



**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**ANADOLU KÜLTÜRÜNDE VE SANATINDA SOSYOLOJİK
BİR İMGE OLARAK KADIN**

Yüksek Lisans Tezi

Seldanur ÇİÇEK

Danışman
Doç. Dr. Tamer ASLAN

SAMSUN
2022

**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**



**ANADOLU KÜLTÜRÜNDE VE SANATINDA SOSYOLOJİK
BİR İMGE OLARAK KADIN**

Yüksek Lisans Tezi

Seldanur ÇİÇEK

Danışman

Doç. Dr. Tamer ASLAN

SAMSUN
2022

TEZ KABUL VE ONAYI

Seldanur ÇİÇEK tarafından, Doç. Dr. Tamer ASLAN danışmanlığında hazırlanan “ANADOLU KÜLTÜRÜNDE VE SANATINDA SOSYOLOJİK BİR İMGE OLARAK KADIN” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 20.5.2022 tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı Üniversitesi Ana Bilim/Ana Sanat Dalı	İmza	Sonuç
Başkan	Doç. Dr. Engin GÜNEY Ondokuz Mayıs Üniversitesi Resim Ana Bilim Dalı		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret
Üye (Danışman)	Doç. Dr. Tamer ASLAN Ondokuz Mayıs Üniversitesi Seramik Cam Ana Bilim Dalı		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret
Üye	Doç. Dr. Ü. Hasan BALTACI Amasya Üniversitesi Temel Eğitim Ana Bilim Dalı		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

ONAY

... / ... / ...

Prof. Dr. Ali BOLAT
Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Hazırladığım Yüksek Lisans tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

İmza

20 /05 / 2022

Seldanur ÇİÇEK

TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI

Tez Başlığı : ANADOLU KÜLTÜRÜNDE VE SANATINDA SOSYOLOJİK BİR İMGE OLARAK KADIN

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 12.01.2022 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 7

Tek kaynak oranı : % 1 çıkmıştır.

İmza

12/01/2022

Doç. Dr. Tamer ASLAN

ÖZET

ANADOLU KÜLTÜRÜNDE VE SANATINDA SOSYOLOJİK BİR İMGE OLARAK KADIN

Seldanur ÇİÇEK
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı
Yüksek Lisans, Mayıs/2022
Danışman: Doç. Dr. Tamer ASLAN

Bu çalışmada, Anadolu kültüründe ve sanatında sosyolojik bir imge olarak kadın konusu incelenmektedir. Ayrıca Anadolu kültüründe kadın imgesinin sanat sosyolojisi bağlamında incelenmesi ve araştırılması gerekliliği ile kadının toplumdaki statüsünü etkileyen problemlere yönelik yeni yorumlamalar getirilmesi amaçlanmaktadır. Bu amaçla tarih öncesi dönemlerde Anadolu’da kadının toplumsal konumundan esinlenilerek, günümüz kadınının imajı ile sanat eserleri üzerinden karşılaştırmalar yapılmıştır.

Birinci bölümde; Anadolu kültüründe ve sanatında kadın imgesinin tasniflerine sosyolojik analizler yapılarak farklı dönemlerde aldığı farklı sıfatlara ışık tutulmuştur. İkinci bölümde, sanat sosyolojisinin sanat olgusuna yaklaşımı araştırılarak, sanat eserlerindeki kadın imgesine sosyokültürel yaklaşımlarla bir bakış açısı sunulmuştur. Üçüncü ve son bölümde ise, kavramsal anlatım çerçevesinde sanatın kadın imgesine olan yeni yaklaşımları ve yeni çağrışımlarla çağdaş sanatçılardan oluşan örneklerle kadın teması ele alınmıştır.

Sanatçılar tarihin her döneminde sosyal olayları sanat yapıtlarına aktarmakla büyük katkıda bulunmuşlar ve dönemlerinin toplumsal sosyal yapısını, toplumsal olay ve durumlarını, toplumun kültürünü anlatır nitelikte eserler bırakmışlardır. Anadolu kadınının yeri ve önemi, Anadolu kültür ve sanatında yer alan eserlerde “ana tanrıça” sembolleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sembollerin günümüz sanat eserlerinde yeniden kullanılması ve çağdaş yorumlamalarla sunulmasının nedenini araştırmak, tanrıça inancının Anadolu kültür ve sanat alanındaki etkilerini, günümüz sanat eserlerindeki kadın imgesinin sosyolojik anlamlarını tespit etmek çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Bu çalışmada kadın imgesi, sanat sosyolojisi ekseninde değerlendirilmiştir. Kadının Anadolu medeniyetlerindeki sosyal statüsünü çözümledikten sonra ana tanrıça tasvirlerinin/heykellerinin sanatta kullanımı incelenerek ana tanrıça sembollerinin günümüz sanat eserlerinde yeniden yorumlanmasına sebebiyet gösteren nedenler üzerinde sosyokültürel yaklaşımlarda bulunulmuş ve son olarak da seçilen sanat eserleri örneklemi üzerinden kadın imgesinin günümüzde değişen yeni yorumlamaları üzerinde durulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Anadolu Kültürü, Kadın İmgesi, Sanat Sosyolojisi, Sanat.

ABSTRACT

WOMEN AS A SOCIOLOGICAL IMAGE IN ANATOLIAN CULTURE AND ART

Seldanur ÇİÇEK

Ondokuz Mayıs University
Institute of Graduate Studies

Department of Painting

Master, May/2022

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Tamer ASLAN

This study examines the issue of women as a sociological image in Anatolian culture and art. In addition, it is aimed to introduce new interpretations of the problems affecting the status of women in society with the need to study and investigate the image of women in Anatolian culture in the context of art. For this purpose, inspired by the social position of women in Anatolia in prehistoric times, comparisons were made with the image of today's women through works of art.

In the first part; by making sociological analyzes on the classification of the women image in Anatolian culture and art, the different adjectives women received in different periods have been shed light. In the second part, the approach of art sociology to the phenomenon of art is investigated and a perspective on the image of women in works of art is presented with socio-cultural approaches. In the third and last part, the new approaches of art to the image of women within the framework of conceptual expression and the theme of women with new connotations and samples of contemporary artists are discussed.

Artists have made a great contribution by transferring social events to works of art in every period of history and they have left works that describe the social structure, social events and situations, and the culture of the society of their time. The place and importance of Anatolian women appear as symbols of "mother Goddess" in the works of Anatolian culture and art. The aim of the study is to investigate the reason why these symbols are reused in today's works of art and presented with contemporary interpretations, to determine the effects of goddess belief in Anatolian culture and art, and to determine the sociological meanings of the women image in today's works of art.

In this study, the image of woman has been evaluated on the axis of art sociology. After analyzing the social status of women in Anatolian civilizations, the use of mother goddess depictions/sculptures in art has been examined. Socio-cultural approaches have been made on the reasons that cause the mother goddess symbols to be reinterpreted in today's works of art and finally, the new interpretations of the women image, which are changing today, are emphasized through the selected samples of works of art.

Keywords: Anatolian Culture, Women Image, Sociology of Art, Art.

ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR

Tez hazırlama sürecimin başından itibaren araştırma yapmam için beni yönlendiren, bilgi birikimiyle beni aydınlatan; sabrı ve yardımlarıyla bana yol gösteren değerli danışmanım Doç. Dr. Tamer Aslan'a ve Lisans- Yüksek Lisans eğitim sürecimde engin bilgileriyle ufkumun genişlemesinde katkısı olan başta Prof. Dr. Metin Eker 'e ve Doç. Dr. Engin Güney hocama emeklerinden dolayı teşekkür ederim.

Eğitim hayatım boyunca beni destekleyerek bu günlerime gelmemi sağlayan annem Göksel Çiçek, babam Mustafa Çiçek, abilerim Sefa ve Emre Çiçek'e bütün kalbimle sonsuz teşekkür ederim.

Seldanur ÇİÇEK

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL VE ONAYI	i
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI	ii
TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	3
1.2. Alt Problemler	3
1.3. Araştırmanın Amacı	4
1.4. Araştırmanın Önemi	4
1.5. Araştırmanın Yöntemi	5
1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları	5
1.7. Tanımlar	6
2. ANADOLU MEDENİYETLERİNDE KADIN	8
2.1. Hitit Kültüründe Kadın	10
2.2. Urartu Kültüründe Kadın	14
2.3. Frig Kültüründe Kadın	17
2.4. Anadolu'da Ana Tanrıçalar	19
2.4.1. Toprak Ana Kybele	20
2.4.2. Av ve Hayvan Tanrıçası Artemis	21
2.4.3. Aşk ve Güzellik Tanrıçası Afrodit	22
3. SANAT SOSYOLOJİSİ İLİŞKİSİNDE KADIN İMGESİ	24
3.1. Sanat Sosyolojisi	24
3.1.1. Sanat Eseri ve Sanat Sosyolojisi	27
3.1.2. Sanatçı ve Sanat Sosyolojisi	29
3.1.3. Alıcı ve Sanat Sosyolojisi	30
3.2. Sosyolojik İmge Olarak Kadın	31
3.2.1. Avcı Toplayıcı Toplumda Kadın	34
3.2.2. Göçebe Ve Yerleşik Toplumda Kadın	35
3.2.3. Tarım Toplumunda Kadın	36
3.2.4. Sanayi Toplumunda Kadın	36
3.2.5. Enformasyon Toplumunda Kadın	37
3.3. Sanat Eserlerinde Kadın İmgesi	38
4. ÇAĞDAŞ VE KAVRAMSAL AÇIDAN KADIN İMGESİNE YENİ YAKLAŞIMLAR	43
4.1. İbrahim Çallı (1882-1960)	44
4.2. Namık İsmail (1890-1935)	45
4.3. Cemal Tollu (1899-1968)	46
4.4. Malik Aksel (1903-1987)	47

4.5. Nurullah Berk (1906-1982).....	48
4.6. Turgut Zaim (1906-1974)	49
4.7. Nuri İyem (1915-2005).....	50
4.8. İbrahim Balaban (1921-2019).....	50
4.9. Neşet Günal (1923-2002).....	51
4.10. Mehmet Aksoy (1939-).....	52
4.11. Nur Koçak (1941-).....	54
4.12. Gülsün Karamustafa (1946-).....	55
4.13. Tomur Atagök (1939-).....	56
4.14. Beril Anılanmert (1942-)	57
4.15. Hülya Vurnal İkizgül (1967-)	58
4.16. Mehtap Baydu (1972-).....	59
4.17. Seldanur Çiçek (1996-).....	60
5. SONUÇ	65
KAYNAKÇA.....	68
ÖZ GEÇMİŞ.....	72

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1. Çatalhöyük'te Ana Tanrıça Heykeli, Anadolu Medeniyetler Müzesi, Ankara, MÖ 6.Binyıl (Roller, 2004: 51).....	8
Şekil 2.2. Yan Yana Oturan Karı Koca Heykeli, Adana Arkeoloji Müzesi, MÖ 8-7 Binyıl. (Darga, 2018: 236).....	11
Şekil 2.3. Çocuğunu Emziren Kraliçe, Adana Arkeoloji Müzesi, MÖ 700. (Darga, 2018: 234).....	11
Şekil 2.4. Kargamış Tanrıçası Kubaba Kabartması, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, MÖ 9. yüzyıl. (Roller, 2004: 66).....	12
Şekil 2.5. Çorum Yazılıkaya Tapınağında Kral ile Kraliçe'nin karşılaşmasından bir kesit, MÖ 1275- 1250. (Darga, 2018: 209).....	12
Şekil 2.6. Bitik Vazosu, Kutsal Evlilik Sahnesi, MÖ 2. Binyıl, Anadolu Medeniyetler Müzesi. (Darga, 2018: 210).....	13
Şekil 2.7. İnandık Vazosunun Çizimi, Kutsal Evlilik Sahnesi, M.Ö. 2. Binyıl, Anadolu Medeniyetler Müzesi. (Akurgal, 2005: 134).....	14
Şekil 2.8. Urartu Kadınına ait kemerlerden bir kesit. (Darga, 2018: 255).....	15
Şekil 2.9. Toprakkale 'de Bulunan Gümüş Gerdanlık, Doğu Berlin Müzesi, MÖ 7000. (Darga, 2018:251).....	15
Şekil 2.10. Ucu, Doğu Berlin Müzesi, MÖ 7000. (Darga, 2018:251).....	15
Şekil 2.11. Altın Madalyon, Doğu Berlin Müzesi, M.Ö. 7000-6000. (Darga, 2018:250).....	16
Şekil 2.12. Boğazköy'de bulunmuş Ana Tanrıça Kibele Heykeli, Anadolu Medeniyetler Müzesi. M.Ö. 6. Yüzyıl Başı. (Roller, 2004: 75).....	18
Şekil 2.13. Bayındır - Elmalı Tümülüs'ünde Bulunan Fildişi Heykelcik, Antalya Müzesi, M.Ö. 6000. (Darga, 2018: 258).....	19
Şekil 2.14. Artemis, Mermer Antalya Müzesi, M.Ö. 500-600.....	21
Şekil 2.15. Afrodit, Mermer, Yunan Uygarlığı, MÖ 240-200.....	23
Şekil 2.16. Demeter, Mermer, Roma Uygarlığı MÖ 350-300.....	23
Şekil 3.1. Avcı Toplayıcı Toplumda Kadınların Avlanma Sahnesi, İllüstrasyon.....	34
Şekil 3.2. Sanayi Toplumlarında Fabrikada Çalışan Kadınlar.....	37
Şekil 4.1. İbrahim Çallı, Yeşil Elbiseli Kadın Prenses Vicdan Moralı, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 145 x 116 cm, 1932.....	44
Şekil 4.2. Namık İsmail, Köylü Aile, Tuval Üzerine Yağlıboya, 71 x 89 cm, Özel Koleksiyon.....	45
Şekil 4.3. Cemal Tollu, Ana Ve Çocuk, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86x116 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	46
Şekil 4.4. Malik Aksel, Eğlence, Kağıt Üzerine Suluboya, 25 x 34,5 cm, 1953.....	47
Şekil 4.5. Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99x99 cm, 1977.....	48

Şekil 4.6. Turgut Zaim, Yaylada Yörükler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 137 x173 cm, 1962.....	49
Şekil 4.7. Nuri İyem, Tarlada Köylü Kadınlar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x151 cm, 1975.....	50
Şekil 4.8. İbrahim Balaban, Fırın, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x110 cm, 1993. (galerisoyut.com.tr).....	51
Şekil 4.9. Neşet Günal, Köylü Kadın ve Çocuklar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 x 168 cm, 1977, Özel Koleksiyon. (istanbulsanatevi.com).	52
Şekil 4.10. Mehmet Aksoy, Genç Kibele, Metal Yayladığı Taş Mermer, 20 x 13 x 70 cm (magnet.istanbul).....	53
Şekil 4.11. Nur Koçak, Ruj Mihrabı, 1988. (Antmen, 2014:98).	55
Şekil 4.12. Gülsün Karamustafa, Örtülü Medeniyet, 1975. (Antmen, 2014).	56
Şekil 4.13. Gülsün Karamustafa, Çifte Hakikat, 1987. (Antmen, 2014).	56
Şekil 4.14. Tomur Atagök, Anadolu tanrıçaları, 4(200 x 45), 2006. (Atagök, 2015:31).	57
Şekil 4.15. Beril Anılanmert, Kadının Halleri, 2008. (baksi.org).....	58
Şekil 4.16. Hülya Vurnal İkizgül, Gör Beni Kubela, 35 x 65 cm, Heykel Karışık Teknik. (scontent.fesb4-2.fna.fbcdn.net).	59
Şekil 4.17. Mehtap Baydu, 43 Çift Kırmızı Kadın Ayakkabısı, Enstelsyon, 2008... 60	60
Şekil 4.18. Seldanur Çiçek, Kamuflaj 1, 50 x 50 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2020.....	61
Şekil 4.19. Seldanur Çiçek, Kamuflaj 2, 50 X 40 cm 2020.	62
Şekil 4.20. Seldanur Çiçek, Kamuflaj 3, 36 X 25 cm, 2020.	63
Şekil 4.21. Seldanur Çiçek, Tinsel Beden 1, 33 X 35 cm, Kağıt Üzerine Kara Kalem Ve Marker, 2021.	63
Şekil 4.22. Seldanur Çiçek, Tinsel Beden 2, 33 X 35 cm, Kağıt Üzerine Kara Kalem ve Marker, 2021.	64

1. GİRİŞ

Sanatın ortaya çıkışı, bilimsel keşifler neticesinde bilinen ve her geçen gün kendini yenileyen tarihi süreçte insanın varoluşuyla birlikte görülmektedir. Dolayısıyla insanın yaşam sürecinde varlığına dair değişen yeni bulgular neticesinde, sanatın da tarihi değişmektedir. Tarih boyunca insanı etkilemeyen hiçbir şey resmedilmemiştir. Bu yüzden sanat için insan önemli bir unsurdur. Tarihteki sosyolojik toplumsal olgular birey sayesinde günümüze aktarılmış ve insan bu anlamda toplumda aktarıcı özne durumunda olmuştur. Tam olarak burada birey ile toplumun etkileşim halinde bulunmasıyla birlikte sanatsal olguların oluşumundan bahsedebilmekteyiz. Tüm bu toplumsal fenomenlerin ortak paydada birleşmesi sürecini incelemek sanat sosyolojisinin tartışma alanını oluşturmaktadır.

Erinç'e göre (2013), sanat sosyolojisi, sanat eserlerine bilim yoluyla yaklaşmanın bir aracı olup sanatla toplum arasındaki ilişkileri değerlendirmektir. Belli bir sanat eserini kendi bulunduğu dönemin şartlarına göre değerlendirmek, ne zaman ve niçin sanat eseri olarak betimlendiğini kestirebilmek sanat sosyolojisinin görevidir.

Sanat sosyolojinin inceleme alanı başta sanat eseri olmak üzere sanatçı ve izleyici şeklinde üç başlıkta değerlendirilmektedir. Bu üç unsurun sanat olgusunu oluşturmasıyla birlikte sosyal yapıların etkisinde sanatın da gelişip değiştiği görülmektedir.

Çalışmamızda sanat sosyolojisinin sanat olgusuna yaklaşımı araştırılarak, sanat eserlerindeki kadın imgesine sosyokültürel yaklaşımlarla bir bakış açısı sunulmuştur.

Toplumsal algılar neticesinde değişen kadın imgesinin tezahürlerini sanat eserlerinde görmekteyiz. Anadolu'nun gizemli toprakları, elverişli coğrafi konumu ve çok kültürlü yapısıyla, farklı disiplinlere kaynaklık eden birbirlerinin örf ve adetlerinden etkilenen birçok medeniyetin uğrak yeri ve yerleşkesi olmuştur. İçinde bulunduğu coğrafi bölge olarak Anadolu, kültüründe özellikle kadına verdiği önemle nitelik kazanmış medeniyetler beşiğidir. Tarım toplumunun oluşmasında büyük rol üstlenen kadın, aynı zamanda bolluk ve bereketin temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Ana tanrıça heykellerindeki güçlü kadın göstergesi dönemin kadınına yüklemiş olduğu anlamlarla şekillenmiştir. Dolayısıyla toplumun düşünce sistemi yüklemiş olduğu anlamlarla sanatı etkilediği gibi sanatsal faaliyetlerde toplumsal

sorunlara dikkat çekerek toplumu bilinçlendirmeyi amaçladığı düşünülmektedir. Buna bağlı olarak tarih öncesi çağlarda Anadolu’da bulunan kazılarda elde edilen ana tanrıça örnekleri büyük önem taşımaktadır. Günümüzdeki kadınların statü sorununa ilişkin olarak Anadolu da ki kadın imgesinin kökeni araştırılmak istenilmiştir. Arkeolojik bulgular ışığında anadolunun tarih öncesi sosyal yapısı içindeki kadınına ilişkin yorumlamalar yapılabilmektedir.

Toplumun bilinçlenmesi ne derece artarsa o toplumun kültür ve sanat seviyesi de o denli gelişme göstermektedir. Bir ülkenin sanat ve kültür düzeyi, o ülkenin kadına verdiği değerle anlaşılabilir. “Toplumda kadın konusu, toplumların düzeyleri ve kültürel yapıları ile alakalıdır. Bir toplumun kadına biçtiği rol, onun gelişmişlik düzeyi ile doğru orantılıdır” (Aydın ve Karakelle, 2019: 3790). Bu nedenle toplum yapısı içinde kadının statüsü büyük önem kazanmaktadır. Sosyal yapı dinamikleri ele alındığında, kadın imgesine kültürün aktarıcı öznesi olarak sosyolojik açıdan yaklaşılmaktadır. Bu bağlamda çok kültürlü topraklara şahit olmuş Anadolu kültüründeki ana tanrıça sembollerinden yararlanılmış, sanata yansıyan bu sembollerde anlam kazanan kadın imgesi araştırılmıştır.

Sanat eserleri üzerindeki kadın imgesi sosyolojinin alt dallarından biri olan sanat sosyolojisi ışığında ele alınarak yorumlanmıştır. Kadın imgesi, bulunduğu dönemin kültürü, sosyal yapısı ve toplumun algılayış şekline göre değişiklikler göstermektedir. Bu değişiklikler sanat eserleri üzerinden değerlendirilerek ilişki kurulmaktadır.

Toplumun sanatı etkilediği gibi sanatta içinde bulunduğu toplumu etkilemektedir. Toplumun sanata etkisi incelendiğinde sosyal değişkenler ön plana çıkmaktadır. Sanatın topluma etkisi incelendiğinde ise sanatçının toplumsal sorunlara ilişkin kendi bireysel yorumunu eserine yansıtması önem kazanmaktadır. Sanat olgusunun üç unsurundan biri olan sanatçı ögesi hem toplumun aynası niteliğini taşımasıyla hem de kendi bireysel yorumu ile toplumun gelişmesi yönünde katkı sağlamaktadır. Böylelikle sanat ile toplum hem birbirleriyle ilişkili hem de birbirlerini etkileyen olgulardır.

Çağdaş sanatın beraberinde gelişen kavramsal anlatımın kadın imgesine yeni yaklaşımlar sunması, yeni anlamlar getirmesi, kadın imgesine olan yeni çağrışımları getirmesi gibi olanakların sanattaki kadın temsili sorununa yeni bir bakış sunmuştur.

Çağdaş sanatta, yeni yaklaşımların beraberinde sanatta doğrudan anlatımın yerine dolaylı anlatım almıştır. Kadın imgesini sanat eserlerinde konu alan sanatçılar yapıtlarında kadın bedenini değil de, kadına atıf yapan nesnelere, objelere kullanmaya başlamışlardır. Burada yapıtını yeni açılımlara yönlendiren sanatçı, sanat nesnesine de bir anlam yüklemeye başlamıştır. Bu nedenle sanatçılar ana tanrıça sembolünden yararlanarak günümüz kadın temsiline yeniden bir güç katmıştır. Anadolu'daki kadın sembollerinden bir çıkış noktası oluşacak şekilde sosyolojik bağlamda sanat eserlerindeki kadın imgesine yeni yorumlamalar yapılmıştır.

Sosyolojik bir imge olan kadın başta, Anadolu'daki arkeolojik kazılardan elde edilen arşivler ışığında incelenmiştir. Bu arşivlerdeki kadın sembolleri Anadolu sosyal yaşamı, kültürü ve sanatı ilişkisinde çözümlenmiştir. Bu çözümlenmenin sosyoloji biliminin bilgisi ışığında ele almanın gerekçesi üzerinde durulmuştur. Bu nedenle çalışmanın ikinci kısmını sanat sosyolojisi oluşturmaktadır. Çalışmanın temel amacına kavuşan nokta ise Anadolu kültüründe kadının temsili olan ana tanrıça sembollerinin günümüzdeki kadının konumunu yüceltici bir simge olarak tekrardan sanat eserlerine konu olmasıdır.

1.1. Problem

Kadın, çeşitli medeniyetlerin ve o medeniyetleri var eden toplumların gelecek nesillere aktarımı olan kültürel belleklerinde saygın bir konumda yer almıştır. Sanatın da içinde bulunduğu tarihin kültürel değişkenleri içerisinde hep en önemli konumda bulunan kadın; estetiğin temsilcisi, yuvayı kuran, doğurganlığın simgesi, ocağın alevi, hatta tanrıçadır. Günümüzde ise cinsiyet eşitsizliğinin mağduru ve şiddetin öznesi durumuna gelmiştir ve toplumsal sorunların en başta çözüme kavuşturulması gereken problemi haline gelmiştir.

Bu çalışmanın ana problemi, sanatçıların günümüzde yaşanan kadın sorununa karşı bir bilinç uyandırmak amacıyla Anadolu kültüründe güçlü kadın imajını temsil eden ana tanrıça ve toprak ana sembollerini eserlerinde yansıtmadıklarının araştırılmasıdır.

1.2. Alt Problemler

“Anadolu Kültüründe ve Sanatında Sosyolojik Bir İmge Olarak Kadın” konulu bu çalışma, aşağıdaki sorulara cevap aramaktadır.

- Kadını kültürün aktarıcı öznesi olarak düşünebilir miyiz?

- Kadın sosyolojik bir imge midir?
- Tarih öncesi anadolu kültüründe kadının değeri ne derecede görülmektedir?
- Sanat sosyolojisi sanat eserlerini sosyo-kültürel açıdan çözümlmeye ne kadar katkı sağlamaktadır?
- Günümüzde sanatsal etkinliklerde kullanılan kadın temasının yoğunluğunun sebebi nedir?
- Toplumsal olaylar sanatı ve sanatçıyı ne yönde etkilemektedir?
- Sanatın işlediği konular toplumu ne yönde bilinçlendirmektedir?
- Ana tanrıça sembollerinin günümüz sanat eserlerindeki yeri nedir?
- Toplumsal konulara ilişkin sanat eseri üreten sanatçılar sosyal yapı dinamiklerini kadın imgesi üzerinden nasıl yansıtmışlardır?
- Toplum tiplerine göre kadın algısı nasıl şekillenmektedir?

1.3. Araştırmanın Amacı

Cinsiyete ilişkin toplumsal sorunların halen aşamadığı bu dönemde, sanatın ve sanatçının da kadın imgesine olan bakışı incelenmiştir. Sanatın ve sosyolojinin iç içe olması ve aynı paralellikte ilerlemesini esas alarak oluşturulan bu araştırmanın amacı, tarih öncesi çağlardan günümüze kadar gelen süreçte sanatta kadın imgesinin var oluşunu, gelişimini ve yeni anlamlar kazanmasını sanatçıların eserlerine nasıl yansıttığı konusunda ışık tutacaktır. Amacımız sosyal gelişmelerle belirlenen kadın algısını ve imgesini; arkeolojik buluntular, mitler ve sanat eserleri ile birlikte analiz etmektir. Postmodern süreçteki sanatçılar kadının geçmişle olan bağını mitolojik unsurları kullanarak imgelemiştir. Sanatçı ile kadın imgesi arasındaki ilişkinin dönemin sosyokültürel gelişmelerini içerecek şekilde ele alınması hazırlanan çalışmanın temel amaçlarından biridir. Mitlerde önemli bir yer teşkil eden ‘anne’ figürünün, bulunduğumuz çağda nasıl bir dönüşüme uğradığını, ne şekilde değerlendirildiğini ortaya koymakla beraber; metaforlar, özdeşleştirmeler ve imgelerle kuşatılan kadını sanat eserleri üzerinden incelemek bu araştırmanın amaçlarından biridir.

1.4. Araştırmanın Önemi

İnsanlık tarihinin şekillendiği ilk dönemlerden günümüze dek gelen süreçte değişimlere uğrayan kadın algısı ve imgesi en başta kutsal gücü, fizyolojik görünümü, üretkenliği, çalışkanlığı gibi birçok özelliğiyle sanata yansımıştır. Geçmişte kadın, analığı, üremeyi, dişiliği, hayatın sürmesini ve dolayısıyla bereketi

simgeleyen tanrıçadır. Türk Müziğinde adına türküler yakılan sevdadır, Anadolu'da Paleolitik ve Neolitik dönemlerin ana tanrıçası Kibele'dir. Anadolu'da Kadın, toprağın anası, tarımın mucididir. Doğurgan özelliği nedeniyle evrene temsili adını veren Gaia (Toprak Ana), Yunan mitolojisinde aşk ve güzellik tanrıçası (Afrodit), bilgelik tanrıçası Metis, Sümerlerde Kubaba ana tanrıçası olan ancak günümüzde şiddetin sembolü haline gelen kadının toplumdaki konumu sorgulanır hale gelmiştir. Bu değişimlerin sanata da nasıl yansıdığını ele almak kadına yüklenen görevlerin sanat eserleri üzerinden nasıl yorumlandığını incelemek bu çalışmanın önemini ortaya koymaktadır.

Kadının değişen sembolizmini dönemine ait ortaya konulan sanat eserlerindeki görsel imgelerden yorumlayabilmekteyiz. Kadının hangi kültüre ait olduğunu, hangi sosyal yapının etkisinde kalmış olduğunu sanatçıların kullandıkları semboller, işaretler ve çağrışımlar aracılığıyla gözlemleyebilmekteyiz. Bu anlamda araştırmamız, Anadolu kültüründe kadın imgesine dair sosyolojik analizleri incelemek açısından önem taşımaktadır.

1.5. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi ile literatür taramaları yapılmıştır. İncelenen kaynaklardan bu araştırmada önemli veri sağlayan tespitler değerlendirilerek incelemeye konu olan başlıklar ve içerikler tartışmaya açılarak değerlendirilmiştir. Elde edilen bilgi ve veriler dâhilinde amaca uygun metin haline getirilerek, araştırmaya konu olan seçilmiş sanatçılar ve eserlerin örnekleriyle "Anadolu Kültüründe ve Sanatında Sosyolojik Bir İmge Olarak Kadın" başlığında bütüncül olarak sunulmuştur.

1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları

"Anadolu Kültüründe ve Sanatında Sosyolojik Bir İmge Olarak Kadın" konulu çalışma, arkeolojik veriler ve sanat sosyoloji ışığında yapılandırılmış olup, kadın imgesine getirilen farklı sıfatların araştırılmasıyla sınırlı tutulmuştur. Çalışma genel anlamda sosyal yapı değişkenleri doğrultusunda değişen kadın algısının sanat üzerindeki etkilerini ve nitelik değerlerini Anadolu kültürü referans alınarak günümüzdeki kadın imgesini incelemiştir. Bu çalışma; yorumlama, analiz etme, çözümleme ve inceleme çalışması olarak değerlendirilmelidir.

Bu çalışmada Anadolu medeniyetlerindeki kadın imgesine dair arkeolojik kazılar ve tarihi kaynaklardan yararlanılarak bir çözümleme yapılmıştır. Sanatta kadın imgesini Anadolu coğrafyası içerisinde ele alabilmek için Kibele ve Kibele sembolünün değişime uğrayan diğer sembolleri üzerinden sosyolojik analizler yapılmıştır. Sanat eserleri üzerinden sosyolojik analizler yapabilmek için ise, sosyolojinin alt dalı olan sanat sosyolojisinin kuramsal bilgisinden yararlanılmış ve araştırılmıştır.

1.7. Tanımlar

Kültür: “Sosyal bilimde kültür, insan toplumunda biyolojik olarak değil, toplumsal araçlarla aktarılıp iletilen her şeyi anlatır. Oysa bazen kültürün yaygın kullanımının yalnızca sanatlarla sınırlı kaldığı göze çarpmaktadır. Bazı hayvan »davranışları şimdilerde kimi primatların da en azından kültürel yeteneklere sahip olduklarını iddia etmelerine rağmen, kültür, insan toplumunun sembolik ve öğrenilmiş yönlerini anlatan genel bir terimdir” (Marshall, 1999: 442).

Sanat: Artık eskimiş bir formülleştirmeye sanat, insanoğlunun “yarattığı yapıtlarda güzellik ülküsünün ifadesi” biçimde tanımlanır. Oysa güzellik ülküsünün sanat için bir zorunluluk olmadığı çağdaş sanat düşüncesi evrelerinde bir yeri kalmadığı kesindir. Dolayısıyla sanatı bugün Thomas Munro’nun tanımıyla, doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisi diye nitelemek olanaklıdır. Doyurucu bir estetik yaşantı ise mutlaka güzellik etkisi oluşturmak zorunlu değildir. Örneğin; ilkel toplumların ya da Azteklerin sanatları güzel olmaktan uzak olduğu gibi bunu amaçlamış olduklarını kanıtlayarak bir ipucundan da yoksundur. Çoğu kez ve çoğu toplumda sanat yapıtının yarattığı estetik yaşantı korkutma tiksindirme irkiltme boyutlarına sahip olabilmektedir.

Sosyoloji: “Sosyoloji” sözcüğünün Latince “socius” ile Yunanca “logy” sözcüklerine dayanan kökenlerinin, onun, hiçbir zaman bir »sosyal bilim statüsü ya da bütünlüklü bir bilgi yapısına yönelemeyeceğini, melez bir disiplin doğasına sahip olduğunu gösterdiği ileri sürülmüştür. Sosyoloji disiplininin muğlak bir soyağacı olduğu gibi, İngilizce konuşulan dünyadaki üniversitelere kendini kabul ettirmeye çalışan en yeni sosyal bilim olarak yakın tarihi de bir hayli tartışmalıdır. Örneğin Britanya’da, bu durumun, genellikle öğrencilerin hoşnutsuzluklarını kışkırtmakla suçlandığı 1960’lı yıllara kadar geniş bir çapta gerçekleşmediğine tanık oluruz. Tarihsel açıdan bakıldığında, toplumun doğasına duyulan ilgi Batı düşüncesinin tüm

tarihinde gözlemlenen bir eğilim olmakla birlikte, sosyoloji sözcüğünü ilk kullanan Auguste Comte'dur” (Marshall, 1999).

Sanat Sosyolojisi: Erinç'e (2013) göre sanat sosyolojisi, sanat ile sosyal yapı arasındaki ilişkiyi araştıran bir bilim dalıdır. Sosyoloji sözlüğünde Seyrek'e (2018) göre ise, “sanatı toplumsal süreç olarak, diğer toplumsal fenomenlerle bağlantı içinde ele alır ve analiz eder” şeklinde tanımlamaktadır.

Sembol: “Sembol (symbol) Sembol, en genelde, başka bir şeyi temsil eden bir edim ya da şey demektir. Daha özele inildiğinde, ritüel, rüya ya da mitin anlam-bilimsel (semantik) alanlarındaki en küçük anlam birimidir” (Marshall, 1999: 647).

Toplum: Belli amaçla, belli inançla belli insanların oluşturduğu, belli bir kimliği olan bir kuruluştur, bir örgüttür. Üyeleri arasında sözlü ya da sözsüz dil birliği vardır (Erinç, 2008: 13).

Zoon Politikon: “Aristoteles'in siyaset felsefesinin temel kavramıdır ve insanın toplumsal bir varlık olduğunu ifade eder” (Soykan, 2021:17).

2. ANADOLU MEDENİYETLERİNDE KADIN

Anadolu'nun gizemli toprakları, elverişli coğrafi konumu ve çok kültürlü yapısıyla, farklı disiplinlere kaynaklık eden birbirlerinin örf ve adetlerinden etkilenen birçok medeniyetin uğrak yeri ve yerleşkesi olmuştur. İçinde bulunduğu coğrafi bölge olarak Anadolu, kültüründe özellikle kadına verdiği önemle nitelik kazanmış medeniyetler beşiğidir. Tarım toplumunun oluşmasında büyük rol üstlenen kadın, aynı zamanda bolluk ve bereketin temsili olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ana tanrıça inancı kadın bedeninin fizyolojik özelliklerine göre şekillenmiştir. Anadolu toplum yapısında bu özelliğiyle dikkatleri üzerine toplayan kadın, aynı zamanda lider ve tanrıça olarak da saygınlık kazanmıştır.

Kadın bedeni, doğurganlığından olsa gerek, daha fazla ilgi görmüş olmalı. İnsan neslinin sürekliliğini, doğurduğu bebeğini göğüslerindeki sütle besleyip hayata katan kadın, sağlar, bu yüzden daha fazla kutsallaştırmayı hak etmesi de normal sayılmalı kanımızca. Tıpkı kendi içinden, bedeninden çıkardıklarıyla doğadaki tüm canlıları besleyen toprak gibi... (Darga, 2018: 49).

Kadın, doğurgan bir varlıktır. Bu yüzden daha fazla yüceleştirilmeyi hak eder. Tarih öncesi insanının kadın imgesini ana tanrıça olarak kutsallaştırmasının sebebi kadının doğurgan olması hatta toprağı verimli hale getirmesi ile bağlantılıdır.



Şekil 2.1. Çatalhöyük'te Ana Tanrıça Heykeli, Anadolu Medeniyetler Müzesi, Ankara, MÖ 6.Binyıl (Roller, 2004: 51).

Anadolu kültüründe toprak ile kadın birbiriyle ilişkilendirilmektedir. Toprakta yetişen tohum ve kadın bedeninde gelişip dünyaya gelen tohum birbirine benzetilmektedir. Toprakta olduğu gibi rahmine düşen tohumu canlandırıp, yeryüzüne çıkaran kadın, doğurgan bir anadır. Bu nedenle Anadolu’da kadın tohuma hayat veren özelliğiyle “Toprak Ana” olarak bilinmektedir.

Uygarlığın beşiği Anadolu’nun binlerce yıl öteye giden tüm kültürlerinde kadının güçlü imgesi, yaratıcılığı ve üretkenliği daima öne çıkmıştır. Çağında Anadolu’da çok büyük bir devlet kuran Hititlerde kadın; tanrıça, kraliçe, eş ve ana kimlikleri ile tarihte kalıcı izler bırakmıştır. Bugünkü Anadolu kadını ise bu birikimin ürünüdür (Çelebi, 2007:3).

“Tanrıça doğanın ve toprağın kendisidir, mevsimlerle birlikte titreşir, ilkbaharda yaşam, kışın ölüm getirir. Ayrıca yaşamın sürekliliğini daimi bir yenileyici, koruyucu ve besleyici olarak temsil eder” (Gimbutas, 2001: 112).

Ayakta duran çıplak Ana Tanrıça (Şekil 2. 1.) ellerini göğüs altında kavuşturmuştur. Başında gözler ve burun işlenmiş, kulaklar birer çıkıntı olarak gösterilmiştir. Göğüsler belirtilmiş, bacaklar, pubis (kasık) bölgesinin üçgeni ile birbirinden ayrılmıştır. Leoparlı bir taht üzerinde oturan seramik ana Tanrıça heykeliçidir. Ana tanrıçanın başı ile soldaki leoparın başı tamamlanmıştır. Ana tanrıça ellerini leoparların başlarına koymuştur. Yanında aslan ya da leoparlarla birlikte görülen kadın heykeliçikleri onların koruyucu durumdaki otoriter konumlarını da ortaya koymaktadır. Vücut hatları abartılı betimlenmiştir. Ana tanrıçanın bacakları arasında göze çarpan bebek, Ana tanrıçanın doğum yaptığını göstermektedir (Aslan, 2010: 28).

“Ana tanrıçanın taht üzerinde oturtulmuş olması aynı zamanda kadının toplum içindeki ayrıcalıklı yerini ima ederken bu toplumun da anaerkil bir toplum yapısında olduğu düşünülebilir” (Aktan, 2015: 11).

“Kadının özünü oluşturan ilk imge ana tanrıça imgesidir ve bu imge ve inanca eşlik eden çok güçlü semboller içermektedir. Ana Tanrıçanın asıl yurdu Anadolu’dur ve hem tasvirlerine hem de ismine ilk olarak Çatalhöyük ve Frigya’da rastlanır” (Barın, 2019: 98-99). Hititlerde Kubaba, Friglerde Kibele olarak değişmiştir. Yunanlılarda av ve hayvan tanrıçası Artemis, Romalılarda aşk ve güzellik tanrıçası Afrodite olarak anılmıştır. Toprak ana Kybele değişen her uygarlığın kültür yapısına göre farklı sıfatlarla anılmasına karşılık her yerde aynı şekilde tapınılan sembol olarak görülmektedir.

Anadolu uygarlıkları, kültür ve sanatta büyük bir zenginliğe sahiptir. Anadolu’nun siyasi ve politik güce sahip olan Hitit, demir çağında demiri işlevsel kullanan Urartu ve Anadolu kültüründeki ana tanrıça inancının devamlılığını

sağlayan Frig uygarlığı araştırılmıştır. Anadolu medeniyetlerdeki kadın tasvirlerine, tanrıça, kraliçe ve halk kadınları şeklinde rastlanılmaktadır.

2.1. Hitit Kültüründe Kadın

Hititler, Kayseri-Kültepe’de kurulmuştur. Hititlerin Asurlulardan etkilenmesine rağmen kendilerine özgü bir devlet biçimi geliştirmişlerdir. Hititlilerin Asurlularla olan ilişkisi çoğunlukla ticari ve ekonomi ilişkilere dayanmaktadır. Bu bilginin kaynağı ise çivi yazısı tabletlerindeki mektuplaşmalardan anlaşılmaktadır. Ayrıca iş alanının ticari ve ekonomi kısmında çalışan kadınlara da rastlanılmıştır. Hitit kültüründe kadın, kendini bu alanda da göstermiştir.

Çağının toplumunda özgür kadının, sadece ana ve ev kadını olmayıp tek başına veya ortaklarıyla ticarete girişen ve özellikle soylu kadının, krallığının başında, memleketini yöneten, devlet otorite ve iktidarını yüklenmiş kişiliği ile erkeğe paralel bir yeri kapsadığını görüyoruz. Böylece Asurlu tüccarların ticari alanda çok aktif olduğu bu parlak dönemde, Anadolu kadınının, çağdaş Ön Asya’da görülmeyen geniş kitleleriyle önemli, sosyal bir yeri olduğu ortaya çıkıyor. Bunu da, Hitit kökenli kadınların ekonomik alanda aktif yer alması, modern anlayışla ekonomik özgürlüklerine sahip olmalarıyla açıklayabiliriz kanısındayım (Darga, 2018: 92).

Hitit devleti, insan hakları, adalet ve eşitlik ilkelerini toplum yapısında görülmesiyle öne çıkmaktadır. “Günümüzden 4 bin yıl önce çağının en büyük devletlerinden biri olarak tarihe geçen Hitit Devleti dönemine göre değerlendirildiğinde çağının en büyük hukuk devletidir” (Darga, 2018: 137). Hitit uygarlığının en önemli özelliklerinden biri insan haklarına saygılı bir devlet kurmuş olmalarıdır. “Hitit kanunları kadınları evlilik, verasete boşanmaya gibi konularda koruma altına almaktadır. Kadınların çeyizi güvence altında tutulmakta; kadınlar mirastan pay alabilmekte; evliliğin gerçekleşmemesi durumunda başlık ödeyen ailenin mağduriyeti tazmin ettirilmiştir” (Cengiz, 2014: 212). Bu nedendir ki Hitit toplumunda kadının da hak sahibi olduğunun bir kanıtıdır.

Anadolu da hukuk devleti olan Hititlerde kadın ve erkek eşitliğinden bahsedecek olursak, Devletin yönetimi eşit şekilde kral ve kraliçe ile birlikte sürdürülmekteydi “Hitit devletini yöneten kralın adı ‘Tabarna’, kraliçenin ise ‘Tavananna’dır” (Darga, 2018: 137). Yazılı kaynaklar da kralın adının yanında kraliçenin de adının geçmesi, kral gibi kraliçelerinde mühür damgalarının olması yönetim kısmında söz sahibi olabildiklerinin göstergesidir. Hitit toplumunda bunun gibi eşitlikçi bir yönetimin sergilenmesi kadının toplum içindeki gelişmesine büyük katkı sağlamıştır.



Şekil 2.5. Çocuğunu Emziren Kraliçe, Adana Arkeoloji Müzesi, MÖ 700. (Darga, 2018: 234).



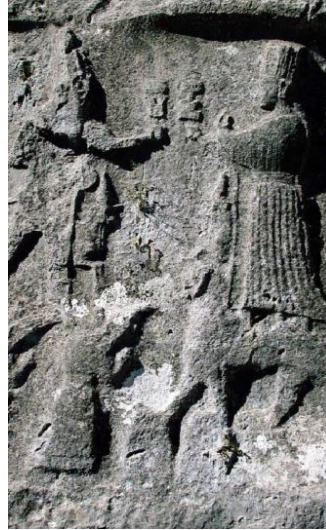
Şekil 2.2. Yan Yana Oturan Karı Koca Heykeli, Adana Arkeoloji Müzesi, MÖ 8-7 Binyıl. (Darga, 2018: 236).

Hitit sanatında, sadece tanrıça Kubaba tasviri ile karşılaşmamaktayız. “Hitit sosyal yaşam içindeki kadınına dair; aile ortamını andıran kadın ile erkek, anne ile oğul betimlemeleri, karı koca ilişkisini ve sevgisini yansıtan çok güzel örnekler (Şekil 2. 2. ve 2. 3.) vardır” (Darga, 2018: 235). Hitit arkeoloji kazılarında tanrıça ve kraliçe dışında halktan kadınlara, rahibelere, tüccar kadınlara ve anne rolünü temsil eden kadın tasvirlerine de rastlanılmaktadır.

Hitit kültüründe tanrıçalar güç temsili olan hayvan betimleri ile birlikte kullanılmıştır. Tercih edilen hayvanlar genelde aslan, leopar, kurt ve geyiktir. Tanrıça tasvirlerinde hayvan betimlerinin yanı sıra kadının döngüselliğini temsil eden ay sembolü ile birlikte ve bolluğu bereketi temsil eden nar sembolü ile hatta güzelliğini sembolize eden ayna ile birlikte kullanılmıştır.



Şekil 2.6. Kargamış Tanrıçası Kubaba Kabartması, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, MÖ 9. yüzyıl. (Roller, 2004: 66).

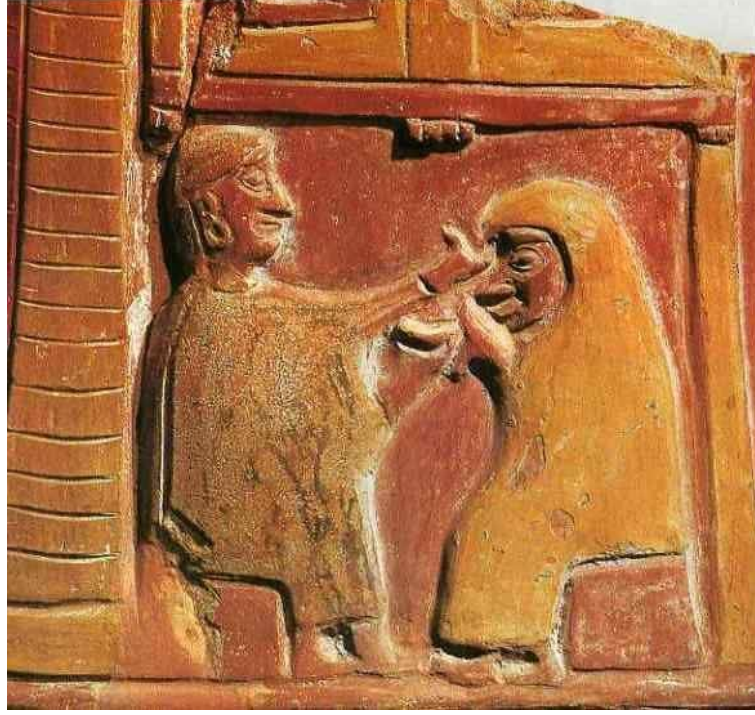


Şekil 2.7. Çorum Yazılıkaya Tapınağında Kral ile Kraliçe'nin karşılaşmasından bir kesit, MÖ 1275- 1250. (Darga, 2018: 209).

Roller (2004) göre, “Kargamış tanrıçası Kubaba kabartmasında (Şekil 2.4.) görünen tanrıçanın elinde tuttuğu nar sembolü kadının dişiliğini, doğurganlığını sembolize etmektedir. Kargamış tanrıçasına ait bir kabartmada, tanrıçanın üst üste boncuk dizileri, şeritler ve rozet motifleriyle işlenmiş karmaşık bir başlığı vardır”. Tanrıçanın süslü, ihtişamlı gözükmesini sağlayan takı ve aksesuarlar dahi rölyeflerde belirgin olarak göze çarpmaktadır.

Çorum Yazılıkaya tapınağındaki rölyeflerde Hitit kadını giysileri hakkında bize bilgi vermektedir. Rölyeflerdeki genel konu kral ile kraliçenin karşılaşmasıdır (Şekil 2. 5.). Hitit kültüründe kadınlar dış görünümüne dikkat ederlerdi. Hatta giysi ve

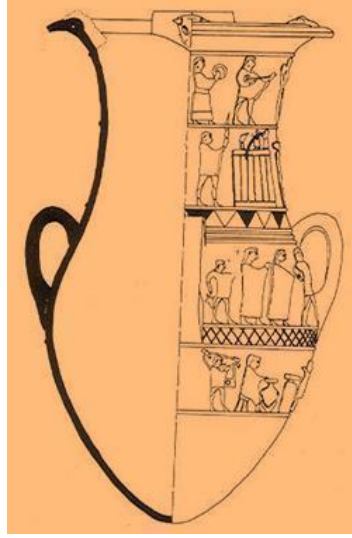
takılardan üst sınıfa mensup birey olduğu anlaşılmaktadır. Evlilik sahnelerinin tasvirlerinde ve dini tören sahnelerinde kraliçelerin, gelinlerin giysilerinde sadelik mevcuttur. Başörtülerinin muntazam bir şekilde ayak bileklerine kadar uzanması giyim kuşamda özendiklerinin bir göstergesidir.



Şekil 2.10. Bitik Vazosu, Kutsal Evlilik Sahnesi, MÖ 2. Binyıl, Anadolu Medeniyetler Müzesi. (Darga, 2018: 210).

Törenler genelde resmi bir eylem içerdiği için kıyafetler de bu gözle görülür ciddiyette tercih edilmiştir. Arkeolojik buluntularda Hitit kadınlarının giyim kuşamlarıyla beraber takı ve aksesuarlar kullanarak da törenlere özendikleri düşünülmektedir.

Hitit erkeği ve kadını ilişkilerini gösteren tasvirlerden birisi olan Bitik Vazosundaki (Şekil 2. 6.) kabartmadır. Vazodaki tasvir konusu kadın ve erkeğin kutsal evlilik sahnesini oluşturmaktadır. Evlilik sahnesinde kadın ve erkeğin oturma seviyeleri eşittir. Bitik vazosundaki kutsal evlilik sahnesi üzerine Hitit döneminde kadın ve erkeğin eşit olduğunun bir göstergesi olarak çıkarım yapabiliriz.



Şekil 2.11. İnandık Vazosunun Çizimi, Kutsal Evlilik Sahnesi, M.Ö. 2. Binyıl, Anadolu Medeniyetler Müzesi. (Akurgal, 2005: 134).

Diğer bir vazo olan İnandık vazosu (Şekil 2. 7.) Bitik vazosu ile kutsal evlilik sahnelerini ele almış olması açısından benzerlik taşımaktadır. Fakat İnandık vazosunu Bitik vazosundan farklı olarak ele alacak olursak kadınların eğlenceli bir atmosferde olduklarını, ellerinde tef benzeri bir enstrüman kullandıkları görülmektedir. İnandık vazosunda evlilik sahnesine ek olarak kadın ve erkek figürlerin dans ettikleri görülmektedir. Hitit dönemine ait bu eserlerde kutsal ritüellerin yanında eğlence faktöründe yer alıyor olması sosyal bir toplum olduklarını düşündürmektedir.

2.2. Urartu Kültüründe Kadın

Akurgal (2005) göre “Urartu Devleti, Van Gölü ve çevresinden Antakya’ya kadar uzanan bir uygarlık kurmuşlardır” (Akurgal, 2005: 247). Şimdiki Türkiye haritasının Güneydoğu Anadolu Bölgesi ve Doğu Anadolu Bölgesi’nin güney kesimlerini kapsamaktadır.

Urartu sanatında kadının konumuna dair bilgilere demir levhalardan yapılmış kemerlerden öğrenebilmekteyiz. Demir kemerler kadınların belini saracak şekilde tasarlanmıştır. “Uzunluğu 79 cm, 2 cm, genişliği ise 7 cm olan kemerler üzerinde tamamı neredeyse kadın figürlerden oluşmaktadır” (Darga, 2018: 248). Maden işleme becerileri gelişmiş bir uygarlık oldukları için demir levhalar üzerine çakma ve kakma teknikleri uygulamışlardır.

Urartu devletleşme sürecinde demiri işlemeyle, madeni gündelik yaşamda kullanılabilir hale getirmesiyle dikkat çekmiştir. Hatta bilezik, madalyon, taç ve kemer gibi takı malzemelerinin yanı sıra miğfer, kalkan ve kılıç gibi savunma aletlerini de üretmişlerdir.



Şekil 2.12. Urartu Kadınına ait kemerlerden bir kesit. (Darga, 2018: 255).

Demir kemer üzerinde işlenen konular, düğünden bir sahne, kutlama sahneleri, kral ve kraliçeyi karşılama seremonisi, gelin çeyizini taşıyan süslü at arabaları, ziyafet sahneleri, çalgıcı ve oyuncular, sunu sahneleri şeklindedir. Kemerler üzerinde (Şekil 2. 8.) tahtta oturan kadın betiminin ise tanrıçaya ait olduğu düşünülmektedir. Tanrıçaya hizmet eden figürler de tanrıça beraberinde resmedilmiştir.

Urartularda ince kemer üzerine işlenen konularda daha çok ziyafet sahneleri bulunan kadının öne çıkması ve zarafetlerinden ötürü bu kemerlerin de kadınlara ait oldukları aklı gelmektedir. Kemerler üzerinde ana sahnede arkalıklı bir tahtta oturan kadın figürü karşısında olasılıkla ona sunu yapan ayakta bir kadın figürü vardır. Kadınlar bileklere kadar uzanan bezemeli bir tunik giyerler ve başları üzerinden bellerinin altına kadar bir başörtüsü uzanır. Gerek tek parça elbise, gerekse başörtüsü geometrik desenlerle bezelidir. Tahtta oturan olasılıkla tanrıçayı temsil etmektedir ve elinde bir dal tutmaktadır. Karşısında ayakta duran ve "dua eder pozisyonda" bir kadın bulunur. Bu sahne özellikle kadının betimlendiği kompozisyonlarda standart olarak uygulanmıştı (Darga, 2018: 247-248).



Şekil 2.14. Ucu, Doğu Berlin Müzesi, MÖ 7000. (Darga, 2018:251).



Şekil 2.13. Toprakkale 'de Bulunan Gümüş Gerdanlık, Doğu Berlin Müzesi, MÖ 7000. (Darga, 2018:251).

Tanrıça tasvirlerini demirden işleme kolye ucu ve madalyonlarda görebilmekteyiz. Kolye ucu takılarında (Şekil 2. 9. ve 2. 10.) ana tanrıça ile beraber kadın figürlerde yer almaktadır. Tanrıça tahtında oturur vaziyetteyken kadın figürler ona tapar şekilde tasvir edilmiştir. Kolye ucu takılarında belli başlı motifler yer almaktadır. Bunlar; güneş motifi ve ağaç motifidir. Anadolu'nun eski inanç sisteminde güneş ve ağaç kutsal sayılırdı. Kolye uçlarında tanrıça ile beraber güneş ve ağaç motiflerini birlikte işlemeleri kutsallığı nitelemektedir. Şekil 8'de tanrıça ile kadın figürünün arasında kurban edilen keçi vardır. Urartularda ana tanrıçaya adak adamak gelenek haline gelmiştir.



Şekil 2.15. Altın Madalyon, Doğu Berlin Müzesi, M.Ö. 7000-6000. (Darga, 2018:250).

“Kemerler ve madalyonlarla (Şekil 2. 11.) tunç levhalar üzerindeki tasvirlerden hareketle Urartu kadınının giyim kuşamına, gündelik yaşamına ve sosyal statüsüne değin çeşitli çıkarımlar yapılabilir” (Darga, 2018:254). Tanrıçanın elbisesinde geometrik bezemeler mevcuttur. Ana Tanrıça da kadın figürde de başörtüsü vardır.

“Ana Tanrıça Kültü, Geç Hitit ve Urartu uygarlıklarında da kültürel etkileşime dayalı benzer semboller gösterse de karakteristik özelliklerini Frigya'da bulmuştur” (Özmen, 2016: 388). Bütün bezeme ve süslemelerde kadın figürlerine rastlanılmaktadır. Genel itibariyle işlenen konular dini, mitolojik, kutsal sayılan evlilik sahneleri, Tanrıçaya sunu yapılan sahneler bezenmiştir. Urartu kültüründe kadının cinsel kimliğini yansıtan anıtlara rastlanılmamıştır.

2.3. Frig Kültüründe Kadın

“Frigler M.Ö. 1190 sıralarında Anadolu’ya gelen Balkan kökenli boylardan biridir” (Akurgal, 2005: 265). Anadolu’da egeye yakın bölgede yerleşim gösteren Frig uygarlığı, Romalılar ve Yunanlılardan hem etkilenmiş hem de etkilemiştir. Bölgesel olarak yakınlık Friglerin kültüründe, sanatında ve toplum yapısında etkilenmelere sebep oluşturmuştur. “Günümüzde Eskişehir, Afyon ve Kütahya’nın bulunduğu topraklarda yaşayan Frigler, aynı topraklarda yaşayan Yunan halkı üzerinde de büyük etki sahibi olmuşlardır. Bu etkileşim sonucunda Frig kültürü, Roma ve Yunan kültürü içinde kendi etkisini de katmıştır” (tarihiolaylar.com).

Frig kadını üzerine maddi kültür kalıntılarının en çarpıcı örneklerini Kaya Anıtları, Ana Tanrıça yontuları oluşturur. İnsan biçimli olarak tasvir edilen tek tanrı/tanrıça adı, Frigce anne anlamına gelen “matar” yine “dağ” anlamına gelen Kibele isimdir. Kabartma, yontu ve figürlerde tanrıça yüksek, birkaç kattan oluşan başlığıyla dikkat çeker. Birkaç bölümden oluşan başlık “pholos” biçimlidir (Çaylı, 2008).

Roller (2004), göre “Frigler, Ana Tanrıçalarını betimlerken Hitit dönemi tanrıçası Kubaba’nın görüntüsünden esinlenseler de farklılık olarak Friglerde tanrıça heykellerinde daha çok kabartmalardan boyutlaşmaya ve anıtsallaştırmaya gidilmiştir” (Roller, 2004:63). Frigler kayalara büyük kabartmalar yapmakta becerikliydiler. Bu anlamda diğer uygarlıklardan farklılaşmışlardır. “Friglerin ekonomileri tarım temellidir. Bu durum dinlerini de etkilemiştir. Tarıma çok büyük önem verdikleri için bereket tanrıçası Kibele onların en önemli tanrıçası olmuştur” (Bağdere, 2021: 18). Ana tanrıça betimlemelerine bu dönemde daha belirgin şekilde görülmektedir. Kabartma biçimleri biraz daha şekil alarak üç boyutla hale getirilmiştir.

Hitit devleti tek bir din etrafında bütünlük kurmamış ve bin tanrılı uygarlık olarak zikredilen Hititler’in bu inanış sistemi sosyal yaşantılarına, dini ritüellerine ve bayramlarına yansımıştır. Hitit ve Urartu uygarlıklarında görülen çok tanrılı inanç sistemi, Frig dininde görülmez. Frig dinsel inancına egemen olan öge, Ana Tanrıça Kültür’dür (Demirdağ, 2015: 32).

Bu nedendir ki ana tanrıça yapıtlarında anıtsallık mevcuttur.

Darga (2018) göre diğer Anadolu medeniyetlerine kıyasla Frig dönem kadını daha aktif bir toplumsal rol oynadığını söylenmektedir. Frig dönemine kadar ki süreçte tasvir edilen kadın betimlemeleri Frig dönemi betimleri kadar anıtsal değildir. (Darga 2018: 255).



Şekil 2.18. Boğazköy’de bulunmuş Ana Tanrıça Kibele Heykeli, Anadolu Medeniyetler Müzesi. M.Ö. 6. Yüzyıl Başı. (Roller, 2004: 75).

Boğazköy’de bulunmuş Kibele heykelinin (Şekil 2.12.), yalnız olmayışı, kendisine küçük boyutlu iki erkek figürünün eşlik edişi bakımından biraz farklıdır. Erkek figürlerin boyu hemen hemen tanrıçanın kalçaları hizasındadır. Her iki figür de giydikleri peştamallar dışında çıplaktır. Tanrıçanın sağındaki figür çifte flüt, solundaki ise lir ya da kitara çalmaktadır (Roller, 2004: 87-88).

Boğazköy kabartması, Kubaba kabartmasında da görüldüğü gibi tanrıçanın elinde bir nar sembolü yer almaktadır. Anlaşıldığı üzere Friglerde Hitit etkisi görülmektedir. Bunun yanı sıra Friglerin heykellerinde Yunan etkisi de sezilmektedir. Çünkü Hitit dönemindeki geometrik şekillerin yerine daha çok bitkisel motiflere doğal çizgilere bırakmıştır.

“Kibele yontularının anıtsallığı ve bu süreçte oluşan kamusalılığı ve de Kibele-kadın koşutluğu göz önüne alındığında, Frig dünyasında kadının çağdaş diğer Anadolu toplumlarına nazaran daha aktif bir toplumsal rol oynadığını söyleyebiliriz” (Darga, 2018: 257). Kadının kendisini hem toplumda hem de sanat yapıtlarında bu denli belirgin şekilde tasvir edilmesi Anadolu uygarlıklarının sanatta gelişmişliğini göstermektedir. “Hititler ve Frigler döneminde kadının hem işlevsel hem de sanatsal ürünlerde doğurganlığı göz önünde bulundurularak “Ana Tanrıça” olarak sembolize edildiği bilinmektedir” (Demirdağ, 2017: 7).

2.4. Anadolu'da Ana Tanrıçalar

Anadolu coğrafyasında yer alan kazılarda silindirik şekillerle damga ve mühürler üzerine, taş veya maden kalıplar üzerine yontulmuş Tanrıça idolleri, figürünleri, heykelleri yer almaktadır. Anadolu uygarlıkları buldukları coğrafyanın elverdiği şartlara göre sanatını icra etmiş ve yakın civardaki uygarlıkların sanatından etkilenmeler olmuştur. Her uygarlık kendi etkilenim şekline göre ana tanrıca inancını betimlemiştir. Kimi uygarlıklarda hayvanlarla betimlerken kimi uygarlıklardaysa kadını temsil eden motif veya sembollerle ana tanrıça olan inançlarını belli etmek istemişlerdir.

Anadolu da aslan ve leopar gibi hayvanlar gücü temsil etmekteydi. Ana tanrıça bu güçlü hayvanlarla birlikte yer almaktadır. Anadolu kadının başlıca tasvirlerinden biri olan Çatalhöyük'te iki yanında leoparlarla oturmuş tanrıça heykeli bulunmuştur. Leoparların arasına konuşlanmış tanrıça için doğum yapıyorken betimlendiği de söylenmektedir. Paleolitik ve neolitik çağlarda toprağın verimliliği ile kadının doğum yapıp insan ırkının devamlılığını sürmesi eş değer tutulmaktadır.



Şekil 2.21. Bayındır - Elmalı Tümülüs'ünde Bulunan Fildişi Heykelcik, Antalya Müzesi, M.Ö. 6000. (Darga, 2018: 258).

Kazılardaki buluntularda tanrıça heykellerinde maden malzemeleri (gümüş, altın, tunç, mermer) kullanılmıştır. Değerli madenlerin tanrıça heykellerinde

kullanılması Anadolu'da kadına verilen değerin de bir göstergesidir. Örneğin Kayseri- Kültepe kazılarında bulunan kadın heykelciği (Şekil 2. 13.) fildişi malzemesiyle yapılmıştır.

Anadolu uygarlıklarında Kibele'nin tasvir ve özellikleri dönüşerek çeşitlilik göstermektedir. Keyik (2019) göre "kendi döneminden bir önceki uygarlığın ürettiği kültür ve sanat yapıtları tümüyle yok olmaz, değişimlere uğrayarak dönüşür" (Keyik, 2019: 5). Anadolu tanrıçalarının, sadece anne özelliğiyle sınırlı kalmadığı; av ve hayvan tanrıçası Artemis, aşk ve güzellik tanrıçası Afrodit gibi özellikleriyle de öne çıktığı görülmektedir.

"Anadolu'nun her çağında ve her bölgesinde farklı sıfatlarla ve formlarla tapınılan tanrıçaların arkasında tüm bu farklılıklara rağmen aslında hep aynı inancın devam ettiği görülmektedir" (Erhat, 2008).

Anadolu'da ana tanrıça inancı sırasıyla Mezopotamya'da İştar, Anadolu'da Kibele, Ege'de Artemis ve Afrodit'e, son olarak Hıristiyanlık düşüncesiyle birlikte Meryem Ana'ya doğru ilerlemiştir.

2.4.1. Toprak Ana Kybele

Kybele Anadolu kökenli bir tanrıça olup tüm dünyaya yayılmış ve evrensel bir dile kavuşmuştur. "Kybele, Büyük Ana ya da sadece Ana olarak bilinen tanrıçadır. Ana tanrıçaya yazılmış şiirlere, övgülere, dinsel anıtlara Antik Yunan ve Roma'da da rastlanır ama anavatanı Anadolu'dur. En kalıcı ve en karakteristik özellikleri Orta Anadolu'da Frigya'da şekillenmiştir" (Huntürk, 2016: 32).

"Anadolu'da matriyarkal toplumun baş tanrısı dişiydi, yani Kybele idi. Bu tanrıça Anadolu'dan hemen hemen bütün Yakındoğu'ya yayıldı. Hayat ve bereketin tanrıçası ve bütün tanrıların, insanların ve vahşi doğanın anası sayılıyordu. İşte bunun için kendisine çoğu kez "Büyük Ana" diye yalvarılırdı" (Kabağaçlı, 1983: 92-98).

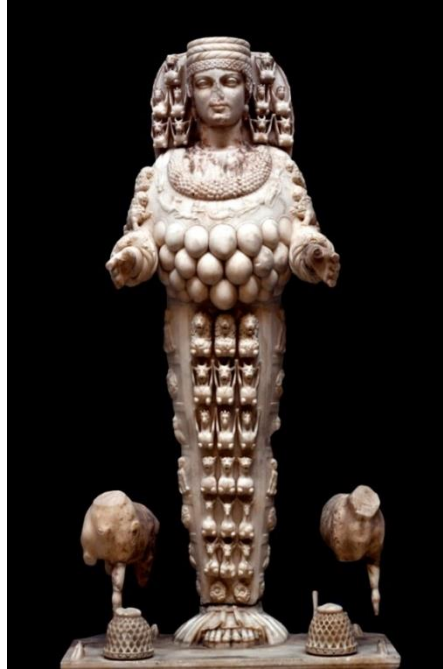
Sanat yapıtlarında Kybele'de güçlü ve kuvvetli bir doğuruculuk özelliği göze çarpar. Başındaki taç, yeryüzünün bereket tanrıçası olduğu için yer üzerinde inşa edilen bir kule biçimindedir. Ephesos Artemis'i de Kybele' - den pek değişmediği için, başı kuleli ve şiddetli analığını simgelediğinden de birçok memelidir. Tanrıçanın arabasına iki aslan koşuludur. Gelelim Kybele'nin ay tanrıçalığına: Yeryüzü sürülüp ekilmese de, hem bitkiler, hem de hayvanlar bakımından verimlidir. Kybele yeryüzünün tarımsız olarak verimliliğini simgeler. Yeryüzü ilkbaharda kızdır, sonra güneş dolayısıyla ürüne gebe kalır yazın ya da sonbaharda ürününü doğurur. Bundan dolayı Kybele, aynı zamanda bir ay tanrıçasıdır. Hilal biçimindeki genç ay kızlığını, dolgun ay kadınlık ve beliliğini, küçülen ay ise analığını simgeler (Kabağaçlı, 1983: 93).

Ana Tanrıça Kibele'nin kullanımına yaygın olarak Frig uygarlığında rastlamaktayken, benzer özelliklerine ise Yunan uygarlığında Artemis ve Roma uygarlığındaki Afrodit'te rastlamaktayız. Kibele, her uygarlıkta olduğu gibi Yunan ve Roma uygarlığında doğayla özdeşleştirilmiş ve vahşi hayvanlarla ilişkilendirilmiştir.

2.4.2. Av ve Hayvan Tanrıçası Artemis

Erhat (2008), göre "Artemis, tarih öncesi çağlarda Akdeniz bölgesinde tapım gören tanrıçaya verilen isimdir"

Tanrıça Artemis adına ilk türbe M.Ö. 800'lü yıllarda Efes'teki nehrin yakınındaki bataklık kıyıya yapılmıştı. Bazen Diana da denen Efes tanrıçası Artemis, Yunan Artemis'yle aynı değildi. Yunan Artemis'i av tanrıçasıydı. Anadolu'daki Artemis ise belinden omuzlarına kadar birçok göğüsle resmedildiği gibi verimlilik, bereket ve doğurganlık tanrıçasıydı (Ak, 2015).



Şekil 2.22. Artemis, Mermer Antalya Müzesi, M.Ö. 500-600.

"Homeros'un vahşi doğa olarak tanımladığı Klasik Yunan mitolojisinde Artemis (Şekil 2. 14.) tanrıların babası Zeus'un kızıdır. Çok memeli ünlü figür av ve hayvan tanrıçası, bakirelerin ve bekâretlerin koruyucusudur" (Gündüz, 2020: 70). Yunan ve Roma uygarlıklarında Kibele heykelinde mitolik unsurlarla betimlenmiştir. Artemis heykelinde Anadolu uygarlıklarından farklı olarak gerçeküstücü bir anlayışla betimlendiğini görmekteyiz. Çatalhöyük heykelinde tarımın verimliliğiyle ilişkilendirilen tanrıça heykelciğinde gerçekte olduğu gibi iki göğüslüken, Artemis heykelinde ise birden çok göğüslü şekilde tasvir edilmiştir.

Böylece haklı olarak arının, doğanın dişil ilkesini simgelediğine inanılır. Kraliçe arıyla, Demeter, Artemis ve Persephone arasında bir ilişki kurulur; analığı ve durup dinlenmek bilmeyen yaratıcılığıyla yeryüzü özdeğinin bir örneği, dolayısıyla Demeterci yeryüzü canlılığının en katışıksız imgesidir. Hayvansal ve bitkisel üretimin çok sıkı bir biçimde iç içe geçerek birleştiği örgensel doğanın bu en katışıksız ürünü, analar için de en katışıksız besindir. En ilkel insanlar da bunu kullanmıştı; Pythagorcular, Melchizedek, St. John gibi din adamları da böyle söylemişti. Süt ve bal analarla, şarapsa doğanın eril Dionysos ilkesiyle ilişkilidir (Bachofen, 1997:171).

“Ana Tanrıçanın bir imgesi olan Efesli Artemis, Tanrıça Kybele'nin Batı Anadolu'da devamı niteliğinde çok etkili bir tanrıçadır. Çatalhöyük'teki ana tanrıçalardan Kybele'ye, Kybele'den Artemis'e sürdürülebilir Ana Tanrıçanın izinin, Artemis'ten sonra Meryem Ana'ya uzandığı görülmektedir” (Erbil, 2015: 123).

Efes'teki Artemis Anadolu'nun Ana tanrıçası Kybele'nin kendisi değilse bile, onun pek az değişmiş biçimidir ve başında Kybele'nin kulesini taşımaktadır. Başının arkasında tam ay, yani toparlak ay görünmektedir. Yunan Artemis'i bakire kalacağı için, başında alınının üzerinde ince bir hilali taşımaktadır. Artemis gibi o da derelerin, tepelerin, ormanların yani vahşi doğanın bir tanrıçasıdır, avcıdır (Kabağaçağı, 1983: 92-98).

“Yunan-Helen toplumunda kadına dair bilgilere ise Homeros'un İlias destanından ulaşabilmekteyiz” (Darga, 2018: 275). Destana göre yunan kadını şiirlere, tiyatrolara ve destanlara konu olmuştur. Destanda kadınların yaptığı işlerin başında; yün eğirmek, kumaş dokumak, dini törenlerde rahibe olarak yer almak ve ebelik gelmektedir.

Her Anadolu toprağında olduğu gibi yunan kadınında da görülen özellik, bebeklerine sevgi ve şefkatle yaklaşması, onlara bakıp besleyen büyüten anne olmasıdır. “Yunan toplumunda erkeğin baskınlığı hissedilmekteydi. kadınların dışarı çıkması yasaktı” (Darga, 2018: 275). Diğer uygarlıklara nazaran yunan toplumunda kadının pek söz hakkı yoktur. fakat yunan devlet yapılanmasında aile kurumuna çok önem verildiği için aile içi huzura ve düzenine dikkat edilmekteydi. dolayısıyla yunan kadınına medeni kanun çerçevesinde boşanma hakkı verilmekteydi. “dul kadınların ve yetimlerin mal mülklerinin idaresi devletin güvencesi altına alınıyordu” (Darga, 2018: 277).

2.4.3. Aşk ve Güzellik Tanrıçası Afrodit

Evrenin canlılığını ve sevginin güzelliğini simgeleyen Afrodit 'in doğuşu hakkında iki kaynak vardır: Biri Hesiodos, diğeri Homerostur. “Yunanca “Aphros” köpük anlamına gelmektedir. Kelimenin kökünden de anlaşılacağı üzere “Aphrodite”

Hesiodos'a göre denizin köpüklü dalgalarından doğduğunu söylenmektedir. Homeros'a göre ise, Zeus'un kızıdır" (Erhat, 2008).

"Afrodit-Venüs, Yunan Mitolojisindeki Afrodit, Roma Mitolojisinde Venüs olarak bilinmektedir" (Keyik, 2019: 26). "Aşk ve güzellik tanrıçası olan Afrodit'inin çıplak görünümlü heykeli Yunan-Helen dönemin en can alıcı yapıtlarındandır. Roma ve Yunan dönemi heykellerde tanrıçanın erotik çağrışımları vücuda yapışan giysilerle anlatılmaya çalışılmıştır" (Erkanı, 2007: 13).



Şekil 2.23. Afrodit, Mermer, Yunan Uygarlığı, MÖ 240-200.



Şekil 2.24. Demeter, Mermer, Roma Uygarlığı MÖ 350-300.

"Afrodit (Şekil 2. 15.) aşk, güzellik ve eğlencenin, Demeter tarımın ve yaşamın yenilenmesinin tanrıçalarıdır" (Erbil, 2015: 124). Roma uygarlığında toprak ana Demeter olarak bilinmektedir. Demeter (Şekil 2. 16.) genelde elinde meşale veya başak demetiyle, bereket boynuzuyla, saçları uzun şekilde tasvir edilmiştir.

Roma uygarlığına kadar gelen süreçte yontma aletlerinin geliştiğini fark etmekteyiz. Yapılan heykellerde ince titizlikle tasvir edilen kumaş detayları vardır. Roma uygarlığında mimari çok gelişmiştir. Tanrıça heykelleri adeta tapınakların nizamlarında kullanılmıştır. Hitit, Urartu ve Frig heykellerindeki geometrik şekillerin yerini daha gerçekçi silüetler ve anatomi almıştır.

3. SANAT SOSYOLOJİSİ İLİŞKİSİNDE KADIN İMGESİ

3.1. Sanat Sosyolojisi

Sanatın ilk ortaya çıkışı insanlığın doğuşu ile beraber gelmektedir. Bu yüzdendir ki sanat ve toplumun ortak aktarıcısı insan olmuştur. Sanat ve toplum için insan vazgeçilmez bir unsurdur. Sanat, sosyal yapılanmanın bir göstergesidir. Toplum bilinci çağa ne kadar ayak uydurabilirse sanattaki gelişmişlikte kendisini bir o kadar gösterecektir. “Sanat ile sosyolojinin ilişkilerini her ikisi açısından birbirleriyle olan bağlantılarını Sanat Sosyolojisi irdeler ve bu, Sanat bilim alanının en önemli dallarından biridir” (Erinç, 2008).

Sanat başlarda büyü ile ortaya çıkmış, sonraları ortaçağ estetik düşüncesine göre ilahi dünya ile bağ kurmak amaçlı dinin etkisi altına girmiş, Rönesans estetik düşüncesine göre ise bilimin gelişim göstermesiyle dünyayı keşfetmek gibi çağlar boyunca toplumsal olgulara göre şekil almıştır. Böylelikle sanat, her çağda ve her zamanda toplumun yaşadığı sosyal durumların etkisi altında kalmıştır.

Toplumdaki teknolojik gelişmeler sanatı etkilemiştir. “Teknikle Üretilebilirlik Çağında Sanat Eseri (1936) adlı ünlü denemesinde Benjamin teknik yeniliklerin sanatın algılanmasına etkileri üzerinde durmuştur. Fotoğrafın icadı sanatın büyüünün bozulması ve orjinalliğini yitirmesi gibi durumlara sebebiyet vermiştir. Fotoğrafın reproduksiyon tekniklerinde kullanılmasının hızlı sonuçlar verdiği kadar çoğaltılan eserin orjinaliği bir o kadar ayrıcalık statüsü kazanmıştır (Heinich, 2013: 31).

Sanatın tanımını yaparken bazı düşünürlerin görüşlerini ele aldığımızda; Aristoteles’e göre, “*Sanat gerçeği olduğu gibi tasvir eder*” sözü ile yansıtma (mimesis) teorisini işaret etmekteyken, Platon’a göre “*Sanat bize gerçekliği değil, bir görünüşü bir kopyayı gösterir*” sözü ile doğayı sanattan üstün kılmaktadır. Platon’un aksine Hegel, “*sanattaki güzellik doğadaki güzellikten üstündür. Sanat insan aklının ürünüdür*” sözünü savunmuştur. “Karl Marx’a göre ise, “*yaratıcı eylem, insanın ve doğanın karşılıklı etkileşiminin bir aşamasıdır*” sözü ile sanatın düşünürlere göre farklı yorumlandığı görülmektedir” (Ersoy, 2016: 37-80).

Türk sosyologların sanat tanımlarına ve sanata bakış açılarına baktığımızda, Erinç’in sanatı, “bir toplumu özgün yapan ve diğer toplumlardan farklı kılan özelliklerinden en etkin olanının ve en evrensel dile sahip bulunanın kuşkusuz ki sanat olduğunu iddia ederek tanımlamaktadır” (Erinç, 2008: 155).

Türk sosyologlarından biri olan Baltacıoğlu sanat eserlerinin sosyal analizini belirlerken üç başlık altında incelemektedir.

Baltacıoğlu, sanat yapıtlarının sosyal karakterlerini yine üç başlık altında toplar: birincisi, sanat yapıtlarının toplum içindeki insanın estetik vicdanında yaşamasıdır. “insan artist bir hayvandır.” Onların sanatçıların insanın dışında bir varlık olmalarıdır. Buna göre sanat duygusu, yalnızca onun toplumsal ve kolektif bir yönü olmakla objektifleşme karakteri taşır. İkincisi, sanat zevkinin göreceli olması, topluma bağlı olmasıdır. Güzellik, iyilik ve doğruluk, sosyal vicdana göre değişir. Bir toplumsal gerçeklik olan artistik gerçekliğin zorlayıcı yönü olmasıdır. Bu zorlayıcılık, toplumun belli zamanlarında, belli dönemlerinde sanat zevkinin bu döneme göre oluşmuş olmasıdır. Üçüncüsü, sanatsal yaratmanın toplumsal kişiliğin kazanılması yoluyla gerçekleştirilebileceğidir. Bunun için de eğitim gerekir. “insanı artist yapan sosyal duyuş ve duyuşun nakil aracı olan eğitimidir.” Artistik gerçekliğin yabancı etkiler karşı dayanma ve karşı koyma gücü olarak belirliyor (Soykan, 2021: 17).

İsmail Hakkı Baltacıoğlu Türk resim sanatının başlarda gerçekçi anlayışa bağlı olsa da bu anlayıştan giderek uzaklaştığını, daha sonraları gerçeküstücü bir anlayışla ilerlediğini öne sürmüştür. Baltacıoğlu, bu akımın Türk resim sanatındaki etkisinin olumlu yönde etki ettiğini söylemiştir. Buna bağlı olarak “ilham almak için akıl gözü ile dış âleme değil, gönül gözü ile iç âlemi gören resimlerdir” (Aslan, 2019: 60) diyerek Türk resim sanatının güzelleştiğini ifade etmiştir.

Ulusoy’un (1993) Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar adlı kitabında sanat ile sosyal yapının birbiri ile olan etkileşimini üç temel yaklaşımla anlatmaktadır. Bu üç temel yaklaşımdan birincisi nedensel, ikincisi anlatımcı, üçüncüsü ise hikâye edici yaklaşımdır. Nedensel yaklaşım, sanat eserlerinin içinde buldukları sosyal koşullar tarafından belirlendiği veya onların sonuçları olduğunu ileri süren yaklaşımdır. Sanatı sosyal bir kurum olarak ele alan anlatımcı yaklaşımda sanat eserleri, içinde buldukları sosyal şartların anlatımcıları veya yansımaları olarak görülür. Hikâye edici yaklaşım, sanatçının sosyal rolüne, statüsüne ve konumuna göre değişiklik gösteren biçim veya özün, bulunduğu sosyal ortamla etkileşimini yansıtan eserlerde görülmektedir.

Hilmi Ziya Ülken’e göre, sanat toplumsal bir işleve sahip olarak gelişme gösterdiğini söylemektedir. Ülken’in sanat tanımı, “gerçek dünya ile ideal arasındaki zıtlıktır” (Aslan, 2019: 95). Sanatın akıldışı alan ile doğrudan ilişkili olduğunu öne süren Ülken, sanatın genele hitap etme özelliğine sahip olduğunu vurgulamış ve sanat eserinin halka açık ölçüde değerlendirildiğini eklemiştir. Ülken göre, sanat duyguların toplumsallaşmasıdır.

Sanat ile toplumun karşılıklı ayrılmaz bir ilişkisi vardır. Buna ilişkin olarak Erinç (2008: 155), şöyle demiştir: “Sanat, kim tarafından, ne zaman, hangi yöntemle yapılmış olursa olsun toplumun malıdır. Sanat, toplum tarafından var edildiğine göre toplum da sanat tarafından var edilir.” Sonuç olarak sanat; sosyal yapı ve yapıtaşlarından etkilenmemiş bir şekilde asla kendisini var edememiştir. Bireyi toplumun dışında düşünemediğimiz gibi sanatı da toplumun sınırları dışında var edememekteyiz.

“İyi bir toplum iyi bir sanatla, iyi bir sanat ise iyi bir toplum ile oluşmaktadır. Burada ki “iyi” sıfatından kastedilmek istenilen özgün, tek, yeni ve evrensel olabilme durumunu taşımaktadır” (Erinç, 2008: 155). İyi bir toplum ve sanat için yapılan bu tanımlamalara Erinç iki açıdan bakmaktadır. “Biri; toplumu diğer toplumlardan ayırırken, diğeri ise, çağdaş ve modern değerler ve kültür seviyesi açısından bütün toplumu ortak paydada birleştiren sanattır” (Erinç, 2008: 156-157).

Birinci tür sanat, yerel sanat, toplumun kendi kimlik öğelerine göre oluşturduğu sanat iken, ikinci tür sanat yani evrensel, çağcıl olan sanat ise, sanatın toplumu oluşturduğu geliştirdiği sanattır.

Sosyolojinin sözlükteki tanımına gelirsek, toplum ya da insanın etkileşimi üzerinde çalışan bir bilim dalıdır. ‘Sociology’ kelimesi, Yunanca ‘bilim’ anlamına gelen ‘logy’ eki ve Latince, genel anlamda insanı işaret eden, üye, arkadaş veya dost anlamındaki, ‘socius’ kelimesinden gelen ‘socio’ kökünden oluşur” (Seyrek, 2018). Sosyoloji araştırmaları farklı bireyler ve toplumlar arasındaki ilişkilerden sosyal yapılarına kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. Toplum bilimi geniş bir alan olduğu için sosyologlar bu disiplinin tanımını yaparlarken güçlük çekmektedirler. Bu disiplini kolaylıkla tanımlayabilmek için toplumu farklı yönlerden inceleyen sosyolojinin alt dallarından yararlanılmaktadır. Bu disiplin insanların toplum içinde neden ve nasıl yaşadığını araştıran bir bilimdir.

Erinç Sanat sosyolojisinin tanımını, “sanata sanat-bilim yoluyla bakmanın bir aracı olup sanatla sosyal yapı arasındaki ilişkileri araştırır ve değerlendirir” (Erinç, 2013: 55) şeklinde yapmaktadır.

“Bourdieu’nun sanat alanı kavramı tanımında, sanat sosyolojisinin büyük katkısı olduğu söylenilmektedir. Bu kavram sanatçı ve sanat eserini ortak bir eylem ile gerçekleştirerek, sanat ile toplum arasındaki gizemli perdeyi ortadan kaldırdığı

savunulmaktadır. Bourdieu'nun sanat alanı kavramı yeni bir sosyoloji bakış açısı sağlamaktadır. Sanat sosyolojisinin görevi sanat ile toplum ilişkisini yapılandırarak muhafaza etmenin yeni bir sosyoloji bakış açısı sunduğu düşünülmektedir” (Ülker, 2010: 46).

Ahmet Murat Seyrek 'in tanımına göre Sanat Sosyolojisi, “Sosyolojinin alt dallarından biridir ve sanatı toplumsal bir süreç olarak, diğer toplumsal fenomenlerle bağlantı içinde ele alır ve analiz eder” Frankfurt Okulu düşünürlerinden Teodor Adorno ve Max Horkheimer 'in katkılarıyla 20. yüzyılın ortalarında sanat sosyolojisi kendisine önemli bir alan oluşturmaya başlamıştır” (Seyrek, 2018: 155).

Sanatın belirli üç temel unsuru vardır: Sanatçı, sanat eseri ve alıcıdır. Bu üç unsur birbirileriyle kendi aralarında bir bağ oluşturup sanatın süreçlerini meydana getirmektedir. Sanat süreçleri içerisinde de belli başlı sanatsal olgulara kavuşuruz. Bu sanatsal olguları sanat sosyolojisi değerlendirerek yorumlayabilmektedir. “Zaman ve mekân ilişkisi içerisinde sanatın üç temel unsurundan olan sanatçı ve alıcı değişkenlik göstermektedir. Fakat sanat eseri bir yapıt olarak her yerde ve her zaman durmaktadır ve değişiklik göstermez. Bu nedendir ki sanat sosyolojisi yapmaya sanat eseri ile başlanmaktadır” (Erinç, 2013). Çünkü değişkenlik göstermeyen unsur üzerinden analiz yapmak sabit verilere erişmemizi sağlayacaktır. Böylelikle de sanat eserlerindeki belirli imge ve sembollerden yola çıkılarak tarihsel saptamalar yapılabilmektedir.

3.1.1. Sanat Eseri ve Sanat Sosyolojisi

Toplumsal kültürün, maddi ve manevi değerlerine sahip olan ve ilk akla gelen ögesi sanattır. Erinç (2004), göre sanat eserleri toplumun aynası gibidir ve tek yansıtıcısı gibidir. Böylelikle sanat eserleri toplumun aynası olduğu gibi gelecek kuşaklara da ışık tutan kültürel bir mirastır.

“Sanat eseri sanatçılar tarafından toplumda meydana getirilmiş bir üründür ve böylelikle toplumun ürünü sayılmaktadır” (Soykan, 2021: 17). “Toplumun bir ürünü olarak kabul ettiğimiz sanat eserinin içinde toplumsal yargılarla oluşmuş toplumsal beğeniler vardır. Yani toplumun beğenisine göre oluşmuş sanat eseri var olmaktadır. Böylelikle bir ürünün toplumsal yapıdaki geçerliliğini sağlayabilmesi için onun özü ve biçimi önem arz etmektedir” (Erinç, 2013).

“Marxizm için bütün tarihsel- toplumsal gelişme, sınıflar arasında meydana gelen çatışmaların ürünüdür. Şimdiye kadar bütün toplum tarihi bir sınıf kavgaları

tarihi olduğuna ve sanat etkinliği de bir toplumsal etkinlik olduğuna göre, bu etkinliğinde sınıf çatışmaları içinde yerini alması gerekir” (Tunalı, 2016: 83-84). Sanat eseri toplumsal etkinliğin üretimi sonucu ortaya çıkan bir üründür.

“Bir süje, bir objeyi salt duyuşsal somut bir obje olarak kavrar ve ondan bir estetik haz duyarsa, ancak o zaman o obje bir estetik obje olabilir. Ancak bir estetik obje estetik süje tarafından estetik obje olabilmektedir” (Tunalı, 2016: 78). Doğal bir objeden estetik objeye geçişi sağlayan süjeye, sanatçı diyebilirken toplumu da ekleyebiliriz. Ancak burada salt toplum değil, kendini geliştirmiş belli kültür seviyesine ulaşmış bir toplumdan söz edilmektedir.

“Bir yapıtın sanat eseri sayılabilmesi için yapıtın insanda estetik haz yaratıp bir mesaj iletiyorsa ve toplum yapıta bu işlevleri yükliyorsa o zaman sanat eseridir” (Erinç, 2013). Sanata yüklenen işlevleri anlayabilmek için sanat eserinin bulunduğu o dönemin sosyal yapısını kavramak gerekir.

Her çağın kendine ait bir sosyal düşüncesi ve bu düşünciyi temsil eden bir simgesi vardır. “Sanat eserlerinde o toplumu yansıtan simgelerin alt yapısındaki imgeleri anlamak, sanat eserinin çağını ve o çağın sosyal yapısını incelemek sanat sosyolojisinin araştırma alanıdır” (Erinç, 2013: 61).

“Bir çağın sanatının ve sanat eserinin toplumsal niteliğini anlamamız için, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve ilişkilerini, bunların sonucunda meydana gelen dinsel ve siyasal düşünce sistemlerini inceleyip bilmemiz gerekmektedir ki bir sanat eseri analizi yaparken bu düşünce sistemlerinin simgeleşmiş hallerini yorumlayabilelim” (Tunalı, 2016: 83-84).

Marxist teoriye göre, sanata ister istemez toplumsal açıdan bakmak gereğindedir. Çünkü sanatın gidişi, bir genel diyalektiğin özel bir yansıması olduğuna göre, sanatı, genel tarihsel-toplumsal gelişmenin dışında düşünmemiz olanak dışıdır. Yalnız sanata toplumbilimi uygulamazsak –sanatta, biçim ve öz değişmelerinin toplumsal nedenlerini araştırmıyorsak- gerçeklikten çok uzak bir soyutlamanın ve estetizmin düş ülkesinde buluruz kendimizi. Bir üslup çözümlenmesi, sanatta üslubu belirleyen etkenin öz, yani eninde sonunda toplumsal öge olduğunu görmedikçe, ne kadar keskin olursa olsun, en ince sorunları ve ayrıntıları anlamakta ne kadar ustalık gösterirse göstereceğin yanılmaya mahkumdur (Tunalı, 2016: 83-84).

Bir sanat eserinin belirli bir kesime hitap etmesi ve bu kesimin beğenisine sunulması için topluma İhtiyaç duyulduğu gibi topluma kazandırmak için de onu üreten sanatçıya da ihtiyaç duyulmaktadır. “Sembolik etkileşimciliğin en önemli temsilcilerinden biri olan Becker, Sanat eserlerinin bireysel yaratılardan ziyade

kolektif çalışma ürünleri olarak görmektedir. Sanat eserlerinin toplumsal beğeni karşısında yer alış sürecini kolektif bakış açısı ile incelemektedir. Sanat eserlerini tek başına değil kendisini etkileyen etmenlerle beraber düşünülmesi gerektiğini öne sürmüştür” (İlhan, 2019: 63).

3.1.2. Sanatçı ve Sanat Sosyolojisi

Sanat sosyolojisinin incelediği bir diğer yapıcı ögesi sanatçılardır. Dolayısıyla sanatçı, içinde yaşadığı toplumun bir üyesidir. “Toplumun her ferdi gibi bir bedene sahip olmasıyla fiziksel bir varlıktır. Biyolojik olarak, düşünebilen akıl sahibi bir varlıktır. Türsel yönden ise o, bir zoonpolitikondur, toplumsal bir varlıktır” (Soykan, 2021: 17)

Günümüze kadar tarihsel süreçlerde sosyal yapının din, aile, ekonomi dinamikleri sanatçıyı yönlendirmektedir. “Sanatçının kendi kişiliğini göstermesi bu dinamiklerin etkisi ile sanat eserine yansıtmasıyla ortaya çıkar. Bu sebeptendir ki sanat sosyolojisi ilişkisinde sanatçıyı değerlendirebilmek ancak onun sanat eseriyle olanaklıdır” (Erinç, 2013: 83). Sanatçının her çocuk gibi ilk sosyal ortamı ailedir. Bu sosyal ortamın sağlayabildiği olanaklar dâhilinde, (ailenin kültür seviyesi, ailenin ekonomik durumu gibi) kişiliğini ve sanat üslubunu oluşturabilmektedir.

“Sanatçı, içinde yetiştiği toplumsal değerlere, toplumsal yaptırımlara göre yetişir ve sanatçı olur. Bazı konular onun için sanat alanı dışındadır ve bu konular ele alındığında çıkan ürün sanat sayılmaz” (Erinç, 2013: 20). Çünkü o toplum da yetiştiği için otomatikman o toplumun değerleri doğrultusunda sanat eserini üretmiş olacaktır.

“Nasıl insan toplumsal görevleri yerine getirirken neyse o oluyorsa, sanatçı da ancak kişilerarası ilişkilere girdiğinde sanatçı olur. Sanatsal yaratmaya yönelik dürtünün kendini göstermesi ve buna karşılık gelen toplumsal ihtiyaç ve taleplerin varlığı olmadan sanat eserlerinin doğuşu söz konusu değildir” (Hauser, 1982: 215-216). Böylece, sanatın tarihi, sanatçıya düşen görevlerin tarihi olarak düşünülebilir.

“Sanatçı eserinde her ne kadar bireysel düşünce ve yorumlarını yansıtmış olsa da, toplumun bir parçası olduğu gerçeğinden yola çıkarak sanatçı eserlerinde istemeden de olsa toplumsal olayları yansıtan veya mesajlar veren iletileri aktarmış bulunmaktadır” (Kagan, 2008: 349).

Sanatçının sosyal yapıdaki konumunun belirsizliğine ilişkin araştırmalarda bulunurken birçok bakış açısıyla yaklaşılmaktadır. Bu yaklaşımlardan biri psikolojik yaklaşım diğeri ise sosyolojik yaklaşımdır. Sanatçının yaratım gücüne ve bu yaratım gücünün bilinçaltındaki sebepleri araştırmak psikolojik yaklaşımdır. Sanatçının eserlerine biçilen değerın çağdaşları tarafından değerlendirilmesi ise sosyolojik yaklaşımdır. Sanat eserlerine sosyolojik bir değerlendirme yapabilmek için eserin yapıldığı dönem önemlidir (Kris ve Kurz, 2016: 9).

Bayram Akdoğan (2001), göre sanatçı düşünebilen, gerçeği görebilen, toplumu anlayabilendir. Sanatçı yaşadığı toplumun düşünce sistemine dair bilgi sahibi olan kişidir. Toplumda yaşanan olayların insanları ne gibi yönlerden etkilediğini düşünüp kavrayabilen bir kabiliyettir. Toplumunu temsil eden sanatçı yaşadığı toplumun kültürüne ve maddi manevi değerlerine saygı duyardır.

Sosyolojik açıdan sanatçı toplumsal bir varlıktır. Sanatçının üretimi ise toplumun kültürünü yansıtan bir bilgi niteliği taşımaktadır. “Yaşadığı toplumun sosyal gerçekliğinin yorumlayıcısı olan sanatçı, yapıtlarında o toplumun özelliğini ve genel sanat anlayışını vurgular” (Ersoy, 2016: 69). Sanatçı yaşadığı toplumun kültürü ile yetişmektedir. Sanatçı sanat eserlerinde bulunduğu toplumun kültürünü yansıtan imgeler kullanabilmektedir. Özellikle de Asker ressamlarında Anadolu kültürünü ve yaşam şeklini yansıttığı düşünülen Anadolu kadın imgesini eserlerinde sıkça resmettikleri görülmektedir.

3.1.3. Alıcı ve Sanat Sosyolojisi

Alıcı estetik bilince sahip sanatseverlerdir. Alıcı ruhsal bir doyuma erişmek için sanat etkinliklerine gören göz olarak katılım sağlar. Bu etkinliklerde sanat eserlerini çözümleme yoluna girip bir bağ oluşturur. Sanat olgusunun üçüncü inşasını oluşturma da önemli unsurdur.

Sanatçı sanat eserini alıcısı (sanatseverler) ile kavuştarabilmesi için sanat galerinde sergilemektedir. Bunun için Ömer Naci Soykan “Hiçbir sanatçı, yalnızca kendisi için bir yapıt meydana getirmez; tersine o, yapıtının başkalarınca görülmesi, okunması, dinlenilmesi, şu veya bu biçimde alımlanmasını bekler” (Soykan, 2016: 17) demiştir.

“Bir sosyal yapının her sınıfı kendi alıcısını yaratır” (Erinç, 2013: 95). Buna bağlı olarak da alıcıların zihinsel gelişimi ne kadar ileri seviyeye ulaşırsa sosyal yapıda bir o kadar yükselme fark eder. Böylelikle de alıcı dediğimiz toplumun beğenileri, zevkleri de yenilenip gelişir ve değişir. Bu gelişim ve değişim sayesinde de o toplumun iyi sanat eserlerini belirlemede ki önemli faktörünü oluşturur.

Alıcının sanata olan yaklaşımında sosyal yapı dinamiklerinin büyük etkisi olduğu düşünülmektedir. Bunlar; inançlar, din, aile, kültür, yönetim, siyaset ve ekonomi şeklinde sıralanmaktadır. Bir toplumda sanata gereksinme duyulması ihtiyacı alıcının eğitimi, kimliği ve karakteri ile doğrudan ilişkilidir. “Sanatı teşvik eden, sanatçıyı güdüleyen alıcıdır, alıcının sanata yaklaşımıdır. Alıcının sosyal statüsü ve sosyokültürel seviyesine bağlı olarak sanatı okuyup değerlendirmesi yorumlaması da o derece ileridedir” (Erinç, 2013: 99).

“İzleyicinin düşünce yapısı ile birlikte sanat eserine dönük oluşturduğu soru sorma eylemi, izleyici ile sanat eserinin ilk karşılaştığı an olarak adlandırılabilir. Ancak izleyicinin bu soruları sanatın disiplinler arası yaklaşım metoduna dayanan eserin yargı safhasında ele alınıp değerlendirilmesi gerekir. İzleyicinin sanat eseri karşısında dile getirdiği bu soruların sanatın betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı aşamalarında ne tür bir yaklaşım ile esere yaklaşıldığı ve ne tür cevaplar alındığı, eseri doğru anlama ve tanımlamada izleyicisine sağlıklı cevaplar verecektir” (Adam, 2015: 16).

3.2. Sosyolojik İmge Olarak Kadın

“Sanat ve toplumun karşılıklı etkileşime dayanan ilişkilerini incelemek kadar, sanat ve toplumun gelişimine katkıda bulunabilecek doğru bağlantı noktalarını aramak da sanat sosyolojisinin başlangıçtaki düşüncelerinin merkezindeydi. Sanatın toplum üzerinde olumlu bir etki bırakacak konumda olmasını isteyen temel düşünce, tüm 20. yy. boyunca o ya da bu şekilde teorilerde yerini yeniden buldu.” (Danko, 2017: 34-35). Sanatın iyileştirici boyutu toplumun bilinçlenmesini sağlamaktadır. Sanat toplum içerisinde yaşanan iyi olayları da kötü olayları da yansıtıcı bir ayna gibidir. Yansıtma eylemini gerçekleştiren ise o toplumun insanı olan sanatçılardır.

“Sanatçının içinde yaşadığı toplumsal ve kültürel ortam sanat eserinin oluşumunda belirleyici rol oynamaktadır. Bir toplumun sanatını anlamak, toplumla sanat arasındaki etkileşimi çözebilmek için, önce toplumsal yapıyı anlamak gerekmektedir. Öte yandan sanat eserinin çözümlenmesi de toplumsal yapıdaki kimi gerçeklerin daha iyi anlaşılması konusunda ipuçları verecektir. Çünkü sanat yapıtı çevresindeki toplumsal ve düşünsel etkinliklerin tümünden oluşan koşullar tarafından belirlenmektedir” (Uzunoğlu, 2008: 1). Nuri İyem ve Nurullah Berk’ in eserlerinde toplumsal yapıdaki kadına ilişkin bilgileri betimlemelerinden çıkarabilmekteyiz. Özellikle Nuri İyem eserlerinde Anadolu kadını çok belirgin şekilde yansıtmıştır.

Anadolunun toplumsal yapısında kadın annedir. Analığa ilişkin, dokuma yapan, testi taşıyan, tarlada çalışan kadın imgelerini sıkça görebilmekteyiz.

Bir toplumun sanatına ilişkin sosyolojik bir yaklaşımı sergileyebilmek sosyal yapı tanımını irdelemeyi gerektirecektir. Erinç'in (2013), tanımına göre sosyal yapı iki temel öge olan tarih ve düzenin birlikteliğiyle oluşmaktadır. Tarihin geçmişe, düzenin ise sürece dayanması ile beraber bu iki ögenin birbirleri ile olan ilişkisel durumlarının sosyal yapıyı tanımladığını belirtmektedir. Sosyal yapının ilişkiler düzeninin devamlılığı ve kalıcılığı ise belli kurumlar sayesinde oluşmaktadır. Bunlar: aile, eğitim, ekonomi, hukuk, politika, inanç ve sanattır. Kadının sosyal yapı içerisindeki yeri tüm bu kurumlarda kendini göstermektedir. Anadolu kültürü temelinde kadının aile içerisinde büyük bir rolü var iken sanayi devrimi, endüstri devrimi ve günümüzde birçok değişkenlerle birlikte gelişerek diğer kurumlarda da kadın, gücünü göstermiştir.

Toplumun kültür ögesi olan sanat eserleri ve bu sanat eserlerindeki kadını anlamlandırabilmek o toplumun sosyal yapısındaki kadının yerini açıklamaktadır. Sanat eserlerindeki kadın imgesine sosyolojik bir bakış açısıyla yaklaşabilmek tarihsel dönemlerin kültürel bilgisine erişmekle mümkün olabilmektedir. Bu yaklaşımı sergilerken sosyolojik imgelem kavramı araştırılarak, toplumsal bellekte kadın imgesin simgeleştiği noktalara dair analizler yapılmak istenmiştir.

Sosyolojik imgelem; olaylar, olgular veya maddelerde normal insanların göremediği bağlamları anlamları görebilme yetisidir. Mills (2000), sosyolojik imgelemi, insanlara dünyada neler olduğunu ve bunlar sonucunda kendi başlarına neler geleceğini görebilmelerini sağlayan bir kavram olarak açıklamıştır. Sosyolojik imgelem, tüm toplum kültürlerinin kolektif belleğini oluşturan bir bütündür. Sosyolojik imgelem kolektif belleğin özünü oluşturmaktadır. İnsanlar kendi tarihindeki bir sorunu anlamlandırabilmek için kolektif belleğin özüne inmeleri gerekmektedir. Bireyin kendi varlığının toplumsal ve tarihsel anlamını bilme dürtüsü, dünyada olup bitenleri kavrama isteği öz bilinçle ortaya çıkmaktadır. Sosyolojik imgelem, bu öz bilincin en verimli şeklidir.

Mills'e (2000) göre sosyolojik imgelem, sosyolojik vizyondur; bireyin görünüşe göre özel olan problemleri ile önemli toplumsal meseleler arasındaki bağlantıları görebilen bir dünya görüşüdür. "Mills, yaşamlarımızın toplumsal, kişisel ve tarihsel boyutlarını birbirine bağlayan, soyutlanmış ampirizm ile ona benzer

büyük kuramlara eleştirel mesafeye yaklaşan hümanist bir sosyolojiyi savunmuştur” (Marshall, 1999: 506). Sosyolojik imgelem, tarihsel dönem içerisindeki toplumların ve toplumların sosyal yapılarına, ortak payda da bakabilme yeteneği kazandırmaktadır.

Klasik sosyal analistler sosyolojik imgelem kavramını açıklarken üç soru sormuşlardır. Bunlar; toplumun bir bütün olarak yapısı nedir, toplumun insanlık tarihi içindeki yeri nedir ve bu toplumun her bir özelliğinin insan doğası için anlamı nedir sorularıdır. İnsanın bu sorulara yönelmesi kendi konumunu tarih içinde araştırma merakından ileri gelmesiyle oluşmaktadır. “Mills’e göre bu meraktan doğan sosyolojik imgelem insanlık kültürünün en verimli ifadesidir” (Bostan, 2012: 100).

Sanat tarihi boyunca sanat eserlerinde bir anlatımı gerçekleştirebilmek amacıyla kadın imgesi sıkça tercih edilmektedir. Kadının varoluşu sebebiyle getirdiği zenginlik sanat eserlerinde konu olmaya değer görülmüş estetik ve kültürel aktarım öznesi olmuştur. Kadın Anadolu kültüründe toprak ile özdeşleştirilmesiyle beraber yaşanan toplumun kültürel özelliklerini de kapsayan bir varlık olmuştur. Bu nedendir ki Anadolu kültüründe kadına çok büyük değer biçilmektedir. Dolayısıyla sanat eserleri üzerinden kadın imgesinin anlattığı iletilerden çıkarımlar yapabilmekteyiz. Sanat tarihi boyunca kadın kimliği üzerinden sanat eserlerine aktarılan mesajlar bizlere sosyolojik veriler sunduğu düşünülmektedir. Yapılan analizler doğrultusunda da kadına sosyolojik bir imge olarak yaklaşılmaktadır.

Kadının sosyolojik bir imge olarak analizini yaparken toplum tiplerine göre değerlendirmeler yapılmıştır. Kadının sosyal yapıdaki statüsünü anlamlandırabilmek için bulunduğu çevre, ortam ve bulunduğu topluluğun getirmiş olduğu sosyal değişkenlerin incelenmesi gerekmektedir. Sosyal değişkenler olarak, toplumun yaşam tarzını değiştiren unsurların olmasıdır. Örneğin göçebe yaşam tarzından yerleşik yaşam tarzına geçişte tarımın çağ atlatması ve insanların bu değişken unsura ayak uydurup ona göre uyum sağlamalarıdır. Dolayısıyla toplum içerisinde gelişip değişen olaylar insanları etkilemiştir. Tüm bu değişikliklerin karşısında kadın her zorluğa rağmen ayak uydurabilmiş, çağın getirdiği yeniliklerle eş zamanda ilerleyebilmiştir.

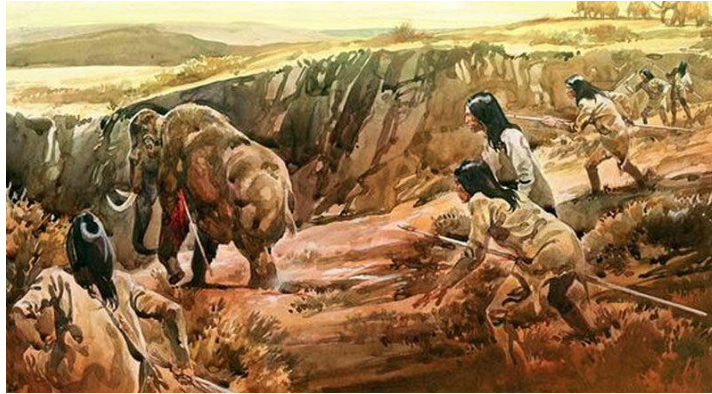
Toplumun değişen yapısıyla beraber kadının yer aldığı statüsü de aynı paralellikte değişim göstermiştir. Tarım toplumunda tarlada yer alan kadın,

makinelerle dolu fabrikada çalışan işçi statüsüne geçmiştir. Kadın imgesi, tarihsel süreçlerde değişiklik gösteren toplum tiplerine göre sosyolojik analiz yapılmıştır. Toplum tipleri beş türde ele alınmaktadır. Bunlar; avcı-toplayıcı toplum, göçebe-yerleşik toplum, tarım toplumu, sanayi toplumu ve enformasyon toplumdur.

3.2.1. Avcı Toplayıcı Toplumda Kadın

“Paleolitik çağlardaki Anadolu kadınına hemen hemen hiç tanımıyoruz. Arkeolojik malzemenin sadece taş ve pek az kemik aletlerden ibaret olduğu bu devirde kadının mağaralarda domestik işlerle uğraştığı ve çocuklarına baktığı tahmin edilmektedir” (Darga, 2018: 19).

“Avcı-toplayıcı toplumdaki görev dağılımında kadın, toprak ve bitkiler konusunda edindiği bilgi ve barındıkları ortamda yetişen çocuklar üzerindeki hükmü sonucu, sürekli bir sonraki neslin şekillenmesini sağlamıştır. Bu anlamda elinde bulunan güç ile kadın, erkekten farklı bilgilere sahip olan kişi konumuna gelmiştir” (Duran, 2015: 13).



Şekil 3.1. Avcı Toplayıcı Toplumda Kadınların Avlanma Sahnesi, İllüstrasyon.

Avcı toplayıcı toplumda (Şekil 3.1.) kadın ve erkek eşit şekilde görev ve sorumluluklara sahipti. Yaşamlarını idame ettirebilmeleri için temel ihtiyaçları sağlamaları gerekiyordu. Dışarıdan içeri yiyeceği getiren genelde erkeklerdi. Avlanmak ve keskin aletleri kullanmak erkeğin sorumluluklarındandı. Yemek yapmak ve ev içi düzeni sağlamak kadının görevlerindendi. Özellikle bu dönemde aletlerin en ilkel olduğu zamanlarda kadın el becerisi ile bütün işleri görmekte başarılıydı. Ev ekonomisini idare etmek ve istikrarını sağlamakta önemli konumdaydı. El becerisine dayalı işlerde de avlanılan hayvanların derilerinden kürk giysiler yapmaktaydı. Çatalhöyük kazılarında dokumacılık aletlerine dair kalıntı eserlere rastlanılmaktadır.

3.2.2. Göçebe Ve Yerleşik Toplumda Kadın

Uygarlık tarihi dönemlerinde göçebe yaşam şeklinden yerleşik yaşam şekline geçiş Neolitik çağı kapsamaktadır. Göçebe toplumlar zor şartlar altında yaşamaktadırlar. Sürekli evini taşıyan topluluk hayatta kalmak için avlanmak ve göç ettiği yeri korunaklı hale getirmektedir. Avcılık için alet (mızrak ve kapan) geliştirmişler, bütün bu şartlar doğrultusunda göçebe yaşam insanı aynı zamanda kendisini de geliştirmiştir.

Göçebe yaşam tarzında insan göç ettiği yere uyum sağlamak zorundayken, yerleşik yaşam tarzında ise yerleştiği yeri kendi istek ve doğrultusunda organize etmiştir. Yerleşik yaşam bu nedenle belli bir istikrar ve düzeni gerektirmiştir. Yerleşik yaşamda kadın bu istikrar ve düzeni sağlamada bebeğine baktığı gibi tarımı da işleyip meyve vermesi için emek sarf etmiştir.

Neolitik çağda tarımın keşfiyle yerleşik hayata geçilmiştir. Tarım işleri çoğunlukla kadının sorumlulukları arasındaydı. Ekip, biçen, diktiği tohumu büyüten ve o tohumun meyvesinden evdeki ailenin diğer üyelerini besleyen anne yerleşik toplumlarda kendisini göstermektedir. “Neolitik çağda Anadolu’da yaşayan insan toplulukları mağara yaşantısından yeni çıkmış, küçük köyler kurmuş ve avcılık ile besin toplayıcılığı yerine kendisini besleyecek sulu tarıma bırakmıştır. Tarım ile yerleşik düzene geçiş, İnsanlığın modernleşmesinde çağ atlamadaki en büyük ilerleme olarak bilinmektedir” (Darga, 2018:44). Yerleşik yaşamda “tarımsal üretimi başlatan kadınlar, bereket kültürüyle ilgili bir inanç kavramının da ortaya çıkmasına yol açmış olabilirler” (Darga, 2018: 44). Kadınların kutsal vazifelerde çokça yer almasının bir sebebi olarak düşünülebilir.

Göçebe düzendeki vahşi hayvandan hem besin almak hem de korunmak amaçlı mağaradan uzaklaştırmak için avlanılırken yerleşik düzende insanların yaşam alanları düzenli olarak vahşi hayvanlardan korumaya dönüşmüştür. Bu sistem ilerleyen süreçlerde uygarlıklarda askeri sistemin temelini de oluşturmaya başlamıştır. Böylelikle git gide kadının konumu daha içeriye çekilmeye başlamıştır. Avcı-toplayıcı toplum ve göçebe- yerleşik toplum yapısında her ne kadar kadının ve erkeğin üstlendiği görevler farklılık gösterse de hepsi buldukları çevrenin getirmiş olduğu şartlara göre şekillenmiştir.

“Kadınla erkek arasında, birbirinden üstün gelme mücadelesi değil, koşulların gerektirdiği bir dayanışma olmalıdır. Neolitik çağların bütün anaerkil toplumlarının inanç merkezinde yer alan ana tanrıça ile insanlar arasındaki ilişkinin, ‘kulluk’ mantığından değil, sevgi ve şükran duygusundan kaynaklandığı düşünülüyor” (Darga, 2018: 45).

3.2.3. Tarım Toplumunda Kadın

Evcilleştirilen hayvanların gücünden yararlanılarak tarımsal faaliyetler gelişme göstermeye başlamıştır. Böylelikle üretimin artmasıyla beraber insan gücüne ihtiyaç duyulmuştur. Tarlasını eken kadınlar tarla da çalışan işçilere yemek de yapmaktadır. “Tarım toplumlarında toplumsal eşitsizlik vardır. Toprak sahipleri ile topraksız köyler arasında büyük uçurumlar oluşmuştur. Tarım ekonomisinin hâkim olduğu tarım toplumlarında işgücü olarak insanlardan faydalanılması tarihin en katı tabakalaşma tiplerinden biri olan köleliği doğurmuştur” (Bahar, 2009: 26). İnsan nüfusunun artması, üretimin çoğalması, işgücünün artması gibi sorunlar kadını etkilemiş ve zor şartlar altında çalışmak durumunda kalmıştır. İnsan gücünün yetmemesi, çoğalma ve artış gösteren sorunlara karşılık getirilen çözüm makinelerin icadı ile beraber sanayi devriminin başlaması olmuştur.

Tarımda makineleşmenin artması, köylerden ve yerel yönetimlerden yüksek fiyatla kiralanan otlakların giderek azalmasına yol açmıştır. Kadının üretime katkısı çok yüksektir. Hayvancılığa dayalı ekonomide taşıdıkları ekonomik değerden ötürü, çok sayıda çocuk doğurmalıdır. Yiyecek hazırlar, kilometrelerce yürümesini gerektiren yakacak odunu ve suyu taşır, hayvanları besler, ahırları temiz tutar, tüm ailenin giyeceklerinin yanı sıra, sürekli yenilenmesi ve korunması gereken çadır dokur. Çadır kurup kaldıran, mevsimlik göç için hazırlık yapan, takasa dayalı alışverişi yürüten kadındır (Kandiyoti, 2013: 25).

3.2.4. Sanayi Toplumunda Kadın

Kullanılan araç ve gereçlerin gelişmesi iş gücünü kolaylaştırmaya başlamıştır. Toplum yapısı bu gelişmeye göre yapılanıp değişmiştir. Sanayi toplumlarında iş bölümü mantığı değişim göstermeye başlamış ve toplumun isteklerine göre yeniden şekillenmiştir. Sanayi devrine kadarki süreçte kadın hep ev içi işlerde yer alabilmekteyken, artık ev dışında işlerde görev alabilmektedir. “Sanayi ve hizmet sektörünün gereksinim duyduğu emeği üretmek için çaba gösteren kadın, gerçekleştirdiği iş neticesinde artık ücret almaya başlamıştır. Sanayi Devrimi, ilk kez ücretli kadın emeği kavramının ortaya çıkmasına katkı sağlayan tarihsel süreçteki en önemli gelişim olarak ele alınmaktadır” (Sağlık ve Çelik, 2018: 100).



Şekil 3.4. Sanayi Toplumlarında Fabrikada Çalışan Kadınlar.

“Kent yaşamının bireyi ön plana çıkaran yapısı ve rahat yaşam olanakları, kente göçü arttırmıştır. Feodal beyler ve topraklarında çalıştırdıkları çiftçilerin yerini yavaş yavaş kapitalizmin getirisi olan proleterya sınıfı (işçi sınıfı) almıştır” (Uçar, 2020: 35). Sanayi devrimiyle birlikte tarladaki kadın şehre göçmüş, şehirde kadınlar fabrikalarda (Şekil 3. 2.) dokuma sektörü, hizmet sektörü gibi alanlarda çalışmaya başlamıştır. Dokuma sektörlerinde çalışan annelere çalışma saatlerinde esneklik sağlanmış ve bu kadın istihdamı artışını sağlamıştır. “Tarım toplumlarında kadın ve erkekler evlerinde veya evlerine yakın yerlerde çalışırken, sanayi toplumlarında insanlar daha uzun mesafelerdeki işlerine gitmeye başlamıştı. Ev ile iş yeri ayrılmış, kadınlar da üretimin önemli bir parçası haline gelmeye başlamıştır” (Bahar, 2009: 26).

3.2.5. Enformasyon Toplumunda Kadın

“Enformasyon toplumu bilginin kullanımının yaygınlaştığı ya da insanların bilgiye ulaşmasının kolaylaştığı bir toplumdur. Sanayi toplumunun amacı maddi değerlerin üretilmesi olarak tespit edildiğine göre bilgi toplumunun amacı ise bilginin üretilmesidir” (Fidan, 2000). Bilgi iletişim teknolojileri bu dönemde önemli gelişmelere yol açmıştır. İnsanlar kitle iletişim araçlarıyla birçok mecraaya ulaşabilmektedirler.

Enformasyon toplumunda teknolojilerin ulaşım, sağlık, eğitim, tarım gibi alanlara büyük çap da katkısı olmuştur. “Teknolojinin gelişmesiyle ev işlerini hafife indiren elektronik ürünlerin yapılması, kadın üzerindeki yükü bir nebze hafifletir ve bu sayede kadın, sosyal yaşama daha fazla zaman ayırmaya başlar” (Kozlu, 2008: 3).

Bu alanlarda ki gelişmelerle birlikte insanların yaşam standartları yükselmiştir. Enformasyon toplumunda kadın tüm bu gelişmeleri kendisine fayda sağlayacak şekilde kullanarak fırsata çevirebilmiştir. Sosyal medya kullanan kadınlar, el emeklerini sundukları bir mecrada satış yapabilmekte ve ekonomisini sağlayabilmektedir.

Kitle iletişim araçlarının kadına yansıyan olumlu etkilerinin yanında olumsuz etkileri de vardır. Dergilerde veya reklamlarda ticari amaçla kadının güzelliğinden yararlanılmaktadır. Güzellik algısının değişmesinde bir eşik yaratan kitle iletişim araçları, kadın bedenini teşirleştirmiştir. “Geleneksel yapı içerisinde geçim ekonomisinin bir parçası olan ve iş gücüne dâhil edilen kadın, modernleşme ve kapitalizmle birlikte, köyden kente göç gibi faktörlerin de etkisiyle, tüm karar alma süreçlerinden dışlanarak, sistem içerisinde hiçbir kapital değer taşımayan nesneye ev hanımına dönüşmüştür” (Kaya, 2015: 91). “Kadınların toplum içinde ikincil konuma düşmüş olmalarının sebebini Berktaş (1996), kent devletlerinin ortaya çıkmasıyla gerçekleştiğini düşünmektedir. Kent devletlerinin oluşumundan önce ise arkeolojik kanıtlardan anlaşılacağı üzere kadın konumu yüksektir” (Berktaş, 1996: 37-38).

“Postmodern dönemde sanatın kültürel potansiyeli üzerinden görsel medya üretimleri gerçekleşmektedir” (Eker ve Aslan, 2010: 260). Son zamanlarda kadın imgesinin medyada kullanımı kadını tüketilen meta konumuna yerleştirmiştir.

Kadın her zaman üreten bir varlık olagelmıştır. Fakat son yıllarda kapitalizm ve materyalizmin “bireyin arzusu dışında gelişen etkenlerin yönlendiricilik gücü, bireyin tüketime odaklanmasına da etki etmektedir. Ve aynı zamanda bireyin tercihlerin çaresizliğini davranışlarında yaşamasına zemin hazırlamaktadır” (Aslan, 2010: 84-85). Böylelikle üreten kadın hem tüketmekte hem de tüketilmektedir.

3.3. Sanat Eserlerinde Kadın İmgesi

Ahmet Cevizci felsefe sözlüğünde imge kavramını “Dış dünyadaki nesnelere zihinsel resim, kopya ya da tasarımı; gerçek ya da gerçek dışı bir şey ya da olgunun zihindeki tasarımı” olarak tanımlamaktadır” (Cevizci, 1997: 462). Diğer bir sözlük olarak Webster 'da imgeyi, “zihinsel bir resim: bir şeyin nasıl görüldüğü veya görünebileceği düşüncesi” şeklinde tanımlanmıştır.

Hayal ürünü olan imgelerin sonsuz bir düşünme alanına sahip olduğunu söyleyen Leppert (2009), imgenin tanımıyla ilgili olarak şöyle demiştir:

İmgeler bize asıl dünyayı değil. Dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil. Bunların temsilleridir imgeler: Temsil, yani yeniden-sunum. Hakikaten. İmgelerin temsil ettiği şeyler "gerçek" dünyada olmayabilir: sadece muhayyile. Kuruntu. Arzu. Rüya ya da fantezi dünyasında var olabilir. Fakat tabii, öte yandan, dünyaya şu ya da bu şekilde dâhil olan bir nesne olarak vardır her imge. İster fotoğraf, ister film ya da video, isterse de resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür. İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. Buradan şu sonuç çıkıyor: imgeler. Maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyokültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir.

Leppert 'e göre imgeler somut nesnelerdeki görünüm değil o nesnenin görünüm halini alana kadarki düşünme sistemidir. İmgeler gerçek dünyada bir kimlik biçemez ancak somut bir nesne de kendilerini var edebilirler. Gerçek dünyada görmüş olduğumuz somut nesnelere insan bilincinin oluşturmuş olduğu imgeleri görebiliriz.

Kaya'ya (2003) göre imge "sanat dilinin imge dili olduğu ve bu dilin sanatçının iç duyumuyla kendinden, dış duyumuyla doğadan ve dünyadan getirdiği, özel bir biçime sokularak özgünleştirilmiş biçimlerden oluşturduğu" (Kaya, 2003: 5) söylemektedir.

"Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan, birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için, kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar" (Berger, 2014: 10). John Berger imgeyi zihindeki ilk düşünüş şeklinde tanımlamaktadır. Bir sanatçı izleyicisine seçmiş olduğu kareyi gösterir. İzleyici de ancak sanatçının imgelem dünyasındaki düşüncüyü yansıttığı kadar görebilmektedir.

"İmgelerle düşünme ve imgeler tasarlama insanlığın en eski düşünsel süreçlerindedir. Duyularla algılanan veya zihinde tasarlanan imgeler, sanatı var eden temel kavramlardandır. Sanat, imgeler tasarlama ve oluşturma sürecidir. Bu süreç sanatçıya ve döneme göre şekillenir" (Şayık, 2015: 15).

Toplumun bir parçası olan sanatçılar sanatını icra ederken döneminin sosyal yapısı ve sosyokültürel nesnelere temsil eden semboller kullanmaktadır. Sanatçı bu sembollerini belli bir içerik doğrultusunda mesaj iletmek amaçlı kullanmaktadır. Yüzyıllardır sanatın büyüyle başlayıp günümüze kadar gelen süreçlerinde sembollerin mutlaka bir şeyleri temsil ettiği açıktır. "Sanatçı için imge, yaratım sürecinin büyük bir kısmını kaplamaktadır. Hatta bir sanat eserinin ilk doğduğu yer

sanatçının imgelem dünyasıdır. Sanatçı için imge, yaratımın ilk basamağıdır” (Şayık, 2015: 15).

İmge kendini tek başına gerçek dünya da var edemediği için belli bir forma ve dış görüntüye ihtiyacı vardır. “İmge sözcüğü, benzer olma ya da taklidi gibi olma ve andırma olarak da tanımlanır. Görme, gözlemlene ve anlamın farkındalığı ve çözümlenmeyle oluşur. İmge; grafik, optik, algısal, zihinsel, sözlü imgeler, olarak gruplandırılabilir” (Öztürk, 2019: 79).

Sanatçılar eserlerinde doğrudan bir anlatımı değil de dolaylı bir anlatımı tercih ederler. Bu tercihlerini iç dünyalarındaki imlerini dışa vururken simgesel yöntemi seçerler. Her simge sanatçının kişisel yorumuna göre değişiklik gösterebilir ve farklı mesajlar iletebilir. Simgeler gizemli mesajlar içermektedir. Sanat eserinde şekil almış simgesel formlar sanatçının imgelemindeki içerik ve biçimin somut halidir. Böylelikle sanatta simge anlatım yolu olarak sıklıkla tercih edilen bir yöntem olmuştur.

Jung’un simge tanımı “gündelik yaşamımızdan bilip tanıdığımız ama alışlagelen, açık anlamına ek olarak özgün bağlantılar da sunan, bir terim, bir ad hatta bir resimdir” (Jung, 2009: 18).

Belirli bir insan, nesne, grup ya da düşünceyi veya bunların birleşimini temsil eden, ya da bunların yerine geçen iletişim ögesidir. Osmanlıcası remiz, alamet, bir başka deyişle, bir nesnenin imajı olan veya soyut bir şeyi göz önüne seren bir nesne yaratık veya objedir canlıdır. Örneğin köpek sadakatini, terazi adaletini simgesidir (Ersoy, 2000: 12).

“İmge ile simge arasındaki bu geçişli durumda simgenin gücünün asıl olarak imgenin gücünden ileri geldiği ve imge ne kadar güçlüyse simgenin de o kadar güçlü olduğunu söyleyebiliriz. Simge, imge üzerinden metafor yaratmaktır. Simge, anlatım açısından yetkin, içerik açısından karmaşıklaşmış imgedir. O, bir ilişkide bir başka şeyi açıklar. Simgenin karmaşık yapısı, dışlaştırmak zorunda olduğu anlamdan ileri gelir” (Okan, 2020: 43).

İmgeler, toplumların dünya görüşünü, kültürünü, sosyal yapısını ve bu sosyal yapı içerisindeki bireylerin konumunu özellikle de kadının konumunu temsil etmesi açısından önemlidir. “Dünyaya karşı bakışın sonuçlarıdır” (Ümer, 2017: 1540). İmgeler o toplumun kültür öğeleriyle simgeleşmektedir. Bu simgeleşme hali o toplum sanatı ile şekillenmektedir. Sanatın bu anlamda imgeleri yansıtma gücü,

iletim gücü vardır. Sanatta sembolik değer taşıyan imgeler o toplumun zamanına ilişkin mesajlar vermektedir.

“Tarih boyunca kadının her toplumda almış olduğu roller büyük sorumlulukları gerektirmiş ve kendisini o toplumlarda önemli konumlara yükselterek etkili hale getirmiştir. Kadının bu etkisi sanatçılar üzerinde büyük tesirleri doğurmuştur” (Aslan, 2019: 17). Tarihsel süreçte kadın varlığıyla ve toplumun ona biçtiği rolleriyle her ne kadar değişmiş olsa da hiç bir zaman kutsallığını kaybetmemiştir. Özellikle Anadolu topraklarında anne özelliğiyle değerinin paha biçilemeysiyle tekrardan sanatçıların eserlerinde kendini göstermektedir.

Sanat eserlerinde sıkça resmedilen kadın imgesi, tarih boyunca üzerine düşen sorumluluk ve yükümlülüklerini yerine getirmesine dair Atatürk, Anadolu Kadınıni şöyle anlatmaktadır:

"Dünyada hiçbir milletin kadını, milletini kurtuluşa ve zafere götürmekte, Anadolu kadınından daha fazla çalıştım diyemez." "Dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir milletinde, Anadolu köylü kadınıni üstünde kadın mesaisi zikretmek imkânı yoktur ve dünyada hiçbir milletin kadını 'Ben Anadolu kadınından daha fazla çalıştım, milletimi kurtuluşa ve zafere götürmekte Anadolu kadını kadar emek verdim' diyemez."

Anadolu kadını emekçiliğiyle ve ona biçilen zor rollerin üstesinden gelerek kendisini toplum içinde başarısıyla hep var olmuştur.

Her çağın getirdiği yeniliklerle hem savaşıp hem ayak uydurmak zorunda olan kadın kendisini yenilemiş ve geliştirmiştir. Tarım kültüründen tüketim kültürüne kadarki gelişen süreçte kadın çağın getirdiği yeniliklerle hem savaşıp hem ayak uydurmak zorunda kalmış ve bu gelişme süreçlerinde de kadın imgesi de farklı sıfatlarla anılmıştır. Masumiyetin, saflığın, bereketin, bekâretin, bilgeliğin, aşkın ve güzellik gibi sıfatların sembolü olmuştur.

Sanat tarihi boyunca sanat yapıtlarında işlenen kadın imgesi sürekli karşılaşılan bir konu olmuştur. Büyü yapan, çocuğunu emziren, toprağı ekip biçen, dini törenlerde ritüel yapan, gelişi güzel günlük yaşam biçimlerinde yer alan konularda sıkça yer almaktadır. “Kadın imgesi; geleneksel anlamda tapınılan kadın ve kutsal olan (Tanrıça), doğurgan ve koruyucu olarak (Anne), erkeğin mülkiyetinde olan

(Tüketim kültürünün ögesi) ve hatta savaş meydanında erkeğin yanında savaşçı olarak sanat yapıtında betimlenmiştir” (Bagherifam, 2019: 2).

“Kadın imgesini betimleme birçok ressam için aranan konu olmuştur. Sanat tarihi sürecini incelediğimizde bunun ne kadar etki alanına sahip olduğunu görürüz. Her dönemin sahip olduğu özel bir kadın imgesi vardır. Bu imaj o dönemin toplumsal yapısının kadına biçtiği rolle doğru orantılıdır” (Aydın, 2019: 60).

Kadın imgesi toplumun kültür ve inanç sistemini yansıtan bir göstergedir aslında. Kadın imgesine bakarak o toplumun sosyal yapı özelliklerini ve kültürünü anlayabilmekteyiz. Kadın bulunduğu toplumun sosyal dinamiklerine göre şekil almıştır. Toplumun algısına ve sosyal yapının dinamiklerine göre şekil alan kadın imgesi sanatsal üretimlerde kendini göstermektedir. “Sanatın kültürle, inançla, etnisiteyle, coğrafyayla ve daha pek çok sosyal unsurla olan etkileşimi o topluma ait olan sanatçının kadın imgesine olan bakış açısının şekillenmesinde söz sahibidir. Bu nedenle, tarihteki ilk sanat eserlerinden itibaren görülen kadın imgesi toplumların kadına olan yaklaşımını yansıtmaktadır” (Özensoy, 2017: 13).

Her toplumda dikkatleri üzerine çeken kadın, sanatçının imgelem dünyasında resmedilmeye değer bir estetik varlıktır. Güzelliğiyle, başarısıyla, şifacı yaklaşımıyla her derdi iyileştirici gücü ve kutsi özellikleriyle toplumun vazgeçilemez ana kaynağıdır. Böylelikle “tarihsel değişim içinde kendine ayrılan yeri hep korumuş, tarihin değişim ve gelişimine ayak uydurmuş, önemini kaybetmeden en baş öge olmayı başarmıştır” (Şayık, 2015: 15-22). Toplumun her gelişim evresinde sanattaki değişmelerle birlikte sanat eserlerindeki kadın imgesi de değişmektedir.

Oral’a göre (2014), tarihin farklı dönemlerinde ve çeşitli kültürlerinde ortaya çıkan ana tanrıça inanışları günümüzde evrensel bir kavram olarak kültürel devamlılığı göstermesi bakımından oldukça dikkat çektiği görülmektedir. Sanatçılar evrensel konuları seçerek kötülüklerle karşı insanlığı iyileştirmek, daha güzel mesajlar iletmek istemişlerdir. Bu nedenledir ki günümüz sanat anlayışında ve sanat eserlerinde kadın imgesi sık sık kullanılmaktadır. “Kadın her dönemde sosyal ve kültürel yapıya göre birçok anlam karmaşası içinde kendine yer bulma ve bir birey olduğunu kanıtlamak çabası içine girmiştir. Bu çabası günümüzde de sürmektedir” (Ölçer, 2017: 2).

4. ÇAĞDAŞ VE KAVRAMSAL AÇIDAN KADIN İMGESİNE YENİ YAKLAŞIMLAR

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk ressamaları devlet tarafından yurtdışına sanat eğitimi görmeleri için gönderilmiştir. Dolayısıyla Türk resim sanatı eserlerinde Batı sanat akımlarının etkisi görülmektedir. Türk ressamaları batıdan ne kadar etkilenmiş olsalar da, eserlerinde Anadolu kültürünü simgeleyen sembollerin izleri görülmektedir. Türk ressamaları üretimlerinde Batının teknik bilgisinden faydalanmış içerik veya konu olarak Anadolu'yu anlatan eserler üretmişlerdir. Anadolu'ya döndüklerinde aldıkları eğitim ile birlikte toplumsal olayları yeni teknik ve yeni stillerle eserlerine yansıtarak farklı bir bakış açısı ile yaklaşmışlar ve Türk resim sanatına katkıda bulunmuşlardır.

Genelde tercih edilen konular toplumcu gerçekçi konular olup Anadolunun yöresel dokusu, motifleri, yaşam şekillerine dair konular ele alınmıştır. Dolayısıyla bir açıdan da anadolunun değişen sosyal yapısına ilişkin bilgilere erişebilmemize olanak sağlamışlardır. 'Kadın İmgesi' çalışmamızın odak noktasını oluşturması sebebiyle Anadolu kadını betimleyen ressamaların sanat eserleri ele alınmıştır.

Kadın; sanat tarihi boyunca eserlerde estetik bir form, güzelliğin öznesi, tüketim kültüründe reklamlarda ayartıcı ikna edici özne olarak ele alınmış olsa da Türk ressamaları eserlerinde Anadolu kadınının güçlü yanını betimlemeleriyle dikkat çekmektedirler. Kadının bu özelliğini eserlerinde ana tanrıça sembolünü kullanarak yeniden günümüze aktarmaları çalışmanın manevi boyutunu göstermektedir. Dolayısıyla tarih öncesi çağlarda Anadolu'daki kadının varlığına ve gücüne ilişkin araştırmalar yapılarak günümüz sanat eserlerine nasıl bir şekilde aktarıldığı yorumlanmıştır.

Erinç'in ifadesine göre "Türkiye de çağdaşlaşma hareketlerinin Mühendishane-i Hümayun'un açılması ile Tanzimat Fermanının ilanı ile başladığı düşünülmüş olsa da, ulusal ve yöresel sanatların yerine evrensel sanatın gerekliliğinin toplumu modernleşmeye götürdüğünü" (Erinç, 2004: 111) savunmuştur.

Modernleşen toplum yapısında kadın imgesini betimleyen ressamalar örneklemini İbrahim Çallı, Namık İsmail, Cemal Tollu, Malik Aksel, Nurullah Berk, Turgut Zaim, Nuri İyem, İbrahim Balaban, Neşet Günal ve Mehmet Aksoy, Nur

Koçak, Gülsün Karamustafa, Tomur Atagök, Beril Anılanmert, Hülya Vurnal ve Mehtap Baydu oluşturmaktadır.

4.1. İbrahim Çallı (1882-1960)

Çallı eserlerinde, konu olarak toplumsal olayları işlemektedir. Yaşadığı toplumun kültürüne ait öğeleri, dekoratif nesnelere detaylı bir şekilde betimlemiştir. Eserlerindeki bu detaylarda sanatçının hangi döneme dair ipuçları vermek istediği çözümlenebilmektedir. “İbrahim Çallı, Paris’teki sanat eğitiminden sonra 1. Dünya Savaşı sebebiyle Anadolu’ya geri dönmüştür” (Tansuğ, 1991: 370). Yurdun işgali zamanlarında Çallı, savaş sahnelerini konu alan eserler üretmiştir. Savaş sahnelerinin yanında Osmanlı kadın portreleri de resimlemiştir. İbrahim Çallı’nın eserlerinde Kadın imgesiyle beraber toplumun kültürünü yansıtan unsurlara da yer vermiştir. Böylelikle o dönem kadını hakkında, toplumun hangi kesimine ait olduğunu, giydiği kıyafetinden ve kadın imgesiyle birlikte resimlenen objelerle ilişkisinden yorumlayabilmekteyiz. Sanatçı, yaşadığı dönemin sosyal olaylarını, kültürel öğelerini, eserlerine yansıtmıştır.



Şekil 4.1. İbrahim Çallı, Yeşil Elbiseli Kadın Prenses Vicdan Moralı, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 145 x 116 cm, 1932.

Yeşil elbiseli kadın (Şekil 4. 1.) Edirnekâri işlemeli divanda oturmaktadır. Divandaki yastıklar gelişi güzel kompozisyonun birer tamamlayıcı parçasını oluşturmaktadır. Figürün bulunduğu mekânda divan, halı ve sehpa üzerindeki motifler yöresellik bakımından dikkat çekmektedir. Vicdan Moralı’ nın çiçek oyalı başlığı, ana tanrıça heykellerindeki mitolojik bir nesne olan taç (polos) biçimini

andırır şekilde resmedilmiştir. Bu başlıkların özellikleri kadının önemli biri olduğuna ve soylu aileden biri olduğuna işaret etmektedir. Renk kompozisyonu olarak sarı ve yeşilin baskın birlikteliği figür üzerinde uygulanmıştır. “Kadın portrelerinde, Osmanlı toplumunun değişen değerlerini ve çağdaşlaşan kadını kendisiyle birlikte değişen mekânı içinde izleme olanağı buluruz” (Şahin, 2014: 29).

4.2. Namık İsmail (1890-1935)

“Samsunlu ressam Sanayi-i Nefise Mektebi’nde eğitimini tamamladıktan sonra öğretmen olarak Anadolu’da bir köyde görevlendirilmiştir” (Tansuğ, 1991). Öğretmenlik yaptığı dönemdeki eserlerinde yaşadığı köyün atmosferini ve köy insanının yaşamını betimlemiştir. Namık İsmail’in eserlerinde yerel yaşam kesitlerinden yaşadığı coğrafyaya dair çıkarımlar yapabilmekteyiz. Sanatçı genelde eserlerinde Anadolu kadınının geleneksel görünümünü betimlemiştir.



Şekil 4.2. Namık İsmail, Köylü Aile, Tuval Üzerine Yağlıboya, 71 x 89 cm, Özel Koleksiyon.

Köylü aile tablosunda (Şekil 4. 2.) sıcak renkler arasına sıkışmış iki mavi kazağın biri annede biri ise babada yer almaktadır. Kadının evin kocasının yanında oturuyor olması, babanın bir eliyle kızının saçlarını okşuyor olması sıcak bir Anadolu aile tablosunu gözler önüne sermektedir. İzlenimci tavır sergileyen İsmail, hareket ögesini de sedirdeki örtü ve figürlerin kıyafetlerindeki detaylarda öne çıkarmıştır. İç mekânın üst köşesinde yer alan turunç meyvesi gölgede olgunlaşmaya bırakılmıştır. Konu olarak anadolunun iç kesimlerine ait köylü kesim ailelerini ve ev içindeki mimari dokuyu yansıtmıştır. Genelde peyzaj resimleri işleyen ressam,

figürlerinde bulunduğu eserlerinde iç mekândaki detayları yansıtmaktan geri çekilmemiştir.

4.3. Cemal Tollu (1899-1968)

“Sanayi-i Nefise’de öğrenim görürken milli mücadeleye katılmak için Anadolu’ya geçmiştir” (Tansuğ, 1991: 378). Cemal Tollu Anadolu kültüründe kadın imgesini betimlerken anaç bir tavır sergileyen kadın figürleri kullanmıştır. Kibeleden esinlendiği düşünülmektedir. Anadolu kadınının besleyici, koruyan ve seven niteliklerine dikkat çekmek istemiştir. Cemal Tollu, Fernand Leger ve Andre Lhote atölyelerinde kübizm akımına dair eğitim almıştır. Kunt, keskin çizgiler, belirgin hatlarla şekillendirdiği resimlerinde kübizm akımının etkisi görülmektedir. Aldığı eğitim, çalıştığı iş ortamı bu anlamda sanatçının üretimlerine etki ederek yansımaktadır.



Şekil 4.3. Cemal Tollu, Ana Ve Çocuk, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86x116 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Kucağında çocuğuna somun ekmek yediren anne emziren anne karakteri çıplak (nü) şekilde resmedilmiştir. “Annenin göbeğinin bu kadar büyük resmedilmesinin Tollu’nun bir zamanlar Ankara Medeniyetler Müzesinde görev almasıyla Çatalhöyük kazılarında bulunan tanrıçadan etkilendiği ile ilişkilidir” (Tansuğ, 1991: 190). Eserin renk parselasyonunda sıcak tonlar tercih edilmiştir. “Tollu’ nun resimlerinde desenle birlikte kübist bir altyapı göze çarpar. Ana Ve Çocuk (Şekil 4. 3.) isimli eserinde daha duyarlı olduğu görünür. Ayrıca Tollu’nun heykel konusundaki yetkinliği resimlerindeki desenin güçlü olmasını sağlamıştır” (Yüksek, 2020: 32). Eserlerinde

sert çizgi detaylarıyla belirttiği anatomik yapılarda kübizm ve fütürizm akımından etkilendiği anlaşılmaktadır.

4.4. Malik Aksel (1903-1987)

Malik Aksel yerel konuları işleyen resimler yapmıştır. Anadolu gezilerinde üretmiş olduğu halk resimlerinde kadınları, kız çocuklarını betimlemiştir. Malik Aksel'in "Eğlence" adlı eseri, Hitit dönemindeki İnandık vazosundaki eğlenen kadın figürleriyle ilişkilendirilebilir. Anadolu kadınının sosyal ortamda eğlenmek amacıyla da dans ettiğini gözlemleyebiliriz.

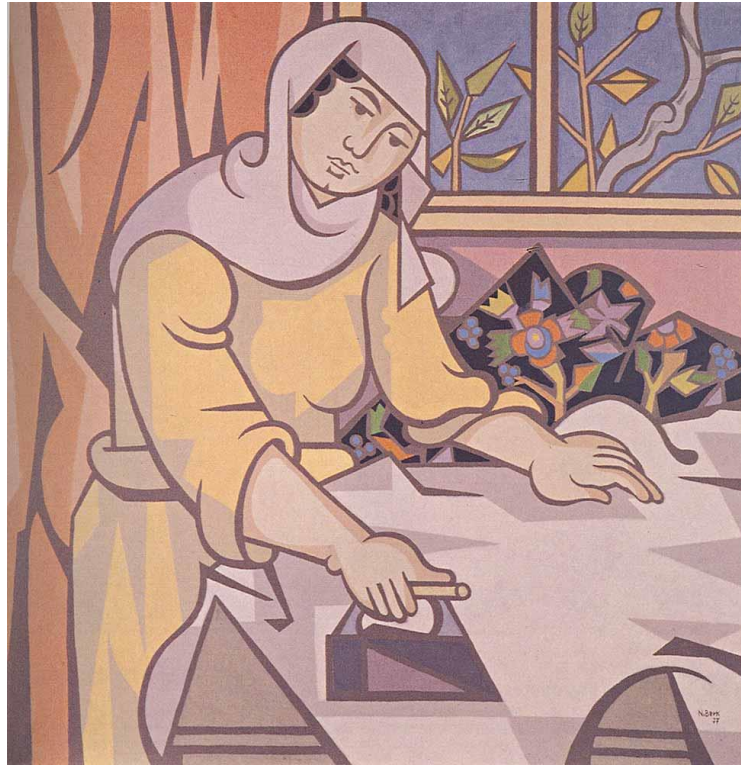


Şekil 4.4. Malik Aksel, Eğlence, Kağıt Üzerine Suluboya, 25 x 34,5 cm, 1953.

Aksel kadınların bir arada olduğu ve dans ettiği sahneyi (Şekil 4. 4.) suluboya tekniği ile resimlemiştir. Eserlerinde çoğunlukla suluboya tekniğini kullanmaktadır. Sarı puantiyeli modern elbiseli kadın figürü ile kırmızı çiçekli kadın figürü dans ederlerken beyaz başörtülü oturan kadın ise onlara tef çalmaktadır. Anadolu' da kadınların eğlence ve sosyal amaçlı panayır günlerinde folklorik hareketler dâhilinde dans ettikleri bilinmektedir. Halk oyunları Malik Aksel'in ilgilendiği alanlardandır. Suluboya tekniğinin vermiş olduğu silik etkilere karşılık Malik Aksel kadınların kıyafetlerindeki detaylara yer vermiştir. Puantiye ve çiçek desenli kumaşlar Anadolu kıyafetlerinde yer alan yöresel ve geleneksel motiflerden farklı olarak dikkat çekmektedir. Önde ayakta oynamakta olan iki kadın figürünün hemen arkasında bulunan oturan kadını tamamen saran çizgili örtü Karadeniz kadını geleneksel giyimini (peştamal) anımsatmaktadır.

4.5. Nurullah Berk (1906-1982)

Nurullah Berk'in eserlerinde Osmanlı döneminde ortaya çıkan minyatür sanatın etkileri gözlemlenebilmektedir. Kübizm akımı ve minyatür sanatın etkilerini eserlerinde kullanması yaşadığı dönemin sanat anlayışıyla ilişkilendirilebilir. Nurullah Berk hem Osmanlı döneminin son zamanlarını yaşamış hem de Cumhuriyet döneminin yeni zamanlarına şahit olmuş bir sanatçı olarak, siyasi değişikliğin toplumda yaratmış olduğu sosyal yapı farklılıklarını kadın figürü üzerinden eserlerine aktardığı düşünülmektedir.



Şekil 4.5. Nurullah Berk, Ütü Yapan Kadın, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99x99 cm, 1977.

Nurullah Berk başörtülü Anadolu kadının günlük yaşamında ev işlerinde ilgilendiği bir sahneyi resmetmiştir. Eserin (Şekil 4. 5.) ön planında kadın figürü ütü yapmaktadır. Eserin arka planında yer alan kırmızı fon perde ile pencerenin başladığı ahşap tahta yatay ve dikey çizgiler olarak kompozisyonu bölmektedir. Eserin biçim özelliklerinde kübizm akımı etkisini keskin hatlarla belli ettiği çizgilerle görmekteyiz. Pencerenin dışındaki ağaç dalları Anadolu'ya ait bir köy görüntüsünü vermektedir. Pencere duvarına yaslı duran çiçek motifli işleme ise Anadolu sanatına ilişkin bilgi vermektedir. Belki de Anadolu kadınının ev işleri dışında el nakış, dokuma gibi el sanatları işleriyle de meşgale olduğunun da bir göstergesi olabilir.

4.6. Turgut Zaim (1906-1974)

Erken dönem Cumhuriyetinde kırsal kesimin kalkınması için yurt gezilerine ressamlar gönderilmiştir. Cumhuriyet döneminin başlarında böyle bir politika izlemeleri, sanatçıyı, sanatçının betimlediği eseri ve sanatın gelişim süreçlerini etkiler boyutta olmuştur. Dolayısıyla sosyo-politik ilerlemeler sanata bu anlamda yön verebilmektedir. Yurt gezilerine gönderilen ressamların çoğunda görülen özelliklerin başında kırsal kesimlerden manzaralar, köy halkının betimlendiği sahneler ve Anadolu kadını gelmektedir. Turgut Zaim yurt gezilerinde görevlendirilen ressamlardandır. Bu nedenle Zaim eserlerinde Anadolu coğrafyasını ve etnik kültürünü yansıtan nesnelere kullanmıştır. “Eserlerinde işlediği konular çoğunlukla Anadolu kadını, köylü kadınları, köy manzaraları, Anadolu kadınının günlük yaşantısını yansıtan sahneler olmuştur” (Tansuğ, 1991: 165). Genel olarak folklorik ve pastoral eserler üretmiştir.



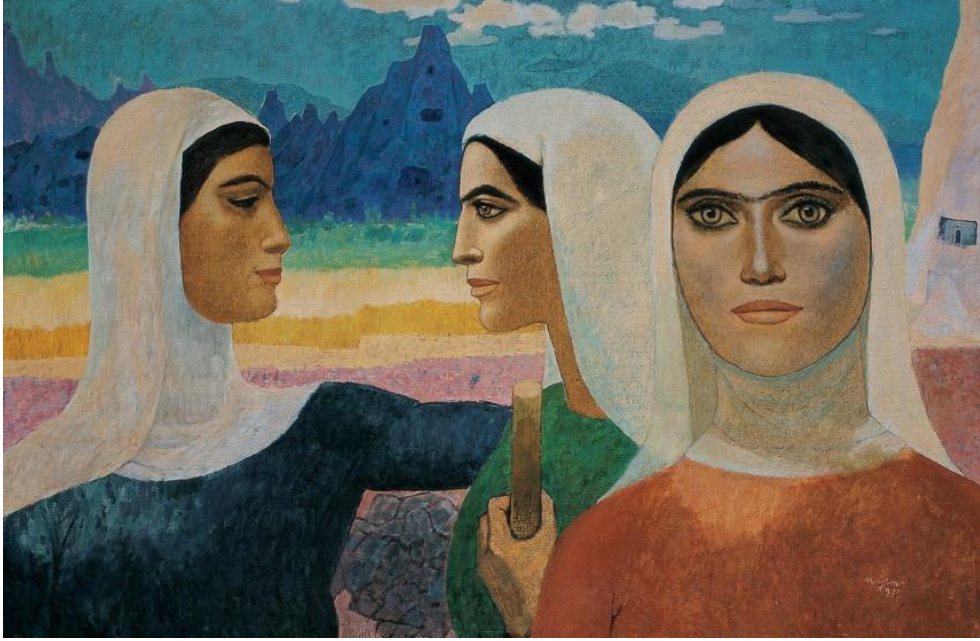
Şekil 4.6. Turgut Zaim, Yaylada Yörükler, Tuval Üzerine Yağlıboya, 137 x173 cm, 1962.

Anadolunun yöresel izlenimini doğanın gerçekliğini eserlerinde betimlemeyi esirgemeyen Zaim, toplumun gerçekliğini de aktarmaktadır. Anadolu’da ilkbaharın gelişiyle yaylaya göç edilir. ‘Yaylada Yörükler’ adlı eserinde (Şekil 4. 6.) Anadolu kadını kışlık için hazırlık yapıyorlardır. Soldaki kadın figürü bir yandan kucağında bebeğini eğlerken bir yandan da yün eğirmektedir. Ayakta duran kadın figür sağılmış sütü çocuklara içirmek için getirmiştir. Sağdaki kadın figür ise sofrayı kurmak için hazırlık yapmaktadır. Eserin arka planında da pastoral renklerle doğanın gerçekliği

yansıtılmıştır. Turgut Zaim anadolunun geleneksel halk sanatının etkisi altında kalmış ve Yörüklerin yaşam tarzını Anadolu kadını üzerinden resimlemiştir.

4.7. Nuri İyem (1915-2005)

Anadolu'da demokrasinin geliştiği zamanlarda toplumcu gerçekçi sanat anlayışının benimsendiği görülmektedir. Köy halkının ve Anadolu kadının ilerlemesi bir toplum için önemlidir. Sanatçıların kadın figürünün günlük yaşantılarındaki halini eserlerine konu olarak işlemeleri dönemin kadın imgesi hakkında yorumlama yapabilmemizi sağlamaktadır.



Şekil 4.7. Nuri İyem, Tarlada Köylü Kadınlar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x151 cm, 1975.

Sanat anlayışı toplumcu gerçekçi olan Nuri İyem anadolunun köy dokusunu resimlemiştir. “Nuri İyem için sanatın öncelikli görevi, topluma anlayabileceği şekilde ileticeği mesajları estetik değerlerle sunmaktır. Bu amaca ulaşmak için, figüratif bir anlayışta halk kültürünün kökenlerini irdelemeyi en etkili yol olarak kabul etmiştir” (Yener, 2020: 3240). Eserde (Şekil 4. 7.) üç tane köylü kadının tarlada mola verip birbirleriyle sohbet ederken halleri resmedilmiş. Arkadaki iki figür birbirine bakarken öndeki figür bizlerle göz teması kurmaktadır. Ortadaki figürün elinde çapa tutar pozisyonda olması tarlada olduklarının göstermektedir.

4.8. İbrahim Balaban (1921-2019)

“İbrahim Balaban, Türk resminin toplumsal içerikli sorunları yönünden ele aldığı ilk sergisinde köy yaşamından dramatik konuları işlemiştir” (Tansuğ, 1991:

228). Balaban sanat eserlerinde köy yaşamından kesitler, tarlada çalışan köy insanı, köyden kente göç eden halktan insanlar, köy yaşamının yoksulluğunu, Anadolu bereket anaları gibi işlediği konuları toplumcu gerçekçi üslupla ele alan ressamdır. Balaban'ın eserlerinde kadın, köy sokaklarından mahalle sokaklarına evrilen mekanda gelenekselliğini hala korumaktadır.



Şekil 4.8. İbrahim Balaban, Fırın, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x110 cm, 1993. (galerisoyut.com.tr).

İbrahim Balaban eserlerinde genellikle Anadolu kadını çalışırken, çocuğuna bakarken, tarlada ekin biçerken resmetmiştir. 'Fırın' adlı (Şekil 4.8.) eserinde kadın hem ekmek yapmakta hem de çocuğunu emzirmektedir. Eserde sol taraftaki kadın figürü ise yardım etmektedir. Eserin sağ tarafında sırtında çocuğuyla ekmek almaya gelen bir kadın figürü vardır. Eserin arka planında Bursa yöresine ait evleri resmederek Anadolu'nun sosyal yapısını betimlemiştir. Renk kompozisyonunda sıcak ve soğuk renklerin hakim olduğu eserde Balaban, figürlerini illüstratif biçimle ele almıştır.

4.9. Neşet Günal (1923-2002)

“Eğitimini zor şartlarla tamamlayan Neşet Günal eserlerinde hayatının içinde var olan problemleri konu olarak işlemektedir” (Tansuğ, 1991: 381). Anadolu'nun zorlu geçimini ve insanını bulunduğu zaman ve mekanla ilişkilendirerek anlatmaktadır. Eserlerinde kadın imgeleri doğa ile bütünleşen bir varlıktır. Kadın figürleri ile doğayı iç içe resmetmesi Toprak Ananın üretkenliği ile

ilişkilendirilmektedir. Neşet Günel figür çizimlerindeki el ve ayakları anıtlaşan bir biçimlemeyle resmederek dikkatleri çekmek istemiştir. Emek harcayan, toprak ile bütünleşen Anadolu kadınının belirginleşen bu özelliğini tablolarında abartılı bir şekilde resimlemiştir.



Şekil 4.9. Neşet Günel, Köylü Kadın ve Çocuklar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 x 168 cm, 1977, Özel Koleksiyon. (istanbulsanatevi.com).

Günel, eserinde (Şekil 4. 9.) Anadolu'nun kerpiçten yapılmış evlerinin kapı önünde ayakta duran kadın ile iki çocuk figürü ayakları çıplak şekilde resmetmiştir. Kapı ahşap malzemesinden derme çatma bir şekilde dikilmiş, duvarın sıvasında döküntüler detaylandırılmıştır. Duvarda ayrıca asılı duran koyun postu asılıp kurutulmaya bırakılmıştır. Hayvanın etinden yararlanıldığı gibi postundan da yararlanılmak istenilmiş olabilir. Anadolu' da koyun postunu işleyip temizledikten sonra seccade olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Ayakta duran figürlerden dikkat çekenini ise kadın figürüdür. Çünkü peçesiyle ağzını kapatmakta olması yabancılara karşı utanç duygusundan dolayıdır.

4.10. Mehmet Aksoy (1939-)

Anadolu'nun kültürel mirası olan Kibele'den esinlendiği briden fazla heykelleri vardır. Sanatçı çoğunlukla mermer malzemesinden oyulmuş anıt heykeller üretmektedir. Mermer malzemesine ek olarak metal levha parçalarını da eklemiştir.

Sanat üslubu olarak kullandığı malzeme dayanıklılık açısından metal ve mermerden oluşmaktadır. Fakat Mehmet Aksoy'un Kibele adlı sergisinde ürettiği seri işleri içerik bakımından kadının güçlü bir varlık olması ilişkisiyle metal ve mermer malzemesi kullandığı düşünülmektedir. Eserlerinde kadın imgesini çağrıştıran uzuvları Kibele formuna benzer şekilde aktarması, kollektif bilinçdışının yansıması olarak okunabilir.



Şekil 4.10. Mehmet Aksoy, Genç Kibele, Metal Yayladığı Taş Mermer, 20 x 13 x 70 cm (magnet.istanbul).

Mehmet Aksoy'un heykellerinde kadının kutsal görünümünün anıtsal büyüklükte şekillendiği görmekteyiz. Kadının güçlü duruşuna temsilen mermer ve metal malzemesi kullandığı düşünülmektedir. Sanat eserinde (Şekil 4.10.) Frig dönemi Kibele'sinin özelliklerini taşıyan tasvirlerde bulunmuştur. Heykelin detaylarında göğüsleri açıkça betimlenilmiştir. Heykelin alt kısmında ise Anadolu tanrıçasının bolluk ve bereketi temsil etmesine ilişkin olarak delikli metal ile biçimlendirilmiştir. Heykellerinde Anadolu kültürüne, mitoloji ve tarihine dair konularını anıtsal, yapısal bir şekilde biçimleyerek ele almıştır.

1950'ye kadarki süreci kapsayan dönemlerde İbrahim Çallı, Namık İsmail, Cemal Tollu, Malik Aksel, Nurullah Berk, Turgut Zaim, Nuri İyem, İbrahim Balaban, Neşet Günal ve Mehmet Aksoy gibi usta ressamlarımız biçim ve içerik bakımından Türk Resim Sanatının çağdaşlaşmasında büyük anlamda katkı sağlamışlardır.

Ressamlarımızın yurt dışında aldıkları sanat eğitimi ve bu sanat eğitimini Anadolu toplumunun özelliklerini ortaya çıkaracak şekilde uyarlamaları Türk resim sanatının özgün yapısının oluştuğunu göstermektedir. Türk ressamlar Anadolu'ya döndüklerinde siyasi değişkenlikler, köyden kente göç, sanayi devriminin toplumda yarattığı karmaşa, 1. Dünya Savaşı gibi sosyal olaylarla karşı karşıya kalmışlardır. Yaşanan sosyal olaylar karşısında sessiz kalamayan Türk ressamlarımız etkilendikleri durumu sanat üretimlerine yansıtmışlardır. Bu zorluklar dâhilinde ressamlarımız eğitimlerine ve sanat üretimlerine ara vermemişlerdir hatta anadolunun kırsal kesimlerine giderek göç eden köylü ailelerini dahi tablolarına konu olarak ele almışlardır. Kırsal kesimde en çok dikkatlerini çeken durum ise Anadolu kadınının bu zorluklar altında ayakta kalabilmesi olmuştur.

Modernleşen Türk resim sanatında kadın sanatçılarımızın eserlerini konu bakımından incelediğimiz zaman daha farklı üsluplarla yaklaşmışlardır. Öncelikle kullandıkları malzemede değişiklik olup aynı konuya farklı bakış açılarıyla yaklaşmışlardır. Kadının toplumsal cinsiyet rolüne ilişkin üretimlerinde doğrudan bir yaklaşım yerine dolaylı anlatım olan kavramsal bir yaklaşım sergilemişlerdir. Kavramsal anlatım izleyiciyi sorunun derinliklerine götürüp bilinçlenmeyi artırmaktadır. Bireyin toplumsal sorunlara yaklaşımında sanat üretimleri bu anlamda fayda sağlayıcı olmaktadır. İşlenen konularda ise kadının geleneksel görünümünün yerini modernleşen kadın imgesi almıştır. Kırsal yaşamı arkada bırakmış olan kadın şehir yaşamına ayak uydurmaya çalışmaktadır. Sanat eserlerinde geleneksel cinsiyet rollerinin kalıplarından sıyrılmaya çalışan kadının kendi görünümüyle değil de, kadın ile özdeşleştirilmiş (dantel, ruj vs.) nesnelere anlatımı yoluna girmişlerdir. Bu konuları ele alan sanatçılara örnek olarak başta Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, Tomur Atagök, Beril Anılanmert, Hülya Vural yer almaktadır.

Sanatçının yaşadığı toplumun sosyal durumlarına vakıf olması toplum ile bağını artırmaktadır. Her sanatçı kendi çağının çağdaşı olarak gelecek kuşaklara kültür aktarımında bulunarak toplumsal bilinçlenmeyi sağlamışlardır.

4.11. Nur Koçak (1941-)

Nur Koçak feminizm akımı etkisiyle kadına ait objeleri kavramsal bir biçimde sunmuştur. Toplumsal algının kadına yüklediği görevleri kadının günlük hayatta kullandığı eşyalarla imgeleyerek eserlerinde işlemiştir.

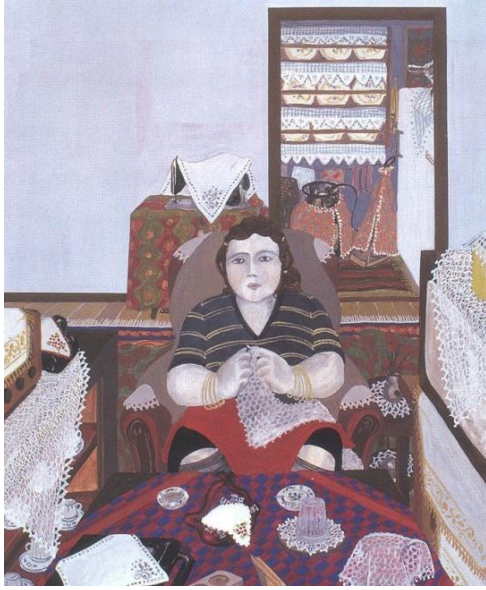


Şekil 4.11. Nur Koçak, Ruj Mihrabı, 1988. (Antmen, 2014:98).

“Türk sanatında Hiperrealist figüratif akımın temsilcisi olan Nur Koçak kadını çağrıştıran ve kadın ile özdeşleştirilen (ruj, topuklu ayakkabı, parfüm, iç çamaşırı vs.) nesnelere (Şekil 4. 11.) kavramsal üslupla ele almıştır. Toplumda kadın algısını canlandıran nesnelere sosyo-kültürel kalıntıları foto-gerçekçi üslupla yansıtmıştır” (Antmen, 2014: 98). Nur Koçak toplumsal cinsiyet rollerinin toplumsal belirlenimine karşı çıkararak kadının toplum içindeki özerkliğini yansıtan işler üretmiştir. “Türkiye’deki modernleşme süreci sosyal yapının en küçük kurumu olan aileyi etkilediği gibi Nur Koçak bu süreçte geleneksel aile yapısını incelemiştir. Kendi aile üyelerinin kimliklerine dair unsurları ürettiği işlerinde gerçekçi üslupla ele almıştır. Koçak toplum içindeki kadın kimliğinin şekillenmesine kadının karar veremediğini düşünmektedir” (Antmen, 2014: 100).

4.12. Gülsün Karamustafa (1946-)

Zamanın sorunları olan göç ve göçebeliğe ilişkin konular, pop kültür ile geleneksel kültür arasındaki ikilem, feminizm ve toplumsal cinsiyet gibi konuları sanatçı eserlerine aktarmıştır. 20. yüzyılın Türkiye’sinde en etkin sanatçılardan biri olan Gülsün Karamustafa’nın resim, enstalasyon, performans ve video gibi çağın sanatına uyan çeşitli anlatım araçlarıyla oluşturduğu yapıtları, Türkiye’deki hem genç kuşak sanatçıları hem de sanatseverleri etkisi altına almıştır. Kadının günümüz Türkiye’sinde bir ikilem yaşadığı ve bu ikilemin yarattığı kaostan dolayı belirli bir kimlik oluşturamadığı toplumsal olarak iredelenmesi gereken bir sosyal sorun halini almıştır. Gülsün Karamustafa bu durumu açıkça anlatan işler üretmiştir.



Şekil 4.12. Gülsün Karamustafa, Örtülü Medeniyet, 1975. (Antmen, 2014).



Şekil 4.13. Gülsün Karamustafa, Çifte Hakikat, 1987. (Antmen, 2014).

Karamustafa, sanat malzemesi olarak tuvalin dışında kumaş parçalarını kullanmaktadır. Kumaş parçalarıyla kalmayıp eli işi nakışlar, dantel örgüler tam da ürettiği işlerle yakından ilişkilidir. “Nur Koçak gibi Karamustafa’da kadının geleneksel cinsiyet rollerine göre şekillenmesine karşı tepkilidir. Bununla ilgili ürettiği ‘Çifte Hakikat’ (Şekil 4. 13.) adlı eserinde erkek manken üzerine kadına ait bir elbise giydirilmiştir. Karamustafa tepkisini sanatıyla mütevazı bir şekilde iletmektedir. Modern şehir hayatına ayak uydurmaya çalışan ve geleneksel cinsiyet rollerinin baskısı altında kalmış olan kadının (Şekil 4. 12.) bu ikilem arasındaki sıkışmışlığını betimlemektedir.

4.13. Tomur Atagök (1939-)

Sanat aracılığıyla toplumsal mesajlar vermeyi amaçlayan Tomur Atagök, 1970’lerden bu yana kadın hakları ve çevre korumacılığı konularında işler üretmiştir. Atagök genelde Anadolu tanrıçaları, kimlik ve din sorunları, savaş ve barış temalı konuları incelemektedir. Kadın hakları hareketinin başlaması, sanatçıları daha da çok bu konuya yönelmelerine yol açtığı düşünülmektedir.



Şekil 4.14. Tomur Atagök, Anadolu tanrıçaları, 4(200 x 45), 2006. (Atagök, 2015:31).

Anadolunun ana tanrıçalarını (Şekil 4. 14.) kadına bir yol gösterici olarak resimleyen Atagök kadına kendi gücüne inandırmak istemiştir. İnsanoğlunu tek parça olan omurga gibi düşünerek kadın ve erkeği eşit haklara sahip olduğunu belirtmektedir. Pembe rengi kadının kimliğinin ortaya çıkmasında daha etkili olması sebebiyle kullanmıştır. Kadının toplumsal konumunu sorgulayan nitelikte ürettiği işlerinde tanrıça karakterlerini yeniden izleyiciye sunması kadınlarımıza örnek oluşturan bir yaklaşım olarak görmüştür. Louise Bourgeois 'in kadın sanatçıların eylemlerinde giydiği çok göğüslü Artemis yeleğiyle bunu bir güç simgesi olarak kullanması Atagök'ü etkilemiştir. “Günümüz kadınında kendi kimliğini sorgularken geçmişe bakıp oradan bir şeyler aktarmayı amaçlamıştır.” (Kıyar, 2012: 364).

4.14. Beril Anılanmert (1942-)

Malzeme kullanımı sanatçılar tarafından bir konuyu aktarmada önemli bir unsur olmuştur. Beril Anılanmert seramik malzemesi ile kadın idollerini yeniden yorumlayarak geçmişin güçlü kadın algısını günümüze taşımak istemektedir.



Şekil 4.15. Beril Anılanmert, Kadının Halleri, 2008. (baksi.org).

Çağdaş seramik sanatçısı Beril Anılanmert sanat eserlerinde kadının günlük yaşam döngüsünü, kültürün başlıca öznesi olan kadının taşıyıcılığını ve rolünü, geleneksel cinsiyet rollerinin baskısı altında kalmış olan kadının güçlü duruşunu betimlemiştir. Bu betimlemeleri gerçekleştirirken Kibele tanrıçayı andıran küçük kadın heykelcikler kullanmıştır. Baksı müzesi içinde yer alan depo müzede ‘Kadının Halleri’ (Şekil 4. 15.) adlı eserinde büyük seramik kapların içerisine küçük Kibele kadın heykelcikleri yerleştirmiştir. Her kabın içinde yer alan kadın heykelcikleri, sırasıyla kadının çeşitli özelliklerini anlatan nesnelere birlikte seramik kaplara yerleştirmiştir. Anılanmert düşüncenin ve düşünüş süreçlerinin malzemeyi değiştirdiğini ve malzemeyi olduğu halden başka bir hale dönüştürdüğünü düşünmektedir. Seramik malzemesini geleneksel kuralların dışında kullanmayı tercih etmiştir.

4.15. Hülya Vurnal İkizgül (1967-)

Hülya Vurnal mozaik taşlarla Antikçağın ruhunu yansıtan eserler üretmiştir. Kadın figürü betimlemeleri çağının modern anlayışları kapsamında biçim değişikliklerine uğramıştır. 2000’li yıllarda sanatsal üretimlerde daha serbest biçimler yapılabilmektedir. Sanatçı bu açıdan kadın imgesini oluştururken daha özgün bir biçimde şekillendirmiştir



Şekil 4.16. Hülya Vurnal İkgül, Gör Beni Kubela, 35 x 65 cm, Heykel Karışık Teknik. (scontent.fesb4-2.fna.fbcdn.net).

Hülya Vurnal 'Gör Beni Kubela' (Şekil 4. 16.) adlı eserinde Anadolu tanrıçalarından esinlenmiş, antik çağ efsanelerinden ve mitolojik unsurlardan beslenmiştir. Tek gözlü, göğüslerinin büyüklüğü abartılmış olan kadın heykeli gerçekçi anlayıştan uzak bir üslup ile biçimlendirilmiştir. Eski çağın kültür dokusu etkisinde kalan Vurnal, eserlerinde terracota renk kullanımıyla bunu belli etmek istemiştir. Kubela heykelinde yine kadınlığı temsil eden kısım ters üçgen şeklindeki rahimdir. Ters üçgen içinde beyaz mozaik taş kakmalarla belirlenen noktacıklar ise kadının doğurganlık özelliğini anlatmaktadır.

4.16. Mehtap Baydu (1972-)

Performans ve kavramsal sanatçı Mehtap Baydu sanat izleyicisi ile etkileşimli üretimler yapmıştır. Seçtiği konularda toplumsal kadın sorununu ele alarak toplumla etkileşimli hale getirmiştir. İzleyici kadın sorununa daha yakın bakabilmektedir. Kadının rengi kırmızıdır, kadının giydiği ayakkabı topuklu ayakkabıdır gibi toplumun dayattığı bu algıyı erkek izleyicileri de içine alarak kırmak istemiştir. Sanatçılar, toplumsal algının yarattığı tek tipleşmiş fikirlerini eleştirel bir bakış açısıyla sanat eserlerine yansıtarak izleyicinin toplumsal olaylara her açıdan bakabilmesini aşılama hedeflemiştir.



Şekil 4.17. Mehtap Baydu, 43 Çift Kırmızı Kadın Ayakkabısı, Enstelsyon, 2008.

Heykel ve performans sanatçısı Mehtap Baydu, çalışmalarında toplumsal cinsiyet, gündelik hayatın kültürel kodları, kimlik ve kadınları öne çıkarıyor. Anadolu efsanelerini, geleneksel yiyecekleri, sözlü kültür öğelerini performanslarında sergileyen ve bunları dünyanın farklı coğrafyalarına taşıyan Baydu, kültürler arası kavramına da işaret etmiş olmaktadır. Kırmızı ayakkabılar performansında (Şekil 4. 17.) erkek katılımcılardan kadın ayakkabılarıyla, kadın katılımcılardan ise erkek ayakkabılarıyla takas ederek değiştirmeleri istenilir. Bu performansta cinsiyet rollerinin takas hali bireyin sosyal rolünü değiştirmede ki güçlülüğünü ortaya çıkartmaktadır. Nesnelere günlük kullanımından çıkarıp sıra dışı bir anlam katarak topluma belli bir mesaj iletmektedir. Performans üretimlerinde izleyicilerin katılımıyla birlikte etkileşimli bir sergi ortamı oluşturmaktadır.

4.17. Seldanur Çiçek (1996-)

Sanat anlayışı soyut figüratif olup topluma faydacı bir yaklaşım sergilemek olmuştur. Evrensel mesajlar ileten sanatçının toplum ile sanat arasında bir ayna görevi gördüğünü düşünmektedir. Çalışmalarında toplumsal kimlik sorunları, insanlığın varoluşsal sıkıntıları, toplumsal sorunlar, göçün insanın varoluşunda yarattığı tahribatlar ve buna bağlı olarak gelişen kimlik oluşumu, kadının güç temsili sorunu gibi konuları işlemektedir.



Şekil 4.18. Seldanur iek, Kamuflaj 1, 50 x 50 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2020.

Sanatçının ürettiği çalışmasında (Şekil 4. 18.) kendi oto portresi yer almaktadır. kadın kimliğinin toplumsal baskılar altında gizli görünümünü kamuflaj etkisiyle görünür hale getirmiştir. Kamuflaj kadının güçlü duruşunu gizlememiştir. Kadın toplum içerisinde uyum sağlamak zorunda kalan bir ruha büründüğü için tepkisiz biçimde resmedilmiştir. Kadının kimliğine dair bilgi veren boyunluk belli bir sınıfa ait olduğunu düşündürmektedir.



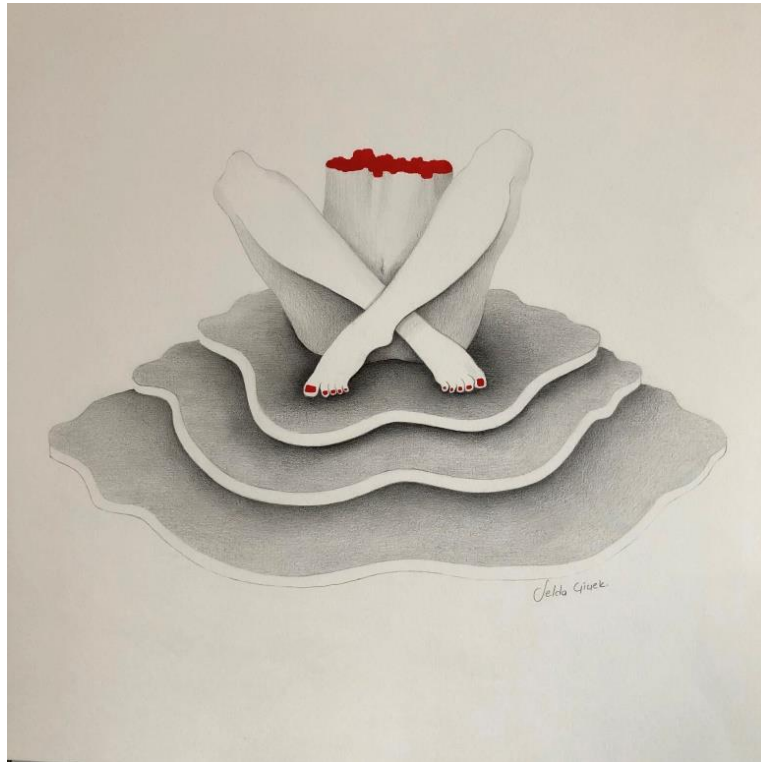
Şekil 4.19. Seldanur iek, Kamufraj 2, 50 X 40 cm 2020.

Kız çocuklarının yetiŐirken kendilerine rol model olarak annelerini seçtikleri dűŐünűlmektedir. iek 'Kamufraj 2' adlı çalıŐmasında (Őekil 4. 19.) annesinin portresini resmetmiŐtir. Anne olmayı ve oyuncak bebeklerine anneymiŐ rolűyle davranmaları kız çocuklarına yűklenen bir misyon olmuŐtur. Anne kız çocuĐunun kimlik oluŐumunda baŐrolde yer almaktadır. Rengin kullanımı ve uygulanıŐı kamufraj etkisini ortaya çıkartmaktadır.



Şekil 4.20. Seldanur iek, Kamufraj 3, 36 X 25 cm, 2020.

(Şekil 4. 20.) Kamufraj 3 adlı eserinde kadın bedenini tüm çıplaklığıyla ele almıştır. Toprağın katmanları arasında kamufle olan kadın kimliğini uyum içinde resmetmiştir.



Şekil 4.21. Seldanur iek, Tinsel Beden 1, 33 X 35 cm, Kağıt Üzerine Kara Kalem Ve Marker, 2021.

Tin evreni açıklamak için her şeyin özü, temeli veya yapıcısı olarak benimsenen madde dışı varlıktır. Alman filozof Hegel'in Tin, Geist, İde, Mutlak, Mutlak Zihin adını verdiği bu tinsel varlık, tüm bireysel, sonlu insan ruhlarının dışındaki nesnel bir varlık olup, Tanrı'dan başka bir şey değildir. Yeni ontolojide varlık tabakalarını Nicolai Hartmann dört başlıkta isimlendirmiştir. İlki İnorganik Tabaka: En alt tabaka, en geniş olan, canlı cansız bütün evreni kapsayan alanda birbiri içine erimiş yapıların farklı derecelendiği düzendir. İkincisi Organik Tabaka: İnorganik tabakanın bir üst tabakasıdır. (burada ise bütün canlı varlıkların olduğu insanlar bitkiler ve hayvanları kapsayan alan). Üçüncüsü Ruhani Tabaka: Organik tabakanın bir üstü bilinci oluşturan tabakasıdır. Dördüncüsü Tinsel Tabaka: En üstteki tabaka olandır. Tinsel olan tabaka, bireyüstü var olandır. Tinsel varlık bir ortaklığı, bir kolektivliği gösterir. İnsan varlığının en özeli olan kadın, bütün bu tabakaların en üstünde olandır. Dördüncü tabakada yer almalıdır. Tekil beden varlığı aslında tüm evreni kapsamaktadır.

Eserde (Şekil 4. 21.), kadın bedeni bu katmanların en üstüne anıtsal bir görünüyle yerleştirilmek istenmiştir. İnsanüstü birey olan kadının Postmodern ironi yaşam içindeki zıt görüntüsü ise kanayan beden özelliğiyle dikkatleri çekmek istemiştir. Kısacası eserde kadının toplumda kendini var ederken yaşadığı tüm baskıların görünmez görünürlüğü kadının bedenin anıtsallığıyla tasvir edilmiştir.



Şekil 4.22. Seldanur Çiçek, Tinsel Beden 2, 33 X 35 cm, Kağıt Üzerine Kara Kalem ve Marker, 2021.

5. SONUÇ

Bu çalışma öncelikle Anadolu kültüründe, kadının üretkenliği, besleyiciliği ve çalışkanlığıyla önemini vurgulamaktadır. Anadolu kültüründe kadının ana tanrıça inancından doğan yüceliği onu kutsal kılmış, böylelikle Anadolu kadını, temsil ettiği toplumun kültüründe tanrıça olmanın yanı sıra aldığı diğer sıfatlarda da değer görmüştür.

M.Ö. Anadolu medeniyetlerinde sanata yansıyan kadın imgesi başta anne olmak üzere, ticaretle uğraşan tüccar, düğün merasimlerinde tef çalan kadın, anne kraliçe ve hatta devleti yöneten güç olarak tasvir edilmiştir. Ancak kadının en belirgin özelliğine tanrıça tasvirlerinde rastlanılmaktadır. Tanrının yaratıcılık vasfı daha çok erkekten ziyade kadında olduğu sebebiyle kutsal sayıldığına ilişkin ana tanrıça olarak betimlendiği düşünülmektedir. Çalışmanın bu bölümünde kadının kutsallığına örnek teşkil edecek şekilde ana tanrıça tasvirleri çözümlenmiştir. Günümüzde kadının konumu ve değeri sorununa arketipsel yorumlamalar ve kadının kökeni olan ana tanrıça imgesini başat bir örnek olarak sunulmuştur.

Anadolu kültüründe ve sanatında yer alan ana tanrıça ve kadın imgesinin sembolik olarak Çağdaş Türk sanatına yansımalarına ilişkin sosyolojik analizler yapılmıştır. Bu sosyolojik analizler doğrultusunda kadının sosyal değişkenler dâhilinde almış olduğu sıfatları da değişiklik göstermiştir. I. Dünya savaşının Anadolu toplumunu etkilediği dönemde kadının da çok etkilendiği ve etkilendiği kadar da katkı sağlamaya çalıştığı da görülmüştür. Eğitim faktörünün geliştiği dönemlerde kadının kendisini yetiştirip geliştirdiği ve bir meslek erbabına sahip olduğu görülmüştür. Bu anlamda değişen ve gelişen toplum içerisinde kadının da değiştiği düşünülmektedir.

Avcı toplayıcı toplum düzeninde yaşamlarını sağladıkları evlerinin düzeninden sorumlu olan kadın, yerleşik toplum yapısına geçtikleri dönemde tarım ile ilgilenip evine ekonomik anlamda destek olmaktadır. Evinin yanında bahçıvan olan kadın yetiştirdiği meyvelerini tüccar sıfatı ile yakın uygarlıklara pazarlayan roldedir. Kadın her toplum yapısında kendisini göstermiştir.

Anadolu medeniyetlerinde (Hitit, Urartu ve Frig) bulunan arkeolojik ve etnolojik verilerden yararlanılarak sosyolojik analizlerde bulunulmuştur. Kadın

imgesinin her toplumun yapısına göre şekil alıp değiştiği sonucuna varılmıştır. Bu analizleri yaparken sanat sosyolojisi alanının yönteminden yararlanılmıştır.

Sanat sosyolojisi, sosyolojinin bir alt disiplini olup kültürel ve manevi değerleri olan sanat eserlerini yorumlayarak ve sosyo-kültürel çıkarımlarda bulunmamıza katkı sağlamaktadır. Toplum tipleri ele alınarak her toplum tipinin kendi oluşturduğu sosyal, siyasi ve ekonomi şartları doğrultusunda kadının toplum içerisinde aldığı statüsü ve konumu bilgisine erişilmek istenilmiştir. Sosyolojik bir imge olan kadın her toplum tipinin geliştirmiş olduğu şartlar doğrultusunda o dönemin eserlerinde ne şekilde yansıdığı sorusuna yanıt aranmıştır.

Sanat eserlerine kadın imgesinin sanatçılar aracılığıyla o dönemin sosyo-kültürel etkileri kapsamında nasıl yansıdığı ve anadolunun kültürel yapısı eşliğinde kadının ne şekilde aktarıldığını inceleyerek bir sonuca varılmak istenilmiştir.

İnsanın yaşadığı toplumdaki sanat faaliyetlerini daha iyi anlaması ve değerlendirebilmesi için arkeoloji ve etnoloji gibi tarihi bilgilerin önemi büyüktür. Araştırmamızda, sanat tarihi ve arkeolojik kazılardaki verilerden yola çıkarak tarih öncesi Anadolu'da kadının rolüne, konumuna ilişkin sosyolojik yaklaşımlarda bulunulmuştur. Kadın imgesi Anadolu medeniyetlerinde ona yüklenen anlamlar doğrultusunda geçmişten günümüze sanat üretimlerine yansımıştır. Bu yansımalar kadının saygınlığı ve ona verilen değerin bir göstergesi olarak yer almıştır.

Efsane ya da gerçek olsun kadınların toplumdaki yerleri, yaşanılan zamana, kültürel inanç sistemlerine, sosyal yaşam tarzlarına, mesleki dağılımlara ve coğrafya ile olan ilişkilerine paralel olarak şekillenmiş ve değişik simgelerle tasvir edilmiştir. Bu eserlerde, kadının nasıl algılandığı, bu algılayışın sanata nasıl yansıdığı ve ne şekilde biçimlendirildiği Anadolu medeniyetlerinden özellikle Hitit, Urartu ve Frig dönemleri örneklerinden hareketle incelenmiştir.

Kadın öteden beri insanlığı etkileyen ve onun temsil gücü olan estetik, yarı kutsal, çok değerli bir varlık olarak simgeleşmiştir. Kadının imgesine dair her topluma özgü algılama biçimi ve onu ifade etme tarzı o toplumun kültürel mirasında, sanatında görülmüştür.

Sanat eserleri üzerinden sosyolojik anlamlandırmalarla çıkarımlar yapılabilmektedir. Örneğin: Kadının toplumdaki yasal konumu, değerler dünyasında kendisine ayrı bir önem verilip verilmemesi, yönetimde yer alıp almaması, kadın

erkek eşitliğinin olup olmaması, kadının kurban olarak sunulmaması insan hayatına verilen önemi göstermesi gibi çıkarımlar yapılabilir. Mayalar ve Aztekler gibi uygarlıklarda kadınların kurban edilmesiyle ayinler düzenlenmiştir. Ancak Anadolu kültüründe tanrıça için kadın kurbanı yerine hayvanların kurban edilmesi insan sevgisinin ve insanın kutsal değerinin ne denli önemli olduğunun göstergesidir.

Ana tanrıça simbolünün kadın imgesi olarak günümüz sanat eserlerinde de rastlanması sosyolojik bağlamda incelediğimizde gündemde yaşanan olaylardan kaynaklandığını söyleyebiliriz. Kadına maddi ve psikolojik şiddet uygulanması, ekonomik istismarı, çeşitli vesilelerle aşağılanması gibi toplumsal algı ve olaylar, günümüz sanatçıları tarafından ana tanrıça ve anne sembolü gibi kutsal ve saygın motifleri kullanarak dikkat çekmek istenilmiştir. Böylece Sanatçı toplumun bir üyesi olarak kadınla ilgili sosyal olaylar karşısında sessiz kalamayıp ürettiği eserlerle sesini duyurmaya çalışmıştır. Sanat eserleri de her toplumun kendi tarihinde yaşanan olaylarına, değerlerine, algılara ilişkin ölümsüz birer kanıt durumundadırlar.

Kadın imgesinin tanrıça vasfından, arzu nesnesi, şiddet ögesi olarak anılması Türk çağdaş ressamlarının ilgilendiği bir konu olmuş ve Anadolu uygarlıklarındaki ana tanrıça sembollerini eserlerine konu edinmeleriyle kadın konusuna ilişkin farkındalık yaratmak istemiş olabilirler. Sanatın evrensel dili geçmişten günümüze dek her dönemde bir öncekinden etkilenmiş, çağdaş sanat olarak kabul edilen eserlerin sanatçıları, geleneksel anlayış içerisinde kültürel boyutta kadının temsil ettiği kutsal değerlerler simgelerinden etkilenmiş ve eserlerinde kullanmışlardır.

Cemal Tollu'nun "Ana ve Çocuk" adlı eseri ile Hitit dönemine ait bulunan bir rölyefte ana ve çocuk tasviri arasında benzerlik görülmektedir. Cemal Tollu'nun Ankara Medeniyetler Müzesinde çalıştığı dönemlerde Çatalhöyük kazılarında bulunan eserlerden etkilendiği ve esinlendiği düşünülmektedir. Hitit döneminde bulunan İmandık vazosunun üst frizinde betimlenmiş tef çalan ve dans eden kadın figürleri ile Malik Aksel'in "Eğlence" adlı eserindeki tef çalan ve dans eden kadın figürleri arasında benzerliği dikkat çekicidir.

Bu çalışmada sanatçıların kadın imgesini ele alırken geçmişin güçlü kadın sembollerinden faydalandıkları, günümüz kadın sorununa karşı üretimlerinde kadın imgesine sık sık yer vermeleriyle ve toplumsal bir bilinç oluşturmayı hedefledikleri sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Adam, A. (2015). *Toplumsal ve sosyal içerikli olayların sanatçı tarafından algılanışı ve sanat eserine yansımaları*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Akdoğan, B. (2001). "Sanat sanatçı sanat eseri ve ahlaki". *A.Ü. İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 42, s. 213-245.
- Ak, S. (2015, 17 Aralık). "Analar diyarı Anadolu'da yaşayan Tanrıçalar". *İndigo Dergisi*. <https://indigodergisi.com/2015/12/tanrica-analar-diyari-anadoluda-yasayan-tanricalar/>. Erişim: 08 Ocak 2022.
- Aktan, G. (2015). *Resim sanatında kadın figürü betimlemeleri*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Eskişehir.
- Akurgal, E. (2005). *Anadolu kültür tarihi*. Ankara: TÜBİTAK.
- Antmen, A. (2014). *Kimlikli bedenler*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aslan, A. (2010). *Steatopijik ana tanrıça heykelticikleri ve 20.yy heykel sanatına etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Aslan, T. (2010). *Kültürel Yeniden-Üretim Süreçlerine Etkisinde Postmodern Tüketim Estetiği*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Ondokuzmayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Samsun.
- Aslan, B. N. (2019). *1950 sonrası çağdaş Türk resim sanatında estetik bir form olarak kadın imgesi yorumları*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Konya.
- Aslan, Ç. (2019). *Türk sosyologlarının sanata bakışı*. Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Atagök, T. (2015). *Retrospektif sergi kataloğu*. İstanbul: Beltaş Beşiktaş Belediyesi İşletmecilik San. ve Tic. A.Ş. <http://tomuratagok.com/katalog/>. Erişim: 02 Ocak 2022.
- Aydın, K. (2019). *Modern sanatta kadın imgesinin değişimi (resim sanatı örneğinde)*. Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Hatay.
- Aydın, K. & Karakelle, A. (2019). "Kadın imgesine resimsel ve toplumsal açıdan bakış". *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 6(45), 3790-3799.
- Bachofen, J. J. (1997). *Söylence din ve anaerki*. Nilgün Şarman (çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Bagherifam, P. (2019). *Postfeminist yaklaşımla çağdaş sanatta kadın imgesi*. Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Antalya.
- Bağdere, K. (2021). *Eski Anadolu ve eski Mezopotamya'da tanrıça kültleri*. Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Eskişehir Tarih Bilim Dalı, Konya.
- Bahar, H. İ. (2009). *Sosyoloji*. Dilek Aydemir (ed.). Ankara: Uluslararası Stratejik Araştırmalar Kurumu Uşak Yayınları.
- Barın, T. G. (2019). *Ana tanrıça kültürünün sembolik ifadelerle günümüz heykel sanatında yansımaları*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı, Erzurum.
- Berger, J. (2014). *Görme biçimleri*. Yurdanur Salman (çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

- Berktaş, F. (1996). *Tek tanrılı dinler karşısında kadın*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bostan, M. (2012). *C. Wright Mills'in sosyoloji anlayışı*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, İstanbul.
- Cengiz, T. (2014). *Hitit Çağ'ında Anadolu'da anaerkil izler*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Cevizci, A. (1997). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Paradigma Yayınları.
- Çaylı, P. (2008). "Prehistoryadan günümüze kadın sembolünün sanata yansımaları". Alpaslan, M. D.- Alpaslan, M.- Peker, H.- Ergin, Y. G. (ed.). *Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Anadolu Sohbetleri VII*. (s. 137-155). İstanbul.
- Çelebi, B. (2007). *Anadolu'da Hitit sosyal yaşamında kadının yeri ve önemi*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Darga, M. (2018). *Anadolu'da kadın on bin yıldır eş anne tüccar kraliçe*. İstanbul: Yky.
- Danko, D. (2017). *Sanat sosyolojisi*. Nesibe Zeynep Arslanoğlu (çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Demirdağ, M. F. (2015). *İslam öncesi toplumlarda örtünme*. Yüksek Lisans Tezi, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çorum.
- Demirdağ, M. F. "Anatanrıça ikonografisi ve anaerkillik". *Bilge Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1/1, 2017, ss. 6-18.
- Duran, G. E. (2015). *Vahşi kadın arketipi ve heykel*. Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Eker, M. ve Aslan, H. (2010). "Görsel kültür ve medya okuryazarlığı: sanat eğitiminin kamusal açılımı". *Milli Eğitim Dergisi*, Cilt 40, Sayı 187, 2010, 251 – 268.
- Erbil, P. (2015). *Kibele'den Pandora'ya kadının tarihsel yenilgisi*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Erhat, A. (2008). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erinç, S. M. (2004). *Kültür sanat-sanat kültür*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Erinç, S. M. (2008). *Toplum ve insan*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Erinç, S. M. (2013). *Sanat sosyolojisine giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Erkanı, B. (2007). *20. Yüzyıl'da heykelde kadın figürünün değişimi*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul.
- Ersoy, A. (2016). *Sanat kavramlarına giriş*. İstanbul: Hayalpereset Yayınevi.
- Ersoy, N. (2000). *Semboller ve yorumları*. İstanbul: Dönence Yayınları.
- Fidan, F. (2000). *Kapitalizmin Gelişme Sürecinde Kadının Çok Yönlü Konumu (Medya Örneği)*. *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, (1), 117-133.
- Gimbutas, M. (2001). *The living goddesses*. Miriam Robbins Dexter (ed.). England: University of California Press.
- Gündüz, H. (2020). *Kibele'den Meryem Ana'ya Efes'te ana tanrıça kültü*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Turizm Rehberliği Anabilim Dalı, İzmir.
- Hauser, A. (1982). *The Sociology of Art*. Kenneth J. Northcott (ed.). The University of Chicago Press.
- Heinich, N. (2013). *Sanat sosyolojisi*. Turgut Arnas (çev.). Ankara: Bağlam Yayıncılık.

- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve sanat kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevleri.
- İlhan, Z. (2019). *Bir üretim biçimi olarak sanat, toplumsal beğeni – sermaye ilişkisi: İstanbul örneği*. Doktora Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve sembolleri*. Ali Nahit Babaoğlu (çev.). İstanbul: Okuyanur Yayıncılık.
- Kabağaçlı, C. Ş. (1983). *Anadolu efsaneleri Halikarnas balıkçısı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kagan, S. M. (2008). *Eстетik ve sanat notlar*. A. Çalışlar (çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler bacılar yurttaşlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kavrakoğlu, F. (2016). *Çağdaş sanata varış*. <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-275cagdas-kavramsal-sanat-6/>
<http://baksi.org/assets/images/content/slider/sergi/baksi-sergi-gelecek-ve-sanat-4.jpg>
Erişim: 02 Ocak 2022.
- Kaya, B. (2003). *Ana tanrıça motifleri üzerine plastik yorumlamalar*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kaya, C. İ. (2015). “Akademilerde kadın sayısındaki artış bir başarı mı, eşitsizliğin görünmeyen yüzü mü?”. Gülseren Ağrıdağ (ed.). Türkiye’de ve Dünyada Kadın Araştırmaları. Adana: Çukurova Üniversitesi Basım Evi.S. 90-97.
- Kıyar, N. (2012). “Kybele’nin sanat nesnesi olarak kullanımı”. *İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*. Cilt/Vol. 2 Sayı/No. 6 (2012): 355-371.
- Keyik, M. (2019). *Anadolu tanrıçalarının çağdaş Türk resmine etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim Bilim Dalı, Konya.
- Kozlu, D. (2008). *Bedenini sanat nesnesi olarak kullanan kadın sanatçıların sosyolojik açıdan irdelenmesi*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Kris, E. ve Kurz, O. (2016). *Sanatçı imgesinin oluşumu: efsane, mit, büyü*. Sabri Güneş (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta anlamın görüntüsü*. İsmail Türkmen (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü*, Osman Akınhay, Derya Kömürcü (çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mills, C. Wright. (2000). *The sociological imagination*. New York: Oxford University Press.
- Okan, B. (2020). “Sanatta ana tanrıça imgesi ve günümüzdeki dönüşümü: bir imgenin evrimi”. *Sanat-Tasarım Dergisi*. Sayı.11, ss. 41-51.
- Oral, E. (2014). “Anadolu’da ana tanrıça kültü”. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 2, Sayı: 8, Aralık 2014, s. 154-164.
- Ölçer, N. (2017). *Özgün biçimlemelerle seramik formlarda kadın imgesi*, Yüksek Lisans Tezi Sanat Çalışma Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Ankara.
- Özensoy, E. (2017). *Modern sanatın doğuşunda kadın imgesi: Türk ve Avrupa resim sanatı karşılaştırması*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Sanat Tarihi Programı, İstanbul.
- Özmen, S. S. (2016). “Anadolu’da ana tanrıça Kybele kültü”. *Humanitas*, 4(7): 381-397.

- Öztürk, A. (2019). *Grafik tasarım ve sanatta kadın imgesi: dirim esin tutku*. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarımı Anasanat Dalı, İstanbul.
- Roller, E. L. (2004). *Ana tanrıçanın izinde Anadolu Kybele kültürü*. Betül Avunç (çev.). İstanbul: Homer Kitabevi.
- Sağlık, B. ve Çelik, H. Y. (2018). “Küreselleşen çalışma hayatında kadının rolü”. *Fırat Üniversitesi İİBF Uluslararası İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*. Cilt. 2, Sayı. 2, ss. 95-120.
- Seyrek, A. M. (2018). *Sosyoloji sözlüğü*. Yasemin Güler (ed.). İstanbul: Yediveren Yayınevleri.
- Soykan, Ö. N. (2021). *Sanat sosyolojisi kuram ve uygulama*. İstanbul: Bilge Yayıncılık.
- Şahin, M. (2014). *Çağdaş Türk resminde kadın imgesi (1960 - 1980)*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Sanat Tarihi Bilim Dalı, Ankara.
- Şayık, İ. (2015). *Kadın portresi ve “Mabel” örneğinde nesne-kadın imgesinin resimsel çözümlemesi*. Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Antalya.
- Tansuğ, S. (1991). *Çağdaş Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2016). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uçar, S. (2020). *Kadın düşün dünyasında Türk modernleşmesi ve kadın imgesi*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Ankara.
- Ulusoy, D. (1993). “Sanat sosyolojisinde temel yaklaşımlar”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt. 10, Sayı. 1, s. 247.259.
- Uzunoglu, M. (2008). *Cumhuriyetten günümüze toplumsal değişimin Türk resim sanatında kadın imgesine yansımaları*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı, İstanbul.
- Ülker, Ö. (2010). *Sanat sosyolojisine giriş, kavramlar yaklaşımlar temel ayrımlar*. Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Bursa.
- Ümer, E. (2017). “Görsel Kültür ve Resim Sanatında İmge”. *İdil Dergisi*, 6 (33), s.1535-1553.
- Yener, E. (2020). “Nuri İyem tuvalerinde toplumsal gerçekçilik ve Anadolu kadını” *International Social Sciences Studies Journal*, (e-ISSN:2587-1587) Vol:6, Issue: 66; pp:3235-3249.
- Yılmaz, O. (2010). “Sanatın Arketipi Olarak Anne İmgesi”. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık 2010, Cilt: 34, Sayı: 2, 47-59.
- Yüksek, Ö. (2020). *Cumhuriyetin ilanından günümüze Türk resminde kadın imgesi ve biçimsel yaklaşımlar*. Yüksek Lisans Tezi, Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Tekirdağ.

ÖZ GEÇMİŞ

Seldanur Çiçek, 2014 yılında Balıkesir Kadriye Kemal Gürel Güzel Sanatlar Lisesinden mezun oldu. 2018 yılında Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünde lisans eğitimini dereceyle tamamladıktan sonra aynı üniversitede yer alan Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Tezli Yüksek Lisans programında eğitim almaya başladı.

İletişim Bilgileri

ORCID ID : 0000-0001-9211-9591

Yayımlar:

1. Omü Gse Yüksek Lisans Karma Sergisi, Gsf Sanat Galerisi, Samsun Türkiye, 02-10.12.2019

Kazanılan Ödüller, Teşvikler ve Burslar

1. 7. Artankara Çağdaş Sanat Fuarı 2021 Yarışması “Paradoks”

Katıldığı Sanat Fuarları:

29. İstanbul Sanat Fuarı ARTİST, Tüyap Fuar ve Kongre Merkezi, İstanbul, 2019

14. Contemporary, İstanbul, 2020

15. Contemporary, İstanbul, 2021

Katıldığı Sergiler ve Etkinlikler:

Temel Tasarım Karma Sergisi, Samsun Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Galerisi, 2015

II. TÜSGAD (Ankara Sanat buluşması kapsamında Prof. Gülten İmamoğlu ile) Soundpainting- Neoperformans Etkinliği 2015

Sıcak Cam Etkinliği, Beykoz Cam Ocağı, İstanbul 2017

Mezuniyet Sergisi, Samsun Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Galerisi 2018

Rotary Kulüp Etkinlik Sergisi, Anemon Otel, Samsun, 2019

Anadoludan İzlenimler II, İyilik İçin Sanat Derneği, İstanbul, 2019, (Devam etmektedir)

Karma Sergi, 39 Galeri Kalamış, İstanbul, 2021

“Tectum” Karma Sergi, Corpus Galeri, İstanbul, 2021