

118175 - 21

TARİHSEL GELİŞİM İÇİNDE  
KADIN FİGÜRÜNÜN YORUMU

(Yüksek Lisans Tezi)

Dilek HASRA (ÇETİNDERE)

ESKİŞEHİR

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TARİHSEL GELİŞİM İÇİNDE  
KADIN FİĞÜRÜNÜN YORUMU

(Yüksek Lisans Tezi)

Dilek HASRA (ÇETİNDERE)

Danışman

Yrd.Doç. Serpil AKYIL

Anadolu Üniversitesi  
Merkez Kütüphane

ESKİŞEHİR - 1996

## ÖZET

Kadın ilkel ana tanrıçadan, günümüze sanatçıların sık sık kullandığı bir tema olarak tarih boyunca hep gündemde kalmıştır.

Daha ilköğretimde kadının toplumsal önemi farkedilmiş bereket ve doğurkenlik sembolü bir inancın yansıması olan “Ana tanrıçalar” yaratılmıştır. Hıristiyanlık dininin doğuşu ile kucağında İsa'yı taşıyan kadının kutsal imgesi, yüzyıllar boyu süren bir gelenek olmuştur.

Resim geleneği dünyasal konulara yönelince, kadın cinsel bir nesne, seyirlik bir varlık olarak resim sanatında yer almaya başlamıştır. Kadın seyirci erkeklerin açlığını gidermek için, çıplaklığını, cinselliğini sunan seyirlik bir nesnedir artık.

Kadının modern toplumlara özgü bir kişiliği de yosmanın gerçekliğinden başka bir şey değildir. Güzellik bakımından saf ama hafif meşrep kadınlar erkeği ölüme götürecektir güzelliği, bir vampiri simgeler. Ve erotizmin vazgeçilmez unsurudur.

## **SUMMARY**

Women, from the ancient times to nowadays was kept popular as an object which is frequently used by the artists.

Even in the first age, the social importance of women was noticed and the "Mother Goddesses" which are the reflection of a belief that is a symbol of abundance and prolificacy was created. With the birth of Christianity; the holy symbol of the women who carries the Jesus in her embrace was became a tradition which continues for centruies.

As the direction of the tradion of art to the worldly subjects, women was placed in the art as an sexual object and spectacle existance. After that, women is an object which presents its sexuality and nudity in order to safisfy the man's hunger.

On of the personality of women which belongs to modern society is nothing more than a reality of a prostitute. The beatiful but frivoluos women symbolize the vampire and the beauty that takes the man to death. And it is th unabandoned element of erotism.

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖZET .....	i
ABSTRACT .....	ii
RESİMLER DİZİNİ .....	iv
<b>BÖLÜM I</b>	
<b>TARİHSEL GELİŞİM İÇİNDE KADIN FİĞÜRÜNÜN YORUMU</b>	
1.1. İLKEL ANA TANRIÇA .....	1
1.2. YUNAN VE ROMA MİTOLOJİSİNDE KADIN .....	9
1.3. İDEAL İNSAN, İDEAL KADIN .....	11
1.4. MERYEM VE ÇOCUK İSA .....	13
1.5. GÜNAH, ÖLÜM VE KADIN .....	21
1.6. İDEAL GÜZELLER .....	23
1.7. MONALİSA .....	27
1.8. CİNSEL NESNE VENÜS .....	28
<b>BÖLÜM II</b>	
<b>DEĞİŞEN DEĞERLER</b>	
2.1. SEYİRLİK KADINLAR .....	33
2.2. TOMBUL MELEKLER .....	37
2.3. YALANCI DİNSELLİK .....	42
2.4. CİNSELLİK İMAJI VE KADIN .....	45
2.5. 19. YÜZYILDA KLASİK GÜZELLER .....	46
2.6. ROMANTİK RUH .....	52
2.7. KADINA GERÇEKÇİ YAKLAŞIM .....	55
2.8. YOSMANIN GERÇEKLİĞİ .....	59

**BÖLÜM III****RESİMLER DİZİNİ****MODERN RESİMDE KADIN TEMALARI**

3.1. SEMBOLİST KADIN TEMALARI .....	63
3.2. ÜLKÜSEL, SAF, TEMİZ, ERİŞİLMEZ KADIN ....	65
3.3. AHLAKSIZ, LANETLİ, ŞEYTAN KADINLAR .....	71
3.4. SÜRREALİST, EROTİZMİNİN KONUSU KADIN .....	77
3.5. KÜBİSTLERDE KADIN FİĞÜRÜ .....	86

**BÖLÜM IV****TÜRK SANATINDA KADIN FİĞÜRÜ**

4.1. TÜRK MİNYATÜRLERİNDE KADIN FİĞÜRÜ .....	88
4.2. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KADIN FİĞÜRÜ ....	90
SONUÇ .....	97
KAYNAKÇA .....	98

15. Raffaello, "Galatya" .....	26
16. Michelangelo, "Küçük Kız" .....	28
17. Tiziano, "Baccus Ayını" .....	29
18. Leonardo da Vinci, "Mona Lisa" .....	27
19. Botticelli, "Aphrodite'nin Doğuşu" .....	30
20. Giorgione, "Uyuyan Venüs" .....	30
21. Rubens, "Venüs ile Adonis" .....	32
22. Manet, "Olympia" .....	33
23. Tintoretto, "Susannah ve Kentlinin Büyüsü" .....	34
24. Sir Peter Paul Rubens, "Nell Gwynne" .....	35
25. Bronzino, "Venüs, Kırpadı, Zaman ve Sevgi" .....	36
26. Rubens, "Leucippus'un Kızlarını kaçırdığı" .....	38
27. Rubens, "Kürk Mantolu Helene Fourment" .....	41

<b>Resim No.</b>	<b>Sayfa No</b>
28. Rembrant. "Batşabe" .....	43
29. Solda. Mary Magdelene. Van Der Werff (1659-1722) Sağda Tövbe eden Magdelene 1859 .....	44
30. Boucher. "Diana'nın Banyosu" .....	46
31. Ingres. "Türk Hamamı" .....	48
32. Renoir. "Yıkananlar" .....	51
33. Renoir .....	51
34. Delacroix'i. "Sardanapal'in Ölümü" .....	54
35. Courbet. "İki Dost" .....	56
36. Degas. "Leğer" .....	58
37. Goya. "Çıplak Maya" .....	60
38. Manet Kırdı Öğle Yemeği .....	61
39. Lautrec .....	62
40. Gustave Klimt .....	64
41. Pierre. Puvisde Chauannes "Deniz kıyısında Genç Kızlar" .....	67
42. Paul. Gauuuguen. "Vairumati" .....	69
43. Modigliani. "Yatmış Nü" .....	69
44. Dante Gabriel Rossetti. "Astarte Syriaca" .....	70
45. Guastaue Moreau. "Likornlar" .....	72
46. Fernand Khnopff. "Okşamarlar" .....	74
47. Edvard Munch. "Madonna" .....	74
48. Jean Deluille. "Şeytanın Hazinesi" .....	76
49. Franz Von Stuck. "İlkbahar" .....	76
50. Jindrich Styrsky .....	78
51. Hans Bellmer. Georges Bataille'in bir yapıtı için resimleme .....	79
52. Paul Deluau. Orman Perileri .....	81
53. Max Ernst. Evli kadının tuvaleti .....	81
54. Saluador Dali .....	84
55. Pablo Picasso. "Auignon'lu Kızlar" .....	85

<b>Resim No.</b>	<b>Sayfa No</b>
56. Henri Matisse. "Nehirde Yıkananlar" .....	85
57. Leuni. Rakkase .....	89
58. Namık İsmail. "Çıplak" .....	93
59. Turgut Zaim. "Yörükler" .....	93
60. Cemal Tollu. Ana ve Çocuk .....	94
61. Nuri İyen. "Oturan Kadın" .....	94
62. Neşet Günal. Köylü kadın ve Çocuğu .....	95
63. Serpil Akyıl .....	96

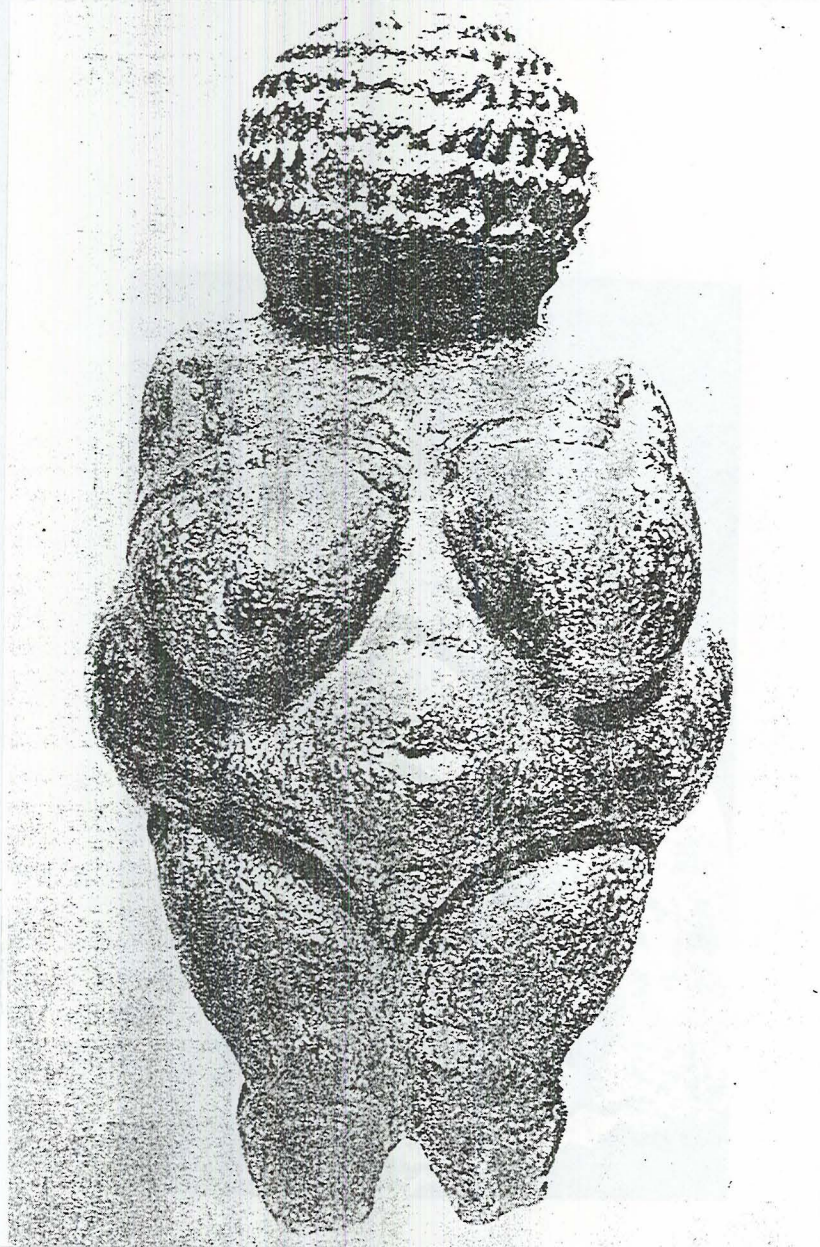
## B Ö L Ü M İ

### TARİHSEL GELİŞİM İÇİNDE KADIN FİGÜRÜNÜN YORUMU

#### 1.1. İLKEĻ ANA TANRIÇA

Bulunmuş en eski insan tasvirleri, Orinyasyen çağdan kalmış olup, stilize kadın heykelleridir. Yaşama şartlarının zorluğu yüzünden, insan neslinin çoğalması daha doğrusu tükenmemesi çok sayıda doğuma bağılıydı. İnsanların çoğalmasında ise yalnız kadının rolü açıkça belli olduğundan her ilkel toplum gibi prehistorik toplumda matrikal bir yapıya sahipti. Kadınların erkeklerden çok resmedilmiş olmasının sebebini bu figürleri incelediğimizde anlıyoruz. Kadın figürleri hayvan kılığında değil insan şeklinde stilize edilirdi; fakat vücutlarının bilhassa cinsel organları fazla belirtilmiş olup bu tasvirlerde başlar hiç bir zaman işlenmezdi. Aşırı gelişmiş göğüs ve kalçalı (steatopij form) kadın heykelcikleri, muhtemelen ailenin atası kadını tasvir edip, ilkel bir Ana-Tanrıça, Bereket Tanrıçası kültürünün çok erken bir belirtisine işaret ederler. Çok miktarda bulunan kadın heykelciklerinin en tanınmışları, Lespuque'deki fildişi heykelcik ve Avusturya'daki Willendorf Venüsüdür. Heykelciklerde vücutlar realist olmasına karşılık, yüz kısımları belirtilmemiştir. Burada temsil edilmek istenen belki de ruhlardır. İnsan yüzünün tasvirinden, bilhassa kaçınılması olayın dini bir inanca bağılı olabileceğini gösterir.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Belkis Mutlu, **Efsanelerin İzinde Yakın Doğudan Kuzey Avrupa'ya**, (İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, No. 29), s. 12-25.



Resim 1: Göğüs ve kalçaları fazla gelişmiş kadın figürleri insanların çoğaltılmasını, doğum bereketini temsil ederler (Willendorf Venüsü, Orinyasyen Çağ)

Paleolitik çağda insanların yaşamak, çoğalmak ve ölüm gibi hayati problemler karşısında varlığını hissettikleri kendilerinden üstün kudretlerden yardım temin etmek veya korunmak için belirli usullere başvurduğu görülür. Korunma, avlanma zorunlulukları, insanlar, tanrıları da hayvan şeklinde görmeye mecbur etmiş olabilir. Din, inanç ve ibadet adını verdiğimiz bu durum ve davranışlar, sonraki çağlarda giderek gelişir. Tabiat kuvvetlerine daima yenik düşen, yaşamak, çoğalmak, üremek için bir çok zorluklarla karşılaşan insanlar, yenik düştükleri kuvvetlere taparak, bir din oluşturmuşlardır. Olağanüstü kudretlere sahip üstün farklı ve insan hayatını etkileyen varlıklara inanan bu insanlar, sembol ve törenlerle bu olağanüstü varlıkların iyi etkilerini çoğaltmaya çalışmışlardır. Bu çağ insanının dini bir inancını yansıtan Ana tanrıçalar da böyle bir dinin, yani tapınmanın bir sonucudur. Pech-Merle dağındaki bir mağarada görülen göğüsleri çok gelişmiş kadın figürlerinin, bir av tanrıçası ilkel bir Artemis'i veya bir çeşit bereketin anası bir tanrıçayı temsil ettiği düşünülür.

Azra Erhat'a göre Ana tanrıça dininin kaynağı Anadolu'dur. Çatalhöyük ve Hacılarda yapılan kazıları Ana Tanrıça figürünün İ.Ö. 6500-7000 yıllarına kadar uzandığını gösterir. Çatalhöyük'te bulunan yontular tıpatıp Ana Tanrıça tanımına uymaktadır. Oturmuş durumda kalın kalçalı, göbekli, dolgun memeli bir tanrıça, kollarında çok daha ufak boyda erkek figürü taşımakta; bu figür göğsüne yapışmış, üstüne tırmanmış gibidir. Bu erkek tanrıçanın hem çocuğu, hem sevgilisidir. Oturmuş ya da doğurmak pozisyonunda olan tanrıça ise ki yanındaki iki aslana dayanmaktadır. Hayvanların kraliçesi, doğa üstüne sonsuz egemenliğin bir simgesi olarak aslanı yanından ayırmamaktadır. Kalın kalça, meme, karın altının üçgen biçiminde

belirtilmesi gibi motifler analığı ve dişiliği simgelemek bakımından Kybele'den Artemis'e kadar bütün Ana Tanrıça imgelerinde bulunur.<sup>2</sup>

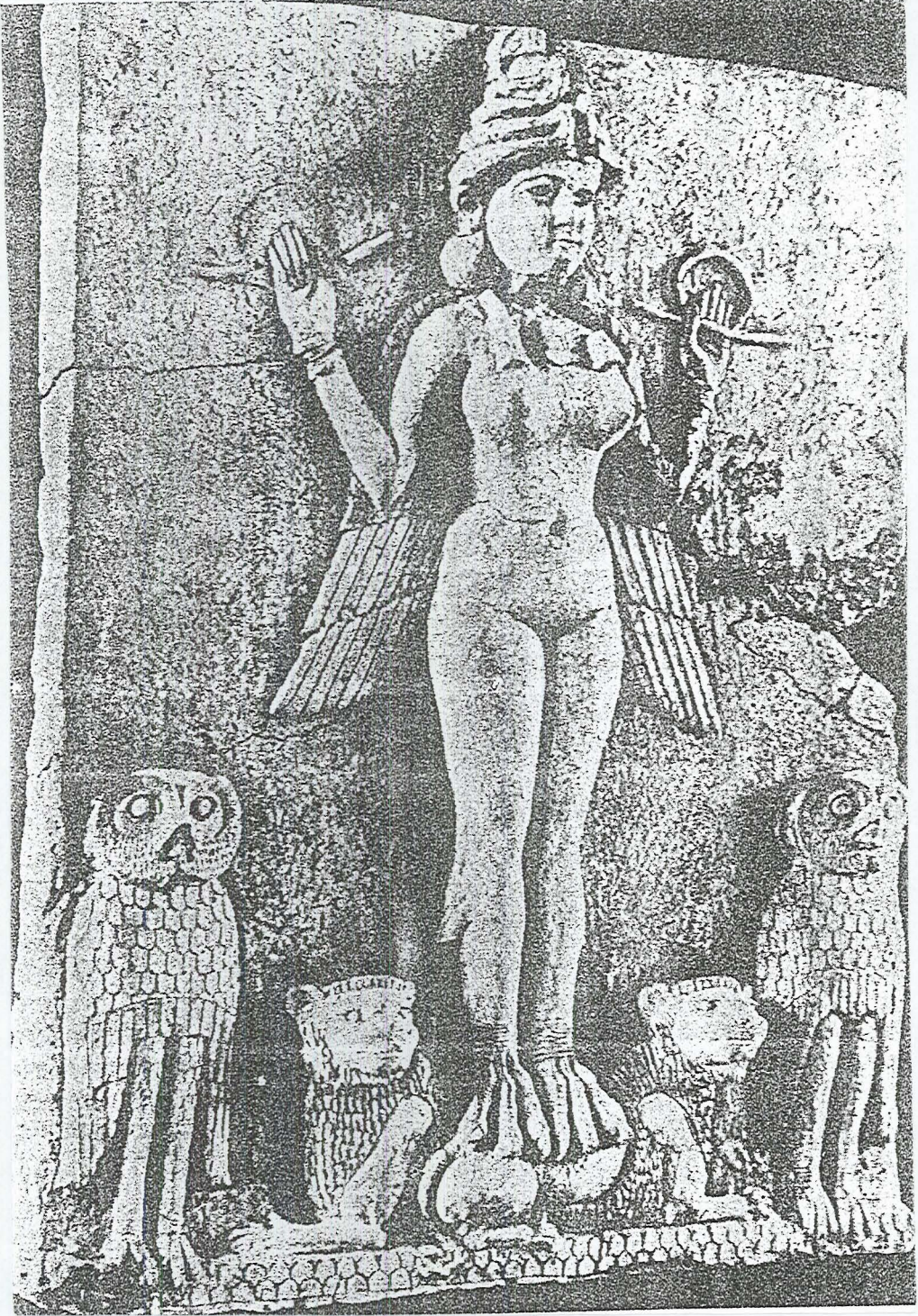
Eskişehir, Afyon arasında Yazılıkaya diye anılan Midas anıtlarında Ana Tanrıça figürüne rastlarız. Tanrıça heykeli bazen iki yanında aslan figürleri ile gösterilmiştir. Tanrıçanın da aslanlarında seks yerleri aşınmıştır. Bu durum Ana Tanrıça'nın simgelediği bereket ve doğurganlıktan pay almak isteyenlerin seks yerlerine dokunarak buraları aşındırdığını gösteriyor.<sup>3</sup>

Ana tanrıça mitolojide bir çok adla tanınmıştır. Kültepe tabletlerinde adına "Kubaba" olarak rastlanır. Lydia'da adı "Kybebe", Phrygia'da "Kybele", Hitit kaynaklarında "Hepat" diye adlandırılır. Anadolu'da bazı bölgelerinde "Ma" diye bilinir. Mısır'da "İsis", Efes'te "Artemis" İtalya'da Venüs Ana Tanrıça'nın aldığı değişik adlardır. Venüs Yunan etkisiyle Aphrodite ile bir tutulmuştur.

---

<sup>2</sup> Azra Erhat. A., **Mitoloji Sözlüğü** (4. basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993), s. 199.

<sup>3</sup> Aynı, s. 200.



Resim 2: İştar. Aşk ve Bereket tanrıçasıdır. Somer mitolojisinde iştar adı ile tanınır. Yunan mitolojisinde Aphrodite ile eř tutulur.



Resim 3: Tanrıça Kubaba. Karkemiş 1090- . Ankara Müzesi. İştar'ın bir şekli olan Kubaba sonradan Anadolu Kybele haline geldi. Tanrıça burada elinde nar, oyun paketi ya da ayna tutuyor. Başında da bir var.



Resim 4 Kelt Mitolojisi. Ana Tanrıça.

Ana Tanrıça kucagında iki çocukla gösterilmiş bereketi temsil ediyor.



Resim 5 : Boynunda tork taşıyan tanrıça. Bir hizmetçi saçlarını tırıyor. Tanrıçanın sağ elinde kuş var. Köpek, aslan ve kuşlar tanrıçanın özel hayvanları olmalı.

## 1.2. YUNAN VE ROMA MİTOLOJİSİNDE KADIN

Mythos söylenen veya duyulan sözdür, masal, öykü, efsane anlamına gelir. Ama Mythora pek güven olmaz, çünkü insanlar gördüklerini, duyduklarını anlatırken birçok yalanlarla süslerler. Bu yüzden ki Heradot gibi bir tarihçi Mtythos'a tarih değeri olmayan güvenilirmez söylenti der. Platon gibi bir flazofta Mtyhos ve gerçeklerle ilişkisiz uydurma, boş ve gülünç bir masal diye tanımlar.

Mythos anlayışında bir çok kadın ve erkek tipi oluşturulmuştur. Mitolojide kadın (dişi) tanrıçalar arasında önemli yer tutanlardan bazıları Aphrodite, Hera, Artemis, Athena gibi tanrıçalardır.

Aphrodite aşk ve güzellik tanrıçasıdır. Güzeller, güzeli tanrıça işveli, cilveli ve gönül alıcıdır. Sevgiyi, sevişmeyi simgeleyen bu tanrıça, bu büyüü çevresini saran başka tanrısal varlıkların aracılığıyla gerçekleştirir. Yunanlı sanatçılar yüzyıllar boyunca yetkin bir kadın güzelliği gerçekleştirmek amacıyla, yavaş yavaş ideal bir Aphrodite tipi geliştirmişlerdir. Neki, bu yetkin güzelliğe ne kadar çok yaklaşılmışsa, tanrıçanın tanrısal, özelliği de o kadar azalmış ve dünyasal -insansal tip üstün gelmiştir, çünkü bu saptayısta sanatçıların kullandıkları, hafif meşreb kadın modellerinin etkisi de olmuştur.

Tanrıçayı, Arkaik heykelerde tümenden giyinik olarak görüyoruz. Hatta başı örtülüdür. İ.Ö. 5. yüzyılın II. yarısından itibaren, vücudunun kimi bölümleri açılmaya başlar. Örneğin bir omuz, bir meme, bacağın bir parçası, helenistik dönemde ise en cinsel ve dürtücü çıplaklık üstün gelir. Aphrodite'nin belirgin işaretleri;

bitkilerden mersin, gül, elma, hayvanlardan güvercin, keçi, serçe, istiridye, yunus balığı ve kaplumbağadır.

Artemis avcılık ve bakirelikle ilgili efsanelerde yer alır. Efes’li Artemis dışında Artemis’i genellikle çevik ve narin bir kız olarak, kısa ve açık bir giysi içinde sandallarla, ok, yay ve oklukla. Bir köpek veya geyik eşliğinde, ay’ı simgeleme niteliğine ilişkin meşaleyle tasvir edilir.

Kaynağını Anadolu’lu Ana Tanrıça’nın oluşturduğu bereket tanrıçası Efes’li Artemis ise, başı taçlı, gövdesi bir çok figürle örtülü, göğsünde dizi dizi dolu memeyle ayakta tasvir edilir.

Hera, kıskanç, hırçın, inatçı, kavgacı kadın örneğini temsil eder. Hera ciddi, olgun, namuslu bir güzelliğe sahiptir. Bütün kusurlarıyla kadını canlandırır. Yetkilerini kötüye kullanır, sevgi ve nefreti mantığa dayanmaz. Zamanımızda örneklerine çok rastladığımız varlıklı, bencil burjuva kadını simgeler. Hera tasvirlerinde dolgun vücutlu genç kadın olarak gösterilir. Azametli ve vakur bir yüzü, ciddi bakışları vardır. Çıplaklığını göstermeyen kıvrımlı bir elbise içindedir. Üstünde guguk kuşu bulunan âsâ taşır. Tavus kuşu ve nar işaretleridir.

Athena savaş tanrıçası olarak tasvirlerinde baştan aşağı silahlıdır. Başında miğfer; sol elinde kalkan göğsünde zırh vardır. Kimi tasvirlerinde sol elinde mızrak tutar veya mızrağa dayanır.

Mitolojiye geçen tanrıçaların örneklerini çoğaltmak mümkündür. Bu tanrıçalardan belirgin tiplerden bazılarında örnekler verdik. Bu tanrıçalar onlarla ilgili efsaneler tarih boyunca

heykellere ve resimlere konu olmuşlardır.

### 1.3. İDEAL İNSAN, İDEAL KADIN

Antik Yunan döneminde tüm tapınaklar ve heykeller bir tür saygıya layık olan tanrıların onuruna yapılıyordu. Eski Mısır ve İran tanrılarının aksine Yunan tanrıları insan zihninde bir kavram olarak kalmayıp, insanın tutkuları, düşünceleri ve hepsinden önemlisi şekli ile gözle görülebilen varlıklar olarak kabul edilmiştir. Yunan felsefesindeki ünlü “insan herşeyin ölçüsüdür” sözü aynı şekilde tanrılara da uygulanmaktaydı.<sup>4</sup>

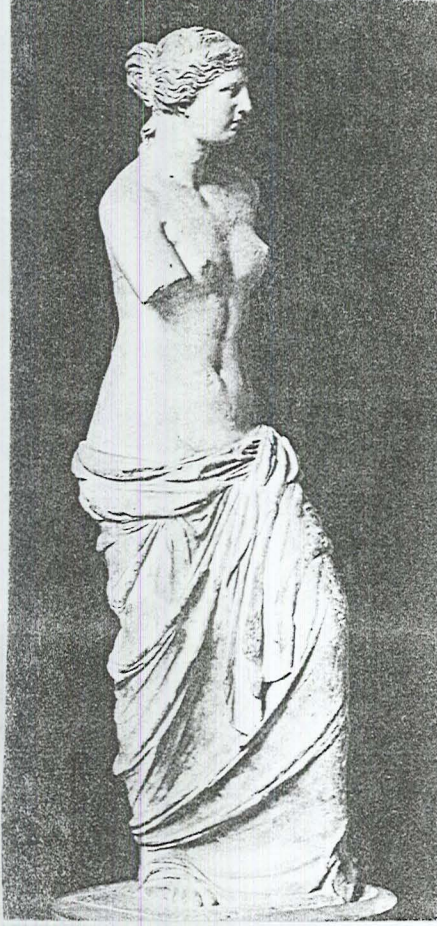
Bu durumda Yunanlılar için tanrılar ya da tanrıçalar adına yapılan heykeller de tüm olarak insan görünüşü yansıttığı zaman başarılı sayılıyordu. Doğal olarak bu heykellerde insanda olan ufak kusurlara yer verilmiyordu.

İdeal ve Tanrı niteliklerini taşımaları nedeniyle sembolik bir zerafet ve çekicilikleri, vakur bir sükunetleri vardı. Yüzey yapıları doğru, zarif ve cismani idi ve aleladeyi değil yüce düşünceleri çağırıyordu.<sup>5</sup>

Konu olarak kusursuz vücutlu idealize figürleri seçen sanatçılar, insanları tiplere göre ayırdılar. Bu tipler arasında kadın zarif ve gençtir, ağırbaşlıdır, sakin ve olgundur. Bu tiplene kadın için ideal şekil olarak kabul edilmiştir.

<sup>4</sup> Flauio, Conti. Çev. Turunç, S., **Yunan Sanatını Tanıyalım**, (İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları, 1982), s. 34.

<sup>5</sup> Burn O Hogart, Çev. Bolan, B., **Sanatsal Anatomi**, (İstanbul: Truyo Yayınevi, 1993), s. 29.



Resim 6 : Melos Aphroditesi (Venüs) İ.Ö. 1. yüzyıla ait Yunan heykeli. Olasılıkla IV. yüzyıla ait bir örneğin kopyası. Paris Louvre.

Aphrodite'nin klasik heykelleri arasında "Melos Aphroditesi" en ünlüsüdür. Sanatçının bu güzel vücudu oyumlayışındaki açık seçiklik ve yalınlığa, hiç bir katılık ve belirsizliğe düşmeksizin çeşitli bölümleri belirleyişine hayran kalabiliriz.

İ.Ö. beşinci yüzyılda idealleştirme en yüksek noktasına ulaşmıştır. Heykeli yapılan tüm kadınlar, genç sağlıklı ve gürbüz görünüşteydiler. Olympos tanrılarının sükuneti de kadın ve erkek figürlerinin ortak özelliğidir.

#### **1.4. MERYEM VE ÇOCUK İSA**

Ortaçağda Hıristiyan kültürünün kabulü ve yaygınlaşması ile Batı dilleri ve düşünceleri arasında bir bağ kuruldu. Putperestliğin yerini doğanın ve insanın, Allah'ın bir yansıması olduğunu kabul eden tek tanrıya inanç çağı başladı. Dünyevî günahlara ve cezalanmaya karşın dinsel inanç, sofu ve yaşam bu çağın tipik kültürü oldu.

Bazilikaların süslenmesi ciddi bir sorun yarattı. Çünkü yeniden kutsal imgeler sorunu ortaya çıktı. Puta tapma devrinin Zeus heykelleri gibi Tanrı heykeli olamazdı. Ama resim konusundaki inançları farklıydı. Resimlerin, kutsal bir öykünün anımsanmasında, topluma yardımcı olacağı düşüncesi yaygınlaştı. Klise resmi desteklerken kutsal imgelerin dışına çıkılmaması kuralını da koymayı ihmal etmedi.

Kiliselere yapılan resimler, okuma yazması olmayanlara işine yarayacak basit açıklamalar olarak karşımıza çıkar. Bu yüzden kilise sanatçının hayalgücünü kullanmasına izin vermez. Tanrı'nın Annesinin gerçek kutsal imgesi veya ikonası olarak, kucağında çocuğunu taşıyan bir kadının herhangi bir güzel resmi değil, yüzyıllar süren bir geleneğin kutsadığı örnekler kabul edilebilirdi.

Bizans kilisesi kutsal imge resmi yapan ressamdan, eski örneklere sıkı sıkı bağlanmasını istedi. Meryem'in betimlemelerinde sanatçının özgürlükten yana kanatları kırık, fakat bu tutuculuğun zamanla geliştiği görülür.

Gotik devrin heykelleri, uzatılmış figürlerin uyandırdığı durgun ve dikey izlenim ile tanınırlar. Bu heykellerde yüz hatları kuşku uyandıracak derecede biçimcidir. Meryem gençlik ve güzellik saçan bir kişi olarak gösterilir. Kadın heykellerinin çoğu özellikle Meryem uzun yapılıdır.

Gotik ressamlar ise dini konular üzerinde çalışırken olayın mistik ve ilahi yönlerini dikkate alırlardı. Özellikle kadınların yüzlerinde, yumuşak, sakin, belli bir modeli örnek almışçasına hafif stilize edilmişlerdir. Bu figürler günlük yaşamın günah, acı ve kabalıklarından uzak bir zerafet, güzellik denge ve sükunet içinde yaşarlardı. Meryem figürleri, Gotik ressamın, geometri sevgisini yansıtan kıvrımlarla düzenlenmiş zarif, bol bükümlü yere kadar uzanan elbiseler giyerlerdi.<sup>6</sup>

XIV. yüzyılda kiliseler için olmayan Meryem heykellerinde farklı bir anlatım oluşur. Bu heykeller katedral heykelleri gibi ulu bir uzaklıkla, bir gerçek göstericisi olmayı değil sevgi ve şevkat esinlenmeyi amaçlıyordu. Paris'li bir kuyumcunun yaptığı heykelde (Resim 9) Meryem'i gerçek bir ana, İsa'yı ise küçük elini annesinin yüzüne uzatan gerçek bir bebek gibi betimlemiştir.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Gozzoli, M.C., Çev. Solmaz Turunç, **Gotik Sanatını Tanıyalım**, s. 58.

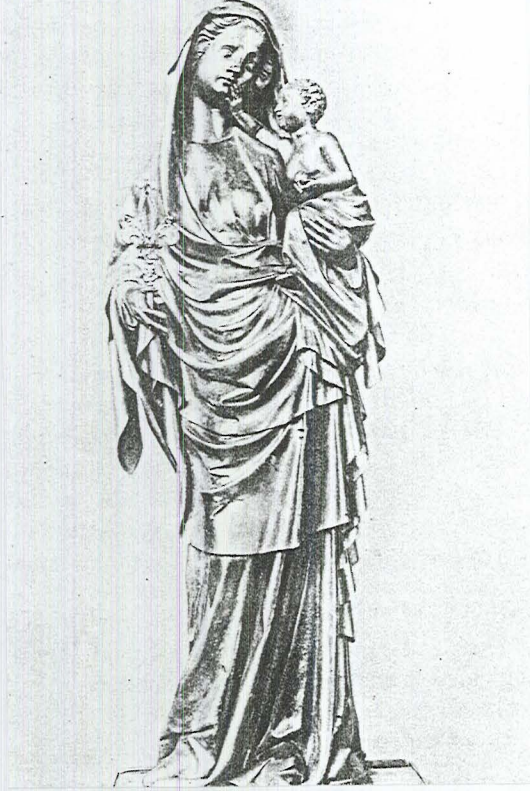
<sup>7</sup> Gombrich, E.H., Çev. Bedrettin Cömert B., **Sanatın Öyküsü**, s. 157.



Resim 7 : Milo Venüsü



Resim 8 : Meryem ve İsa. V. yüzyılın ilk yarısı. Gotik dönem.



Resim 9 : Meryem ve çocuğu

Rönesans dönemi resimlerinin çoğu konusunu ve kaynağını dinden almaktadır. Aziz tasvirleri, simgesel ve dini törenlerle ilgili çalışmalar büyük yer tutar. Fakat yapılması en çok istenen konu Meryem ile İsa idi. İçlerinde Rafaello'nun da bulunduğu bir grup sanatçı bu konuyu sık sık işlerdi. Bu resimlerde geleneğe ve konunun yapısına uygun yapısına uygun pramidal kompozisyon kullanılır. Bu düzlemede tabanda Meryem'in ayakları ve elbiselerinin etekleri, üst noktada ise başı yer alır. Resime hareket canlılık kazandırmak için bazen vücut değişik yönlere dönük yapılır.<sup>8</sup>

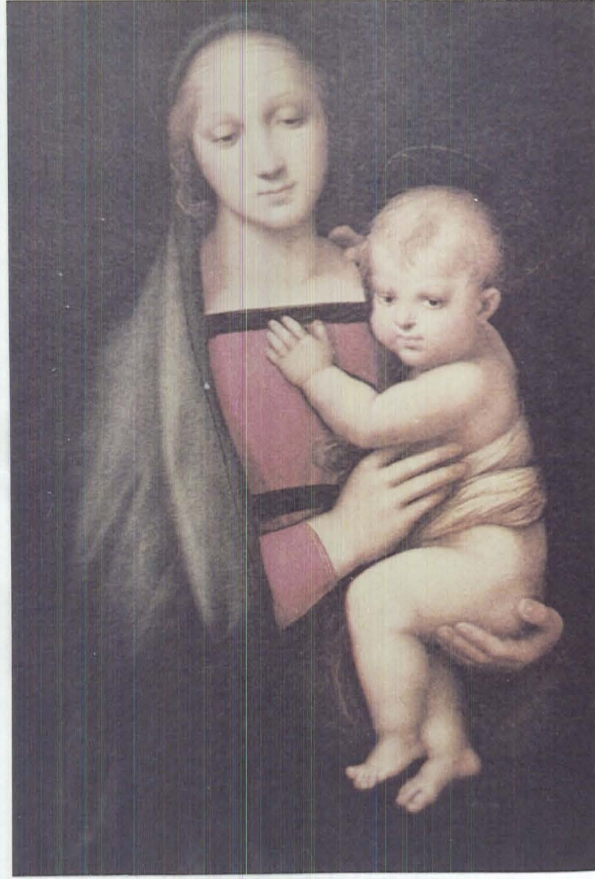
Rafaello, tatlı Meryem tablolarının ressamıdır. Bu resimlerinin görünürdeki basitliği, derin bir düşünmenin dikkatli bir hesaplamanın ürünüdür. Granduca Meryem'i (Resim 10) kuşaklar boyunca yetkinliğin ölçüsü sayıldığından gerçek anlamda klasiktir. Rafaello'nun resminde dingin bir güzellik ve basitliğe ulaşma çabası görürüz. Meryem'in çocuk İsa'yı tutuşundaki anne sevgisi ve sağlamlık tablonun yetkin bir denge kazanmasına katkıda bulunuyor.<sup>9</sup>

Rafaello Madonnalarında Meryem, çok güzel yüzlü meleksi görünüşlü genç bir anne olarak tasvir edilmiştir. İdeal güzellik sanatçının modeli olmuştur.

---

<sup>8</sup> Conti, F., Çev. Turunç, S., **Rönesans Sanatını Tanıyalım**, s. 57.

<sup>9</sup> E.H.Gombrich, **Ön.Ver**, s. 240.



Resim 10 : RAFAELLO. Granduca Meryem'i. 1505.

Leonardo da Vinci'nin Meryem ile ilgili resimlerinden en ünlüleri, "Mağarada Meryem", Muştulama ve Meryem'le St Anna" gibi resimleridir. Muştulama (müjdeleme) resminde sağ tarafta Meryem, solda Meryem'e İsa'ya hamile olduğunu söyleyen melek bulunmaktadır. Meryem konunun niteliğine uygun olarak meleksi yüzlü, genç bir kız görünümündedir. Davranışı yumuşak ve saygılıdır. Melek ise sol elinde bakireliği simgeleyen zambak taşır. Dahi ressam dini resimlere ilk defa beşeri bir unsur katan sanatçıdır. Meryem'in yüzüne analara has müşfik ve saf bir ifade katmıştır.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Cahit Kınay, **Sanat Tarihi**, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), s. 36.

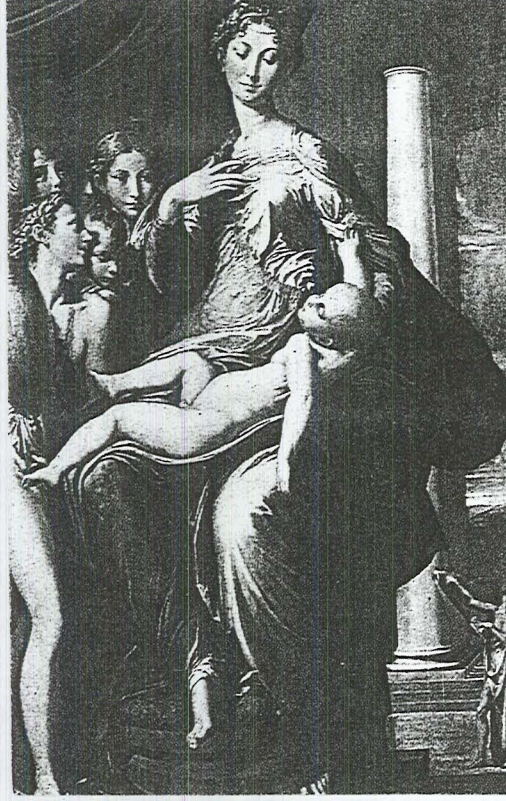
Michelangelo'nun Pieta heykelinde Meryem ile İsa'yı görüyoruz. Pieta'da ölü sayısı İsa'yı Meryem kucağına almıştır. İsa öldürüldüğü yaştan tüm çileli izlerini taşıdığı halde, Meryem genç ve güzel bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Bu, Meryem'in lekesiz, kız oğlan kız bir insan olarak yüzünün güzel kalacağı yorumunun bir sonucudur.<sup>11</sup> Izdırabını, tevekküle susturan genç annenin yüzünde kadere boyun eğmenin ve tevekkülün idealleştirilmiş yansıması görülür. Sanatçı burada bakire bir genç anne tasviri yapmıştır.

Özgün birşeyler yaratmaya çalışan Parmigianino'nun Meryem figürü kutsal bir konunun verilisindeki, yapmacılık ve beyinsellik nedeniyle, birçoklarını tedirgin etmiştir. Yapıta uzun boyunlu Meryem adı takılmıştır, nedeni Meryem'i zarif ve güzel gösterme endişesine kapılan ressam, insan vücudunun oranlarını, garip bir biçimde büküp uzatarak, kuğu boyunlu bir Meryem çıkarmıştır ortaya. Meryem'in zarif, uzun parmaklı elini ön düzlemde tutmaktadır. Sanatçının biçimleri uzatması bilgisizlik ve umarsamazlıktan değil, uzatılmış biçimlerden hoşlandığından dolayıdır. Kuşkusuz herkese göre delilik sayılsa bile bu resim kendine göre yasası olan bir deliliktir. 1940'da ölümü üzerine yarım kalan resim sanatçının yetkin uyumu öngören klasik anlayışın tek olanaklı çözüm olmadığını göstermiştir.<sup>12</sup>

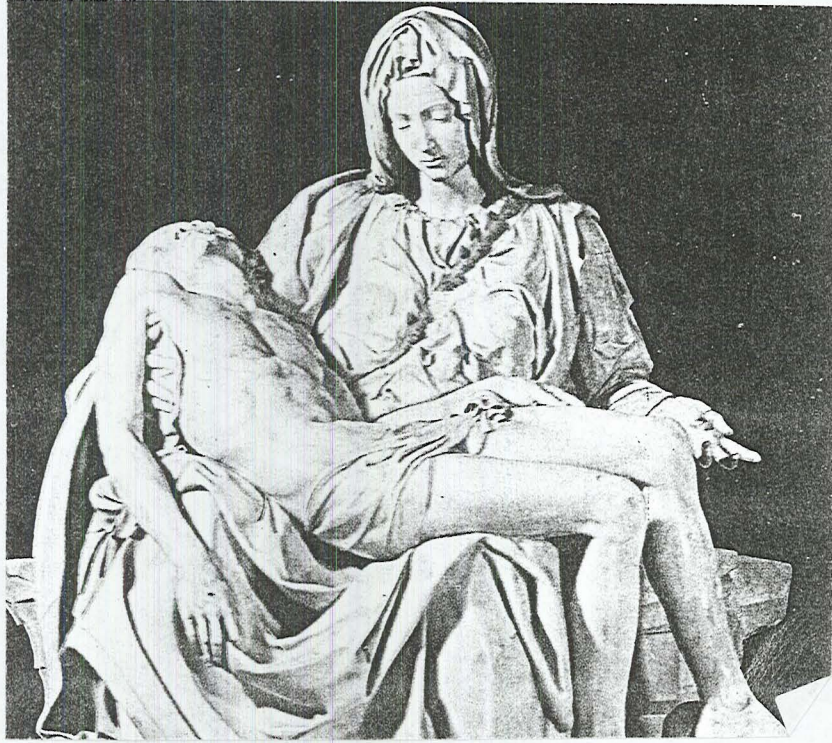
---

<sup>11</sup> Bedrettin Cömert, Milliyet Sanat, S. 122, s. 10.

<sup>12</sup> E.H.Gombrich, **Ön.Ver.**, s. 281.



Resim 11: Parmaçianino, Uzun boyunlu Meryem



Resim 12 : Michelangelo Buonarrotti. Pieta heykeli

### 1.5. GÜNAH, ÖLÜM VE KADIN

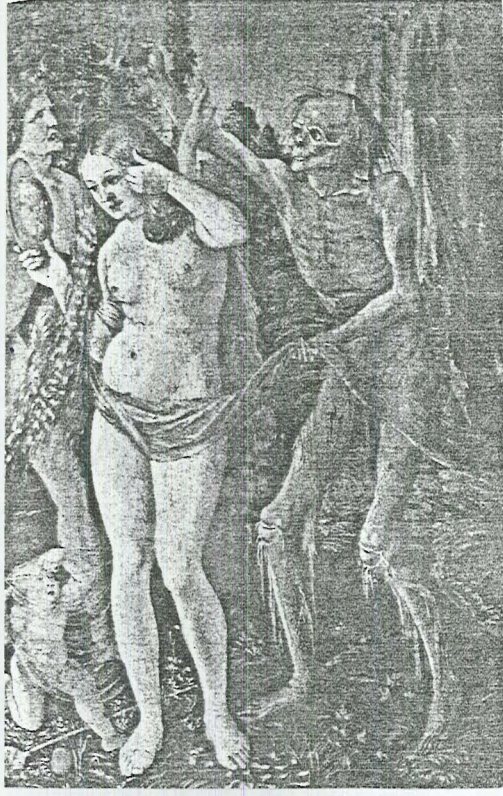
Rönesans döneminde İtalyan ve Kuzey sanatlarında büyük bir farklılık görülür. Alman sanatı ve düşüncesi, genel yapısıyla trajik, kötümser ve düş kırıklıklarıyla dolu bir dünyadır. Rönesans'ın güneyli sanatçılarından, Rafaello, Michelangelo, Leonardo ve daha bir çok sanatçıda dünyaya ve insana aşırı bir iyimserlikle yaklaşım vardır. Sanatçı insanı idealize eder. İnsanı yüceltir. İnsanı tanıma isteminde dış dünyayı bütünü içinde kucaklamak tutkusunu yaşatır. Bu sanatçıların Venüs'ü, Adem'le Havva'sı yaşama, aşkla doludur. Kuzeydeki Rönesans sanatçılarından Venüs yoktur. Adem ile Havva ve diğer çıplaklarda ölüm duyguları, günah saplantıları yansır.<sup>13</sup>

İtalyan sanatçısı dinsel baskı karşısında tendini daha özgür duyabilmiş, bilimsellikle de daha ileri gitmiştir. Ama Kuzeyli sanatçı dinsel bağnazlığın etkisinden dünyanın dinsel yorumundan kendini kurtaramamıştır. Kuzeyli sanatçı çıplak kadın ve erkek resimlerinde ölümün izlerini aramıştır. Baldung'un çıplak kadın resmi, kadının sadece gençlik dönemini değil, çocukluğunu ve yaşlılığını yansıtır. Sanatçı sanki "bu bedenin çıplaklığına kanmayan aşkın, sevişmenin sonu ölümdür" der, gibidir. Bu resimlerde insanın trajik yapısı tüm insanların ortak yazgısı ölüm yansıtılmıştır.<sup>14</sup>

Leonardo, Botticelli, Rafaello resimlerinde ölümsüzlüğü görürken, Bosch, Baldung figürlerinde ölümü, günahı görmüştür. Bosch'un resimleri çıplaklarla doludur. Figürleri dehşeti, ihtirası, şiddeti, erotik zevkleri alaylı bir şekilde tasvir etmiştir.

<sup>13</sup> Ferid Edgü. Milliyet Sanat, S. 262, s. 18-20.

<sup>14</sup> Aynı, s. 20.



Resim 13 : Hans Baldung (1484/85-1545) "Kadının üç dönemi"



Resim 14 : Hieronymus Bosch. "Zevkler Bahçesi"

## 1.6. İDEAL GÜZELLER

Rafaello Sanzio'nun resimlerini incelediğimiz de kendini "ideal güzelliği" bulmak uğruna vakfetmiş bir insanı görürüz. Onun ideal güzelliğine ulaşma çabası, dini mitolojik tüm konularında, Meryem'in de Galatesia'sında görülür. Rafaello'nun Peri Galateia tablosunda bu idealizenin izlerini bulabiliriz. Bu freskoda Galatera, deniz tanrıları ve perilerden oluşan neşeli alayıyla betimler. Resmin tüm devinimi Galateia'nın günümüne yansımıştır. Rüzgar üzerindeki örtüyü geriye savurmuş, ardına bakarak gülümsüyor. Sahneyi oluşturan tüm çizgiler tablonun odağı olan, Galateia'nın güzel yüzüne akıyor.

Rafaello'nun yapıtında çağdaşlarını hayran bırakan öge, figürlerin güzelliğidir. Galateia için Rafaello'ya bu güzellikte modeli nereden buldu denilmiştir. Rafaello ise belirli bir modeli kopya etmediğini kafasında oluşturduğu düşünceyi izlediğini söylemiştir. Kısacası doğaya öykünmek yerine imgeleninde yarattığı düzgün güzellikte bir örneği kullanmıştır. Yunan çağına dönersek "ülküsel" dediğimiz (ideal) kalıp biçimlerinin doğaya yaklaşmakla doğduğunu anımsarız. Burada Rafaello'da bunun tersine ulaşıyoruz. Sanatçı kafasındaki güzellik düşüncesine doğayı yaklaştırıyor. Kısacası ülküsellendiriliyor.<sup>15</sup>

Rönesans sanatçısı bu dünyayı, onun parçası olan insanı tanımak, edindiği bilgileri yapıtında yansıtmak istiyordu. İnsanı tanımak için anatomi çalışması yapan sanatçılarda çıplak insan bedenini dıştan çizmek incelemek ressamlarca bir davranış oldu.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> E.H.Gombrich, **Ön.Ver.**, s. 240-242.

<sup>16</sup> Ferid Edgü, Milliyet Sanat, S. 261, s. 18.

İtalyan Rönesans sanatçısı Michelangelo Buonarrotti'ye göre insan bedeni kutsal, ruhani bir güzelliği yansıtmalıdır. Doğacılığın önem kazanması sonucu insanın kendisine karşı duyulan ilgi arttı. Klasik antikitede olduğu gibi insan herşeyin ölçüsü ve evrendeki en soylu anlamlı yaratık olarak kabul gördü. İnsan vücudu ortaçağ sanatında sembolik anlam taşıırken, çıplak verilmeyip, elbise kıvrımları altına saklanmıştır Rönesans devrinde insan kemik ve kastan oluşmuş varlık olarak görülmüştür.<sup>17</sup>

Michelangolu'nun resimlerinde kadın ve erkek figürlerinde abartma vardır. Abartmalı kaslar işlenmiştir. Çıplak'ın Rönesans'a girmesiyle birlikte dini yada mitolojik konulu tüm resimlerde kadın artık çıplaktır.

Titian (Tiziana Vecclio) bir İtalyan ressamıdır. Sanatçının ilk yapıtlarından olan Kutsal Aşk-Dünyasal Aşk tablosunda konu peyzaj içerisindedir. Kabartmalarla süslü klasik stildeki bir teknenin iki yanında simetrik olarak oturmuş biri giysili, öteki yarı çıplak iki genç ve güzel kadın belki de dünyasal ve kutsal aşkı simgeliyorlardır. Teknenin suyu ile oynayan çocuk ise Eros'tur. Çıplak vücutlar, saçları, yüzleri tatlı renkleri okşamaktadır. Buradaki iki genç kadın da ideal güzelliktedir. Yumuşak formlar tatlı bir ışıkla akşanıyor gibidir.<sup>18</sup>

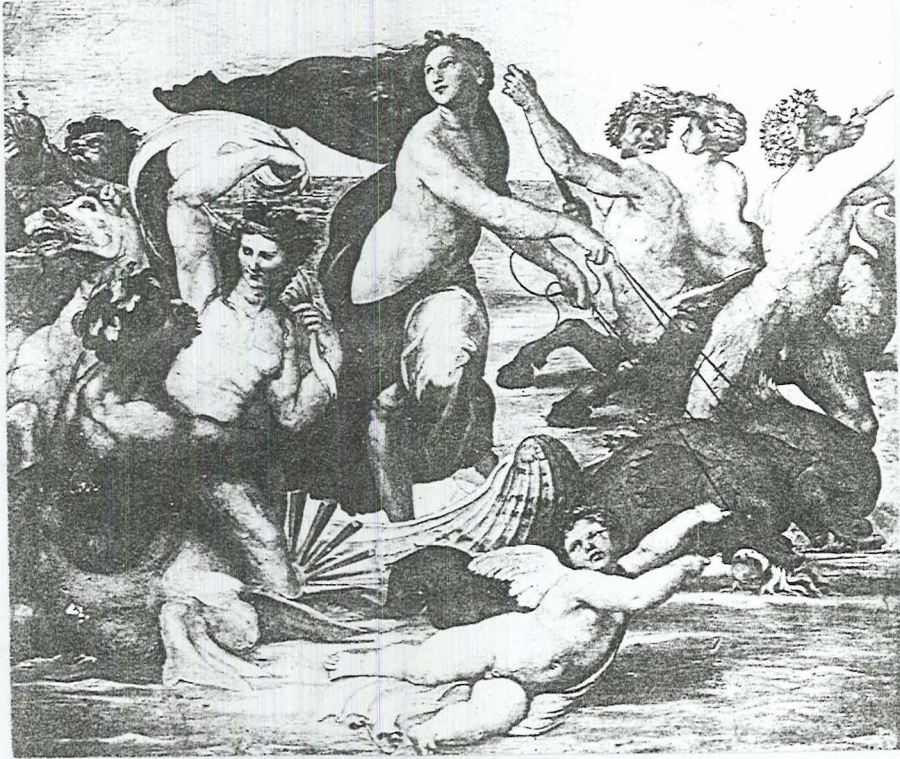
Titian'ın Baccus Ayini isimli tablosu, orjinal bir konuyu tasvir eder. Giorgione'nin çalışmalarındaki gibi konu bir peyzaj içerisindedir. Realist bir tarzda ele alınmış konuda koyu kırmızı ve

<sup>17</sup> Edgü, F., **Ön.Ver.**, s. 19.

<sup>18</sup> Kınay, C., **Ön.Ver.**, s. 57.

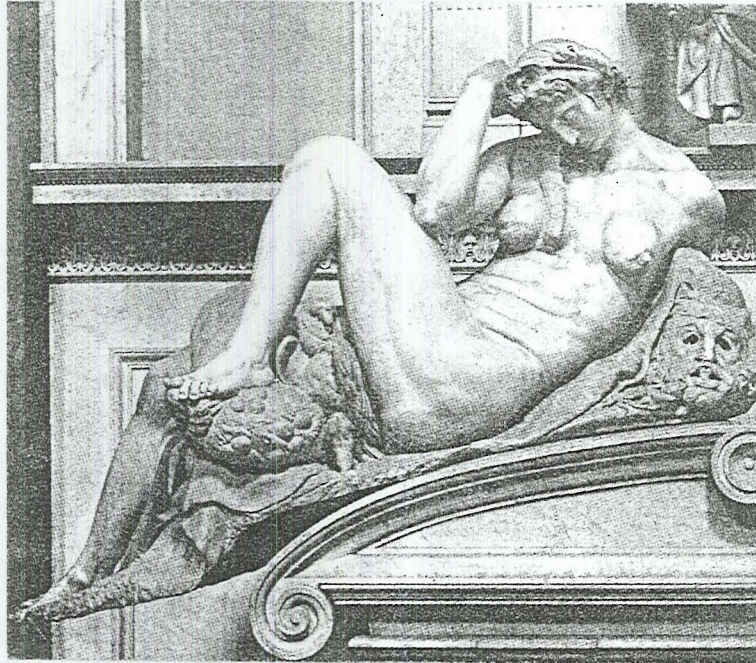
mavi armonileri içinde kadınların altın sarısı ten rengi ile, erkeklerin mitolojik iblislere özgü renkleri güzel bir tezat halindedir. Resimdeki şahıslardan hiç birinde heyecan izine rastlayamayız. Bunu Rönesans'ın sanat idealinde aramak gerekir. Rönesans için insan adı duygulardan nasibini almamış ilahlar seviyesinde tertemiz bir varlıktır. Resmin ön planındaki çıplak kadın, kupasını boşaltarak sarhoş olduğu halde antik sanatın Uyuyan Ariadne'si kadar saf ve temizdir. Çevresinde olup bitenlere karşı lakayttır.<sup>19</sup>

İtalya rönesansının sanat idealinde en çapraşık konular içinde bile başlıca kişiler zarafetten ve şahsiyetlerinden hiçbir şey kaybetmezler.

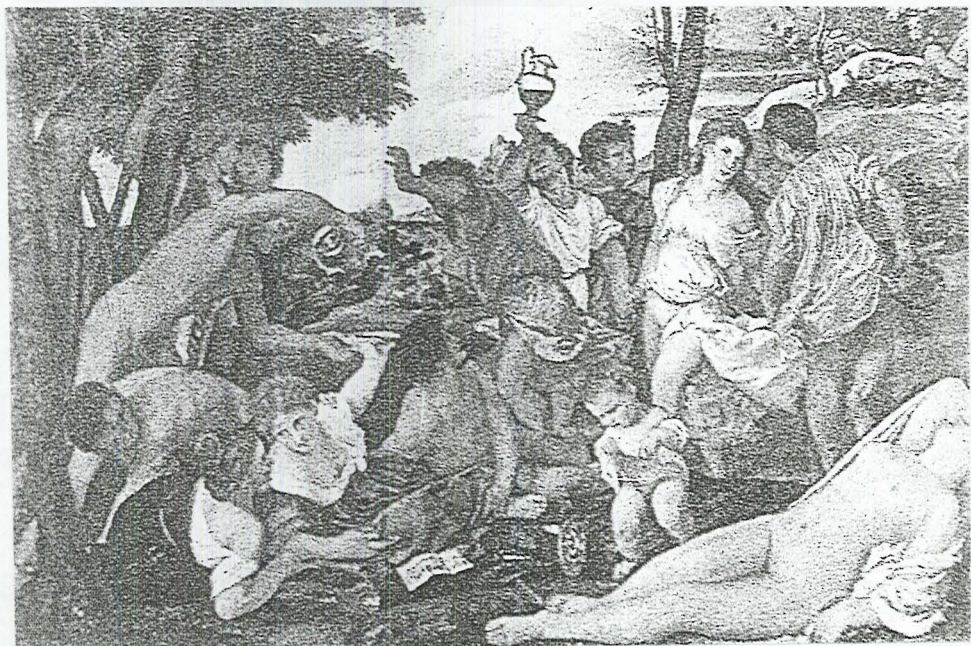


Resim 15 : Rafaello'nun bir resmi (Galateia)

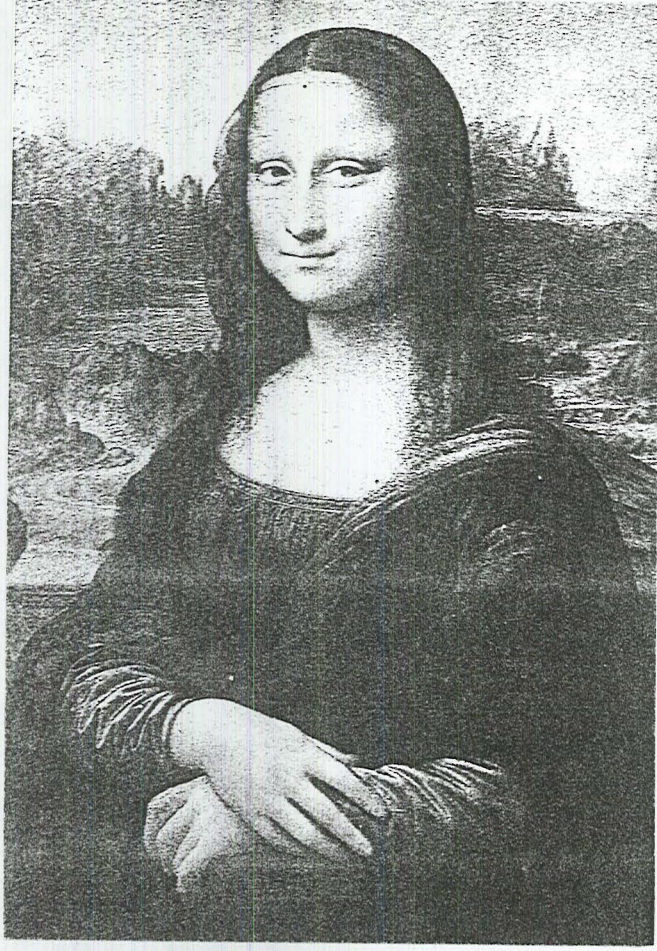
<sup>19</sup> Sadun Altuna, **Büyük Ressamlar**, (2. basım, İstanbul: Hayat Kitabevi, 1970), s. 64.



Resim 16 : Michelangelo



Resim 17 : Bacchus Ayini: Tiziano



Resim 18 : Leonardo da Vinci. Mona Lisa

### 1.7. MONA LİSA

Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa isimli yapıtı portre sanatının en güzel örneklerindedir. Mona Lisa'nın yüzündeki ifade Albrecht Dürer'in eserlerine kattığı melankoli ile kıyaslanabilir. Yunan tanrıçalarına has ilahi güzellikte orta çağın mistik havası bu resimde sanki kucak kucağıdır. Eserde Leonardo'nun tabiata sadık kaldığı da izlenir. Portrenin her ayrıntısı tabiatın en mükemmel kopyasıdır.<sup>20</sup> Portrenin gerisindeki ova, dere bir insan-doğa sentezi oluşturmaktadır.

<sup>20</sup> Altuna, S., **Ön.Ver.**, s. 16.

Michelangelo'ya göre insan bedeni kutsal, ruhani bir güzelliği yansıtmalıdır, Raffaello'ya göre ideal güzellik aranmalıdır. Ama Leonardo'nun düşüncesinde çağdaşları gibi idealizme yer yoktur. Leonardo doğanın sunduklarının hepsinde güzellik olduğunu, bu güzellikler arasında bir seçme yapmanın yersiz olduğunu düşünür. Eğer bir ressam insan konu olarak seçmişse, o insanı güzelliği ya da çirkinliği içinde resmetmelidir düşüncesini taşır. Gerçekçi olmayan ortaçağ sanatına karşı olan görüşleriyle tek düzeliğe düşen sanatçıları eleştiriyordu.<sup>21</sup> Sözleri ve düşüncesiyle, doğayı derinlemesine incelemeye çağırıyordu. Leonardo'nun -Mona Lisa'sı- da bu düşünceleri taşıması açısından önemlidir.

### 1.8. CİNSEL NESNE VENÜS

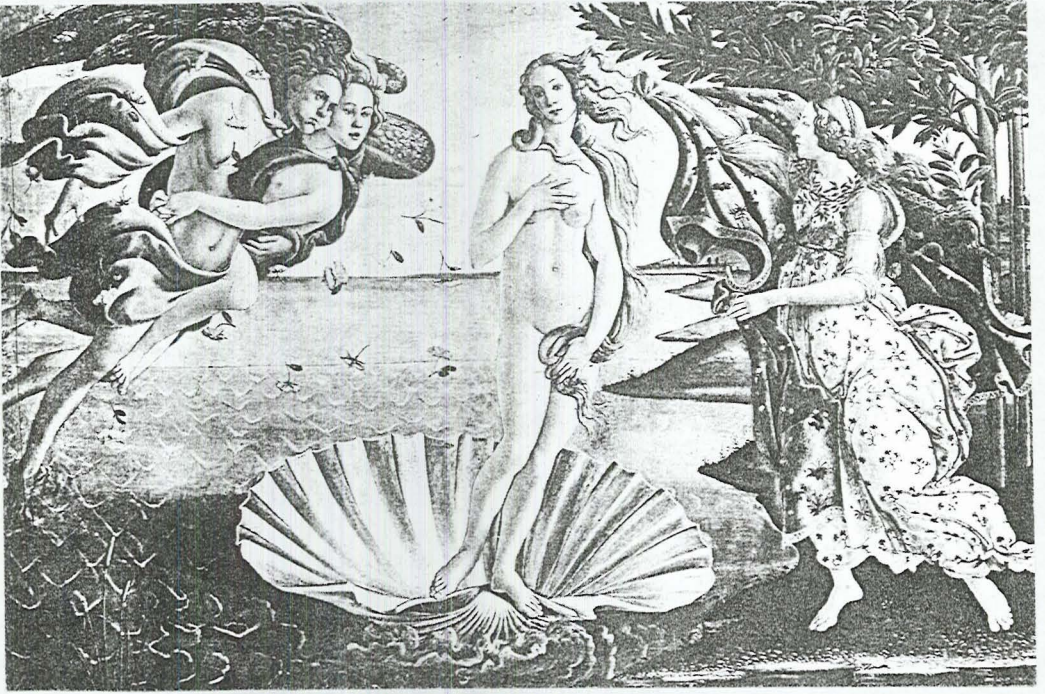
Çok eski bir Latin tanrıçasının adıdır. Yunan etkisi altında Aphrodite ile bir tutulmuştur. Aphrodite (Venüs) aşk ve güzellik tanrıçasıdır. Kişiliği ile Helenistik çağdan sonra Rönesans sanatına da konu olmuştur. Doğumu, üç güzeller yarışmasında oynadığı rol, güzelliği, işvesi ve cilvesiyle sık sık tasvirleri yapılmıştır.

Sandro Botticelli Aphrodite'nin Doğuşu isimli tablosunda, mitolojik bir konuyu lirik, şiirimsi duygular yaratan renk ve çizgilerle çok ince bir şekilde dile getirir. Rönesans döneminde eski Yunan ve Roma'nın söylenceleri sanatçılar arasında çok ilgi çekti ve bunlar neşeli bir masal olmaktan öte bir anlam taşıdı. Batticelli'nin Venüsü öyle güzel ki boynunun doğal olmayan uzunluğunun, sarkan omuzlarının farkına varamıyoruz. Botticelli'nin doğaya karşı olan bu özgür davranışı Aphrodite'nin sanki gökyüzünün bir armağanıymış

<sup>21</sup> Edgü, F., **Ön.Ver.**, S. 261, s. 20.

gibi kıyılarımıza itilivermiş sonsuzca yumuşak ve zarif bir yaratık olduğu izlenimini güçlendiriyor.<sup>22</sup>

Giorgione Uyuyan Venüs isimli eserinde çıplak bir genç kıızı bir peyzaj içinde, uzanmış olarak tasvir eder. Güzellik ideali bakımından gerçekten klasik Yunan heykellerinin form mükemmeliyetini gösterir. Tiziana, Goya Velasquez, Manet bu zarif Venüs formunu tekrarlamayı denemişlerdir.



Resim 19 : Botticelli : Aphrodite'nin (Venüs'ün) doğuşu

<sup>22</sup> Gombrich E.H., **Ön.Ver.**, s. 198.



Resim 20 : Giorgione : Uyuyan venüs

Tiziano'nun Urbino Venüsü Giorgione'nin Uyuyan Venüs'üne çok benzer. Genç, güzel ve çıplak kadın olan Venüs yine bir kanepeye uzanmıştır. Erotik görünümü ile gençlik ve güzellikleriyle ideal bir güzellik sergilerler.

Peter Paul Rubens'in Venüs ile Adonis isimli tablosunda Venüs'ün taptaze, şeffaf teni ile Adonis'in tunçlaşmış cildi kadınlıkla erkek güzelliğinin birer sembolüdür. Konu oldukça hazindir. Venüs biraz sonra öleceğini bildiği sevgilisi Adonis için üzülmemektedir. Burada dikkate değer olan Venüs'ün kadın modellerindeki anlayışına uymuş olmasıdır. Rubens'in diğer kadınları gibi Venüs tombul,

boğum boğum, şişman, canlı sıhhatlidir.<sup>23</sup>

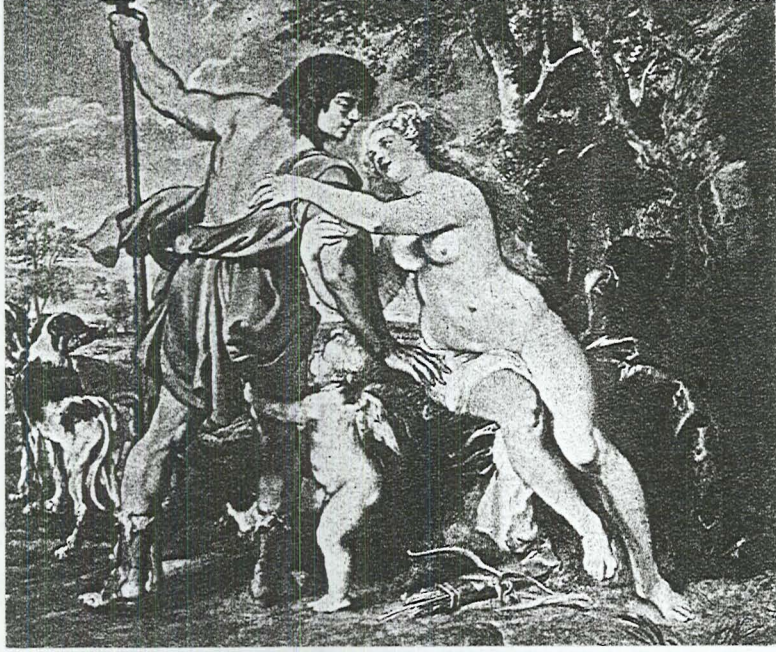
Velasquez'in Venüs ve Aşk Meleği isimli tablosunda, Venüs uzanmış ona, Eros ayna tutuyor. Bu kadın bedeni ile idealize edilmiş bir insan bedenini resmetmiyor. Eski Yunandan beri idealize edilmiş Venüs'ü kendince resmediyor. Bir kraliçe, ya da prens değildir bu Venüs. Toplumsal bir konumu yoktur. Herhangi bir kadındır. Herhangi güzel bir kadındır.

Manet'in Olimpia isimli resmi ile şimdiye kadar incelediğimiz Venüs tiplerini karşılaştırsak, modern sanatta kadın imgesinin değiştiğini görürüz. Manet'in Olimpiasında ideal kadın imgesi bozulmuştur. Ne var ki onun yerine konan şey yirminci yüzyılın başındaki öncü resmin değişmez kadını olan, yosmanın gerçekliğinden öte birşey değildir.<sup>24</sup>

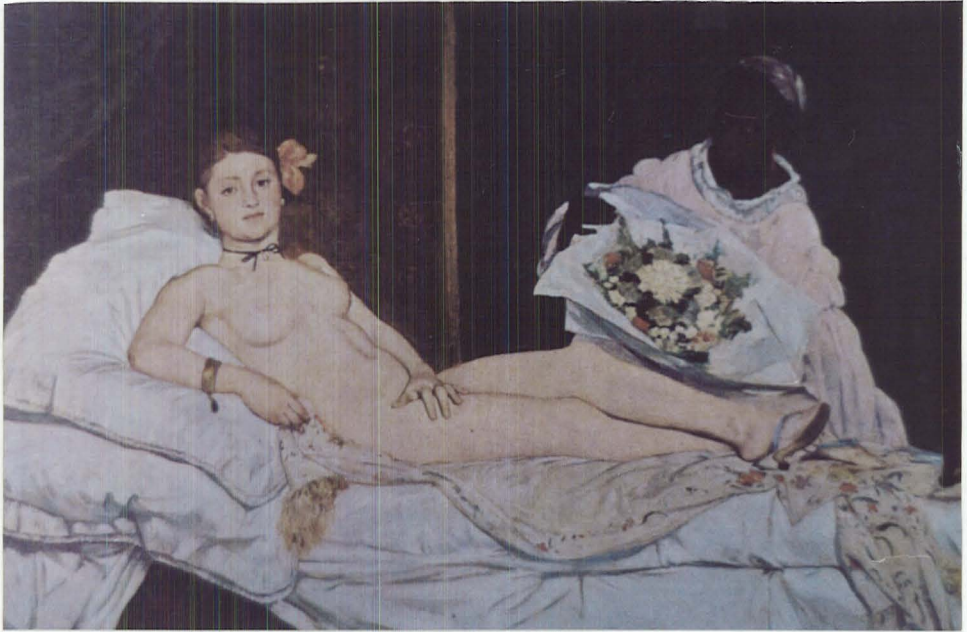
---

<sup>23</sup> Altuna, S., **Ön.Ver.**, s. 86-95.

<sup>24</sup> John Barger, Çev. Yurdanur Salman, **Görme Biçimleri** , (4. basım, İstanbul: Metis Yayınları, 1990), s. 63.



Resim 21: Rubens. Venüs ile Adonis



Resim 22 : Manet. Olimpia

## I I. B Ö L Ü M

### DEĞİŞEN DEĞERLER

#### 2.1. SEYİRLİK KADINLAR

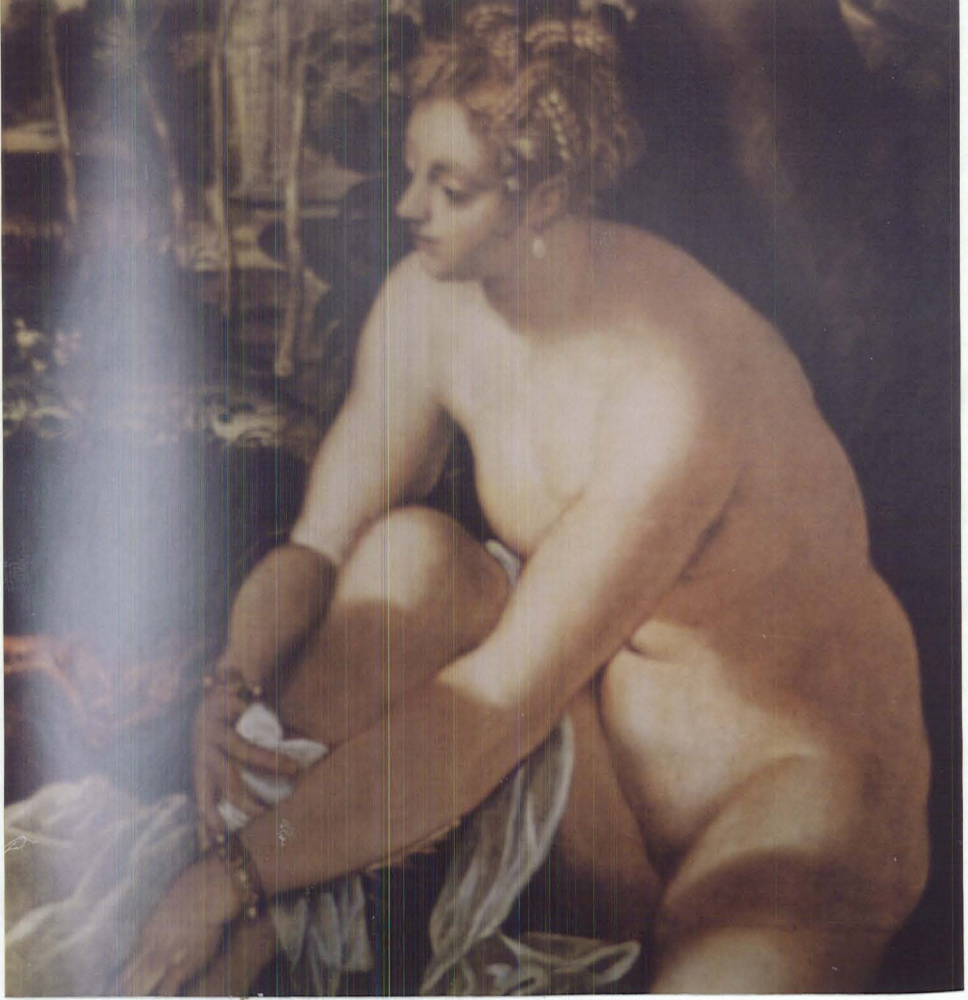
Avrupa resim geleneğinin bir türünde kadın hiç durmadan yinelenip duran en önemli konudur. Bu tür çıplak kadın resmidir. Avrupa geleneğindeki çıplak kadın resimlerinde kadınların seyirlik nesnelere olarak görülüp değerlendirilmelerinde geçerli olan ölçü ve töreleri bulabiliriz.

Bu gelenekteki ilk çıplaklar Adem'le Havva'dır. Havva elmayı koparıp Adem'e yedirince ikisinin de gözleri açılır, çıplaklıklarının farkına varırlar. Tanrı Havva'ya öfkelenerek, Havva'ya der ki bütün arzuların kocana yönelecek seni o yönetecek. buradaki bir başka çarpıcılıkta kadının erkeğe boyun eğmek zorunda kalışıdır.

Yeniden doğuş çağında öyküsel sıralanışın resmedilmesi kalkmış, sadece utanma anı işlenmiştir. Örtünme hareketi yapan Adem ile Havva birbirlerinden değil artık seyirciden utanmaktadırlar.

Resim geleneği dünyasal konulara yönelince, başka konularda da çıplak kadın yapma olanağı belirdi. Bu resimlerde konu olan kadın seyredildiğinin farkındadır. Bu Susannah ve Kent'in büyüklerinde olduğu gibi resmin asıl konusudur, Susannah'ı resimde seyreden erkeklere, seyirciler de katılıyor. Susannah ise kendini seyreden

bizlere bakıyor. Tintoretto'nun aynı isimli başka resminde de Susannah kendini aynada seyrederek, kendisini seyreden bizlere ve büyüklere katılıyor.

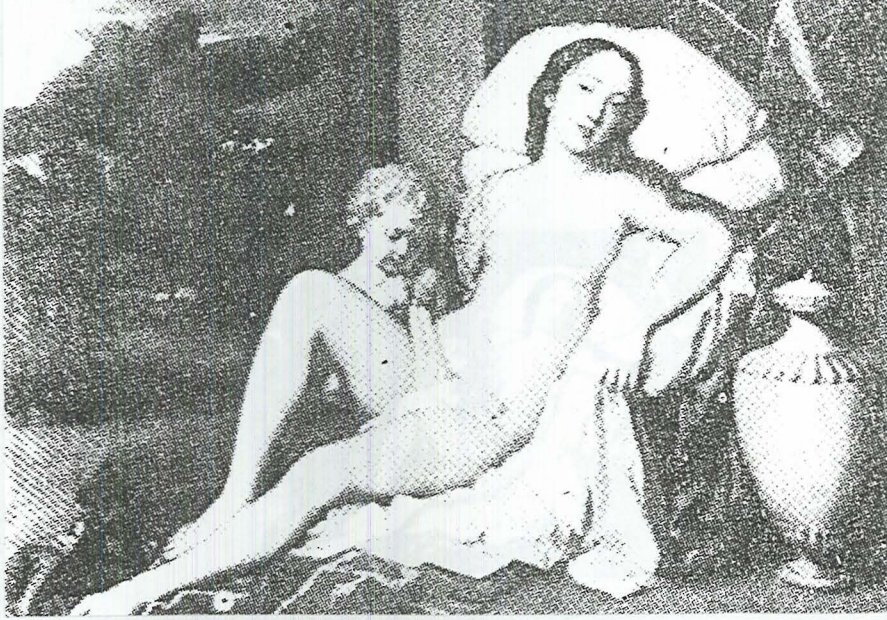


Resim 23 : Tintoretto. Susannah ve Kent'in Büyüklere

Resimlerde çoğu zaman kadının elinde ayna vardır. Çıplaklığı zevk için resmedilen kadın bir bakıma ahlak açısından suçlanıyor. Oysa aynanın gerçek işlevi kadının kendisini seyirlik bir nesne olarak gördüğünü anımsatmak içindir.

Nell Gwynne'nin portresi, diğer Venüs resimlerine çok benziyor. resimde, kralın metresi olan Nell, uzanmış kendisini çıplak durumda

seyreden seyircisine edilgen biçimde bakarken gösterilir.<sup>25</sup>



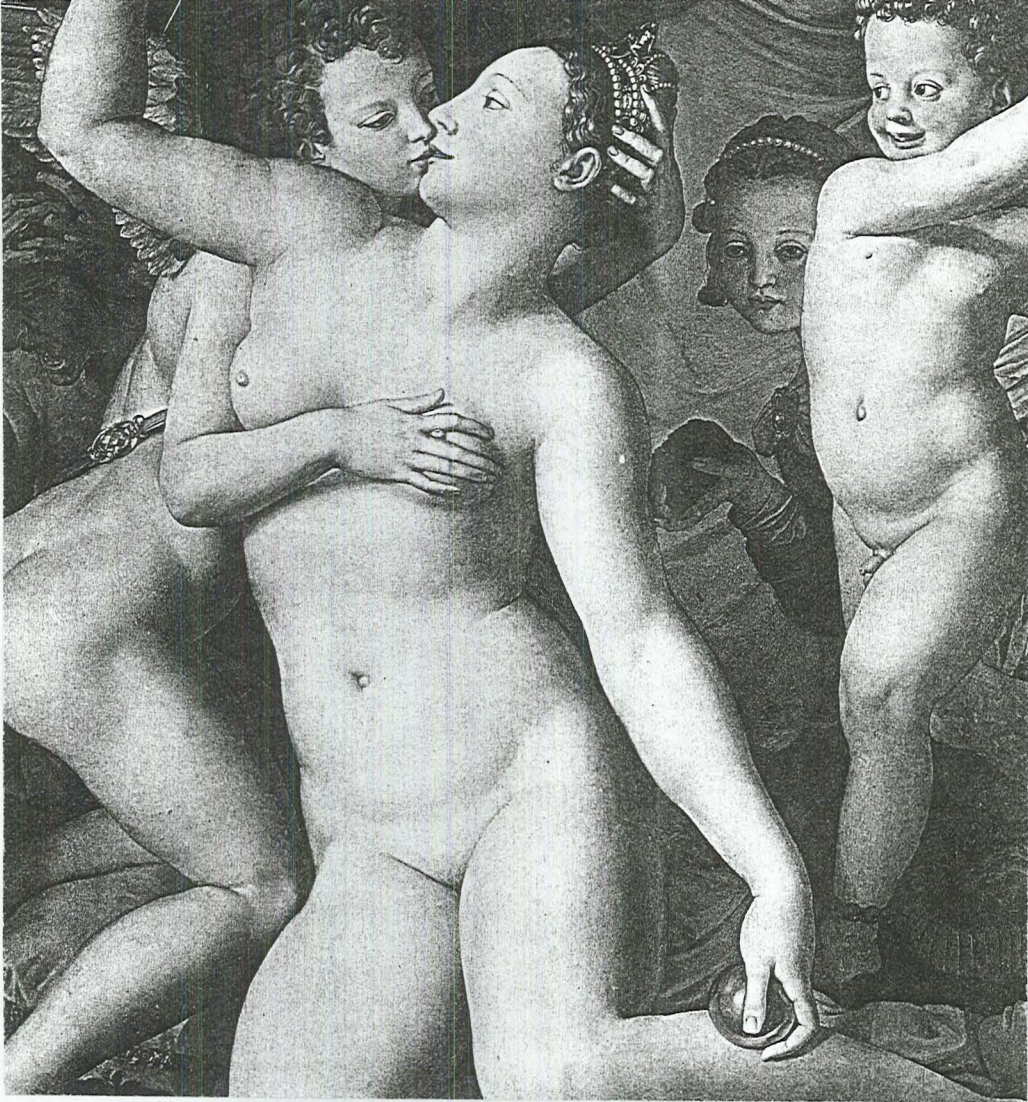
Resim 24 : Sir peter Lely. Nell Gwynne

Burada çıplaklık kadının duygularının dışavurumu değildir. Burada çıplaklık sahibinin (resmin ve kadının) duygularının boyun eğme belirtisidir.

Bronzino'nun Venüs, Küpid, Zaman ve Sevgi isimli resmi cinsel bir kışkırtma amacıyla yapılmıştır. Resimde kadının duruş biçimi, vücudunun erkeğe sergilenmek isteğinden dolayı bu biçimdedir. resim erkeklerin cinselliklerini uyandırmaya yöneliktir. kadının cinselliğiyle ilgisi yoktur. Avrupa geleneğinde kadın vücudundaki kılları resme geçirmeme alışkanlığı da aynı amaç içindir. Kıllar yapılmayarak kadının cinselliği azaltılmaya çalışılmıştır. Kadın burada kendi açlığını değil, seyircinin açlığını gidermek için vardır.

<sup>25</sup> Berger, J., **Ön.Ver.**, s. 66.

Ingres'in Büyük Odalık isimli tablosunda da kadın bakışıyla dişiliğini sunmaktadır.<sup>26</sup>



Resim 25 : (Soldaki) Bronzino-Venüs, Küpid, Zaman ve Sevgi

Resimlerde bazen çıplak kadının sevgilisi de olur. Ama kadının ilgisi resmin dışındadır. Kendisini sahibi sanan seyirciye bakar. Kadın seyirciyi tanımadığı halde nazla bakar. Bu tür resimlerde kadın seyredilen varlık olarak dişiliğini sunar.

<sup>26</sup> Berger, J., **Ön.Ver.**, s. 55.

## 2.2. TOMBUL MELEKLER

Rubens, katolik memleketlerinden Flandr'da Barok sanatın en büyük temsilcisidir. Katolik terbiyesinin etkisi altında Barok üslubu ile resimlerini şekillendirmiştir. Eserlerinin İtalyan sanatçılarından farkı, kahramanlarının içinde yaşadığı toplumun insanları olmasıdır. Yani canlı, kanlı, sıhhatli varlıklar. Rubens'in tombul melekleri, boğum boğum şişman vücutlu ilaheleri karşısında dudak bükenler olmuştur.

Ele aldığı konular ister mitolojiden olsun, ister kutsal kitaplardan, önümüze serdiği insanlar, yaşadığı devrin zevk süzgecinden geçmiş yaratıklardır. Zoraki ahlak ve estetik kurallarına körü körüne bağlanmadan süt nineye benzeyen meryemler, pek gözlü şişrek ve cırlak. Minervalar kasap karıları gibi kanlı, canlı Jüdithe'ler yarattı. Hatta ilahilerine insanın şuur altında yatan hayvani tarafı bile katmaktan çekinmemiştir.

Rubens'in Leucippus'un Kızlarının Kaçırılması isimli resmi Castor ve Palux ikizleri, iki tombul vücutlu kadın, bir çift azgın at ve iki aşk meleğinden oluşur. Kızlar için kaçmak imkanı yoktur. Bu durumda boyun eğmek zorundadırlar. Kızlarda bir ölüm kalım mücadelesi yoktur. Aksine biri Castor'un kolunu istekle tutmakta, diğeri Pollux'a adeta yaklaşmaktadır. Bu kargaşanın sonunda çiftler aşk meyvasından doya doya tadacaklardır.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Altuna, S. **Ön.Ver.**, s. 86-87.



Resim 26 : Rubens : Leucippus'un Kızlarının Kaçırılması

Rubens'in giysilerini üzerinden atmış kadın figürlerinde insanın hayvansal yanının ağır bastığı, kadın çıplaklar da kadınsı yumuşak bir tenin olmadığı görülür. Bu etli canlı, kadınlar yaşam ve aşk doludur. Onları bir tutku altında yakalamıştır. Rubens Yunanlılar gibi olmayan güzelliği, Rönesans sanatçıları gibi idealize bir güzelliği yaratmaz. Dünyayı tüm güzellikleri, çirkinlikleri, uyumu ve çelişkileriyle kabul eder.<sup>28</sup>

Rubens'in Kürk Mantolu Helene Fourment isimli resminde kadın imgesinin farklı bir biçimini görürüz. Resimdeki kadın Rubens'in yaşlıyken evlendiği ikinci karısıdır.

<sup>28</sup> Ferid Edgü, Milliyet Sanat, S. 263, s. 18.

Kadının kürkü omuzlarından düşmek üzeredir. Kadının bütünüyle çıplak olduğunu düşünmek kolaydır. Örtü altında kalan cinsel merkez, koyu, kürk manto yoluyla kadını çevreleyen koyuluğa karışır. Böylece kadın, cinselliğini gösteren bir eğretileme olarak karanlığın içinde ve çevresinde dönmektedir.

Burada kadının görünüşü gerçekte ressamın özneliğinden geçirilerek oluşturulmuştur. Çıplak cinsel imgenin bu resimde özel olması önemlidir. Kadını zevk için seyreden kişiyle gerçek sevgili arasında ayırım vardır: Rubens'in Helene'nin vücudundaki şişman yumuşaklığı resme geçirmek istemesinde bu ayırım görülür.<sup>29</sup>

Hollanda sanatçısı olan Rembrandt Harmensz Van Rijn'in ülkesinde resim sanatı beşeri konulara yönelir. Katolik Roma kiliseyi yücelterek, dini resimlere önem veriyordu. Hollanda'da mezhep farklılığı vardı, kilisenin Allah ile kul arasındaki aracı rolü kabul edilmiyor bu yüzden dini konulara beşeri unsur veriliyordu.

Rembrandt'ın Koltukta Bir Genç Kadın resminde kadın güzel değildir. Sanatçı basmakalıp güzelliğe önem vermemiş daha ziyade içerik üzerinde durmuştur.

Portrelerin yanısıra Rembrandt çıplak kadınlarla da ilgi duymuştur. İlk çalışmalarında çıplak kadınları iri yapılı şişman varlıklar olarak canlandırmıştır. Ama Saskia ile izdivacından sonra, kocasına model olduğu için bu durum değişmiştir.

---

<sup>29</sup> Berger, J., **Ön.Ver.**, s. 61.

Rembrand'ın kadınları adeta çağırır. Çağırın tendir. Bir perdenin arasından belli belirsiz görünen, kumaş kıvrımlarının arasından fişkırın, sularla yıkanmış, ışığa bürünmüş ışık saçan, gölgeyi örtünmüş, şehvetli, çağırın tenler. Onun kadınlarının özelliğidir.<sup>30</sup>

Samson'un Gözlerinin Kör Edilmesi tablosunda karısı Saskia'yı vahşetin ve ihtirasın sembolü, Suzanna tablosunda saf, günahsız varlık olarak resmedilmiştir. Davut'un karısı Batşaba isimli resminde Batşabe sadeliğın rahatlığın sembolüdür.

Rembrandt'ın ender çıplak kadın eserlerinden biri Danae'dir. Işık yüzünü ve çıplak bedenini aydınlatıyor. Yüzün de sabırsızlık değil, bir çağrı vardır. Danae'yi aydınlatan ışık sanki beklenen kişiden geliyor gibidir. Batşaba isimli tablosunda da kadın çıplaktır ve bedeninde idealizmin izleri yoktur. Rembrand'ın çizmek istediğı Batşabe'nin çıplaklığı değil, çıplaklıkla dile gelen duygular aşk ve sevgidir.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Zeynep Oral, "Rembrandt", Milliyet Sanat, S. 283, 1992, s. 34.

<sup>31</sup> Edgü, F., Ön.Ver., S. 263, s. 21.



Resim 27 : Rubens: Krk Mantolu Helene (Foument) (1577-1640)

### 2.3. YALANCI DİNSELLİK

Yağlıboya resimlerde nesnelere çoğu zaman oldukları gibi gösterilir. Gerçekte bunlar satın alınabilir nesnelere. Bir nesnenin resmini yaptırıp aldığınızda onu beze geçirtmek o şeyi satın alıp evinize koymaktan pek de değişik bir şey değildir. Böylece bir resmi satın aldığınızda o resimde gösterilen nesnelere görünüşü de satın almış olursunuz.

Yeniden doğuşta sanatçılara göre resim bilgi aracıydı belki, ama aynı zamanda da mülk aracıydı. Yeniden doğuş dönemine baktığımızda Floransa ve başka yerlerde, zengin İtalyan tüccarların resimsalara dünyaca güzel, istenir olan herşeyi mülküne sokabilecek araçlar gözüyle bakarlar.

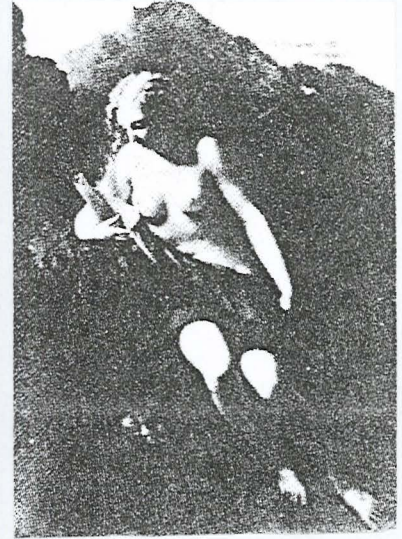
Bu gelenekte yer alan sıradan dinsel resimlere yalancılık havası veren de aynı çelişkidir. Konunun resme geçiriliş biçimi temanın anlatmak istediği şeyi ortadan kaldırıyor. Yağlıboya kendine özgü akışından kurtulamadığından sahibine dokunma duygusu zevki vermeden edemiyordu. Şimdi Maria Magdalena'nın üç resmini inceleyelim.<sup>32</sup>

Öyküde vurgulanan şey Magdela'nın İsa'yı çok sevdiği bu yüzden geçmişinden pişmanlık duyduğudur.

Resim 28 : Gembrecht (Batçel...)

<sup>32</sup> Berger, J., **Ön.Ver.**, s. 83-92.

Oysa resimler yapılış biçimleriyle bu öykünün özüne ters düşmektedirler. Resimlere bakılırsa Magdalena'nın yaşamında tövbe edişinin getirdiği o büyük değişim hiç olmamış gibidir. Magdalena'nın ettiği söylenen tövbe yerine, dokunulabilir, istenir bir kadın olarak gösterilmiştir. Burada bu kadın resim yöntemine boyun eğmiş bir nesne durumundadır.



Resim 29 : (Solda) (1659-1722) Magdalene, Van der Werff. (Sağda) Tövbe eden magdalene. 1859.

## 2.4. CİNSELLİK İMAJI VE KADIN

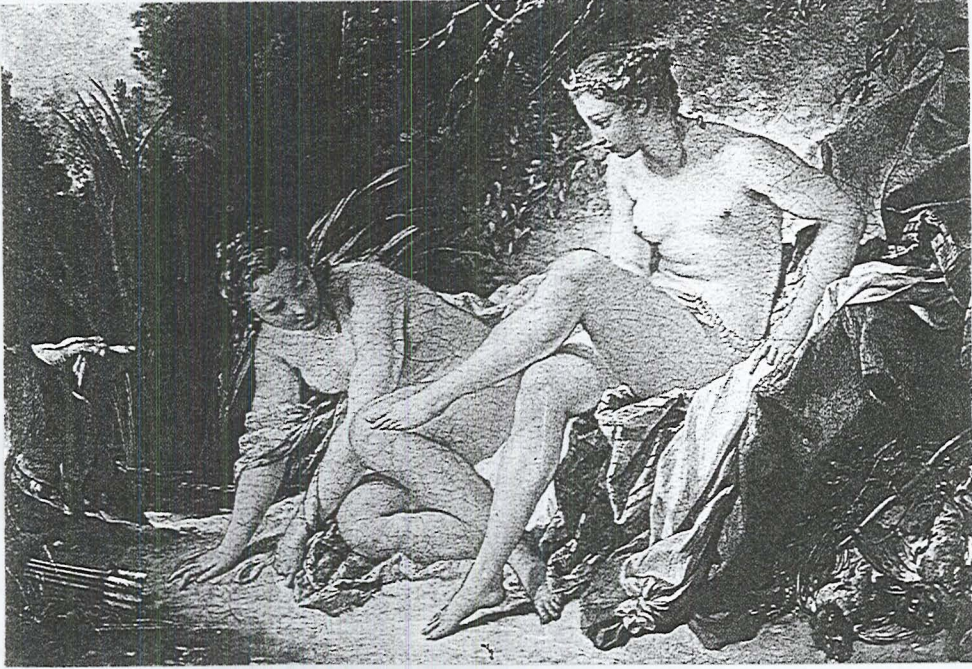
XIV. Lois dönemi (1643-1715) Fransa'nın görkemli yıllardır. Feodal kökenli, soylular sınıfı oluşmuştur. Bu sınıfın dünya görünüşü sanata yön vermiş sanat bu soylu sınıfın gündelik yaşamında yer alacak nesnelere üretmiştir. Sipariş üzerine yapılan resimler soylular dünyasını yansıtmıştır. Saraylar, parklar, havuzlar, sular, fiskiyeler içinde giyimli ya da çıplak resimler, süsleyici güzel bir şeydir. Sanatın, yaşamın gerçekliğinden, sanatçının özgürlüğünden uzaktır.

XVII. yüzyıl sanatında mitolojinin alegorik verilerle tasvir olunan tanrıçaları Diana (Artemis) ve Venüs (Afrodit) rokoko sanatında penbe tenli, genç ve güzel kadınlar olmuştur. Zarafet, incelik, erotizm ve düş yeni toplumun sanatında yankı bulur.<sup>33</sup>

İnsanlar, bahçeler, havuzlar, fiskiyeler, doğaya açılış süslemeler, güzellikler bir yatak odasının çıplaklıkları. Güncellik, aşk ve güzellik ve süsleyicilik. Boucher gibi bir çok sanatçının resimlerinde görülür. Boucher'in çıplak kadınları, anatomik ileri gelmez, onlar istek doludurlar ve sevişmeye davet ederler. Çıplak kadın, insan bedeninin gereksinimi olan sevişmedir. Çıprakta ayrıntılar olmasa da, cinsel aşkı simgeleyecek konumlara girmese de, kadınların bedeni istek uyandırıcıdır.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Kınay, C., **Ön.Ver.**, s. 120.

<sup>34</sup> Edgü, F., *Milliyet Sanat*, S. 265, s. 21.



Resim 30 : Boucher, Diana'nın Banyosu

François Boucher erotizm telkin eden incelikte ve görünüşte kadın vücutlarının ressamıdır. Mitolojinin ögesi olan kadınların tasvirinde, odalık olan kadınların da hep bu özellik görülür. Diana'nın Banyosu resminde şiir ve incelik vardır. Tanrıça'nın vücudu sedefleşmiş gibidir. "Rokoko" döneminin kadın figürleri zarif ve canlıdır. Sedeflenmiş vücutları ya da parlak kumaşlardan oluşan giysileri ile kadınlar adeta biblo görüntüsündedirler.

## 2.5. 19. YÜZYILDAKİ KLASİK GÜZELLER

Arkeolojik çalışmaların ve kazıların toprak altından gün ışığına çıkardığı eski sanatlar kalıntıları klasik antikiteye karşı duyulan hayranlığı körüklemiştir. Romantizm kurulu düzene karşı çıkan bir sanattır. Ingres ise romantizme karşı koymaya çalışır. Ingres, Delacroix'ı insan figürünün klasik kurallarına uymadığı, "çıplak"ın önemini unuttuğu için suçlar. Aslında Ingres'in karşı çıktığı

Romantizmin özgürlüğü, başkaldırışı ve anarşisidir. Ingres resimlerindeki görkem, büyüklük ve güzellik onun romantizme karşı koyuşundaki tavırlarıdır. Fakat Delacroix ile Ingres'in ortak noktası konularıdır. Çünkü her ikisi de konularını toplumdan alırlar. Ingres Türk hamam, harem ve odalıklarını, Delacroix Kuzey Afrika'da konularını bulur.<sup>35</sup>

Ingres'in çıplak kadınlarından desendeki ustalık, güzellik insanı büyüler. Büyüleyici güzellikteki bu kadınlar klasik güzelliği yansıtırlar. Romantik resmin tedirgin edici devinimi, biçimleri onda yoktur.

Ingres Antik çağın idealine benzer bir ideal oluşturur. Doğaya ve insana erinç içinde bakar. Onları anlamak, yorumlamak istemez. Ingres'in çıplak kadınlarındaki uyuma, klasik güzelliğe, Türk hamamına, odalıklarına ve yan erotizme pek karşı koyulamaz.

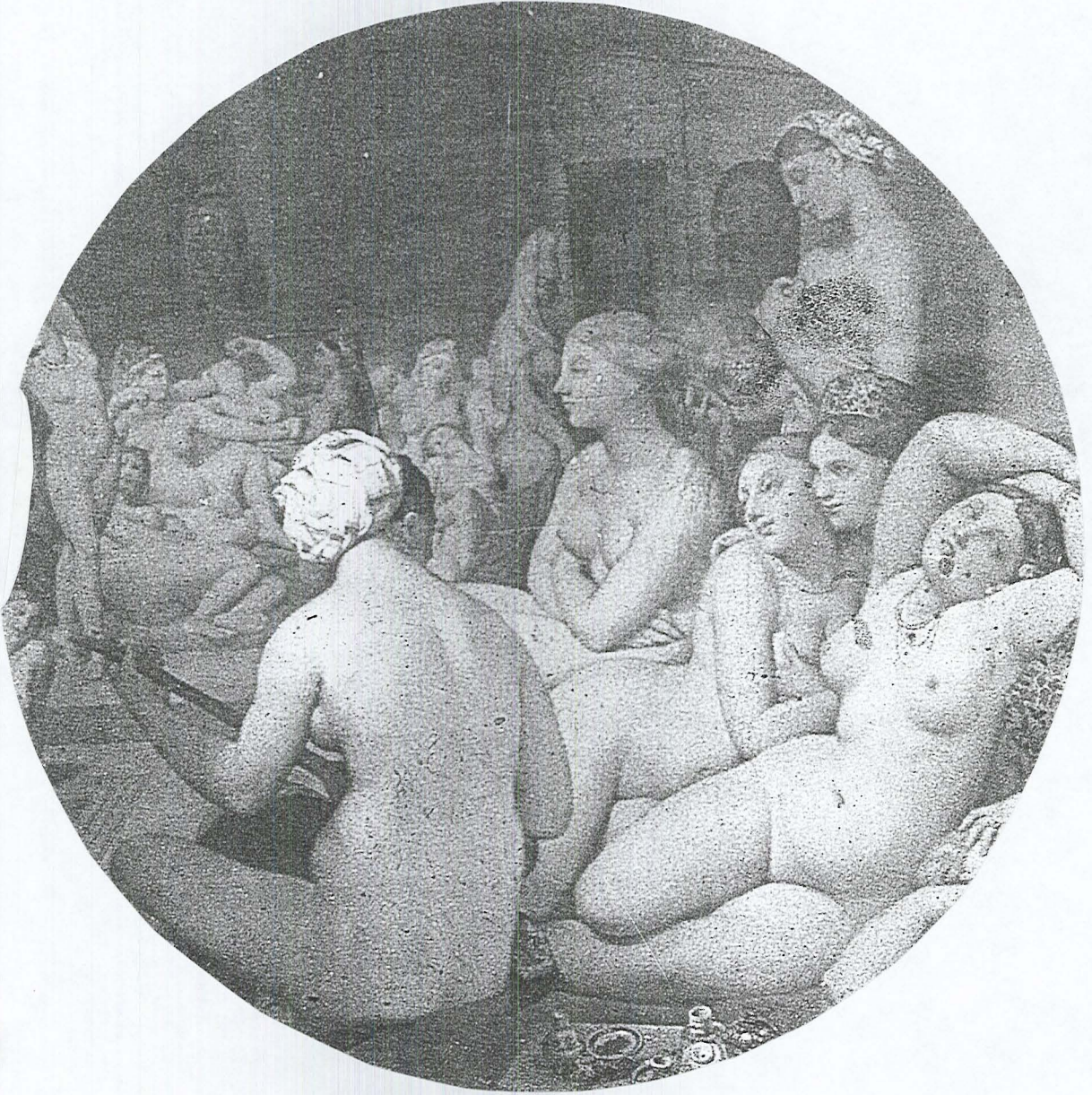
Ingres'in bir süre sonra klasizmi unutarak kendini resmin kösnüsüne bıraktığı ve kadına kösnül ve cinsel bir görünüm verdiği görülür (Türk Hamamı). Antik idealin inkarcısı olan Ingres aşırı inceliğe bir yapmacıka yöneldi. Türk Hamamında kadınların nemli ve yumuşak vücutlarını düşleyen kösnüllük geliştirdi.<sup>36</sup>

Ingres öğrencilerine canlı modelin gerçekliğini, doğallığını, doğanın çeşitliliğini ikinci evrede özümlemeye, yalınlaştırmaya, biçimleştirmeye ve bireysel kişilik oluşturma üzerinde duruyordu. Ingres figürlerinde anatomiye bozmaktan çekinmez, modeli yalınlaştırır. Biçimlerin kıvrımlarını düzenlemek kaygısı özellikle "Türk Hamamı"ndaki kadın figürlerinde belirgindir.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Edgü, F., Milliyet Sanat, S. 266, s. 20.

<sup>36</sup> Francis Claudon, Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi.**, s. 43.

<sup>37</sup> Ayni, s. 43.



Resim 31 : Ingres Türk Hamamı

Renoir Empresyonist olarak kabul edebileceğimiz bu ressam, kadın figürlerinde dönemin idealini yaratmaya çalışmıştır. Kadın figürleri zamanın güzellik idealinin başlıbaşına bir sembolüdür. Sanatçı figürlerini Antik çağların saflığını taşıyan tanrıçalar olarak vasıflandırır.

Renoir, gençliğin basit zevklerini ve mutlu hayallerini kutsayan bir dünyayı resmeder. Renoir ayrıca küçük kızlara, yetişkinlerden işçi kızlara, kaba köylü kadınlardan, modayı izleyen üst sınıf hanımlarına kadar her yaştan ve sosyal gruptan kadınlara büyük sevgi duymuştur. Renoir, fırçasının dokunuşuyla canlanıp hayat buluyormuş izlenimi veren, taze, güzel tenin üzerinde ışığın oyunlarını yakalayarak, kendine özgü bir sevgi ve şevkatle, çıplak kadın resimleri yapmada özel bir yeteneğe sahipti. Yıkılırken bedenlerinde altına, inciye, güle benzeyen yansımalar oluşan kadınların resimlerini yapmıştır. Yaşamının son yıllarına doğru ise güneş ışığında sağlıklı, portakal renkli kırmızımtarak kadın resimlerinin üzerinde çalışmış; başlangıçta ince, narin; daha sonraları tombul, şehvetli olan bu figürler hiçbir zaman edebe aykırı nitelik taşımamıştır.<sup>38</sup>

1881'de İtalya'ya yaptığı gezi dönüşünde Renoir'in sanat anlayışında Ekpresyonizmi terketmeye çalıştığı görülür. Empresyonizmin renk dünyasını terkederek, klasik desen tekniğine yönelmiştir. İtalya'ya Donatello ve Raphael'in eserlerini inceleyen Renoir çizgiyi ana unsur olarak alır. Bu dönemde Renoir Fransız klasiklerinden Ingres'in büyük izlerini taşır.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Maurice Serullaz, Çev. Devrim Erbil, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, (İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları), 1983, s. 155.

<sup>39</sup> Altuna, S., **Ön.Ver.**, s. 98.

Klasik sükunetle, kudretli bir yapının hakim olduğu bu devrenin en güzel örneği “Yıkananlar” isimli resmidir. Bu eseri Empresyonizmin renk ve ışık bilgisini, Raphael ve Ingres’in desen bilgisini biraraya getirir. Mükemmel bir desen, benzerine antik fresklerde raslanan sadelik ve açıklık hepsi mevcuttur. Onsekizinci yüzyıl Fransız resminin zarafeti ile klasik, Yunan heykellerinin haşmeti burada eleledir. Kadın vücutlarını çevreleyen konturlar keman yayı gibi incedir. Gölgesiz bir ışık kullanıldığı halde belirsiz ton değişmeleri sayesinde et, en canlı şekilde ifade bulmuştur. Çıplaklara model olan üç genç kız hizmetçi, satıcı, alelâde cinsten sokak kadınları oldukları halde bize Yunan mitolojisindeki tanrıçaları hatırlatırlar. Sanatçı resmin ilhamını Antik Yunandan almasına rağmen, yüzlerdeki şuh ifade, hareketlerdeki kıvraklık, vücutlara hakim olan tombul zarafet sadece Renoir’e hastır.<sup>40</sup>

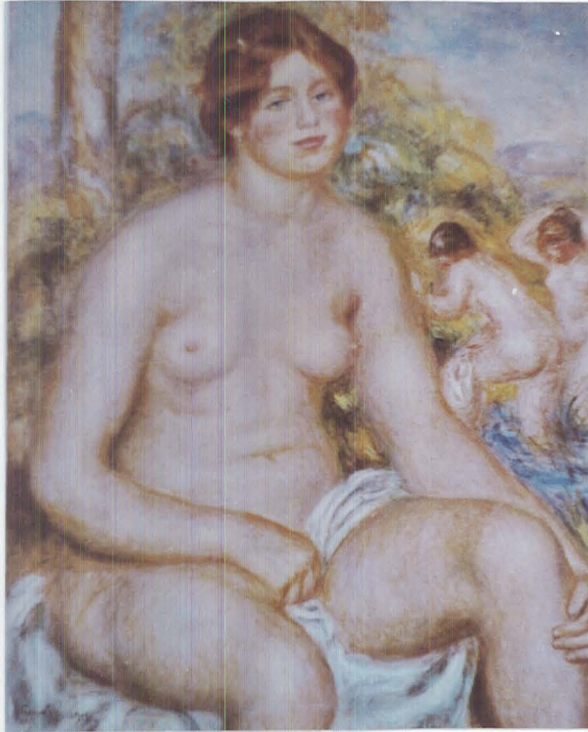
Resimlerin dış yapısı bakımından sanatçının bir kararsızlık evresi daha geçirdiği görülür. Bu defa da konturları terkederek yeniden renge dönmüştür. Yapıtlarına kırmızı, penbeler, portakal rengi hakim olur. Bacağını kurulayan kadın resminde görüldüğü gibi tombul gövdeler, zengin kıvrımlarla dolu cesur ve şehvetlidirler.

---

<sup>40</sup> Altuna, S. **Ön.Ver.**, s. 99.



Resim 32 : Renoir. Yikananlar



Resim 33 : Renoir.

## 2.6. ROMANTİK RUH

19. yüzyılın başlarında çağın iki önemli olayı yaşanır. Fransız devrimi ve sanayi devrimi dönemin toplumunda yeni değişikliklere neden olur. Dönemin sanatçısı da bu değişimden etkilenerek otoriteye karşı özgürlük savaşına girer. Fransız devrimi burjuvaziye iktidar yolunu açınca sanatla da yankıları farklı gerçekleşir.

Dönemin burjuva ideolojisinde kadının geleneksel durumu, duygusal açılmaları frenlemiştir. Kadın onurlandırılmış, saygı görmüş ve her zamankinden çok övülmüştür. Kadın Schumann'ın resimlerinde eşi ve duyarlı annesi, Ludwiç Richter'in gravürlerinde sadık ve gözü yaşlı nişanlısıdır: ama Ingres'in resimlerinde büyük hanımefendi, David'in resimlerinde davetler veren, eğlenen bir sosyete kadınıdır.<sup>41</sup>

Romantik ruh ne düşün seçkin saygınlığına, ne de duygusal yaşamın nazik büyüüne her zaman sahiptir. Beden, ölüm, şeytan üçlüsünde yoğunlaşan hastalıklı bir abartıya da yakalandığı olur. Zevk ile acı, güzellik ile dehşet birbirine karışır. Zulmün gerçek kaynağı şehvet olur. "Güzellik ölmelidir" ile açıklanan düşüncede güzellik ve mutlulukla birlikte melankolinin de varlığından bahseder. kara Romantizm diye anılan romantizmin bu yönüne Goya'yı örnek verebiliriz. Karikatürsü gerçekçiliği, acımasızlığı, şiddete ve gülünce düşkünlüğü, şeytanları ve büyücü kadınların varlığı ile dehşetin sınırlarına uzanmış bir kara romantizm görülür.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Clauden, F., **Ön.Ver.**, s. 24.

<sup>42</sup> Ayni, s. 24.

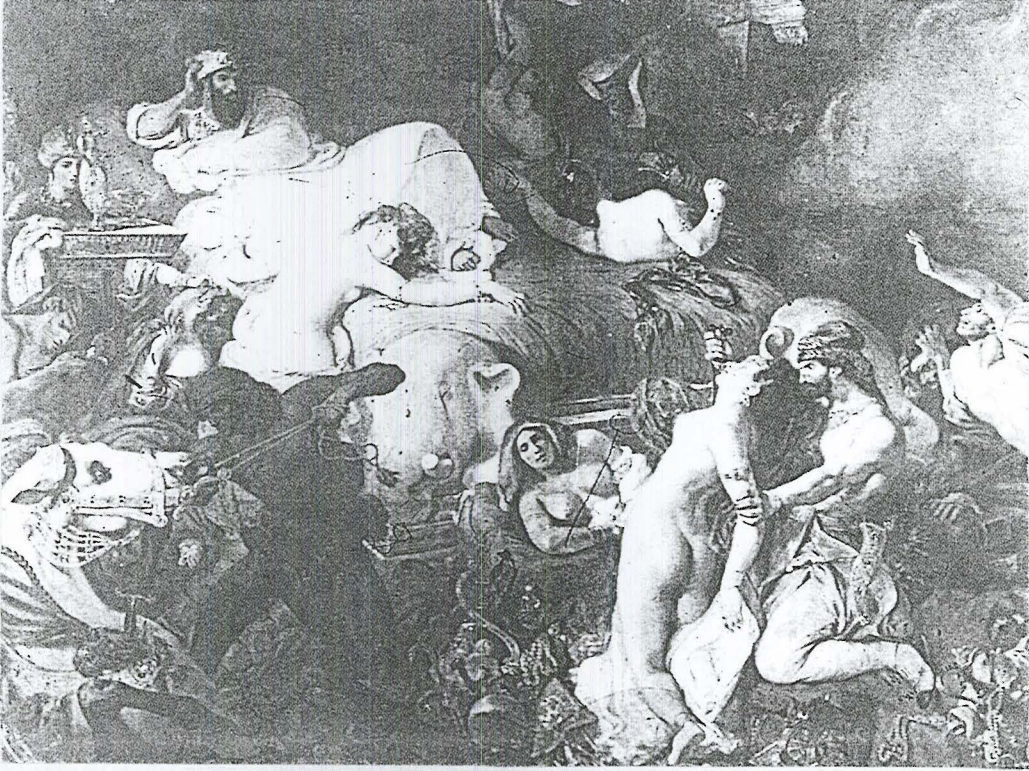
Fransız devrimi sanatta kökten değişikliklere neden olmuştur. Sanatçıların bir kısmı konularını seçme özgürlüğüne kavuşmuştur. Dinsel ya da mitolojik konular yerine ilgi çeken herşey konu olmuştur. David ve öğrencisi olan Ingres, biçimlerinde ülkücü düşünceyi savunup, Yunan-Roma sanatındaki vücutların ideal ölçülerini, soyluluk güzellik veren kas, sinir uyumlamasını ayrıntıları ayıklamayı savunarak geleneğe devam eder.

David kuşağından ayrılan Goya'nın figürleri başka bir dünyaya aittirler. Telkin olmayan iki çapkın arkada dururken çağırıcı tavırla bakan iki kadın figürlerinde modele farklı bir gözle bakıyor. Modelinin tüm kofluğunu, çirkinliğini, açgözlülüğünü ve boşluğunu ortaya koyuyor. Konularında büyücü kadınlar, hayali görüntüler vardır. Düşlerini imgeleştirir resimlerinde.<sup>43</sup>

Romantik sanatçılardan biri de Delacroix'dır. Klasik heykellerin sabırlı taklidine katlanamazdı. David ve Ingres'in öğütlerini hiç sayar resimlerinde. Figürlerinde denge, ılımlılık yoktur, konuları yurt sevgisi türündedir. Delacroix'in Halka Önderlik Eden Özgürlük tablosunda sanatçı epik bir nitelik vermek istemiş, özgürlüğü temsil eden yarı çıplak kadın ile modern giysili kişileri aynı amaca yönelik davranışlarla göstermiştir. Kadın tiplerinde ülküselleştirme yoktur ama kadın vücutlarını kıpraştırmaktan çok hoşlanır.

---

<sup>43</sup> Gombrich, E.H., **Ön.Ver.**, s. 383-401.



Resim 34 : Delacroix. Sardanapal'ın Ölümü

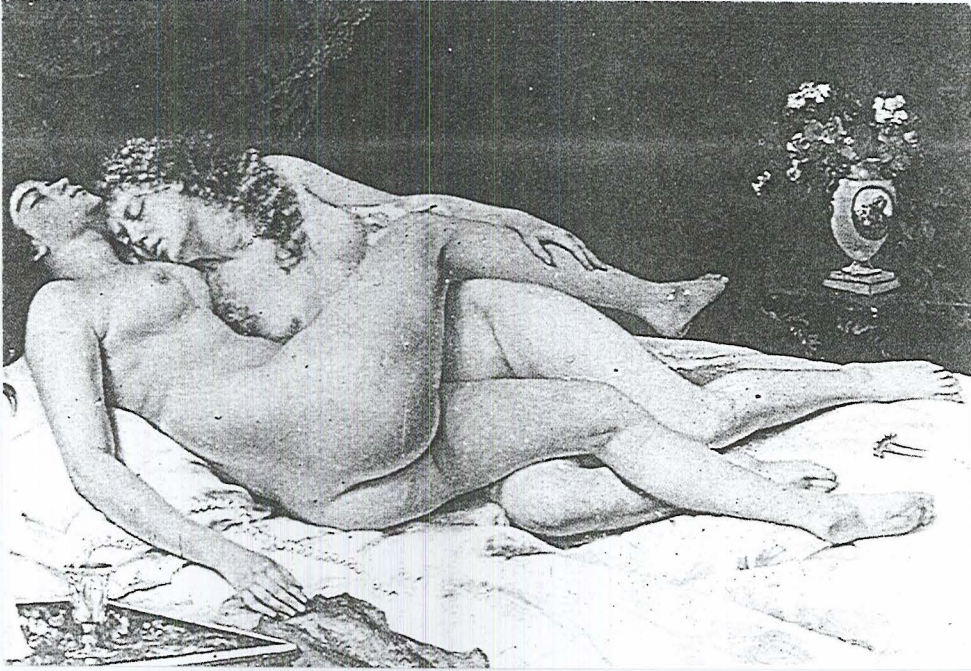
## 2.7. KADINA GERÇEKÇİ YAKLAŞIM

Courbet, Degas gibi bazı sanatçılar doğaya başka bir gözle bakarlar. Bu sanatçılar konu seçiminde bir devrimi gerçekleştirdiler. Çünkü hâlâ akademilerde resmin saygın insanları betimlemesi gerektiği işçi ve çiftçi resimlerinin sadece günlük yaşam resimlerinde olacağı düşüncesi yaygındı. Bu düşünceye başkaldıran ilk ressamlardan biri François Millet köy yaşamından sahneleri gerçekte olduğu gibi yansıtmıştır. Millet'in Başak Toplayan Kadınlar isimli resminde dramatik veya öyküsel hiçbir şey yok. Güzel veya zarif olmayan üç kadın işlerine dalmıştır. Bu çiftçi kadınlar ağır ve yavaştan çalışıyorlar. Millet, bu kadınların güneşli ovadaki basit çizgilerini kararlılıkla oyumlayarak, onların kalın ve sağlam yapılı vücutlarıyla kararlı davranışlarını vurgulamak için hiçbir şeyi esirgememiştir. Bu üç kadın doğal ve inandırıcı bir saygınlığa bürünmüşlerdir.<sup>44</sup>

Gustave Courbet, akıma adını veren (Realizm-gerçekçilik) sanatçıdır. Courbet'in gerçekçiliği onun resmine kondurulmuş bir niteliktir. Courbet tek bir usta tanır o da doğadır. İdealizm, duygusallık düşgücü, güzellik gibi kavramlara metelik vermez. Courbet'in kadınları Ingres'in kadınlarının güzelliğini, romantiklerin çıplak kadınlarındaki olağanüstülüğü yıkmak için yapılmıştır sanki. Courbet çıplak kadını sanki bir yontunun önünde olduğunuzu hissettirir. Ingres'in kadınları ne kadar erotikse, Courbet'inkiler de o kadar soğuktur. Courbet idealinin tutsağı olmaktan kaçarken, modelin tutsağı olur.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Gombrich, E.H., **Ön.Ver.**, s. 402.

<sup>45</sup> Ferid Edgü, Milliyet Sanat, S. 266, s. 21.



Resim 35 : Courbet, İki Dost.

Modern yaşamın, klasik ressamı olmayı amaçladı Edgar Degas. Çalışmalarında hep insanı konu aldı. Çamaşırıcı Kadınlar veya Ütücü kadınlar gibi modern yaşamı anlatan ama klasik nitelikte bir sanatçıdır.

Degas'ın Balerinler dizisinde klasik eğilimlerinin hissedildiği bir dizi çalışmadır. Resimlerinde kadın kahramanlarının Renoir gibi bir bereket tanrıçası seviyesine yükseltir, ne de Lautrec gibi aşkı para ile satan bayağı kaldırım yosmaları olarak canlandırır. Degas figürlerini realist gözlerinin gördüğü bir titizlikle şekillendirirdi.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Altuna, S., **Ön.Ver.**, s. 60.

Balerinlerle ilgili resimlerinde figürlerine ideal heykelleri bir nitelik verebilmek için denge ve kararsızlık arasındaki o kritik an yansıtılabilmiş; kısacası yaşayan yetkin bir güzellik elde edilmiştir.

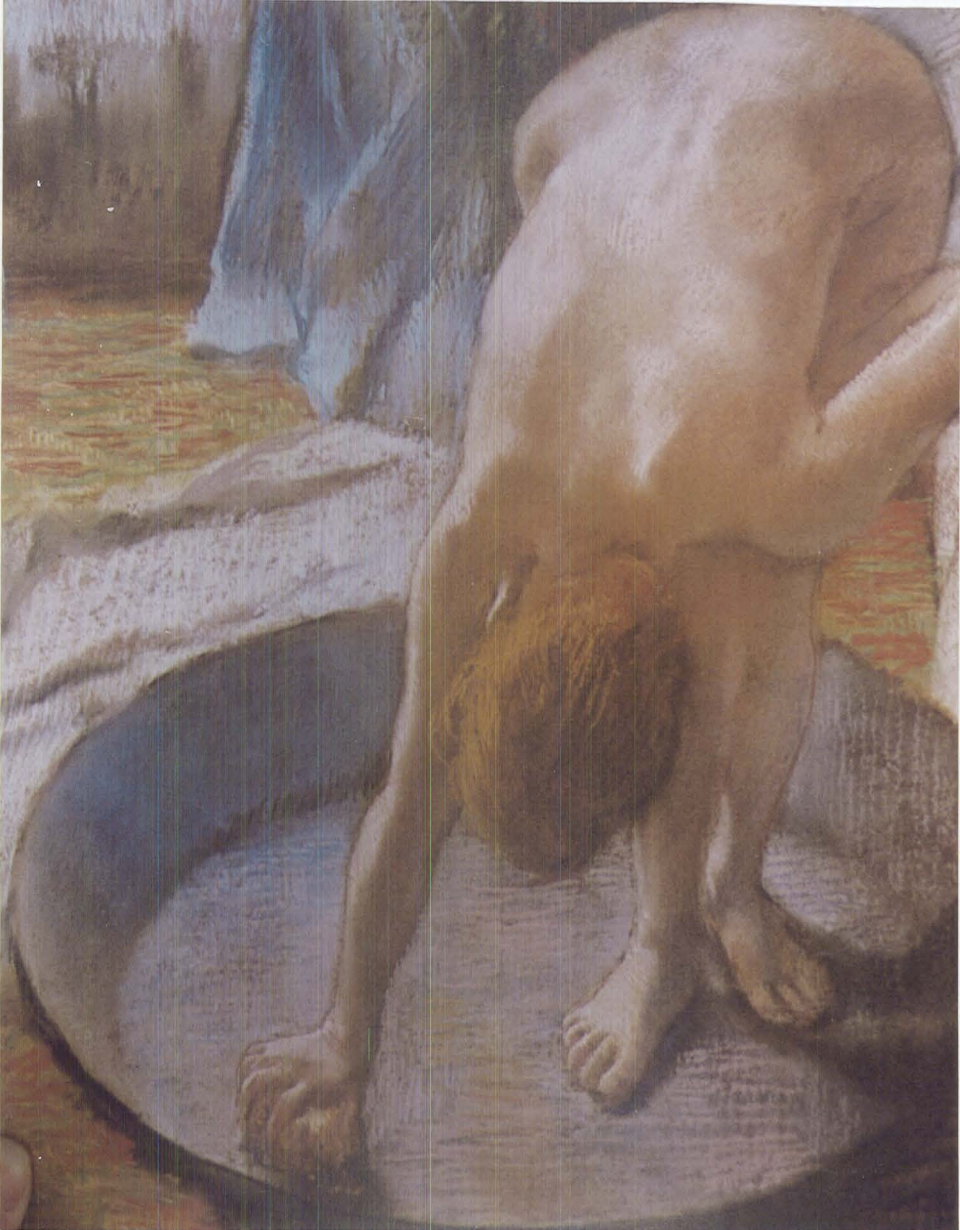
Ütücü Kadınlar isimli resmi Degas'ın karakter tahlillerine karşı duyduğu eğilim bir örneğidir. Bu bir zıt karakter kompozisyonudur. Rahat rahat esneyerek karşımıza çıkan ütü kadınlardan biri gevşekliğin canlı bir sembolü, öbürü ütüye olanca kuvvetiyle abanarak bir kuvvet gösterişi yapıyor.<sup>47</sup>

Gerçekçi ve hoş görünmeye yeltenmeyen bir tutumla modellerinin resmini yaptığı için, bazıları Degas'yı kadın düşmanı olarak niteler. Gerçekte Degas kadınları sever ve anlardı. Tersine gibi görünse de resimlerinde, kadınların dişiliklerini, duyarlı ve esnek zarafetlerini, soylu azametlerini ve ağırbaşlılıklarını yansıtmayı başarmıştır. Degas, modellerini son derece doğal bir rahatlık içinde oldukları sırada, en basit pozları ve davranışlarıyla yakalar. Alçak gönüllülükleriyle ya da kibirlilikleriyle, hem çekingen hem de seksi görünüşleriyle, kadınları o gözlerden uzak gizli yaşamını yeniden yaratır. Jestler, vücut hareketleri, yüz ifadeleri, duygular, heyecanlar, zeka ve davetkârlıkla bütünüyle kadınca yaşantı sunar.<sup>48</sup>

Çıplak kadınların da ne Rubens'e has hayvani et kütleleri ne de Renoir'in şehveti vardır. Degas için modelleri önce insan, sonra da kadındır.

<sup>47</sup> Altunan, **Ön.Ver.**, s. 61.

<sup>48</sup> Serullaz, M., **Ön.Ver.**, s. 91.



Resim 36 : Degas. Ležen

## 2.8. YOSMANIN GERÇEKLİĞİ

Francisco Goya'nın Çıplak Maya isimli resminde kadının başka bir imgesine rastlarız. Maya şehvettir: kollarını kaldırmış, ellerini başının üzerinde kavuşturmuş çırılçıplak tam bir teslimiyet içinde sırtüstü uzanmış bir kadındır. Maya cinselliğe davet ve cinselliğin reddidir; esaret ve egemenliktir.<sup>49</sup>

Goya'nın çıplak Maya'sı gibi halkta şok etkiler yaratan eserlerden birkaçı da Manet'e aittir. Manet klasik konuları modernize etme çabasında olduğu Kırdan Öğle Yemeği isimli tablosunda, Goya gibi tepkiler toplamıştır. Manet'in Kırdan Öğle Yemeği isimli eserinde değişen iki etken vardır. Birisi tablonun edebe aykırı olan konusu, ikincisi de Nü figürün gerçekçi sunulmasıdır. Manet'in Tiziana'nın Urbino Venüs'ü, Goya'nın Çıplak Maya'sından etkilenerek yaptığı Olympia isimli resmi de diğerleri gibi eleştirilere hedef olmuştur. Eleştirmenler resmi fahişeliğin hayasızca savunulması olarak gördüler ve ona Sarı Karınlı Cariye, Kedili Venüs, Dişi Goril gibi adlar verdiler.<sup>50</sup>

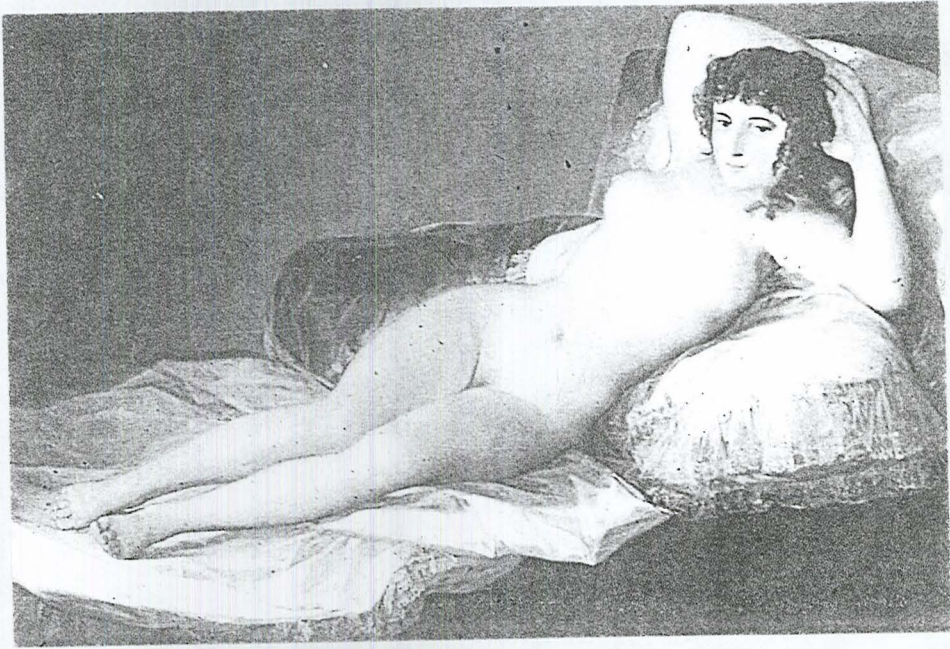
Olympia tanrı korkusuyla hareket edenlere şok etkisi yaratır. Olympia hem ilah, hem de bir skandaldır. Modern topluma özgü o adı sırrın varlığını ve etkisini belgeler. O, boş kafalı yaratıktır. Boynundaki siyah bağ onu kendi içi dünyasından ayırır. İşlevi, sakın ve masum bir şekilde, iffet denen şeyi bilinmemelikten gelmektir. Mükemmel hatlarının saflığı, tazeliği, büyük ahlaksızlığını örter. Olympia, insanın gizli kalmış barbar, ilkel, yabani içgüdülerini harekete geçiren çıplaklığa adanmış bir iffet tanrıçası (Vestia)

<sup>49</sup> Deniz Şengel, "Goya'nın Maya'sından İsmet Doğan'ın Maya'sına", Hürriyet Gösteri, s. 72.

<sup>50</sup> Serullaz, M., **Ön.Ver.**, s. 124.

hayvansı bir yaratıktır.<sup>51</sup> Burada tepki gösterilen şey bu kodanların çıplaklığı değildir. Tepki gösterilen şey kadınların resmediliş biçimi sunuluşudur. İmgede oluşan değişiklik nedeni endüstrideki gelişim, teknolojik ilerleme, modernleşme süreçleri olabilir. Sanatçılar konularını yaşadıkları çağın modern yaşamından, davranışlarından almışlardır.

Henri de Toulouse-Lautrec'in modellerine -sözelimi sokak kadınlarına yaklaşımında, bütünüyle insanca ancak kesin gerçekçi tavrı tüm yapıtlarında görülür.



Resim 37 : Goya. Çıplak Maya.

<sup>51</sup> Serullaz, M., **Ön.Ver.**, s. 125.



Resim 38 : Manet. Kırdaki Öğle Yemeği

Yaşadığı hayattan sahneleri resmeden yapıtların da, çarpıcı inandırıcılık ve gerçekçilik vardır. Resmettiği kişilerin psikolojik ve fiziksel derinliklerine inebilmek için, kişiyi hazırlıksız olduğu halde resmederdi. Lautrec ondokuzuncu yüzyıl eğlence dünyası ressamıdır. Sirkler, barlar, müzikholler, genelevler, Jane Auril kemiksiz Valantin gibi sahne yıldızlarıyla dolu canlı gece hayatı onun resimlerinin konusudur.<sup>52</sup>

1892'den sonra Toulouse-Lautrec'in sevdiği konu fahişelik ve en çok kullandığı modeller fahişeler oldu. Fahişeleri canlı, yaşam dolu buluyordu. Gece kulüplerindeki hafif meşreb kızlarla arkadaşlık etmekten zevk duyuyordu. Sanatçı bu kahramanlıklarını tenkitçi ve ahlakçı açıdan değil, gözlerinin gördüğü gibi çizerdi yani, yorgun,

<sup>52</sup> Serullaz, M., **Ön.Ver.**, s. 205.

derbeder, sarhoş veya kayıtsız olarak.<sup>53</sup>

Jane Auril ismindeki dansözün bir çok resmini yaptı. Kadının akla gelmeyecek çılgınlıklarını, seyirciyi deliye çeviren çılgın davranışlarını resmetti. Daha sonra gece hayatından nasibini alan bu kadın ve birçoğu, Lautrec gibi dertlerini unutmaya çalışan gece eğlencelerinin gürültüsüyle avunan kadınlardır.



Resim 39 : Lautrec

<sup>53</sup> Altuna, S., **Ön.Ver.**, s. 73.

### III. BÖLÜM

#### MODERN RESİMDE KADIN TEMALARI

##### 3.1. SEMBOLİST KADIN TEMALARI

Sembolist estetik, yeni bulgulara yol açacak en umulmadık biçimler ele geçirmiştir. Düş ve düşsel, fantastik ve gerçekdışı, büyü ve batinilik, uyku ve ölüm gibi. Sembolist sanatçı ele geçmeyi, gerçekliğin görünüşleri arkasına gizlenen şeyleri, gözünün erişemediği dünyayı yani cinler, periler ve mitolojik yaratıklar evrenini, efsane ve öteki dünya dünyasını, gizemcilik ve batinilik dünyasını yorumlamadan ele geçirmeye çalışır. Sanatçı bunları yeni bir simgeler (semboller) dünyasında anlatır. Ölüm de gizli olana karşı ilgi, erotik ve gizemlerinin birbirine karıştırılması, herşeyden önce maddeci bir toplumdaki kaçış gereksinimidir. Kadın, aşk ve ölüm artık gerçekçi ölçülere göre değil, iki varlığın tinsel kaynaşmasının bakış açısı ve öteki dünya korkusu içinde ele alınmaktadır. Munch ve Klimt, erkek ve kadının bu gizemli birliğini en iyi dile getirmiş ressamlardır. Kadın, erkeği ölüme götürebilecek olan güzelliği simgelerler.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Jean Cassau, Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987), s. 32.



Resim 40 : Gustav Klimt

Dönemin aktristleri ve yarı sosyetikleri, güzellik bakımından saf ama hal ve gidiş bakımından hafif meşreb kadınlar, eski zaman prenseslerine özgü giysileri ve yapmacık tavırlarıyla, Sembolistlerin gözde ideallerinin somut simgeleriymiş ki göz kamaştırıcı bahçelerin bulanık ve düşsel havasında dönüp durur bu kadınlar.<sup>55</sup>

Bütün görünüşleriyle kadın, iffetsiz ya da baştan çıkartıcı, karşı konulmaz kadın, ülküsel kadın, çiçek kadın; bütün türleriyle ve Yeni Üslup'un (Art nouveau) bütün üslup denemelerine göre çiçekler; erotizm; ölüm; ve bütün sapıklıklarıyla şeytan: sadizm ve şehvetperestlik.<sup>56</sup>

Sembolist döneme kadın egemendir. Bu alanda iki karşıt eğilim çarpışmaktadır. Biri; ülküsel, saf, temiz, dinsel duygularla dolu, ya da yalnızca uzak (erişilmez) kadını sunan eğilim; öteki, erkeği kötülük ve yıkıma sürükleyen ahlaksız ve lanetlenmiş kadını öven eğilim.<sup>57</sup>

### 3.2. ÜLKÜSEL SAF, TEMİZ, ERİŞİLMEZ KADIN

Sembolistlerin kadın temalarından biri ülküsel saf, temiz, dinsel duygularla dolu ya da erişilmez kadını sunan eğilimdir.

Eugene Carriere'in eserlerinde ise, "Annelik" konusu sanatçının sık sık işlediği bir temadır. Maurice Denis, çalışmalarında dinsel konuları ele alır. Din dışı resimleri bile bu anlayışa yakındır. Onun sanatında kadına karşı büyük saygı vardır, ülküselleşmiş, neredeyse

<sup>55</sup> Cassou, J., **Ön.Ver.**, s. 48.

<sup>56</sup> Aynı, s. 48.

<sup>57</sup> Aynı, s. 48.

zamana bağılı olmayan kadın portrelerindeki iffet teması dikkati çeker. Dinsel duygularla donanmış kadınları aile hayatından hoşlanırlar.<sup>58</sup>

Hofmann von Ludwig'in tablolarının konuları ise genellikle sembolistlerde görülen konulardır. Gerçek dışı bir dünyanın yer aldığı çobanlı ve kırsal manzaralar, bir mitoloji dünyası. Biçimsel bir güzellik gerçekleştirmek isteyen Hofmann, işlediği sembolist konulara örtülü bir cinsel nitelik vermek için Yeni Üslup'tan esinlendi. Tablolarından bazılarını, konularının bütünlüğüne bir erotik anlam veren bezekli bir çerçeve içine yerleştirdi. Kapalı anlamlı kadın resimleri, düş ve özlem dolu bir kösnüllüğün belirgin olduğu bir sembolizm etkilerini taşır.<sup>59</sup>

Puuisde Chavannes'in kadınlarının masum çıplaklığı ise, kır hayatını, koruyucu erdemleri simgelerler. Resimlerindeki deniz kıyısındaki genç kızlar kendi çağının genç kızları değildir; çıplak büstleri ve beyaz kumaşa sarınmış öteki yanlarıyla bütün zamanların genç kızlarıdır. Parlak renkleri, devinimsiz kişileri ve yalınlaştırma eğilimiyle, klasik ve zamana bağımlı olmayan bir ressamdır. Puuis bezekçi bir ressamdır, onda anıtsal olanın duyusu vardır ve kompozisyonları bütün Fransız resminde eşi olmayan soylu ve görkemli bir düzenleme ustalığına sahiptir.<sup>60</sup>

Puuis de Chauannes'in tarihsel sahneleri horgörüp inanç, saflık ve yalnızlığı değerlendiren kutsal temaları yeğlemeye başladığında Gauguen onun için şunları söyler. "Puuis bir tabloya saflık adını verir

<sup>58</sup> Cassou, J., **Ön.Ver.**, s. 69.

<sup>59</sup> Ayni, s. 89.

<sup>60</sup> Ayni, s. 119.

ve bunu açıklamak için eli zambaklı bir genç bakire” çizer; böyle bir simgenin anlaşılması olanaksızdır.<sup>61</sup>



Resim 41 : Pierre Puvis de Chauannes. Deniz Kıyısında Genç kızlar

<sup>61</sup> Cassou, J., **Ön.Ver.**,s. 122.

Gauguen'e gelince saflığı betimlemek için saydam suların resmini yapar.

Gauguen ideal dişiyi uygarlıktan uzak Markiz Adalarında ve Tahiti'de basit ve ilkel vahinelerde aradı. Paul Ranson'un çiçek koklayan ya da süslenen kadınları da aynı şekilde, Aman Jean'ın düşçül ve düşünceli genç kızlar, ya da Le Sidaner'nin kızlarda dolaşan genç kızları bu ülküselleştirilmiş kadının somut örnekledirler.<sup>62</sup> Le Sidaner'in genç kızları, beyazlar giyinmiş, saf gözlü bembeyaz figürlerin oluşturduğu beyaz topluluktur.

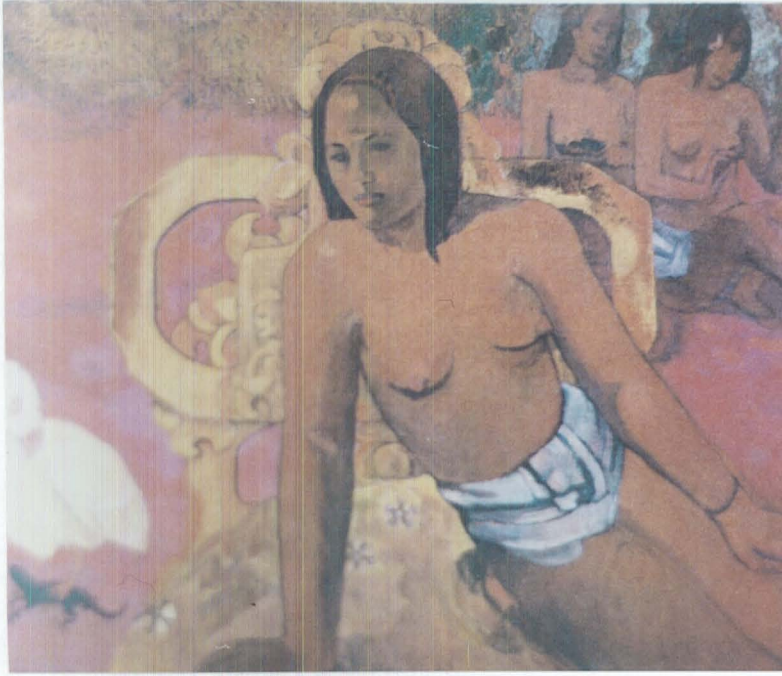
Fantin Latour'un çiçek kızlarının Menard'ın lir çalan kızlarının ya da Osbert'in çoban kızlarının ya da Osbert'in çoban kızlarının güven verici, iç ferahlatıcı imgeleri vardır. Fakat Sembolizm resmin başka ressamlarında da bu kadın imgesi tedirgin edici bir niteliğe bürünür.

Empresyonizm, Ekspresyonizm, Sembolizm, aynı zamanda primitif Modern sanatın öncüsü diyebileceğimiz Paul Gauguen de aynı ülküselleştirilmiş kadın tipini buluruz. Mutluluğu Tahiti'li kadınların uysal ve sevecenliklerinde arayan Gauguen Tahiti gezisi esnasında ilkel sanattan etkilenmiştir. Sanatını ilkel sanatla uyumlaştırmaya çalışmış ve yoğun renklerden oluşan geniş lekeleri kullanarak, çizgilerini basitleştirmiş. Figürleri dekoratif ve stilize edilmiştir. Sanki Mısır kabartmalarına benzerler. Figürlerini sade bir bakış açısı ile alır, esrarengiz ve olağanüstü bir heykelsi soyluluk kazandırır.<sup>63</sup>

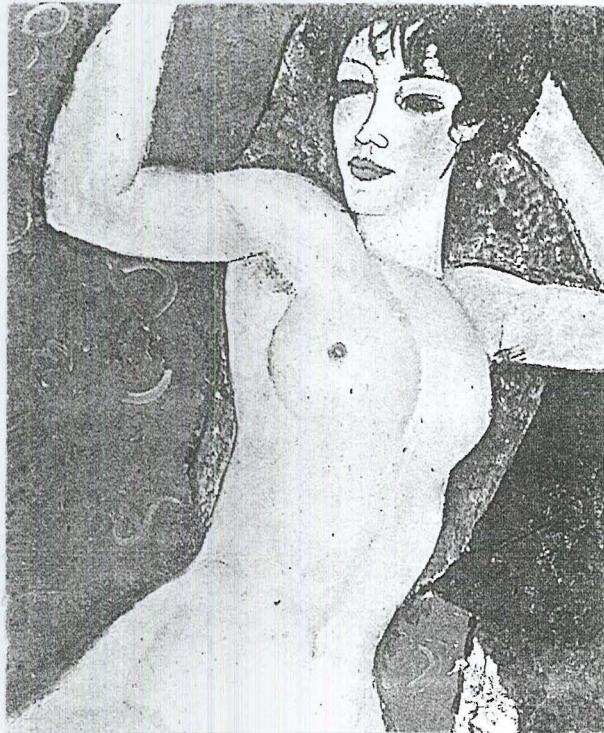
Armedeo Modigliani'nin sanatı desende çizgiye öncelik tanır. Figürlerinde boyun uzun, omuzlar dardır. Gözler zenci sanatı etkisiyle boştur ve badem biçimindedir. Modigliani'de kadın yalın biçimler içinde gelişen duygulu, şiirsel bir kadın tipini oluşturur.

<sup>62</sup> Cassou, J., **Ön.Ver.**, s. 48.

<sup>63</sup> Serullaz, M., **Ön.Ver.**, s. 100.



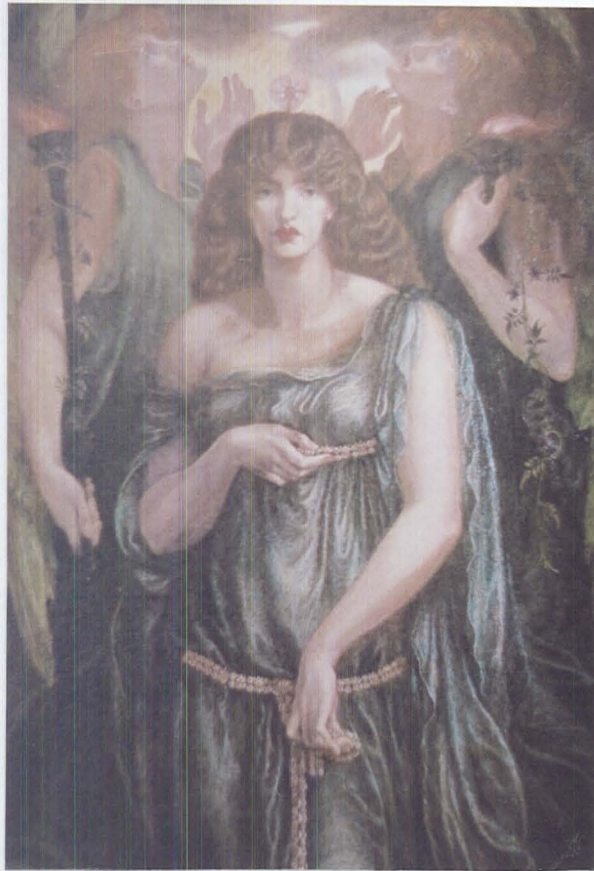
Resim 42 : Paul Gauquin. Varruumati



Resim 43 : Modigliani. Yatmış Nü

Hebert, Antoine-Auguste-Ernest ve D.Gabriç Rozetti Dante Gabriel isimli ressamın kadın figürleri acı çeken kadın döneminin biricik ölküsünü temsil ederler. Hebert herşeyden önce bir klasik ressam olmasına karşın, uzun meslek yaşamı boyunca Sylphide'ler (Hava perisi, dal gibi kadın) odalıklar ve Ophelia'lar, lirik ve coşkulu bir hava için de her türlü acılı ve yılgın kadın yüzleri betimlediği için sembolist bir sanatçısıdır.<sup>64</sup>

Rosetti, içlerinde karısı Elizabeth'in varlığı hissedilen kadın tipleri ateşli, tutkulu, düşcül ve acılı kadın temasını oluştururlar. Elizabeth'in intiharından sonra, düşlerinin kahramanı, bu sevgiliye ve ölküselleşmiş eşe bir sungudur.



Resim 44 : Dante Gabriel Rossetti. Astarte Syriaca

<sup>64</sup> Cassou, J., **Ön.Ver.**, s. 87.

### 3.3. AHLAKSIZ, LANETLİ, ŞEYTAN KADINLAR

Gustave Moreau'nun kadın tiplerinde, kadın güzelliğinde simgelenen kötülük ve ölümün temasında, ülküsel kadın tipinden uğursuz güzelliğe geçen bir evrimi görürüz. Moreau gücünü kötüye kullanan annenin etkisi altında yaşayan biri olarak kadını kötülüğe eğilimli, ahlak bozucu bir yaratık ve onun anlaşılmaz güzelliğinin de hünsa güzelliği olduğunu düşünür; örneğin Oidipus ve Sfenks adlı tablosunda kadın başlı, kadın memeli sfenks kendisine dudaklarını sunan bir delikanlının göğsüne aslan pençeleriyle saldırmaktadır.<sup>65</sup>

Moreau bu şeytansı güzelliği ilk mitoslarda arar: Sanatçının kafasında canlandırdığı acımasız Edebi Dişi'nin somut örnekleri yalnızca Salome, Helena ve sfenksle sınırlı değildir. Yaptığı seçim marazi şehveti ve dertli güzelliği kapsayan konulara aykırı aşklara uzanır. Dalida, Galateia, Pasiphae Senele, Leda ya da Europa dönemin dekadalarını kendine çeken soğuk güzelliğin simgeleridir.

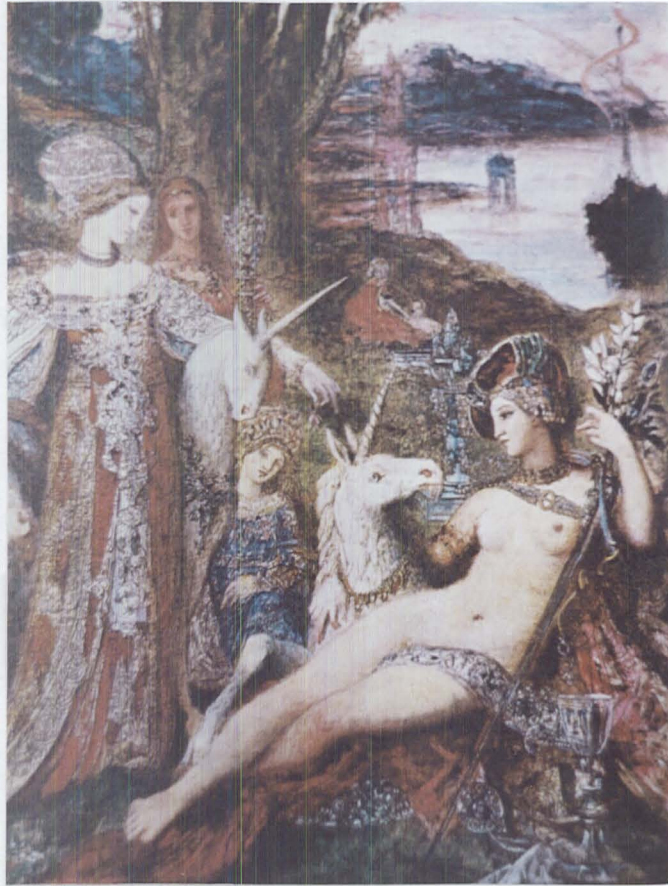
Moreau kadını, Salome gibi karşı konulmaz bir yaratık, şehvetperestliğin simgesel tanrıçası, ölümsüz Hystreia (isteri) tanrıçası, irade yitiminin bütün güzellikler arasında seçerek, etini katılaştırıp kaslarını sertleştirdiği lanetli güzellik, tıpkı ilkçağın Helena'sı gibi kendisine yaklaşanı, kendisini göreni, dokunanları zehirleyen korkunç duyarsız, sorumsuz, duygusuz hayvan gözüyle düşünür.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Cassou, J., **Ön.Ver.**, s. 50.

<sup>66</sup> Ayni, s. 50.

Moreau'nun konuları kutsal kitaptan ya da mitolojiden alarak kadını yeğler ve bu kadına "Edebi Kadın" anlayışına denk düşen tavırlar ve ruh halleri verir. Efsanevi, gerçek dışı, güzel vücutlu mücevherler donanmış güzel bir kadın oluşturur. Bu kadın bazen Troyalı Helena, Salome, Leda, Pasiphae, Galatea, Kleopatra adını alır ve yerine göre erkeğin yazgısına karar veren karşı konulmaz kadın ya da erkeği baştan çıkartan dişi kadındır. Değerli taşlarla bezenmiş görkemli giysiler giyinmiş bir hayalet olarak ortaya çıkar.

"Troya surları önünde Helena" isimli tablosunda kadını savaş ve ölümün nedeni sapkın bir yaratık olarak görür. Kylelops'un üç gözüyle boş yere hayran hayran seyrettiği doyumsuzluk nesnesi olarak sunulduğu Galatea Moreau'nu kadın temalarıdır.



Resim 45 : Gustave Moreau. Licornes

Yeni Üslupçular (Art nouveau) kadın yüzünü kışkırtma ve ahlak bozukluğunun egemen olduğu bir biçimlemeye dönüştürürler. Örneğin Beardsley'in kadınlar, utanmazlık ve şehvetperestliği simgelerler. Beardsley, teşhirciliği doruk noktasında bir Priapos tapımını uygular (Priapos: Lapseki tanrısıdır. Üreme ve çoğalmayı simgeleyen: kendi uzunluğunda erkeklik organıyla ünlü tanrı). Klimt ve Mucha'nın uygunsuzluk bakımından bu düzeye ulaşmayan kadınları, tıpkı Georges de Feure'ünkiler gibi, herşeye karşın başdöndürücü kışkırtıcı ve marazidirler. Önrafaelcilerden etkilenen Khnopff'un fırçasından, yaban kedisi kadın, bütün varlığıyla kendisini cinsel zevke teslim ederek erkeğe egemen olan baştan çıkartıcı kadındır.<sup>67</sup>

Yaşamın trajedisinin etkisiyle Munch'ın resimlerinde kötümserlik, yüzlerde solgun sancılı ifade yaratır. Ona göre kadın, sahip olduğu nitelikleri hayvanlığını ve nefsine düşkünlüğünü kullanarak erkeğe kabul ettiren bir "vampir" bir yiyip bitiricidir. Gebe kalma anında (Madonna) bile ölümün simgesidir.<sup>68</sup>

Munch'un sanatında aşk ve ölüm korkusu iki gözde temadır. "Korku" isimli resminde solgun yüzler ölüm korkusunu yansıtır. Bu ölüm korkusu, yerine göre Harpya, vampir ya da iffetsiz Madonna olan kadına karşı kuşkuyla yanyana bulunmaktadır.<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Cassou, J., **Ön.Ver.**, s. 50.

<sup>68</sup> Cassou, J., **Ön.Ver.**, s. 50.

<sup>69</sup> Ayni., s. 116.



Resim 46 : Fernand Khnopff. Okşamalar



Resim 47 : Edvard Munch. Madonna (Meryem Ana)

Odilon Redon iise içinde tedirginlikler bulunan gizemli bir sanatın peşindedir. Bu gizem gereksinimini bu bilinçaltından doğan dünyalar araştırması, kadına büyüleyici, aynı zamanda korkunç davranışlar getirir; kadın bizi öteki dünyanın gizlerine doğru sürükler.

Felican Rops, çağdaş kadının acımasız yanını katı bakışını ve onun erkeğe karşı olan saklanmamış gizlenmemiş ama bütün kişiliğinde açıkça görünen kötü niyetini resimlerken uzdillidir. Rops'la birlikte şeytanataparlık'a ulaşırız. Rops sapkın ve şeytansı kadınların ressamıdır.<sup>70</sup>

Jean Delville'nin resimlerinde örneğin "Şeytan'ın Hazinesi"nde gür kıvılcıklı saçlı bale dansçısı olarak betimlenen şeytan kendisini dalgaların hareketine bırakmış çıplak ve baygın sirenlerin üzerinden sıçrayarak geçmektedir.<sup>71</sup>

Vampir kadın tipine, çıplaklığını yılanın kıvrımlarına sunan görüntüsüyle, Franss vo Stuck'un tablolarında rastlarız. Cinsel isteğin, doyumun bütün türlerine katlanan, cinsel isteğin bütün biçimlerini onayan kadınlardır bunlar. Stuck'un yılanı teslim olan kadını betimlediği resimlerinde gizli bir erotizmden yararlanır. Şehvetperest, çekici ve karşı konulmaz kadın, baştan çıkartırcasına kendisini sunar.<sup>72</sup>

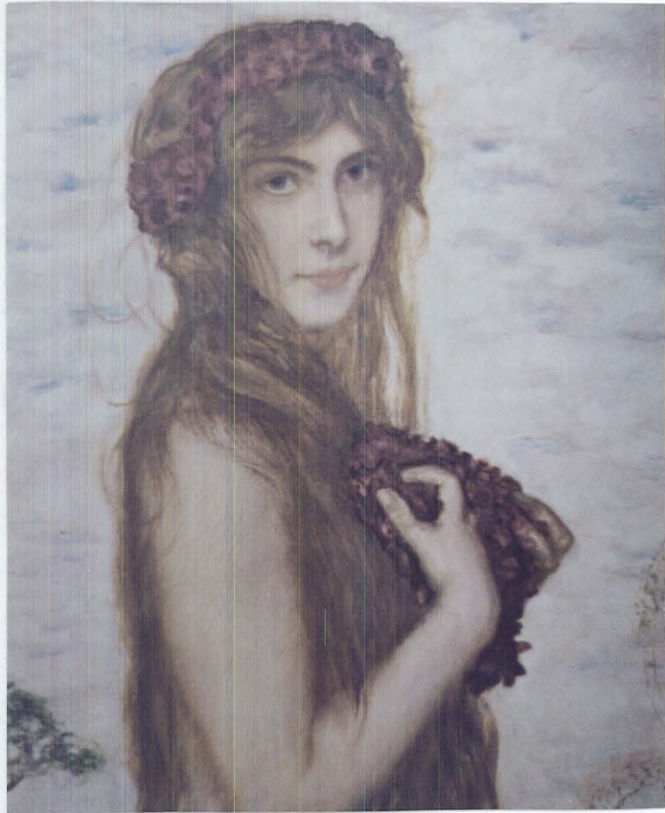
<sup>70</sup> Cassou, J., **Ön.Ver.**, s. 50.

<sup>71</sup> Ayni, s. 68.

<sup>72</sup> Ayni, s. 142.



Resim 48 : Jean Deluile. Şeytanın Hazinesi



Resim 49 : Franz Von Stuck. İlkbahar

### 3.4. SÜRREALİST EROTİZMİN KONUSU KADIN

Sürrealist resimde kadın kötü ve kin duyulacak biridir. Sanatsal tutuma yön verenler sadece kötü kadınlar değildir. Nike de Saint-Pahalle'nin "Nana"sı bu tipin uniseks olduğunu gösterir. Çekici genç kızlar bile birer canavara dönüştürülmüştür.

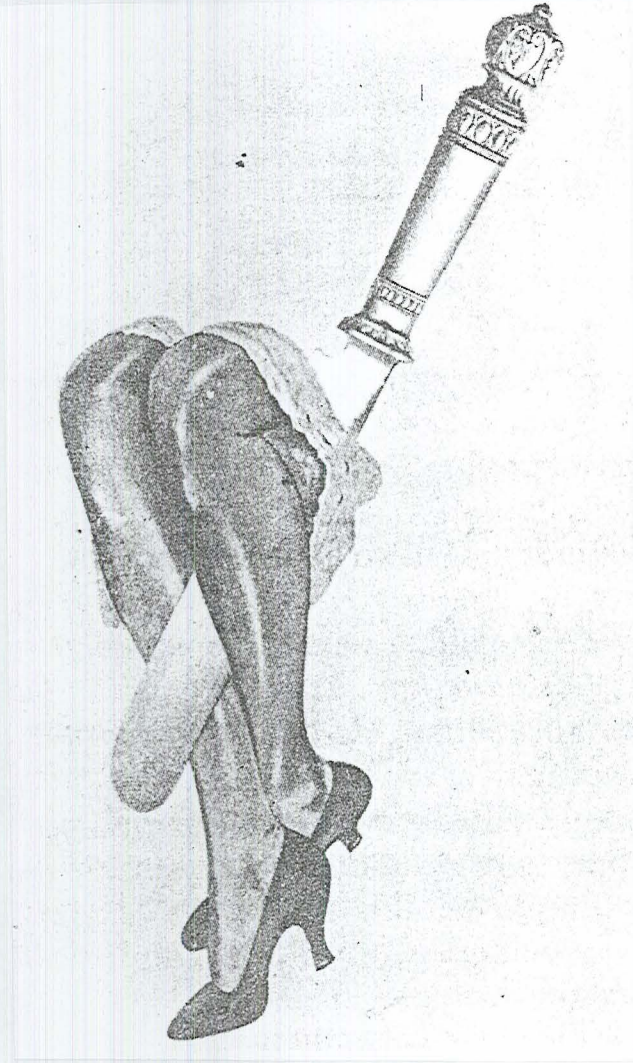
Sürrealist Styrsky Jindrich, bize bir kadının bacaklarının bir bıçağa kılıf ödevi gördüğünü göstermektedir (Kolaj). Resimleri, örneğin "Banyo" ve renkli kolajları iğneleyici bir mizah ve vahşet izi taşıyarak, sanatçının şaşmaz çabası olan özgürlük uğraşısını yansıtırlar.

Max Ernst'in kolaj resimlerinde sadizmin her çeşidini bulurken Hans Bellmer olasılıkla Nazizmi protesto etmek için, resmi görevini bırakıp kendini "bebekler"ine verdi. Bunların birincisi bir çocuğun oyuncak kutusunda bulunan oyuncak parçalarından yapılmıştı ve kolayca elde edilebilen, direnmeyen bir genç kızın başına gelen aşırı kötülükleri simgeliyordu. Oyuncak bir çocuk, şehitlik ve isteğin kraliçesidir; iki meme arasından dik dik bakar. Bellmer buluş öncesi bir kız çocuğunun bacaklarını ayırmakta ve görünüşte bu kız acı çekeceği oyunlara özlem duymaktadır. Kız hem ayarmakta hem de ayarırken masum rolü oynamaktadır. Erotizme ilişkin çıkarlar anlatılmıştır.<sup>73</sup>

Sanattaki erotik denemelerin İkinci Dünya Savaşından sonra bazı sürrealistler tarafından aşırı derecede uygulandığı görülür. Bellmer

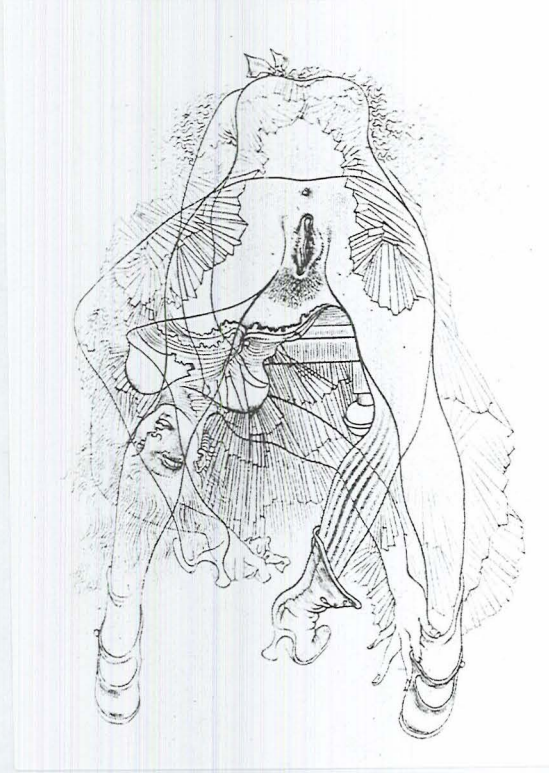
<sup>73</sup> Rene Passeron, Çev. Sezer Tansuğ, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi** (2. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1990), s. 126.

fiziksel tutkularını bebeklerinde olduğu gibi kesin çizgilerle anlatan ressamdır. Ona göre istenen her bedende, onu isteyen kişi, ölümlülüğün bilincinde değildir. Gövdenin ölümü, asıl büyüleyici - ancak bilincinde olmadığımız etkendi. Sadist, oral ve anal penetrasyonlar konusunda saplantısı, vücudun erotik bölgelerini özellikle vurgulamasından (Uç isimli resmi gibi) anlaşılır.<sup>74</sup>



Resim 50 : Jindrich Styrsky.

<sup>74</sup> Passeron, R., **Ön.Ver.**, s. 128.



Resim 51 : Hans Bellmer Georges Batailler'in bir yapıtı için resimleme

Bir trajik erotizm grafiği çizer. Bellmer modern erotizmin, Puritan kabalığından nasıl kurtarılacağını ve insan varlığının trajik bir görüntüsü olmaktan çıkarılarak, reddedilmesinin nasıl önleneceğini bilenler arasında ön sıraya alınmıştır.

Toyen'in "İnfazın Tehiri"nde bacaklarından asılı bir kadın görülr. Brunius'un yaptığı kolajdaki kadın, sakallı bir adam tarafından hırpalanmaktadır. Dali uyumakta olan bir kızın üzerine atlayan kaplan çizmiştir. Labisse'nin "Beçesiz Gelecek"inde kadın yavaş yavaş ölüme doğru salarken memeleri açıkta olarak, bir tür

faşizme katkıda bulunmaktadır. Leonar Fini'nin "Deneme"sinde bir kadın terzisi, ince bir telle bir kadını bağlamaktadır. Clouis Trouill'in "Şehvet"inde "Yüce Markiz"ın kamçısı altındaki kadın, görünürde pek acı çekmemektedir, ama herhalde bu, erkeksi düşlerde temellenen bir olgudur.<sup>75</sup>

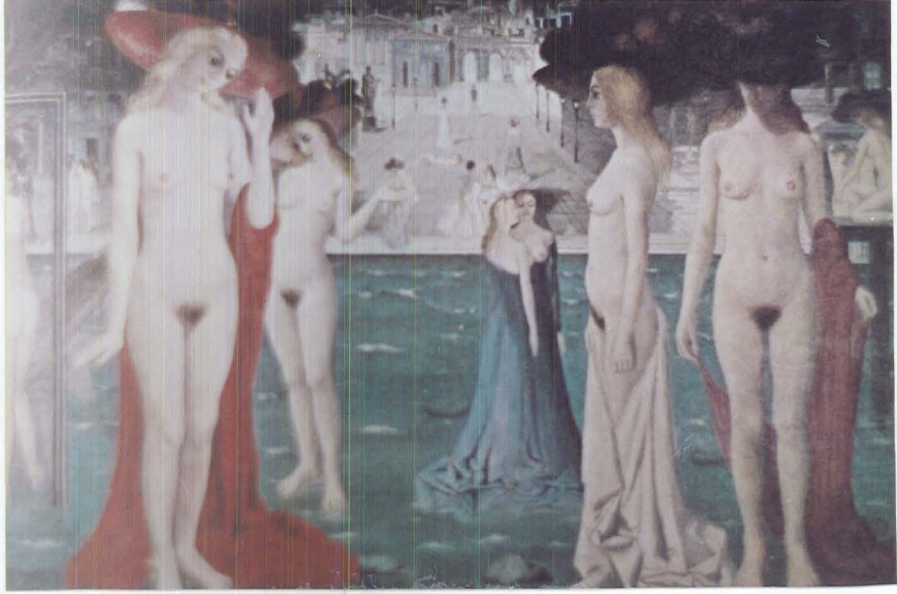
Rene Magritte kadını, dokunulmazlığı olan yüce bir çıplak haline getirir: onun gözünde erkek gülünç melon şapkalı bir küçük burjuvadır. Onun için çıplak ve namuslu kadın hareketsiz bir objedir. Çoğu zaman olağanüstü güzel bir heykeldir.

Paul Deluau kadın gururunu övmüştür. Hukukçunun oğlu olan ve oğlunu kadınsı arzularından korumak için büyük özen gösteren bir anne tarafından yetiştirilen Deluau daha sonra sofuca yasaklara karşı çıktı ve çalışmalarını kadın zarafetinin anıtları olacak denli gerçekleştirdi. Sürrealizmle tanıştıktan sonra bu dönemde "değişmeksizin aynı kalan ve kalpleri yöneten bir kadının imparatorluğu" olarak kabul ettiği evrenin sanatçı kişisi olarak çalışmaya başlamıştır. Deluau için kadın yüce bir varlıktı. Buna karşılık Bellmer, Molinier gibi ressamlar, kadını sadist, hatta yok edici törenlere ve işkencelere maruz bırakmışlardır.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Passeron, R., **Ön.Ver.**, s. 81.

<sup>76</sup> Aynı, s. 151.



Resim 52 : Paul Delvaux. Orman Perileri



Resim 53 : Max Ernst. Evli Kadının Tuvaleti

“Akropol” adlı resminde Deluauaux düş temalarına ek olarak berrak bir gecede mutsuz kadını işlemektedir. Merkezde yüzü tam görünen kadın bir memesi çıplaktır. Uzakta Venüs dağınık yatağında yatmaktadır.

Max Ernst'in kadınları genellikle güzeldir ve onların çıplaklığı, kolajların karabasanlarına uygundur. Sadizmin her çeşidi vardır. “Bir Mutluluk Haftası” isimli resminde aslan-başlı bir adam, isteksiz davrandığı için daha da çekici olan olağanüstü güzellikte bir kadın üzerinde sadist şehvetini söndürmektedir. Bu karakter, bir av kuşunun başını taşıdığında bir erkeğe (ya da kadına) dönüşür. Ernst kuş saplantısından hiç bir zaman kurtulamamıştır. Cinsel simgecilik burada açıktır. Kuşun kullanılması (baş, başı kesilmiş bir adamın omuzlarına eklenmiş durumdadır) ile rahatsız edici bir sadistlik etki singelenmiştir.<sup>77</sup>

Salvador Dali, psikoloji ve sanat deyimleriyle birleştirerek, eleştirel paranoiak metod adını verdiği sanatsal yaratma yöntemi geliştirmiştir. Bu yöntem özetle zihinsel algı yeteneklerini, olabildiği ölçüde yoğunlaştırarak objektif konuları değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Gizli şeyler, bellek verileri psikolojik çapraşıklıklar, patolojik deformasyonlar sanatçının kreasyon öğeleridir. Yapıtlarında oral erotizmi ucuz, alaycı mizahı ile değerlendirmiştir.

Clouis Trouille, küçük seksi kadını över. Şizofrenik Aloyse, tüm talihsiz kadınlardan oç alır. F. Schröder Sennenstein, “Uygulama” adlı yapıtında kadını tanımlar. Suanberg ise her zaman neşeli kadınları kutsar.

<sup>77</sup> Passeron, R., **Ön.Ver.**, s. 166.

Sürrealist erotizmin tek konusu kadın değildir. Sevişmenin bir çok çeşitleri, özellikle sapık biçimde olanlarının ele alındığı yapıtlar vardır. Bellmer'in ve erotizmi, vahşet derecesinde işleyen Molinier'nin yapıtları bu konuda örnek olabilirler.

Erotik açıdan en serbest resimlerinde bile sürrealistler, gerçek aşkı yeğ tuttuklarını vurguladılar, bu aşkı yüceleştirdiler.

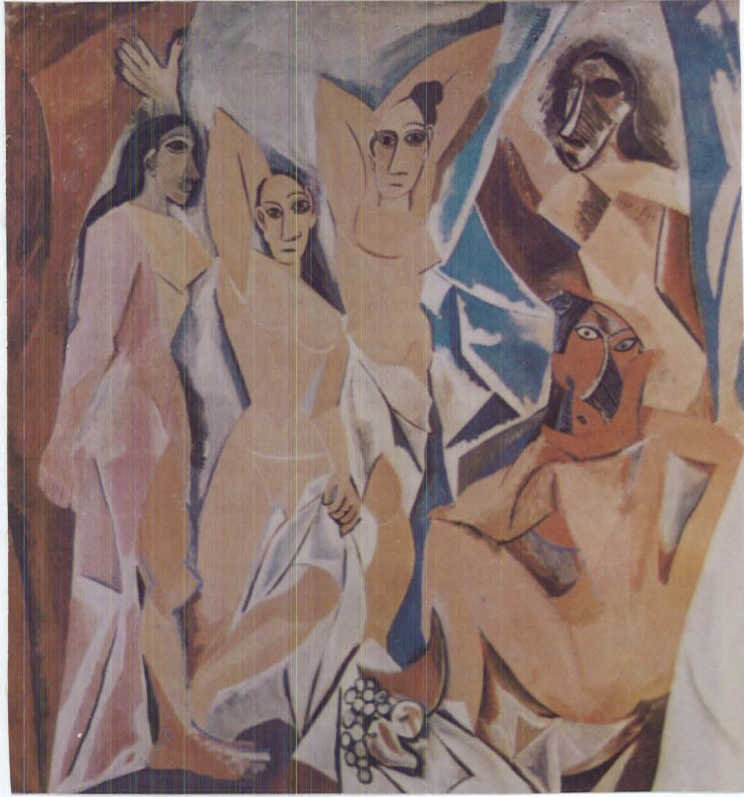
Güzellik ya çırpınmayı yansıtmalı, ya da ortadan kalkmalı. Pablo Picasso'nun Üç Dansçı isimli tablosu böyle bir güzelliğin örneğidir. Bu resimde dansın kendisi bir eğlence değil, coşkulu işlevini yansıtan bir Dionyses ayininin taşkınlıklarıyla karşımıza çıkar. Avignonlu Kızlar ahlaksal bir allegori olarak tasarlanmış ve Üç Dansçı'nın ise bu başlıktan başka bir konusu yoktur.

Kübist olmamakla birlikte Kübizme ilgi duyan Matisse'nin Nehirde Yıkılanlar isimli resminde figürler kompozisyonun kaynağı olmaktan çıkıp, tamamlayıcı öğeleri oluşturdular. Bazı ressamlar Kübizmi soyutlamaya giden yol olarak görmüşlerdir.

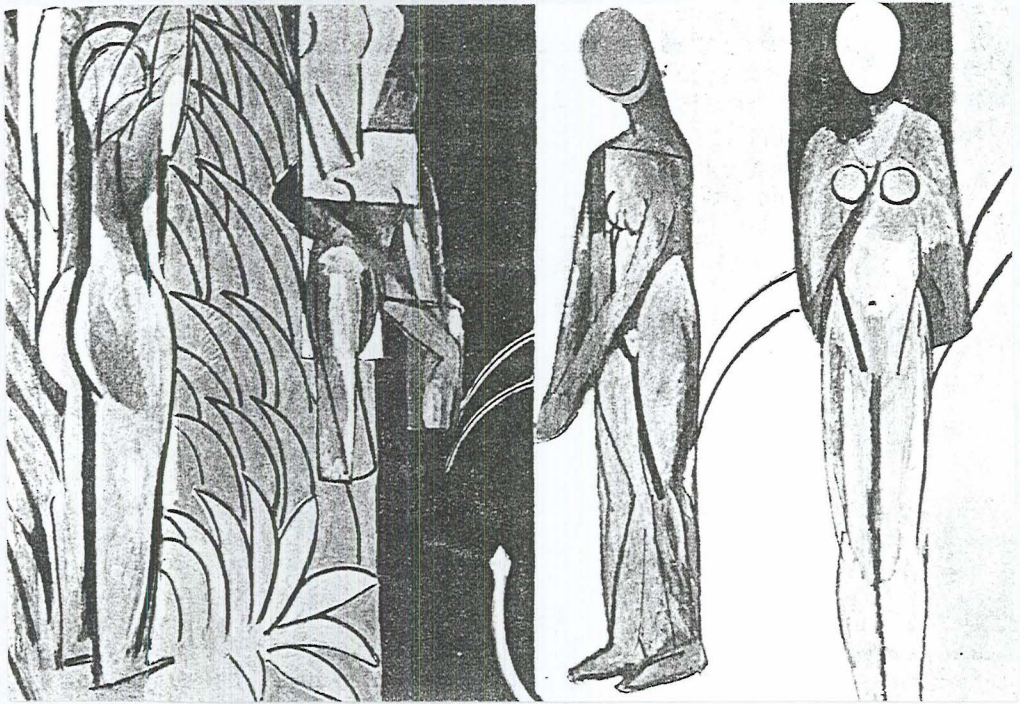
XX. yüzyıl ressamı herşeyden önce özgün olmak ister. Yapıtı kendinden önce varolan hiç bir şeyi yansıtmamasın ister. Çoğu kez, özgünlüğü şaşkınlıkta bulur. "Şok" günümüz resminde bir değer ölçüsüdür. XX. yüzyıl sanatı kuramsız bir sanattır.



Resim 54 : Salvador Dali.



Resim 55 : Pablo Picasso. Auignon'lu Kizlar



Resim 56 : Henri Matisse. Nehirde Yikananlar

### 3.5. KÜBİSTLERDE KADIN FİGÜRÜ

XX. yüzyıl sanatçıları Afrika sanatının biçimsel bazı özelliklerinden etkilenmişlerdir. Pablo Picasso da dönemin demode olan bu ilkelerin plastiğine ilgi duymuştur. XX. yüzyılın köklü sanatsal olayı Kübizm, resim dalında volümü yeni yollar arayarak yeni ve gerçeğe uygun şekilde ifade ve değerlendirme iradesinden doğar. Picasso'nun zenci plastiği ile ilgilenmesinde bu eserleri özgün bulması etken olmuştur. Kübizmin temelini "Doğadaki herşey silindir, küre ve koni ile kuruludur" düşüncesiyle formları geometrik kalıplara indirgeyen Cezanne olmuştur. Picasso'nun Auignon'lu Kızlar isimli resminde Cezanne'nin resmi ile zenci maskelerinin etkileri özgün bir kompozisyonda birleştirilmiştir.

Bu tablodaki kadınlar, insanlığın belli bir zamana bağlı olmayan birer simgesi değil sadece fahişydiler. Figürlere ilkel ve yarı heykelsi bir nitelik verilmiştir. Sağda ayakta duran kadının yüzünü mask gibi çizerek bir Afrika maskının uyarlamasını yapmıştır.<sup>78</sup>

Figürü resimden kapı dışarı etmeyen akımlarda ve sanatçılarda, o akımın ana niteliklerini, sanatçının kişiliğini yansıtır kadın. Örneğin Nabilerde, renk dokusu içinde, süsleyici yanı ağır basan bir yol izlemiştir. Dışavurumda trajik bir anlatım ögesi olmuştur. İnsanlığın yalnızlığını, boğuntusunu, korkulu düşlerini

<sup>78</sup> Norbert Lynton, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, **Modern Sanatın Öyküsü**, (İstanbul: Remzi Kitabevi yayınları, 1982), s. 52-53.

karabasanlarını dile getiren bir ögedir. Modigliani'de yalın biçimler içinde gelişen duygulu, şiirsel bir istiftir. Chagall'da bir masal dünyası ve folklordür. Fütürizm de devinimdir. Kübizmde hacim duygusudur. Bazen erotizme varan cinselliktir. Bu lirik soyut resimde çıplaklığın heyecanıdır. Bir geometrik soyut resmindeki bir mavi üçgen, ya da mor bir yuvarlak, sanatçının kafasındaki kadının izdüşümüdür. Gerçeküstücü resimde bilinçaltıyla ilgili bir simgedir. Dış dünyanın gizemini bozan aykırı bir ögedir. Günümüze yakın olan Bacon'un resiminde, insan yalnızlığının, atılmışlığının, bir köşeye kısıtılmışlığın bulantısının somutlaşmasıdır. XX. yüzyıl sanatçısı için konu diye birşey yoktur. Onun için önemli olan anlamdır.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Edgü, Ferid., Milliyet Sanat, S. 268, s. 20.

## B Ö L Ü M İ V

### TÜRK SANATINDA KADIN FİGÜRÜ

#### 4.1. TÜRK MİNYATÜRLERİNDE KADIN FİGÜRÜ

Osmanlı minyatür ressamı, Avrupalı meslektaşları gibi kadını konu alan bir çok çalışma meydana getirmişlerdir. Özellikle 17. yüzyıl minyatürlerinde erotik konulara ilgi arttığı için genç kadın, erkek figürlerinin, aşıkların resmedildiği görülür. Yüzyılın sonuna doğru Hubanname (Güzellik kitabı), (Zananname) kadınla ilgili kitap, kıyafet albümleri yıkanan kadınlar, haremde gezi, kırdaki gezi gibi günlük hayattan sahneleri yansıtan minyatürler yapılmıştır.<sup>80</sup>

17. yüzyıldan başlayarak, Osmanlı minyatüründe Batı resmi gibi tek resimlere ve değişik konulara bir eğilim başlamıştı. Özellikle göğüsleri yarı açık kadınlar, kanatlı periler sevişen çiftler gibi konular ele alınmıştır. Topkapı sarayı albümünden bir minyatür, sevişen bir çifti gösteriyor. Yine aynı albümde, bir elinde kırmızı bir yemiş, öteki eliyle saydam örtünün ucunu tutan kadının çıplaklığını altın yaldızlı yeşil örtü de gizlemez.<sup>81</sup>

18. yüzyılda Levni resimlerinde kadın figürlerini ele almıştır. Rakkase isimli resminde, kıvrak hareketle tasvir edilen kadın,

<sup>80</sup> Örcün Barışta, **Türk El Sanatları**, Ankara (Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988), s. 49.

<sup>81</sup> Metin And, Milliyet Sanat, S.

yüzünde donuk, durgun ifade ile yapılmıştır. Bu yüzyılda haremdeki kadınlar, yıkanan kadınlar gibi kadınların konu edildiği bir çok minyatür yapılmıştır. Kadın figürlerinin bazıları yarı çıplak, bazıları tam çıplaktır. Osmanlı padişahları da, saraylarında yaptırdıkları bu resimleri, şeriata aykırı bulmamışlardır. Bu minyatürlerde karşımıza çıkan çıplak kadın tasvirleri, bir modele bakınılmaksızın, kliseleşmiş bir şema esasına göre yapılmışlardır.



Resim 57 : LEVNİ "Rakkase"

## 4.2. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ VE KADIN FİGÜRÜ

Türk sanatında çağdaşlaşma sürecinin başlangıcı kesin bir tarihle belirlemek olanağı yoksa da, 1795 yılında Batı'daki modellere uygun modern bir eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berrii Hümayun'un kuruluşu bu sürecin başlangıcını tarihlendirmede bir kolaylıktır.

19. yüzyılın Batıya resim öğrenimi için öğrenciler gönderilmiştir. İlk öğrenciler subay ya da askeri okul öğrencileridir. Bu öğrenciler arasında, Şeker Ahmet Paşa Süleyman Bey de vardır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Sanayii Nefise Mektebi Alisi kurulmuştur. Asker resamlardan Semi Yetik, Ruhi, Hikmet Onat, Ali Sami, Avrupa'da eğitim gördüler. İbrahim Çallı, Namık İsmail, Avni Lütfi de bu ressamlar arasındadır.

18. yüzyıl başından, 19. yüzyılın ilk yarısına kadar etkili olan bu ressamların temaları peyzaj, natürlmört figür olmuştur. Bu ressamlar empresyonistlerin etkisinde kalmışlardır.

19. yüzyılın son yarısı ile, 20. yüzyılın ilk on yılı içinde insan figürü, portre, figür kompozisyonu, özellikle "nü" konusunda çekingenlikler kırılmaya başlamıştır.

3 Mart 1883'de eğitime başlayan Sanayii Nefise Alisinde sürdürülen sanat eğitimi, resmin akademik disipline sokulması, figür anatomisini alması nedeniyle çok önemlidir. Bu okul cumhuriyetin ilanından sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adını alır.

1910'da Paris'e giden 1914'de yurda dönen, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Avni Lütfü 1914 kuşağını (Çallı kuşağı) oluşturdular. Bu ressamalar çıplak sorununa ilişkin çözümler aramışlardır. Çıplak sorunu Türk sanatçısının çağdaş biçim özgürlüğüne açılışını simgeliyor. Bir ulusun öz karakterine, yaşam ve inanç koşullarına uygun erotik yücelişi, bu resimlerde gözle görülüp dokunulabilen bir öznel-nesnel ikiliğine de kavuşur. Başta Çallı olmak üzere, bazı sanatçıların çıplak ya da giysili kadın figürlerini rahatça sergileyebilmeleri 1927 sonralarında olmuştur.

Figür strüktürüne özgün bir anlam kazandıran Turgut Zaim köy teması üzerinde çok durmuştur. Anadolu'da köylü ve göçer yaşamından sahneleri resminde büyük bir başarı ile uygulamıştır. Eski orta oyunları gibi tarihsel seyirlik konulara ilgi duymuştur.

1933 yılında Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino, Zühtü Müridoğlu "D grubu" adlı yeni bir birlik kurdular. D grubunun sanatsal yandan çıkış noktası, empresyonist eğilimleri reddederler ve kompozisyonu kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmaktır. İnsan figürünü deforme ederler.

1940'da Yeniler grubunu oluşturan Nuri İyem, Mümtaz Yener, Avni Arbaş, Selim Turan, toplumsal içeriğin önemini vurgularlar. Yeniler Abidin Dino'nun önerisi üzerine "kadın" olarak saptanan bir tema üzerine sergi açmışlardır.

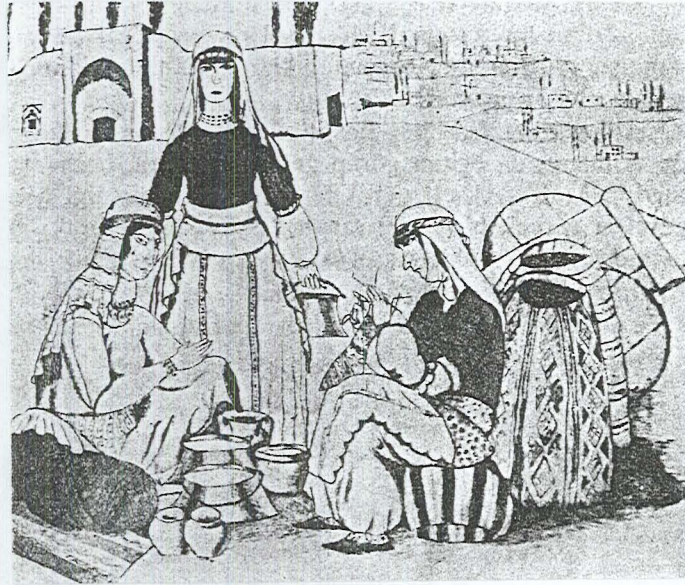
Mehmet Güler, kadın imgesinin ağır bastığı Anadolu kırsal yöre temalarını kıvamlı renk anaforlarıyla çevrelenen bir düşünce ve özlem

atmosferi içinde ele alır.

1960'dan sonra Neşet Günel allegorik nitelikte kompozisyonlar meydana getirmiş, Anadolu köy yaşamının izlenimlerinde karar kılmıştır. Birer freski andıran resimlerinde köy gerçekleri özgün temalarla çarpıcı bir biçimde ifade edilmiştir.



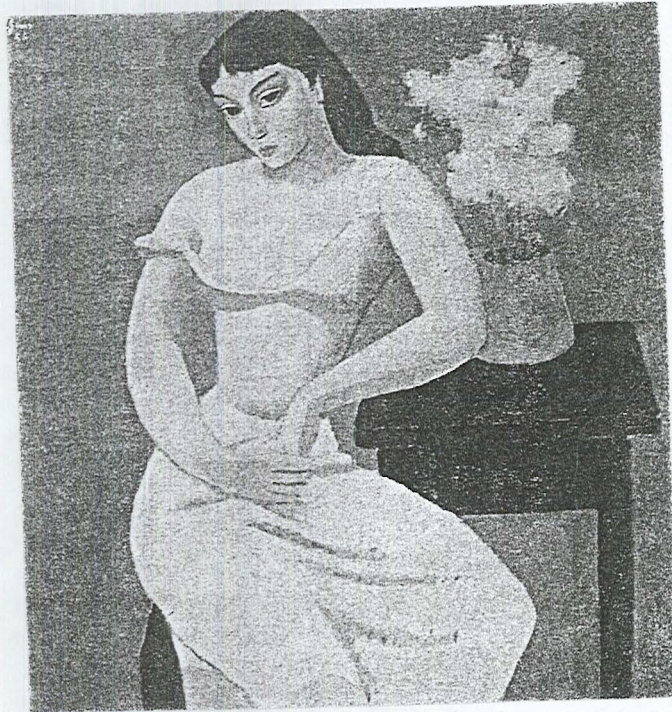
Resim 58 : Namık İsmail. Çıplak



Resim 59 : Turgut Zaim. Yörükler



Resim 60 : Cemal Tollu. Ana ve Çocuk



Resim 61 : Nuri İyem. Oturan Kadın



Resim 62 : Neşet Günal. Köylü kadın ve çocuğu

Günümüz sanatçılarında Berna Türemen, yerel yaşantımızdan folklorik bir ilgi, yazmalar, elişleri, örme perdeler gibi nakış dünyamızdan yararlanılmış motifler kullanılmıştır. Çiçekçiler, bohçacılar, yorgancı kadınlardan ev işlerindeki yelpazeli, kedili kadın tiplmelerine gelişen sevecenlik ve ince gülmece içeren bu fantazinin çeşitlemesini gerçekleştirir.<sup>82</sup>

Serpil Akyıl'ın resimlerinde de "Kadın teması" geniş yer kaplar. Yoğunluklu dokular eski fotoğraflar, eski deniz haritaları, nostaljik etkili düzenlemeler, kaligrafik öğelerden yararlanılmış, bunlarla kadın bedenlerinin ilişkilerini ve lirik bir şekilde bağdaştırıp etkili düzenlemeler yapmıştır.



Resim 63 : Serpil Akyıl

<sup>82</sup> Köksal Ahmet, **Yoğun Bir Mevsime Doğru**, Milliyet Sanat, S. 228, 15 Kasım 1989, s. 48.

## SONUÇ

En eski kadın figürleri ilkçağdan kalan stilize kadın heykelcikleridir. Göğüs ve kalçaları çok gelişmiş olan bu heykelcikler ilkel bir Ana Tanrıça, Bereket Tanrıçası kültürünün oluşumuna işaret eder. Kadın bereket ve doğurganlık sembolü olarak daha ilkçağda toplumsal önemini kazanmıştır.

Resim geleneği dinsel konulardan sıyrılıp, dünyasal konulara yönelince kadın cinsel bir nesne, seyirlik bir varlık olarak resim sanatında kişilik kazanmaya başlamıştır. Bu bağlamda kadın, seyirciye yâni erkeğe sahibine; sunulmuştur. Çıplaklığı, cinselliği, erotikliği ile tüm sanatçıların tercih ettiği bir konu olarak gündemde kalmıştır.

**KAYNAKÇA**

ALTUNA, Saldun. **Büyük Ressamlar**, İstanbul: Hayat Yayınevi, 1970,  
2. baskı.

\_\_\_\_\_. **Empresyonist Ressamlar**. İstanbul: 1970, 2. baskı.

BERGER, John. Çev. Yurdanur Salman. **Görme Biçimleri**, İstanbul:  
Metis Yayınları, 4. basım, 1990. X

CASSOU, Jean. Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, **Sembolizm  
Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987.

CONTI, Flauio. Çev. Solmaz Turunç, **Rönesans Sanatını Tanıyalım**,  
İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları, 1982.

\_\_\_\_\_. Çev. Eren Solay. **Roman Sanatını Tanıyalım**, İstanbul:  
İnkılap ve Aka Yayınevi, 1985.

\_\_\_\_\_. Çev. Solmaz Turunç, **Yunan Sanatını Tanıyalım**, İstanbul:  
İnkılap ve Aka Yayınevi, 1982.

\_\_\_\_\_. Çev. Solmaz Turunç. **Barok Sanatını Ta ...**, İstanbul: İnkılap  
ve Aka Yayınevi, 1982.

CLAUUDON, Francis. Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş,  
**Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul, Remzi Kitabevi  
Yayınları, 1988.

COLLEDGE, Mallcolm. Çev. Solmaz Turunç, **Roma Sanatını Tanıyalım**, İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları, 1982.

CÖMERT, Bedrettin. **500. Doğum Yılında Michelangelo**, Milliyet Sanat, S. 122, 1975.

EDGÜ, Ferid. "XIX. y.y. Çıplak'ı Altüst Olmuş Değer Ölçüleri İçinde Yeni Değerler Yaratma Çabası Olarak Alır." Milliyet Sanat Dergisi, 27 Şubat 1978, S. 266.

\_\_\_\_\_. İnsanı Yücelten İtalyan Rönesans Sanatçısının Çıplak'ı Olağanüstü Güzellikte Alım ve Soyludur", Milliyet Sanat, 23 Ocak 1978, S. 261.

\_\_\_\_\_. "Kuzey Rönesans Sanatçısı Çıplak'ı İşlerken Bile İnsanın Trajik Yapısını, Ölümü Vurgulamıştır", Milliyet Sanat, 30 Ocak 1978, S. 262.

\_\_\_\_\_. "XVII. y.y. Üç Büyükleri", Milliyet Sanat, 6 Şubat 1978, S. 263.

\_\_\_\_\_. "XIV. Louis Döneminde Soylu Sınıfı Kendi Sanatını Yaratırken Çıplak'ın Görünüşü de Değiştiriyordu", Milliyet Sanat, 20 Şubat 1978, S. 265.

\_\_\_\_\_. "İzlenimciler İçin Önemli Olan Çıplak'ın renk Titreşimi Olarak Sanatçıda Yarattığı İzlenimdir", Milliyet Sanat, 6 Şubat 1978, S. 267.

\_\_\_\_\_. "Sürekli Devrimleri Yaşayan XX. y.y. Sanatında Çıplak Değişik Biçimler İçinde Ortaya Çıkar", Milliyet Sanat, 13 Mart 1978, S. 268.

ERHAT, Azra. **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

GOZZOLİ, Maria Christina. Çev. Solmaz Turunç, **Gotik Sanatını Tanıyalım**, İnkılap ve Aka Yayınları, 1982.

KINAY, Cahid. **Sanat Tarihi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Tarihi Dizisi 25-1, 1993.

LYNTON, Norbert. Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.

MUTLU, Belkis. **Efsanelerin İzinde Yakın Doğudan Kuzey Avrupa'ya**, İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, No. 29.

ORAL, Zeynep. "Rembrant", Milliyet Sanat, 1 Mart 1992, S. 283.

PASSERON, Rene. Çev. Sezer Tansuğ, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.

RICHARD, Lionel. Çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.

SERULLAZ, Mauurice. Çev. Devrim Erbil, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul, 1983.

ŞENGEL, Deniz. "Goya'nın Maya'sından İsmet Doğan'ın Maya'sına",  
Hürriyet Gösteri.

TANSUĞ, Sezer. **Çağdaş Sanat Sanatı**, İstanbul: remzi kitabevi, 1986.

