

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE SANATTA KADIN BEDENİ TEMSİLİ VE KÜLTÜREL KODLAR

THE REPRESENTATION OF THE FEMALE BODY AND CULTURAL CODES FROM THE PAST TO THE PRESENT

Şerife Barış Sarıkaya

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Seramik Bölümü Sanatta Yeterlik Öğrencisi
serifebaric@hacettepe.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-7184-3097

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 16 Nisan 2025 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 19 Haziran 2025

Prof. Dr. Ufuk Tolga Savaş

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Seramik ve Cam Bölümü
ufukt@hacettepe.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-7915-2485

Öz

Kadın bedeni, tarih boyunca sanatın temel görsel anlatı unsurlarından biri olarak, dönem ve kültür çerçevesinde sürekli yeniden tanımlanmıştır. Bu makale, tarih öncesi dönemlerden günümüze kadın bedeninin sanattaki temsillerini, toplumsal kalıp yargılar ekseninde ele almaktadır. Kadın bedeni, doğurganlık, doğa, estetik ve erotizm gibi kavramlarla ilişkilendirilmiş ve bu temsillerde toplumsal kalıp yargılar belirleyici olmuştur. Makalede seçilen sanat eserleri üzerinden, kadın bedeni temsillerinin toplumsal cinsiyet rollerini nasıl ürettiği, dönüştürdüğü veya pekiştirdiği analiz edilmektedir. Ayrıca, özgün seramik çalışma olan 'Fantasma' örneğiyle, kadın bedeninin temsiline eleştirel bir bakış açısı kazandırılarak konuya özgün bir katkı sağlanmaktadır.

Abstract

The female body has historically been one of the fundamental visual narrative elements in art, continuously redefined within the frameworks of period and culture. This article examines representations of the female body in art from prehistoric times to the present, focusing on prevailing social stereotypes. The female body has been associated with concepts such as fertility, nature, aesthetics, and eroticism, with societal stereotypes playing a determining role in these representations. Through an analysis of selected artworks, the article explores how depictions of the female body produce, transform, or reinforce gender roles. Additionally, the inclusion of the original ceramic work *Fantasma* offers a critical perspective on the representation of the female body, providing a unique contribution to the discourse.

Anahtar Kelimeler: Kadın bedeni, sanat tarihi, kalıp yargı, temsiliyet

Key Words: Female body, art history, stereotype, representation

GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca sanat, toplumsal normların, değerlerin ve kültürlerin yansımaları olarak şekillenmiştir. Bu yansılardan biri de kadın bedeni ve kimliğinin temsilleridir. Kadın ve bedeni, toplumların kadına yönelik sosyal, dini ve ekonomik (...) stereotipleşmiş temsilleriyle sanat alanına zengin konu olanağı sunmuştur. Stereotip kavramı, sosyal-psikolojinin ve sosyoloji biliminin araştırmaları arasındadır ve Amerikalı gazeteci Walter Lippman tarafından sosyal-psikoloji alanında ilk kez 1922’de Public Opinion kitabında kullanılmıştır (Harlak, 2000, s.42). Kavramın ‘stereos’ ve ‘tupos’ kelimelerinin bir araya gelmesinden oluşmuştur. Kelime Türkçe’ye ‘kalıp yargı’ şeklinde çevrilmiştir (Yapıcı, 2002, s.9).

Bu makalenin amacı, sanat alanındaki kadın temsillerinin farklı dönemlerdeki ve sanat disiplinlerindeki kimlik evrimini incelemek; ana tanrıça heykellerinden Botticelli’nin Venüs’üne, Manet’nin Parisli kadınından Warhol’un Marilyn’ine uzanan bir seçki üzerinden kadın bedeninin nasıl bir görsel söylem aracına dönüştüğü sorgulamaktır. Makalede ayrıca feminist sanat akımı ile kadının yalnızca temsil edilen değil, temsil eden bir özne olarak sanatta nasıl konumlandığı, kadın bedenine yönelik kalıp yargıların nasıl pekiştirildiği ya da kırıldığı anlaşılmasına çalışılmaktadır. İnceleme yöntemi, kadın temsillerinde tarihsel dönemlerdeki kalıp yargıların sanatla olan etkileşimi olacaktır ve bu yöntemle, seçilmiş eser örnekleri aracılığıyla kadın bedenine yüklenen toplumsal normları, kadın kimliğini, değer yargılarını ve evrimini anlamaya yönelik bir çözümleme sunacaktır. Çalışmanın temel sorununu ise sanatın, kadın bedeninin temsiline dair toplumsal ve kültürel değerleri nasıl dönüştürdüğü veya nasıl pekiştirdiği sorusudur.

İLKÇAĞ’DA KADIN TEMSİLİ

Evren hakkında başlangıçtaki belirsizlikler kaçınılmaz olarak toplumsal ilişkileri de etkilemiştir. Doğanın topluma yansımaları bu dönem içinde kadının yaratıcı ve üretken olarak kutsallaştırılmasına neden olmuş, kadının doğurganlığı, doğa ile doğrudan ilişkilendirilmiştir. Manuella Dunn Mascetti ‘İçimizdeki Tanrıça Kadınlığın Mitolojisi’ isimli kitabında “Dünyanın kayaları onun kemikleri, çimenleri onun dalgalanan saçlarıdır.” der. Eski bir çiftçi atasözü ise bu düşüncüyü: “Saman biçmek, doğa ananın saçlarını taramaktır.” şeklinde ifade eder. (Mascetti, 2020/1990, s.6). Kısaca hayatla ve toprakla aralarında bağ kurulan kadın, doğurganlığıyla ön plana çıkmış, doğa olaylarında, sosyal ve toplumsal ilişkilerde başrol haline gelerek kutsal ‘Tanrıça’ şeklinde tasvir edilmiştir. Sanatın ‘anne imgesi’, ana tanrıça heykellerinde yalın ifadeler kullanılarak tasvir

edilmiştir. Paleolitik Çağ'ın sonları, Arkaik insanların, günümüzden 40 ila 50 bin yıl önceki 'anaerkil yaşamın' arketiplerinin ya da 'anne imgesinin' heykel olarak biçimlenmiş örneklerinin, dünyada görülmeye başlandığı dönemdir (Yılmaz, 2010, s.49).



Görsel 1. M.Ö. 35.000–40.000, Hohle Venüs'ü, mamut dişi, 6 cm., Tarih Öncesi Müzesi.



Görsel 2. M.Ö. 24.000–22.000, Willendorf Venüs'ü, kireç taşı, 11,1 cm., Doğa Tarih Müzesi.

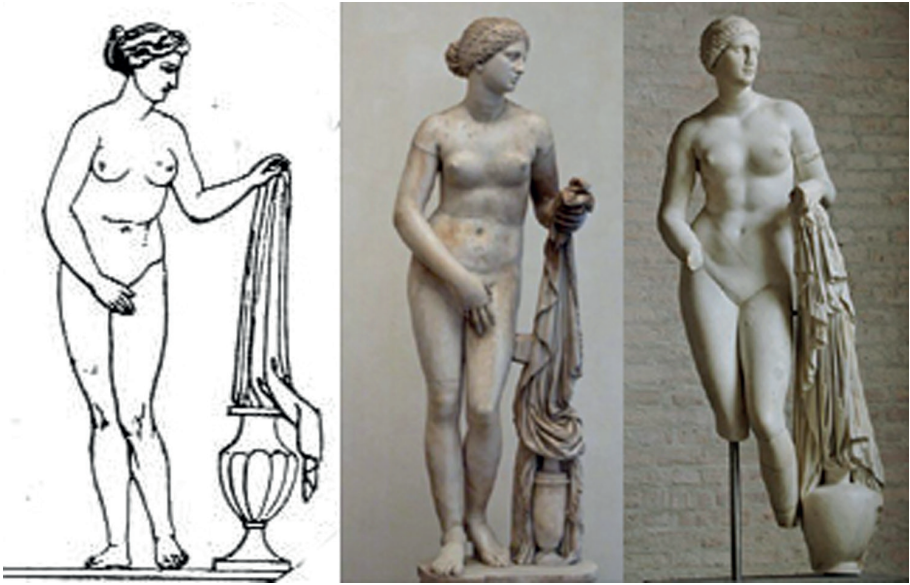
Sanat tarihi bağlamında pek çok şekilde tasvir edilen Venüs'ün ilk tanrısal tasviri olma özelliği ile dünyanın en eski heykeli olan Hohle Fels Venüs'ü incelendiğinde (Görsel 1), aşırı abartılmış üreme organı ve göğüsleriyle anne temsili olarak tasvir edildiği görülmektedir (Yılmaz, 2010, s.49). Anne arketipine, 2008 yılında Üst Paleolitik çağa ait olan Hohle Fels Venüs'ü bulunmadan önce en eski Venüs heykelciği olma ünvanına sahip olan Willendorf Venüs'ü de (Görsel 2) örnek verilebilir. MÖ. 25.000 yıllarına ait olan heykelcik, Wachau'da, Willendorf bölgesindeki demiryolu inşaatı sırasında ortaya çıkarılmıştır. Kireçtaşından yapılmış olan heykel neredeyse hiç hasar görmeden günümüze kadar ulaşmıştır (Tetikçi, 2015, s.40). Paleolitik dönem insanının düşüncesindeki kadın imgesinin somut bir kalıbı olan bu eserler '... güzelliğin ve birey olmanın önemsiz olduğu bir dönemi temsil etmektedir (Paglia, 2004, s.66).

ANTİK YUNAN DÖNEMİNDE KADIN TEMSİLİ

MÖ 1000'den önce Akdeniz de başlayan ve MÖ I. Yüzyıla kadar gelişmeye devam eden Yunan uygarlığının, Batı sanatının temellerini attığı düşünülmektedir (Dickerson, 2023/2013, s.67). Antik Yunan kültüründe kadının geri planda tutulduğu gözlemlenmektedir. Bu durum mitoloji ve sanata da yansımıştır. Sanatçılar, zanaatçı olarak görülmeye devam etmektedir fakat çalışmalar yalnızca siyasal ve dinsel içerikli değil toplum tarafından, kendi değerleri için de talep görmeye başlamıştır. Güçlerinin ve becerilerinin tam bilincine varan sanatçılar 'sanat okullarında' üsluplarını ve geleneklerini kıyaslıyor ve bu kıyaslamaların doğurduğu rekabet onları daha fazla çalışmaya itiyordu. Günümüzde hayran

olduğumuz eser çeşitliliğın ve işçılığın mükemmelliğinin sebebi de budur. Yunan sanatçılarının 'bilgi' aracılığın ile modeli inceleyip, beğenmedikleri öğeleri dışladıkları ve böylece gerçeğe aykırı olan mükemmel, simetrik ve kusursuz vücut betimlemeleri çıkarmalarına rağmen derinin altındaki hareketli kasları betimlemeleriyle canlı bir vücut izlenimi vermeyi iyi biliyorlardı (Gombrich, 1997, s.99, 103).

Praksityles'in işçiliğindeki zarafet, incelik ve içten etkileyiciliğın ile çalışmış olduğu 'aşk tanrıçası Aphrodit' betimlemesi dönemin en iyi örneklerdendir (Gombrich, 1997, s.99, 103). Praksityles'in bu heykeli yaptığın dönemde MÖ 350 yılına kadar dört yüz yıl boyunca birçok erkek nü heykeli yapılmıştır fakat kadın nü heykeline rastlanmamıştır. Antik Yunan da çıplak erkek vücudu siyasi gücü ve kahramanlığı temsil etmiş, arzu, entelektüellik ve güçle ilişkilendirilmiştir. Kadın heykelleri ise cinsellekle ilişkilendirilip seks objesi olarak tasvir edilmiş ve cinsiyet eşitliğini önemsizleştiren kalıplar oluşturmuştur (McCormark, 2023/2021, s.44).



Görsel 3. Praksityles Knidos, M.Ö. 1. yy., Afrodit, heykel, Vatikan Müzesi.

Yunan sanatında ideal güzellik kavramı mitolojik karakterler üzerinden temsil edilmiştir. Bunun en iyi örnekleri ise cinsel bir çekicilikle temsil edilmiş olan güzellik ve aşk tanrıçası olarak bilinen Aphrodite (Görsel 3) temsilleridir. Atinalı heykeltıraş Paraksiteles tarafından yapılan heykelde, çıplaklığını gururla sergileyen erkek nü heykellerin aksine cinsel çekiciliğın yanında iffet sembolü olan Pudica duruşu ile bir eliyle kasıklarınını kapatması, kendisinin savunmasız

olduğunu ve örtmesi gereken şeyler olduğunu vurgulamaktadır (McCormark, 2023/2021, s.41). Pudica duruşu her zaman iffet sembolü olmamıştır, zamanla koruma refleksinin aksine izleyicide dürtüsel bakma hissini ortaya çıkartan sanatsal bir estetik değer haline dönüşmüştür (Salomon, 2014, s.179-180).

ORTA ÇAĞ DÖNEMİ KADIN TEMSİLİ

Orta Çağ'da kadın temsillerini genellikle dini figürler ve toplumsal normlar şekillendirmiştir. Bunun sebebi Antik Yunan ve Roma Medeniyetinin dünyaya insan merkezli bakış açısının yerini kilisenin hüküm sürdüğü 'öteki dünya anlayışına' bırakmasıdır. Kilisenin görüşleri doğrultusunda Havariler, Azizler, İsa, Meryem gibi figürler ile doğum ve vaftiz gibi İncil'den alınan konuların resmedilmesi suretiyle Hristiyanlığın yayılması amaçlanmıştır. Dünya gerçeklerinin üzerinde olan tanrı inancı, kilise ve din adamlarının etkisiyle sanat üretimi dini konular çerçevesinde şekillenmiştir. Dini temalarla ilişkilendirilen kadın, Hristiyan sanatında bakireliği ve saflığı ile vurgulanarak manevi temsillerle sınırlandırılmıştır. Orta Çağ'ın ilerleyen dönemlerinden beri çıplaklık ve günah bağlantılıdır. Kilisenin baskın olmasıyla hayatın ve sanatın onun çevresinde gelişmesi, bu sonucu doğurmuştur (Leppert, 2020, s.92,93). Bu dönem içerisinde ideal kadın stereotipi Meryem'dir. Meryem saf, günahsız, bakire ve anne kalıp yargılarıyla sanat eserlerinde temsil edilmiştir.



Görsel 4. Giotto, 1310/1315, Madonna ve Çocuk, kavak panel üzerine tempera, 85,4x61,8 cm.,
Ulusal Sanat Galerisi.

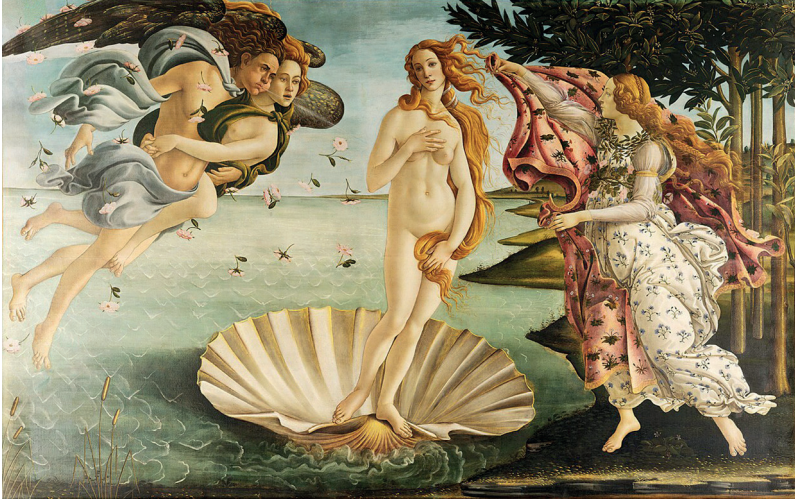
Kilise'nin görüşleri doğrultusunda, Hristiyanlığın yayılmasına yönelik üretilen eserlerde, Orta Çağ resim sanatında, Kilise'nin katı kuralları çerçevesinde sembolik ve çizgisel bir tavırla perspektif kurallarına bağlı kalınmadan iki boyutlu bir anlatım biçiminin benimsendiği görülmektedir.

13. yüzyılda yaşamış ünlü ressam Giotto'nun 'Madonna ve Çocuk İsa' tasvirinde (Görsel 4) olduğu gibi figürlerin natüralist bir yaklaşımla, gerçeğe uygun bir biçimde stilize edildiği görülmektedir. Anatomi ve biçime yoğunlaşan Giotto'nun 14. Yüzyılın başlarında sanat alanındaki bu keşifleri ve yenilikleri yüz yıl sonra İtalyan Rönesans'ına dönüşecektir. Beş panelden oluşan ve merkezinde 'Madonna ve Çocuk' olan bu tasvirde Meryem'in saflığı simgelenmekle beraber, diğer örneklerinin aksine bebek İsa annesinin sol işaret parmağını tipik bir bebek gibi kavrar ve Meryem'in elindeki masumiyete göndermede bulunan beyaz güle uzanır (National Gallery of Art, 2025).

RÖNESANS DÖNEMİ KADIN TEMSİLİ

Roma'nın Hristiyanlığı kabul etmesiyle başlayan insan merkezli özgür düşünce biçimini engelleyen 'öteki dünya' inancı, Rönesans'la birlikte ortadan kalkar. Rönesans sanat, bilim ve kültürün yeniden doğuşu olarak kabul edilir. Hümanizm düşüncesiyle beraber sanatın merkezine yeniden 'insan' yerleşmiştir. Ancak 15. ve 16. yüzyıllarda ortaya çıkan Protestanlar, çıplaklığa karşı bir tutum izler. Katolikler dini tasvirleri Protestanlar'a karşı savunmaya çalışır. Michelangelo'nun Son Akşam Yemeği tablosundaki çıplaklığın boyalarla kapatılması dahi tartışılmıştır. Buna kısaca 'Püriten' ahlakı denilmektedir. (Wiesner-Hanks, 2021/2006, s.222).

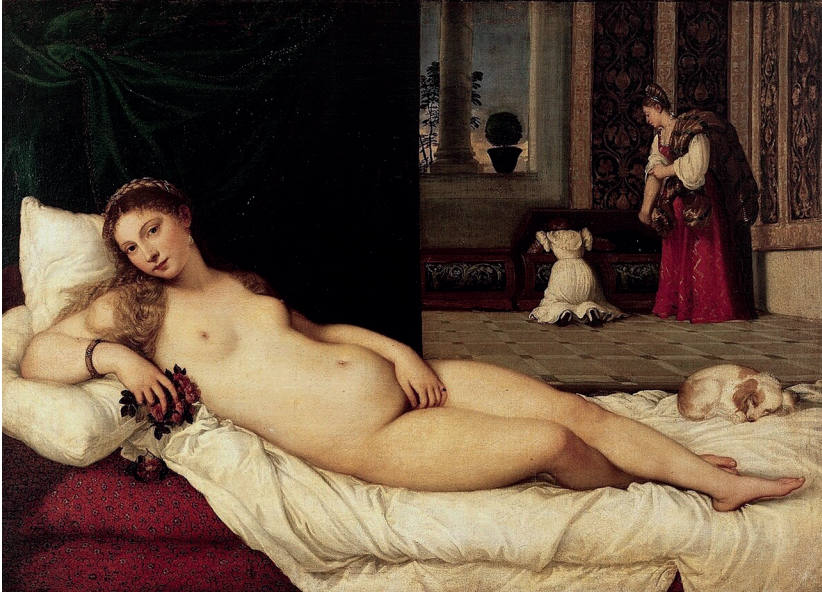
Az sayıda olan tanınmış kadın sanatçıların durumu daha da karanlıktı. Kadın sanatçıların canlı modelden çalışmasına izin verilmemekteydi. İlerleyen yüzyıllarda kadın çıplaklığı, erkek çıplaklığına göre resme daha fazla konu olsa da kadın sanatçılar bundan mahrum bırakılmaya devam edilecekti (Parker & Pollock, 2024, s.210,211). Ön plana çıkmaya başlayan bireyselliğin, sanatın ve bilimin birleşmesiyle önceki dönemlerdeki toplumsal ve kültürel tasvirler yerini yavaş yavaş gerçekçiliğe bırakmıştır. Özellikle teknolojinin gelişmesiyle oran/orantı, estetik, perspektif gibi kavramlarla kadın figürü üretilmeye başlanmıştır. Ekonomik zenginlik de bu süreçte önemli rol oynamıştır. Özellikle Medici ailesi sanatın koruyucusu olarak nitelendiriliyordu ve sanat akademileri kurulmaya başlanmıştır. Bu akademilerin ilki Floransa'da Vasari tarafından 1563 yılında kurulan Compagnia e Accademia del Disegno'ydü (Wiesner-Hanks, 2021/2006, s.219).



Görsel 5. Sandro Botticelli, 1485, Venüs'ün Doğuşu, tuval üzerine tempera, 172,5x278,5 cm., Uffizi Galerisi.

Resmin (Görsel 5) ilk sahibinin kesin olarak kim olduğu bilinmiyor ancak Botticelli'ye bu tabloyu sipariş eden kişinin zengin tacir Medici ailesinin bir ferdi olduğu düşünülmektedir (Boydak, 2022, s.1425). Botticelli'nin bu anıtsal nü tablosu hem feminen güzelliğin hem de İtalyan Rönesans'ında doğan Batı sanatının en sembolik eserlerindedir. "(...) Venüs arketipini doğuran Knidos Afrodit'i ile beraber diğer tüm Venüs imgelerinin DNA'sı bu tabloda keşfedilebilir" (McCormark, 2023/2021, s.46).

Botticelli, Rönesans hümanistlerinin iki tür Venüs'ü olduğu düşüncesindedir. Biri, ilahi aşkın ve ruhun güzelliği ile ilgili düşünceleri ortaya çıkaran saf ve kutsal bedeni temsil eden 'Göksel Venüs' diğeri doğurganlık, seks, üreme ve ölümlü dünyanın güzelliğiyle bağdaştırılan 'Yersel Venüs' tür. Botticelli, Venüs'ün cildini kansız ve solgun tasvir eder; onun et ve kemikten ziyade minerallerden oluştuğu izlenimini verir. Resim, ruhun manevi güzelliği üzerine düşündürme amacı taşımaktadır. Botticelli, 'Venüs'ün Doğuşu' tablosunu, Homeros'un mitlerinden ve klasik dönem alimlerinden Agnolo Poliziano'nun kaleme aldığı Rönesans şiirlerinde geçen hikâyelerden ilham alarak resmetmiştir. Resim hem Antik Yunan mitlerini hem de Hristiyanlık öğelerini üzerinde taşımaktadır. Tabloda Antik dönem de saygınlık barındıran Venüs ile Orta Çağ da günahkarlığın ve şehvetin sembolü haline gelen Venüs ve onun bedenini çiçekli bir elbiseyle kapatmaya çalışan kadın figürünü bir arada görülür. Tabloyu hem günahkarlığın utancını örtmek hem de bir vaftiz töreni olarak düşünmek mümkündür. Dolayısıyla Botticelli'nin Venüs'ün Doğuşu tablosu bir geçiş dönemi tablosudur. Urbino Venüsü'ne bakıldığında ise geçiş döneminin bittiği anlaşılmaktadır (McCormark, 2023/2021, s.47).



Görsel 6. Tiziano Vecellio, 1538, Urbino Venüs'ü, tuval üzerine yağlı boya, 119x165 cm., Uffizi Galerisi.

Urbino Venüs'ü (Görsel 6) 1538'de Tiziano tarafından Urbino Dükü Guidabaldo della Rovere için yapılmıştır. Herhangi bir Hristiyanlık imgesi bulunmayan tabloda, kırmızı yatağa serilmiş beyaz çarşafın üzerinde uzanıp izleyiciye bakan bu çıplak kadın, boynuna dolanan kızıl saçları ve eliyle kısmen kapadığı cinsel organıyla fazlasıyla kışkırtıcı ve erotik bir şekilde resmedilmiştir (Dickerson, 2023/2013, s.158).

AYDINLANMA DÖNEMİ VE SONRASI KADIN TEMSİLİ

Aydınlanma düşüncesinin yükseldiği 18. Ve 19. yüzyılda yapılan kadın temsilleri incelendiğinde, toplumsal ve kültürel normların değişimi ile sanatsal anlayışların da ciddi değişimlere uğradığı görülmektedir. 19. yüzyılda Sanayi Devrimi ile el emeği ürünlerin farklı bir değer kazandığını öne sürülmekteydi. Bu dönem içerisinde gazetenin yaygınlaşmasının da sanat alanını etkilediği görülmektedir. Bu dönemde sanatın değerlendirilmesinde sanat eleştirmenleri ön plana çıkmış, Saray ve Kilise, sanat üzerindeki egemenliğini yavaş yavaş müzelere ve sanat galerilerine bırakmaya başlamıştır. 19. yüzyılın diğer bir değişimi ise yüzyılın ortalarına doğru romantizmin etkisini realizme bırakması olmuştur (Dickerson, 2023/2013, s.220). Zamanla kadın çıplaklığına yönelik hayranlık devam etse de sanat akademilerine yönelik inanç yitirilmiştir (Parker & Pollock, 2024, s.212).



GörSEL 7. Francisco Goya, 1790-1800, Çıplak Maya, tuval üzerine yağlıboya, 97 x 190 cm., Prado Müzesi.



GörSEL 8. Francisco Goya, 1802-1805, Giyinik Maya, tuval üzerine yağlıboya, 97x190 cm., Prado Müzesi.

İspanyol ressam Francisce de Goya'nın (1475-1510) 1790 ile 1800 yılları arasında tamamladığı düşünülen 'Çıplak Maya' (GörSEL 7) tablosu Prado Müzesi'nde sergilenmektedir.

'Çıplak Maya' tablosunun 'Uyuyan Venüs' tablolarının devam eden bir geleneğin izinden gittiği söylenilebilir. Buradaki önemli nokta, figürün Venüs temsilinden çok sıradan bir kadını andırıyor olmasıdır. Rönesans idealizminden uzak olan ve herhangi bir metaforik anlam içermeyen bu eserde izleyicisine samimi bir bakış atan ölümlü bir beden, kasık kıllarına kadar ayrıntılı bir biçimde resmedilerek cinsel imge ön plana çıkarılmıştır. Kilise, Hristiyanlığın en başından beri dinsel tutuculuğa devam etmekteydi ve çıplaklık yasaktı. 'Çıplak Maya' tablosunun yanına 'Giyinik Maya' (GörSEL 8) tablosunun yapılma nedeninin o tabloyu saklanmak olduğu düşünülmektedir ama bu "Çıplak Maya" tablosunun saklanmasına yetmemiştir. Manuel de Godoy'un koleksiyonunda olan bu iki tabloya İspanya Engizisyonu el koymuştur (Antmen, 2014, s.21).



GörSEL 9. Edouard Manet, 1863, Kırdá Öğle Yemeği, tuval üzerine yağlıboya, 208x264 cm., Orsay Müzesi.

Gerçekçi-Natüralizm'den izlenimciliğe yönelen ilk sanatçı olan Edouard Manet, resim öğrenimi gördüğü tarihi resmin temsilcisi Couture'un atölyesinden anlaşılamadığı için ayrılmıştır. Manet sanat anlayışını; “Ben, başkalarının görüp sevdiğini değil, gördüğümü resmediyorum ayrıca biz Roma'da değiliz ve oraya gitmek de istemiyoruz.” Şeklinde açıklamıştır. Dolayısıyla kırdaki adamlar ve çıplak kadın da eski dönemin tanrı ve tanrıçası değil, Paris bulvarlarının insanlarıdır (Turani, 1971, s.450).

Edouard Manet'in 'Kırda Öğle Yemeği' (Görsel 9) tablosunda Manet merkezde çıplak figür, arkada yıkanan kadın ve şık giyimli adamları aynı resimde tezat bir biçimde birleştirilmiş, çıplaklığın tek başına sarsıcı olmadığını göstermiş; tablo 19. yy. izleyicisi üzerinde şok etkisi yaratmıştır. Rönesans döneminde yaygın olan kadın güzelliğinin sade bir tasviri olmayan bu eser, edepsiz bir eylem içerisindeki çağdaş figürlerin cesur bir portresiydi ve bu nedenle de sanat tarihi geleneğinin içinde kendine özgü bir yer edinmiştir (Dickerson, 2023/2013, s.226).

DIŞAVURUMCULUK VE KADIN TEMSİLİ

İzlenimcilik sonrası Batı sanatında bir sanat akımından ziyade, sanatçının içsel dünyasının biçimsel ifade yoluyla dışa vurma eğilimi olarak tanımlanan, yaygın bir eğilim ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıl boyunca farklı biçimlerde ortaya çıkan gelişmeler genel olarak 'Dışavurumculuk' başlığı altında ele alınır. Sanatçının bireysel ve öznel ifade biçimi olarak değerlendirilen Dışavurumculuk, “sanatçıların yoğun bir sezgisel güce sahip olduğu varsayımıyla hareket eder”. İtalyan Filozof Benedetto Croce (1866-1952) herkesin sanatçı olamamasını nedenini, “sezgileri teknik olarak ifade edebilme yetisi değil, bir sanatçı gibi sezmemesi” olarak açıklar (Antmen, 2012, s.34). Dışavurumcu sanatçıların biçim bozmak, simgesel ve duyuşsal renk kullanmak, dokusal boya tercihleri, abartılı perspektif ve desen anlayışını benimsemek gibi ortak noktaları da vardır. Çalışmalarda ritim ve duyum ile izleyicinin kendi sezgisine göre zenginleşen sanatçı ile ruhsal etkileşim kurulması söz konusudur (Antmen, 2012, s.33-35).



Görsel 10. Pablo Picasso, 1907, Avignonlu Kızlar, tuval üzerine yağlıboya, 243.9x233.7 cm.,
Modern Sanatlar Müzesi.

Bütün zamanların en ünlü modern sanatçılarından biri olan Pablo Picasso İspanya’da doğmuş, kendisi gibi ressam olan babası tarafından erken yaşta yeteneği keşfedilmiş ve 14 yaşındayken Barselona’da güzel sanatlar okulunda eğitim görmeye başlamıştır. Sanatsal dehası ve avangart yenilikleriyle simbolizm, dışavurumculuk, klasisizm, gerçeküstücülük gibi birçok üslupla denemeler yapmış ve Batı dışı sanatın tanınmasına katkıda bulunmuştur.

Picasso’nun ‘Avignonlu Kızlar’ tablosunun (Görsel 10) önemli olmasının nedeni ise kübizmin ve 20. yüzyılın diğer modernizm biçimlerinin habercisi olmasıdır. Picasso’nun birbirinden kopuk pozlar veren ve yüzleri maskeyi andıran bir grup çıplak fahişeyi, iri badem gözler ile tasvir eden bu eseri hem seçtiği konu bakımından hem de Afrika üslubunu bu kadar büyük ölçekte çalışması bakımından radikal bir resimdir ve erken 20. yüzyıl sanat dünyasını şoka uğratmıştır (Dickerson, 2023/2013, s.254-256). Picasso’nun bu eseri, estetik ve güzellik kalıplarını yıkarak alışılmamış estetik güzelliği, güzel ile çirkin arasındaki farkı yok etmiş, kendi kurallarını kendi koyan özgün bir tarzı yansıtmayla dikkat çekicidir. Resim, ilk kez 1916 yılında sergilenmiş ve 1930 yılında Modern Sanatlar Müzesi koleksiyonuna katılmıştır (Antmen, 2012, s.44, 46). Eser, tarihsel bağlamı ve devrimci teknik özellikleriyle beraber

değerlendirildiğinde kadın figürünü temsil ediliş biçiminin, onların öznelliğinden ziyade sanatçının kendi estetik ve ideolojik kimliğinin yansıması ile nesnelleştiği söylenebilir.

POP SANATI KADIN TEMSİLİ

Soyut Dışavurumculuk akımının egemen konumunu, 2. Dünya Savaşı sonrasında gelişen ekonominin de etkisiyle varlığını hissettirmeye başlayan tüketim kültürü, zihniyeti değiştirmeye başlamıştır. Dışavurumculuğa alternatif arayışlar içinde olan yeni kuşak, deneyselliğin ön planda olduğu bir anlayışla yeni düşüncelere açık disiplinler arası bir sanat platformu oluşturulmayı amaçlamışlardır. Popüler kültür verileriyle ilgilenen ve dönemin egemen sanat üslubu olan 'Soyut Dışavurumculuk' tan uzaklaşma eğiliminde olan yeni kuşak genç sanatçılar, konu ve malzeme anlamında gündelik hayatın kültürel verilerini kullanmaya başlamışlardır. Ortaya çıkan popüler kültür ürünlerini açıklamak için 1958 yılında İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway (1926-1990) Architectural Design dergisinde 'Sanatlar ve Kitle İletişimi' adlı bir makale yayınlamış ve 'Pop Sanat' terimini ilk kez bu makalede kullanmıştır.

Pop, tüketim kültürünü ve reklamını yüceltirken aynı zamanda imgeleri yüksek kültür-alt kültür ayrımı yapmaksızın ele alır. Harold Rosen Belg, Pop Sanat'ın sanat olmadığını söylemiş bununla yetinmeyip Pop Sanatı 'reklam estetiği' olarak nitelendirmiştir. Ancak sanatın geleneksel işlevinin 'reklamcı' figürler tarafından zaten ele geçirildiğine inanan pop sanatçıları için bu eleştirinin bir anlamı yoktur (Antmen, 2012, s.160-162).

Pop Sanat temsilcilerinden Andy Warhol, 1962'de Campbell hazır çorba kutu etiketleri, Coca Cola şişeleri, Brillo bulaşık teli kutularının taklitlerine yer verdiği tüketim mallarının resimlerini fotografik ipek baskıyla seri biçimde üretmeye başlamıştır bile. Warhol böylece ilgiyi kitle etkileşim araçları aracılığıyla kapitalizmin kültürel mantığını ortaya koyan nesnelere dünyasına çeker. Daha sonra ünlü kişilerin portrelerini (Görsel 11) ve bunların göz alıcı renklerde sayısız çeşitlemelerini yaparak sanat yapıtını sanatçının kişiliğinden ve duygularından soyutlayarak mekanik bir ürün haline getirir (Şahiner, 2013, s.16,17). Donald Kuspit (1935-), Warhol'un ürettiği sanatın piyasaya bağımlılığına dikkat çeker ve görüşünü: "... Tıpkı Duchamp'ın sanatla sanat olmayanı 'kuramsal olarak' birleştirmesi gibi, Warhol da sanatla parayı birleştirmiştir. Sanat belirsiz olabilir, oysaki para sanatı belirleyecek güce sahiptir. Warhol'a göre sanat ticaridir; bu da sanatın gücünden çok ticaretin gücüne ilişkin ipucu verir" sözleriyle açıklar (Şahiner, 2015, s.29).



Görsel 11. Andy Warhol, 1962, Marilyn Diptych, tuval üzerine serigrafî mürekkebi ve akrilik boya, 205,44x289,56 cm., Tate Koleksiyonu.

1950'li yıllarda resim yapmaya başlayan ve 1960 yılında çizgi roman resimleri, reklam afişleri ve ticari nesnelerin resimlerini yapmaya başlayan Andy Warhol sonrasında reklamcılığı ve illüstratörlüğü bırakarak Pop imajlarını işlediği çalışmalar yapmaya başlamıştır (Şahiner, 2013, s.16). Pop sanatçılar için vazgeçilmez esin kaynakları olan dönemin film yıldızları ve birçok ünlü kadın, cinsellikle yüklenmiş seyirlik ve sıradan bir nesne olarak tasvir edilerek özne konumundan nesne konumuna dönüştürülmüştür (Antmen, 2012, s.162). Warhol'un elle renklendirerek hazırladığı ve seri üretim halinde çoğalttığı Marilyn gibi (Resim, 11). Rifat Şahiner'e göre "Sanatçının kutsal olduğu düşünülüyordu (...) ama Warhol'un sanatçısı, iş adamıdır. Kutsal ve yaratıcı olan her şeyi tıpkı Marx'ın söylediği gibi üzerine fiyat koyarak dünyevileştirmiştir. Tıpkı Meryem yerine Marilyn'leri (...) konumlandırması gibi" (Şahiner, 2015, s.29-30).

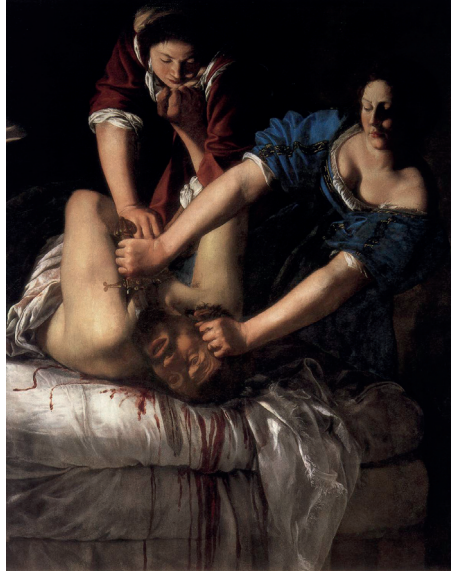
FEMİNİST SANATTA KADIN TEMSİLİ

Çıkışını 1789 yılına kadar götürmenin mümkün olduğu feminizm, özel koşullarda ortaya çıkmış tarihsel bir olgudur. İngiltere'de kadınlar, toplum öğretilerinin dışında bırakıldıklarını düşünmekteydiler ve bir dizi talepte bulunarak erkeklere değil ama erkeklerin toplumsal iktidarına karşı çıkmışlardır. 1793 yılında Fransa Meclisi'nin 'Erkeklerin Haklarını' ilan etmesine tepki olarak meclise savaş açan Madam Roland, Rose Lacombe ve Olympe de Gouges gibi devrimci kadınlar 17 maddelik 'Kadın Haklarını' yazdılar. 20 Ekim 1793'te Paris

Komünü'nde, Olympe de Gouges'in "Kadın özgür doğar ve erkeklerle eşit haklara sahip olur... Kanun önünde eşit olan bütün kadın ve erkek vatandaşlar, hiçbir ayrıma uğramaksızın bütün yüksek mevkilere ve kamu görevlerine eşit olarak kabul edilebilmelidirler..." şeklindeki savunmasından sonra bu kadınlar maalesef idam edildiler (Arat, 2022, s.37-40).

Feminist Sanat, 1960'larda ABD'de bir grup feminist sanatçı tarafından ortaya çıkarılmıştır. Feminist sanatçıların amacı, kadınların sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde karşılaştığı cinsiyetçi yaklaşıma karşı bir mücadeleydi. Sanat tarihçileri ve sanat eleştirmenleri tarafından dışlanmışlardı (Antmen, 2012, s.239). Eril tahakkümün nedeni, cinsel farklılıkların bir tür 'yaratılış gereği' olarak toplumsal erkek egemenliğinin meşru kılınması, sanat dünyasını ve tarihini ele geçirmiş olması, Linda Nochlin'in de dediği gibi "penisi olan insanların, rahmi olan, insanlara göre daha sanatçı" görülmesiydi (Antmen, 2014, s.89). Ayrıca Nochlin'in, 'Neden Hiç büyük Kadın Sanatçı Yok?' makalesinde Michelangelo ya da Manet düzeyinde 'kadın sanatçı çıkmamasının, kadınlara eğitim hakkının verilmemesinden ve kadınlarla erkeklerin eşit haklara sahip olmamasından kaynaklandığını söylemiştir (Antmen, 2012, s.241). Bu konu hakkında görüş bildiren sanatçılardan biri olan Judy Chicago, büyük kadın sanatçıların olmamasını "Biz, 'kadınların hiçbir zaman önemli herhangi bir şey başaramamış oldukları' üzerine eğitildik. Bu düşünce kalıbı da önemli hiçbir şey yapamayacağımıza inanmamızı kolaylaştırmaktadır." (Clark, 2017/1995, s.186) şeklinde açıklamıştır. Feminist Sanat, kadınların bu problemlerini yoğun bir biçimde gündeme getirmeyi amaç haline getirmiştir. Bu sayede cinsiyetçi yaklaşımla göz ardı edilen kadın sanatçılar keşfedilmiştir ve daha yüksek oranlarla kurumlarda bulunabilmesi sağlanmıştır (Antmen, 2012, s.239).

Linda Nocklin'in 'erkek egemen' kavramını sorgulayarak yapıbozumuna uğrattığı 'Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?' makalesinde bütün engellere rağmen kadın sanatçılar vardır ama hepsi ya ressam kızıdır ya da bir erkek sanatçıyla bağları vardır şeklinde ifade eder. 13. yüzyılda yaşayan efsanevi heykeltıraş Sabina von Steinbach'tan 19. yüzyılın hayvan ressamı olan Rosa Bonheur'e kadar böyledir (Nochlin, 2022, s.81). Bu kişilere Artemisia Gentileschi örneği verilebilir.



Görsel 12. Artemisia Gentileschi, 1614-1620, *Judith Holofernes'i Öldürüyor*, tuval üzerine yağlı boya, 198x162 cm., Museo Capodimonte, Napoli.

Artemisia Gentileschi (1593-1652/53), babası Orazio Gentileschi (1563-1639) tarafından bizzat ve başka sanatçılar tarafından da eğitim görmüştür. Babasıyla birlikte çalışan sanatçı, hayatının büyük bir bölümünü İtalya'da geçirmiş sonrasında da Napoli'ye yerleşmiştir. Sanatçı tarafından yazılıp günümüze ulaşan birkaç mektupta 17. yüzyılda bir kadının kapasitesini kanıtlamak, yaptığı eserlerin başka sanatçıları tekrar etmek değil, özgün konular olduğuna ikna etmek zorunda kaldığı görülür. Kendini savunması: “Bu kadının ruhunda Sezar’ın özünü bulacaksınız” şeklindedir. Erkek egemen olan dünyada bir kadın olarak yaptığı bu savunma oldukça anlaşılabilir (Parker, Pollock, 2024, s.74).

Ressamın eğitim aldığı Agostino Tassi tarafından tecavüze uğraması ve mahkeme tarafından doğruluğunun kanıtlanması amacıyla işkence gördüğüne ilişkin anlatımlara sıkça rastanır. Genthileschi bu sansasyonel anlatımlarla “şehvet düşkününü ve erken gelişmiş bir kız” olarak damgalanır aynı zamanda resimleri ‘erkeklerden hoşlanmadığı’ şeklinde de okunur ve bu iki düşünce birbirleriyle ilişkilidir. Ressam çevrede popüler bir konu olan düşman General Holofer’in çadırına rehine olarak giren kahraman Yudit’in hikayesini (Görsel 12) defalarca resmetmiştir. Dikkatle planlanmış, eyleme tamamen hakim olan bu cesur, güçlü ve kararlı olan Yudit temsilinde dikkat çeken, sanatçının bu figüre verdiği önemdir. Sanatçının ünlü kadın karakterleri resmetmesi, öznesi kadın olan yerleşik kalıplara bir müdahalesi olarak okunmalıdır (Parker, Pollock, 2024, s.75, 76).

1960'lı yıllara gelinceye kadar kadınlar hala istedikleri eşit haklara kavuşamamıştı. Feminist Sanat böyle ortaya çıktı. Modern dönemde, özellikle 1960'lar ve 1970'lerde feminizmin yükselmesiyle kadın sanatçılar ve feminist sanatçılar tarafından kadın figürlerinin geleneksel ve erkek bakış açısıyla şekillendiği eleştirisi, kadın temsillerinin dönüşüm geçirmesine neden olmuştur. Genellikle anne, sevgili, tanrıça ve sadece estetik bir obje rolleriyle temsil edilen ve toplumsal görevlerinin dışında kalan özellikleri göz ardı edilen ya da yozlaştırılan kadın figürü, kendi özelliğini ve gücünü ifade eden figürler haline gelmiştir. Bu bağlamda sanat, toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanması, kadınların toplumsal alandaki haklarının artmasında ve kadın hakları mücadelesinde önemli bir araç haline gelmiştir.



Görsel 13. Ana Mendieta, 1973-77, *Silüeta Çalışmaları*, performans sanatı, Meksika.

1948 yılında Havana'da doğan Ana Mendieta 13 yaşına kadar burada büyüdü. Küba Devrimi sırasında Amerikan istihbarat örgütü CIA tarafından, ailelerin izni olmaksızın çocukların alınacağı ve Sovyet çalışma kamplarına göndereceği söylentisinin yayılması üzerine kız kardeşiyle beraber Katolik Kilisesi'nin de yardımı ile Amerika'ya gönderildi. Bir süre toplama kampında kaldılar ve sonrasında Amerika'da kilise organizasyonu ile bulunan gönüllü ailelerle beraber Lova eyaletine yerleştirildiler. Bu zorunlu yer değiştirme, Lova'daki ilk yıllarında maruz kaldığı ırkçılık ve tacizler Mendieta'nın tüm sanat hayatı boyunca, aidiyet, kimlik, cinsiyet gibi kültürel kodlanmışlıklarla beraber beden, toprak ve doğayı kullanarak kendini sorgulayacağı çalışmalar yaratmasına zemin hazırlamıştır (Balkır, 2018, s.252-253). Buna yönelik verilebilecek en iyi örnek Silüeta serisi olacaktır. Silüeta serisinde (Görsel 13) Mendieta'nın kadın gücü ve şefkati gibi 'kadınca' özellikleri yücelttiği varsayılan tinsel değer atfettiği, 'yitik tanrıça' kültürlere ya da 'anaerkil' kültürlere yeniden canlandırmak için duyduğu feminist arzu, çocukken yaşadığı deneyimlerle birleşmiştir. Kadınların 'toprak

ana' ile ilişkileriyle ilgili ritüellerin ve inançların bedensel performansı bağlamında açıklanan Silüeta serisi için Mendieta'nın sözleri şu şekildedir; "Toprak ile (kendi silüetime dayalı) kadın bedeni arasında bir diyalog yürütüyorum. ... Rahimden (doğadan) fırlatılmış olduğum duygusunun dayanılmaz etkisi altındayım. Sanatım, beni evrenle birleştiren bağları yeniden oluşturmanın bir yolu. Ana kucağına dönüş demek. Toprak/beden heykellerimin aracılığıyla toprakla bütünleşiyorum. ... Ben doğanın bir uzantısına dönüşüyorum, doğa da benim bedenimin uzantısı oluyor. Toprakla bağlarımı yeniden kurma yönündeki bu saplantılı eylem, ilkel inançların yeniden canlandırılmasıdır: Kadiri mutlak kadın gücüne, rahim içinde kuşatılmış olmanın ardıl imgesine, var olma açlığımın tezahürüne olan inanç..." (Jones, 2014, s.307).

Mendieta, sanatın kalıcı olduğunda amacına ve gerçekliğine ulaşamadığını düşünmektedir. 1972 Lova Üniversitesi Intermedia programını tamamladıktan sonra, resim sanatını yeterince gerçekçi bulmadığını ve yaşamın kaynağına gitme düşüncesiyle bıraktığını şu sözlerle açıklamıştır: "Sanatımdaki dönüm noktası, resimlerimin ifade etmek istediklerim için yeterince gerçek olmadığını fark ettiğim 1972 yılıydı. Sanatımın imgelerimin gücü olmasını, sihri olmasını istedim" (Balkır, 2018, s.252-253). Balkır'a göre, "Mendieta, dünyanın fonografik tasvirinin nesnel bir bakışla sabitlenmesinin, peşinde olduğu gerçekliğe ulaşmada yetersiz olduğunu düşünür. Bedenini dünyaya ekleyerek mekân ve zaman içinde görünen ve kaybolan işler üretmek ister. Sınır, geçiş ve geçicilik daha sonra uzun süre devam ettireceği Silueta serisinin özünü oluşturan temel meselelerdir. O, kavramları bu temel üzerinden yorumlar" (Balkır, 2018, s.253-254).

FANTASMA: KADIN BEDENİNİN TEMSİLİNE DAİR ÖZGÜN BİR YAKLAŞIM

İzleyicinin nesneyle ilk temasında genellikle bütünsel bir algı oluşur. Ardından bu bütünlüğü oluşturan parçalar, uyum ve denge bağlamında değerlendirilir. Bu bağlamda, "Fantasma-Boşluk" serisinde keskin hatlı yapının içine yerleştirilen kıvrımlı kadın bedeni formu, zıtlık ilkesi üzerinden hem plastik bir öge hem kavramsal bir nesne olarak kompoze edilmiştir. Kadın bedeninin içi ve dış mekanla ilişkisi, zıtlık, boşluk-doluluk kavramları üzerinden yeniden kurgulanarak, geleneksel kadın imgesine dair kalıplar sorgulanmıştır. Böylece çalışma sanatsal düzenleme ilkelerine bağlı kalınarak, toplumsal cinsiyet temsilleri açısından çok katmanlı bir okuma önermektedir (Barıç, 2018, s.35-36).



Görsel 14, 15. Şerife Barıç Sarıkaya, 2014, *Fantasma*, seramik form, 15x29x39 cm., Kişisel Arşiv, Ankara.

'Fantasma' kelimesi, Türk Dil Kurumu (ty) güncel sözlüğünde "gerçekte var olmadığı halde var gibi görünen hayal" anlamına gelir. Bu anlamdan yola çıkarak çalışılmış serinin ilk eseri olan bu çalışmada (Görsel 14, Görsel 15), dekorlama tekniğiyle bacak formuna giydirilen jartiyer, kadının kendi benliğinden uzaklaştırılarak teşhir, tahrik ve erotizm gibi çağrışımlara indirgenmesine eleştirel bir yaklaşım sunar. Ters açıyla -negatif olarak kullanımıyla- form, kadının kapladığı hava boşluğuyla yani fiziksel yokuşuyla dışarıdan yüklenen anlamlarla kurulan yapay doğasının yokluğuna ve -miş gibiliğine işaret eder (Barıç, 2018, s.35-36).

SONUÇ

Bu araştırmada, sanat alanındaki kadın temsillerinin tarihsel süreç içerisindeki evrimi, kadınlara yönelik toplumsal kalıp yargılar, kültürel değerler ve bu değerlerin kadın kimliği ile olan etkileşimleri incelenmiştir. Kadın bedeninin sanatta nasıl bir meta haline geldiği, toplumun kalıp yargılarına göre nasıl şekillendiği, zamanla değişen toplumdaki kadın rolünün sanat üretimiyle nasıl iç içe geçtiği ortaya konulmuştur. Kadın figürünün sanat disiplinlerinde tanrıça imajından idealize edilmiş güzellik anlayışlarına kadar çeşitlenen temsillerini anlamak için, sanat üretimiyle toplumsal kalıp yargılar arasındaki etkileşimi kavrayabilmek özellikle önemlidir.

Sanat tarihi boyunca kadın bedeni, Paleolitik dönemden itibaren doğurganlık ve bereket gibi kavramlarla ilişkilendirilmiş; anne ve tanrıça imgeleriyle idealize edilmiştir. Antik Yunan'da ise kadının toplumsal statüsünün zayıflamasıyla birlikte hem sanatta hem mitolojide edilgen ve bağımlı temsilleri öne çıkmıştır. Hristiyanlıkla birlikte sanatın dini normlar çerçevesinde şekillenmesi, kadın bedeninin bastırılması ve 'ideal kadın' figürünün Meryem üzerinden inşa edilmesine yol açmıştır. Rönesans'la birlikte çıplaklık sanata geri dönse de

kadın temsilleri uzun süre erkek egemen bakışın kalıpları içinde şekillenmiştir. Kadın sanatçılar ise özellikle nü çizim gibi alanlardan dışlanmışlardır. Feminist sanat hareketi, adı konmadan önceki dönemlerde dahi kadınların temsiline ve sanattaki rollerine dair eleştirel yaklaşımların izlerini taşımış; kurumsal olarak şekillenmeye başlamasıyla birlikte, kadın sanatçıların görünürlüğünü artırmış ve kadın bedenine yönelik temsilleri sorgulayan dönüştürücü bir sanat pratiği haline gelmiştir.

Kadın bedeni ve kimliği üzerindeki kalıp yargıların sanatla etkileşim içinde biçimlendiği, kadın temsillerinin, bir yandan toplumsal kalıp yargıları sorgulayan bir etki yaratırken diğer yandan toplumun kadınlara yüklediği kalıp yargıların pekişmesine yol açtığı gözlemlenmiştir.

İncelenen temsillerle birlikte bu çalışma, tarihsel dönemlerde kadın bedeninin temsillerini yalnızca sanatçının öznel bir ifade biçimi değil aynı zamanda farklı tarihsel dönemlerdeki toplumun ve kültürün yansıması olduğu tespiti yapılmış aynı şekilde sanatın toplumdaki değişim-dönüşüm aracı olduğu saptanmıştır. Çalışma, sanat eserlerinin toplumla ve kalıp yargılarla etkileşimindeki çok katmanlı yapısını anlamlandırmaya katkı sağlamıştır.

Araştırma kapsamında yer alan kişisel ve özgün seramik çalışma olan Fantasma, örneğiyle özgün ve eleştirel bir sanatsal ifade de ortaya konmuştur. Eser, toplumsal cinsiyet temsillerinin sanat pratiği içerisindeki rolünü görünür kılmakla kalmayıp, kadın kimliğinin dışarıdan yüklenen anlamlar ve kalıplar aracılığıyla nasıl biçimlendiğine dair alternatif okumalara imkan tanımaktadır. Bu yönüyle çalışma, sanat üretiminin toplumsal cinsiyet algısına dair tartışmalarda önemli bir örnek teşkil etmektedir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2012). Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar (4. Baskı). Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2014). Kimlikli bedenler sanat, kimlik, cinsiyet (2. Baskı). Sel Yayıncılık.
- Arat, N. (2022). Feminizmin abc'si (4. Baskı). Say Yayınları.
- Balkır, N. (2018). Bir ana mendieta varmış, bir ana mendieta yokmuş. Sanat Tarihi Dergisi, 17(1), 251-263. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/std/issue/36825/360135> adresinden alındı
- Bariç, Ş. (2018). Fragmanlaşan kadın bedeni ve seramik uygulamalar. (Yayın No. 502221) [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Boydaş, O. (2022). Orta çağ ve rönesans dönemi sanat eserleri örnekleri üzerinden ezoterizm kavramının yansımaları üzerine bir inceleme. International Journal of Social, Humanitie and Administrative Sciences, 8(57), 1421-1427. doi:10.29228/JOSHAS.65035
- Clark, T. (2017). Sanat ve propaganda kitle kültürü çağında politik imge (3. Baskı). (E. Hoşsucu, Çev.) Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma 1995'te yayımlandı)
- Dickerson, M. (2023). A'dan z'ye sanat tarihi tarih öncesinden postmodern zamanlara görsel sanatlar (4. Baskı). (O. Düz, Çev.) Say Yayınları. (Orijinal çalışma 2013'te yayımlandı)
- Harlak, H. (2000). Önyargılar: Psiko-Sosyal bir inceleme (1. Baskı). Sistem Yayıncılık.
- Jones, A. (2014). Beden sanatı: Özneyi sahnelemek. A. Antmen (Ed.), Sanat/Cinsiyet: Sanat tarihi ve feminist eleştirisi (4. Baskı, s. 299-314). (E. Soğancılar, Çev.). İletişim Yayınları.
- Mascetti, M. D. (2020). İçimizdeki tanrıça kadınlığın mitolojisi (1. Baskı). (B. Çorakçı, Çev.) Doğan Yayınları. (Orijinal çalışma 1990'da yayımlandı)
- McCormark, C. (2023). Resimdeki kadın: Kadınlar, sanat ve bakışın gücü (1. Baskı). (T. Kılıç, Çev.) Düşbeyaz Kitaplar. (Orijinal çalışma 2021'de yayımlandı)
- Paglia, C. (2004). Cinsel Kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a sanat ve çöküş (1. Baskı). (D. Atay, Çev.) Epos Yayınları.
- Parker, R., & Pollock, G. (2024). Eski gözdeleler kadınlar sanat ve ideoloji (1. Baskı). (E. B. Alpay, Çev.) Hayalperest Yayınevi.
- Salomon, N. (2014). Sanat tarihi kanonu: Dışlama günahları. A. Antmen (Ed.), Sanat/

Cinsiyet: sanat tarihi ve feminist eleştiri (4. Baskı, s. 161-181). (E. Soğancılar, Çev.). İletişim Yayınları.

Şahiner, R. (2013). Sanatta postmodern kırılmalar (2. Baskı). Ütopya Yayınları.

Şahiner, R. (2015). Çağdaş sanatta temsiliyet krizi çağdaş kuramlar ve güncel tartışmalar (1. Baskı). Ütopya Yayınları.

Tetikçi, İ. (2015). Gelenekten günümüze aktarımlar “venüs”. Yıldız Journal of Art and Design, 2(1), 41-50. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yjad/issue/13666/165325>

Turani, A. (1971). Dünya sanat tarihi (1. Baskı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Türk Dil Kurumu. (2005). Türkçe Sözlük. (10. Baskı, 679). Türk Dil Kurumu.

Wiesner-Hanks, M. E. (2021). Erken modern dönemde Avrupa 1450-1789 (7. Baskı). (H. Çalışkan, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal çalışma 2006'da yayımlandı)

Yapıcı, A. (2002). Gençlerde dini kalıp yargılar. [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz, O. (2010). Sanatın arketipi olarak anne imgesi. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 34(2), 42-59. <https://cujos.cumhuriyet.edu.tr/pub/issue/4343/59376>

İNTERNET KAYNAKLARI

National Gallery of Art (2025)

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.397.html> (Erişim Tarihi: 08.04.2025).

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. (M.Ö. 35.000–40.000). Hohle Venüs'ü [Mamut Dişi]. 6 cm., Tarih Öncesi Müzesi, Blauburen, Almanya. <https://www.arkhedergisi.com.tr/hohle-fels-venusu>

Görsel 2. (M.Ö. 24.000–22.000). Willendorf Venüs'ü [Kireç Taşı]. 11,1 cm., Doğa Tarih Müzesi, Viyana, Avusturya. <https://arkeofili.com/30-000-yillik-sanat-ikonu-willendorf-venusu/>

Görsel 3. Knidos, P. (M.Ö. 1. Yy). Afrodit [Heykel]. Vatikan Müzesi, Vatikan, İtalya. https://tr.wikipedia.org/wiki/Knidos_Afroditi#/media/Dosya:Variants_-_cnidos_aphrodite.jpg

Görsel 4. Giotto. (1310/1315). Madonna ve Çocuk [Kavak Panel Üzerine Tempera]. 85,4 x 61,8 cm., Ulusal Sanat Galerisi, Washington, Amerika Birleşik Devletleri. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.397.html>

Görsel 5. Botticelli, S. (1485). Venüs'ün Doğuşu [Tuval Üzerine Tempera]. 172,5 x 278,5 cm., Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ven%C3%BCs%27%C3%BCn_Do%C4%9Fu%C5%9Fu_%28Botticelli%29#/media/Dosya:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg

Görsel 6. Vecellio, T. (1538). Urbino Venüs'ü [Tuval Üzerine Yağlıboya]. 119x165 cm Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_Venus_of_Urbino.jpg

Görsel 7. Goya, F. (1799-1800). Çıplak Maya [Tuval Üzerine Yağlıboya]. 97 x 190 cm., Prado Müzesi, Madrid, İspanya. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=26923>

Görsel 8. Goya, F. (1798-1805). Giyinik Maya [Tuval Üzerine Yağlıboya]. 97cm. x1,9 m., Prado Müzesi, Madrid, İspanya. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=26924>

Görsel 9. Manet, E. (1863). Kırdı Öğle Yemeği [Tuval Üzerine Yağlıboya]. 208x264 cm., Orsay Müzesi, Paris, Fransa. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=21855901>

Görsel 10. Pablo, P. (1907). Avignonlu Kızlar [Tuval Üzerine Yağlıboya]. 243.9x233.7 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York, Amerika Birleşik Devletleri. https://tr.wikipedia.org/wiki/Avignonlu_K%C4%B1zlar

Görsel 11. Warhol, A. (1962). Marilyn Diptych [Tuval Üzerine Serigrafi Mürekkebi ve Akrilik Boya] 205,44x289,56 cm., Tate Koleksiyonu, Londra, İngiltere. https://en.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Diptych

Görsel 12. Artemisia Gentileschi. (1614-1620). Judith Holofernes'i Öldürüyor [Tuval Üzerine Yağlıboya]. 198x162 cm., Museo Capodimonte, Napoli.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Slaying_Holofernes_\(Artemisia_Gentileschi,_Naples\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Slaying_Holofernes_(Artemisia_Gentileschi,_Naples))

Görsel 13. Mendieta, A. (1973-77). Silueta Çalışmaları [Performans Sanatı]. Meksika. <https://www.christies.com/en/stories/ana-mendieta-collecting-guide-8b5405708ab547529b1aad2364d88d76>

Görsel 14, 15. Şerife Barıç Sarıkaya. (2014). Fantasma, [Seramik Form]. 15x29x39 cm., Kişisel Fotoğraf Arşivi, Ankara.