijinali 1996'da yayımlandı), 165, 229.

Tansuğ, S. (2003). *Çağdaş Türk Sanatı* (Altıncı Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 256, 278, 281, 395.

Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe sözlük* (Dördüncü Baskı). Ankara: TDK, 1701, 1875.

Yıldırım, B. (2008). *Batı Sanatında İnsan Bedeni ve Değişen Anlamı*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 105-106-107.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat* (Birinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi, 287.

İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet: Eyigör, F. (Şubat, 2003). *Resim-Heykel İlişkisi*
URL:http://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/02/resim-heykel-iliskisi-relationship_4.html adresinden 6 Mart 2015'de alınmıştır.

İnternet: URL: <http://www.gustav-klimt.com/Danae.jsp> adresinden 17 Mart 2015'de alınmıştır.

Görseller Tablosu

GÖRSEL ADI/KONUSU	Kendine Hayranlık
DÖNEMİ	
SANATÇISI	Memling, Hans
TEKNIĞİ	Tuval Üzerine Yağlı boya
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Strazburg Müzesi, Fransa
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://3.bp.blogspot.com/-tS0AuCg8uOc/Tz1xBuegzul/AAAAAAAAAD4I/DCmqg_IDmjE/s1600/6-Hans_Memling_Vanit%C3%A9_ca_14902.jpg

GÖRSEL ADI/KONUSU	Pembe Çıplak
DÖNEMİ	1935
SANATÇISI	Matisse, Henri
TEKNIĞİ	Tuval Üzerine Yağlı boya
BOYUTLARI	66 x 92.7 cm
SERGİLENME	Modern Sanat Müzesi, Baltimore
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=henri+matisse+geni,%C5%9F+uzanan+n%C3%BC&biw=1600&bih=775&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=xl4vVZPNKIGIsAGxqoSYBQ&ved=0CAYQAUoAQ&dpr=1#imgrc=FcCMrs4CcVwnMM%253A%3BPmM8wWQb8KceM%3Bhttp%253A%252F%252Fbanuertok.com%252Fwpcontent%252Fuploads%252F2013%252F05%252FDesnudorosa.1935.leosobrelienzo.Muse2.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fbanuertok.com%252F%253Fp%253D579%3B644%3B459

GÖRSEL NO	2.3
GÖRSEL ADI/KONUSU	Seine Kıyısında Uzanan Kadınlar

DÖNEMİ	1857
SANATÇISI	Courbet, Gustave,
TEKNIĞİ	Tuval Üzerine Yağlı boya
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Musee des Beaux Arts de la Ville de Paris, Fransa
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://en.wahooart.com/a55a04/w.nsf/3e75729998cde7c6c1256dd20064bdafa/16c6b32497c234a2c125768d0037aa8e/\$FILE/Gustave%20Courbet%20%20Young%20Ladies%20by%20the%20River%20Seine%20.JPG

GÖRSEL NO	3.2.1
GÖRSEL ADI/KONUSU	Horatii'nin Yemini
DÖNEMİ	1784-85
SANATÇISI	David, Jacques-Louis
TEKNIĞİ	Tuval Üzerine Yağlı boya
BOYUTLARI	329 x 424 cm
SERGİLENME	Louvre Müzesi, Fransa.
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://tr.wikipedia.org/wiki/Sokrates

GÖRSEL NO	4.1
GÖRSEL ADI/KONUSU	Odalık ve Kölesi
DÖNEMİ	1839-40
SANATÇISI	Ingres, Jean Auguste Dominique
TEKNIĞİ	Panel Üzerine Yağlı boya
BOYUTLARI	76.5 x 104 cm
SERGİLENME	Fogg Art Museum
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://tr.wikipedia.org/wiki/Odal%C4%B1k#/media/File:Jean-Paul_Flandrin_-_Odalisque_with_Slave-Walters_37887.jpg

ADRES	
GÖRSEL NO	4.2
GÖRSEL ADI/KONUSU	Peri Kızı ve Satir
DÖNEMİ	1873
SANATÇISI	Bouguereau, William Adolpe
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	260 x 180 cm
SERGİLENME	Williamstown
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.clarkart.edu/Collection/6158

GÖRSEL NO	4.3
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kırda Kahvaltı
DÖNEMİ	1863
SANATÇISI	Manet, Edouard
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	208 x 264 cm
SERGİLENME	Orsay Müzesi, Paris.
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=manet+k%C4%B1rda+kahvalt%C4%B1&espv=2&biw=1600&bih=731&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ei=xpMvVcnSKMassAGb74DoDw&ved=0CAYQAUoAQ#imgrc=jTUWPbCi0Fz69M%253A%3BhVsKUZciOpMjuM%3B

GÖRSEL NO	4.4
GÖRSEL	Urbino Venüsü

ADI/KONUSU	
DÖNEMİ	1583
SANATÇISI	Tiziano
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	119 x165 cm
SERGİLENME	Uffizi Müzesi
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=urbino+venüsü&espv=2&biw=1600&bih=775&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=FJMvVYXvO4a2sQHcmoOwBg&ved=0CAYQ_AUoAQ#imgrc=Omn4TgIH477DM%253A%3BBzZbZC8k9mILM%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.boyutstore.com%252FProductImages%252F86631%252Fbig%252FBYG-TBL-00016-r1.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.boyutstore.com%252Furbino-venusu-tablosu-tiziano%3B600%3B600

GÖRSEL NO	4.5
GÖRSEL ADI/KONUSU	Olympia
DÖNEMİ	1863
SANATÇISI	Manet, Edouard
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	130 x190 cm
SERGİLENME	D'Orsay Müzesi, Fransa
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=manet+olympia&espv=2&biw=1600&bih=731&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=cJMvVavwGMOpqHL04GACA&ved=0CAYQ_AUoAQ#imgrc=OP2Yks5zKc1G0M%253A%3BY4m8qF4YPOm80M%3B

GÖRSEL NO	4.6
GÖRSEL ADI/KONUSU	Uzanan Kadın
DÖNEMİ	1894

SANATÇISI	Halil Paşa
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	41x 60 cm
SERGİLENME	Resim Heykel Müzesi, İstanbul.
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=halil+pa%C5%9Fa+uzan+kad%C4%B1n&safe=strict&biw=1366&bih=631&tbm=isch&imgil=NEtueOmZyFxFx69M%253A%253BkkZiaBV-HNH4gM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fwww.aliartun.com%25252Fcontent%25252Fdetail%25252F57&source=iu&pf=m&fir=NEtueOmZyFxFx69M%253A%252CkkZiaBV-HNH4gM%252C&usq=__Gm26gcmkDYCFACoIO4jlyeI5yiQ%3D&ved=0CCcQyjdqFQoTCMCjsY-5-8gCFYG9FAodoXQA4Q&ei=xG08VsCxIYH7UqHpgYgO#imgrc=NEtueOmZyFxFx69M%3A&usq=__Gm26gcmkDYCFACoIO4jlyeI5yiQ%3D

GÖRSEL NO	4.8
GÖRSEL ADI/KONUSU	Bekâretin Yitirilişi
DÖNEMİ	1890-91
SANATÇISI	Gauguin, Paul
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	90 x 130 cm
SERGİLENME	Norfolk, Chrysler Müzesi.
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.europic-art.com/pic/4/41024.jpg

GÖRSEL NO	4.9
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kadın Portresi
DÖNEMİ	
SANATÇISI	Çallı, İbrahim

TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	15 x 27 cm
SERGİLENME	Resim Heykel Müzesi, İstanbul.
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=ibrahim+%C3%A7all%C4%B1+kad%C4%B1n+portresi&safe=strict&biw=1366&bih=631&tbm=isch&imgil=zLjhV7nLBAYRKM%253A%253BkHHFu dBSnZUZDM%253Bhttps%25253A%25252F%25252Fpicasa web.google.com%25252Fskanbak%25252FIBRAHIMCALLI&source=iu&pf=m&fir=zLjhV7nLBAYRKM%253A%252CkHHFu dBSnZUZDM%252C &usg= 4u-IHOoSoREA4sm2hpysdK - kE0%3D&ved=0CCcQyjdqFQoTCM6AwfK4-8gCFYTVFAodsiYJQA&ei=h208Vo6hPISrU7LNpIAE#imgrc=BSvTNFh-5b5q3M%3A&usg= 4ulHOoSoREA4sm2hpysdK - kE0%3D

GÖRSEL NO	4.10
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kız Kaçırma
DÖNEMİ	1867
SANATÇISI	Cézanne, Paul
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	90 x117 cm
SERGİLENME	King's College, Cambridge
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_paintings_by_Paul_C%C3%A9zanne#/media/File:Paul_C%C3%A9zanne_045.jpg

GÖRSEL NO	4.11
GÖRSEL ADI/KONUSU	Ermiş Antonius ve Şeytan
DÖNEMİ	1870
SANATÇISI	Cézanne, Paul
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	57 x 76 cm
SERGİLENME	E.G. Bührle Koleksiyonu, Zürih

KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_paintings_by_Paul_C%C3%A9zanne#/media/File:Paul_C%C3%A9zanne_217.jpg
--------------------------------	---

GÖRSEL NO	4.12
GÖRSEL ADI/KONUSU	Yıkananlar
DÖNEMİ	1898-1905
SANATÇISI	Cézanne, Paul
TEKNIĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	210 x 250 cm
SERĞİLENME	Philadelphia Museum of Art, ABD
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=paul+cezanne+y%C4%B1kananlar&safe=strict&biw=1366&bih=631&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAYQ_AUoAWoVChMIv7bjmrr7yAIVR_OwUCh0ISAns#imgrc=8mBgg1W5LH7qJM%3A

GÖRSEL NO	4.13
GÖRSEL ADI/KONUSU	Tecavüz
DÖNEMİ	1978
SANATÇISI	Harrison, Margaret,
TEKNIĞİ	Tuval Üzerine Karışık Teknik,
BOYUTLARI	223.7 x 244 cm
SERĞİLENME	Arts Council Koleksiyonu, İngiltere
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=margaret+harrison+tecv%C3%BCz&safe=strict&biw=1366&bih=631&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAYQ_AUoAWoVChMI8MflvLr7yAIVi_FsUCh0TxQa_#safe=strict&tbm=isch&q=margaret+harrison+1978&imgrc=eVrmSV1M5TkmZM%3A

GÖRSEL NO	4.14
GÖRSEL ADI/KONUSU	Danae
DÖNEMİ	1907-08
SANATÇISI	Klimt, Gustave
TEKNIĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Özel Koleksiyon, Grazd
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Gustav_Klimt_010.jpg

GÖRSEL NO	4.15
GÖRSEL ADI/KONUSU	Bakire
DÖNEMİ	1913
SANATÇISI	Klimt, Gustave
TEKNIĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	190 x 200 cm
SERGİLENME	Narodni Galeri, Prag
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://uploads7.wikiart.org/images/gustav-klimt/the-virgin-1913.jpg!Blog.jpg

GÖRSEL NO	4.16
GÖRSEL ADI/KONUSU	Titanik Günleri
DÖNEMİ	1928
SANATÇISI	Magritte, René
TEKNIĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	116 x 81 cm
SERGİLENME	Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=rene+magritte+titanik+g%C3%BCnleri&safe=strict&biw=1366&bih=631&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAYQ_AUoAWoVChMI0-v057r7yAlVy7cUCh1YFQoJ#imgsrc=7iDjQ_xup-R9AM%3A
--------------------------------	---

GÖRSEL NO	4.17
GÖRSEL ADI/KONUSU	Tecavüz
DÖNEMİ	1934
SANATÇISI	Magritte, René,
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Mrne Koleksiyonu, Brüksel, Belçika
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=rene+magritte+titanik+g%C3%BCnleri&safe=strict&biw=1366&bih=631&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAYQ_AUoAWoVChMI0-v057r7yAlVy7cUCh1YFQoJ#safe=strict&tbm=isch&q=rene+magritte+tecav%C3%BCz&imgsrc=TahhhTzypfW0KM%3A

GÖRSEL NO	4.18
GÖRSEL ADI/KONUSU	Nar Çevresinde Dönen Arının Neden Olduğu Düş
DÖNEMİ	1944
SANATÇISI	Dali, Salvador
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	51 x 41 cm
SERGİLENME	Thyssen- Bornemisza Koleksiyonu, Madrid
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://salvador dali.gen.tr/wp-content/uploads/2014/03/Nar-%C3%87evresinde-D%C3%B6nen-Ar%C4%B1n%C4%B1n-Neden-Oldu%C4%9Fu-D%C3%BC%C5%9F-Dream-Caused-by-the-Flight-of-a-Bee-around-a-Pomegranate.jpg

GÖRSEL NO	4.19
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kanayan Güller
DÖNEMİ	1930
SANATÇISI	Dali, Salvador
TEKNIĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	75 x 64 cm
SERGİLENME	Özel Koleksiyon.
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://salvadorsdali.gen.tr/wpcontent/uploads/2014/03/Kanayan-G%C3%BCller-The-Bleeding-Roses.jpg

GÖRSEL NO	4.20
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kadın I
DÖNEMİ	1950-51
SANATÇISI	Kooning, Willem de
TEKNIĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	193 x 147 cm
SERGİLENME	Modern Sanat Müzesi, New York
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=william+de+kooning+kad%C4%B1n+n%C3%BC&biw=1600&bih=731&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ei=vZEvVed2x5uyAfakgfgE&ved=0CAYQ_AUoAQ#imgrc=6XsEgobOTQonPM%253A%3BZQ5qQidFciNbKM%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.rudedo.be%252Famarant06%252Fwp-content%252Fuploads%252F2015%252F02%252FKooning18.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.rudedo.be%252Famarant06%252Fcategory%252Fde-kooning-w%252F%3B512%3B800

GÖRSEL NO	4.21
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kuzu ve Çıplak
DÖNEMİ	1967

SANATÇISI	Güleryüz, Mehmet
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	71 x 82 cm
SERGİLENME	Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, İstanbul
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.mehmetguleryuz.com/uploads/works/normal/MG-1967-TYB-0008.jpg

GÖRSEL NO	4.22
GÖRSEL ADI/KONUSU	Beni Sıkıyorsun
DÖNEMİ	1986
SANATÇISI	Güleryüz, Mehmet
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	130 x 62 cm
SERGİLENME	Özel Koleksiyon, İstanbul
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.mehmetguleryuz.com/uploads/works/normal/MG-1986-TYB-0016.jpg

GÖRSEL NO	4.23
GÖRSEL ADI/KONUSU	Büyük Amerikan Çıplağı No.99
DÖNEMİ	1968
SANATÇISI	Wesselmann, Tom
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	152.5 x 206 cm
SERGİLENME	New York
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://3.bp.blogspot.com/-Wd-brOiEH-s/UQqCLx8WuvI/AAAAAAAAACWk/vXzW4pWogvc/s1600/9

ADRES	jpg
--------------	---------------------

GÖRSEL NO	4.24
GÖRSEL ADI/KONUSU	Hon
DÖNEMİ	1966
SANATÇISI	Tinguely, Jean, Per Olaf Utuedt, Niki de Saint-Phalle
TEKNİĞİ	Enstalasyon
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Modern Sanatlar Müzesi, Stocholm
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/02/resim-heykel-iliskisi-relationship_4.html

GÖRSEL NO	4.25
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kötü Çocuk
DÖNEMİ	1981
SANATÇISI	Fischl, Eric
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	168 x 224 cm
SERGİLENME	http://www.saatchigallery.com/aipe/imgs/fischl/fischl_7.jpg

GÖRSEL NO	4.26
GÖRSEL ADI/KONUSU	Bir Haremim Olsun İsterdim
DÖNEMİ	1987
SANATÇISI	Baykam, Bedri
TEKNİĞİ	Karışık Teknik
BOYUTLARI	140 x 190 cm
SERGİLENME	Mimar Sinan Hamamı, İstanbul

KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.bedribaykam.com/bb/enstalasyon.htm
--------------------------------	---

GÖRSEL NO	4.27
GÖRSEL ADI/KONUSU	Tennyson
DÖNEMİ	1983
SANATÇISI	Salle, David
TEKNIĞİ	Enstalasyon
BOYUTLARI	78 x117 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.maryboonegallery.com/exhibition/2009-2010/David-Salle/gfx/tennyson.jpg

GÖRSEL NO	4.28
GÖRSEL ADI/KONUSU	Pembe Panter
DÖNEMİ	1988
SANATÇISI	Koons, Jeff
TEKNIĞİ	Porselen
BOYUTLARI	104 x 52 x 48 cm
SERGİLENME	Jeff Koons Prodüksiyonları
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=pembe+panter+jeff+koons&safe=strict&biw=1366&bih=631&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAYQ_AUoAWoVChMlgM_Xo7n7yAIVQVoUCh2eswNg#imgdii=I8ULi6RxB5nwM%3A%3BI8ULi6RxB5nwM%3A%3BAKGPvb0kxP_3xM%3A&imgrc=I8ULi6RxB5nwM%3A

GÖRSEL NO	5.1
GÖRSEL	Jemima Teyzeden Kim Korkar?

ADI/KONUSU	
DÖNEMİ	1987
SANATÇISI	Ringgold, Faith
TEKNİĞİ	Boya, Resimli ve Parçalı Kumaştan Yorgan
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Frederick N. Collins Koleksiyonu, New York
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=faiht+ringgold+aunt+jemima&biw=1600&bih=763&source=Inms&tbn=isch&sa=X&ei=GdRmVZEDxZGwAb2ygcAO&ved=0CAYQ_AUoAQ#imgrc=c0rRNOH98iSwpM%253A%3BCcv7lkKW9PRFPM%3Bhttp%253A%252F%252F3.bp.blogspot.com%252F-YZEK6hIRTYM%252FT00Sa42JSVI%252FAAAAAAAAAABWo%252FTpAu8HTouu8%252Fs1600%252FWwhose%252BAfraid%252Bof%252BAunt%252BJemima.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fblackmachorevisited.blogspot.com%252F2012%252F02%252Fwhose-afraid-of-aunt-jemima-painted.html%3B928%3B1024

GÖRSEL NO	5.2
GÖRSEL ADI/KONUSU	Resimli Tarih
DÖNEMİ	1995
SANATÇISI	Karamustafa, Gülsün
TEKNİĞİ	Kumaş Kolaj
BOYUTLARI	215 x 530 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=elvisli+seccade+g%C3%BCIs%C3%BCn+karamustafa&safe=strict&biw=1366&bih=631&source=Inms&tbn=isch&sa=X&ved=0CAYQ_AUoAWoVC hMImY3G8bb7yAIVBtcUCh2hUgQK#safe=strict&tbn=isch&q=resimli+tarih+g%C3%BCIs%C3%BCn+karamustafa&imgrc=eVpfB0PSC2Bv7M%3A

GÖRSEL NO	5.3
GÖRSEL ADI/KONUSU	Elvisli Seccade

DÖNEMİ	1986
SANATÇISI	Karamustafa, Gülsün
TEKNIĞİ	Kumaş Kolaj
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=elvisli+seccade+g%C3%BCIs%C3%BCn+karamustafa&safe=strict&biw=1366&bih=631&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAYQ_AUoAWoVC hMImY3G8bb7yAIVBtcUCh2hUgQK#imgrc=iV44sZb3uPGe6M%3A

GÖRSEL NO	5.4
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kadınların Metropolitan Müzesi'ne Girebilmek İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?
DÖNEMİ	1989
SANATÇISI	Gerilla Kızlar
TEKNIĞİ	Afiş
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=gerilla+k%C4%B1zlar&biw=1600&bih=775&tbm=isch&imgil=l-drE98rtQqX1M%253A%253BSeiUxnIqRiDjZM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fwww.arsivfotoritim.com%25252Fyazi%25252Fugur-gunay-gerilla-kizlar%25252F&source=iu&pf=m&fir=l-drE98rtQqX1M%253A%252CSeiUxnIqRiDjZM%252C_&usg=__o4ctUHLdN74RffKgb6tiRwSsWyo%3D&ved=0ahUKEwiM9ui6oqfKAhVJEiwKHSswDZkQyjclJQ&ei=dIOWVozsJcmksAGr4LTICQ#imgrc=l-drE98rtQqX1M%3A&usg=__o4ctUHLdN74RffKgb6tiRwSsWyo%3D

GÖRSEL NO	5.5
------------------	-----

GÖRSEL ADI/KONUSU	Nü
DÖNEMİ	1990
SANATÇISI	Öztürk, Fatma Tülin
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Yağlıboya
BOYUTLARI	120 x 160 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.istanbulmodern.org/pic_lib/bigSize/resimgalerisi/5/ozturk-ft-nu_5_6173363.JPG

GÖRSEL NO	5.6
GÖRSEL ADI/KONUSU	Genital Panik
DÖNEMİ	1969
SANATÇISI	Export, Valie
TEKNİĞİ	Performans
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Münih
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQ36vMwvrCffgtKMwix_PF7MeZcFsW0Zoi94fKDplbq-Rgmj0_u

GÖRSEL NO	5.7
GÖRSEL ADI/KONUSU	Belge-Doğum Sonrası Belgesi'nden Kesit
DÖNEMİ	1977-1978
SANATÇISI	Kelly, Mary
TEKNİĞİ	Karışık Teknik
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0CAcQjRxqFQoTCLHy

ADRES	pKvApccCFYVpFAodJf8BfQ&url=http%3A%2F%2Fwww.marlykellyartist.com%2Fpost_partum_document.html&ei=vkLMVbGbBoXTUaX-h-gH&bvm=bv.99804247,d.d24&psig=AFQjCNGMjJomOobxPOXsocqQLiR-ShTnA&ust=1439536155309286
--------------	--

GÖRSEL NO	5.8
GÖRSEL ADI/KONUSU	İsimsiz/Silueta Serisi
DÖNEMİ	1973
SANATÇISI	Mendieta, Ana
TEKNİĞİ	Performans
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution & Hatje Cantz, Publishers, Washington
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=ana+mendieta+isimsiz&safe=strict&client=firefox-a&rls=org.mozilla:en-US:official&channel=fflb&biw=1366&bih=631&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAYQ_AUoAWoVChMlx5PkiLb7yAIVAUQUCh2Xpgx-#imgrc=OvY9kB_hx-rebM%3A

GÖRSEL NO	5.9
GÖRSEL ADI/KONUSU	İsimsiz/Silueta Serisi
DÖNEMİ	1976
SANATÇISI	Mendieta, Ana
TEKNİĞİ	Performans
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution & Hatje Cantz, Washington
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=ana+mendieta&safe=strict&biw=1366&bih=631&tbm=isch&imgil=xn4Fpi9vAI7tOM%253A%253BcuxhXrFKg7ggQM%253Bhttps%25253A%25252F%25252Ftranspersonalspirit.wordpress.com%25252F2013%25252F04%25252F08%25252Fvisionary-works-of-ana-

	mendieta%25252F&source=iu&pf=m&fir=xn4Fpi9vAl7tOM%253A%252CcxhXrFKg7ggQM%252C &usq= WS wx1ZyBwCkkVcEg3DZLJvfWso%3D&ved=0CIIBEMo3ahUKEwjM6TPtwlAhVH7RQKHboKBUg&ei=Jms8VszAlsfAU7qVIMAE#imgrc=xn4Fpi9vAl7tOM%3A&usq= WS wx1ZyBwCkkVcEg3DZLJvfWso%3D
--	---

GÖRSEL NO	5.10
GÖRSEL ADI/KONUSU	Genelev
DÖNEMİ	1997
SANATÇISI	Moral, Şükran
TEKNİĞİ	Performans
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0CAcQjRxqFQoTCJyg6u-pccCFYRtFAod0isE6g&url=http%3A%2F%2Fart-collection-telekom.com%2Fen%2Fartwork%2Fsukran-moral%2Fbordello&ei=QULMVdz7GITbUdLXkNAO&bvm=bv.99804247,d.d24&psig=AFQjCNGzoEHNtARCRNpf_XGE0Jm488_grQ&ust=1439536056722850

GÖRSEL NO	5.11
GÖRSEL ADI/KONUSU	Cürmün Yüğü
DÖNEMİ	1997
SANATÇISI	Bruguera, Tania
TEKNİĞİ	Karışık Teknik
BOYUTLARI	Performans
SERGİLENME	Hsc Praticce.
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/44/14/da/4414da564e65e5b1c17c67d0783f79f5.jpg

GÖRSEL NO	5.12
------------------	------

GÖRSEL ADI/KONUSU	Hamam
DÖNEMİ	2000
SANATÇISI	Ersen, Esra
TEKNIĞİ	Performans
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://latitudes.walkerart.org/images/artist/ersen_vid_HAMAM_04.jpg

GÖRSEL NO	5.13
GÖRSEL ADI/KONUSU	Last Riot
DÖNEMİ	2007
SANATÇISI	AES+ F Grubu
TEKNIĞİ	video yerleştirme, 3-D animasyon 3 ekran, 3 DVD oynatıcı, 3 projeksiyon
BOYUTLARI	300x300 cm
SERGİLENME	Sanatçı Koleksiyonu, Multimedia Complex Of Actual Arts, Triump Gallery İzniyle
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=aes%2Bf+group+last+riot&biw=1600&bih=775&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi43dixo6fKAhVBoSwKHT9_AgwQ_AUIBigB#imgrc=LuYEwhHfKQET-M%3A

GÖRSEL NO	6.1
GÖRSEL ADI/KONUSU	Fallustan Çok Fallus Olmak

DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Temürçi, Yeliz
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Akrilikboya
BOYUTLARI	70 x 50 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	6.2
GÖRSEL ADI/KONUSU	Sır-adan/Sır-adam
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Temürçi, Yeliz
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Akrilikboya
BOYUTLARI	70 x 50 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	6.3
GÖRSEL ADI/KONUSU	Görücü Usulü
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Temürçi, Yeliz
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Akrilikboya
BOYUTLARI	100 x 70 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	6.4
GÖRSEL ADI/KONUSU	Cennet Anaların Ayaklarının Altında Mı?
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Temürçi, Yeliz
TEKNİĞİ	Kağıt Üzerine Akrilikboya
BOYUTLARI	29 x 21 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	6.5
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kadının Adı Yok
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Temürçi, Yeliz
TEKNİĞİ	Kağıt Üzerine Akrilikboya.
BOYUTLARI	21 x 29 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	6.6
GÖRSEL ADI/KONUSU	Devrimci Kadın ve Elektrikli Sandalye
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Temürçi, Yeliz
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Akrilikboya

BOYUTLARI	100 x 80 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	6.7
GÖRSEL ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Temürçi, Yeliz
TEKNIĞİ	Kağıt Üzerine Akrilikboya
BOYUTLARI	21 x 29 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	6.8
GÖRSEL ADI/KONUSU	Sokaklar Tekinsiz
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Temürçi, Yeliz
TEKNIĞİ	Tuval Kağıt Üzerine Akrilikboya
BOYUTLARI	29 x 21 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	6.9
GÖRSEL ADI/KONUSU	İsimsiz

DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Temürçi, Yeliz
TEKNİĞİ	Tuval Kâğıt Üzerine Akrilikboya.
BOYUTLARI	21 x 29 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	6.10
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kıl, Tüy, Saç Günah mı?,
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Temürçi, Yeliz
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Akrilikboya, Peçete, Tutkal
BOYUTLARI	90 x 80 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	6.11
GÖRSEL ADI/KONUSU	Devlet Baba'nın Yalandan Ağıtı
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Temürçi, Yeliz
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Akrilikboya.
BOYUTLARI	100 x 70 cm
SERGİLENME	

KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	
--------------------------------	--

GÖRSEL NO	6.12
GÖRSEL ADI/KONUSU	Bırak Ben Bildiğim Gibi Göreyim
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Temürçi, Yeliz
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Akrilikboya, Tül ve Tutkal
BOYUTLARI	100 x 90 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	6.13
GÖRSEL ADI/KONUSU	Ana Mendieta'nın Cenaze Namazı
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Temürçi, Yeliz
TEKNİĞİ	Tuval Üzerine Akrilikboya, Peçete, Jelâtin, Bant ve Tutkal
BOYUTLARI	70 x 50 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	6.14
GÖRSEL ADI/KONUSU	İyi Hal İndirimi
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Temürçi, Yeliz

TEKNİĞİ	Performans
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	6.15
GÖRSEL ADI/KONUSU	Bekâret Mülkün Temelidir
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Temürçi, Yeliz
TEKNİĞİ	Kavanoz, Kil, Kurdale ve Akrilikboya
BOYUTLARI	14 x 9 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	6.16
GÖRSEL ADI/KONUSU	Ucuz Ölümler Ülkesi Türkiye
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Temürçi, Yeliz
TEKNİĞİ	Kavanoz, Kil, Çakıl taşı ve Akrilikboya
BOYUTLARI	14 x 9 cm
SERGİLENME	



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : TEMÜRÇİ, Yeliz
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 01/01/1990 K.MARAŞ
Medeni hali : Bekâr
Telefon : 0 539 443 73 65

Eğitim

Derecesi	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi/ G.S.E. Resim Bölümü	Devam Ediyor
Lisans	Dumlupınar Üniversitesi/ G.S.F. Resim Bölümü	2012
Lise	Anadolu Meslek ve Meslek Lisesi/ Tasarım ve Teknolojisi	2008

Yabancı Dil

İngilizce

