**T.C.**
**İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

# GÜNCELDEN GELENEĞE KADIN İMGESİNE BAKMAK: TÜRKİYE SANATINDAN SEÇİLMİŞ ÖRNEKLERLE BİR DEĞERLENDİRME

**GÖZDE YILDIZ**
**2501120777**

**TEZ DANIŞMANI**
**DOÇ. DR. SEDA YAVUZ**

**İSTANBUL- 2019**

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

# YÜKSEK LİSANS
# TEZ ONAYI

**ÖĞRENCİNİN;**

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Adı ve Soyadı** | : | GÖZDE YILDIZ | **Numarası** | : | 2501120777 |
| **Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı** | : | SANAT TARİHİ | **Danışmanı** | : | DOÇ.DR.SEDA YAVUZ |
| **Tez Savunma Tarihi** | : | 18.06.2019 | **Saati** | : | 11:00 |
| **Tez Başlığı** | : | GÜNCELDEN GELENEĞE KADIN İMGESİNE BAKMAK: TÜRKİYE SANATINDAN SEÇİLMİŞ ÖRNEKLERLE BİR DEĞERLENDİRME | | | |

**TEZ SAVUNMA SINAVI**, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **36. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

| JÜRİ ÜYESİ | İMZA | KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME) |
|---|---|---|
| 1- PROF.DR. BURCU PELVANOĞLU | | KABUL |
| 2--DOÇ.DR.SEDA YAVUZ | | KABUL |
| 3- DOÇ.DR.SERAP YÜZGÜLLER | | KABUL |

| YEDEK JÜRİ ÜYESİ | İMZA | KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME) |
|---|---|---|
| 1- DOÇ.DR.SİMGE ÖZER PINARBAŞI | | |
| 2- DOÇ.DR.ESRA ALİÇAVUŞOĞLU KARAVELİ | | |

Versiyon: 1.0.0.2-61559050-302.14.06

# ÖZ

# GÜNCELDEN GELENEĞE KADIN İMGESİNE BAKMAK: TÜRKİYE SANATINDAN SEÇİLMİŞ ÖRNEKLERLE BİR DEĞERLENDİRME

**GÖZDE YILDIZ**

‘’Güncelden Geleneğe Kadın İmgesine Bakmak: Türkiye Sanatından Seçilmiş Örneklerle Bir Değerlendirme’’ başlıklı bu çalışma kapsamında, sanat tarihi içerisinde özellikle hızlı dönüşümlerin yaşandığı 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl dünyasında yaratılan kadın imgesi Batıda ve Türkiye’deki örnekleri üzerinden paralel bir şekilde incelenmektedir. Bu çalışmada, Cumhuriyet dönemi sonrasında hızlı değişim ve dönüşüm sürecinde kadın kimliği ele alınarak erkek ve kadın sanatçıların üretimlerine odaklanılıp, sonrasında seçilmiş örnekler tartışılmıştır.

Günümüz Türkiye’sinden kadın sanatçıların geleneğe bakışları ve oluşturulmuş kadın imgesini dönüştürmeleri analoji kurularak ve karşılaştırılarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda geleneksel olan anlatıyı ve imgeyi dönüştüren örneklerle sanat tarihsel bir değerlendirme yapmak amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** kadın, toplumsal cinsiyet, imge, modern sanat, gelenek

## ABSTRACT

# THE REPRESENTATİON OF WOMAN FROM PRESENT TO PAST: AN EVALUATİON OF ART FROM TURKEY

**GÖZDE YILDIZ**

The study of "The Representation of Woman From Present to Past: An Evaluation of Art From Turkey " analyzes the women's image in parallel based on examples from Turkey and Western world during the $19^{th}$ and $20^{th}$ century in which a rapid transformation occurs in art history. The study focuses on women's characteristic and analyzes the work of male and female artists during the period of rapid change and transformation that occurred after the declaration of the republic.

Analogy between the Turkish female artists' approach to tradition in today's world and their ongoing transformation is provided in this study with comparison. In this context, the purpose of this study is to provide a historical evaluation of art by using the examples from the traditional perspective and transformation of the image.



**Key Words:** woman, gender, image, modern art, tradition

# ÖNSÖZ

Bu çalışma sanatçıların kadın olarak imlenmesinin tarih boyunca yaratılan imgelerini araştırmak üzere yapılmıştır. Neden bu kadar özel olduğumuzu anlamak için bir çalışma yapmış olmak hem keyifli hem de duygusal ve düşünsel birliktelik kurmak bakımından önemliydi.

Bu çalışma boyunca gösterdiği destek ve emeği için tez danışmanım Doç. Dr. Seda Yavuz'a teşekkür ederim. Her çalışmanın bazı özel ve genel sebepleri vardır. Hayatımda ki en güçlü kadınlar olarak annem ve kız kardeşlerime yanımda oldukları için çok teşekkür ederim. Hayattaki duruşları ilham kaynağımdır.

Son olarak her zaman anlayış ve sevgiyle yanımda olan çok sevgili Emre'ye bundan sonrada yanımda olması dileğiyle teşekkür ederim.

İstanbul, 2019

Gözde YILDIZ

**ÖZ……iii**

**ABSTRACT……..iv**

**ÖNSÖZ……v**

**İÇİNDEKİLER……vi**

**RESİMLER LİSTESİ…….viii**

**GİRİŞ……1**

**BİRİNCİ BÖLÜM**
**BATI SANATINDA MODERNİST KADIN SANATÇI**

1.1. Erkek Sanatçının Oluşturduğu Kadın İmgesinin Dönüşümü…….....6
1.2. Kadın Sanatçı Eril Dünyada Var Olmaya Çalışıyor.....12
1.3. Cesur Yeni Dünya/Kadın Sanatçının Kolektif Bilincinin Yansımaları…….25
1.4. Kadınların Gerçekle Başa Çıkma Yolu Olarak Sürrealizm.....34

**İKİNCİ BÖLÜM**
**TÜRKİYE MODERNLEŞMESİNDE KADIN SANATÇININ İKAME SORUNU**

2.1. İdeolojik Bir Kurgu Olarak Kadın: Modernleşmenin Temel Taşı Olarak Değişen Kadın İmgesi… .....43
2.2. Cumhuriyet Öncesi Kadın Sanatçı Olmak.....53
2.3. Okullu Kadın Sanatçı ve Cumhuriyet Rejiminde Kadın Sanatçının Konumlandırılması…….....58

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**
**SEÇİLMİŞ ÖRNEKLER ÜZERİNDEN TÜRKİYE'DE KADIN SANATÇILARIN GELENEĞE BAKIŞLARI**

3.1. Kişinin Aynası: Şükran Moral……77
3.2. Kendini Yeniden Doğuran Sanatçı: CANAN……82
3.3. İmgeyi Yeniden İmlemek: Özlem Şimşek……89

**SONUÇ……..96**

**KAYNAKÇA……...100**

# RESİMLER LİSTESİ

**Resim 1:** Edouard Manet, *Olympia,*……..9
1863, Orsay Müzesi,Fransa.

**Resim 2:** Edgar Degas, *Salınan Dansçı*……....10
1877-1879, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

**Resim 3:** Auguste Renoir, *Loca*……..……11
1874, Courtauld Kolleksiyonu, Londra.

**Resim 4:** Marry Cassatt, *Loca.*……....11
1882, National Gallery Of Art, Washington.

**Resim 5:** Maurice Bompard, *İlk Modellik Tecrübesi*……13

**Resim 6:** Camille Claudel, *Vals*……..…15
1895, Özel Koleksiyon.

**Resim 7:** Gwen John, *Çıplak Kız*……..17
1909-10, Tate Britian Londra.

**Resim 8:** Florine Stettheimer, *Bedford Tepesinde Piknik*……18
1918, Pennsylvania Academy of the Fine Arts,

**Resim 9:** Dora Carrington, *Lytton Strachey*……19
1916, National Portrait Gallery, Londra.

**Resim 10:** **Marie Laurencin,** *Apollinaire ve Arkadaşları*……..…20
1909, Musee Picasso, Barselona.

**Resim 11:** Gabriele Münter, *Kandinsky ve Erma Bossi Murnau Evinde Masada* ……21
1912, Municipal Gallery in Lenbach House, Münih.

**Resim 12:** Paula Modersohn-Becker, *Sol Elinde İki Çiçekle Otoportre* ……..23
1907, MoMA.

**Resim 13:** Sonia Deleunay, *Elektirik Prizma*……..25
1914, Centre Pompidou Collection, Paris.

**Resim 14:** Kathe Kollwitz, *Bir Daha Savaşma*……26
1924, Daniel Stoll and Sibylle von Heydebrand Collection

**Resim 15:** Kathe Kollwitz, *Anneler*……..26
1923, MoMa.

**Resim 16:**Natalia Gonchorova, *Başmelek Mikail*……28
1910, Los Angeles Country Museum of Art.

**Resim 17:** Natalia Goncharova, *Mavi Yeşil Orman*……29
1913 (1911?), MoMa.

**Resim 18:** Olga Rozanova, *Yanan Şehir*……30
1914, Art Museum Samara

**Resim 19:** Lotte Beese, *Bauhaus'da Yaşam*……32
1927.

**Resim 20:** Anni Albers, *Duvar Halısı*……33
1924, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany CT.

**Resim 21:** Frida Kahlo, *Kendi Doğumum*……36
1932, Özel Koleksiyon.

**Resim 22:** Remedios Varo, *Göksel Besin*……36
1958, Özel Koleksiyon.

**Resim 23:** Osman Hamdi Bey, *Okuyan Kız*……44
1893.

**Resim 24:** Şehzade Abdülmecid, *Haremde Goethe*……..…45
1917, Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.

**Resim 25:** Şehzade Abdülmecid, *Sarayda Beethoven*……45
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

**Resim 26:** Ömer Adil Bey, *Kızlar Atölyesi*……46
MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.

**Resim 27:** Halil Paşa, *Resim Yapan Kız*……46
Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu.

**Resim 28:** Ercüment Kalmık, *Ressam ve Modeli*……46
Halkbank Koleksiyonu.

**Resim 29:** Ömer Adil, *Göreve Çağrı*……47
1924, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

**Resim 30:** Salih Urallı, *Hasat*……48
1940, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonu.

**Resim 31:** Halil Dikmen, *Portakal Bahçesi*……48
Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.

**Resim 32:** Cemal Tollu, *Alfabe Okuyan Köylüler*……49
1933, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

**Resim 33:** Şeref Akdik, Millet Mektebi……..….50
1930, İzmir Resim Heykel Müzesi.

**Resim 34:** Zeki Faik İzer, *İnkılap Yolunda*……..……51
…
1933, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

**Resim 35:** Abidin Elderoğlu, *Ayrılış*……..……51
1933, İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

**Resim 36:** Halil Dikmen, *Kurtuluş Savaşı*……52
1933, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi.

**Resim 37:** İbrahim Çallı, *Dikiş Diken Kadın*……53
1927, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

**Resim 38:** Hikmet Onat, *Dikiş Diken Kadın*……53
1929, İzmir Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.

**Resim 39:** İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, *Öğrenciler Çıplak Model ile Atölyede,*55

**Resim 40:** İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi'nde çekilmiş toplu fotoğraf…….57

**Resim 41:** Nü Çalışması……..……...58

**Resim 42:** Müfide Kadri, *Sahilde Aşk*……..……60
1907-1908, İstanbul MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

**Resim 43:** Osman Hamdi Bey, *Genesis*…….…..…61
1901, Nerede olduğu bilinmiyor.

**Resim 44:** Berthe Morisot, *Oturan Genç Kız Profili*……62
1879, Özel Koleksiyon.

**Resim 45:** Berthe Morisot, *Balkonda Kadın ve Çocuğu*……62
1872, Art Institute of Chicago, Chicago, IL, US.

**Resim 46:** Halil Paşa, *Şakayıklar ve Kadın*……..….62
1898, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu.

**Resim 47:** Tiziano, *Urbino Venüsü*……...63
1538, Uffizi Galerisi.

**Resim 48:** Edouard Manet, *Olympia*……63
1863, Orsay Müzesi.

**Resim 49:** Halil Paşa, *Uzanan Kadın*……63
1894, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

**Resim 50:** Diego Velazquez, *Aynalı Venüs*……65
1647-1651, The National Gallery of London

**Resim 51:** Mihri Hanım, *Aynalı Gözde*……66
Suna-İnan Kıraç Koleksiyonu.

**Resim 52:** Mihri Hanım, *Kadın Portresi*……66
MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

**Resim 53:** Belkıs Mustafa, *Düşünen Kadın*……68
1920.

**Resim 54:** Melek Celal Sofu, *Mecliste Türk Kadını*……68
1936, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

**Resim 55:** Hale Asaf, *İsmail Oygar Portresi*……..….70
1928-29 (?), MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

**Resim 56:** Hale Asaf, *Otoportre*……..…71
(tarihsiz, II. Paris dönemi), Emel Korutürk Koleksiyonu.

**Resim 57:** Eren Eyüboğlu, *Portre*……..……72
1942, M. Eyüboğlu Koleksiyonu.

**Resim 58:** Aliye Berger, Güneşin Doğuşu…….……74
1954, Yapı Kredi Kolleksiyonu.

**Resim 59:** Gustave Courbet, *Dünyanın Kökeni*……78
1866, Orsay Müzesi.

**Resim 60:** Şükran Moral, Speculum…….……79
1997, Vehbi Koç Vakfı Koleksiyonu.

**Resim 61:** Jean Auguste Dominique Ingres, *Türk Hamamı*……..……*80*
1863, Louvre Müzesi

**Resim 62:** Şükran Moral, *Hamam,*……..……80
1997, Video/Performans, İstanbul.

**Resim 63:** Şükran Moral, *Bordello*……...81
1997, Performans.

**Resim 64:** CANAN, *İsimsiz,*……..……..……83
2000, Fotoğraf,

**Resim 65:** CANAN, *Odalık*……..…84
1998, Enstelasyon,

**Resim 66:** CANAN, *Türk Lokumu Serisi 1*……..……86
2011.

**Resim 67:** Jean-Auguste Dominique Ingres, *Büyük Odalık,*……86
1814, Louvre Müzesi.

**Resim 68:** CANAN, *Türk Lokumu Serisi II,*……87
2011.

**Resim 69:** Pierre-Auguste Renoir, *Odalık*……..……87
1870, Washington National Gallery.

**Resim 70:** CANAN, *Hicap*……...88
2007, Performans.

**Resim 71:** CANAN, *Aynalı Kadın*……..……89
2015.

**Resim 72:** Namık İsmail, Mediha Hanım…….……91
…
1920,

**Resim 73:** Özlem Şimşek, *Mediha Hanım Olarak Otoportre*
*(Namık İsmail'den Sonra*……..…..91
2010.

**Resim 74:** Nazmi Ziya Güran, *Dansçı*……..……*91*
Sakıp Sabancı Müzesi, 1930.

**Resim 75:** Özlem Şimşek, *Dansçı Olarak Otoportre*
*(Nazmi Ziya Güran'dan Sonra),* ……..…..91
2010.

**Resim 76:** Goya, *Çıplak Maya*…….92
1799-1800, Prado Müzesi.

**Resim 77:** Goya, *Giyinik Maya,*…….……..92
1800-1803, Prado Müzesi.

**Resim 78:** Halil Paşa, *Uzanan Kadın*……..93
1894, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

**Resim 79:** Özlem Şimşek, *Uzanan Kadın (Halil Paşa'dan Sonra)*……93
2012.

**Resim 80:** Özlem Şimşek, *İdealleştirilmiş Kadınlar Atlası*……94
2015-2018.

# GİRİŞ

Değişim, dönüşüm ve dolayısıyla devrimler çağı diyebileceğimiz 20. yüzyıl, en geçerli ilkelerin bile yeniden tanımlanmasına şahit olmuştur. İnsanlık tarihinden beri var olduğu kabul edilen sanatın tanımı da yeniden kurgulanmış, sınırları belirsizleşmiştir. Yetenek, yaratım, yaratıcılık gibi sanat ile beraber kullanılan kavramlar da anlamlarını yeniden belirlemek durumunda kalmıştır. Eric Hobsbawm *Kısa 20. yüzyıl* adlı eserinde: [1]

*'' Yüksek sanat ve edebiyatın klasik türlerinin zayıflaması kesinlikle yetenek yoksunluğundan ötürü değildi. Üstün yeteneklerin insanlar arasındaki dağılımı ve değişkenlikleri hakkında pek az şey bilsek de, bu yeteneklerin niceliğinden çok, bunların ifadesini teşvik eden ya da bunların ifadesi için çıkış sağlayan ya da bunun belirli bir tarzda yapılmasını teşvik eden hızlı değişiklikler olduğunu düşünmek daha güvenilirdir.''* demiştir.

Kuşkusuz, her çağda yeni ifade tarzlarının benimsenmesini sağlayacak koşullar vardır. Fakat 20. yüzyıl; iki savaş geçirmiş, savaşların ortaya çıkmasının doğal sebepleri olarak ekonomik, sosyal, politik dönüşümler yaşanmış ve bunlar henüz sadece ilk yarısında olmuştur.

Sonuçları savaşlar, krizler, bunalımlar ve tüm bunlardan kurtulma çabası olarak yenilikler ve devrimler çağı olan 20. yüzyıl çok farklı dinamikler altında yaşanmaktaydı. 17. yüzyıl filozoflarından Descartes'ın Kartezyen dünya tasarımı özne-nesne ayrımında algılayan, kurgulayan bir özne doğurmuştur. Öznenin doğuşu ise bir anda olamayacak kadar uzun ve sıkıntılı bir süreç olmuştur.

*'' Descartes, hakikate ilişkin kesin, açık seçik, güvenilir bilgiye ulaşmak istemiş ve bu yüzden, her şeyden, o zamana kadar kendisine öğretilmiş olan bütün bilgilerden ve bilgi edinme yöntemlerinden şüphe ederek işe başlamıştır. Bu şüphesinin sonunda da, şüphe ettiğinden artık şüphe etmediğini, bunun ise bir çeşit düşünme olduğunu çıkarmış, yani ''Düşünüyorum öyle ise varım.'' şeklinde ifade edilebilen Cogito'ya ulaşmıştır. İlk ilke olarak nitelediği Cogito'ya zihinsel sezgiyle bir anda ulaştığını söyleyen Descartes, böylece, kesin ve güvenilir bir bilgi dayanağı da elde etmiştir; ve artık, gerek Tanrı'nın gerekse dış dünyanın varlığı ve bilgisine buradan varmaya çalışmıştır.''*[2]

---

[1] Eric Hobsbawm, **Kısa 20. Yüzyıl Aşırılıklar Çağı 1914-1991**, Everest Yayınları, 2010, s. 690.

[2] Ülker Öktem, ''Descartes Epistemolojisinde Tanrı'nın Yeri'', **Ankara Üniversitesi Dil-Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, cilt 40, sayı 3-4, 2000, s. 29-30.

Descartes 17. yüzyıl felsefesini kartezyen dünya tasarısı ile derinden etkilemiştir. Bu düşünce ile ruh ve bedeni birbirinden tamamen ayırarak, bedeni kutsayan Ortaçağ Hristiyan düşüncesinden de ayrılığı ifade etmektedir. Mekanist dünya tasarımı ile birlikte kutsal bir varlık olan beden artık sadece işleyen bir makine olarak görülmeye başlamıştır. Descartes'ın doğayı bir makine olarak görmenin ruhu ilgilendirmediği görüşü, ruh ve beden arasında bir ayrılığa sebep olmuştur. Ruhun, zihnin-beden karşıtlığı insanın ontolojik bütünlüğünü parçalarken bedeni işleyen bir makine olarak araştırma konusu yapmıştır. Kartezyen tasarısıyla Descartes insanı doğanın tek sahibi yapma yolunda Prometheus* gibidir. Çünkü Descartes;

*'' ... herkese yerini baştan belirleyen düzen konusunda insanlığın, yüzyıllar boyu beslediği boş inançtan, yöntemi sayesinde kurtaran filozoftur. Onun, her şeyi ait olduğu yere zincirlerle bağlayan bu düzenin yerine düzenin (hem düşüncede hem de eylemde) mimarı olarak insanı geçirmesi, bütün modernlik serüvenini başlatan devrimdir."* [3]

Oluşan yeni koşullar içerisinde insan artık tamamıyla olmasa da özne olma durumunu yakalamıştır ve Kant ile birlikte devam eden süreç ile Aydınlanma tasarısı başarıya ulaşmıştır. Özne olmak kendi aklını kullanma ve bilgiyi kurma hakkının meşruiyetini insana vermiştir. Özne olmanın sorumlulukları ise kendini göstermek durumundadır. Bu sorumluluklar ideolojilerde, pratik ve düşünsel süreçlerde aklını kullanma erginliğine sahip olan insan tarafından kendini göstermiştir.

Tüm dünyayı çok da yavaş diyemeyeceğimiz bir şekilde dönüştüren bu tasarıyı açıklamak için elbette birkaç paragraf yeterli olmayacaktır. Ortaçağ'ın dinsel ve geleneksel inançlarından kopuş, 18. yüzyılda felsefi bir temel oluşturarak modernleşme/batılılaşma hareketine dönüşmüştür. Aydınlanma düşüncesi temel olarak insanı sadece insan olma durumundan kaynaklı sahip olduğu özellikleri bakımından ele almaktadır. Din temelli devlet anlayışının yerini ulus kavramının alması ve insanların artık ulusa bağlı bireyler olarak haklarına ve özgürlüklerine kavuşması durumu, toplum içerisindeki hiyerarşinin çözülmesine sebep olmuştur. Özgürlük bilgi ile eşdeğer tutulmuş ve ancak bilen insanın özgür olabileceğine

---

* Prometheus hakkında daha ayrıntılı bilgi için;
Şefik Can, **Klasik Yunan Mitolojisi,** İnkılap Kitabevi, s.10-13.

[3] Tülin Bumin, **Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza**, YKY, 1996, s.49.

inanılmıştır. Bunun için çıkar yol ise, tüm önyargıların ve skolastik düşüncenin karşısında durmakla mümkün olmuştur.

*'' Aydınlanma insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlığını ve yürekliliğini göstermeyen insanda aramalıdır. Sapere aude! Aklını kendin kullanmak cesaretini göster! sözü imdi Aydınlama'nın parolası olmaktadır.''*[4]

Aklını kullanabilmesi açısından kendini bütün varlık evreninden bir adım önde görmeye meyletmiş insan için sonsuz olasılıklarında önü açılmıştır. Tek bir doğru ya da tek bir yanlışın olamayacağı gibi, görüneninde gerçeği verdiği konusunda şüpheler oluşmuştur.

Modernleşme tasarısının bu önemli adımı ile birlikte insanın yerleşik inanışlarının yeniden ele alınması da kaçınılmaz olmaktadır. Doğanın tek hakiminin insan olduğu inancı, bilginin hakimiyeti ile gerçekleşecektir. Bu durum bilgiye sahip olmanın özgürleştireceğini ve dolayısıyla gücü insana vereceği düşüncesini desteklemektedir. Gücün getirdiği iktidar ile Foucault'nun ''Bio-Politika'' olarak isimlendirdiği çözümlemesi aynı zamanda topluma bakışın değişimini ifade etmektedir. Buna göre; insanı, beden ve ruh diye ayıran modern toplum insanı beden olarak görür ve insanları kitle olarak tanımlayarak denetim, kontrol ve düzenleme hakkını kendinde gören bir iktidar yaratmaktadır.[5]

*'' Klasik çağ boyunca hızla farklı disiplinler -dil, okullar, kolejler, kışlalar, atölyeler- gelişir ve aynı zamanda siyasal pratikler iktisadi gözlemler altında doğurganlık, uzun yaşama, kamu sağlığı, konut, göç sorunları belirir; yani bedenlerin boyun eğmesini ve nüfusların denetimini sağlamak üzere çeşitli ve çok sayıda tekniğin pıtrak gibi bitmesine tanık olunur. ''*[6]

Göze hoş gelenin, duyulara ve duygulara hitap edenin yerini aklın egemenliğine bıraktığı o zamanlarda sanatçılar için imgenin imkanını veren dış dünyada bir araştırma alanı haline gelmiştir. Dış dünyanın sanatçılar tarafından

---

[4] 'Immanuel Kant, ''Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt (1784)'' **Toplumbilim Aydınlanma Özel Sayısı,** sayı:11, Çev. Nejat Bozkurt, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2000, s.17.
[5] Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 103.
[6] Foucault, **a.g.e**., s. 103.

araştırılmasında bu dönüşümlerin direkt veya dolaylı etkisi başka bir tartışma konusudur. Aklı temel alan düşüncede ise dış dünyanın araştırılmasında duyuların ve duyumların yanıltıcı olduğu, nesnenin değişmeyen özelliklerinin akıl sayesinde kavranabileceği görüşü hâkim olmuştur.

Bu bakımdan sanatçının modern ve avangard sanatlar sürecinde neyi nesneleştirdiği ve nesneyi nasıl ele aldığını izlemek gerekmektedir. Bir özne olarak sanatçı, deneyimleyen, kurgulayan, maruz kalan olarak 'bir sanat eserinin anlatması gerekenler' gibi beklentileri geride bırakma eğiliminde olmuş, üretimini 'iş' olarak tanımlama sürecine girmiştir. Tüm bu değişim ve dönüşüm ve yeniden kurgulama sürecinde kadın sanatçıların işleri ele alınırken kadının yerleşik düşüncede nasıl bir imgeye sahip olduğu, kadın sanatçıların işlerinin kurumlar ve kişiler tarafından nasıl konumlandırıldığı ve kadın sanatçıların kendilerini nasıl ifade ettiği inceleme açısından oldukça önemli olmaktır.

Araştırmanın düşünsel ve tarihsel bağlamı bakımından birinci bölümde batıda yaratılan kadın imgesi ve yaratılmak istenen bu imajın nasıl bir anlam taşıdığına odaklanılacaktır. Resim programlarında kullanılan mekân ve kadınlar resmin konusunu oluştururken mekânın nasıl bir anlam ve statü göstergesine sahip olduğu tartışılacaktır. Aynı zamanda kadın sanatçının, yaratılan bu anlam dünyası içerisinde resimlerinde hangi konuları işlediği ve kendini nasıl gösterdiği üzerinde durulacaktır. 19.yüzyıldan 20.yüzyıla geçişte değişen paradigmalar ekseninde kadın imgesi ve kadına yüklenen rol üzerinden bir araştırma yapılmaya çalışılacaktır.

İkinci bölümde paralel olarak Türkiye modernleşmesinin ortaya çıkardığı söylemler üzerinden kadın sanatçının nasıl ikame edildiği tartışılacaktır. Bunun için öncelikle Osmanlı toplumundan Cumhuriyet'e giden süreçte kadına yüklenen misyonlar, göstermesi beklenen davranışlar ve bu anlamda verilen haklar üzerinden kadın imajı anlaşılmaya çalışılacaktır. Yeni kurulan devlet içerisinde kadının nasıl bir anlama sahip olduğu, erkek sanatçılar tarafından resim programlarında nasıl yer aldığı ve kadın sanatçıların kendilerinin nasıl bir söyleme ve anlam dünyasına sahip oldukları resim programları üzerinden araştırılmaya çalışılacaktır.

Üçüncü bölümde Türkiye'de seçilmiş üç kadın sanatçı üzerinden geleneksel anlatıya bakış incelenmeye çalışılacaktır. Şükran Moral, CANAN ve Özlem Şimşek'in seçilen işleri toplumsal tarihe yeniden bakış bağlamında ele alınacaktır. Bu kurgu içerisinde Şükran Moral, performans sanatçısı olarak toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumsal tabuları ele alması bakımından, CANAN, işlerinde geliştirdiği yüksek kendilik bilinci ile kendinden yola çıkarak toplumsal bilinci göstermesi bakımından, Özlem Şimşek, tarihin diğeri tarafından kimliklendirilmiş olanı yeniden araştırma konusu yaparak aynı zamanda görsel tarih okuması yapması bakımından ele alınacaktır. Üç sanatçının bu anlamda seçilmiş işleri üzerinden yazılan, inanılan ve yaşanan tarihin yarattığı söylem ile nasıl hesaplaştıkları anlaşılmaya çalışılacaktır.

# BİRİNCİ BÖLÜM
# BATI SANATINDA MODERNİST KADIN SANATÇI

## 1.1.Erkek Sanatçının Oluşturduğu Kadın İmgesinin Dönüşümü

Sanattaki ataerkil söylem, eylemin ve düşünce dünyasının bir ürünü olarak doğmuştur. 19. yüzyılda kadınlar, erkekler dünyasında nasıl olmaları gerektiği konusunda tasvir edilmiş ve bu tasvirler kabulleri sağlamlaştırmada önemli rol oynamıştır.

*''Toplum ilerleyeceği yönü akıllıca seçer. Daha ilk yıllarından kadının özgürleşmesini engellemek için bütün etki sahasını harekete geçiren, kadınların 1789, 1848 ve 1870'li yıllarda dile getirilen bütün taleplere kulaklarını sıkı sıkıya tıkayan bu toplum, uygulanan baskı stratejisini şairane bir kılıfa ustaca sokmasını bilmiş ve bunu tıp, hukuk ve din gibi gayet saygın kurumların fiili desteğiyle başarmıştır. Bu üç kurumda aynı vazife aşkıyla işe koyulur: çeşitli zayıflıkların kurbanı kadını koruma altına almak.''* [1]

Koruma altına alınmak istenen kadın gerçekten koruma altına alınmak istiyor muydu? Eğer isteseydi kendi ifade alanlarından vazgeçmemek için erkek dünyasıyla böyle bir savaşa girer miydi?

*"Eğer bütün kadın cinsinin en seçkinlerinin güzel sanatlarda hiçbir zaman gerçekten büyük, hakiki, özgün ve sahici olan hiçbir şey başaramadıkları ya da hangi türden olursa olsun dünyaya kalıcı değere sahip hiçbir eser veremedikleri akılda tutulursa, kadınlardan farklı hiçbir şey beklenilmemesi gerektiği kendiliğinden anlaşılır. Fakat bu teknik, bizim olduğu gibi onların da yetenek sınırları içinde olan resim alanında en çarpıcı biçimde ortadadır ve bu yüzdendir ki resimde çok çalışkan ve gayretlidirler. Hal böyleyken, yine de görülmeye değer tek bir büyük resim ortaya koymuş değillerdir, bunun tek ve basit nedeni resimde böylesine doğrudan gerekli ve vazgeçilmez şey olan zihni-fikri nesnellikten mahrum olmalıdır. Onlar asla öznel bir bakış açısının ötesine geçemezler, bu her şeyde böyledir. Sıradan kadınların resim sanatına karşı gerçek anlamda bir duyarlılığa bile sahip olmamaları bununla uyumludur: Çünkü natura non facit saltus.*" [2]*

Schopenhaur'un ilk bakışta kadınları büyük sanatçı olamayacağı yönünde eleştirdiğini düşündürebilecek bu sözleri aslında henüz kendileri için yapılan tanımların kıskacında olan kadınlar için yanlış bir değerlendirme değildir. Kendisinin

[1] Stephane Michaut ''Sanat ve Edebiyatta Putlaştırma'', **Sanat Dünyamız**, sayı:63, 1996, s.124.

[2] Arthur Schopenhauer, **Aşk ve Kadınlara Dair Aşkın Metafiziği**, Çev. Ahmet Aydoğan, Say Yayınları, 2012, s. 18. (* Tabiat (bir türden diğerine) yavaş yavaş ilerler ya da sıçrama yapmaz.)

de bahsettiği gibi, kadınların henüz *zihni-fikri nesnellikten mahrum* olmalarından kaynaklanmaktadır.

Linda Nochlin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" makalesinde kadınların naif kırılgan, ''kadınsı'' olmalarına yönelik kabullere karşı, belli konuları seçmenin veya seçmemenin kadınsı bir üslup sahibi olmakla ilişkilendirilemeyeceğini savunur ve şöyle devam eder:

*"Sorun feministlerin, kadınlığın ne olduğuna dair anlayışından değil, sanatın ne olduğuna dair, çoğunluğun paylaştığı yanlış anlayışından kaynaklanıyor; sanatın bireysel, duygusal deneyimlerin doğrudan, kişisel bir ifadesi ya da diğer bir deyişle kişisel yaşamın görsel yollarla ifade edilmesi olduğu şeklinde saf bir görüş taşıyorlar. Sanat çoğu zaman hiç de böyle bir şey değildir, büyük sanatsa hiç değildir. Sanat üretimi, zaman içinde tanımlanmış belli uzalaşımlara, şemalara ya da kod sistemlerine az çok dayanan ya da bunlardan bağımsız olan, kendi içinde tutarlı bir biçim dilini gerektirir ve bunların ya eğitimle, çıraklıkla ya da uzun süren bireysel deneylerle öğrenilmiş olması gerekir…… Sanat ne dokunaklı bir yaşam öyküsü ne de kişisel sırların fısıldandığı bir iç dökme aracıdır."* [3]

Nöchlin'in bu açıklamasıyla görülmektedir ki; kadınların erkeklerle aynı statüyü paylaşmaya başlamasındaki istekleri bu bakışın oluşmasının ve bu açıklamaların yapılmak zorunda kalınmasının önemli sebebi olmaktadır.

Kadın, 20. yüzyılın başlarına kadar sanatçı olarak henüz erkekler ile eşit koşularda eğitim alma hakkına sahip olmadığı için gözlem yerleri kısıtlıdır ve erkek sanatçının nesnesi konumundadır. Modellik yapan kadınlar genellikle sanatçıların hayatlarında olmuşlardır. Büyük erkek sanatçıların resimleri kadınların onları nasıl etkilediğini ve onlara nasıl baktıklarını yani toplumu yönlendiren dehaların gözünde kadın imgesini sergilemektedir. Vivian Gornick'in 1973'de yazdığı "Kadın Hassasiyetine Yönelik Bir Tanımlama" makalesinde;

*"Kadınlar bütünlüğe ulaşmak için bir hamle yaparak kendi deneyimlerinin merkezine ulaşmalıdırlar ve hayatlarını değiştirmek istiyorlarsa, bu deneyimi bilinç düzeyine çıkarmalıdırlar. Kadınlar, daima kim ve ne olduklarını daha net olarak 'görmeye', daha kesin olarak hatırlamaya ve tam olarak tanımlamaya çabalamalılar. Yüzyıllar boyunca deneyimimizin kültürel kayıtları, erkek deneyimlerinin kayıtlarından ibaret oldu. Bizim hayatımızı düşünen ve tasvir eden, erkek duyarlılığı oldu. İnsan varoluşunun metaforu işlevini gören, deneyimin erkekliğiydi."* [4] demiştir.

---

[3] Ahu Antmen, **Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, İletişim Yayınları, 2016, s. 124
[4] Antmen, **a.g.e.,** s. 34.

Erkek sanatçılar, eğitimde klasik dayatmadan sıyrılmak adına adımlar atmaya başlarken bu durum kadını resmederken eğitim sisteminin onlara dayattığı, kadını nesneleştirmek yerine kendilerindeki kadın imgesini yansıtmak üzerine gelişmiştir. İmge ise, bir şeyin gerçekte ne olduğunu önemsememizi engelleyecek kadar güçlü bir yoldur. Yaratılan kadın imgesi kadının ne olduğunu ya da olmak istediğini gölgede bırakacak kadar yanıltıcı olabilir. Modernist dönemde kadınları bulundukları mekanlara veya yaptıkları mesleklere göre sınıflamak yine bir imgenin ürünü olarak bir gerçeklik yaratmıştır.

Sanatçılar için modern olmanın anlamı resimlerinde kendini göstermektedir. Griselda Pollock'a göre; modernlik kendini temsillerde gösterirken eğlenmek, gösteri ve tüketim bunu anlatmanın belirgin yolları olmuştur. Banliyölerde piknikler, fahişeler ve eğlence mekanları toplumsal sınıflanmayı da sunmaktadır. Aynı zamanda 19. yüzyıl empresyonist sanatçıların resimlerinin erkek izleyiciler için yapıldığını ve bir kadının kendini resimdeki konuma yerleştirmek isteyip istemeyeceği ya da kadın sanatçının böyle bir resmi yapmak için bu tarz mekanlara gidip gidemeyeceğini sorgulamaktadır. Bunun gerçekleşme durumu oldukça güç gözükmektedir:

*''Çünkü 19. yy Paris'inde bir kadın olmakla bir erkek olmak arasında tarihsel bir asimetri, sosyal, ekonomik, öznel bir fark vardı. Kurgusal biyolojik ayrım olmayan, cinsel farklılıkla ilgili sosyal yapının ürünü olan bu fark, erkeklerin ve kadınların neyi, nasıl resmettiklerini belirledi.''* [5]

[5] Antmen, **a.g.e.,** s. 190-193.



**Resim 1:** Edouard Manet, **Olympia,** 1863, Orsay Müzesi.

Toplumsal düzen kadını evine hapsederken erkek böyle bir sınırlamayla karşılaşmamaktadır. Kadın için bakmak ya da görmek gibi imkanlar yokken, o yalnızca erkeğin bakışına konu olabilmiştir. Charles Baudelaire, ‘’Modern Hayatın Ressamı” makalesinde sanatçıların kadına yaklaşımını şu şekilde ele almıştır:

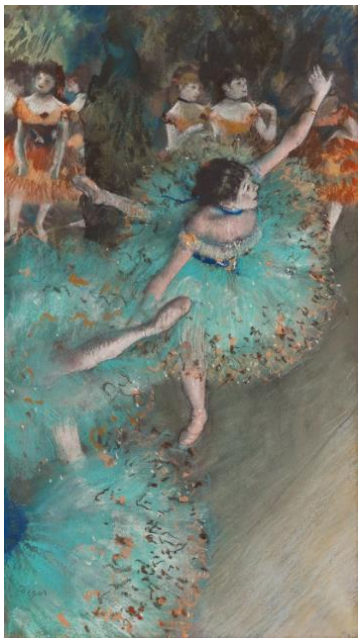
*“Genelde sanatçı için, kadın sadece erkeğin dişisi değildir. O, erkek beyninin tüm kavramlarına yön veren bir tanrıça, bir yıldızdır; doğanın bir tek varlıkta toplanıp billurlaşmış lütuflarının bakılmasıdır; hayat tablosunun seyirciye sunabileceği en canlı merak ve hayranlık konusudur. O belki aptal, yine de göz kamaştırıcı, büyüleyici, bakışlarına asılı kalan istekleri ve yazgıları elinde tutan bir tür ilahtır... Kadını süsleyen, güzelliğini yansıtmaya yarayan her şey, onun bir parçasıdır.”* [6]

Baudelaire’in sınıflandırmasını temel alarak Griselda Pollock bir plan çizmiştir. Buna göre genç kızlar ve hanımefendiler, tiyatroların localarında ve parklarda yer bulurken, düşkün kadınlar kafeler, tiyatro kulisleri ve genelevlerde tasvir edilmektedir. Erkek sanatçıların asli işleri dansçı ya da düşkün kadınları resmetmek olmuştur. Kadın tasvirlerindeki yaklaşım sanatta nesneleştirmenin tarihini aktarır.

*‘’Gerçekten kadın salt bir gösterge, bir kurgu, bir fantezi ve anlam mamulüdür. Kadınlık, kadın kişilerin doğal durumu değildir. Kadınlık, kadın göstergesi için, tarihsel süreçte değişen ideolojik anlamların inşasıdır; bu gösterge, kimliğini ve hayali üstünlüğünü*

[6] Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, İletişim Yayınları, 2009, s. 237-238.

*yarattığı bu öteki hayaletinden devşiren başka bir sosyal grup tarafından ve bu sosyal grup için üretilir.''* [7]



**Resim 2:** Edgar Degas, **Salınan Dansçı,** 1877-89, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Berger her alanda erkeklerin rol aldığı kadınların ise göründüğü; kadınların erkekler tarafından izlendiği görüşene dayanarak ‘’Eril Bakış’’ kavramını ortaya atar. Bu eril bakış kadın özneyi sadece edilgen veya kullanılabilir olduğunda var eder. Erkek olması gereken bir seyircidir. Kadın ise seyredilen bir arzu nesnesidir. Sartre'da; *''..algılanan nesnenin, yani kadının görüldüğünün farkında olarak, başkasının gözünden kendisinin farkına varmaya zorlandığını ve böylece kendi olmayı bıraktığını yazmıştır.''* [8]

Burjuva erkek ve kadınların vakit geçirdiği alanlar kendileri ve yaşamları hakkında da bilgi vermektedir. Kadınlar ev, aile dışında bir yerde olduğu sürece imgesi insan zihninde baştan çıkarıcı, gönül eğlendirilen bir nesne olarak kodlanmaktadır.

[7] Antmen, **a.g.e.,** s. 219.

[8] Terry Barret, **Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri**, Hayalperest Yayınevi, 2015, s.255.



**Resim 3:** Auguste Renoir, **Loca,** 1874, Courtauld Kolleksiyonu, Londra.



**Resim 4:** Marry Cassatt, **Loca,** 1882, National Gallery Of Art, Washington.

Erkeğin izleyen kadının ise izlenen imgesine sahip olduğu düşüncesini en açık anlatan iki eser Renoir ve Cassatt'ın resimleridir. Renoir'ın loca tasvirinde erkek figür dikkatli bir şekilde işiyle meşgul iken, kadın izleyicinin nesnesi durumundadır. Gösterideki varlık amacı bir yerleştirme, arzu nesnesi olmaktır. Cassatt'ın loca tasvirinde ise yüzündeki ciddiyet ve kendini yelpazenin arkasına gizleyerek varlık amacını izlenen olmaktan kurtarmaya çalışan iki kadın bulunur. [9] Heidegger;

*''Varolan artık imgeleyen ve üreten insan tarafından çatılandığı sürece var olmaktadır. ''.... Onun için sanatsal imge geleneği, iki uçlu bir açılımı takip eder; insanı özne olarak merkeze alırken diğer yandan imleneni nesne olarak niteler ve bakışın nesne olma-hali insanın öznelliğini elinden alarak onu nesneye indirgenmiş bir bakışa teslim eder. Her şeye rağmen temsil edilmesi olanaksız olan şeyin gölgesi, bilinmesi bugün bizlerden esirgenen bir ötekine işaret etmektedir.'' [10]* diye ifade etmiştir.

Temsil güçlü bir anlatım yoludur. Görünen ile ilgili algımız ise bilişsel, kültürel, sosyo-psikolojik anlamlarla yüklü olmak durumundadır. Neyi beğendiğimiz, neye karşı durduğumuz veya neyi norm olarak belirleyip normalleştirdiğimiz tek başına bireysel seçimlerimize bırakılamayacak kadar kompleks bir yapı içerisindedir.

---

[9] Antmen, **a.g.e.,** s. 226-227.
[10] Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınevi, 2009, s.51.

## 1.2.Kadın Sanatçı Eril Dünyada Var Olmaya Çalışıyor

Leibniz'in *''mevcut dünya, içinde barındırdığı kötülükleriyle birlikte bir bütün olarak düşünüldüğünde sadece "iyi olan" bir dünya değildir; o, "mümkün dünyaların en iyisi"dir. Bu dünya sonsuz dünyalar varsayıldığında ve hayal edildiğinde bile daha iyisi düşünülemeyecek ve yaratılamayacak "mümkün en iyi dünya"dır.''* [11] açıklaması insanın kabullenme ve mümkünü sorgulama çelişkisini ortaya koyar niteliktedir. Bu açıklama, kadın sanatçılar için başka bir toplumsal veya ekonomik süreç mümkün olsaydı zaten gerçekleşmiş olurdu çıkarımı yapmaya imkân vermektedir. Tarih çizgisel bir yapıya sahip değildir ve bu haliyle insanlar olarak yazıldığı gibi okumaya ikna olsaydık gelişimin veya dönüşümün bütün olasılıklarını yok saymak durumunda kalabilirdik. Kadına bakışın temel yapıtaşlarının süreç içerisinde oluştuğunu önceki bölümde anlatmaya çalıştık. Kadınların erkekler ile eşit olduğu varsayımından sonra Nochlin'in ''Peki kadınlar erkeklerle gerçekten eşitse neden hiç büyük sanatçı (ya da besteci, matematikçi, felsefeci..) yok?''[12] sorusu akla gelen ve kritik bir soru olmaktadır. Eşitlik gerçekten var mıdır? Proudhon eşitlik hakkında şöyle söyler; [13]

> *'' Dalgınlık ve önyargı her adımda yeni yasa koyucuların söz ebeliğiyle kendini gösterdi. Halk bir yığın red ve ayrıcalığın kazığını yemişti: Kendi temsilcileri ona aşağıdaki bildiriyi sundular: Bütün insanlar doğuştan ve yasa önünde eşittir; birkaç anlama gelebilen ve cafcaflı bildiri. İnsanlar doğuştan eşitmişler: Bu tümünün aynı boyda, aynı güzellikte, aynı kafada, aynı erdemde olduğunu mu söylemeye gelir? Hayır. Öyleyse belirtilmek istenen politik ve toplumsal eşitliktir. O zaman şunu demek yeterdi: Bütün insanlar yasa önünde eşittir.''*

Yasa teorik bir belirlemedir. Bireylere pratikte davranış değişikliği sağlaması için takibi ve yaptırım gücünü uygulaması veya halkın yasaya hazır bulunuşluğu olmalıdır. Dolayısıyla toplumsal kabuller, yasaların okunmasını etkileyen güçlü bir faktördür. Toplumsal kabullerin doğal görünen yapısını dönüştürmek ise eleştirmek, inisiyatif almak yani 'araya girmekten' geçer.

---

[11] Mustafa Kaya, ''Leibniz'de Kötülük Problemi ve Mümkün Dünyaların En İyisi Teodisesi'', **Doğu Batı**, sayı 70 Ağustos, Eylül, Ekim, 2014, s.55.
[12] Antmen, **a.g.e.,** s.121.
[13] Pierre Joseph Proudhon, **Mülkiyet Nedir?,** Çev. Vedat Gülşen Üretürk, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998, s.75-76.

*''Yüz yılı aşkın bir süre önce John Stuart Mill'in dediği gibi: 'Alışılmış olan her şey doğal görünür. Kadınların erkeklere hizmet etmesi evrensel bir gelenek olduğuna göre, bu gelenekten kopmak doğal olarak doğadışı görünür.''* [14]

Kurumsal ve toplumsal kabullere ek olarak eğitim en önemli faktörlerden birini oluşturmaktadır. Kadın sanatçı, 19. yüzyılın sonuna kadar çıplak bir modelden çalışma hakkına sahip değildi. Anatomik bir çözümlemenin ve idealleştirmenin yapılabilmesi için modeli iyi çözümlemek gerektiği kabul edilmekteydi. Kadın sanatçıların ise bundan mahrum olması portre, genre, manzara gibi daha düşük düzeyli türlere yönelmesine neden olmuştur. Sanatçıları çıplak bir modelden çalışırken gösteren resimlerde de kadınlar ancak çıplak bir model olarak tasvir edilebilmişlerdir. [15] Maurice Bompard'ın *İlk Modellik Tecrübesi* resmi modelliğe yeni başlamış bir kadının şehvetli bakışlar karşısındaki utangaçlığı ve masumiyetini gösterir.

*'' Burada da mesele her zamanki gibi ciddiyet değil, cinsellik. 19. yüzyılın hevesli genç kadınları için uygun bir söz, onların hep model kalacağı asla sanatçı olamayacağıdır.''* [16]



**Resim 5:** Maurice Bompard, İlk Modellik Tecrübesi.

(Ahu Antmen, **Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, İletişim Yayınları, 2016, s.147.)

[14] Antmen, **a.g.e.,** s. 128.
[15] Antmen, **a.g.e.,** s. 136-138.
[16] Antmen, **a.g.e.,** s. 148.

*''Mrs. Ellis'e göre genç bir hanım için resim sanatının ona rakip sanatsal uğraş olarak gördüğü müziğe göre bir tek avantajı var- sessiz yapılan bir eylem olduğu için kimseyi rahatsız etmiyor (heykelde durum farklı tabii, ama çekiç ve keskiyle bir iş yapmak daha zayıf olan kadın cinsi için zaten uygun bir uğraş sayılmıyor)''* [17]

Camille Claudel'in fiziksel olarak bir erkekten güçsüz olması heykellerinin toplum tarafından hayranlıkla takip edilen Rodin'in heykelleri ile karıştırılmasının önünde duramamıştır. Resmi olarak 1943 yılında hayatını kaybetmiş olsa da 1910 yılında toplumsal yaşamdan, Rodin'in işlerinden zorluklara ayırt edilebilir eserleri ve Claudel adını oyun yazarı, şair kardeşi Paul Claudel'in akla getirmesiyle kaybetmiştir.[18]

Camille Claudel, Rodin'in atölyesinde çalışan tek kadın olarak ve erkek sanatçıların *''Atölyede çalışan bir kadın yalnızca soyunup modellik edebilir ve hocasının yatağına girebilir''* sözlerini duymadan çalışmıştır.[19]

Rodin ve Camille Claudel'in trajik ilişkileri doğası gereği yıkıcı olmuştur. Rodin'in ilham kaynağı, her şeyi danıştığı arkadaşı, asistanı ve sevgilisi olmuştur. Birlikte çalışıyorken eserlerin kime ait olduğunun karışmasına sebep olacak kadar yoğun bir etkileşim içerisinde olan çiftin *Vals* işi bu birlikteliğin sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

*''Camille Claudel, The Waltzs'ı satın alması için Kültür Bakanlığa'na başvurdu. Bakanlığın görevlisi Armond Dayot, bu çıplak figürleri çok beğendi beğenmesine, "özellikle ten detayları tek kelimeyle mükemmeldi", lakin, "figürlerin çıplaklığının doğallığının yarattığı vahşi aksan", heykelin kamu önüne çıkmasına engeldi. Heykeldeki çiftin birbirlerine yakınlığı, eşit mesafesi, o dönemin kadınını, eve bir bezemeci olarak hapseden dönemin güncel politikalarıyla çelişmekteydi. Dayot'a göre Camille Claudel büyük bir sanatçıdır ama Dayot, asla cinsel çağrışımlar içeren ve bir kadın tarafından yapılan bu heykelin bronz siparişi için Bakanlık adına hazırlanması gereken belgeyi imzalamayacaktır. Belle Epoque döneminin kültürü buna izin vermeyecekti. Gerilmiş dudaklar, şişkin kalçalar, fırlamış göğüsler,*

[17] Antmen, **a.g.e.,** s. 146.
[18] Reine-Marie Paris, **Camille The Life of Camille Claudel, Rodin's Muse and Mistress**, çev. Liliane Emery Tuck, Seaver Books, 1988, introduction,ix-x.
[19] Zeynep Oral, ''Camille Claudel: Bir Kadın, Bir Heykeltraş'' **Milliyet Sanat**, sayı: 187, 1988, s. 13.

*doğurgan öpücükler bir eserin içerdiği cinsellik tümüyle eserin yaratıcısı erkeğe, yani sanatın öznesine ait bir alandı. Nesne konumunda olan kadından özne olması istenmeyecekti.''*[20]



**Resim 6:** Camille Claudel, **Vals,** 1895, Özel Koleksiyon.

Rodin'in meslektaşı sıfatını kazanmak için çok çaba sarfeden Camille Claudel nihayetinde ailesi ve sevgilisi Rodin tarafından terkedilmiştir. Cesaretli, meydan okuyan ve başarılı Camille Claudel 1913 yılında en sevdikleri tarafından akıl hastanesine kapatılmıştır.

*'' Galiba herkes haklı. Bu mutsuz sanat, koca sakallıların işi, doğaya onca yakın olan kadınların değil…''* [21]

Claudel'in akıl hastanesine kapatılması varoluş çabası gösteren bir bireyin erk tarafından yargılanmasının bir sonucu olarak bio-iktidarın bir edimi olarak gerçekleştiği yorumu abartılı olmayacaktır.

Yüzyılın başlarında kendini üretimleri ile tanımlamaya kararlı kadın

20 Ayşegül Sönmez, ''Camille Claudel: Kimsenin sevgilisi değil!'' (Çevrimiçi) http://sanatatak.blogspot.com/2007/05/camille-claudel-kimsenin-sevgilisi-deil.html/ 26 Ekim 2017

[21] Oral, **a.g.e.,** s. 16.

sanatçıların belli ortak özelliklere sahip olduğunu görürüz. Bu ortaklık kadınlıklarıyla ilgili üretimlerden ziyade modern dünya ile çok açık olmayan ilişkileri sebebiyle kurulmuştur. Adorno insanların yarattıkları felaketler, yıkımlar ve sınırların aşılması ve yeni bir geleceğin kurulması adına 'modern sanatı' es geçilen bir kavram olarak 'özgürlük' mitinin gerçekleşmesi için önemli bir adım olarak görmektedir.[22] Yeniden yapmak için yıkmak gerekmektedir. Modern sanat yıkıcı bir güç olarak kadın sanatçılar için kabullerin alanına ve iktidar olanın karşına geçmek için önemli bir alan olmuştur.

Gwen John bunlardan biri olarak kariyerinin çoğunu Paris'te geçirmiş ve yaşamı boyunca kardeşi tarafından gölgede bırakılmıştır, ancak öldükten sonra ünlenmiştir. [23] Gwen John kendini sanatçı olarak tanımlayacak güçlü bir hisse sahiptir. Cezanne'ın resim sergisinden sonra fikri sorulduğuna *'Gayet iyiler, ama kendiminkileri tercih ederim.'*[24] demiştir.

Gwen John, çağdaşı olan birçok sanatçıyı tanımasına rağmen kendini hiçbir sanat akımı içerinde değerlendirmemiştir. Rodin'e modellik yapmaya başlamasıyla 'korunma altına alınan kadın' olarak yetenekleri ve yapıtları görünmez olmuş ve 'yeniden keşfedilmiştir'. Rodin'le ilişkisinde *''kendini 'küçük bir ıstırap ve arzu parçası'' diye betimleyen ve resimden gitgide soğuyan John gene de çalışmalarını bütünüyle bırakmadı.''*[25]

Kadın sanatçılar için batı sanatının geleneksel teması olan insan bedeni yüzyıldaki dönüşümlerle beraber ahlak ve buna uygun davranış biçimlerini sorgulamak adına önemli olmuştur. Renk skalasını minimal düzeyde tutarak dikkati çıplak vücuda çeken John, böylece izleyicinin karşısında üzerinde kıyafet olmaksızın

---

[22] Özcan Yılmaz Sütçü, ''Adorno'nun Felsefesinde Özgürlük İdesi Olarak Sanat''**, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi,** 2015 Güz, Sayı:20, s. 273.

23 Gwen John 1876–1939 (Çevrimiçi) https://www.tate.org.uk/art/artists/gwen-john-1363 30 Kasım 2017

[24] Karen Petersen, J.J. Wilson, **Women Artists**, Harper Colophon Books, 1976, s.100.

[25] Whitney Chadwick, ''Bağımsızlar'', **Sanat Dünyamız**, sayı: 63, 1996, s.177-178

rahatsız gözüken çağdaş bir kadın ile izleyiciyi buluşturur. [26] Bu temayı sıklıkla kullanan John da eleştirmenler tarafından ‘’özünde kadınsı’’ olmakla nitelenmiştir.[27]



**Resim 7:** Gwen John, **Çıplak Kız,** 1909-10, Tate Britian Londra.

Florine Stettheimer, akademik eğitim almış, aile serveti sebebiyle hiç resim satmak zorunda kalmamıştır. 1. Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle New York’a dönmüştür.[28]

Linda Nochlin, Stetheimer’in sanatını değerlendirirken Stettheimer’in avangard sanattan haberdar olduğunu aktarır. Marcel Duchamp ve diğer yenilikçilerin arkadaşı olan Stettheimer, hem akademik hem de avangard yaklaşımdan uzak durarak kendinde keşfettiği bir şeylerden esinlenen, daha özel ve kadınsal olanı arıyordu.[29] Resimlerinin bireysel bir anlatım dilinin olması, toplumsal eleştiri yapması ve yaşadığı anlara dair anekdotlar taşıması bakımından dikkat çekici olmasına rağmen avangard çevreyle kurduğu ilişkiler, sanatsal ilişkilerinden daha önemli görülmüştür.[30]

---

26 Gwen John Nude Girl 1909–10, (Çevrimiçi) http://www.tate.org.uk/art/artworks/john-nude-girl-n03173/ 30 Kasım 2017

[27] Chadwick, **a.g.e.,** s.178.

[28] Chadwitck, **a.g.e.,** s. 179.

[29] Petersen, Wilson, **a.g.e.,** s.102.

[30] Chadwitck, **a.g.e.,** s. 179.



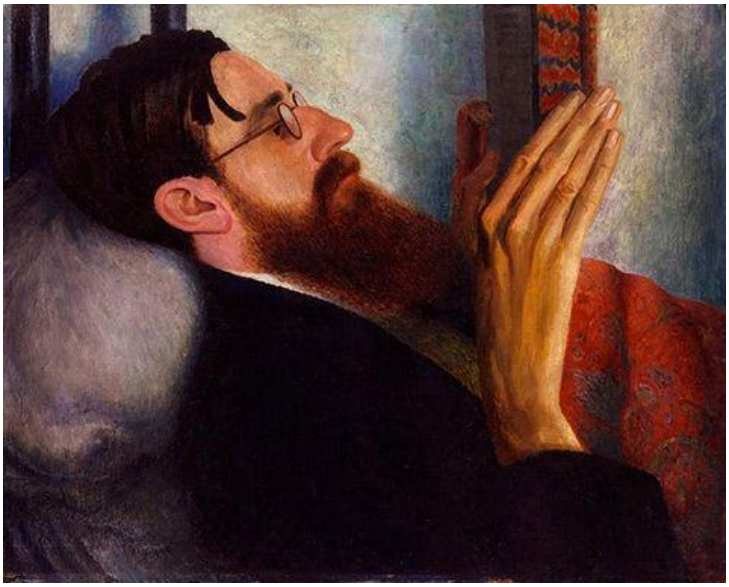
**Resim 8:** Florine Stettheimer, **Bedford Tepesinde Piknik,** 1918, Pennsylvania Academy of the Fine Arts.

Bu dönem aynı zamanda orta sınıf kadının ekonomik ve sosyal fırsatlarının arttığı ve bu sayede kadınların kendini sanatçı olarak tanımlayıp hayatlarını sürdürmesine tanıklık etmektedir. 19. yüzyılın sonlarında erkeklerin eğitim aldığı kurumlara girebilmek için mücadele eden kadınlar, 1920'lerde resmi olarak erkeklerin egemenliğindeki sanat kurumlarında eğitim almaya başlamıştır. Kadınların bu kurumlarda eğitim almaya başlaması sadece bir adımdır. Kadınlar, cinsiyet ayrımcılığının kurumsallaşmış hali ile karşı karşıya gelirler. Çünkü erkek eğitimcilerin bakış açıları genellikle kadınların bir sanat kariyeri yürütemeyeceği veya bu alanda bir başarı elde edemeyecekleri yönündedir.[31] Henüz kırılamayan bir inanış olarak toplumsal rollerin dağılımı gereğince kadınların bu eğilimleri bir heves olarak nitelendirilerek, bu hevesin evlenince veya çocuk sahibi olunca miadını dolduracağı düşünülmektedir.

31 Joanne Heath, ''Women Artists Beetween the Wars: '' A Fair Field and No Favour'' **Woman's Art Journal,** Vol. 33, No. 2 (Fall/Winter 2012), Old City Publishing, Inc., s.55. (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/24395295 1 Aralık 2017

Erkek sanatçılarla yakından bağı olan kadın sanatçıların, bu ilişkilerin sanatlarının gelişimini nasıl etkilediğini anlamaya çalışmak, kadınların bu dönemde üretimlerinin hangi dinamiklerle şekillendiğini anlamak açısından önemlidir. 19. yüzyılın sonlarında baba, ağabey, hoca ilişki ağlarından koca, sevgili, sanatçı gibi yeni duygusal ve kompleks bir ilişki yapısının içine girmiştir. [32] Bu durum kadın sanatçıyı, üretimlerine rağmen sanatçının karısı/eşi sıfatıyla karşılaştırması ise psikolojik ve sanatsal yeni bir savaşın içerisine sokmaktadır.

Carrington bu savaşla karşı karşıya kalmış sanatçılardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarzı kendine has ve bir akımla tanımlanamayacak kadar kendi perspektifini yansıtmaktadır. Resimlerinin çoğu manzara ve portrelerden oluşan Carrington'un işleri hakkında, hassas/duygusal yorumunu ortaya çıkarmaktadır. İşleri konu olarak feminizm veya kadınsal meselelerle ilgili değildir. Manzaraları hayalidir, domestik ruh hali hayal gücünü yönetmektedir.[33] Dekoratif düzenlemeler veya tanıdıklarının portresini yaparak düşsel olana alan açması sanatçının bu çevre içinde sıkıştığının belgesi olmaktadır.



**Resim 9:** Dora Carrington, **Lytton Strachey**, 1916, National Portrait Gallery, Londra.

[32] Petersen, Wilson, **a.g.e.,** s.102.

[33] Gillian Elinor, ''Vanessa Bell and Dora Carrington: Bloomsbury Painters'', **Woman's Art Journal**, Vol. 5, No. 1, 1984, s.31.

Eşi Lytton Strachey'in portresi 1. Dünya Savaşı sürerken yapılmış olmasına rağmen hiçbir anksiyete veya savaş korkusunun izini göremeyiz.[34] Tamamen izole olmuş ve duygularının yönetiminde bir üretim içerisindedir.

Marie Laurencin, porselen boyayarak sanata başlamış olmasına rağmen erkek egemenliğindeki sınırlara giriş yapmıştır. Erken dönem resimleri otoportrelerinin yanı sıra tek başına ya da bir grup içinde resmettiği kadınlardan oluşur. Apollinaire ile aşk yaşayan Laurencin bu sayede Paris bohem sanatçı çevresiyle tanışmıştır. Pablo Picasso, George Braque ve Henri Matisse gibi sanatçılarla bir araya gelmiş ve avangard akımların deneysel alanı ile tanışmıştır.[35]



**Resim 10:** Marie Laurencin, **Apollinaire ve Arkadaşları**,1909, Musee Picasso, Barselona.

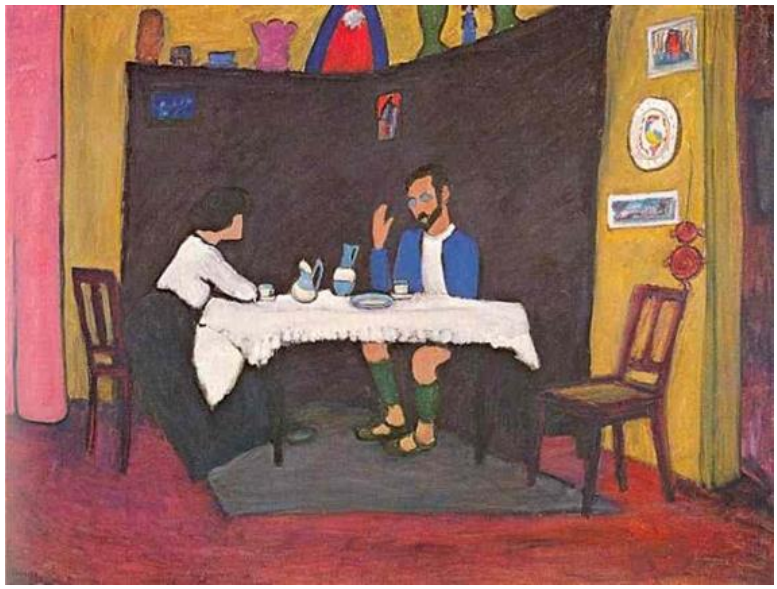
Laurencin'in sanat eleştirmeni ve şair Guillaume Apollinaire ile birlikteliği sebebiyle avangard çevrelerdeki kadına dayatılan rol olarak onun ilham perisi olarak tanımlanmıştır. [36] Laurencin avangard akımlardan etkilenmiş olsa da kendi anlatım dilini oluşturmuş ve kendine ait bir yer edinmiştir. Oluşturduğu anlatım tarzı, serveti

34 Dora Carrington British Painter and Decorative Artist, (Çevrimiçi) https://www.theartstory.org/artist-carrington-dora-artworks.htm#pnt_4 erişim tarihi: 01Aralık 2017.
35 Petersen, Wilson, **a.g.e.,** s.106.
36 ''A Mystical World: Painter Marie Laurencin'', (Çevrimiçi) http://www.schirn.de/en/magazine/context/a_mystical_world_painter_marie_laurencin/ erişim tarihi: 3 Aralık 2017

ve toplumsal konumu ile erkek sanatçılarla rekabet etmesine gerek olmayan bir alan yaratmıştır.[37]

Apollinaire 1913 yılında yazdığı bir incelemesinde, Laurencin'in erkeksi kusurlara sahip olsa da onun kadın ve erkekleri birbirinden ayıran derin farkların bilincinde olduğunu belirtir. Apollinaire'e göre kadın sanatçıların en büyük hatası erkekleri geçmeye çalışmalarıdır.[38]

Bütün kapıların kadınlara kapalı olduğu dönemlerde Almanya'da, kadınların da erkeklerle birlikte eğitim alabileceği Phalanx okuluna kayıt yaptıran Gabriele Münter, Kandsinky'den ders alarak hem sanat yaşamı hem de özel hayatı açısından bir dönüm noktası yaşamıştır.



**Resim 11:** Gabriele Münter, **Kandinsky ve Erma Bossi Murnau Evinde Masada**, 1912, Municipal Gallery in Lenbach House, Münih.

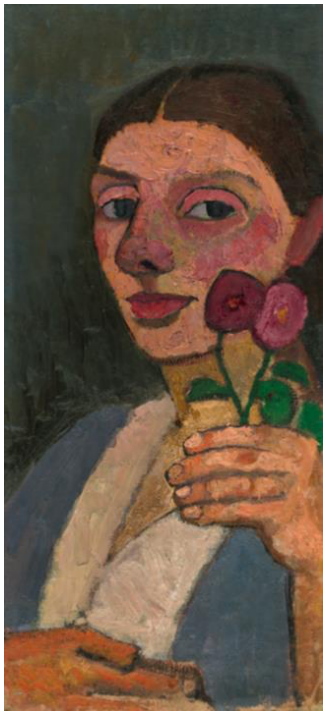
Hoca-öğrenci ilişkisi zamanla duygusal bir birlikteliğe dönüşmüştür. Fakat bu durum Münter'in sanat üretiminde olumsuz bir etki yaratmamıştır. Kendi sözleriyle Kandinsky'nin onu sevdiğini anladığını, değer verdiğini ve yeteneği konusunda

[37] Petersen, Wilson, **a.g.e.,** s. 107.
[38] Chadwick, **a.g.e.,** s.179.

cesaretlendirdiğini söylemektedir. Ayrılığın ardından ise Münter'in resimleri yaşadığı gerginlik ve sürdürdüğü izole hayatın izlerini taşımaktadır. Arkadaşlarının portreleri ve manzara resimlerinin yerini düşünceli, çoğunlukla melankolik kadın figürleri almıştır. 1918'den sonra Kandinsky'den ayrılığın hüznü bir travmaya dönüşerek üretiminin kesilmesine neden olmuştur.[39] Savaş bittikten sonra Almanya'ya geri dönen Münter Nazilerin modern sanatı dejenere bulması ve yasaklaması sebebiyle yaptığı resimleri sergileyememiştir. 1957 yılında 80. yaşında, içinde Kandinsky'nin 120 işinin olduğu 200 resmi Munich şehrine bağışlamıştır.

Modern algı ve toplumsal gerçekler arasında gidip gelen sanatçılardan biri olarak Paula Moderson-Becker, ailesinden sanatı profesyonel olarak yapma eğilimi gösterene kadar destek almıştır. Berlin'de açtığı ilk sergi sonrası gelen kötü yorumlarla birlikte ailesinden aldığı kısıtlı desteği de kaybeden Paula Modersohn-Becker, kısa bir süre sonra Otto Modersohn ile evlenmiştir. Evliliğin gerçeği olarak ev hayatının Paula Modersohn-Becker'in resim yapmasını engellediğini günlüklerinden öğrenebiliyoruz. Eşinin aslında onun kariyerini engellemek veya yaptığı işe saygı duymama gibi bir tavrı olmasa da yaşadığı yer ve evliliğin onu geliştirmediğini, gelişmesi önünde engel oluşturduğunu düşünüyordu. Bu sebeple 1906 yılında Otto'dan ayrılarak Paris'e taşınmış ve annesine yazdığı mektupta ona kızmamasını, kendi olması için verdiği çaba için sevinmesini ve kendini verdiği bu karar için korkusuz hissettiğini yazmaktadır.[40]

[39] Petersen, Wilson, **a.g.e.,** s.107-108.
[40] Petersen, Wilson, **a.g.e.,** s.108-109.



**Resim 12:** Paula Modersohn-Becker, **Sol Elinde İki Çiçekle Otoportre** 1907, MoMA.

Annesinin ve ablasının baskıları ve Otto'nun ona daha büyük bir atölye için söz vermesiyle evlilik hayatına geri dönen Paula Modersohn-Becker, kısa bir süre sonra hamile kalmış ve doğumundan birkaç hafta sonra kalp rahatsızlığı sebebiyle hayatını kaybetmiştir. Hayatı boyunca yaptığı 259 resimden yalnızca bir tanesini satan Paula Modersohn-Becker, resimlerinde Alman Ekspresyonizmine yakın gibi dursa da ele aldığı konular belirgin değildir. Modellerini fakir evlerin, zor hayatların köylü kadınlarından bulan Paula, onların deformasyonlarını göstermekten çekinmemiştir. Genç, hamile, yoksul yaşlı gibi birçok insanlık hali resimlerinde bulunmaktadır. Figürleri bir heykel gibi konumlanırken, çevrelerinde çiçekler, vazolar, kolye ve taçlarla özel bir festival dekoru gibi kurgulanmıştır. Bu görüntüler birçok resminde süreklilik göstermektedir. Bu ikonik resimlerinde Paula Modersohn-Becker kadınların hayatlarında yer bulamayan şeyler için bir mitoloji kurgulamıştır.[41]

Sanat okullarında eğitim vermek ve bu sayede bir gelir güvencesi ve statü elde eden erkeklerin aksine kadınlar, el yapımı veya ticari özelliğe sahip olabilecek kitap

[41] Petersen, Wilson, **a.g.e.,** s.111.

illüstrasyonu tekstil tasarımı veya seramik gibi gelirlerini güvence altına alacak tasarımlar geliştirmişlerdir.[42] Kadının özgürleşmesini sağlayacak en önemli etken ekonomik sebeplere dayanır.

Tüm standartlara karşı gösterdiği mutlak umursamazlık ile Sonia Delaunay kadın sanatçıların eşitsizlik ortamı içerisinde engelleyici görüntüleri küçümseyen ve geleneksel düşüncenin kapsamı ve kabul edilen yapısına karşı duruşuyla önemli bir örnek olmaktadır. Kendi değerlendirmesiyle: *''Ben kadınların işlerinin ayrı değerlendirmesine karşıyım, bir erkekten farklı çalışmıyorum.''* [43] demiştir. Zengin ve kültürlü bir aileden gelen Sonia Delaunay'ın ailesine gösterdiği tek direnç resim eğitimi aldıktan sonra Rusya'ya dönmek üzerine olmuştur. 1910'da Robert Delaunay ile evlenen sanatçı Picasso ve Braque gibi ressamlarla yakın ilişki kurabildiği bir çevreye girmiştir. Apollinare tarafından Orfizm olarak adlandırılan, Kübist sanatın daha soyut ve renkli bir versiyonuyla renkleri kelimeler gibi görüp duyguları, objeleri, yani dünyayı bu şekilde anlatmaya çalışmışlardır.

20. yüzyıl sanatında Sonia Delaunay'dan bahsedildiğinde işleri genellikle kocası Robert Delaunay ile ilişkilendirilmektedir. Fakat sanatta farklı yaklaşımları benimsedikleri açıktır. Robert Deaunay'ın aksine Sonia Delaunay'ın üretimi tasarım ve dekoratif sanatları da kapsayan geniş bir ilgi alanı olduğu görülmektedir. O, geleneksel sanatın kabulleri dışında, moda ve iç mekan nesneleri gibi günlük hayatımızda olan eşyaların tasarımını yapmayı resim yapmak kadar önemli bulmuştur. Sonia Delaunay'ın tasarladığı objenin kendi çevresiyle kurduğu bağlantıyla beraber sanat ve hayat arasındaki ilişkide görünür olmaktadır. Bunun oluşmasında kendi hatıraları ve köklerinde bulunan geleneksel Ukrayna sanatının etkisi de söz konusudur. Sanatı, hayat tecrübesiyle ilişkilidir.

[42] Heat, **a.g.e.,** s.55
[43] Clare Rendell, ''Sonia Delaunay and the Expanding Definition Art'', **Womans's Art Journal,** Vol.4, No.1, 1983, s.35.



**Resim 13:** Sonia Deleunay, **Elektirik Prizma**, 1914, Centre Pompidou Collection, Paris.

Sonia Delaunay'ın çok yönlü sanatı, sanatın tanımını genişlettiği gibi, kariyeri kadının günlük hayatta üzerine yüklenen rollere rağmen yaratıcı içgüdüsünü bastırmasına gerek olmadığını da göstermektedir. Kendisini şövale ressamlığı ile sınırlamak istemeyen sanatçının üretimleri de eleştiri almıştır. Sonia Delaunay'ın yaptığı çok yönlü tasarımları, eleştirmenlerce para kazanmaya ve ticari hale getirmeye teslim olması şeklinde yorumlanmıştır.[44]

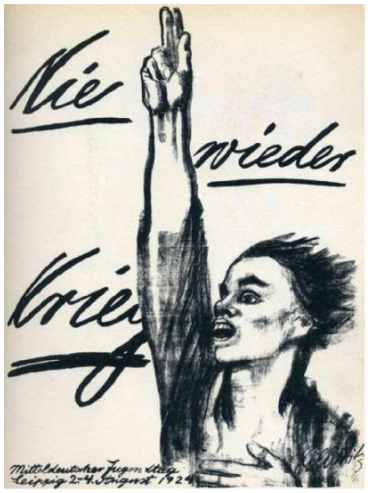
### 1.3.Cesur Yeni Dünya/Kadın Sanatçının Kolektif Bilincinin Yansımaları

Kathe Kollwitz, Sonia Delaunay gibi evlilik hayatının sanatına mani olmadığı bir yaşama sahip olmuştur. Evlilik hayatının sanatına engel olmaması şaşırtıcı değildir çünkü Kollwitz'in sanatının bir amacı vardır. Birinci ve ikinci dünya savaşlarını gören ve büyük oğlunu ilk savaşın başlarında, torununu ise ikinci savaşta kaybeden Kollwitz yaşadığı dönemin izleri ile üretmiştir. Doğduğu yer olan Prusya'da tarlalarda işçilik yapan insanların sorunları ve kadınların çocuklarının ölümüyle karşılaşmasına tanık

[44] Rendell, **a.g.e.,** s.37.

olmuştur. İşlerinde yoksulluğu, savaşın ve açlığın korkunçluğu kendini hissettirmektedir. Onun estetiği, konularını genellikle yaşamdan alan ve tecrübelerinin sentezinden oluşmaktadır.

Adeta hayatı tahammül edilebilir kılmak için üreten Kollwitz için, açlık, çocuk oyun alanları, işçi güvenliği, hakkında hazırladığı posterler politik eğitim için etkili bir araç olmuştur.




**Resim 14:** Kathe Kollwitz, **Bir Daha Savaşma,** 1924,Daniel Stoll and Sibylle von Heydebrand Collection



**Resim 15:** Kathe Kollwitz, **Anneler,** 1923, MoMA.

Kollwitz'in taş baskılarında politik duruşu ve estetik anlayışı birliktelik göstermektedir. Baskılar çoğaltılabilir olduğu için çok daha geniş bir alana yayılabilir. Böylece sanatsal endişelerini yönlendiren işçi hakları, savaş, ölüm, kadın ve çocuklar gibi konular daha fazla insana ulaşabilir.[45] Üretimleri etkilidir, çünkü yaşamın kendisidir.

Birinci Dünya Savaşı'nın bitmesiyle, oğlunu bu savaşta kaybeden Kollwitz birçok işini bu ruh haliyle üretmiştir. Sanatçı *Anneler*'de bir grup kadının çocuklarını

[45] Sarah Suzuki, ''Kathe Kollwitz''**, Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art,** Ed. Cornelia Butler, Alexandra Schwartz, Museum of Modern Art Distributed in the United States and Canada by Distributed Art Publishers,2010, s. 77.

destekleyen, koruyan betimlemesini yapmıştır.[46] Kendi kaybı sonrasında savaşı konu edindiği baskı ve gravürlerinde bu tema onun için hem özel hem de evrensel bir konu olmuştur. 1930'larda Nasyonel Sosyalizm'in yükselişi, Kollwitz'in ise kişisel ve profesyonel düşüşü anlamına gelmekteydi. Kollwitz, politik karşıtlığı sebebiyle Prusya Sanat Akademisi'ndeki eğitmenlik görevinden ayrılmak durumunda kalmıştır. 1934-37 arası ele aldığı tema 'ölüm' dür, onun ölüm senaryolarından oluşan bir seridir.[47]

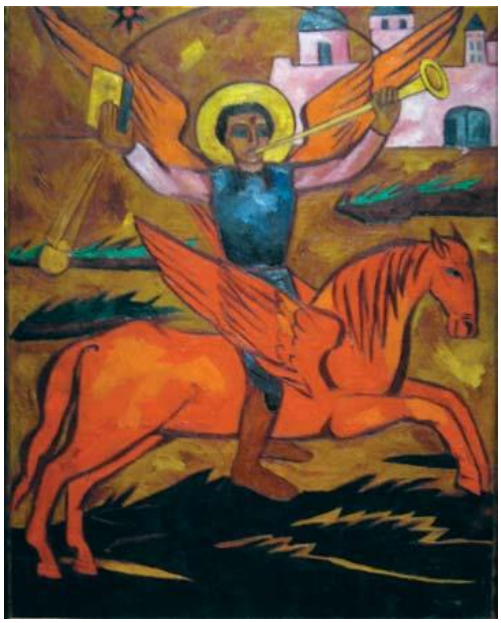
Kollwitz sanatın toplumsal bir sorumluluğu olması gerektiği vurgusunu yapan işleri onu bireysel sanat özgürlüğünün modernist işlenişinden ayırmaktadır.[48] 1945'te hayatını kaybeden Kollwitz, kendi kaygıları, üzüntüleri ve kayıplarının yanı sıra tanıklıklarını anlatmıştır.

Avrupa'da kadın sanatçıların varlıklarını göstermek için yoğun bir çaba söz konusuyken Rus modernleşmesine bakıldığında kompleks tarihi içinde birçok kadın sanatçı ünlenmiş ve ortaya yenilikçi ve etkili işler çıkmıştır. Rus avangardında öne çıkan Natalia Gonchorova, Olga Rozanova, Lybov Popova, Varvara Stepanova gibi sanatçılar hırs ve yeteneklerine ek olarak sosyal, ekonomik ve kültürel faktörleri aşacak avantajlara sahip olmuşlardır. 1900'lerin başında eğitimlerini tamamlayan bu sanatçıların kendilerini buldukları kültür ortamının beklentisi sanatta yeniliktir. Erkek sanatçılar gibi birçok kadın sanatçı da Fransa, İtalya gibi Avrupa ülkelerine seyahat etmiş ve Avrupa'daki modernist gelişmeleri öğrenmişlerdir. Rus modernizminde kadın sanatçıların erkek sanatçılar ile yakın ilişkileri olmuştur. Kişisel ve profesyonel olarak ilişkileri açıkça sanatlarını etkilerken eşit bir zemin söz konusudur ve etkilenme karşılıklıdır. Kadınlar erkeklerle aynı sergilere katılıyor, manifesto yazıyor kazandıkları başarı erkek sanatçıların kazandığı başarıyla bilinç olarak aynı değeri görüyordu. Kadınlar öğrenci veya çömez olarak görülmek gibi bir durumla

[46] Stewart Buettner, ''Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz'', **Woman's Art Journal**, vol.7, no.2, 1986-1987, s.19.
[47] Buettner, **a.g.e.**, s.78.
[48] Chadwick, **a.g.e.,** s.177.

karşılaşmamış, Rus modernizminin merkezinde erkeklerle birlikte olmuşlardır. Deneysel çalışmalar ve iş birlikleri avangard sanatta gelişme sağlamıştır. [49]

Avangard sanatın sadece akımlar, stiller birleşimi olduğunu iddia etmek güçtür. Konunun ele alınış tarzındaki ifade kadar önemli olan, konunun neden ele alındığıdır. Görme biçimlerini bireyselleştiren, soyuta giden bir anlatım dili hâkim görünse de Natalia Gonchorova nesnel dünyayı resmetmekten sapmamıştır.



**Resim 16:** Natalia Gonchorova, **Başmelek Mikail**, 1910, Los Angeles Country Museum of Art

Natalia Goncharova Rus modernizmini kendi halk sanatıyla birleştirmiş böylece doğu ile batı arasında yeni bir estetik yaratmıştır. Goncharova'nın işlerinin önemi hem doğaya ve gördüğü dünyaya sadık kalıp aynı zamanda güncel kalma becerisinden kaynaklanmaktadır. Sanatçının doğu-batı ekseninde Rusya'nın kendini tanımlaması ve onun güzellik, birlik ve çeşitlilik kurallarına karşı gösterdiği tepkisi sanatçının bu dünyayla kurduğu ilişki neticesinde şekillendiği için önemli olmaktadır. Buna uygun olarak toplumsal tartışmalar içinde yer alır, fütürist makyajlar yapar,

[49] Starr Figura, ''Women Artists and the Russian Avant-garde Book, 1912-1934'', **Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art,** Ed. Cornelia Butler, Alexandra Schwartz, Museum of Modern Art Distributed in the United States and Canada by Distributed Art Publishers, s. 141.

fütürist kitaplar resmeder, dekor yapar, duvar kağıdı ve kıyafet tasarlar. [50] Goncharova ulusal ve tarihsel köklerine savaş açmamış, onları kendi dünya algısı ile kucaklamıştır. Bütün akımlara açık olması ve sanatta herhangi bir sınır gözetmeden üretmesi kendi dilini oluşturması açısından belirleyici olmuştur.

Rusya halk sanatları ve Ortaçağ ikonları Gonchorava'nın resminde önemli ilham kaynakları olmuştur. Aynı zamanda kübist ve fütürist akımları da deneyimleyen sanatçının oluşturduğu sentez Rayonizm olarak adlandırılmıştır.



**Resim 17:** Natalia Goncharova, **Mavi Yeşil Orman,** 1913 (1911?), MoMA.

Olga Rozanova 1911 yılında Moskova'ya taşındığında gelişmekte olan avangard sanat çemberine katılmakta zorluk yaşamamıştır. Aristokrat bir aileden gelen ve çeşitli dersler alsa da formal bir sanat eğitimine sahip olmayan Rozanova'nın erken işleri soyuta yakındır ve renkleri keşfeden açılı formlar oluşturmaktadır.[51] 1913-14

[50] Olga Furman, ''The Women Artist in Marienne Werefkin's Larger Cultural Circle'', **Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle**, Ed. Tanja Malycheva, Isabel Wünsche, Brill, 2017, s.193-194.
[51] Furman, **a.g.e.,** s. 146.

yıllarında Rozanova, diğer Rus avangard sanatçılar gibi Kübo-fütürist idealinde işler yapmıştır.[52]



**Resim 18:** Olga Rozanova, **Yanan Şehir**, 1914, Art Museum Samara.

1916'da Rozanova, Suprematistler'e katılmıştır ancak Maleviç'inkinden daha dinamik ve dekoratif olan kendine özgü tarzını korumuştur ve Suprematizme olan ilgisi kısa sürmüştür. 1917'de, onun, difteri kaynaklı ani ölümünden kısa süre önce, "renkli resim" kompozisyonları olarak adlandırdığı bir dizi yaratmıştır. Soyut sanata yeni bir yön vermiş ve 30 yılı aşkın bir süre sonra bu tavrı Soyut Ekspresyonistler adlı bir grup sanatçı tarafından geliştirilmiştir. [53]

1921'de sanatçılar arasında "kompozisyon" mu yoksa "konstrüksiyon" mu sorusu hararetli tartışmalara yol açtığında, Popova ikinci gruptakiler arasında yer almıştır. Aynı yıl, Rodçenko, Stepanova ve Ekster'le, kadim dostu ve çalışma arkadaşı

52 Andrei D. Sarabianov, Olga Vladimirovna Rozanova, (Çevrimiçi) https://www.britannica.com/biography/Olga-Vladimirovna-Rozanova 04 Aralık 2017

53 Andrei D. Sarabianov, Olga Vladimirovna Rozanova, (Çevrimiçi) https://www.britannica.com/biography/Olga-Vladimirovna-Rozanova 04 Aralık 2017

mimar Aleksandr Vesnin'in de katıldığı *5 x 5 = 25* sergisinde beş eseri sergilenmiştir. Serginin her kataloğu özel olarak üretilmiş, her kapakta sanatçılardan birinin elle çizilip boyanmış bir eseri yer almaktaydı. 1921'de Lenin'in Yeni Ekonomi Politikaları'nın ilan edilmesinden altı ay sonra, Popova'nın da aralarında bulunduğu yirmi beş sanatçı, tuval resmini tümden reddeden "Sanat Hayata" başlıklı bir bildiri yayınladı. Yaygın kıtlığa, hastalıklara ve yokluklara rağmen, yoğun yaratıcılığın damgasını vurduğu bir dönem yaşanmaktaydı. Popova ve Vesnin, kitlelerin katıldığı sokak gösterileri düzenliyorlardı. Popova bu dönemde dergi ve kitap kapakları çizmiş, porselen fincan ve işçi kıyafeti tasarlamış; Devlet Yüksek Tiyatro Atölyeleri'nde ders vermiştir. Meyerhold'un sahnelediği "Boynuzlu Koca" (1922) ve "Dünyada Kargaşa" (1923) adlı oyunlar için yaptığı sahne tasarımları, Richard Foreman'dan William Kentridge'e kadar pek çok sanatçı üzerinde etkili olmuştur. [54]

1923-24'te, Popova ve dostu Varvara Stepanova Tekstil Baskı Fabrikası'nda çalışarak kumaş ve elbise tasarlamışlardır. İki sanatçının tasarladığı, modası hiç geçmeyen ve bedeni rahatlıkla saran kumaşlar, Rus avangardının fiilen kitlesel olarak üretilen yegâne projeleri olmuştur. Popova, sokaklarda tasarımlarını giyen kadınları gördüğünde sanat hayatının en tatmin edici anlarını yaşadığını söylemiştir.[55]

Sonia Deleanuay, Kathe Kollwitz ve Rus avangardında daha belirgin bir şekilde ortaya çıkan yaşamın kendisiyle ve getirdikleriyle yüzleşme hali sanatı daha bireysel fakat aynı zamanda evrensel kanonlara bağlamaktadır. Üretmek içsel bir deneyimin sonucunda ortaya çıkabilir, ele alınan konular ve üretim araçları ve çeşitliliği ise, sanatı hayattan koparmayan ve kişisel bir direnç olma durumundan öteye taşımaktadır.

---

[54] Joyce Kozloff, ''Liubov Popova: Modern Sanatın Çoçuk Yüzü'', (Çevrimiçi) http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-lyubov-popova-modern-sanatin-cocuk-yuzu/2768 04 Aralık 2017

[55] Joyce Kozloff, ''Liubov Popova: Modern Sanatın Çoçuk Yüzü'', (Çevrimiçi) http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-lyubov-popova-modern-sanatin-cocuk-yuzu/2768 04 Aralık 2017

1919'da kapılarını hem kadın hem erkek sanatçılara açan ve başarıları, hayat hikayeleri ile erken modernist sanat tarihinin bir parçası olan Bauhaus kadınları hayatı gerçekçi, basit, doğal ve bütünlükçü bir şekilde değiştirmek istiyorlardı. Üretimleri dekoratif olmanın üstesinden gelmeli ve gerçeği anlamalıydı. Soyut tasarım elemanları gerçekliğin içindeki basit tonlar, biçimler ve renklerden geliyordu. [56]

Dekoratif sanatın ifadesi çoğu zaman zanaatla eşdeğer tutularak yaratıcılıktan uzak değerlendirilmektedir. Sanat ve zanaat arasındaki etkileşim, Bauhaus ile birlikte savaş sonrası süreçte özellikle kadın sanatçıların elinde sanat ve toplu üretim arasındaki ayrımın üstesinden gelmek ve sanat-zanaat arasında sentez yapmak üzere yoğunlaşmaktadır. Ana amaç; sanat ve toplu üretim arasındaki engelleri aşmaktır, fonksiyon bu yaklaşımın ana hareket ettiricisi olmuştur.



**Resim 19:** Lotte Beese, **Bauhaus'da Yaşam**, 1927.
( www.bauhaus-online.de)

Walter Gropius'un eğitim düzeni zamanına göre modern olmasına rağmen, temelleri Ortaçağ zanaat düzenine ve geleneksel patriyal temellere dayanmaktadır. Gropius 1919'da Bauhaus'un programını açıklarken yeteneği ve yeterliliği saygı uyandıran herkesin, yaşına ve cinsiyetine bakılmaksızın kabul edileceğini duyurmuştur. Başvuruların çoğunun kadınlar tarafından yapılması Bauhaus'da ne

[56] Ulrike Müller, **Bauhaus Women**, Flammarion, 2009, s.7.

yazık ki başlangıçta olduğu kadar hoşnutlukla karşılanmamıştır. Grafik baskı hocası Carl Zaubitzer grafik baskının geleceği için kadınların bu işten uzak durması gerektiği şeklindeki düşüncesini dile getirmiştir. Yetenekli sanatçı Johanne Hummel, hayatını idame ettirmesi için para kazanması gerektiği gerçeği açık olsa da metal işlerini satması yasaklanmış ve başarılı bir şekilde ayağı kaydırılmıştır. Erkek egemenliğine rağmen Dörte Helm ve Lou Scheper, Carl Schlemmer'in esasen kadınları mimari projelerde reddetmesine rağmen başarılı pozisyonlar kazanmayı başarmışlardır. Carl Schlemmer'in erkek kardeşi Oskar'ın dokuma sınıfı ile ilgili alaycı tutumu Weimar'da büyüyen önyargının çekirdeği olmuş ve dokumanın kadın işi olduğu, sanat ve zanaat arasındaki hiyerarşide alt sıralarda yer aldığı şeklinde değerlendirilmiştir.[57]



**Resim 20:** Anni Albers, **Duvar Halısı**, 1924, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany CT.

Kadınlar Bauhaus'a, mimarlık, heykel, resim ve tasarım sınıflarına girmedikleri sürece içtenlikle kabul edilmişlerdir. Bunun yanında tekstil, dokuma ve tığ işi sınıfları kadınlar tarafından yönetilmekteydi. Gunta Stözl dokuma sınıfında deneysel materyaller kullanarak yenilikçi tasarımlar yapmıştır. Bu tasarımlar

[57] Müller, **a.g.e.,** s.9-10.

sayesinde Bauhaus gerekli olan yaşamsal kaynağı sağlamıştır. Dokuma sınıfı soyut tasarımlar yaparak dünya sanat camiasında takdir görmüştür. Anni Albers MoMA'da tekstil işleriyle sergi açan ilk kadın sanatçı olmuştur. [58]

### 1.4. Kadınların Gerçekle Başa Çıkma Yolu Olarak Sürrealizm

Kadınlar sanat dünyası içerisinde yer alabilmek adına birçok toplumsal yükümlülüğün ve sınırlamanın kıskacından kurtulmak üzere özellikle 19. yüzyıldan itibaren büyük bir gayret göstermiştir. Bu gayretler içerisinde, Gerçeküstücülük diğer modernist yönelimlere nazaran kadın yaratıcılığını en çok yücelten akım olmuştur. Fransız hükümeti savaşta nüfusunun büyük çoğunluğunu kaybetmesiyle doğum kontrolünü savunmayı yasaklayan bir yasa çıkarmasına kadar yükselen bir kontrol sistemi kurulmaya çalışılmıştır. 1924 yılında Andre Breton'un yayınladığı Gerçeküstücü Bildirge ise kadınların kendilerini böyle burjuva sınırlamalarından kurtarması gerekliliğini desteklemekteydi.[59]

Akımın anti-akademik ve kişisel anlatı tutumu birçok kadının bu ifade tarzını benimsemesini kolaylaştırmıştır. Toplumsal düzen içerisinde kadınların kendini ifadesinden daha çok dikkate alındığı açık olan erkek tanımlamaları gereği; Gerçeküstücülükte kadını, büyülü ve esin kaynağı olarak görmekteydi. Kadınlar ise kendileri için yapılan bu kuramsallaştırmadan sıyrılmış ve kendi gerçekliklerine dönmüşlerdir. [60]

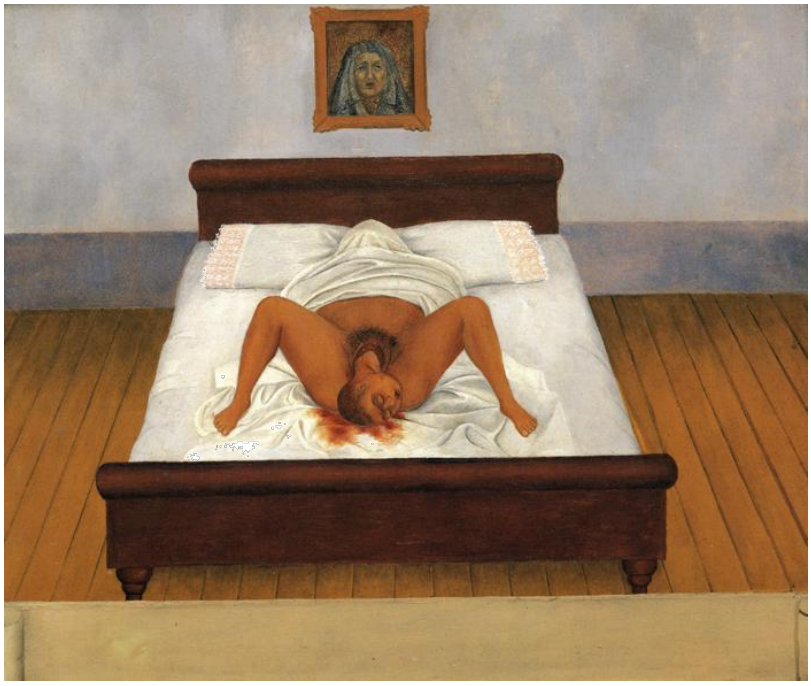
Sanatının en önemli yönlendiricileri, tecrübesi, yaşam pratiği ve duyguları olan Frida Kahlo, geçirdiği araba kazasının onu yatağa bağlamasından sonra sıklıkla travmatik ve melankolik bir ikonografinin hâkim olduğu ve Meksika kültürünün mirası ile hayatının bütününü resmetmiştir.

58 http://www.wearenotamuse.co.uk/bauhaus-women/ (Çevrimiçi) 06 Aralık 2017.
[59] Chadwick, **a.g.e.,** s.186-187.
[60] Chadwick, **a.g.e.,** s.188.

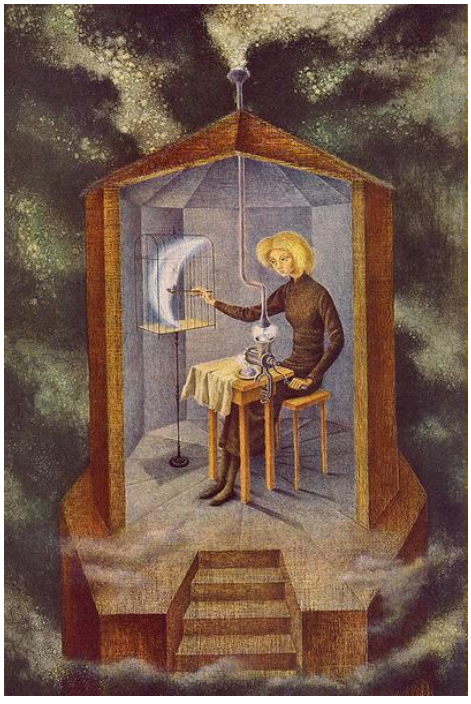
Diego Rivera ile olan fırtınalı ilişkisi ve fiziksel engeli onun doğal yeteneğini engellememiştir. Aksine Kahlo'nun işleri psikolojik ve açıkça politiktir. Kahlo'nun kişisel acıları, Meksika ve Meksika halkının yaşadıklarını gölgede bırakmamıştır. Kendi köklerini gördükçe ülkesinin bağımsız kültürel kimliğini korumak için gösterdiği çaba ve endişe görünür olmuştur. Dolayısıyla Frida Kahlo'nun hayatı ve işleri politiktir.[61]

Andre Breton onu ''Kurdeleyle sarılmış bomba'' olarak tanımlamıştır. Frida Kahlo kendisini hiçbir zaman Sürrealist olarak tanımlamasa da Breton'la yakınlığı böyle bir yanılsamaya neden olmuştur. Frida Kahlo'nun imgesel anlatımı da bu görüşü destekler nitelikte olmuştur. Lakin birçok kadın sanatçı gibi Kahlo da kendi tecrübeleriyle üretmiş ve bu üretimlerinin bir bağlamı olmuştur. Kendi tecrübeleri ile konuşan ve yazan Kahlo'nun 'konuşması' politik oluşu ve ülkesine karşı sevgisini kapsamaktadır.[62] Gerçeküstücülüğün erotik tutumuna karşın kadınlar kendi cinselliklerine yönelmişlerdir ve genellikle annelikle ilgilide olumsuz bir tavır egemen olmuştur. [63]

[61] Janice Helland, "Culture, politics, and identity in the paintings of Frida Kahlo." **The Expanding Discourse: Feminism and Art History,** 1992, s.397.
[62] Helland,**a.g.e.,** s.399.
[63] Chadwick, **a.g.e.,** s.189.



**Resim 21:** Frida Kahlo, **Kendi Doğumum,** 1932, Özel Koleksiyon.



**Resim 22:** Remedios Varo, **Göksel Besin,** 1958, Özel Koleksiyon

*Göksel Besin,* kasvetli renklerin hâkim olduğu resimde yüzünde bitkin bir ifade ile öğüttüğü yıldızlar ile açgözlü bir Ay'ı besleyen kadının doğumla birlikte gelen bitkinliği ve kadın olarak özerkliği yitirme kaygısını yansıttığı düşünülmektedir.[64]

Kadınlar 20. yüzyılın başlarında modern sanat konusundaki girişimleri ve özgünlükleriyle yer almış ve patriyal düzen içinde yer bulmaya çabalamışlardır. Çağdaş sanatçılar ise sergiler, röportajlar ve gruplar ile daha görünür olmuşlardır. Sürrealist, Soyut Sanat, Dışavurumcu, Minimalist tarzda birçok örnek verilmiş ve daha çok belgelenmiştir. Bunların çoğu direkt tecrübeyle ilgilidir. Kadınların ürettiği sanat eserlerinin değerlendirilmesinde yüzyıllardır devam eden, kültürel çevre, psikolojik etkiler, bulundukları veya bulunmaları gerektiği düşünülen mekanlar gibi sınırlar olduğu görülmektedir. Fakat bu görüşlerin kabul edilenin yansıması olduğu ve gücü elinde bulunduranların inancı olduğu ortadadır.

Geleneksel bakışların kırılmaya başladığı bu dönemde kadınların üretimleriyle bir akımın bileşeni olmaktan ziyade içsel ve bireysel bir anlatımı tercih eder görünmektedirler. Kadın sanatçıların üretimlerinin naif, kadınlıkla ilgili konuları ele aldığı kabulü işlerinin yaratıcılıktan uzak olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Ele aldığımız örnekler ve üretim motivasyonlarına bakıldığında sanatçıların ortak kadınsal değerler üzerinde birleşmediği açıktır. Naiflik tanımlamasının ise ancak bir yakıştırma olarak sınırlı ve yüzeysel kaldığı görülmektedir. Burada sanat tarihi yazımı, deha sanatçılar veya ustaların kim olduğunun belirlenmesinde kadın sanatçıların göz ardı edildiği sonucu daha akla yatkın görülmektedir.

[64] Chadwick, **a.g.e.,** s.189.

# İKİNCİ BÖLÜM
# TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ TARTIŞMALARI VE KADIN SANATÇININ İKAME SORUNU

Türk batılılaşma hareketleri, savaşları kaybetmeye başlamış bir imparatorluğun bunun sebeplerini teknik arayışlarda bulmaya çalışmasıyla başlamıştır. Askeri başarısızlıklar için girilen arayış göstermiştir ki sorun bu şekilde giderilebilecek kadar basit ve yüzeysel değildir. Kadın haklarının gelişimi toplumun yapısına bağlı olarak etkilenmiştir. Modernleşme hareketleri zaten çok sınırlı iken kadın hareketlerinin alevlenmesi de zaman almıştır. Batılı toplumlarda da modernleşmenin batılı erkeğin bir çabası olarak ortaya çıktığını biliyoruz. Bu anlamda kadını ikinci plana atan ve ötekileştiren sebepler arasında muazzam farklar yoktur. Kanunların, kurumların, hakların erkeğe öncelik tanıması yüzyıllar boyunca kadını erkeğe bağımlı kılmıştır.

Osmanlı kadınının kendi varlığını ve toplumsal konumunu sorgulama ihtiyacı duymaması Osmanlı toplumunun Sanayi Devrimi gibi dönüştürücü birçok etkeni içinde barındıran bir süreç yaşamamış olmasıyla ilişkilendirilebilir. Osmanlı toplumunda da kadın üretim ayaklarından kopuk değildir fakat bu ev içi, tarımsal faaliyetler veya ufak ticarethanelerden öteye gidememiştir. Bu sebeple batıdaki gibi sanayinin kadını ev dışı bir hayata zorlayarak geleneksel hayatın hızla değişmesini ve sorgulanmasını sağlayacak bir süreç yaşanamamıştır. Avrupa'da başlayan kadın hareketleri Osmanlı'da da eş zamanlı olarak 19. yüzyılın sonunda etkilerini göstermeye başlamıştır. Kadınların eğitimine yönelik adımlarda bu aşamada atılmıştır. Tanzimat öncesinde sıbyan mekteplerinde eğitim görebilen kadınlar orta öğretim eğitim hakkını 6 Ocak 1859 tarihinde İstanbul Sultanahmet'te açılan ilk kız rüştiyesinde alabilmişlerdir. Bu rüştiyelerde kadın öğretmen yetiştirmek için 26 Nisan 1870 tarihinde Darülmuallimat açılmıştır.[1] Bu bilinçli bir yönlendirmedir. Çünkü modern Türk kadınından beklenti iyi bir anne ve eş olmasının yanında milletin

[1] Ali Budak, ''Osmanlı Modernleşmesi ve Kadın'', **Sivil Toplum**, sayı:2, 2004, s. 44.

eğitimini üstlenmesidir. Öğretmenlik bu dönemde büyük bir saygıyla karşılanır ve ‘’*muallime hanım'ın Türk toplumunda özel bir yeri vardır.*[2]

Modernleşmeyle beraber gelişen yeni koşullara hızlı bir uyum sağlamak gerekmekteydi. Bu uyumun ise tabandan değil aydınlar eliyle gerçekleştiği açıktır. Yapılan çeviriler, yazılan romanlar, gazeteler, dergiler ve piyesler diğer her şeyi olduğu gibi kadını da konumlandırma ve kimliklendirme açısından önemli rolü üstlenmiştir. Kadının toplumsal yaşam içerindeki konumu veya nerede olması gerektiği en saf ve kontrollü biçimde edebiyatta kendini gösterir. 19. yüzyıl edebiyatında Şinasi *Şair Evlenmesi* piyesiyle görücü usulü evliliği eleştirmiş ve sağlıklı bir aile yaşamı için kadın ve erkeğin birbirini tanıdığı bir birlikteliğin doğru olacağını savunmuştur. Aynı konu ilk Türk romanı *Taaşşuk-u Talat ve Fitnat*'da da işlenmiştir. Şemsettin Sami romanıyla tanımadan evlenmenin, tamamen örtünmenin nasıl sonuçlar doğurabileceğine yönelik uyarılar taşır. Toplumsal hayatta kadının pasif konumunun değişmesi için yazılan eserler dışında Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* piyesinde olduğu gibi savaşa giren, cesur ve atak bir kadın profili sergilenmiştir.[3]

Ahmet Mithat Efendi, batılılaşmanın anahtar kelimesi gelişimi olmazsa olmaz bir ihtiyaç olarak görür ve bu anlamda modernleşme döneminin önemli isimlerindendir. Gelişimi olmazsa olmaz bir süreç olarak görse dahi batılılaşma sürecinde ahlaki değerlerin bozulmasının da karşısında durmuştur. Bu sebeple, ideal insan tipini eserlerinde yansıtmaya çalışmıştır. Romanlarında kadınların konumu, özgürlükleri ve aile içindeki önemi ve yeri hakkında tespitler yapar. Kadınlar batılı kadınlar kadar okumuş ve kendini geliştirmiş ama aynı zamanda ailesine bağlı ve değerlerine sahip çıkan bir profil çizmektedir. Erkeğin yaşayış tarzında serbestliğe hak tanınırken kadın kendisinden beklenen ahlaki değerlerle var olmaktadır. Kadınlar üzerindeki strateji açıktır: Var olan değerleri bozmadan ıslah etmek. Kadınların çalışma hayatına katılmaları konusunda da korumacılığın perdelediği bir eşitsizliği savunur. Kadının

[2] Mediha Göbenli, ‘’Modernite ve Geleneksellik Arasında Kadın’’, **Varlık**, Mart 2003, s.17.
[3] Budak, **a.g.e.,** s.45.

çalışma hayatının yanı sıra evde de çalışmaya devam etmesi gerektiği onu ekonomik bakımdan özgürleştirmenin yerine yeni bir esaret alanı yarattığını savunur.[4]

Dünyada hızla yayılan milliyetçiliğin, imparatorluğun önünde oluşturduğu engele karşı hızla konumlanmak durumunda kalan Osmanlı İmparatorluğu genel anlamda Batıcılık, İslamcılık, ve Türkçülük gibi birbiriyle çoğu zaman örtüşebilen üç düşünce akımını kurtarıcı olarak görme eğiliminde olan aydınlardan oluşuyordu. Kadının kurtuluşu konusunda Batıcı akımlar bu 'sorunu' eğitim meselesinden öteye götürüyorlardı. 1910 yılında yayınlanan '*Feminizim ve İslam'* adlı kitapta Halil Hamit kadınların siyasal haklarının artırılması gerektiğini savunmuştur. 1915 yılında çok eşliliğin kaldırılmasını talep eden Celal Nuri'nin de birleştiği ortak payda din tabanlı bir ahlak sistemi yerine evrensel değerlere dayanan bir toplum kurulmasıydı. İslamcı akımlar ise batıcıların aksine kadınların belli haklar elde etmesinin aile, toplum ve nihayetinde devlet üzerinde yıkıcı etkiler yaratabileceğini savunmaktaydı. Ziya Gökalp ise, İslam öncesi Türk toplumlarından beri kadının özgür olduğunu, Türkçülüğün kadının aile birliğini koruyacak değerleri kaybetmeden sahip olacağı özgürlüğüyle var olacağını savunur.[5]

Atılan adımlar, atılacak adımların hazırlığıdır. 1980'li yıllarda tabandan gelen isteklerin yaratacağı hareketliliğe kadar kadın tartışmaları hakkında fikir birliğine varılmıştır. Var olan akımlar ve tartışma alanlarının vardığı fikir birliği kadınların bazı haklara sahip olması fakat ailenin koruyucusu ve eş olma görevlerini bırakmamasıdır.
19. yüzyılda kadınlara tepeden verilen haklar Cumhuriyet döneminde daha sistemli bir modernleşme ile ele alınmıştır. Kadını eğitilmesi gereken anne ve eş olarak gören yaklaşımlar Cumhuriyetle beraber hala aileyle ilgili görevleri saklı tutularak vatanına ve değerlerine bağlı yurttaşlar olarak görmeye ikna olmuştur.[6]

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte cumhuriyet devrimlerini sorgulamadan benimseyenlerin oluşturduğu bir kadın hareketi söz konusu olur. Kız çocuklarına eşit

---

[4] Melike Türkdoğan, ''Ahmet Mithat Efendi'nin Bakış Açısıyla Modernleşme Döneminde Osmanlı Toplumunda Kadın Meseleleri'', **Dergah**, Şubat 2002, s.20-21.
[5] Ayşe Kadıoğlu, ''Cinselliğin İnkarı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları'', **Bilanço 98**, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1998, s.92.
[6] Kadıoğlu, **a.g.e.,** s.94.

eğitim hakkı verilmiş fakat cinsellikleri göz ardı edilmiş ve denetim altında tutulmuştur. Yaratılmak istenen yeni kadın imajında eğitim almış, milli değerlerin bilincinde ama aynı zamanda ailesi için fedakarlık ve özveri duygularıyla dolu bir anne ve eş olmaları beklenmiştir. Kadın yasal haklarına zamanla kavuşsa bile henüz özgürleşememiştir. Özellikle cumhuriyetin ilk döneminde kendini feda etmeye hazır, silah taşıyan, sabırlı kadınlar tasvir edilmiştir. Bu imaj aynı zamanda kadının kendini kamusal alanda göstermesinin bileti olmuştur. Böylelikle kadının bireysel kimliği yaratılan bu kolektif kimliğin arkasında kalmıştır.[7]

Kadınların toplumsal hayata girmesi her ne kadar teşvik edilmiş olsa da, kadının anaç ve şefkatli imajı baki kalmıştır. Atatürk'ün de danışmanı olan yazar Halide Edip Adıvar namus, fedakârlık ve analık gibi kavramları savunmuş ve Batı'daki feminen kadın profilini eleştirerek modernliğin mütevazılığı yıkmadığı bir profili savunmaktaydı.[8] Kadın cinsiyetsizdir ve adanmıştır.

Bu bakışın gerçekleşmesine şaşırmak güçtür. Çünkü feminizm modern dünyanın yarattığı bir kavramdır ve modernizm feminizmi bireysel isteklerimiz ile örtüşmeden var eder. Akıl modernitenin anahtarıdır ve kamusal alanda bu anahtar erkeğin elindedir. Kadın evinde arzu nesnesi olarak, kendisine verilmiş olan haklar ile yapay bir eşitliğin öznesi olabilmiştir. Ziya Gökalp aileyi organizmanın yani devletin temel taşı olarak görmüştür ve ''milli aile'' adını verdiği model de bu görüşün oturmasını sağlamıştır.[9] En nihayetinde kadının özgürleşmesi adına bazı en temel problemlerin tespiti ve çözümü gereklidir. Ziya Gökalp kadınların özgürlüğü konusunda üç önemli problemi ortaya koyar: *1. Kadınların toplumsal hayata ve serbest mesleklere katılma sorunu, 2. Erkek ve kadına sağlanan eğitim fırsatlarında eşitliğin sağlanması sorunu, 3. Evlenme, boşanma ve miras hukukunda kadınlara eşitlik sağlayacak adalet reformları sorunu.*
*10*

[7] Göbenli, **a.g.e.,** s.16..
[8] Kadıoğlu, **a.g.e.,** s.94.
[9] Güneş Çelikkol, ''Feminite ve Modernite,'' **Tarih ve Toplum**, Mart 2001, sayı 207, s.71.
[10] Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, YKY, 2012, s.448.

Cumhuriyet'in kurulmasıyla beraber yeni rejim için gerekli iş gücü kadınları çalışma hayatına sokarken diğer yandan kadınlar azalan nüfusu artırmak için geliştirilen politikalara maruz kalmıştır.[11] Bu politikalar bununla sınırlı kalmamış örnek alınan batılı model giyim kuşam ve bunun doğal sonucu olarak bedensel hareketleri de değişime zorlamıştır.

*''Özellikle kadınlar için Batı modeli tam bir devrim olmuştur. Beden giderek açılacak, kısa etekler, topuklu ayakkabılar, sımsıkı beller kadını yeni beden hareketlerine alışmaya zorlayacaktır. Verilmek istenen mesajları doğal olarak bu yeni dile çevirmek gerekecek ve dolayısıyla yeni bir beden dili oluşmaya başlayacaktır. Değişim evvela askerleri, sonra toplumun seçkinlerini etkileyerek, zaman içinde orta ve alt katmanlara inmiştir.''*[12]

Cumhuriyetin ilk yıllarında art arda gelen devrimlerle beraber yaşanan köklü dönüşümler kadınlara verilen hak ve özgürlüklere karşın bazı tedbirler alınması gerektiğine dair görüşler de ortaya çıkmıştır. *Genç Kız ve Kadınlarda İntihar-İçtimai* başlıklı kitabında Dr. Cemal Zeki genç kızların bu değişimlere uyum göstermesinde özellikle anne babaları tarafından kontrol edilmesi ve disiplin altına alınması gerektiğini önererek okulda da bu disiplinin devam etmesini vurgulamıştır. Uyum sağlamadan kasıt istenen profilde kadınlar yetiştirmektir. Uyumsuzluk veya buhran olarak görülen durum ise kadınların bireysel istek ve yönelimlerini kamusal alana taşımak istemeleri olmalıdır. Dr. Zeki en son çare olarak Foucault'cu eleştiriye örnek gösterilebilecek olan 'Bakırköy'ü çözüm yolu olarak gösterir.[13]

Osmanlı toplumunda toplumsal cinsiyet kavramını tartışmaya gerek bir yaşayış yoktu. Kadın sorunu özgürlük, adalet, eşitlik kavramlarının engellenemez bir şekilde devletlerin gündemine girmesiyle birlikte başlamıştır. Kamusal alanın sahibi erkekler, kadınlar ile tam eşitlik söz konusu olduğu zaman ''kadın sorununu'' ortaya çıkararak eşitliğin sınırını belirleme yoluna gitmişlerdir. Tanzimat sonrası kadının eğitimine izin verilmiş fakat bu narin, hassas varlığın kendini zihinsel anlamda çok yormaması gerektiği konusunda fikir birliğine varılmıştır. ''İktisad-i Beytiyye'' yani ev ekonomisi

[11] Çelikkol, **a.g.e.,** s.72.
[12] Fatma Mansur Coşar, ''Malek Chebel'den İslamda Beden: Dokuz Kapılı Kale'' **Toplumsal Tarih**, Mayıs 2006, sayı:149, s. 49.
[13] Zafer Toprak, ''Cumhuriyet Erkeğinin Kadın İmgesi'', **Toplumsal Tarih**, Mart 2002, sayı:99, s. 15.

olarak adlandırılan alan kadınlar için oldukça uygun görülmüştür. 2. Meşrutiyet (1908) ile beraber artan çağdaşlaşma söylemleri gereğince kadının kamusal alanda kendini daha çok göstermesini sağlamıştır. Balkan Savaşları ve 1. Dünya Savaşı'nın yarattığı kaos ortamında kadın dergilerinin sayısı artmış savaşa giden erkeklerin boşalttığı iş alanlarında kadınlar çalışmaya başlamıştır.[14] Yeni bir toplum projesiyle birlikte gelen Cumhuriyet de kadınlara bu anlamda yeni görevler yüklemekten çekinmemiştir. Anadolu nüfusunun hızla azalması, genç ve okuryazar sınıfın savaşta yitik düşmesinin ancak kadınların özveriyle yetiştireceği bireyler sayesinde atlatılabileceği savunulmuştur.[15] Bütün bu süreç içerinde kadınların kazandığı haklar, kim oldukları ve nerede durmaları gerektikleri hakkındaki sorgulamalar veya kime ait oldukları konusundaki belirlemelerle ilgili birçok süreç geçirmiş kadının işte bu anlamda yeniden 'kontrol' ve 'disiplin' altına alınması oldukça önemli bir mesele olmuştur. Bu sebeple fedakâr, mermi taşıyan, tarlada ekin biçen, okulda eğitim veren kadın imajları belirleme açısından oldukça önemli imgeler olmuştur. Burada eksik olan imaj sadece kadının bütün bu belirlemeler dışında gerçekte kim olduğudur.

## 2.1. İdeolojik Bir Kurgu Olarak Kadın: Modernleşmenin Temel Taşı Olarak Değişen Kadın İmgesi

Resmin seyirlik bir imge yaratması, resme karşı kabullerin yeni başladığı bir dönemde konu içeriğini ve seçimini de etkilemiştir. Değişen dünyaya ayak uydurma yolunda hızlanan modernleşme çabasında kadın en önemli sembollerden olmuştur. Figür ressamlığı, manzara ve natürmorta nazaran imgenin daha güçlü olduğu belirlemeleri ve betimlemeleri ile görsel hafızayı manipüle edip görülmesi, düşünülmesi isteneni ortaya çıkarabilir. Bu anlamda Osman Hamdi'nin ''Okuyan Kız'' tablosunun kadın figürünü bu tarz bir eylem ile ilişkilendirmesi önemlidir.[16]

[14] Ahmet Yılmaz, ''Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Kadın Kimliğinin Biçimlendirilmesi'',**ÇTTAD,IX/20-21**, 2010/Bahar-Güz, s.204.
[15] Toprak, **a.g.e.,** s.18.
[16] Ahu Antmen, ''Geleneksel ve Modern, Mahrem ve Namahrem: Halil Paşa'nın ''Uzanan Kadın''ı ve Örtülü Çıplaklık, **Sanat Tarihi Yıllığı XIX**, Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 2007, s.2.



**Resim 23:** Osman Hamdi Bey, **Okuyan Kız,** 1893, (Mustafa Cezar, 'Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi', s.357; nerede olduğu bilinmemektedir.)

Görsel sanatlar içerisinde kadınlar 2. Meşrutiyet'e kadar tanık olduğumuza şaşırmayacağımız şekilde bildiğimiz toplumsal kodlar içerisinde tanımlanmışlardır. Güzel olduğu için, anne olduğu için eğlendirici olduğu için tasvir edilen kadınlar bu süreçle beraber karşı cins tarafından görselde güzelleştirici bir nesne olmaktan çıkıp bir eylemle meşgul halde var olmaya başlamıştır.[17] Osman Hamdi bu anlamda modernleşmenin istediği ve düşlediği bir kadın imgesi yaratmak için Avrupa'nın oryantalist resimlerindeki kadın imgesinden farklı olarak resimlerinde kadını etken bir şekilde gösterme yaklaşımında olmuştur. Henüz resmi seyredenle göz göze gelen ve iletişim kuran bir kadın yoktur fakat kendisine tanımlanan kadınlık görevleri dışında entelektüel çaba içerisinde tasvir edilmesi önemli bir adım olmuştur.[18]

Kadını resimde yalnız resmetmek nasıl tasvir edildiğinin önemini de artırır. Şehzade Abdülmecid ''Harem'de Goethe'' resminde şık görünümlü ve elinde tuttuğu kitap ile yabancı dil bilgisine sahip olduğu belli olan entelektüel bir kadını resmetmeyi tercih etmiştir.[19]

---

[17] Esra Aliçavuşoğlu, ''Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı''**, Sanat Tarihi Yıllığı XIX**, Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 2007, s.42.

[18] Zeynep Yasa Yaman,''Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır'', **Kadınlar Resimler Öyküler,** Ed. Begüm Akkoyunlu, Pera Müzesi Yayını, 2006, s.39.

[19] Yaman, **a.g.e,** s.41.



**Resim 24:** Şehzade Abdülmecid, **Haremde Goethe,** 1917, Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.



**Resim 25:** Abdülmecid Efendi, **Sarayda Beethoven,** İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

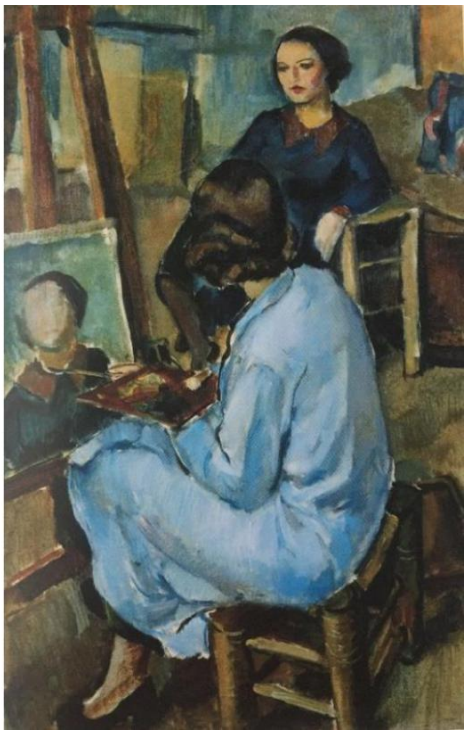
Ele alınan konularda değişen koşullar ile birlikte kadınına yüklenen yeni rollerini aramak ve görmek mümkündür. Kadın, ulusunun yükselişi, devletinin bekası, gelecek nesillerin biricik öğretmeni olarak kendisini entelektüel anlamda geliştirmelidir.



**Resim 26:** Ömer Adil Bey, **Kızlar Atölyesi,** MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.



**Resim 27:** Halil Paşa, **Resim Yapan Kız,** Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu.



**Resim 28:** Ercüment Kalmık, **Ressam ve Modeli,** Halkbank Koleksiyonu.

Kadının toplumsal rollerinin artmasıyla beraber aile içinde de değer kazandığı ve bireyselliğinin geliştiği ve söz hakkının arttığı gösterilmek istenmiştir. Ömer Adil'in *Göreve Çağrı (1924)* resmi bir masa etrafında toplanmış aile bireyleri

içerisinde kadının da eşit söz hakkına sahip olduğunu gösterir niteliktedir.[20]



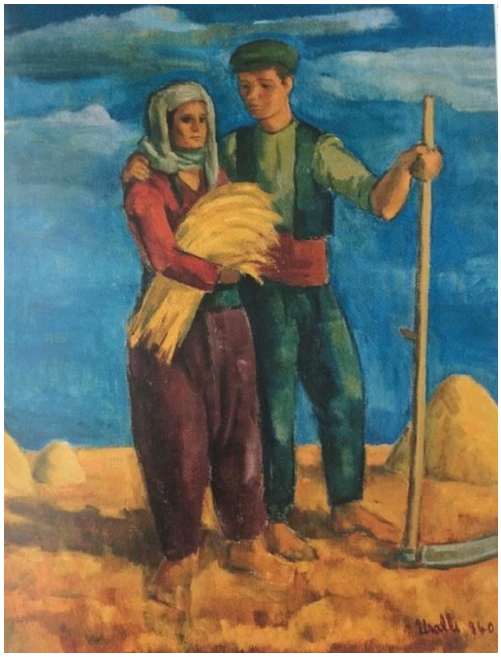
**Resim 29:** Ömer Adil, **Göreve Çağrı,** 1924, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Kadın ve erkekler artık kamusal hayat içerisinde birlikte yaşamaya, paylaşmaya ve üretmeye başlamışlardır. Bu durumun normalleşmesi doğal sürecinde gerçekleşmek yerine zorunlu koşullar içerisinde olsa bile kadının yeni konumu resim programlarında yer almaya başlamıştır. Atatürk'ün 1923 yılında Konya kadınları ile yaptığı konuşma Anadolu kadınının nasıl hareket etmesi gerektiği beklentisini açıklar niteliktedir:

*''Çift süren, tarlayı eken, ormandan odunu, keresteyi getiren, ürünlerini pazara götürerek paraya çeviren, aile ocaklarının dumanını tüttüren, bütün bunlarla beraber, sırtı ile kağnısı ile, kucağındaki yavrusu ile, yağmur demeyip, kış demeyip, sıcak demeyip, cephenin mühimmatını taşıyan hep onlar, hep o ulvi, o fedakar, o ilmi Anadolu Kadını olmuştur.''*[21]

[20] Yaman, **a.g.e,** s.25.

[21] Ayça Gelgeç Bakacak, ''Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme'', **Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi,** sayı 44, Güz 2009, s.636.



**Resim 30:** Salih Urallı, **Hasat,** 1940, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu.



**Resim 31:** Halil Dikmen, **Portakal Bahçesi,** Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.

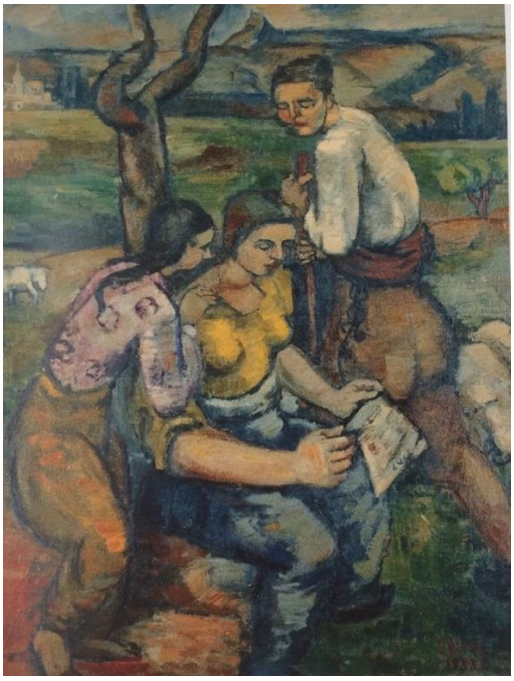
Türkiye, eski rejimi değiştirmeye çalışırken modernleşme programını Anadolu'ya taşıyarak kadınların eğitimi, görünümü ve toplum içindeki konumunu değiştirmeyi önemsemiştir.''[22] Berktay'ın çözümlemesi ile kadının toprak ve madde ile ilişkilendirilmesi yabancı bir egemenliğe karşı mücadele eden ulusların sık başvurduğu bir sembolik anlatımdır. [23] Bu anlamda kadınlar toplumsal alanda şimdiye

[22] Eric Hobsbawn, **İmparatorluk Çağı: 1875-1914**, Dost Kitabevi Yayınları, 2017, s.308.
[23] Fatmagül Berktay, **Tarihin Cinsiyeti**, Metis Yayınları, 2015, s.153.

kadar bulundukları koşullardan farklı bir şekilde tasvir edilmeye başlamıştır. Artık resim programlarında sadece merkezde eğitim alan, aristokrat ailelerin kızları yoktur.

Anadolu kadını geleneksel kıyafetleri içinde, toprakla ve üretkenlikle özdeşleştirilerek dişil bir simge halini alırken, sanat eğitimi alan aristokrat ailelerin kızlarının romantik ve bireyci kimliği yerine 'bilgisiyle toplumu aydınlatan, eğiten öğretmen' görevi verilmiştir.[24]

Cumhuriyet kadınlarına biçilen bu görev kadının toplumsal roller hiyerarşisinde öncelikli sırayı alan annelik göreviyle ilişki kurularak kadının ulusun öğretmeni olması düşüncesini desteklemiştir. [25]



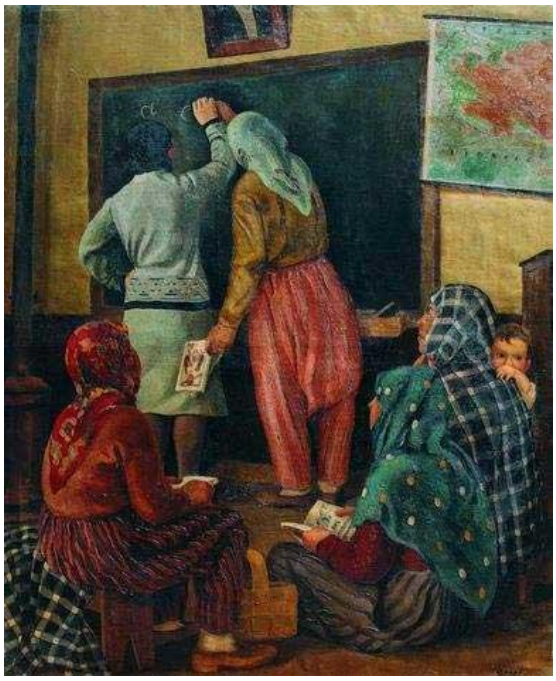
**Resim 32:** Cemal Tollu, **Alfabe Okuyan Köylüler,** 1933, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Şeref Akdik'in Millet Mektebi resmi Latin harflerine geçişin ardından başlayan okuma yazma seferberliğinde kadına yüklenen öğretmen kimliğini ortaya

[24] Aytül Papila, ''Cumhuriyet Döneminin Türk Kimliğininin, Cumhuriyet İdeolojisinin Oluştuğu (1923-1950) Yılları Arasında Üretilen Resimler Üzerinden Analizi'', **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi** 2012 16 (1), s.160.

[25] Nilüfer Öndin, **''Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları'',** Mimar Sinan Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2002, s. 55.

koymaktadır. Köylü kadınlara ders veren kadın öğretmen, Cumhuriyet'in öngördüğü değerlere bağlı nesiller yetiştirme görevini üstlenmektedir. Tabloda bulunan Türkiye haritası ve Atatürk fotoğrafı kadınlara yüklenen bu misyonun devlet ideolojisi olduğunu destekler niteliktedir.[26]



**Resim 33:** Şeref Akdik, **Millet Mektebi,** 1930, İzmir Resim Heykel Müzesi.

Birinci Dünya Savaşı'nın kaybedilmesi, ardından yeni rejimin sinyallerinin verildiği ve halkın egemenliğinin süreç içerisinde bazen hak kazanımlarıyla bazen de iktidar yoluyla verilmesi ile toplumsal dönüşüm hız kazanmıştır. Merkezin modernleşmeyi ve gelişimi Anadolu'ya da yayma isteği bir yana bağımsızlık mücadelesi sırasında kadınlar kendilerine yüklenen yeni misyonların da öznesi olmuştur. Bu anlamda bayrağı taşıyan, mermiyi omuzlayan ve yaraları saran kadınlar resmedilir. Zeki Faik İzer'in *İnkılap Yolunda* eseri yeni rejim için kadının önemli bir sembol olduğunu gösterir niteliktedir. Atatürk ileriyi, gelişmeyi ve geleceği gösterirken bayrağı tutan kadın olmuştur.

[26] Eser Ergönül, Bayram Koca, ''Erken Cumhuriyet Dönemi Resimlerinde Kadın İmgesi: Modernleşme ve Milliyetçilik'', **SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Aralık 2017, Cilt 10, sayı: 20, s. 775.



**Resim 34:** Zeki Faik İzer, **İnkılap Yolunda,** 1933, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.



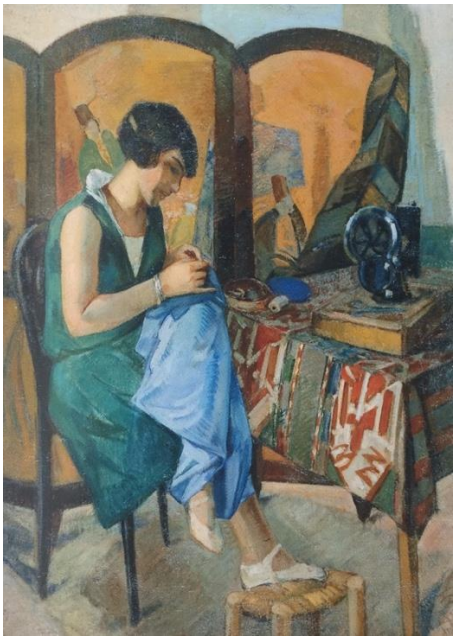
**Resim 35:** Abidin Elderoğlu, **Ayrılış,** 1933, İzmir Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.



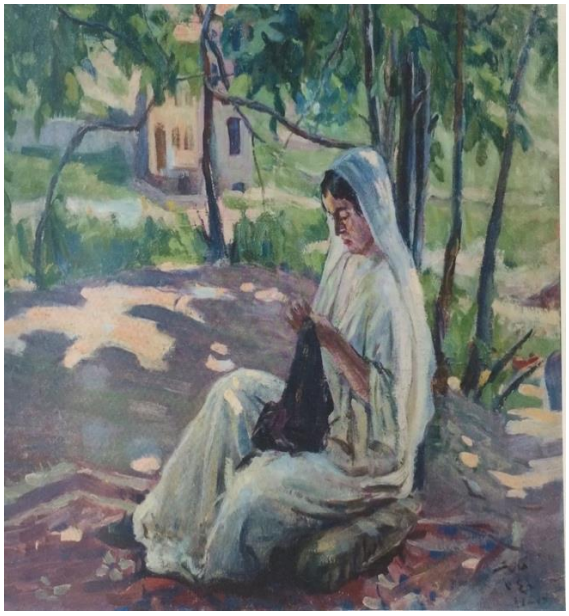
**Resim 36:** Halil Dikmen, **Kurtuluş Savaşı,** 1933, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi

Kadın resim programlarında sadece merkezde değil Anadolu'da da modernleşme sürecinin en önemli sembollerinden biri haline gelmiştir. Cumhuriyetle beraber yapılan devrimler düşüncenin tehlikeli olmadığını, önyargıların ve dogmaların bilimsel ve sanatsal gelişimin önündeki engeller olarak görüldüğü bir dönemi beraberinde getirerek bu engellerin kaldırılmasına çabalanmıştır. 1924 yılında yurt dışına gönderilen 22 kişilik öğrenci grubunun içinde 5 ressamın da bulunması bilim ve sanat görüşünün gelişimindeki paralelliğe dayanmaktadır. Dönen ressamların Anadolu'yu dolaşarak 'Yurt Gezileri' düzenlemesi bu değişimin merkezle sınırlı kalmaması adına önemlidir.[27]

[27] Esin Dal, ''Atatürk Döneminde Resim ve Resim Tartışmaları'', **Sanat Tarihi Yıllığı XII**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi 1982, s.10.



**Resim 37:** İbrahim Çallı, **Dikiş Diken Kadın,** 1927, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.



**Resim 38:** Hikmet Onat, **Dikiş Diken Kadın,** 1929, İzmir Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Daha önce de bahsettiğimiz gibi kadının entelektüel bakımdan kendini geliştirmesi ve çalışma hayatına katılması, kamusal alanı paylaşması ulusun gelişmesi, yeni neslin eğitilmesi için önemsenmiş ve desteklenmişti. Temelleri atılan yeni rejimin en önemli taşıyıcıları kadınlardır. Oysa kadın hala anne, eş ve evsel işlerin hamisidir.

### 2.2. Cumhuriyet Öncesi Kadın Sanatçı Olmak

Batılılaşma hareketleri içinde birçok modern kurum açılmış, aynı zamanda güzel sanatlar alanında değişen beğeniler ve beklentilerin sonucu olarak gelişmeler hızlanmıştır. Avrupa başkentlerinden ressam ve mimarlar davet edilirken önemli başkentlere de eğitim için öğrenciler gönderilmeye başlanmıştır. Lise düzeyinde okulların eğitim programlarına 1870'lerden itibaren resim dersleri koyulmaya başlamıştır. Bu ilginin oluşması ile beraber 1881'de özellikle mimarlık eğitimi verilmesi üzerine Sanayi-i Hasene ve Fünun-i Aliye Mektebi isimli bir okul açılması istendiyse de fikir ayrılıkları, ekonomik çıkmazlar gibi birçok sebep nedeniyle bu okul kurulamamıştır. Bu çalışmaların bir program haline gelmesi Müze-i Hümayun

Müdürlüğü'nü yapan Osman Hamdi Bey'in 1882'de çabalarının sonucu olarak 1883'te eğitime başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması ile sonuca varmıştır.[28] Ticaret Nezaretine bağlı olarak kurulan ve sonrasında Maarif Nezaretine bağlanan Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane padişahın isteği ile yüksekokul olarak faaliyete geçmiştir. 1928 yılından sonra Güzel Sanatlar Akademisi olarak tanınmıştır.[29]

Batılılaşma hareketlerinin yarattığı ortam ile kadının eğitim olanaklarından yararlanması ve toplumsal hayata katılması kaçınılmaz olmaya başlamıştır. Eğitim ve öğretime yönelik açılan kurumlara bakacak olursak ''1843'de Tıbbiye'de ebelik dersleri verilmeye başlanmış, 1858'de kız rüştiyeleri açılmış, 1864'te kız sanat okulu ve 1870'te ilk kız öğretmen okulu açılmıştır. 1912'de kızlara yönelik başlayan derslerin yoğun ilgiyle karşılanması sonucunda 1914'te İnas Darülfunun'u kurulmuştur. 1920'lere gelindiğinde ise Darülfununda kız ve erkek öğrenci ayrımı ortadan kalkmıştır.[30]

Sanayi-i Nefise Mektebinin kuruluşunda itibaren geçen 31 senede dönemin sanatçıları Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adı altında örgütlenmiş ve periyodik olarak Galatasaray Sergilerini düzenleyerek üretimlerini halkla buluşturmaktaydılar. Bu sergilere katılan kadınlar başlangıçta çoğunlukla levanten ve yabancıydı. Vildan Gizer, Naciye Tahsin Güneş, Müfide Kadri, Celile Hikmet gibi isimlerin bu sergilere katıldığı biliniyorsa da haklarında bilgiye ulaşmak güçtür.[31]

Mihri Hanım doğulu kadının batılılaşma karşında geleneklere gösterdiği direnç ile önemli bir isimdir. Paris ve Roma'da sanat eğitimi alan ve aldığı formasyonu ve batılı yaşam tarzını, özgürlükçü bakışı, cesur ve girişken tavırları ile öncü adımlarında

---

[28] Fatma Ürekli, ''Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'', **Tarih ve Toplum**, Mart 2003, cilt:39 sayı:231, s.50.
[29] Mustafa Cezar, **Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 1883-1968: Akademi 85. Yıl**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1968, s.9.
[30] Banu Paşalıoğlu Konyar, ''İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'', **Toplumsal Tarih**, sayı:99, Mart 2002, s.41.
[31] Konyar, **a.g.e.,** s.42.

sergileyerek İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasında önemli bir rol üstlenmiştir.[32]



**Resim 39:** İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Öğrenciler Çıplak Model ile Atölyede.
(Canan Beykal, ''Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Mektebi'', **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, 2/16, Ekim 1983.)

2. Meşrutiyet'in ilanıyla beraber gelişen hak kazanımları ve eğitim olanaklarının yarattığı ortam ile beraber 1914-1923 yıllarında kadınlara özel güzel sanatlar yüksekokulu eğitim vermiştir. 1914 yılında Zeynep Hanım Konağı'nın 2. katındaki 2 odada kadınlara özel sanat eğitimi başlamıştır. Okulun ilk müdürü Ressam Mihri Hanım Hanım olmuştur. Öğrenciler atölye çalışmalarının dışında, Darülfünun' da kuramsal eğitime de devam etmişlerdir. Hoca Ali Rıza eşliğinde yaz aylarında Gülhane Parkı ve Üsküdar'da, kimi zamanda polis koruması ve özel izinle Mihri Hanım ile Topkapı Sarayında açık hava çalışmaları devam yapılmıştır. Mihri Hanım'ın müdürlüğü sırasında model kullanımı için kadınlar hamamı ve sokaklardan

[32] Canan Beykal,''Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Mektebi'', **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, 2/16, Ekim 1983, s. 8.

kadın modeller sağlanmıştır. Erkek modeller için ise Arkeoloji Müzesinden yararlanılmıştır. [33]

Mihri Hanım atölyesindeki öğrencileri teşvik ve motive etmesi açısından değerlendirdiği işleri atölye duvarlarında sergilemiş fakat atölyenin ilk önemli sergi katılımları Galatasaray Sergileri ile başlamıştır.[34] Sanayi-i Nefise Mektebi ile batılı anlamda eğitim veren bir kurumun açılması ile birlikte cumhuriyete gelirken sanat eğitimi anlamında da kurumsallaşmaya gidilmiştir. Kadınların ise bu kurumlarla ilişkilerinin devletin izin verdiği ölçüde sınırlı kaldığını daha önce açıklamaya çalışmıştık. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nden yetişen sanatçılar 1916'dan başlayarak Galatasaray Sergilerine katılıp işlerini sergileme imkanı bulmuşlardır ve haklarında *Yeni Mecmua* 'da çıkan eleştireler olumlu ve yüreklendirici olmuştur.[35]

*'' Ressam Efruz Hanım: Efraz Hanım Sanayi-i Nefise Mektebinin yetiştirdiği en güzide talebelerden biridir. Sergiye bir müserra büste olan krizantemleriyle iştirak eden sanatkarın mektep sergilerinde de daha resmane asarına tesadüf edilmiştir.*

*……*

*''Ressam Bedia Hanım: Bedia Hanım'ın natürmortları fena değildir. Bedia Hanım natürmortun figür kadar ehemmiyetle yapılması lazım geldiğine ve bazen onların bir tablo tertip edildiğini keşfederlerse eserleri daha merbut olur zannederiz.*

*''Ressam Belkıs Hanım: Belkıs Hanım İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin ilk sınıf talebelerindendir ve sanata ilk süluk ettiği gün istidat ve ehliyetini gösterebilmiş mektebin imtihanlarında ve müsabakalarında daima ibraz-ı ehliyet etmiştir. Mektebi ikmal ettikten sonra hükümet tarafında Münih'e gönderilmiş, Belkıs Hanım Münih'ten avdet ettikten sonra kadın ressamlarımız arasında pek mümtaz bir şahsiyet olmuştur. Belkıs Hanım'ın 'Hanım Portresi' ve 'İhtiyar Adam'ı güzel bir eser olduğu gibi, 'Peçeli Kadın'ı hepsinde sanatkaranedir.*

*…….*

*''Sabiha Rüştü Hanım: Sabiha Hanım'ın eserleri kataloğun tabında sonra geldiğinden genç ressamımızın ismi katalogda yazılmamış ise de diyor eleştirmen, bu ressamın eserlerinden söz etmemeyi ''reva'' görmüyor ve ''Henüz Münih'teki tahsilini ikmal etmekte olan ve vesimve kadınlarımızın en küçüğü olan Sabiha Hanım pek büyük kudret ve resmanesinin şayan-ı iftihar bir şahidi olarak birkaç çizgiyle sergiye iştirak etmiştir. Sabiha Hanım'ın birkaç kalem darbesiyle vücuda getirdiği akademik krokileri senelerce atölyelerde boyalara bulaşmış ressamlarımızın eserleri kadar derin, metun ve hassastır. Hele ihtiyar bir kadın başını*

---

[33] Zeynep Yasa Yaman, "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, İstanbul, 1994, C. IV, s.170-171.

[34] Beykal, **a.g.e.,** s.10.

[35] Tomur Atagök, **Bildiklerim gördüklerim, Gördüklerim Bildiklerimdir: Seçme Yazılar,** YKY, 2011, s.24.

*gösteren ofortu kendine mahsus çalımların yegane misalini teşkil edebilir. Çizgilerinde olduğu kadar renklerinde de kuvveti bir ressam olan Sabiha Hanım yakında Türk ressamlığının en güzide sanatkarlarından biri mevkiini alacaktır.*

*...*

*''Hanım ressamlarımızı bu seneki sergide kemiyet ve keyfiyet nokta-i nazarında hisse-i iştirak itibariyle gösterdikleri tevefkuf ve hüçhan bilhassa şayan-ı kayddır. Pek az zamanda bu kadar ince bu kadar velut bir sanatkar zümresi yetiştirmek Türk kasınlığı için en müzehher bir iftihar çelengi olabilir. Milletin mal-ı istidatında ne müstaid inkişaf müssemmil kabiliyetler olduğu bu suretle tahakkuk etmiş oluyor. Esasen hanımlarımızın son senelerde de sanat aleminde meydana koydukları eserler, bu kabiliyetin faikıyet derecesini bütün şaasıyla isbat etmektedir... Bir Halide Edip bir Suat Derviş yetiştiren Türk Kadınlığı bir Belkıs, bir Sabiha Rüştü de yetiştirebilir. İşte Türkülüğün zevasız bir ömrü ebediyete namzet kılan hasa-ı asasiyesi yalnız budur, başka bir şey değildir.''*[36]



**Resim 40:** İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi'nde çekilmiş toplu fotoğraf (http://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/tarihce/123/Page.aspx)

Mihri Hanım, özgürlük arayışı bakımından dönemim İttihat ve Terakkicileriyle paralel görüşler içerisinde olmuş ve yakın ilişkiler kurmuştur. 1919 yılında İtalya'ya gidişi, gazetelerde hakkında bu anlamda olumsuz yayınların yapılması ve üzerinde hissettiği toplumsal baskılar ile ilişkilendirilmiştir. Mihri Müşfik'in okuldan ayrılması ile beraber okul müdürlüğüne Ömer Adil, Usul-ü Tersim (desen) hocalığına ise Feyhaman Duran getirilmiştir. Okulun eğitim verdiği binalarda zaman içerisinde değişmiştir. Zeynep Hanım Konağında başlayan eğitim Bezm-i Alem Sultanisi'nde

[36] Beykal, **a.g.e.,** s.11-12.

(Kız Lisesi) devam etmiş, sonrasında ise bir süre Gedikpaşa Tiyatro Caddesi'nde bir okul binasına taşınmıştır.[37] Cezar'a göre Cemil Cem'in müdürlüğünün son senesinde kız ve erkek eğitimi birleşmiş fakat Gedikpaşa'daki atölye tamamen terk edilmemiştir.[38] 1926 senesinde Fındıklı'daki Cemile ve Münire Sultan sarayına taşındıktan sonra ise mekan sıkıntısı sona ererek kız ve erkek kız ve erkek öğrenciler eğitime birlikte devam etmeye başlamış ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi görevini tamamlamıştır.[39] Okulların birleşmesiyle beraber Hikmet Onat atölyesinde kadın ve erkeklerin nü çalıştığını gösteren fotoğraflar Mesut Ilgım koleksiyonundan sağlanmıştır.[40]



**Resim 41:** Nü Çalışması Mesut Ilgım Koleksiyonu. (Sanat Tarihimizden Bir Yaprak Sanayi-i Nefise İnas Mekteb-i Şahanesi'', **Ankara Sanat**, Kasım1980, Sayı 175, s.20.)

## 2.3. Okullu Kadın Sanatçı ve Cumhuriyet Rejiminde Kadın Sanatçının Konumlandırılması

Değişen toplumsal koşullar içerisinde kadının sanatla ilgilenmesi hem kendi

[37] **a.g.e.,** s.10.
[38] Mustafa Cezar, **''Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 1883-1973''**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1973.
[39] Konyar, **a.g.m.,** s.45.
[40] Sırrı Tiğrali, ''Sanat Tarihimizden Bir Yaprak Sanayi-i Nefise İnas Mekteb-i Şahanesi'', **Ankara Sanat**, Kasım1980, Sayı 175, s.20.

yeteneğini kullanma olanağı yaratırken hem de eğitim vererek toplumun tüm kesimlerinin değişmesine ve gelişmesine katkıda bulunmaktaydı.[41] Bu sebeple kadının plastik sanatlar ile ilgilenmesi pozitif bir anlam taşımaktadır. Tüm yüklenen anlamlarla beraber kadınların plastik sanatlarla uğraşırken nasıl bir tutum izlediği sınırlı yorumlara karşın izlenmeye çalışılacaktır. Levent Çalıkoğlu'nun yorumu:

*''Kadın sanatçılar kendi kaderleriyle yüzleşmek yerine aile, toplum ve sosyal koşulların belirlediği sınırlarda yaşamak, sanatı bir varoluş sorunu olarak değil en fazla bir 'resim öğretmenliği' olarak tecrübe etmek durumundadır''*[42]

Bu yorum maalesef birçok sanatçı için geçerlidir. Toplumsal roller ve yaratılan imajlar kişinin gerçekte kim olduğunun önüne kolaylıkla geçebilmiştir. Pek tabii bu yorumu ancak ulaşabildiğimiz sınırlı kaynaklar aracılığıyla yapabiliyoruz. Sanatçıların üretimlerden yola çıkarak konu seçimleri, yönelimleri, teknik arayışları gibi sorgulamalar bu anlamda çoğunlukla öznel yorumlar olarak kalmaktadır.

*''Genel bir panoramada Türk kadın sanatçılarının kültürlü ailelerinin güzel sanatlar alanında bilgilenmeleri için destek aldıkları, sanatlarını resim yaparak ya da resim dersleri vererek yürüttükleri, yabancı dil bilmeleri ile diğer ülke kültürlerini tanıdıkları izlenir. Duyarlılıkları bazılarını yaşadıkları toplumun dışına iterken, bazılarının da yaşamlarını erken yaşlarda yitirmesine neden olur. Çalışmalarında ise kuvvetli bir desen anlayışı izlenir. Konu ya da teknikte kadınsı bir seçim ve yaklaşım görülmez. Hatta İslam toplumunda yetişmiş olmalarına karşın portre ve figür çalışmaların ilerisinin ortamını hazırlamakta katkıları, hiç şüphesiz büyüktür.''*[43]

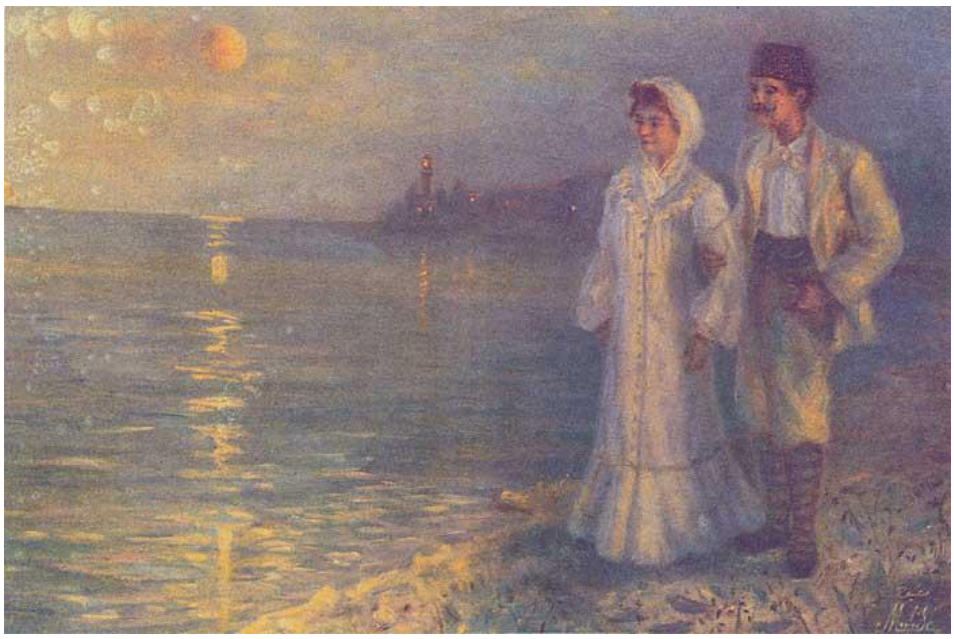
Cumhuriyet Dönemi'ne geçmeden önce bu sürecin dayanaklarının oluşumu için biraz geriye, Meşrutiyet Dönemi'ne geri dönmek gerekli olabilir. Meşrutiyet Dönemi aydınlarının ideal kadın tipinin bir örneği olarak Müfide Kadri soylu bir ailenin iyi eğitim almış bir kızı olarak hem besteci hem ressam olarak çağın gereklerini karşılar niteliktedir. Kadına biçilen rolü ya yetersiz gördüğü için ya da resim programlarında kadını geleneksel rolleri içerisinde görmek dışında bir isteği olduğu için *Sahilde Aşk* resmi ile Osmanlı kadınını kamusal alanda alışık olunmayan bir şekilde ele almıştır. Bu saydığımız niyetlerin herhangi birini taşıyıp taşımadığına dair bir kanıtımız elbette bulunmamaktadır. Fakat hocası Osman Hamdi Bey'in kadın

[41] Atagök, **a.g.e.,** s.32

[42] Levent Çalıkoğlu, ''Türkiye'den Modern ve Çağdaş Sanatçılar''**, Hayal ve Hakikat Türkiye'den Modern ve Çağdaş Sanatçılar**, ed. Esin Eşkinat, İstanbul Modern, 2012, s.21.

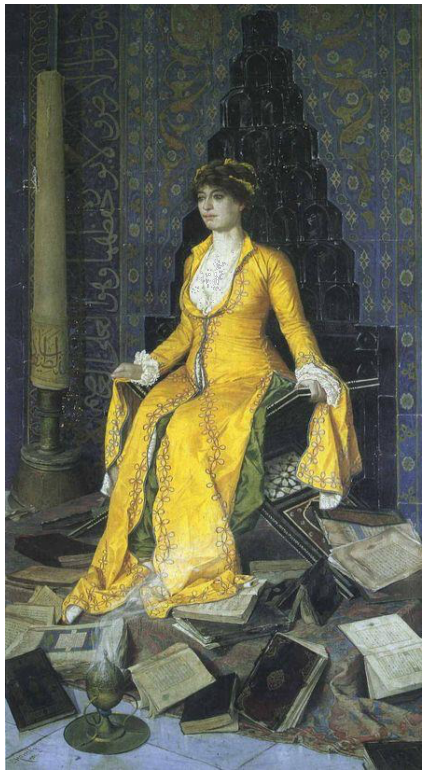
[43] Tomur Atagök, ''Yirminci Yüzyılın İlk Yarısında Türk Kadın Ressamlarından…'', **Yüksel Sabancı Sanat Merkezi Yıldız Üniversitesi**, 1992.

tasvirlerinde kadın ve erkek birlikte resmedilirken kabul edilebilir mahrem mekanlarda ve genellikle kadınların geleneksel rolleri içerisinde bir araya getirdiği görülmektedir. *Sahilde Aşk* resminde Müfide Kadri'nin kol kola yürüyen kadın ve erkek figürü kadının cinsel kimliğini vurgulaması açısından önemli bir anlatımdır.[44] Osman Hamdi Bey, *Genesis* resminde geleneksel kabuller dışında bir anlatımın radikal bir örneğini sergilese de konumuz açısından kastedilen radikalizmden soyutlanmış bir sıradanlıktır.



**Resim 42:** Müfide Kadri, 1907-1908, **Sahilde Aşk,** İstanbul MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

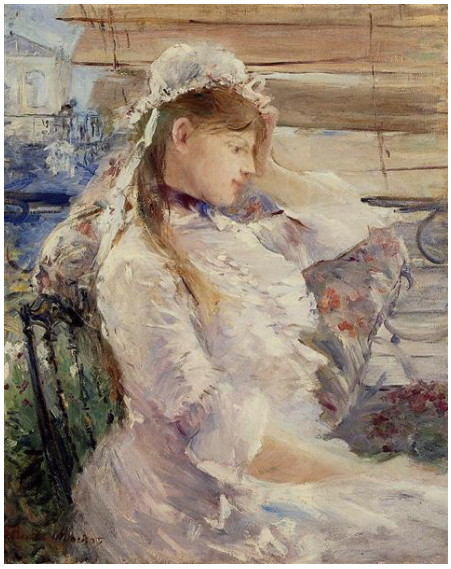
[44] Özgür Ceren Erişti**, ‘’** Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili’’**, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi Moment Dergi**, 2015, 2 (2), s.65.



**Resim 43:** Osman Hamdi Bey, **Genesis,** 1901.

(https://hthayat.haberturk.com/yasam/roportajlar/haber/1021379-osman-hamdinin-kadini-yucelttigi-mihrab-nerede)

Kadınların var oldukları ve olmaları gerektiği yer konusundaki kabuller açısından değerlendirecek olduğumuzda Avrupa ve Osmanlı açısından temelde uzlaşan prensiplerin geçerli olduğu görülmektedir. Hak kazanımları açısından kadınların modernleşmenin gerektirdiği şekilde kamusal hayata katılması uygun görülürken resim programlarında genellikle özel alanlarda dikiş, nakış gibi kadınsal işler veya annelik gibi temel sorumluluklar belirgindir. Bir diğer yaygın betimleme ise, kadınların bir eylemle meşgul olmadan tasvir edilmesi olmuştur. Oturan veya duran kadınların neden bir resmin konusu olduğunun anlamlandırılması gerekmektedir. Özne ve nesne olmak bakımından değerlendirmek gerekirse; bilinçli ve iradesini gösterir nitelikte eylemde olmayan bir insanın özne olma durumu nasıl anlam kazanabilir? Bu durum şüphesiz Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi sanatına özgü bir durum değildir. Morisot ve Halil Paşa'nın eylemsiz kadınlarına bakıldığında bir anlam bulma çabası neredeyse içgüdüsel bir dürtüye dönüşebilmektedir.



**Resim 44:** Berthe Morisot, **Oturan Genç Kız Profili**, 1879, Özel Koleksiyon.



**Resim 45:** Berthe Morisot, **Balkonda Kadın ve Çocuğu,** 1872, Art Institute of Chicago, Chicago, IL, US



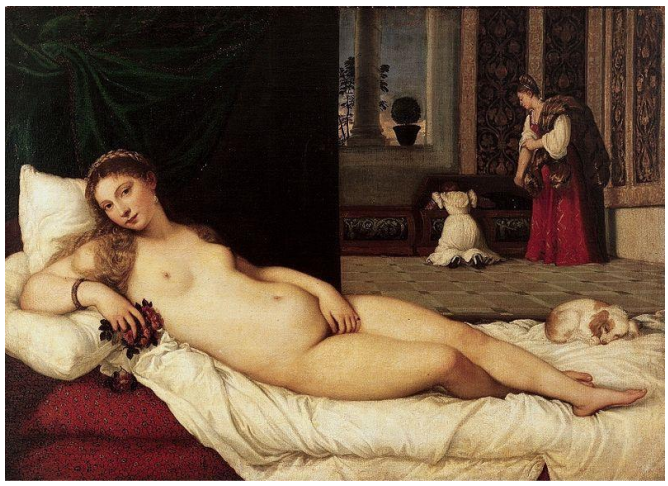
**Resim 46:** Halil Paşa, **Şakayıklar ve Kadın,** 1898, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu.

Bu anlamı bulmak kavramlara yüklenen değerler ile de kendini göstermektedir. Eylemsiz kadınların konu edilmesinde bir diğer popüler temayı ise nü resimler oluşturmaktadır. Çıplak, sanatın her döneminde sanatçıların irdelediği bir konu olarak

karşımıza çıkmaktadır. John Berger'e göre çıplak ve nü arasındaki temel ayrım özne ve nesne olma ayrımıdır.[45]

*''Çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksa başkalarına çıplak görünmektir. İnsanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Çıplak Vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekir. (Vücudun nesne olarak görülmesi nesne olarak kullanılmasına yol açar.) Çıplaklık kendisini olduğu gibi ortaya koyar. Nü'lükse seyredilmek üzere ortaya konmuştur. Çıplak olmak açık olmaktır. Seyredilmek üzere ortaya çıkmak insanın derisinin vücudundaki kılların, bu durumda hiçbir zaman çıkarılıp atılamayacak bir çeşit örtüye dönüşmesi demektir. Nü hiçbir zaman çıplak olamayacaktır. Nü'lük bir çeşit giyinikliktir.''*

Nü olmanın bir şekilde giyinik olmakla eşdeğer tutulması devreye yargılar ve belirlemelerin girmesine olanak sağlamaktır. Erkeğin çıplak, kadının ise nü olduğu yani seyredilen nesne olduğu resim tarihinde modernizmle beraber seyredilen kadının anlattıkları çok hızlı olmasa da değişmeye başlamıştır. Nü taşıdığı anlam bakımından seyirlik olmaktan çıkışı, bu bakımdan anlamdan uzaklaşmaya başlayarak çıplağa yani Berger'in dikkat çektiği gibi insanın kendisinin ne olduğuna evrilmeye başlamıştır.



**Resim 47:** Tiziano, **Urbino Venüsü,** 1538, Uffizi Galerisi.

[45] John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 2009, s.54



**Resim 48:** Edouard Manet, **Olympia,** 1863, Orsay Müzesi.



**Resim 49:** Halil Paşa, **Uzanan Kadın,** 1894, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Resim 47,48 ve 49'da nü ve çıplak değerlendirmesi yaparak bir belirleme yapacak olursak Tiziano'nun Urbino Venüs'ü tam da bu anlamda seyirlik bir nü olarak ele alabileceğimiz bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Manet, Olympia ile resimde izleyicisine seyirlik olmanın ötesinde başka şeyler anlatmak isteyen bir kadın imgesiyle kendini gösterir. Olympia'nın anlatmak istedikleri erkek diliyle aktırılmış olsa dahi izlendiğinin farkında ve buna meydan okurcasına izleyicisinin gözüne bakan bir tavır bulunmaktadır. Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın* resmi, Batı' da eğitim görmüş bir sanatçının kendi geçmişinin koşulları içinde bir tür nü resmettiğini düşündürmektedir. Bunu düşündüren kadının mahrem sayılan alanını

biçim/teknik/üslup açısından batılı nü resimlerle benzerliğidir.[46]

Çıplak kadın resimlerinde önemli bir sembol olarak karşımıza çıkan ayna, Berger'in yorumuyla seyredilmek üzere resmedilen kadının bu durumdan hoşnut olduğunun göstergesi olarak bulunurken durum aslında kadını ahlaki olarak suçlayarak bu niyeti gizlemek içindir.[47] Türk resim tarihine de birkaç örnekle giren ayna sembolünü kullanan sanatçılardan biri olarak Mihri Hanım'ın *Aynalı Gözde* resminde kadın figür beklenildiği gibi kendini seyirciye sunmadan, içine kapanmış ve aynadaki suretine dalmıştır.[48] Çıplaklık, özellikle kadının çıplaklığı için toplumsal ve kültürel belirleyiciler söz konusudur. Türkiye'nin kendine özgü kültürel ve dinsel belirlemeleri çıplaklık olgusunu tartışırken konu başlıklarını çeşitlendiren etmenler oluşturmuşlardır.[49]



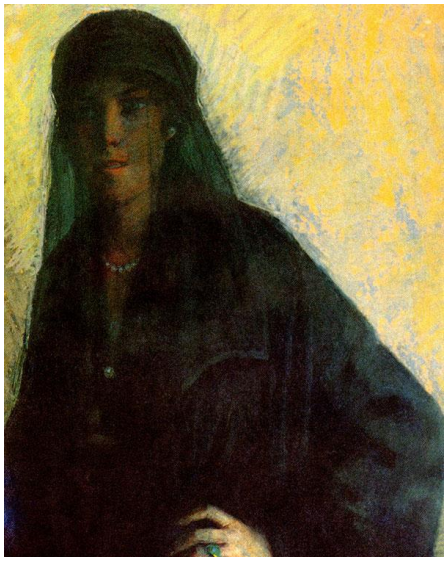
**Resim 50:** Diego Velazquez, **Aynalı Venüs,** 1647-1651, The National Gallery of London.

[46] Ahu Antmen, **Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet,** Sel Yayınları, 2014, s.20.
[47] Berger, **a.g.e,** s. 51.
[48] Güler İnce, ''Erkek Bedeni 'Çıplak' Kadın Bedeni 'Nü'',2015, (Çevrimiçi) http://www.sanatatak.com/view/erkek-bedeni-ciplak-kadin-bedeni-nu 8 Aralık 2017
[49] Ahu Antmen, **''Üryan, Çıplak, Nü: Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü''**, Pera Müzesi, 2015, s.16.



**Resim 51:** Mihri Hanım, **Aynalı Gözde,** Suna-İnan Kıraç Koleksiyonu.

Mihri Hanım, yukarıdaki tanımlamanın bir örneği olarak girişimleriyle kamusal veya özel alanda kadına biçilen toplumsal rollerin ötesinde hareket etmeye kararlı bir yaşam sergilemektedir. Resim 52 deki kadın portresinde koyu renk giysiler içerisinde yüzünü örten tüle karşı modern görünümlü ve söz söylemeye hazır bir kadın tasvir etmiştir. İzleyici ile yüzün arasına giren bu perde kadının kamusal alandaki gerçeği düşünüldüğünde var olan sınırlamaların bir metaforu olarak algılanabilir.[50]



**Resim 52:** Mihri Hanım, **Kadın Portresi,** MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

[50] Ayla Ödekan, ‘’İmgenin Dönüşümü’’, **Hayal ve Hakikat Türkiye’den Modern ve Çağdaş Sanatçılar,** İstanbul Modern, 2012, s.59.

Mihri Hanım Cumhuriyet Dönemi'nde birçok kadın sanatçının ilk öğretmeni olmuştur. Sadece verdiği teknik eğitim açısından değil, sürdüğü hayat ile sergilediği varoluş bu anlamda oldukça değerlidir. Fakat Mihri Hanım'ın öğrencileri içerisinden Avrupa'da sanat eğitimini sürdüren sanatçıların birçoğu Cumhuriyet'in öngördüğü ulusun öğretmeni ve ailenin koruyucusu imajını sahiplenmiş görünmektedirler. Cumhuriyet'in vadettiği aydınlık geleceğe güçlü bir inançla önce ideal bir eş ve anne olmuş sonrasında başarılı bir ressam olarak Cumhuriyet ideolojisinin simgesi olmuşlardır.[51] Nazlı Ecevit, Güzin Duran, Harika Lifij uzun süre öğretmenlik yaparak ulusun eğitimine katkıda bulunmuşlardır.[52] Güzin Duran 1921 yılında kazandığı Avrupa bursunu evlilik sebebiyle kullanmamıştır.[53] İnas Sanayi-i Nefise Mektebine ilk kayıt olan Müzdan Arel ve resim eğitimini, Fransa'da Paul Signac atölyesi, İtalya'da Giorgio de Chirico'nun atölyesi ve Almanya' da alan Sabiha Bozcalı gibi sanatçılar çok fazla sergiye katılmamışlardır.[54]

1917 yılında kazandığı Avrupa bursu ile Almanya'ya gönderilen Belkıs Mustafa, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümünden mezuniyet almıştır. 1921'de ülkeye döndüğünde her yıl düzenlenen Galatasaray Sergileri'ne katılmış ve 1924 yılında ''Kara Çocuk'' tablosunun yarattığı etki ile Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yeniden Almanya'ya gönderilmiştir. Fakat 1925 yılında hastalığı sebebi ile hayatını kaybetmiştir.[55]

---

[51] Ödekan, **a.g.e.,** s.62.

[52] Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız,** Ak Yayınları Sanat Kitapları Serisi:12-1, 1988, s.43-55.

[53] Banu Paşalıoğlu Konyar, '' **İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları''**, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1996, s.84.

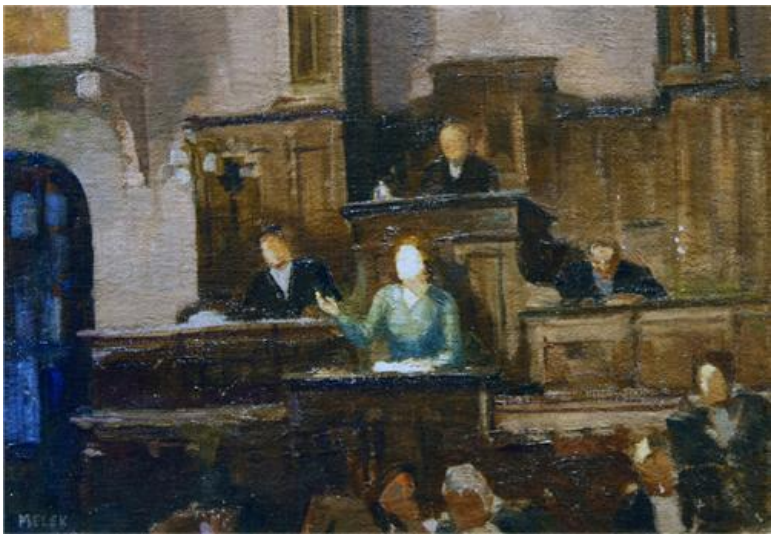
[54] Cavidan Göksoy Özen, **''İnas Sanayi-i Nefise Mektebinde Yetişen Kadın Ressamlarımız''**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1985-1986 kış yarıyılı.

55 Asım Mutlu, ''Ressam Belkıs Mustafa'nın Yaşamı ve Onun Desenleri İle Yakın Çevresinden Bir Kesit'', Taha Toros Arşivi, Dosya No:25- Belkıs Mustafa. (Çevrimiçi) http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/52601/001642189010.pdf?sequence=1 10 Aralık 2017



**Resim 53:** Belkıs Mustafa, **Düşünen Kadın,** 1920.
(http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/52601/001642189
010.pdf?sequence=1)

Kadın sanatçıların bu dönemde yaptıkları eserlerde konu dağarcıkları daha kısıtlı olup portrelerinde akademik bir yaklaşımla biçim incelemesi söz konuyken Melek Celal Sofu bu çemberin dışında bir yaklaşım ile kadınlara verilen seçme ve seçilme hakkını *Mecliste Türk Kadını* resminde tasvir etmiştir. Bu durum kadın hakları bakımından kolektif bir kazanımdır ve durumdan duyduğu heyecanı kişiselleştirmek yerine figürlerin yüzlerini leke olarak yorumlamıştır.[56]



**Resim 54:** Melek Celal Sofu, **Mecliste Türk Kadını,** 1936, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

[56] Ödekan, **a.g.e.,** s.62.

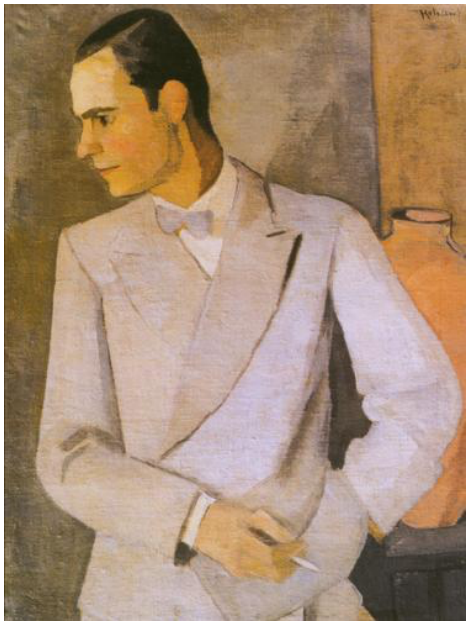
Cumhuriyet ile beraber devrimlerin getirdiği yenilik arzusu kendini her açıdan göstermeye devam ederken sanat alanında farklı görüşleri içerisinde barından Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği içerisinde adı geçen tek kadın kurucu sanatçı Hale Asaf olmuştur. Amaçları sanatçılar için daha uygun koşulların oluşturulması olan bu grup tek bir bakış açısı altında birleşmeyip Türk resim sanatının özgünleşmesi adına önemli bir girişim olmuştur.[57]

Mihri Hanım, huzursuz, sorgulayan ve bohem yaşantısını yeğeni Hale Asaf ile paylaşmışa benzemektedir ve Asaf'ın ilk öğretmeni olmuştur. Hale Asaf henüz 14-15 yaşlarındayken Roma ve Paris'e giderek sanat çevreleriyle tanışmıştır. On beş yaşında Paris'te Namık İsmail'in öğrencisi olmuştur. Namık İsmail kadın portrelerine öznellik yükleyen bir sanatçı olarak Hale Asaf'ı etkilemiş olmalıdır. On altı yaşında Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim alan sanatçı, 1924-1925 yıllarında Feyhaman Duran ve İbrahim Çallı gibi 1914 kuşağı iki sanatçının Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğrencisi olmuştur. On dört yaşından beri akademik eğitim alan sanatçı bu anlamda hocalarından ayrı bir üslup geliştirecek sentezi yapabilmiştir. Cumhuriyet'in aydın yetiştirmek üzere Avrupa'ya gönderdiği burs ile Paris'e gitmiş ancak Pelvanoğlu'nun yorumu ile kendini toplumsal sınıfa herhangi bir bilinç kazandırmakla yükümlü hissetmemiştir. [58]

Paris'te Andre Lhote atölyesinde Kübizm ve Geç Kübizm araştırmaları yaptığı bu dönem resimlerinde anlaşılmaktadır. Asaf'ın bir dönem evli kaldığı eşinin portresi, *İsmail Hakkı Oygar* resmi alanların parçalanışı ve kesin geometrik hatlar ile kendini göstermektedir.[59]

---

[57] Hatice Hasbora, **''Başlangıcında Günümüze Türk Kadın Ressamları''**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1994, s. 16.
[58] Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf: Türk Resminde Bir Dönüm Noktası**, YKY ,2007, S. 121-126.
[59] **a.g.e.,** s.127.



**Resim 55:** Hale Asaf, **İsmail Oygar Portresi,** 1928-29(?), MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Hale Asaf aldığı bursa karşılık ulusa görevini yerine getirmek için atandığı Bursa Necatibey Kız Öğretmen Okulu'nda bir sene resim öğretmenliği yapmıştır. Bursa'daki görevini Mahmud Cuda ile becayiş yaparak İstanbul Akademisi'nde çalışmaya başlamıştır.[60] İsmail Hakkı Oygar ile evliliğini bitirip kendi isteğiyle Akademi'den ayrılarak 1931 yılının sonlarında tekrar Paris'e gitmiştir.[61]

Abidin Dino Hale Asaf'ın Paris'te son günlerini beraber geçirdiği yazar ve şair Antonio Aniante'yi bularak zorluklar ve hastalıklar arasında geçen ömrünün son günleri hakkında bilgi aldığı yazısında ondan şu şekilde bahseder: *''Hale Asaf Türkiye'nin yetiştirdiği en ilginç ressamlardan biri. Hem sanat fedaisi hem büyük bir ressam bence.''*[62]

Aniante, Hale Asaf'ın başlangıçta hocası Lhote etkisiyle modern bir akademik disiplin içinde yaptığı çalışmalarını 1935'lere doğru Kübizm etkisinden sıyrılarak lirik

---

[60] Pelvanoğlu, **a.g.e.,** s.85.

61 Necmi Sönmez, ''Paris'teki Öncüler: Hale Asaf, Fikret Muallâ'', (Çevrimiçi) http://www.e-skop.com/skopbulten/turk-modernistler-paristeki-onculer-hale-asaf-fikret-muall%C3%A2/2035 12 Aralık 2017

[62] Abidin Dino,'' Varla Yok Arasında Hale Asaf'', **Milliyet Sanat Dergisi**, sayı 275, 1 Kasım 1991, s.27.

ve yalın bir bakış ile ele almaya başladığını belirtmektedir.[63]



**Resim 56:** Hale Asaf, **Otoportre,** (tarihsiz, II. Paris dönemi), Emel Korutürk Koleksiyonu.

Hale Asaf söz konusu olduğu zaman teyzesi Mihri Hanım gibi ülkesinde uzakta hayatını kaybetmesi ‘’kader’’ olarak adlandırılarak acı dolu bir hayatın resmi çizilmektedir. Fakat kader olarak adlandırılan şey, güvenli yaşamını İstanbul’da bırakarak sanat bağımsızlığı adına Paris’e giden, sanat çevreleri ve yeni resim dili ile bağlantısını koparmayan *’’özgüvenli’’, ’’cesur’’ ve ’’çalışmasının bedelini ödemeye hazır bir karakterin*[64] seçimleri olduğu anlaşılmaktadır.

1933 yılında akademizme karşı çıkan, kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenen sanatçıların kurduğu d Grubu’nun ilk kadın sanatçılarından Eren Eyüboğlu da resminde arayış içerisinde olmuştur.[65]

Romanya’da resim eğitimi almaya başlayan Eren Eyüboğlu Yaş Güzel Sanatlar

---

[63] Dino, **a.g.m.,** s.30.

64 Necmi Sönmez, ‘’Paris’teki Öncüler: Hale Asaf, Fikret Muallâ’’, (Çevrimiçi) http://www.e-skop.com/skopbulten/turk-modernistler-paristeki-onculer-hale-asaf-fikret-muall%C3%A2/2035 12 Aralık 2017

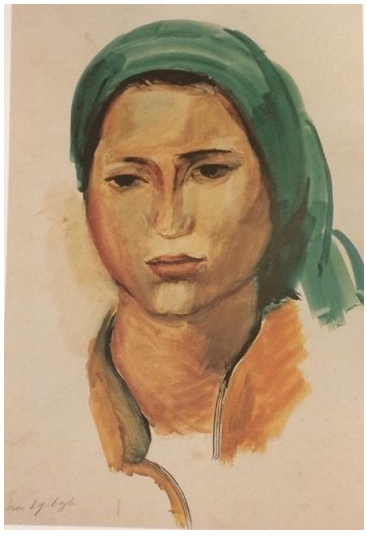
[65] Hasbora, **a.g.e.,** s.18.

Akademisi'nden sonra Paris'te Andre Lhote atölyesinde eğitim görmeye başlamıştır. Burada Bedri Rahmi Eyüboğlu ile tanışarak evlenmiştir. Paris'te kaldığı sürede Cezanne ve Mattise'den özellikle Matisse'in renk anlayışında etkilenmiş ve kendine özgü bir dil ile geliştirmiştir. [66]

Sorular soran ve sorularının yanıtlarını resmetmekle bulacağını düşünen Eren Eyüboğlu'nun kendini ifade ederken kullandığı cümleler dikkat çekicidir;

*''Romanya'dan kalkıp gelmiştim Paris'e. On sekiz yaşındaydım. Ölmeyecek kadar yiyor, yaşayacak kadar resim çalışıyordum. Resim, daha o günlerde, bir güzellik, hoşa giden bir imaj değildi benim için. Daha Romanya'da iken ikon kopyaları yaparken resmin bir gerçeğin aynası olduğunu sezinler gibi olmuştum. Ama hangi gerçeğin? Dış dünyanın aynaya yansıyan görüntüsünün gerçeği mi? Ya da gözüm açık, bakış alanıma giren nesnelerin, canlıların resmedilişindeki gerçek mi?''*[67]

*''Bu gerçekliği sorgularken Eren Eyüboğlu için başat nokta modeli fiziksel olarak benzetmek değil modelin iç dünyasını ve karakteristik yapısını yansıtmak olmuştur. Portre resimleri ifade ediliş tarzıyla, kıyafet ve duruşuyla model hakkında bir yargıya varmamızı sağlayacak kadar öze vurgu yapmaktadır.''*[68]



**Resim 57:** Eren Eyüboğlu, **Portre,** 1942, M. Eyüboğlu Koleksiyonu.

Kendi anlatımıyla klasik anlamda bir güzelliğin kendisini çekmediğini, portrelerinde, çıplaklarında ve peyzajlarında bu anlamda bir 'vision' yaratmak peşinde olmadan resmin gerçeğini yakalamak ve yaratmak istediğini belirtir. Çizgi, leke ve

[66] ed. Eşkinat, Hayal ve Hakikat.., s.109.
[67] Ferit Edgü, **''Eren Eyüboğlu''**, Ada Yayınları, 1981, s. 6.
[68] ed. Eşkinat, Hayal ve Hakikat.., s.109.

renk üçlüsünün resmin gerçeğini oluşturarak yaptığı seçimlerle sanatçıyı bağladığını düşünmektedir. [69]

Erdoğan Tanaltay Eren Eyüboğlu'yla yaptığı söyleşinin ardından Eyüboğlu'nda ödüllerin bol olduğu bir ülkede görülmemek ve takdir edilmemenin tatminsizliği olduğunu belirtir. Leyla Gamsız'ın bu konuda ki sitemi üreten bir sanatçının motivasyon kaynağının ipuçlarını vermektedir: [70]

*''Eren böyle bir ödül aldı mı? Sonradan kafama hep bu takıldı: Eren böyle bir ödül aldı mı? Almadıysa niye? Kendini bu işe adamış bir insan… Hakkıydı… Hala da çok çalışıyor… Büyük bir tempo ile çalışıyor.''*

İlk yağlıboya resmi ile ödül alan Aliye Berger, içerisinden birçok sanatçının çıktığı aristokrat ve kentsoylu bir ailenin üyesi olarak sanata yaklaşımını 1947'den sonra bir disipline yöneltmiştir.[71] Okullu olmayan Aliye Berger'in plastik sanatlara olan ilgisi çeşitli kaynaklarda eşi Karl Berger'i kaybettikten sonra ablası Fahrünnisa Zeid'in onu Avrupa'ya götürmesiyle başladığını işaret etmektedir.[72] Gravür ile sanat disipline başlayan Aliye Berger 1954 yılında Yapı Kredi Bankası'nın İş ve İstihsal konulu resim yarışmasında birincilik ödülünü almıştır.[73] Yarışmaya katılanlar arasında d grubuyla ilişkilenmiş Cemal Tollu, Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Zeki Faik ve Eren Eyüboğlu; Müstakiller'den Refik Epikman, Eşref Üren, Cevat Develi gibi isimler

---

[69] Edgü, **a.g.e.,** s.7.

[70] Erdoğan Tanaltay, ''Bir Büyük Kadın: Eren Eyüboğlu'', **Sanat Çevresi,** Ekim 1988, Sayı: 120, s.23.

[71] O. Zeki Çakaloz,**''Desen Bilgisi ve Yetkinliğini Kanıtlayan Bir Sanatçı: Aliye Berger''**, Taha Toros Arşivi, (Çevrimiçi) https://core.ac.uk/download/pdf/38318059.pdf 15 Aralık 2017

72 Taha Toros, ''Yaşamı ve Sanatıyla Aliye Berger (1903-1974)'', 2002 s.90. (Çevrimiçi) http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16743/001582864010.pdf?sequence=1&isAllowed=y 17 Aralık 2017

Zeynep Oral, **''Aliye Berger'in Yaşama Sevincini Yansıtan, Birer Renk Cümbüşü Gravürleri Sergileniyor'',** Taha Toros Arşivi, (Çevrimiçi) http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16765/001582858010.pdf?sequence=1 20 Aralık 2017

Zeynep Oral,''Fahrelnisa-Füreya-Aliye'', **Cumhuriyet Dergi**, 16.09.2001.

73 Taha Toros, ''Yaşamı ve Sanatıyla Aliye Berger (1903-1974)'', 2002 s.91. (Çevrimiçi) http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16743/001582864010.pdf?sequence=1&isAllowed=y 17 Aralık 2017

bulunmaktaydı.[74]Akademi hocalarının da katıldığı bu yarışmada ilk yağlıboya resmi ile katılarak Berger'in birinci olması şaşkınlıkla beraber eleştirileri beraberinde getirmiştir. Dönemin akademisyenleri Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Cemal Tollu gibi isimlerin bu birinciliği çok kolay kabullenemedikleri bilinmektedir.[75]

*''…Tablo yarışmasında da aynı sakarlık bütün heybeti le kendini gösterdi. Memleketimizin en değerli ressamlarından en aşağı bir düzinesini bir araya toplayan bu yarışmaya sadece gönül eğlendirmek için katılan bir bayan; Aliye Berger birinci oldu… İkinci ve üçüncü dereceyi alan ressamlar mesleğin çeşitli çilelerini çekmiş, büyük fedakarlıklar pahasına meslekte tutunabilmiş kimselerdi. Onların derece alması kimseyi şaşırtmadı, ama birinci mükafat; başta; kazananın kendisi olmak şartı ile bütün ressamlarımızı şaşırttı. Ne yalan söyleyeyim ünlü sanat eleştirmecilerinin Akademi'deki beşinci kongrelerine katılamadığım için üzülüyordum, ama onlar arasında en önemlilerinden sayılanların ne biçim resimden hoşlandıklarını gördüğüm zaman, Akademi'deki konuşmaları kaçırdığıma hiç de üzülmedim…*

*… "Ünlü jüri sevimli sanatkarımızın ilk defa yağlıboya fırçasını eline aldığını duyduğu zaman herhalde çok sevinmiş ve; - Tevekkeli değil, henüz çocuk ruhunun tazeliğini saklayan bir tablo oluşu bundan ileri geliyor, demiş olmalıdır. Jüri eğer bu resimde bir çocuk elinin tazeliğini buldu ise çocuk resimlerindeki ressamca davranışı hiçbir zaman tatmamış demektir…" [76]*



**Resim 58:** Aliye Berger, **Güneşin Doğuşu,** 1954, Yapı Kredi Kolleksiyonu.

---

[74]Orhan Koçak, **Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları,** Platform Garanti Sanat Merkezi, 2007, s.8.

75 Anonim, **Berger ve ''Güneşin Doğuşu''**, 02.04.1995, Taha Toros Arşivi, (Çevrimiçi) https://core.ac.uk/download/pdf/38318039.pdf 22 Aralık 2017

[76]Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Pazartesi Konuşmaları: Bir, İki, Üç", **Cumhuriyet Gazetesi**, 20 Eylül 1954, s.16.

Aliye Berger ise Güneşin Doğuşu'nu şöyle anlatıyor:

*''Resme nasıl başlayacağıma bir türlü karar veremiyordum. O günlerde Fahrünnisa'ya bir mektup yazmış bana öğüt vermesini istemiştim. Fahrünnisa'dan çok güzel, bana adeta rehberlik eden bir cevap geldi. 'Büyük bir tablo yapmak için önce kendini tablonun içinde hissetmelisin' diyordu. Renklerime, şekillerime bir tatlılık vermek istediğim zaman sevdiklerimi, hasretlilerimi düşünmemi tavsiye ediyor, 'Annemi düşün, Berger'i düşün, beni düşün. Sevdiklerinin nasıl bir alemde yaşamasını istersen renklerini ona göre kullan' diyordu. Bu arada kardeşim Suat da bir plak getirdi. 'Bu müzikle de bir şey yapamazsan, hiçbir zaman yapamazsın' dedi. Bu tabloyu çalışırken hayata yeniden bağlandım adeta…''* [77]

Kilit kelime Berger'in ve Eyüboğlu'nun anlatımında sıkça tekrarlanan düşünmek eyleminde saklı olmalıdır. Bir insanın sanata toplumsal statüsü gereği bulaşmasının ötesinde bir ifade aracı olarak sahiplenmesi arasındaki fark kadın sanatçı deyimi ile sanatçı arasındaki belirsiz sınırı ortadan kaldırmaya yeter gibi gözükmektedir. Sanat bir ifade aracı olarak kabul ediliyorsa artık, kadınların ifade biçimlerinin bir sınırı ve kadın olmaktan kaynaklanan bir belirleyiciliğinin olduğu iddiası da yeniden düşünülmelidir. Söylemlerin, inançların ve mitlerin ötesinde kadın tarzı ve erkek tarzı diye bir ayrımdan gerçek anlamda bahsedebilir miyiz?

Kadının; bir sanatçı, bir öğretmen, bir doktor olarak meslek grubunun gereklerinden önce değerlendirildiği standardın cinsiyeti olması maalesef üretimin cinsiyet ile ilgili olmadığını açıklama çabasına itmektedir. Fakat belirlemeler ve inanışlar gerçeğin ne olduğunu manipüle edebilir. Bu manipülasyonu dert etmek ve üzerine sorgulamalar yapmak mümkün olduğu gibi bu durumu görmezden gelerek üretmek de olanaklıdır. Belirlemelerin ötesinde üretim yapmak ve kabulleri görmezden gelmek büyük devrim olarak nitelendirilebilecek bir yankı yaratabilecek güce sahip olabilir.

Kadının toplumsal ve kültürel rollerinin kadının anlatım diline nasıl etki ettiğinin, kadının kendine nasıl ayna olduğunun araştırılması bir sonraki bölümün araştırma konusu olacaktır.

[77] Murat Ural, ''Bir Hayat: Aliye Berger''**, Cumhuriyet Dergi,** 22 Ocak 1995, sayı 461, s. 4.

# ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
# SEÇİLMİŞ ÖRNEKLER ÜZERİNDEN TÜRKİYE'DE KADIN SANATÇILARIN GELENEĞE BAKIŞLARI

1975 Dünya Kadın Yılı sebebiyle düzenlenen ''Türk Kadın Sanatçıları Sergisi'' için yazılan bir eleştiri yazısı kadın sanatçıların ifade yollarının nasıl değerlendirildiğini gösterir niteliktedir.

*''Birbirini izleyen bu karma sergilerin ikincisi de, son yıllarda boş zamanlarını sanat yoluyla değerlendiren kadınlarımızın sayıca artışının yeni bir tanığı. Dolmabahçe Resim ve Heykel Müzesi'nin Halil Dikmen Galerisi'nde yer alan sergide doksan beş ressamdan 146, üç heykelciden 4, dört seramikçiden 7, bir vitray sanatçısından 2 yapıt bulunuyor. Bu sayıca artışa karşın sergi nitelik yönünden öteki karma sergilerden önemli bir ayrımı dile getirmiyor. Kadınca bir renk duyarlılığı özen ve inceliği yanında yıllarca denenmiş, çok daha iyileri yapılmış resimlerin alışkanlık rahatlığı, fırça hünerini sürdüren, çoğaltan yapıtlar büyük yer tutuyor. Sergi değişik kuşak ve sanat anlayışı ayrımlarına karşın, büyük ölçüde memleketimizin görünümlerine, insanlarına, yaşantısına, doğal öğelerine yönelen bir ilgiyi çok alışılmış, denenmiş yöntemlerde yinelemektedir.''* [1]

Soru; Kadın sanatçılar bu denli genellenebilecek benzer kaygılar ile üretmiş olabilirler mi? 1975 senesine kadar özgün bir dil geliştirmiş kadın sanatçımız yok muydu? Ya da konunun sınırlarını biraz daha genişletecek olursak kadın sanatçıları erkek sanatçılardan ayıran o eksik nokta nedir?

Bu durumu cins ve cinsiyet kavramlarının kabul edilen anlamlarına bakarak değerlendiremeye alacak olursak TDK cins kelimesini; 1.Tür, çeşit; 2. Soy, kök, asıl; 3.Pek çok ortak özellikleri bulunan türler topluluğu ve 5. anlamıyla diğerlerine göre üstün nitelikleri olan olarak tanımlamaktadır. Cinsiyet kelimesi ise cinsel özelliklerin bütünü eşeylik ve ikinci anlamıyla sevişme duygusu, seksüellik olarak anlam bulmuştur.[2]

Bu anlamlardan yola çıkarak kavramın işaret ettiği türü değerlendirmenin doğru olacağını düşünmekteyim. Şu ana kadar yaptığımız değerlendirmelere

[1] Ahmet Köksal, ''Türk Kadın Sanatçıları''**, Milliyet Sanat,** 18 Temmuz 1975, Sayı: 141, s.21.
[2] Şükrü Haluk Akalın(haz.), Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2011, s.468.

dayanarak cins kelimesinin ‘’soy, kök ve diğerlerine göre üstün nitelikleri olan’’ anlamları ve cinsiyet kelimesinin ‘sevişme duygusu ve seksüellik’ anlamları TDK’nın açıklamasıyla kadın ve erkek türü bakımından ayrım yapılmadan tanımlanmıştır. Bu bölüme kadar yapılan çalışmaların göstergeleri ile bakacak olursak bu anlamlar toplumsal kuruluşu bakımından erkek türüne işaret etmektedir.

İlk kuşak feminist sanatçıların ardından gelen sanatçılar, kadın bedeninden çok, kadın bedenini sarmalayan kültürel kodların eleştirisine odaklanmış ve biyolojik özelliklerden çok, yapısökümcü bir yaklaşım ile kültürel analizlerin sanatsal ifadelerine yönelmişlerdir.[3] Bu günümüz Türkiyeli kadın sanatçılarının da üzerinde durduğu bir sorundur. Bu açıdan ele alarak çağdaş Türk kadın sanatçıların işleri seçilen örnekler üzerinden cinsiyet bağlamında incelenmeye çalışılacaktır. Söylemlerde cinsiyet vurgusunun nasıl tartışıldığı inceleme konusu olacaktır.

Sanatçıların söylemlerini ve eylemlerini her insanda olduğu gibi etkileyen toplumsal, kültürel, sosyo-ekonomik etkiler söz konusudur. Türkiye için belki de 1980 sonrası bireyler için bu etkilerin ‘sınırını’ kaldıracak süreci yaratabilmiştir. Bu sebeple işleri bakımından ele alınacak sanatçılar açısından başka bir kategorizasyona gidilmeyecektir.

### 3.1. Kişinin Aynası: Şükran Moral:

Şükran Moral, Türkiyeli bir performans sanatçısı olarak işleri uluslararası alanda birçok ülkede sergilenen bir sanatçıdır. Genellikle kadın ve insan hakları ekseninde üretimler yapmaktadır. Ailesinin yanından ayrılıp İstanbul’a taşınarak gazetecilik ve eleştirmenlik yapmıştır. Seksenli yılların sonunda İtalya’ya taşınmıştır. Çalışmalarını ve hayatını İstanbul ve Roma’da sürdürmektedir. Moral toplumun ‘ötekileri’ olarak transeksüller, seks işçileri, akıl hastaları ve göçmenler ile ilgili video ve belgeseller yapmıştır. [4]

---

[3] Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla,** Sel Yayıncılık, 2010, s.242.

4 (Çevrimiçi) http://www.sukranmoral.com/public/files/resume.pdf 2 Mart 2018

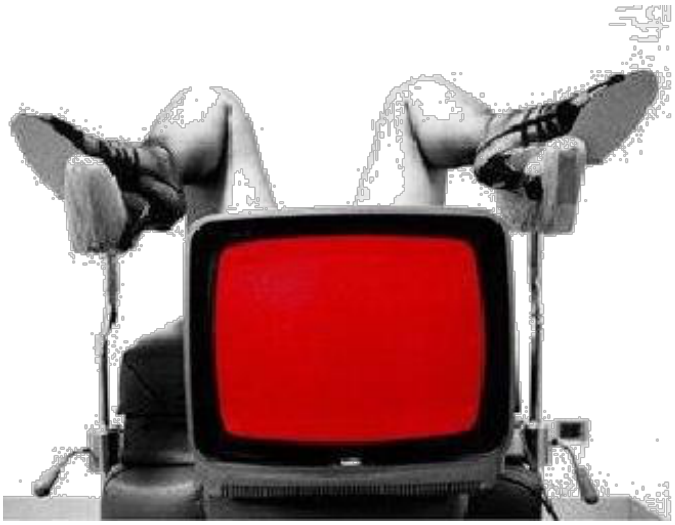
Şükran Moral'in işlerine bütünsel bir göz ile bakıldığında toplumsal olarak Genelev, Akıl Hastanesi, Hamam gibi kültürel özellikleri ile zihnimizde yer edinmiş mekanların işin bir parçası haline geldiğini görürüz. Sadece mekanlar değil aynı zamanda insanlar da işin bir parçasıdırlar. İşleri öznel bir nitelik taşır gibi görünürken, küresel sorunlara ve kadın sorunlarına odaklanmaktadır. [5] Moral'ın işleri izlenen değil aynı zamanda gerçek insanları oyunun içerisinde bir yere konumlandırarak performansta kültürel bilinçaltı okumasını doğal olarak yapmayı sağlamaktadır. Cins ve cinsiyet, kadının kadın olarak var olması neredeyse toplumsal tabular olarak ele alınırken Moral işleriyle belki de bu tabuları insanların çözümleyeceği bir platform hazırlamaktadır.

1997 İstanbul Bienali'nde Şükran Moral ''Speculum'' performansında bacaklarının arasına yerleştirdiği monitörden dört video sergilemiştir. Gustave Courbet'nin ''Dünyanın Kökeni'' resmindeki vajina monitörle özdeşleştirilmiştir. [6] Moral, bu işi ile dünyanın kökeninde neler olduğunu kendi göstermek istemiştir.



**Resim 59:** Gustave Courbet, **Dünyanın Kökeni,** 1866, Orsay Müzesi.

[5] Şükran Moral, Aşk ve Şiddet, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 27 Mart –3 Mayıs 2009, İstanbul, s. 7-9.
6Osman Odabaş, ''1990'lı Yıllarda Türkiye'de Toplumsal Kimlik ve Cinsiyet Politikalarının Çağdaş Sanattaki Yansımaları'', **İDİL,** 2012, Cilt 1, Sayı 5, s. 427-445. (Çevrimiçi) http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1353003297.pdf 02 Kasım 2016



**Resim 60:** Şükran Moral, **Speculum,** 1997, Vehbi Koç Vakfı Koleksiyonu.

Monitörde gerçek mekanlarda -akıl hastanesi, hamam, genelev- kendisinin oynadığı ve çektiği filmler gösterilir. Performans sırasında Hristiyan olduğu söylenen Bienal izleyicilerinden birinin söylemi dikkat çekicidir; [7]

*''Burası bir kilise olarak inşa edilmiştir. Hamam ve orji sahneleriyle dolu olan bu filmi bir Hristiyan olarak insanlık ayıbı olarak görüyorum. Kesinlikle kınıyorum. Bu taşlar kutsal. Böyle bir bienalde, insanlar için, barış için yapılan böyle bir bienalde, bu tür bir olay bir ibadethane içinde olamaz. Çok pornografik ve çok vahşi bir gösteri.''*

Aya İrini'de gerçekleşen performansta dini arkasına alan erkek seyirci, kiliseyi kutsal, kadına ait olanı da bayağı, aşağılık gören binlerce yıllık eril bakışı açığa vurarak sanatçının işaret ettiği gerçekle örtüşerek sanatçının performansına güç katmıştır.[8]

[7] Sibel Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, İletişim Yayınları, 2005, s.155.
[8] Meral Sayar, ''Şükran Moral Sanatında Karşı-temsil Odakları'', **Hacettepe GSF Sanat Yazıları Dergisi**, sayı:34, Mayıs 2016, s.75.



**Resim 61:** Jean Auguste Dominique Ingres, **Türk Hamamı,** 1863, Louvre Müzesi



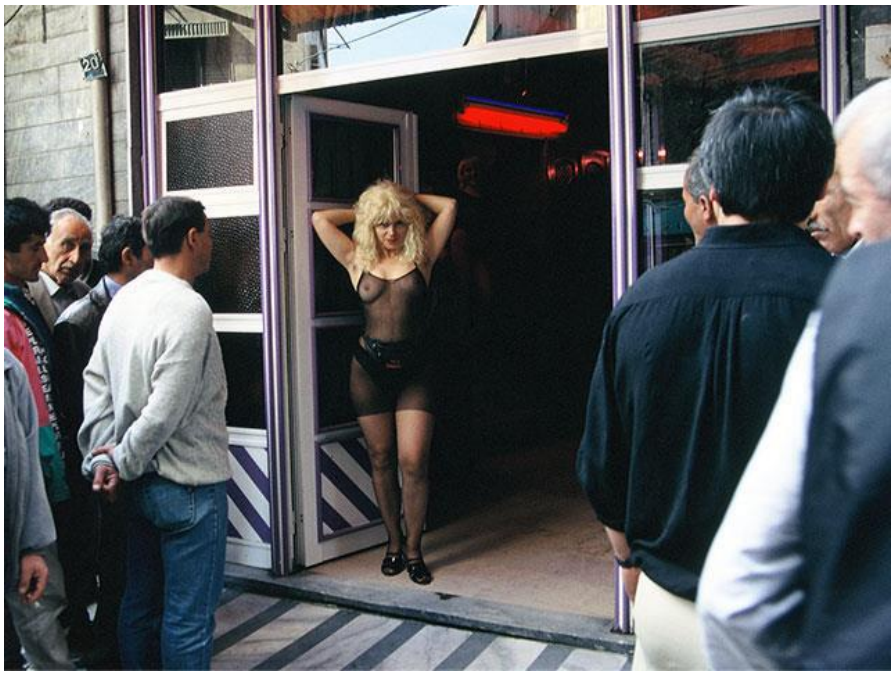
**Resim 62:** Şükran Moral, 1997, **Hamam,** Video/Performans, İstanbul.

1997 İstanbul Bienali'nde Galatasaray hamamı erkekler bölümüne habersiz girerek sergilediği performansında iç içe geçmiş birçok kavramı sorgulatan bir iş ortaya çıkmıştır. Batı'nın oryantalist hamam algısı ve doğunun erkek egemen yapısı arasında durarak cinsiyet rolleri üzerine düşündürmüştür. [9]

[9] Derya Özdemir, ''**Bir Anlatı ve Anlayış Olarak Kadının Modernizm Sonrası Sanatsal İmajı''**, Atatürk Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2014, s.138.

Şükran Moral'in çalışmalarında gözlemlenen kadınların önce özgürlüklerini elde etmesi ve ardından toplumsal yaşam içerisinde de erkeklerle olması gereken eşitlikleri üzerine kuruludur. *Hamam* isimli çalışması bu tarz bir kültürel cinsiyetsizleşmenin vurgusunu içermektedir. Ama bu aşamaya geçiş, öncelikli olarak farklılıkların iyice tespit edilmesinden geçmektedir. [10]

Şükran Moral, işi ile izleyicisi arasında bir özdeşlik ilişkisi kurmaktadır. Temsil edilen şeyde anlam verilidir ve izleyicinin sanatçının vermek istediği anlamı alımlaması beklenir. Moral bu anlamda temsilin karşısında izleyiciyi işiyle buluştururken daha özgür bir karşılama sağlamaktadır. 1997, 5. Uluslararası İstanbul Bienali için yaptığı *Bordello* performansını temsil dışı bir performans olarak Karaköy'deki bir genelevde gerçekleşmiştir.



**Resim 63:** Şükran Moral, **Bordello**, 1997.

Moral, *Bordello* performansında sarı peruk, transparan kıyafet ve elinde sigarası ile poz verirken bir kavram olarak 'kadın'ın ötesinde dişilik klişeleriyle karşımıza çıkmaktadır. Klişelerin kıskacındaki eril imgeyi yeniden üretirken

[10] Fırat Arapoğlu, ''Şükran Moral Özelinde Türkiye'de Feminist Sanatta Kimlik ve Farklılık'', **Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi,** cilt 1, sayı 1 Aralık 2016, s.61.

görünenin toplumsal ve kültürel inşa olduğunu gözler önüne sermektedir. Aşırı taklit bu anlamda o şeyi yadsımak bakımından anlam bulmaktadır. Böylece toplumsal olarak yüklenen klişelerin tarihsel olarak gerçek anlamda yüklenmiş olduğu ve yapaylığı ifşa edilmiş olmaktadır. [11] Bu bakımdan Moral'ın tavrı kadın bedenini seyirlik olandan çıkararak, arzu nesnesi kadın imgesine bir saldırı niteliği taşımaktadır. *Bordello* performansında genelev kapısına *''çağdaş sanat müzesi''* yazması ve elinde *''satılık''* yazan bir kâğıt tutması bir sanat tarihi eleştirisi de taşımaktadır.[12]

*"Bunlardan birisi kadın bedeninin kirli ve tehlikeli olup, kötülük sunmasıdır. Diğeri ise kadın bedeninin kutsal, besleyici ve aseksüel görülmesidir. Anne – Fahişe ideolojisi kadınların, bırakın aşk hayatı bir yana, kendi vücutları ile bile rahat olmasını engellemektedir." [13]*

Bedenin imge olarak ya da doğrudan sunulması etki açısından baştan çıkarıcı bir özellik kazanmasına sebep olmaktadır. Kadın sanatçının kendi bedeni üzerine söylemi bu anlamda daha dönüştürücü bir etkiye sahip olabilmektedir. 'Beden' kelime olarak kullanıldığında kastedilen sadece fiziki gerçekliği olmamaktadır. Biçilen roller, imgesi gibi güçlü yönleri kastedilmektedir. Bu sebeple kadın bedeni ve bedeninin üzerinde söz söyleyen kurumların yüzleşmesi söz konusu olmaktadır.

### 3.2. Kendini yeniden doğuran sanatçı: CANAN

Türkiye yasalarınca belirlendiği haliyle, 1970 yılında Canan Şahin olarak doğduğunu ve babasının soyadını aldığını, 1991 yılında evlendiği için kocasının soyadını alarak Canan Şenol olarak tanındığını, işlerini bu soyadıyla imzaladığını belirten sanatçı, boşandıktan sonra yasaların ve eski eşinin verdiği izin ile eski eşinin soyadını kullanabileceğini öğrendiğini belirtir. Bu izin durumunu reddederek kendisini 2010 yılından itibaren 'CANAN' olarak tanıtmaktadır.[14]

Kendini doğuran bir sanatçının işlerine bakarken; toplumsal, kültürel ve dini olarak kadına yüklenen kurumsal ve bireysel baskının izlerini sürmek mümkündür.

---

[11] Sayar, **a.g.m.,** s.72.
[12] Arapoğlu, **a.g.m.,** s. 52.
[13] **a.g.m.,** s.59.
14 CANAN, ''Please note that I have changed my name from Canan Senol to CANAN'' (Çevrimiçi) http://www.cananxcanan.com 2 Nisan 2019

Fakat CANAN kendisini feminist bir sanatçı olarak tanımlamamaktadır. Sanatını 1970'lerin feminist sloganı 'kişisel olan politiktir' ile tanımlarken feminist bir sanat değil politik bir sanat yaptığını belirtmektedir. [15]

''*Çoğunlukla beni provoke eden şeyler gerçeklikten geliyor. Görmek istemediğimiz çoğu şey gerçeklikten geliyor. İnsanları gerçek ile yüzleştirmek istiyorum.*' '



**Resim 64:** Canan Şenol, **İsimsiz,** 2000

CANAN işlerinde gerçeklikten yola çıkarak kişisel hikayelerle bağ kurduğu gibi kendi bedenini de kullanmaktadır. *İsimsiz,* özel bir alanda özel ilişkileri içinde olan insanları gösterirken mahremiyet kavramı ile bağ kurmaktadır. Evlilik, meşruiyeti din, devlet ve toplum tarafından sağlanmış bir sistemdir. Bu anlamda mahremiyet dediğimiz kavram bu sınırlar içerisinde kabul edilebilir olmaktadır. Yan yana uzanmış ve kendilerine dokunan insanlar bu anlamda çizilen mahremiyet sınırları içerisinde

15 Marie Büchert, ''The limited latitude of the individual'' (Çevrimiçi) http://www.cananxcanan.com 3 Nisan 2019

olsa bile toplumun görmek istemeyeceği bir görüntü ortaya çıkmaktadır. Bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır;

*''Devlet, toplum, din gibi iktidar odakları bireylerin kendi bedenleri, cinsellikleri üzerinde hak sahibi olmalarını engeller. Özel olan politiktir. Michel Foucault ''Cinselliğin Tarihi'' adlı kitabında şöyle der: 'Yaklaşmayacaksın, dokunmayacaksın, tüketmeyeceksin, haz duymayacaksın, konuşmayacaksın, ortaya çıkmayacaksın, neredeyse gölge ve giz dışında var olmayacaksın. Cinselliği üzerinde iktidar salt bir yasaklama yasası uygular. Amacı cinselliği kendi kendisinden vazgeçmesidir. Aracı, bir cezayla tehdit etmelidir; ceza ise kendisinin ortadan kaldırılmasıdır. Ortadan kaldırılmak istemiyorsan kendin vazgeç. Varlığın ancak iptal edilmen pahasına ayakta duracaktır. İktidar cinselliği yalnızca, iki varolmama seçeneğine sahip olan bir yasak yoluyla zorlar.''*[16]

Toplumsal cinsiyet, anı ve belleği de kapsayan bir kavram olarak tarihsel gerçeklikle ilişkili işleri ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda CANAN'ın Odalık (1998) adlı yapıtı, kadın bedenin seyirlik nesne, her an hizmete hazır olan kadın imgesini yeniden ele alır.

*''Feminist eleştiri, kadın bedenin seyirlik bir nesne haline getirilişini dünyanın en doğal durumuymuş gibi sunan bir tarihin cinsiyet ayrımcı bakışını ortaya koymayı amaçlamış ve bunu başarmıştır.''* [17]



**Resim 65:** Canan, **Odalık,** 1998, Enstalasyon.

[16] Nuray Akyol, **''Özel Alan İçindeki İktidar İlişkilerinin Resimsel Dilde İfadesi'',** Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Çalışma Raporu, 2007, s.46.
[17] Ahu Antmen, **Sanat Cinsiyet Sanat tarihi ve Feminist Eleştiri**, İletişim Yayınları, 2016, s.8.

CANAN odaya sıkışıp kalan kadınlara gönderme yaparak mahrem olduğu için dört duvar içerisine sıkışan kadını şeffaf bir kübün içerisine koyarak görünür kılmaktadır. Bu iktidara ait olanı kamuya açarak bir karşı çıkışı gözler önüne sermektedir. Berger'in sözünü ettiği 'seyirlik olma durumu' bu işte tamamıyla ters yüz edilmiştir. Kadınların yerine çıplak erkekler konulmamıştır. Şeffaf duvarlara yaslanan kadınlar, dışarı taşma isteğiyle dolu olarak bu klişeyi devam ettirmektedir.[18]

Burada, tartışmanın büyük payını bedenin kadın imgesini eleştirmek veya yeni bir bakışla gözler önüne serilmesi için aracı olarak kullanılırken, cinsiyete dayalı sanat sınırında dolaşması olmaktadır. Beden sanatı cinsiyetli bir sanatın 'avantajını' kullanmak bakımından eleştirilebilir. Diğer taraftan feminist sanatın da hangi psikolojik, duygusal arka plana sahip olduğunun belirleyicisi aktarandan ziyade aktarılan olacaktır. Seyirlik bir nesne olmaktan çıkmaya çabalayan kadının feminist eleştiri içinde yaptığı işlerin ne kadar erotik, pornografik olduğu değerlendirilen paradigmanın kıstasında olacaktır. Bu söylem kadınlara erk tarafından yaşatılan durumun, kadınsal özelliklerin kullanılarak anlatılmasının kolaycılık olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini düşündürmektedir. Bu durum, kadının ben olma durumunu ve bedenini kendi eliyle teşhir ederek yaptığı bir saldırı olarak görülebilmektedir. [19]

1982'de kendisiyle yapılan bir söyleşide Kelly, *"Kadının imgesi bir sanat eserinde kullanıldığında, yani bedeni ya da kişiliği bir gösteren olarak sunulduğunda, çok ciddi bir sorunsal haline gelir. Kendisini bir sanat eserinde şu veya bu şekilde görünebilir olarak sunan çoğu kadın sanatçı, kadını bakışın nesnesi olarak sunan baskın temsillere meydan okumasını ya da verili bir kendilik olarak kadınlık kavramını sorgulaması için gereken yabancılaştırma araçlarını bulamamıştır."* diye ifade etmektedir. [20]

Bu eleştiri toplumsal rollerin yüküyle üretmeye çalışan kadın sanatçı için ciddi bir eleştiri sayılabilir. CANAN işlerinde bedenini kullanırken kadını yani kendini

---

[18] Pınar Üner YILMAZ, ''Canan Şenol Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması'', **DEÜ GSF Dergisi**, s:4, 2010, s. 129.
[19] Derya Özdemir, ''Feminist Eleştiri Bağlamında Kadın Sanatçıların Eserlerinde ''Beden İmgesi'' **Atatürk Üniversitesi, GSF Sanat Dergisi,** s.29, 2016, s.48.
[20] Amelia Jones, **'**'Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek'', **Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri,** ed. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, 2016, s.304.

şimdiye kadar nesneleştiren bakış içerisinde bir yapı söküme uğratmaktadır. *Türk Lokumu* serisinde kendini işlerin öznesi olarak kurgularken temsil edilen kadın imgesini yeniden oluşturmaktadır. Sanatçı oryantalist dönemin simgesel resimlerini yeniden canlandırırken yaptığı şey aynı zamanda görsel bir tarih okuması olmaktadır. CANAN, *‘’Bugünü kritize etmek için kesinlikle bir öncekini bilmem gerektiğini düşünüyorum.’’* [21] diyerek izleyiciye tarihi kendi okumasıyla sunmaktadır.

*‘’Video odasında bir projeksiyon ve etrafında yer alan monitörler ile sunulan “Türk Lokumu” isimli, oryantalist sanat ve sanat tarihinin eleştirisi olan videoda, oryantalist dönemin simgesi haline gelmiş tablolar sanatçı tarafından yeniden canlandırılıyor. Sanat tarihinin görsel bir tarih okuması olarak önemini vurgulayan sanatçı, bu video işinde Foucault’nun Jeremy Bentham’ın panapticon’una (1791) ilişkin denemesinde değindiği “şeffaflık yoluyla iktidar” ve “aydınlatma” yoluyla boyun eğdirme formülünden söz ediyor. Bu imge özellikle haremin simgesel ihlalini, ya da harem duvarlarının ve peçenin şeffaflaştırılmasına ve müslüman kadınların erotikleşmiş betimlemeleri için uygun bir imge olarak ortaya çıkıyor. ‘’*[22]



**Resim 66:** CANAN, **Türk Lokumu Serisi 1**, 2011.



**Resim 67:** Jean-Auguste Dominique Ingres, **Büyük Odalık,** 1814, Louvre Müzesi.

21 Esra Sarıgedik Öktem, ‘’CANAN, Türk Lokumu’’, (Çevrimiçi) http://www.cananxcanan.com 3 Nisan 2019

22 Esra Sarıgedik Öktem, ‘’CANAN, Türk Lokumu’’, (Çevrimiçi) http://www.cananxcanan.com 3 Nisan 2019





**Resim 68:** CANAN, **Türk Lokumu Serisi II**, 2011. **Resim 69:** Pierre-Auguste Renoir, **Odalık**, 1870, Washington National Gallery.

Türk Lokumu isimli video'nun şarkı sözleri bu işi yaratmadaki motivasyonunu açıklamaktadır; [23]

*''Ben doğunun çiçeği*
*İki turunç memeli*
*Gürcü çerkez farketmez*
*Hepimiz şark güzeli,*

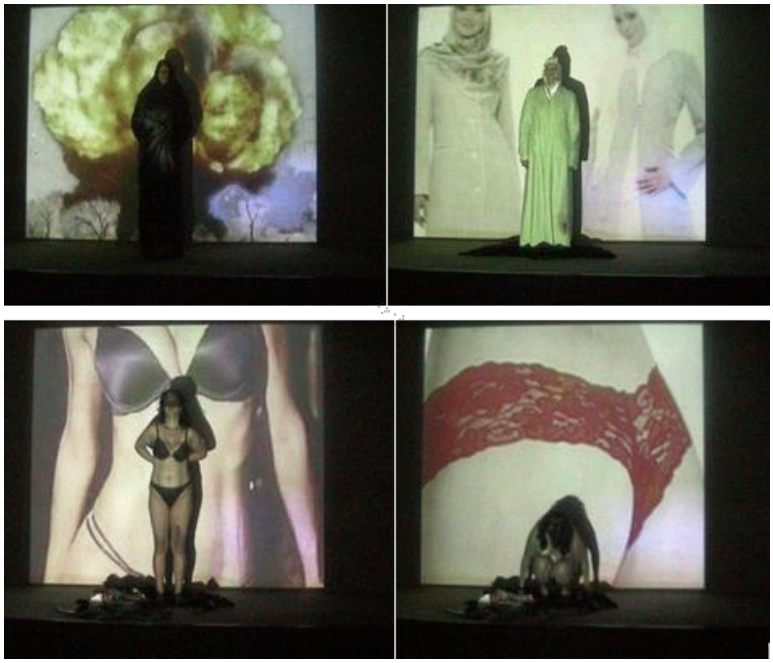
*Bana derler odalık*
*Harem dolu şıllık*
*Gözümde rastık*
*Belimde yastık*
*Gel içime boşal ılık ılık*

*Suskun, masum, Müslüman*
*Uzandık divana anadan üryan*
*Dikti başımıza sultan*
*Harem ağası her yan*
*…….*

*Yetti canıma kölelik*
*Kadın burda isterik*
*Bu resimler hep erotik*
*Yaptın yine röntgencilik*

*Batının fantazisi*
*Tekrarladı kendini*
*Bu resimler hep arak*
*Yarattı ötekini*
*Bizim iştahlı yarak*
*……*
*Doğulu kadın itaatkar*
*Senin bakışın tehditkar*
*Bedenimdeki iktidar*
*Sanma yanına kalır kar*
*……..''*

23 Esra Sarıgedik Öktem, ''CANAN, Türk Lokumu'' (Çevrimiçi) http://www.cananxcanan.com 3 Nisan 2019



**Resim 70:** CANAN, **Hicap,** performans, 2007

Kadının imgesi toplumsal, kültürel ve dini açıdan belirlenirken örtünmede bir sembolleştirmeye maruz kalmaktadır. *Hicap* isimli işiyle CANAN toplumsal cinsiyet, toplumun beden üzerindeki kontrolü arasındaki ilişkileri ele almaktadır. İşte doğu-batı ikileminden, ekonomiye ve modaya kadar birçok kavrama işaret edilmektedir. Hicap kelimesi Arapça bir kelime olarak 'utanma, utangaçlık' anlamına, İran'da ise 'gizlenmek' anlamına gelmektedir. Bu açıdan doğunun bastırılmış ve kimliği olmayan kadın imajı somutlaşarak bir sembole dönüşmektedir.[24]

24 CANAN, ''Hicap'' (Çevrimiçi) http://www.cananxcanan.com 4 Nisan 2019



**Resim 71:** CANAN, Aynalı Kadın, 2015.

Yapılan eleştirilerin örtülü, çıplak, standarda uyan, uymayan ile ilgili olmanın dışında olduğu aşikardır. Sanatçı kendi bedeni üzerinde araştırma yaparken de eleştiriye maruz kalmaktadır. CANAN'ın *Aynalı Kadın* işi bu anlamda kendi bedenine hem dışarıdan bakan hem de ayna ile bakan çok katmanlı bir anlatıma kavuşmaktadır. Sanatçının göstermek istediği aslında gerçeğin kendisi olmaktadır. Ayna metaforu tez içerisinde daha önce tartışılmıştır ve çoğunlukla kendisinin izlendiğini bilen kadının hoşnutluğunu dile getirmenin bir sembolü olarak kullanılmıştır. Bu bakımdan kadının kendine bakarken ne gördüğünü kendi gözünden aktarmak oldukça değerli olmaktadır.

### 3.3 İmgeyi Yeniden İmlemek: Özlem Şimşek

Özlem Şimşek Marmara Üniversitesi Gazetecilik Bölümü'nden mezun olduktan sonra fotoğraf üstüne yüksek lisansını Dokuz Eylül Üniversitesi'nde tamamlamıştır. Yıldız Teknik Üniversitesi'nde doktorasını tamamlayan sanatçı İstanbul'da yaşamakta ve üretmektedir.

Özlem Şimşek'in işleri ve araştırmaları bellek ve kimlik, cinsiyet ve modernitenin çok katmanlı görsel gösterimi üzerine odaklanmaktadır. Parodik alıntı (kendine mal etme, temellük vs.) sanatçının, sanat tarihinde başkası tarafından kimliklendirilmiş bedenlerin tarihine bakarken kullandığı bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Geçmişe parodi ile yeniden bakmanın tarihin içini boşalttığı eleştirileri yapılabildiği gibi postmodern yeniden bakış ile temsil edilenin ideolojik temellerini takip eden bir yöntem olduğu da düşünülmektedir.[25] Türk sanat tarihinin erkek ressamlar tarafından yapılan tablolarındaki kadın temsillerini çözümleyerek yeniden canlandırmaktadır. İdeal Türk kadınlarının temsilleri sadece arzuların değil aynı zamanda politik görüşlerin doğrultusunda yapılmıştır.[25]

Şimşek'in 2010-11 yılları arasında ürettiği bu bir dizi fotoğraf ve video ile Osman Hamdi Bey, Halil Paşa, Halife Abdülmecid Efendi, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail gibi sanatçıların yapıtlarını hem sanatçı olarak hem de işlerin öznesi olarak yeniden kurgulamaktadır. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçte resmedilen kadınların sadece görüntü olmaktan çıkararak eyleyen birer özneye dönüştürerek rollerini anlamaya çalışmaktadır.[27] Değişen koşullara göre değişen kadın imajını ele alırken Şimşek şu cümleleri kuruyor [28]:

*''Namık İsmail'in eşi Mediha Hanım'ı resmettiği portrelerinde cumhuriyet sonrasında önemli bir değişim göze çarpar. Cumhuriyet öncesideki hülyalı bakışlar, jestler ve pozlar yerini cinsiyeti geri çekilmiş duruşlara, bakışlara bırakır. Cumhuriyet modernizmi kadınlara görece eşitlik vaad ederken cinsiyetin geri çekilmesini yadsınmasını talep eder. O açıdan Namık İsmail'in Mediha Hanım'ı resmettiği portreleri ilgimi çeker. Bu Mediha Hanım portresi Cumhuriyet öncesi dönemden. Dolayısıyla izleyiciyle flört bir kadın görüyoruz resimde. Bu Baştan çıkarmaya, etkilemeye çalışan kadın rolüne girmeye çalıştım bu fotoğraf işinde. Bu seriye başladığımda ilk çektiğim işlerden biriydi.*

……

*Bu resimler görsel kültürümüzün parçası, görsel tarihimizi oluşturuyorlar. Hem bu kadınlar hem de sanatçılar benim kendimi parçası olduğum bir alanı temsilcileri, hatta ilk temsilcileri. Geç Osmanlı döneminde ve erken Cumhuriyet döneminde, sanatçı ve kadınlar batılılaşmanın hem yüzüdür hem de nesnesi. Bu resimlerde Batılı, modern, Türkiyenin aydınlık yüzü olarak tanımlanan, Batıya gidip modern sanat öğrenmiş sanatçı, batılılaşmamızın en büyük göstergesini "kadını" resmeder. Bu resimlerde "kadınlık", "Türk kadını" "Osmanlı kadını" kimlikleri temsil edilir ve aynı zamanda da kurulur. Benim niyetim bu kurgusallığı, bu*

---

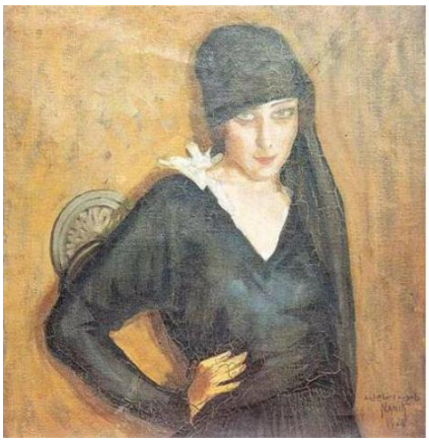
25 Ahu Antmen, ''Özlem Şimşek ve Sanat Tarihimiz, Yeniden'' (Çevrimiçi) https://www.ozlemsimsek.com/katalogs 5 Nisan 2019

26 ''Özlem Şimşek'' (Çevrimiçi) https://www.zilbermangallery.com/ozlem-simsek-a157-tr.htm 7 Nisan 2019

27 Ahu Antmen, **Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet,** Sel Yayınları, 2014, s.35-36.

28 ''Özlem Şimşek, Söyleşi'' 52. Sayı, (Çevrimiçi) http://kontrastdergi.com/ozlem-simsek-soylesi-52-sayi/ 10 Nisan 2019

*kimlikleri araştırmak, anlamaya çalışmak ve tartışmaktı. Bu kurgusallığın içindeki kadınlık nasıl bir kadınlık ve neden böyle başka şekilde değil de bu şekilde diye sormaktı.''*



**Resim 72:** Namık İsmail, **Mediha Hanım,**1920.



**Resim 73:** Özlem Şimşek, **Mediha Hanım Olarak Otoportre (Namık İsmail'den Sonra),** 2010.



**Resim 74:** Nazmi Ziya Güran, **Dansçı,** 1930, Sakıp Sabancı Müzesi.



**Resim 75:** Özlem Şimşek, **Dansçı Olarak Otoportre (Nazmi Ziya Güran'dan Sonra),**

Başkası tarafından tasarlanan kadınlık ve onu anlama çabası içerisinde yeniden üretim örtük ama güçlü bir eleştiriyi içinde barındırmaktadır. Özlem Şimşek, ressamın bakış açısını belirleyerek pozu bulmaya çalışmakta ve doğru pozu bulduktan sonra resmin duygusunu hissetmeye çabalayarak kendini hem özne hem de nesne olarak

kendini yeniden konumlandırmaktadır. Bu bakımdan Şimşek'in *Uzanan Kadın (Halil Paşa'dan Sonra)* videosu başka önemli bir örnektir.

Osmanlı toplumunda Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın* resmiyle figür, belli bir tensellik ve cinsiyete bürünmüştür. Dönemin koşulları içerisinde değerlendirilecek olursa, figür giyinik olmasına rağmen poz uzanan çıplağı çağrıştırmaktadır. Antmen'in belirttiği gibi bugün sıradan bir uzanan kadın olarak algılanabilecek bu resim geleneksel olan ve modern olan arasında bir köprü olarak kadının 'mahremine' dahil olmuştur. Sonuç olarak kendi koşulları içerisinde bu bir çıplaklıktır. Halil Paşa'nın *Uzanan Çıplak* resminin dönemin koşulları sebebiyle örtülü bir çıplaklığı çağrıştırması yine yapıldığı dönem itibariye Goya'nın *Çıplak Maya'*sının birde giyinik olarak resmedilmesi bir toplumun beden, çıplaklık, mahremiyet ve kadına tavrı üzerine iktidarın etkisini anlamak adına önemlidir.[29]



**Resim 76:** Goya, **Çıplak Maya,** 1799-1800, Prado Müzesi.



**Resim 77:** Goya, **Giyinik Maya,** 1800-1803, Prado Müzesi.

[29] Ahu Antmen, ''Geleneksel ve Modern, Mahrem ve Namahrem: Halil Paşa'nın ''Uzanan Kadın''ı ve Örtülü Çıplaklık, **Sanat Tarihi Yıllığı XIX**, Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 2007, s. 2-3.



**Resim 78:** Halil Paşa, **Uzanan Kadın,** 1894, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.



**Resim 79:** Özlem Şimşek, **Uzanan Kadın (Halil Paşa'dan Sonra),** 2012.

İktidarın beden inşası, ideolojik kültürel ve çeşitli sınıflara ait kimlikleri üzerinden 'öteki' temsilini nasıl oluşturduğunu da ortaya çıkarmaktadır. *İdealleştirilmiş Kadınlar Atlası'nda* Şimşek Türk toplumunda klişeleşmiş kadın görüntülerini kamera önünde tekrar deneyerek bütünleşmiş kimlikleri araştırmaktadır. Kendisini makyaj, kostümler ve jestler ile maskeleyerek Türkiye'de Doğu-Batı, modern-muhafazakar, eğitimli-cahil, seküler-dini, köylü-şehirli gibi ideolojik ve

kültürel farklılıkların düalizmini ve bunların ötesinde kimlik hakkında yeniden düşündürmektedir. Bu projeyi şu sorularla ortaya çıkardığını belirtmektedir:[30]

*''Kadın vücudu kültürel anlamların üzerine basıldığı bir araç mıdır? Eğer bu doğruysa ve bedenler ve kimlikler sosyal olarak inşa edildiyse, farklı bir insan olma şansına sahip olabilir miyiz veya kim olduğumuzu düşündük?''*



**Resim 80:** Özlem Şimşek, **İdealleştirilmiş Kadınlar Atlası,** 2015-2018.

Bu anlamda kimliğin sınırları ve bu sınırlar üzerinden kurgulanmış kabullerin sorunsallaştırılması işin amacını oluşturmaktadır. Özlem Şimşek işin kavramsal çerçevesini şu şekilde açıklar;[31]

*'' İdeal Kadınlar Atlası, kamera karşısında maskelenme ve rol oyunu pratiklerine başvurularak gerçekleştirilen bir persona performansıdır. Kılık kıyafet, mimik ve jest*

30 Özlem Şimşek, ''İdealleştirilmiş Kadınlar Atlası'' (Çevrimiçi) https://www.ozlemsimsek.com/ideal 11 Nisan 2019

31 Özlem Şimşek Esin, **''Rol Oyunu ve Maskelenme Pratikleri: Bir Persona Performansı''**, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması, 2018, s.137.

*değişimiyle farklı kadın persona kurguları üstlenilerek gerçekleştirilen çalışma, Türkiye uluslaşma ve modernleşme süreçleri içinde kadınlıkla ilişkili rollerin ve "ideal-kutsal kadın", "öteki-hafif kadın" karşıtlığı içinde tanımlanan kadın stereotiplerinin 2000'li yıllardaki tezahürlerinin izini sürer. ''*

İmgeyi yeniden imleyen Şimşek, bu anlamda inşa edilen kimliğe yeniden bakarak, baktığı yerden tarihin oluşturduğu kadını imajını çözmektedir. Temsil edilenin yerine özne olarak kendisini koyduğunda, kadının başkası tarafından konumlandırılmış halinin eğretiliğini gözler önüne sermektedir. İnsan söylenenden, gösterilenden fazlasıyken sınırları içerisinde kalmaya mahkûm edilen kadını bugün yeniden yaratma istediği tarihi yeniden yazma arzunun bir göstergesi olarak anlam bulabilir.

# SONUÇ

Bu çalışmada insanların varoluşsal eylemlerini tanımlarken bir sıfat olarak yapılan işin önüne getirilen ‘kadın’ üzerine odaklanılmıştır.

İlk bölümde sanattaki eril söylem ve eylemin düşünce dünyasında nasıl yer bulduğu, ne şekilde eleştirildiği ve erkek ve kadın sanatçıların nasıl resmettiği üzerinden bir araştırma yapılmıştır. Ataerkil söylemin oluşmasını destekleyen toplumsal tarih bu söylemi bir anda yaratmamıştır. Kadın hassasiyeti, kırılgan olma, koruma altına alınmak isteme, baştan çıkarıcı olma, fahişelik, annelik, ilham perisi olma, vatan için kendisini feda eden, nüfusu kalkındıran ve bayrağı en önde cesaretle taşıyan olma, iffetli bir şekilde toplumsal hayata karışma vb. bir kısmını dile getirdiğimiz atıfların hepsi farklı koşullar ve zamanlar içerisinde aynı varlığa atfedilebilmektedir. Temsilin, temsil edilenin önüne geçmesi iktidarın gücüyle ilgili olmaktadır. Eğitim hakkından mahrum bırakılan veya sınırlı yaralanabilen ve belirli yerlerde bulunabilen kadınlar, alışılmış olanın doğal görünmesi durumunun sonucu olarak varlıkları bağımlı olarak nitelendirilmişlerdir. Aklın himayesini erkeğe veren tarih içerisinde kadının bu rollerden sıyrılma çabası ise hem maddi hem de psikolojik bir savaş haline gelmiştir. Birinci bölümde erkek sanatçının ürettiği kadın imgesi ve kadın sanatçının üretimi kıyaslandığı zaman kadınların resim programları bir ekole, akıma veya stile dahil olma veya kendini kabul ettirme çabasından uzak görünmektedir. Kendinden çıkan ve kendi düşün dünyasına odaklanan bir anlatımın baskınlığı fark edilmektedir.

İkinci bölümde Osmanlı batılılaşma hareketlerinden Cumhuriyetin kurulmasına giden sürecin karakteristiğine bakıldığı zaman kökten ve genele yayılmış bir dönüşümün yaşanmadığı görülmektedir. Türk modernleşmesi imparatorluğun gücü ve ataleti sebebiyle dünya ki hızı anlamlandırmakta ve kendini yeniden konumlandırmakta sıkıntı yaşamıştır. Bu bakımdan dönüşüm lokal ve üstten bir hareket olarak nitelendirilebilmektedir. Osmanlı monarşisi içerisinde yönetimdeki

diğer görevlilerin dahi sultanın kulu olduğu gerçeği[1] imparatorluk içinde birey olma bilincinin gelişmesinin önünde önemli bir engeldir. Bu bakımdan kadının özne olma bilincine ulaşmaması bu durumun doğal bir sonucudur. Aynı zamanda kadını ev dışı bir hayat içerisinde bulunmasını gerektirecek koşulların olmaması önemli bir etkendir.

19. yüzyılın ortasında öğretmen olarak yetişmek üzere eğitilmesinin önü açılan kadın, modernleşmenin hızına ayak uydurabilecek ilk misyon ile kutsanmıştır. Roman, dergi, piyes ve gazeteler de kadını kimliklendirme konusunda önemli rol üstlenmiştir. Örneğin edebiyat, görücü usulünü eleştirirken, kadının pasif olmaması istenmiş fakat bu süreçte en önemli vurgu ahlaki değerlin bozulmasının önünde durmak ve iffet konusunda olmuştur. Aydın kesim kadınların çalışma hayatına katılması gerektiği, siyasal haklarının ve eğitim haklarının artması gerektiği vurgusunu yaparken bir yandan da toplumsal cinsiyet rolleri gereği bütün bunların kadını evde de çalışmak zorunda olduğu için esaret altına alacağı endişesini taşımaktadır. Denetim altında tanınan özgürlük alanları, cumhuriyet döneminde de kadınlar için roller inşa etmeye devam etmiştir. Yeni kurulan devlette kadın kimliği kamusal hayatta fedakâr, özveriyle çalışan, cinsiyetsiz ve kolektif kimliğin arkasında kalmıştır. Bu bağlamda ikinci bölümde Türk toplumu için yeni sayılabilecek bir kabul olarak resim içinde kadının konu ve içerik bakımından nasıl ele alındığı, kadının yerleştirilmek istenen konumunu da gözler önüne sermektedir. 19. yüzyıldan başlayarak kadın temsillerinde, bir enstrüman çalan, okuyan, dil bildiğini işaret eden, atölyede resim yapan bir profil sunulduğu görülmektedir.

Cumhuriyetin kurulması ile birlikte kadınlar yeni kurulan devletin yüzü olmuş ve birlikte üreten, yaşayan, paylaşan ve gelecek nesiller için yorulmak nedir bilmeden çalışan bir kadın imgesi sunulmuştur. Resim programlarında artık sadece üst kesimin iyi eğitim almış figürleri değil, köylerde, tarlada birlikte ekin eken, emek veren, okuma yazma öğrenen ve öğreten yani kazanılan savaş ile beraber yeni kurulan devletin temellerini, halkın birlik ve beraberliğiyle gerçekleştiği vurgusunun olduğu ve kendileriyle özdeşlik kurabildikleri bir anlatım desteklenmiştir. Desteklenmiştir

[1] Niccolo Machiavelli, **Hükümdar,** İş Bankası Yayınları, 2008, s.70.

kelimesi burada sadece eylem belirtmenin ötesinde dönemin devlet kurgusuyla beraber yeni program içerisinde yapılan propagandayı anlatmak bakımından anlam bulmaktadır. Kurtuluş savaşı ve inkılap temalı resimlerde kadın figürler mimiksiz, cinsiyetsiz ve moderndir fakat yine de eş, anne ve evsel işlerin hamisidir.

Açılan güzel sanatlar okuluna kadınların da kabul edilmesiyle beraber yeni kurulan devletin ideolojisi gereğince, kadına tanınan haklar ve yaratılan kadın imgesi birçok kadın sanatçının benimsediği bir tutum haline gelmiştir. Bunun sonucunda birçoğu halkı eğitmek için öğretmen olarak sanatı bir varoluş sorununu olarak ele almamışlardır. Kadın imajı bakımından bir yandan ideolojik yerleştirmeler söz konusuyken diğer yandan sanat tarihi geleneğinde klasik bir yorumla uzanan çıplak, eylemsiz ve seyirlik olarak resmin konusunu oluşturan kadın imgesi de devam ettirilmektedir.

Kadın sanatçıların resimlerine bakıldığında bir yandan derinleşmeden, teknik ve biçimsel yeterlilik bakımından yapılan resimler olmasına karşın diğer yandan resme düşünsel bir arka plan ekleyen, toplumsal cinsiyet rollerinden sıyrılmak adına hareket eden, kendini gerçekleştirmek için güvenli sınırlar içerisinden çıkan örnekler ile de karşılaşmaktayız. Bu örnekler, toplumsal bir dönüşümün etkisinden ziyade bireysel bir istek ve kararlılık göstergesi olması bakımından sınırlıdır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde seçilen örnekler şimdiye kadar oluşturulmuş kadın imgesini, kendileri üzerinden okumaya çalışan Şükran Moral, CANAN ve Özlem Şimşek incelenmiştir. Her üç sanatçıda maruz kalan, işlerin hem öznesi hem de nesnesi olan sanatçılar olarak izleyiciyi kendisiyle beraber bir tür hesaplaşmanın içerisine çekmektedir. Şükran Moral mekanı işlerin içerisine katarak toplumsal belleğimizde yer edinmiş kodları değiştirmek istercesine performatif bir tutum içerisinde olmuştur. Sanatçı işlerine genellikle insanları da dahil ederken, eleştirdiği hatta bir adım ötesi yıkmak istediği tabuları ile yüzleştirmektedir. Sanatçı, temsil edileni izleyicinin anlam dünyasına bırakmak yerine izleyiciyle daha özgür bir karşılaşma sağlamaktadır.

Yaşayan ve maruz kalan olarak sınırların belirsizleştiği, herkesin özgür ve eşit olabileceği yanılgısına karşı Moral'ın 'karşılaşmaları', aracısız olmak bakımından sanatçının varlığını güçlendirmekte ve söylemin etkisini artırmaktadır.

Toplumsal cinsiyet ve rollerin, temsillerin dışında anı ve bellek gibi kodları CANAN'ın kendi bedenini kullanması ile beraber çözülmektedir. İdeal vücut ölçüleri ve ideal söylemlerin tam tersini belleğimizde yapılandırmaktadır. Sanatçı kadının seyirlik olma durumunu, resimdeki figürler yerine kendi bedeniyle yeniden canlandırırken belleği ters düz etmektedir. CANAN'ın işlerinde Şükran Moral'a göre 'karşılaşma' daha sınırlıdır. Sanatçı söylemini iletmiş ve geri çekilmiştir. Geriye sadece bu rolleri belleğinde barından izleyici ve işini bırakmaktadır.

Özlem Şimşek de işleri bellek ve kimliği çok katmanlı sorgulanmasına dayanan üretimleri ile bir başkası tarafından kimliklendirilmiş olan kadını aynı role bürünerek sanatçıyı, sanatın nesnesi kadını anlamaya çalışmaktadır. Temsili kurgulayan ve temsil edilenin ideolojik temelini takip etmenin bir yöntemi olarak büründüğü roller ile yine işlerinin hem öznesi hem de nesnesi olmaktadır.

Bu çalışma kapsamında incelenen sanatçı ve işlerinden yola çıkarak Türkiye modernleşmesinde 'kadın imgesi' anlaşılmaya çalışılmıştır. Osmanlı'nın son döneminden Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulma sürecine kadar yaşanan siyasal, ekonomik ve sosyal dönüşümler büyük insanlar ve büyük olaylar tarihi olması bakımından toplumsal ve bireysel olanı anlamamızı güçleştirmektedir. Bu sebeple özne olarak kadınların kendileri için yaratılan imgeleri hakkında düşünmesi ve iş üretmesi, bu tez kapsamında kadın imgesini anlamaya çalışma bağlamı bakımından önemlidir.

# KAYNAKÇA


Anonim: Gwen John 1876–1939 (Çevrimiçi) https://www.tate.org.uk/art/artists/gwen-john-1363 30 Kasım 2017

Anonim: Gwen John Nude Girl 1909–10, (Çevrimiçi) http://www.tate.org.uk/art/artworks/john-nude-girl-n03173/ 30 Kasım 2017.

Anonim: Dora Carrington British Painter and Decorative Artist, (Çevrimiçi) https://www.theartstory.org/artist-carrington-dora-artworks.htm#pnt_4 01 Aralık 2017

Anonim: ‘’A Mystical World: Painter Marie Laurencin’’, (Çevrimiçi) https://www.schirn.de/en/magazine/context/a_mystical_world_painter_marie_laurencin/ 03 Aralık 2017

Anonim: http://www.wearenotamuse.co.uk/bauhaus-women/ erişim tarihi: 06 Aralık 2017

Anonim: ‘’**Berger ve ‘’Güneşin Doğuşu’’**, 02.04.1995, Taha Toros Arşivi, (Çevrimiçi) https://core.ac.uk/download/pdf/38318039.pdf 22 Aralık 2017

Anonim: (Çevrimiçi) http://www.sukranmoral.com/public/files/resume.pdf 2 Mart 2018

Anonim: ‘’Özlem Şimşek’’ (Çevrimiçi) https://www.zilbermangallery.com/ozlem-simsek-a157- tr.htm 7 Nisan 2019

Anonim: ‘’Özlem Şimşek, Söyleşi’’, 52. Sayı, (Çevrimiçi) http://kontrastdergi.com/ozlem-simsek-soylesi-52-sayi/ 10 Nisan 2019

Akalın, Şükrü Haluk: **Türkçe Sözlük,** Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2011.

Akyol, Nuray: **‘’Özel Alan İçindeki İktidar İlişkilerinin Resimsel Dilde İfadesi’’,** Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Çalışma Raporu, 2007.

Aliçavuşoğlu, Esra: ‘’Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı’’**, Sanat Tarihi Yıllığı XIX**, Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 2007, s.41-73.

Antmen, Ahu: **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla,** Sel Yayıncılık, 2010.

Antmen, Ahu: **Sanat Cinsiyet Sanat tarihi ve Feminist Eleştiri**, İletişim Yayınları, 2016.

Antmen, Ahu: ‘’Geleneksel ve Modern, Mahrem ve Namahrem: Halil Paşa’nın ‘’Uzanan Kadın’’ı ve Örtülü Çıplaklık, **Sanat Tarihi Yıllığı XIX**, Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 2007, s.1-15.

Antmen, Ahu: **Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet**, Sel Yayınları, 2014.

Antmen, Ahu: ‘**Üryan, Çıplak, Nü: Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü**, Pera Müzesi, 2015.

Antmen Ahu: ‘’Özlem Şimşek ve Sanat Tarihimiz, Yeniden’’ (Çevrimiçi) https://www.ozlemsimsek.com/katalogs 5 Nisan 2019

Arapoğlu, Fırat: ‘’Şükran Moral Özelinde Türkiye’de Feminist Sanatta Kimlik ve Farklılık’’, **Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi,** cilt 1, sayı 1 Aralık 2016, s.52-63.

Atagök, Tomur: **BildiklerimGördüklerim, Gördüklerim Bildiklerimdir: Seçme Yazılar,** YKY, 2011.

Atagök, Tomur: **Yirminci Yüzyılın İlk Yarısında Türk Kadın Ressamlarından…,** Yüksel Sabancı Sanat Merkezi Yıldız Üniversitesi, 1992.

Bakacak, Ayça Gelgeç: ‘’Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme’’, **Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi,** sayı 44, Güz 2009, s.627-638.

Barret, Terry: **Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri**, Hayalperest Yayınevi, 2015.

Baudelaire, Charles: **Modern Hayatın Ressamı**, İletişim Yayınları, 2009.

Berger, John: **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 2009.

Berkes, Niyazi: **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, YKY, 2012.

Berktay, Fatmagül: **Tarihin Cinsiyeti**, Metis Yayınları, 2015.

Beykal, Canan: ''Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Mektebi'', **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, 2/16, Ekim 1983, s.6-14.

Budak, Ali: ''Osmanlı Modernleşmesi ve Kadın'', **Sivil Toplum**, sayı:2, 2004, s.41-48.

Buettner, Stewart: ''Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz'', **Woman's Art Journal**, vol.7, no.2, 1986-1987, s. 14-21.

Bumin, Tülin: **Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza**, YKY, 1996.

Büchert, Marie: ''The limited latitude of the individual'' (Çevrimiçi) http://www.cananxcanan.com 3 Nisan 2019.

Can, Şefik: **Klasik Yunan Mitolojisi,** İnkılap Kitabevi.

CANAN: ‘’Please note that I have changed my name from Canan Senolto CANAN’’ (Çevrimiçi) http://www.cananxcanan.com 2 Nisan 2019

CANAN: ‘’Hicap’’ (Çevrimiçi) http://www.cananxcanan.com 4 Nisan 2019

Cezar, Mustafa: **Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 1883-1968: Akademi 85. Yıl**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1968.

Cezar, Mustafa: **Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 1883-1973**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1973.

Chadwick, Whitney: ‘’Bağımsızlar’’, **Sanat Dünyamız**, sayı: 63, 1996, s.169-191.

Coşar, Fatma Mansur: ‘’Malek Chebel’den İslamda Beden: Dokuz Kapılı Kale’’’’ **Toplumsal Tarih**, sayı:149, Mayıs 2006, s.48-51.

Çakaloz,O. Zeki: **’’Desen Bilgisi ve Yetkinliğini Kanıtlayan Bir Sanatçı: Aliye Berger’’**, Taha Toros Arşivi, (Çevrimiçi) https://core.ac.uk/download/pdf/38318059.pdf 15 Aralık 2017

Çalıkoğlu, Levent: ‘’Türkiye’den Modern ve Çağdaş Sanatçılar’’**,** **Hayal ve Hakikat Türkiye’den Modern ve Çağdaş Sanatçılar**, ed. Esin Eşkinat, İstanbul Modern, 2012.

Çelikkol, Güneş: ‘’Feminite ve Modernite,’’ **Tarih ve Toplum**, sayı 207, Mart 2001, s.69-72.

Dal, Esin: ‘’Atatürk Döneminde Resim ve Resim Tartışmaları’’, **Sanat Tarihi Yıllığı XII**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi 1982, s. 5-21.

Dino, Abidin: ’’Varla Yok Arasında Hale Asaf’’, **Milliyet Sanat Dergisi**, sayı 275, 1 Kasım 1991, s.27-31.

Edgü, Ferit: **Eren Eyüboğlu**, Ada Yayınları, 1981.

Elinor, Gillian: ‘’VanessaBellandDoraCarrington: Bloomsbury Painters’’, **Woman's Art Journal**, Vol. 5, No. 1, 1984, s.28-34.

Ergönül, Eser ve Koca, Bayram: ‘’Erken Cumhuriyet Dönemi Resimlerinde Kadın İmgesi: Modernleşme ve Milliyetçilik’’, **SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi,** Cilt 10, sayı: 20, Aralık 2017, s.761-786.

Erişti**,** Özgür Ceren: **‘’Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili’’,** Hacettepe ÜniversitesiİletişimFakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi Moment Dergi, 2 (2), 2015, s.59-79.

Esin, Özlem Şimşek: **‘’Rol Oyunu ve Maskelenme Pratikleri: Bir Persona Performansı’’**, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması, 2018.

Eyüboğlu, Bedri Rahmi: “Pazartesi Konuşmaları: Bir, İki, Üç”, **Cumhuriyet Gazetesi,** 20 Eylül 1954.

Figura, Starr: ‘’Women Artists and the Russian Avant-garde book,1912-1934’’, **Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art,** Ed. Cornelia Butler, Alexandra Schwartz, Museum of Modern Art Distributed in the United States and Canada by Distributed Art Publishers, 2010.

Foucault, Michel: **Cinselliğin Tarihi**, Ayrıntı Yayınları, 2007.

Furman, Olga: ‘’The Women Artist in Marienne Werefkin’s Larger Cultural Circle’’, **Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle,** Ed. Tanja Malycheva, Isabel Wünsche, Brill, 2017.

Göbenli, Mediha: ‘’Modernite ve Geleneksellik Arasında Kadın’’, **Varlık**, Mart 2003, s.16-22.

Hasbora, Hatice: **‘’Başlangıcında Günümüze Türk Kadın Ressamları’’**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1994.

Heath, Joanne: ‘’Women Artists Beetween the Wars: ‘’ A Fair Field and No Favour’’ **Woman's Art Journal,** Vol. 33, No. 2 (Fall/Winter 2012), Old City Publishing, Inc., s.55. (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/24395295 1 Aralık 2017

Helland, Janice: "Culture, politics, and identity in the paintings of Frida Kahlo." **The Expanding Discourse: Feminism and art history,** ed. Norma Broude, Mary D Garrard,1992.

Hobsbawm, Eric: **Kısa 20. Yüzyıl Aşırılıklar Çağı 1914-1991**, Everest Yayınları, 2010.

İnce, Güler: ‘’Erkek Bedeni ‘Çıplak’ Kadın Bedeni ‘Nü’’,2015, (Çevrimiçi) http://www.sanatatak.com/view/erkek-bedeni-ciplak-kadin-bedeni-nu 8 Aralık 2017.

Jones, Amelia: ‘’Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek’’, **Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri,** ed. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, 2016.

Kadıoğlu, Ayşe: ‘’Cinselliğin İnkarı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları’’, **Bilanço 98**, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1998, s.89-101.

Kant, Immanuel: ‘’Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt (1784)’’ **Toplumbilim Aydınlanma Özel Sayısı,** sayı:11, Çev. Nejat Bozkurt, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2000, s.115-122.

Kaya, Mustafa: ‘’Leibniz’de Kötülük Problemi ve Mümkün Dünyaların En İyisi Teodisesi’’, **Doğu Batı**, sayı: 70 Ağustos, Eylül, Ekim, 2014, 53-79.

Koçak, Orhan: **Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**, Platforn Garanti Sanat Merkezi, 2007.

Konyar, Banu Paşalıoğlu: ‘’İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’’, **Toplumsal Tarih**, sayı:99, Mart 2002, s.41-45.

Konyar, Banu Paşalıoğlu: ‘’**İnas Sanayi-iNefiseMektebive Mezunları’’**, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1996.

Kozloff, Joyce: ‘’Liubov Popova: Modern Sanatın Çoçuk Yüzü’’, (Çevrimiçi) http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-lyubov-popova-modern-sanatin-cocuk-yuzu/2768 04 Aralık 2017.

Köksal, Ahmet: ‘’Türk Kadın Sanatçıları’’, **Milliyet Sanat,** Sayı: 141, 18 Temmuz 1975, s.21.

Machiavelli, Niccolo: **Hükümdar,** İş Bankası Yayınları, 2008.

Michaut, Stephane: ‘’Sanat ve Edebiyatta Putlaştırma’’, **Sanat Dünyamız**, sayı:63, 1996, s.123-145.

Moral, Şükran: **Aşk ve Şiddet,** Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 27 Mart – 3 Mayıs 2009.

Mutlu, Asım: ‘’Ressam Belkıs Mustafa’nın Yaşamı ve Onun Desenleri İle Yakın Çevresinden Bir Kesit’’, Taha Toros Arşivi, Dosya No:25- Belkıs Mustafa, (Çevrimiçi), http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/52601/001642189010.pdf?sequence=1 10 Aralık 2017

Müller, Ulrike: **Bauhaus Women**, Flammarion, 2009.

Odabaş, Osman: ‘’1990’lı Yıllarda Türkiye’de Toplumsal Kimlik ve Cinsiyet Politikalarının Çağdaş Sanattaki Yansımaları’’, **İDİL,** 2012, Cilt 1, Sayı 5, s. 427-445. (Çevrimiçi) http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1353003297.pdf 02 Kasım 2016.

Oral, Zeynep: ‘’Camille Claudel: Bir Kadın, Bir Heykeltraş’’ **Milliyet Sanat**, sayı: 187, 1988, 12-16.

Oral, Zeynep: **’’Aliye Berger’in Yaşama Sevincini Yansıtan, Birer Renk Cümbüşü Gravürleri Sergileniyor’’,** Taha Toros Arşivi, (Çevrimiçi) http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16765/001582858010.pdf?sequence=1 20 Aralık 2017

Ödekan, Ayla: ‘’İmgenin Dönüşümü’’, **Hayal ve Hakikat Türkiye’den Modern ve Çağdaş Sanatçılar,** ed. Esin Eşkinat, İstanbul Modern, 2012.

Öktem, Ülker: ‘’Descartes Epistemolojisinde Tanrı’nın Yeri’’, **Ankara Üniversitesi Dil-Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, cilt 40, sayı 3-4, 2000, s.29-35.

Öktem, Esra Sarıgedik: ‘’ CANAN, Türk Lokumu’’, (Çevrimiçi) http://www.cananxcanan.com 3 Nisan 2019

Öndin, Nilüfer: **‘’Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları’’,** Mimar Sinan Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2002.

Özdemir, Derya: ‘’Feminist Eleştiri Bağlamında Kadın Sanatçıların Eserlerinde ‘’Beden İmgesi’’ **Atatürk Üniversitesi, GSF Sanat Dergisi,** s.29, 2016, s.45-56.

Özdemir, Derya: ‘’**Bir Anlatı ve Anlayış Olarak Kadının Modernizm Sonrası Sanatsal İmajı’’**, Atatürk Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2014.

Özen, Cavidan Göksoy: **''İnas Sanayi-i Nefise Mektebinde Yetişen Kadın Ressamlarımız'',** Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1985-1986 kış yarıyılı.

Papila, Aytül: ''Cumhuriyet Döneminin Türk Kimliğininin, Cumhuriyet İdeolojisinin Oluştuğu (1923-1950) Yılları Arasında Üretilen Resimler Üzerinden Analizi'', **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** 2012, s.151-168.

Paris, Reine-Marie: ''**Camille The Life of Camille Claudel, Rodin's Muse and Mistress''**, çev. Liliane Emery Tuck, Seaver Books, 1988.

Pelvanoğlu, Burcu: **Hale Asaf: Türk Resminde Bir Dönüm Noktası**, YKY ,2007.

Petersen, Karen:
Wilson, J.J. **Women Artists**, Harper Colophon Books, 1976.

Proudhon, Pierre Joseph: **Mülkiyet Nedir**?, Çev. Vedat Gülşen Üretürk, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998.

Rendell, Clare: ''Sonia Delaunay and the Expanding Definition Art'', **Womans's Art Journal,** Vol.4, No.1, 1983, s.35-38.

Sarabianov, Andrei D.: Olga Vladimirovna Rozanova, (Çevrimiçi), https://www.britannica.com/biography/Olga-Vladimirovna-Rozanova 04 Aralık 2017.

Sayar, Meral: ‘’Şükran Moral Sanatında Karşı-temsil Odakları’’, **Hacettepe GSF Sanat Yazıları Dergisi,** sayı:34, Mayıs 2016, s.69-78.

Sayın, Zeynep: **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınevi, 2009.

Schopenhauer, Arthur: **Aşk ve Kadınlara Dair Aşkın Metafiziği**, Çev. Ahmet Aydoğan, Say Yayınları, 2012.

Sönmez, Necmi: ‘’Paris’teki Öncüler: Hale Asaf, Fikret Muallâ’’, (Çevrimiçi), http://www.e-skop.com/skopbulten/turk-modernistler-paristeki-onculer-hale-asaf-fikret-muall%C3%A2/2035 12 Aralık 2017

Sönmez, Ayşegül: ‘’Camille Claudel: Kimsenin sevgilisi değil!’’, (Çevrimiçi) http://sanatatak.blogspot.com/2007/05/camille-claudel-kimsenin-sevgilisi-deil.html/ 26 Ekim2017.

Suzuki, Sarah: ‘’Kathe Kollwitz’’**, Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art,** Ed. Cornelia Butler, Alexandra Schwartz, Museum of Modern Art Distributed in the United States and Canada by Distributed Art Publishers,2010.

Sütçü, Özcan Yılmaz: ‘’Adorno’nun Felsefesinde Özgürlük İdesi Olarak Sanat’’, **Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi,** sayı:20, 2015 Güz, s.271-288.

Şimşek, Özlem: ‘’İdealleştirilmiş Kadınlar Atlası’’ (Çevrimiçi) https://www.ozlemsimsek.com/ideal 11 Nisan 2019

Tanaltay, Erdoğan: ‘’Bir Büyük Kadın: Eren Eyüboğlu’’, **Sanat Çevresi,** Sayı: 120, Ekim 1988, s.23.

Tiğrali, Sırrı: ‘’Sanat Tarihimizden Bir Yaprak Sanayi-i Nefise İnas Mekteb-i Şahanesi’’, **Ankara Sanat,** Sayı 175, Kasım1980, s.20.

Toprak, Zafer: ‘’Cumhuriyet Erkeğinin Kadın İmgesi’’, **Toplumsal Tarih,** sayı:99, Mart 2002, 15-19.

Toros, Taha: ‘’Yaşamı ve Sanatıyla Aliye Berger (1903-1974)’’, 2002, s.90., (Çevrimiçi) http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16743/001582864010.pdf?sequence=1&isAllowed=y 17 Aralık 2017

Türkdoğan, Melike: ‘’Ahmet Mithat Efendi’nin Bakış Açısıyla Modernleşme Döneminde Osmanlı Toplumunda Kadın Meseleleri’’, **Dergah**, Şubat 2002, s.19-21.

Ürekli, Fatma: ‘’Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’’, **Tarih ve Toplum**, cilt:39 sayı:231, Mart 2003, 50-60.

Yaman, Zeynep Yasa: ''Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır'', **Kadınlar Resimler Öyküler,** ed.Begüm Akkoyunlu, Pera Müzesi Yayını, 2006.

Yaman, Zeynep Yasa: "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, İstanbul, C. IV, 1994.

Yardımcı, Sibel: **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, İletişim Yayınları, 2005.

Yılmaz, Ahmet: ''Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Kadın Kimliğinin Biçimlendirilmesi'', **ÇTTAD, IX/20-21**, 2010/Bahar-Güz, s. 191-212.

Yılmaz, Pınar Üner: ''Canan Şenol Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması'', **DEÜ GSF Dergisi,** s:4, 2010, s.125-134.