

İSTANBUL'UN KADIN HEYKELLERİ: MELEKLER, BAKİRELER VE KAHRAMANLAR

Okan ŞEKER

İstanbul Kültür Üniversitesi, Türkiye

okan.seker@iku.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-9027-8764>

<i>Atıf</i>	ŞEKER, O. (2024). İSTANBUL'UN KADIN HEYKELLERİ: MELEKLER, BAKİRELER VE KAHRAMANLAR. <i>İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi</i> , 16(1), 101-121.
-------------	--

ÖZ

Kamusal heykel ve anıtlar, kolektif hafıza ve kimliğin şekillenmesinde önemli bir rol oynamasının yanı sıra toplumsal eşitsizlikleri de yeniden üretmektedirler. Bu makale; İstanbul'un kamusal alanlarında bulunan kadın heykellerini inceleyerek kamusal alanının ortak kullanımındaki eşitsizlikleri görünür kılmayı hedeflemektedir. Cinsiyet eşitsizliğinin en net şekilde, sürekli olarak aynı noktadan aktarımını sağlayan İstanbul'un melek, bakire, anne, savaş kahramanı ve cinselliği vurgulanmış kadın heykelleri olarak ele alınmış olup, örneklendirilmiştir. Araştırma, kamusal heykel ve anıtlardaki kadın temsiliyetinin ve taşıdıkları mesajın kamusal alanlarda her gün yeniden üretildiğini, eşitsizliği derinleştirdiğini ve toplumsal cinsiyet rollerinin temsiliyetini nasıl etkilediğini sorgulayacaktır. Bu kapsamda çalışma için 10 heykel seçilmiştir. Bu çerçevede ele alınan 10 kadın heykeli mesajı yinelemekle kalmıyor, mesajın değiştirilemez olduğunu da biçimsel ve anlatsal olarak tekrarlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kamusal Heykeller, Kadın Heykelleri, Cinsiyet Eşitsizliği, Temsiliyet, Kent Sosyolojisi.

SCULPTURES OF ISTANBUL: ANGELS, VIRGINS AND HEROES

ABSTRACT

Public sculptures and monuments play an important role in shaping collective memory and personality, as well as reproducing social inequalities. This article examines the female sculptures in the public spaces of Istanbul; It aims to make visible the inequalities in the common use of public space. Sculptures of Istanbul, which ensure the clearest and static transmission of gender inequality, are handled and exemplified as angels, virgins, war hero women, mother statues and female statues with sexuality emphasized. The research will examine how the representation of women in public sculptures and monuments and the message they carry are reproduced every day in public spaces, deepening inequality and affecting the representation of social roles. In this context, 10 sculptures were selected for the study. The 10 female statues discussed in this context not only repeat the message, but also formally and narratively reiterate that the message is unchangeable..

Keywords: *Public Sculptures, Women Sculptures, Gender Inequality, Representation, Urban Sociology.*

GİRİŞ

19. yüzyılın sonlarından itibaren başta Avrupa olmak üzere, dünyanın çoğu bölgesinde kadınlar; siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal alanlarda hak arayışlarına başlamışlardır. Özellikle Aydınlanmanın işaret ettiği; ergin olmayan aklın, kurumlar, gelenekler ve dogmalardan sıyrılmak mecburiyetinde olması, toplumsal alanda köklü değişimlerin de habercisi olmuştur. Değişimler, 18. Yüzyıldan beri kendini hissettirmiştir. Bireyin kendini keşfi Rönesans'tan beri Avrupa odaklı olarak başlasa bile moderniteye giden yolda bu keşif, bireyselliği daha da kuvvetlenmiştir. Bireylerin kendilerini, çevrelerini ve paylaştıkları kültürleri tanımlamaları da bu bağlamda değişmeye başlamıştır. Birçok şeyin sorgulanmaya, yıkılmaya başladığı Marx'ın dediği gibi “katı olan her şeyin buharlaştığı” bu dönemde bireyler eşitlik, özgürlük ve hak için hareketlenmeye başlamışlardır. Kadın hareketleri de dünyanın çoğu bölgesinde; eşitlik ve hak arayışının en önünde olmuşlar, katılmış, dogmalara bezenmiş erkek kültürüne karşı harekete geçmişlerdir.

1960'lı yıllara kadar tarihlendirebileceğimiz, birinci dalga feminist hareket daha çok kadınların oy kullanma ve siyasal katılımlarını kapsamaktadır. İkinci dalga feminizm 1960'lardan, 1970'lerin sonuna kadar olan süreçte birçok eşitsizlik alanına yoğunlaşırken, günümüzde ise üçüncü dalga olarak feminist hareket; tüm kadınları ırk, din dil ayırmadan ve LGBTIQ+ (Lezbiyen, Gay, Biseksüel, Transseksüel, Intersex, Queer +) hareketini kapsayarak geniş tabanlı bir insan hak ve özgürlüklerini savunan, temellendiren, harekete dönüşmüştür. Feminist hareket farklı alt kollara, görüş ayrılıklarına ayrılmakta, hak arayışına türlü yaklaşımlar geliştirilmektedir. Kadının her alanda olduğu gibi sanat alanındaki varlığı da üç dalga içerisinde sorgulanmaya başlanmış, 1971 yılında Linda Nochlin ise “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok” adlı yazısıyla ilk dile getiren olmuştur. Nochlin makalesinde sanat eserinin üretim sürecinde toplumdan bağımsız üretilemeyeceğinin altını çizer:

Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de “toplumsal koşullardan” “etkinerek” ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir. ... sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplumdışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir (Nochlin'den aktaran Peterson, Mathews, 2020:14).

Nochlin'in de belirttiği gibi toplumsal süzgeçlerden geçen eser, toplumun ürettiği eşitsizlikleri de devam ettirecektir. Sanat tarihindeki eşitsizlikleri giderebilmek için öncelikle tarihte adı anılmayan, unutturulan kadın sanatçılara odaklanıldı. Nochlin ve Anna Sutherland Harris, 1976'da Los Angeles'ta düzenledikleri çığır açıcı serginin kataloğu *Women Artists 1550-1950* başlıklı eseri yayınlarlar; sergi daha sonra Austin, Pittsburgh ve Brooklyn'de yinelenir ve kadın sanatçıların başarılarına dikkat çeker (Peterson, Mathews, 2020:14). Nochlin erkeklerin daha büyük sanatçılar olduğuna dair gelen söylevleri ise büyüklüğün ve sanatsal başarının erkekler tarafından tanımlandığı için çok fazla üzerinde durmaz.

Sanat tarihine yöneltilen feminist eleştirinin ilk safhasında; sergilerde eşit temsil, ekonomik eşitlik ve sanat kurumlarının cinsiyet ayrımcılığı eleştirilir. Kurulan kadın sendikaları, dernekler ve sanatta eşitlik hareketleri neticesini aynı yıl içerisinde 1970'te verir. Amerikan Sanatı Müzesi'nin yıllık sergisinde temsil edilen kadın sanatçı sayısını protesto etmeleri "Whitney'in bilincini yükseltir", böylece kadın sanatçıların oranı her zaman yüzde beş ile on arasında değişirken, 1970'te düzenlenen sergideki eserlerin yüzde yirmi ikisi kadın sanatçılara ait olur (Peterson, Mathews, 2020:19). Bu protestolar Avrupa'ya da sıçrar ve benzer kazanımlar, buralarda da elde edilir.

İlk on yılında feminist sanatın biricik esin kaynağı öfke değildir; bu dönem boyunca feminist sanat, yeni bir cemaat duygusundan, yeni bir duyarlılığın anlatımına yönelik yeni bir sanat oluşturma girişimlerinden ve sanatın feminist bilinci geliştirebileceği hatta yaratabileceği yönündeki iyimser inançtan da esinlenir (Peterson, Mathews, 2020:27). Feminist sanatçılar ve eleştirmenler bu süreçte toplumun uyuşmazlıklarını açığa çıkarırlar ve eserler üretirler.

Sergilerdeki temsil eşitsizliği, ayrımcılıkların, yanı sıra sanatta kadın imgeleri de feminist araştırmada geniş yer tutmaktadır. Nitekim Nochlin'in altını çizdiği kadın sanatçıların varlığının hissedilmemesi kadar kadınların belli kalıplar dışında resimde, heykelde, edebiyatta, sinemada yer bulamayışı sorunsalı da eşitsizliğin süregelmesinde önemli bir faktördür. Bakire, anne ve esin perisinden fahişe, ucube ve cadıya kadar geniş bir yelpazeye yayılan çeşitli kadın stereotipleri, erkek egemen kültür için birer gösteren olarak sunulur – arzulanır olanı (bakireler ve anneler), baskılanması ve ehlileştirilmesi gerekenleri (fahişeler, ucube ve cadı) temsil ederler (Peterson, Mathews, 2020:44). Ayrıca bakire, anne, ucube ve fahişelere ek olarak; savaş zamanı cepheye destek veren kadın kahramanlar figürünü de sayabiliriz. Tüm bu kadının sanatta temsil kategorileri tek bir amaç etrafında toplanır; erkek egemen hiyerarşiyi hatırlatmak ve sürdürmek.

Çalışmada Amaç, Kapsam ve Yöntem

Girişte belirtilen feminist literatürün genel hatları, kadın ve cinsiyet temsillerindeki eşitsizlikler ve bu eşitsizlikleri sürdürmeye yönelik İstanbul'un dört bir yanına konuşlandırılmış kadın heykelleri araştırmanın kapsamını oluşturmaktadır.

İstanbul'un kamusal alanında bulunan on heykel seçilmiş olup, temsiliyetleri (bakire, anne, kahraman gibi) açısından değerlendirilecektir. Bu bağlamda seçilen heykellerin özellikle İstanbul'un en yoğun geçiş noktalarında (Kadıköy, Kabataş, Beşiktaş, Bağdat Caddesi, Bahçeşehir, Büyükçekmece, Maltepe, Adalar, Beyoğlu) kamusalılığı olmasına dikkat edilmiştir. Toplumda var olan cinsiyet eşitsizliklerine derin katkılar sunan heykellerin, mesajlarını iletmediği kalabalıklar, eşitsizliklerin geniş tabanlı olarak anlamlandırılmasında faydalı olacaktır. Kamusal alanda bulunan heykellerdeki cinsiyet temsillerinin eşitsizliğini görünür kılmak, sorgulamak çalışmanın birincil amacıdır. Çalışmanın ikincil amacı ise literatürde eksikliği gözlemlenen heykel-feminizm alanına katkı sunmaktır.

Heykellerin Cinsiyet Temsili Neden Önemlidir?



Resim 1. Gustave Caillebotte, Paris Caddesi, Yağmurlu Bir Gün
Kaynak: Overstock Art (2023).

Flaneur erkektir. Baudelaire, *Modern Yaşamın Ressamı* (1863) adlı denemesinde flâneur'ü kentin sokaklarında, kafelerinde amatörce gözlemler yapan kişi olarak tanımladı. Flaneur aynı zamanda serbest zamanı olan, kâşif ve sokakların uzmanı gibi anlamlara da karşılık gelmekteyken, birçok empresyonist resimde bu figüre rastlamak mümkündür. Flaneur erkektir, çünkü şehrin sokakları, caddeleri onun için düzenlenmiş, onun bakışına uygun imgeler yerleştirilmiştir. Kadınlar ise, kamusal alandaki seçilmiş mekanlara girebilir ve bu mekanları temsil edebilirler: bunlar eğlencenin ve teşhirin mekanlarıydı (Pollock, 2020:231).

Özellikle 19. Yüzyılda Hausmann Paris'i ve diğer büyük kentler düzenlenmeye başlanırken birçok grup ve azınlıklar şehrin periferisine gönderilmiştir. Şehrin merkezinde kalanlar ise Caillebotte'un Paris sokaklarını izlenimci bir perspektifle yansıttığı gibidir. Resim 1'de görüldüğü gibi artık Paris dönüşümünü tamamlamıştır. Caillebotte'un resme yansıttığı erkekler ise etraflarını incelemekte, seyretmektedir. Yine Caillebotte'un, *Penceredeki Genç Adam* (1875) ve diğer resimlerinde

de görebileceğimiz gibi her yaşta erkekler, kendi bakışı için kurgulanmış, imgesel düzlemde erkeklige hizmet eden mekanları takip etmektedirler. Bu resimlerde, Hausmann'ın Parisi'nin bu erkekler için düzenlediğini, onlara yeni kamusal alanlar yarattığını, Caillebotte'un, resimleri incelendiğinde açıkça görülebilmektedir.

Kadınların da kamusal alanlara girmeye başladığı bu dönemlerde flaneur kavramına karşılık gelecek dişil bir kavram üretilir: *passante*. Flaneur'ın tam karşılığı olmasa da yoldan geçen, gezici gibi anlamlara sahiptir. Artan özgürlükler ve sanayileşme gibi sosyal yenilikler, daha sonra, kadınların sosyal rolleri ev içi ve özelden kamusal ve kentsel alanlara doğru genişledikçe, *passante*'nin 19. Yüzyıl metropolünde aktif bir katılımcı olmasına izin verdi. 21. Yüzyıl edebiyat eleştirisi ve bazı cinsiyet alanında çalışan akademisyenler, yeniden analizlerle birlikte flâneur'ün kadın eşdeğeri için *flâneuse* ü önerdi (Lauren:2016). Bu önerinin nedeni, kadınların modern şehirlerdeki kamusal alanı erkeklerden farklı olarak tasarladıkları ve deneyimledikleri argümanından kaynaklanmaktadır. Janet Wolff, *The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity*'de (1985), yazısında flâneuse kadın figürünün bulunmadığını, çünkü kamusal alanın modernitede cinsiyetlendirilmiş olduğunu ve bunun da kadınların kamusal alanlardan evsel alanlara ve banliyölere, dışlanmasına yol açtığını savunmaktadır (Janet:1985). Nitekim çalışmamızın bulguları da bu görüşü desteklemekte, kentin heykelleri bu dışlamayı görünür kılmaktadır.

Elizabeth Wilson, *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women* (1991) adlı kitabında Londra, Paris, Viyana, Berlin gibi modern metropollerde kadınların kamusal alandaki farklı deneyimlerine dikkat çekmekte, Linda McDowell ise *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies* (1999), adlı yazısında kadınların, kamusal alanı nasıl homojen ve sabit bir alan olarak deneyimlenmediğini ve kadınların plajlar, kafeler ve alışveriş gibi belirli kamusal alanları nasıl kullandığını açıklamaktadır. Bu makalede ise İstanbul'un en çok kullanılan kamusal alanlarının erkek bakışına yönelik konulan heykeller ile donatıldığı ortaya konacak, yeni araştırmalar için giriş niteliği taşıyacaktır.

Flaneur, *passante* ya da flanuese, isim ne olursa olsun kentin sokakları belli düşünceleri ve tabuları yaşatmaya devam etmek için tasarlanmışsa, kaşif de bunun etkisinde kalacaktır. Flaneur/flanuese İstanbul sokaklarında gezindikçe, kadınlar için belli sınırların, tabuların devam edilmesi için tasarlanmış heykeller ile karşılaşacaktır. Kamusal alanlar, eşitsizliklerin yeniden üretim merkezleri olmaktan çıktıktan sonra ancak flaneur ve flanuese anlamını bulacaktır. Bu yönden makalenin de inceleme konusu olan heykeller kamusal alandaki eril düzenlemenin bir parçası olmaktan kurtulamamışlardır. Flaneur'ın erkek bakışı için düzenlenmiş kentin sokaklarının, flanuese ve diğer cinsiyet gruplarının eşitsizliklerini derinleştirmekten öteye geçememekte, kamusal alanda bulunan heykellerin anlatı, bi-

çim ve konumlandırıldıkları yer, bu açıdan önem taşımaktadır. Griselda Pollock'a (2020) göre kadınlık mekanlarını belirleyen sınırın çizildiği noktalardan söz etmektedir. Ona göre bu çizginin altında kadınların cisimleştirilmiş ve metalaştırılmış bedenleri yer alır, bu bölgede doğa sona ermiştir; sınıfın, sermayenin ve erkeğin gücü bu bölgeyi işgal etmiş ve burada birbirine kenetlenmiştir.

Heykellerin kamusal alandaki varlıklarının makalenin ana odağı da olan cinsiyet eşitsizliği ve temsil eşitsizliği üzerinden inceleyebiliriz. Heykellerdeki cinsiyet eşitsizliği, çoğunlukla temsiliyetten kaynaklanmaktadır. Kadın temsili ülkemizde olduğu gibi dünyada da oldukça geride kalmıştır. Terri Bell Halliwey'in "Kimlere Hayranlık ve Saygıyla Bakıyoruz?" yazısında İstanbul'daki 3 parkı kadın temsil oranları açısından ele alır. Halliwey'in ulaştığı sonuçlar çarpıcıdır. Sporcular Parkı (4.Levent) 32 erkek 1 kadın, Abbasağa Parkı (Beşiktaş) 11 erkek 1 kadın, Şairler Parkı (Akaretler) 16 erkek 1 kadın heykellerine sahiptirler. Üç parkta bulunan 62 heykelinin sadece 3'ü kadınlara aittir (Halliwey, 2019: 59-67). Dünyaya kentlerinde ise New York'ta heykellerin yüzde 3'ünden azı kadınlara aitken, Sidney'de yüzde 4, Londra'da ise yüzde 3'ü kadınlara aittir. Temsiliyetteki bu nicel eşitsizlik aynı zamanda temsil edilen kadınların temsiliyet biçimleriyle nitel eşitsizliğe de dönüşmektedir. Heykellerin görünür kıldığı diğer eşitsizlikler ise ırkların temsiliyet eşitsizliği, azınlıkların temsiliyette yer bulamaması, bazı heykellerin şoven duyguları uyandırması şeklinde sıralayabiliriz. Heykeller ayrıca her alanda sadece erkekler başarılıdır algısı, toplum değer ve algısını ön plana çıkarmak, toplumdaki çeşitliğin yansımaları, ilham kaynakları olmaları ve son olarak kitle iletişim gücüne sahip olmaları açısından güçlü mesaj özelliği taşımaktadırlar.

Kamusal alanda bulunan heykeller bazen buldukları alanlara göre de başlarına türlü işler gelebilmektedir. Bunlardan belki de en meşhuru Gürdal Duyar'ın Güzel İstanbul Heykeli'dir. 1974'te Karaköy Meydanı'na dikilen heykel Milli Selamet Partisi tarafından müstehcen bulunarak, kaldırılması istenir, heykel de Yıldız Parkı'na taşınır. Ancak yine gelen şikayetler üzerine 2017 yılında heykelin etrafı çitler ve sarmaşıklarla kaplanır, örtülür. Diğer yandan ise ülke sınırları içerisinde bulunan heykellerin başına; kıyafet giydirme, cinsel bölgeleri tahrip etme ya da boyama, tecavüz girişimi gibi birçok olay gelmektedir. Bu anlamda Belma Akçura'nın *Kaldırın Şu Heykeli Buradan* adlı çalışması Türkiye'deki ve Dünya'daki heykel vandalizmini çokça örnekle ortaya koymaktadır.

Heykel Sanatında Kadın ve Cinsiyet Temsilleri



Resim 2. Antropomorfik Kadın figürü "Venüs", Uruguay

Kaynak: Arts and Culture (2023).

Kadın heykellerinin bilinen en eski temsilleri, üst Paleolitik döneme ait Venüs figürleridir (Dixon & Dixon: 2011). Bu figürler çoğunlukla 6 ile 12 cm yüksekliğinde yapılmışlardır. Bu nesnelere yaygın olarak “Venüs figürleri” isimlerinin verilmesi, kadınsı güzelliğin temsilleri olarak yapıldıkları imasını taşımaktadır (Dixon & Dixon: 2011). Tarih öncesi döneme ait bu Venüs heykelciği, zamanının karakteristiğidir. Sanatta kadınların fiziksel özellikleri, üreme organları genellikle abartılır çünkü böyle yapmanın doğurganlığı arttırdığına inanılmaktaydı. Venüs heykellerinin, cinsel açıdan kadın formunun temsili olup olmadığını figürlerin beden ölçülerini inceleyen Singh, tarih öncesi insanların bu heykelcikleri yaratırken sağlık ve doğurganlığı öncelik aldıklarını belirtmiştir (Singh, 1995:483-507). Eski Mısırdan, Hindistan’a oradan da Rusya’ya kadar heykellerin bel-kalça oranlarını ölçen Sing, bu figürlerin birer kültürel simge olarak konumlandırıldığını ileri sürmekte, Dixon & Dixon da Singh’in düşüncesine katılmaktadır.

Araştırmalarında hem Dixon & Dixon’ın hem de Singh’in değinmediği Anadolu Uygarlıkları’nın kadın tanrıça figürleri, özellikle *Kibele*, onların savlarını desteklemektedir. Aslında erken form olarak, çift cinsiyetli olarak taşa işlenen Kibele tanrıça figürleri ardından, iğdiş edilerek kadma dönüştürülür. İğdiş edilmiş Kibele ise o andan sonra anneliği, üremeyi, dişiliği ve yaşamın devamı bereketliliğini simgelemektedir. Vuruşema, Kubaba, Lat, Ma, Hepat, Marienna, Rhea, Artemis gibi diğer tanrıçalar da Kibele’yle benzer özellikleri paylaşan diğer Anadolu tanrıçalarıdır. Örneğin Artemis, Kibele’nin Grek yansıması iken, Diana ise Roma yansımasıdır. Bazı Artemis ve Diana heykellerinde göğüs sayısı ikiden fazladır. İkinci resimde görüldüğü gibi de Kibele’nin göğüsleri ve kalçaları bü-

yük olarak tasvirlenmiştir. Burada amaç doğurganlığı ve üretkenliğin bereketini vurgulamaktır. Bu noktada ilkçağlardan itibaren erkek bakışının kadın üzerindeki yansımalarının, soy devamlılığı üzerine kurulu olduğunu ileri sürebiliriz. Haz ya da arzu koşuluyla yaratılmamış bu heykeller, işlevsellik üzerine yoğunlaşıyordu.

Yunan heykel sanatıyla beraber, abartılı kalça ve göğüsler, kısa boylar, yerini bedenleri idealize edilmiş bedenlere sahip heykellere bırakır. Antik Yunan heykellerinde, ideal ölçülere odaklanılarak cinselliğin abartılı bulunduğu ve form güzelliğini bozduğu düşüncesiyle minimize edilen eserlerde, kişilik belirtileri taşımayan, idealize bedenlerle karşılaşırız. Ortaçağ'a gelindiğinde ise Adem'in ilk günahı altında ezilen insanlık, dinin günlük yaşamı düzenlemesi boyunduruğunda eserler üretebilmişlerdir. Dönem içerisinde, dünyaya ait olarak aşağılanan beden; İsa'nın çarmıha gerilişi esnasında yaşadığı yara, damga ve kesikleri tekrar canlandırmanın (stigmata) mekânı haline gelmiştir. Bu durum kadının heykel sanatında temsiliyetine de yansımış kadın tanrıça heykelleri yerini azize, rahibe ve Meryem Ana heykellerine bırakmıştır. Rönesans ile Antik Yunan'ın yeniden keşfi, heykele de yansımış ancak temsiliyet açısından bir farklılık yaşanmamış, heykeli üretmedeki teknikte yaşanmıştır.

Çağdaş sanatlarla birlikte heykelde temsiliyet eşitsizliğini yıkmak için Kiki Smith, Louise Bourgeois, Helen Chadwick, Canan Şenol, Mike Brown, Monica Cook, Vibha Galhotra, Alison Saar, Nandipha Mntambo, Frances Goodman, Naomi Safran-Hon gibi sanatçılar feminist enstalasyonlar, heykeller ve video sanatlar üretmektedirler. Genellikle kadın temsiliyetini, kadınların yaşadığı sorunları konu alan eserler, sanattaki idealize edilmiş ana akım erkek bakışının karşına kendini konumlandırır.

Kamusal Alanlarda Bulunan Heykeller

Her gün binlerce insanın, bazen milyonlarca insanın geçtiği İstanbul'un sokakları, caddeleri ve meydanları barındırdıkları heykeller, anıtlar semboller açısından cinsiyet eşitsizliğini ve diğer tüm eşitsizlikleri yeniden üreten alanlara dönüşmektedirler. Kimi zaman telaşa geçilen, kimi zaman ise etrafındaki alanlarda uzun uzun oturan İstanbullular bazen farkında olarak bazen de farkında olmadan heykellerin ve anıtların verdikleri mesajların etki alanına girmektedirler. Bu bölümde seçilen 10 heykel incelenerek, İstanbul'un en yoğun noktalarında bulunan heykellerin cinsiyet eşitsizliği açısından neler ifade ettiği ortaya konacaktır.



Resim 3. Bağdat Caddesi Melek Heykeli

Gün boyu binlerce kişinin akın ettiği Kadıköy ilçesine bağlı Bağdat Caddesi'nde bulunan bu isimsiz kadın-melek heykeli antik mitlerden gelen tanrıça tasvirlerinin yanı sıra; kadının toplumun düzenleyicisi, üst bir varlık olarak konumlandırılmaktadır. *Angels of Art* (1953) kitabında Bailey Van Hook'a göre kadınlar oy vermezken, birçok sosyal haktan mahrumken bile meclis binalarının girişlerinde, adliyelerde ve kamusal alanlarda heykellerine, resimlerine rastlamak mümkündür (Hook, 1953: 131). Bunun nedenini ise Hook (1953:7), kadının bu ortamlarda idealize edilerek erkek bakışına sunulduğunu ileri sürer.

Melek heykellerinde, figürlerinde ve resimlerinde ya da anlatılarda kadınların tercih edilmesinin altında şüphesiz eril düzenin devamlılığını sağlamak yatmaktadır. Bu artık klişeleşmiş savı genişletmek gerekirse, öncelikle melek figürünün çıkış noktalarına bakmakta fayda bulunmaktadır. Tevrat, İncil ve Kuran da geçen melek tasvirleri hem erkek hem de kadındır. Ancak özellikle Hristiyanlık ikona sanatında dört büyük melek haricinde, melekler kadın olarak tasvir edilmektedir. Bunun altında yatan en önemli etkenlerden biri de meleklerin tanrı karşısındaki konumudur. Meleklerin öncelikli görevi tanrıya tapınmak, ona hizmet etmektir. Bu durum semavi dinler haricindeki antik inanç sistemlerinde de karışımıza çıkmaktadır. Tanrıların buyruğunu, insanlara tebliğ etme, birtakım görevleri yerine getirme ve belki de en önemlisi bunları sorgulamaksızın yapmaları gerekmektedir. Meleklerin tanrı karşısındaki pasif konumu, gündelik yaşamda sıkça duyduğumuz Türkçe bir slogan ile vücut bulur: *Kadınlar melektir!* İstanbul'un park ve bahçelerinde ve diğer kamusal alanlarının birçoğunda dağınık melek heykellerine rastlamak mümkündür.



Resim 4. Kadıköy/Feneryolu'nda bulunan kadın melek heykeli



Resim 5. Heybeliada'da bulunan kadın melek heykeli

Kadınların melek olma durumları, eril düzenin devamı için baba, ağabey, eşine itaat etmenin birinci koşuludur. Tıpkı cennetteki tanrı emrinde, barış içinde yaşayan melekler gibi. Diğer yandan itaatsizlik söz konusu olduğunda önceden melek olan iblis gerek dini kitaplarda gerekse toplumsal yaşamda kadınlara da hatırlatılır. Meleğin dini bir figür olması ve kadın temsiliyetinde heykel ve resimde sıkça vurgulanmasının başlıca nedeni; erkeğin kendini yeryüzünün tanrısı olarak konumlandırmasıdır:

“Erkeğin, ortaya attığı yasaları bir Tanrı'nın sırtına yüklemekte büyük çıkarı vardır: hele kadın üzerinde yüce bir yetke kurduğuna göre, bu yetkenin kendisine yüce bir varlıktan gelmesi son derece iyidir. Gerçi hemen tüm dinlerde öyledir ya, özellikle Yahudilik, Müslümanlık ve Hristiyanlıkta, erkek, Tanrı'dan gelme bir hakla efendidir: Tanrı korkusu, ezilen kadındaki her türlü başkaldırma isteğini daha çekirdek halindeyken yok edecektir” (Kristeva, 2014:91).

Şeytan da bir melekti. Bu kinayeli söylem erkeğin çizdiği sınırlar dışına çıkan kadınların sıkça duyduğu bir başka slogandır. Bu sınırlardan belki de en önemlisi, en yıkılmayacak olanı kadının evlenene kadar bakire kalma zorunluluğudur. Bu sınırın geçilmesi, dışlanma, namus cinayeti gibi olaylara kadar götürülebilmektedir. İstanbul'un kamusal alanları ise yine bu açıdan sorunlu sayabileceğimiz birtakım heykellere ve anıtlara ev sahipliği yapmaktadır.



Resim 6. Süreyya Plajı, Bakireler Anıtı
Kaynak: Milliyet, (2023).



Resim 7. 1954, Bakireler Anıtı
Kaynak: Bakireler Anıtı (2020).

Bakireliği konu alan heykellerin başında; Süreyya İlmen tarafından 1953'te, Maltepe-İdealtepe arasındaki sahile, şu an Süreyya Plajı olarak bilinen, lokasyona deniz içerisine konuşlandırılan, Bakireler Anıtı'dır. Altı sütun üzerine yerleştirilmiş bir kubbeden oluşan anıt, günümüze ulaşamayan bir de Venüs heykelini içerisinde barındırmaktadır. Bakireler Anıtı, İlmen tarafından Yunan mitolojisinden esinlenerek yapılmıştır. Mite göre Bakireler Tapınağı; evlenmek isteyen genç kızlar buraya gelerek tanrılara yakararak kendilerine eş istemekteydiler. İlmen ise bu düşünceden etkilenerek bu anıtı yapar ve içerisine aşkın ve güzelliğin tanrıçası Venüs'ü yerleştirir. Anıt günümüzde eski ihtişamını kaybetse de gerek adıyla gerekse de geçmişiyile 1950'li yıllarda vurguladığı sembolizmi sürdürmektedir.

Orijinal Bakireler Anıtı, artık, Süreyya Plajına gelenlere bir gölgelik görevi görse de anıtın benzerleri kendini sürdürmekte, bakirelik kavramının temsiliyetine destek olmaktadır. Bu anıttan esinlenerek Türkan Saylan Kültür Merkezi ve anıtın bir benzeri de Maltepe Belediyesi tarafından işlek bir caddeye süs havuzu şeklinde kullanılmak üzere inşa edilmiştir. Ayrıca Maltepe Belediyesi'nin kurumsal logosu da yine bu anıtı vurgulamaktadır.



Resim 8. Cihangir Bakiresi

Bakireliği ana eksenine alan bir diğer heykel ise Beyoğlu ilçesine bağlı Cihangir semtinde bulunan, Cihangir Bakiresi heykelidir. Heykelin sadece adının yazılı olduğu ve sanatçısına ulaşamadığımız heykel de İstanbul'un en uğrak semtlerinden birinde durmaktadır. Bakireler Anıtı, Cihangir Bakiresi gibi bakireliği temel alan bu heykellerin yapılmasında ve kamusal alanlara dikilmesindeki temel nedeni anlayabilmek için bekaret ya da bakirelik konusundaki toplumsal, psikolojik dürtülere bakmakta fayda bulunmaktadır. Sigmund Freud, 1918 yılında *The Taboo of Virginity* adlı makalesinde, bir bakireyle ilk cinsel ilişkisine giren erkeğin, böylece, onun kalıcı bağlılığının ödülünü, kadınların deneyimi ise onlarda cinsel esaret durumu yarattığını vurgulamaktadır (Jones, Gehman, 1970: 351). Freud'a göre bu cinsel esaret durumu, her iki cinsiyet için gerçekleşse de bekaret baskısını kadın çok daha fazla üzerinde taşır, ilk cinsel birleşimin önemi ise erkeğe görece daha fazla artar. (Jones, Gehman, 1970: 351). Freud'dan hareketle J. David Jones ve H. Gehman, bakire bir kadınla birlikte olmanın erkeği daha fazla muzaffer yaptığını ve eş arayışlarında, bu muzafferlik duygusunun da bekaretin önemini arttığını düşünmektedirler. Bekaret tabusunun kökenlerinde ise Freud, kocanın,

kadına hiçbir zaman yetemeyeceğinin altında arar. Erkek ise kadının daha önceki ilişkilerinde ulaşacağı cinsel doyumlarının önüne geçmeyi ise bekaret tabusunda bulur. Böylelikle bekaret durumunu ortadan kaldıran erkek, tek başına kadına sahip olacağı düşüncesiyle, kadının da başka bir erkekle artık cinsel deneyim yaşayamayacağı yanılsamasına kapılır. Ancak bekaret tabusu, uygarlık seviyesini gelişmediği ya da kısmen geliştiği ülkelerde sürmekte, bu tabuya bağlı kadınlar ise ilk cinsel deneyimlerini yaşadıkları kocalarına şartsız bağlılığını sürdürmektedir. Çünkü “dulluk” “bakire olmamak” gibi durumlarının sosyal yaşama karışmada sorunlar çıkartacağına içten içe inanmaktadırlar. Jones ve Gehman da bakirelik konusunun sanıldığı kadar aşılmadığını düşünmektedirler (Jones, Gehman, 1970: 351). Gerek Freud gerekse onun makalesinin izlerini süren Jones ve Gehman’ın ileri sürümleri doğrultusunda bakirelik konusuna baktığımız zaman; kadın için cinsel deneyimin tek yolunun evlilik olduğunu ve bekaret durumunun ise kutsandığını görmekteyiz. Bakireler Anıtı, Cihangir Bakiresi ve benzer heykeller ise bu kutsiyetin savunucuları gibi günde binlerce kişiyle etkileşime girmektedirler. Bu etkileşimler sonucunda yukarıda belirttiğimiz gibi bu heykeller, süregelmiş bazı tabuların yıkılması karşısında direnmekte, aynı zamanda bu eşitsizliklerin yeniden üretimini sağlamaktadırlar. Günümüzde artık kadınların ona doğru yüzüp eş bulmak için dualar edeceği bir konumda olmayan Bakireler Anıtı, gerek söylemsel düzlemde gerekse de reproduksiyonlarıyla bekaret tabusunu, en az Cihangir Bakireleri kadar güçlendirmektedir.



Resim 9. Büyükçekmece, Öküz Çeken Türk Kadını

İstanbul’da kadınların, melek olarak ve bakirelik tabusu üzerinden temsiliyetlerinin yanı sıra heykelde üçüncü temsil olanağı ise ulusun kurtuluşunda yer almış olmaktadır. Türkiye’nin ve İstanbul’un hemen her yerinde rastlayacağımız, kadının heykelde temsil biçiminde en çok karşılaştığımız anlatı biçimlerinin başında ulusun savunmasında yardım eden kadın heykelleri gelmektedir.

Yeni kurulan ulusların hemen hepsi işsizlik, nüfus eksikliği, kıtlık gibi temel sorunlarla uğraşmaktadırlar. Türkiye Cumhuriyeti de kurulurken, kazandığı birçok savaşta, nüfusunun da ciddi bir bölümünü kaybetmiştir. Savaş dönemlerinde ve sonrasında sosyal ve ekonomik eşitsizlikler çok daha belirgin hale gelmektedir. Zaten toplumsal eşitsizliğe maruz kalan gruplar savaş gibi hakların askıya alındığı dönemlerde eşitsizlikleri derinleşerek, daha da belirgin hale gelir. Savaş süresince cephede geri hizmetinde bulunan kadın, savaş sonrasında ise doğurganlığı ile ulusun inşa sürecinde yer alacaktır. Bu bağlamda baktığımız zaman ulus kimliğinin inşa sürecinde kadınlar; asker ve anne olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Joane Nagel'e göre bu iki durum, kadınlar için ulusal siyaset ve ulusal hareketlerde kadınların katılımını ve rollerini gösterebilmek; annelik ile sınırlandırılmaları ise kadınların siyasal örgütlerden, karar alma kurum ve süreçlerinden dışlanma mekanizmalarını çalıştırmak için kullanıldığını ileri sürer (Nagel, 200:59). Diğer yandan ise bu alanda ilk çalışmaları yapan Kumari Jayawardena, ulusal bağımsızlık hareketlerine katılmalarının kadınlarla güçlendirici olanaklar sunduğunu ve bu nedenle kadın haklarını savunan hareketlerinin ulusal bağımsızlık süreçlerinde milliyetçi hareketlerle iş birliği yaptığını ileri sürmektedir (Sancar, 2012:61). Ancak ulusallaşma sürecinde Jayawardena'nın aksine, Deniz Kandiyoti'ye göre modernleşmemiş dinsel ve etnik cemaatler içinde ancak sınırlı haklar talep edebilen kadınlar ulusallaşmaya dayalı modernleşme ile birlikte ulusal cemaatle muhatap olmaya başladılar (Sancar, 2012:62). Ancak hem Sancar hem de Kandiyoti bu durumun kadınlar açısından bir farklılık yaratmadığını belirtirler.

Ulusun devamlılığı, dışarıdan gelecek bir tehdit ve bütünlüğün sağlanması karşısında heykeller birleştirici güce sahiptirler. Meydanlarda, caddelerde, parklarda, tema parklarda savaş tasvirleri, savaş kahramanları, gaziler, şehitler ve ulusun devamlılığı için kendini ortaya koymuş kişilerin heykelleri bulunmaktadır. Kamusal alanları kullananlar ise çoğu kez minnetlerini, milli günlerde gösterirler. Kahraman kadın heykelleri birkaç isim dışında tüm Türk kadınlarına ithafen anonim olarak yapılmaktadırlar. Büyükçekmece'de bulunan öküz çeken Türk kadını tasviri buna örnektir. Bu tarz heykeller; kadının bu askeri kimliği, ona toplumsal yaşamda bir hak sağlamazken, ulus tekrar zora girerse de yine kadınların görevini belli etmek için bulunmaktadır. Çünkü o ulusun anası olarak, ulusun başı zora girdiğinde tereddüt dahi etmemelidir. Yine ulusun inşasında bir diğer önemli adım ise kimlik inşasında, modernleşmede yapılacak reformlardır. Türk devrimleri de bunu hedeflemiştir. 1934 yılında çıkartılan Kıyafet İnkılabı da bu amaçla yapılmıştır. Bu kılık kıyafet devrimi halk tarafından tepkiyle karşılanırsa da diğer inkılapların da geleceği için gerekli bir inkılaptı. Ancak Söğütluçeşme'de bulunan başörtüsünü atan bu heykelde olduğu gibi dayatmacı, üstten inme yaklaşım, kadının giyimine doğrudan müdahalenin özgürleşme getirmeyeceği aşıkardır.



Resim 10. Söğütlüçesme, Başörtüsünü Çıkaran Türk Kadını

Yine kılık kıyafete indirgemeci modernleşme anlayışı, modernleşmenin akılcı doğasına da ket vurmaktadır. Nitekim Marmaray ve metrobüsün kesiştiği noktada bulunan bu heykelin önünden günde milyondan fazla insan geçmektedir. Heykeli izleyen kadınlar ya da erkekler, yanına ilâştirilmiş Atatürk'ün sözü ile heykeli değerlendireceklerdir: "Kadınlarımız eğer ulusun gerçek anası olmak istiyorlarsa erkeklerimizden çok daha aydın ve erdemli olmaya çalışmalıdırlar." Böylelikle heykelin kendi anlatısıyla çıkarsayacağımız anlamı, yanına ilâştirilmiş metin ile "kadınların aydın ve erdemli olması için ilk adımlarının giyim kuşamlarını değiş-tirmek olduğu" yanılığına kadar götürebiliriz.



Resim 11. Fındıklı Sahil, Dayanışma Heykeli/ Ana ve Çocuk

Ulusun kurtuluşunun ardından, inşasında en önemli görev kadınlara verilir: annelik. Doğurmak, korumak, büyütme ve topluma kazandırma gibi tüm süreçten kadınlar sorumlu tutulmakta, süreç ise kutsanarak kadına sunulmaktadır. Osmanlı-Türk Batılılaşma sürecinde daha önceden ev ile sınırlandırılmış kadın, iş hayatına da kazandırılmak istenir. Özellikle İttihat ve Terakki Döneminde kurulan fabrikalara kadın işçiler de alınır. Ancak bu yine de kadının sosyal yaşama tam anlamıyla katılımı anlamına gelmemektedir. Cumhuriyet ile birlikte ise kadın, modernleşme süreciyle daha da ön plana çıkartılmak istenir. Kandiyoti'ye göre yeni anneler; geleneği ortadan kaldıran, modern aile yapısını merkeze alan bir yapının kurulmasının önünü açacaklardır. Aynı zamanda ise kadından, milli değerleri de çocuğuna aktarması beklenmektedir (Kandiyoti, 1999). “Anneliğe” milliyetçilik üzerinden yapılan vurgunun diğer ilintili olduğu nokta ise militarizmle kurduğu ilişkidir (Walby, 2011).

Türkiye’de kadınların 1980’lerden sonra gerek iş yaşamına daha yoğun girmeleri gerekse de siyasal ve toplumsal alanlarda hak arayışlarında ses yükseltmeleri annelik kavramına bakışları özellikle kentte yaşayan ailelerde değiştirmeye başlamıştır. Ancak kadının birincil rolü, tüm yaptığı işlerin yanı sıra, annelik olarak görünmektedir. Özellikle anne ve babanın çalıştığı çekirdek ailelerde, çocuğun bakımı bu sefer de ailelerin yaşça büyük kadınlara bırakılır. Bir kadın sosyal yaşama katılırken, diğer bir kadın annelik mesaisine tekrar başlar. Tüm bunlar ışığında baktığımız zaman, gazetelerde, her gün anneler çocuğuna bakmadığı için sokaklara, cami avlularına bırakır, televizyonlarda çocuğunu evlendirmek isteyen anneler yarışır, sinemanın endüstriyel kolunda anneler hep çocuklarını koruyan, büyüten kalıp bir rolde gösterilir. Bu örnekleri daha da fazla çoğaltabiliriz. Karşımıza çıkan ise durumlar ve olaylardan bağımsız olarak, anneliğin her an kutsandığı sürekli tarif edildiği ve asli görev olarak sunulduğudur. Burada en etkili araçlardan birisi de heykellerdir.



Resim 12. Kuyubaşı Parkı, Anne ve Çocukları

Beyoğlu/Fındıklı Sahili'nde (Kabataş) bulunan *Dayanışma Heykeli*, Kadıköy/Kuyubaşı'ndaki (Marmara Üniversitesi Karşısı) *Anne ve Çocukları*, yukarıda anlattıklarımızı desteklemektedirler. İki heykelin de kompozisyonuna baktığımız zaman annesine sıkı sıkıya sarılmış çocuklar görmekteyiz. Bu iki heykelde de verilmek istenen mesajlar çok açıktır: kadın çocuklarına bakmakla sorumlu olduğu gibi çocuklar da her daim annesine ihtiyaç duymaktadır. İki heykelde de bir farklı ebeveynin olmaması ilginçtir. Kuyubaşı'ndaki heykel ise iki çocukla, iki çocuğun da anneye sarılmasıyla, özellikle bebeğin daha sıkı sarılması (bebeğin anneye daha çok ihtiyaç duyduğu vurgulanmakta) mesajını daha da güçlendirmiştir.

Melekler, bakireler, savaş kahramanları, anneler ve son olarak cinselliği vurgulanmış kadın heykelleri. Çıkık kalçalar, şişkin göğüsler ya da fallığı çağrıştıracak biçimde yapılmış ve konumlandırılmış birçok kadın heykeli bulunmaktadır. Bu heykeller on ikinci resimde de görüldüğü üzere, bir konuyu, durumu, temayı, tarihi, grubu, kimliği ya da sınıfı yansıtmaktan yoksun salt, göğüs kısmı ve kalçaları özellikle vurgulanmış; adeta erotik bir sahneyi düşündürecek biçimde tasarlanmışlardır. Bu konuya Nochlin kadın sanatçıların çıplak modellerle hiçbir zaman çalışma olanağı bulamadığını ancak kadının çıplak model dışında, herhangi bir rolde gösteren tarihsel bir tasvir olmadığını ileri sürer ve ekler: " Kadının (tabii "hafif meşrep" bir kadının), bir grup erkeğin önünde bir nesne olarak çıplak durması uygun görülüyor, ama nesne olarak çıplak bir erkek modelden, hatta başka bir kadın modelden çalışmasına izin verilmiyor" (Nochlin, 2020:138).



Resim 13. Bahçeşehir, Su Taşıyan Kadınlar

Özellikle bu tür heykeller konumlandırıldıkları yer açısından da amaçlarını ortaya koymaktadır. Bahçeşehir’de bulunan bu heykel bir alışveriş merkezi önüne yerleştirilmiş, süs havuzunun içerisine yerleştirilmiştir. Bir anlatısı, teknik yeniliği ya da reproduksiyon olmayan bu heykeller, süsten öteye geçemezlerse de verdikleri mesaj itibarıyla kadın bedenini metalaşma yolunda kullanmaktadırlar. Bu tür heykeller seyirlik nesne olarak bulunmakta, eril arzuları canlandırma ve uyandırma aracı olarak kullanılmaktadır.

SONUÇ

Çalışmanın bulguları detaylı biçimde incelendiğinde her gün önünden milyonların geçtiği bu heykeller, belli inanç, tabu ve baskılamalarının devamlılığını sürdürmede rol oynamaktadırlar. Melekler; kadının her an itaat altında olmasını, bakireler; kendini tanrı-erkeğine sunmak için saklaması gerektiğini, kahramanlar; gerektiğinde ve ulus zora girdiğinde başvurulacak kaynak olmalarını, anneler; ise kadının ilk ve asli görevi olduğu mesajını tüm cinsiyet sınıflarına her an yinelemektedir.

İletişim aracı olarak heykeller, mesajı çok net bir dille kaynağına ulaştırmaktadır. Kaynak mesajı çözümlerken aynı zamanda mesajı ileten aracın soğuk, pürüzsüz ve sert mermer yapısından, ihtişamından da etkilenmektedir. Mesaj bakirelik, annelik ya da melek olmak gibi kadim bilgiler içerirken, heykellerin yapısı gereği bunun değiştirilemez ve kaldırılamaz olduğunu da kaynağına iletmektedir. Bu çerçevede ele alınan 10 kadın heykeli mesajı yinelemekle kalmıyor, mesajın değiştirilemez olduğunu da biçimsel ve anlatsal olarak tekrarlıyor.

1970 Sanat İşçileri Koalisyonu'nun (AWC), temsilde eşitlik talebi; müzeler, sergiler ve galeriler üzerinden gelişmiş ve ilk kez beyanname ile duyurulmuştur. Ardından kadın sanatçıların da eserlerinin sergi ve müzelerde yer bulmaya başlaması (yine nice eşitsizlikler devam etmekte), eserlerdeki kadın temsiliyetine dikkatleri çevirmiştir. Günümüzde ise inVISIBLE women, Statues for Equality gibi sivil toplum kuruluşları, heykellerde kadın temsil sorununun üzerine eğilmektedir. Avrupa ve ABD merkezli ilerleyen bu çalışmalarının yanı sıra, çalışmamızda İstanbul’daki cinsiyet temsiliindeki eşitsizlik sorunu ortaya konmuştur. Eşitsizliğin giderilmesi için, kent içerisinde başarılı kadınların, kalıplaşmamış rollerde kadınların ve diğer cinsiyet gruplarının heykelleri yer bulmalıdır.

KAYNAKÇA

Akçura, B. (2020), *Kaldırın Şu Heykeli Buradan*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Alan F. Dixson, Barnaby J. Dixson (2011), Research Article Venus Figurines of the European Paleolithic: Symbols of Fertility or Attractiveness?, *Hindawi Publishing Corporation Journal of Anthropology*.

Bailey, V.H. (1996), *Angels of Art*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Donovan, J. (2016), *Feminist Teori* (Çev. Çev. Bora, A.; Ağduk Gevrek, M.; Sayılan, F.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Freud, S. (2016), *Bakirelik Tabusu*, İstanbul: Telos Yayınları.

J. David Jones ;, H. Gehman (1970). The Taboo Of Virginity: Resistances of Male Therapists and Early Adolescent Girl Patients in Treatment, *Journal of the American Academy of Child Psychiatry*,10 (2).

Kandiyoti, D. (2000), *Cariyeler, Bacılar, Yurттаşla, Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler* (Çev. Tekeli, Ş., vd.) İstanbul: Metis Yayınları.

Kristeva, J. (2014), *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme*, (Çev, Tutali, N.) 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

McDowell, L. (1999), *Gender, Identity, And Place : Understanding Feminist Geographies*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Nagel, J. (2011), Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik, *Vatan Millet Kadınlar*, Ayşe Gül Altınay (Ed.), (çev. Bora, A.), 4.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Nochlin, L. (2020), Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?, *Sanat Cinsiyet /Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (Ed.) Antmen, A. (çev. Soğancılar, E.), İletişim Yayınları.

Peterson T.; P. Mathews, (2020), An Exchange on the Feminist Critique of Art History, *The Art Bulletin*, 71(1).

Pollock G. (2020), Differencing Drawing, Feminist Perspectives on Line, *Surface, and Space*, Kelly Chorpening, Rebecca Fortnum (ed.), A Companion to Contemporary Drawing.

Sancar, S. (2012), *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti – Erkekler Devlet Kurar, Kadınlar Aile Kurar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Singh D., Young, R. K. (1995), Body Weight, Waist-To-Hip Ratio, Breasts, And Hips: Role In Judgments Of Female Attractiveness And Desirability For Relationships, *Ethology and Sociobiology*, 16(6), s. 483–507.

Walby, S. (2011), *Kadın ve Ulus Vatan Millet Kadınlar*, der. Ayşe Gül Altınay, (çev. Ağduk Gevrek, M.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Wolff, J. (1985), The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity Theory, *Culture and Society*. 2(3). s. 37 46.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1: <https://www.overstockart.com/painting/a-paris-street-rainy-day417756236> Erişim Tarihi: 20.11.2023

URL-2: <https://artsandculture.google.com/asset/female-antropomorphic-figure-venus-unknown/9gEd21if9Ogzyg> Erişim Tarihi: 20.11.2023

URL-3: <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/bakireler-anitinda-mutlusion-7009523> Erişim Tarihi: 20.11.2023

URL-4: <https://www.herumutortakarar.com/bakireler-aniti/#uael-gallery-1> Erişim Tarihi: 20.11.2023

URL-5: <https://statuesforequality.com> Erişim Tarihi: 19.08.2020