

T.C.
ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KADIN SANATÇILAR VE
FİGÜRATİF EĞİLİMLER

Tuğba Yektaş

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İstanbul, 2019



ALTINBAŞ
ÜNİVERSİTESİ

T.C.

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

**ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KADIN SANATÇILAR VE
FİGÜRATİF EĞİLİMLER**

Tuğba Yektaş

Danışman: Doç.Dr. Nedret Yaşar

İstanbul, 2019

Bu alışma 22/08/2019 tarihinde yapılmış olan Tez Savunma Sınavında tarafımızca incelenmiş olup, kapsam ve kalite açısından Yüksek Lisans tezi olmaya yeterli bulunmuştur.

Doç. Dr. Nedret Yaşar

Danışman

Tez Savunma Sınavı Jüri yeleri

Doç.Dr. Nedret Yaşar

Sanat ve Tasarım, Yalova
niversitesi

Prof. Dr. Mustafa Orkun Müftüoğlu

Güzel Sanatlar, Mimar Sinan
Güzel Sanatlar Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Orhan Erkal

Güzel Sanatlar ve Tasarım,
Altınbaş Üniversitesi

Bu alışma bir Yüksek Lisans tezinin tüm gerekli şartlarını taşımaktadır.

Dr. Öğr.yesi Lütfiye Bozdağ

Anabilim Dalı Başkanı

Sosyal Bilimler Enstitüsü onayı:

____/____/____

Doç.Dr.Banu Kavaklı

Enstitü Müdürü

Bu dokümandaki tüm bilgilerin akademik kural ve etiğe bağılı kalınarak yazıldığını ve tez yazım kuralları kapsamında bu çalışmada bulunan ve özgün olmayan bütün bilgi ve materyallerin referanslandırıldığını temin ederim.

Tuğba Yektaş

İTHAF

Bilimsel hazırlık süreci boyunca üzerinde çalıştığım tez konusunda her zaman yol gösterici olan danışmanım Sayın Doç.Dr. Nedret Yaşar'a, değerli katkılarından dolayı Sayın Prof.Dr. Mustafa Orkun Müftüoğlu ve Dr.Öğr. Üyesi Orhan Erkal'a, çalışma süresinin başından sonuna kadar desteğini esirgemeyen aileme teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KADIN SANATÇILAR VE FİGÜRATİF EĞİLİMLER

Tuğba Yektaş

Yüksek Lisans, Sanat ve Tasarım, Altınbaş Üniversitesi,

Danışman: Doç.Dr. Nedret Yaşar

Ağustos, 2019

Bu çalışma Çağdaş Türk resim sanatı kadın sanatçıları figüratif eğilimlerinin toplumsal yapı içerisinde nasıl şekillendiğinin analizidir. Kadın sanatçılar Batılılaşmanın devlet programı haline geldiği dönemde, figür ve portrelerde mücadeleci duruşlarının yansımaları görülür. Bu mücadeleci duruşun, Çağdaş Türk resim sanatında kadın sanatçıların eserlerinde sürdüğü gözlemlenmektedir.

Osmanlı devletinin yapısından başlayarak yaşanan ekonomik ve sosyal problemleri, devleti değişim sürecine iten nedenleri ve atılan adımların kadınları ne derece kapsadığını irdelemektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde eğitim anlamında atılan adımlar, İslam inancının güzel sanatlar eğitimi içerisinde figüratif resme etkisi ele alınmıştır. Türk resminin toplumsal yapı içinde, sanat kurumlarının açılmasıyla aldığı şekli ifade etmektedir. Türkiye’de sanat eğitimi veren kurumlarının batılı akademik eğitim modelinin yansıması olarak figür çalışmaları gerçekleştirebilmelerinin önü açıldığı görülmektedir.

Batılılaşma sürecinde yapılan reformlar ve sanat eğitimi, toplumun tüm kesimini kapsayamamış belirli çevrelerde sınırlı kalmıştır. Böyle bir süreç içerisinde kadınların akademide yer almasının yanında figüratif eserler ortaya koyması önemli bir gelişmedir.

İkinci bölümde Cumhuriyet döneminde oluşan sanatçı grupları incelenmiş, Türk resminin ifade dilini şekillendirmesi ve özgün bir dilin oluşma süreci ele alınmıştır. Kadınların eğitim sürecine erkeklerle eşit biçimde katılmaya başlaması, devlet politikasıyla yurtdışında eğitim alma fırsatı bulması ve batının etkisinde olduğu sanat akımlarını yurda getirerek Türk resim sanatına yansımaları ifade etmektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde belirlenen kadın sanatçıların aile yapıları ve eğitim süreci incelenmiştir. Yapılan inceleme göstermiştir ki; Batılı eğitim anlayışında çoğunlukla azınlık ailelerinin kızları çalışmalarını sürdürmüştür. Eğitim sürecinde oluşan modern Türk kadını modelinin çalışmalara figüratif anlamdaki yansımaları ifade edilmiştir.

Çalışmanın son bölümünde 1950 yılından sonra devlet yapısındaki değişimlere ve kadın olgusuna değinilmiştir. Kadın sanatçılar toplumsal koşullar sebebiyle farklı bir eğitim temelinde yetişmiş, akademide erkeklerden çok daha geç bir dönemde yer almıştır. Batılılaşma sürecine tanıklık eden kadın ressamlar çeşitli eğitim kurumlarında öğretmenlik yapmıştır. Kadın ressamların sergiler, yayınlar ve uluslararası platformlarda yer alması ile, kadına bakış açısı değişmeye başladığı görülmüştür. Çağdaş Türk resim sanatında belirlenen kadın sanatçıların figüratif ifade biçiminin izlenimleri aktarılmıştır. Bu tez çalışmasında kadın sanatçıların cumhuriyet dönemine kadar olan süreçte figüre yaklaşımı tamamen etüt anlamında olsa da duygu anlamında her zaman izleyiciyi etkilediği görülmüştür. Çağdaş Türk resim sanatında ise Figüratif eğilimli kadın sanatçıların eserleri biçimsel araştırmanın ötesinde özgün yorumuyla benliğini kazandığı kanaatine varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Türk Resim Sanatı, Kadın Sanatçılar, Figür, Portre, Kompozisyon

ABSTRACT

THE WOMEN ARTISTS IN THE MODERN TURKISH PAINTING ART AND FIGURATIVE TRENDS

Tuğba Yektaş

Master Degree, Art and Design, Istanbul Altınbaş University,

Supervisor:

Assoc.Prof.Dr. Nedret Yaşar

August 2019

This study is an analyses about what type of construction the contemporary Turkish art women's figurative education were shaped in. During the time when the westernization became a community program, the women artists seemed to have a challenging out look in the figures and portraits. The challenging out look continued in the contemporary Turkish painting women's art works.

Starting with the Ottaman Empire structure, this study compromises the economical and social problems, the reasons to push the government for a change and how the taken steps affected the woman.

In the first part of the study, the steps which were taken for education and effect of Muslim religion on the figurative painting of fine arts are being discussed It expresses the shape the Turkish painting were made in after the openings of art schools. It is seen that the figurative studies of art institutions in Turkey led up as a western academic study module's reflection.

The reforms and art educations during the westernization times, were not able to cover all and the societies were limited in certain aspects. Figurative art works were an important improvement during those times.

In the second part, the artists groups which were formed during the Republic period were inspected, Turkish paintings were changing the expression of the language and creating a new language in this duration. It imports the effects of women starting to have an equal education with men, by the government policy, finding chance to study abroad and bringing the art movement of the western into Turkish painting arts.

In the third part of the study, the family structure of selected art women were examined. The examination showed that only few families' daughters continued the western education. The model of Modern Turkish women, which were made during the education period, figurative reflections were expressed.

In the last part of the study, the changes about government and the women phenomenon is due to the social conditions, the mentioned women artists were educated in a different education base which took place way later in the academic life than men. The women painters who witnessed the westernization period, taught in various institution.

It was seen that, women's perspective started to change by taking part in international platforms broadcasts and exhibitions. The impression of women artists who were selected by modern Turkish painting art, figurative explanations were reported. Even if the women artists' perspective, until the Republic period, on figures was all about attitude, it seemed to have an emotional effect on the audience.

As for modern Turkish painting arts, the women artist's figurative slopiness of work of art became clear with the genuine interpretation beyond the stylistic research.

Keywords: Turkish Painting, Women artists, Figure, Portrait, Composition

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	x
RESİM LİSTESİ.....	xii
KISALTMALAR LİSTESİ	xv
GİRİŞ	1
ÇALIŞMANIN AMACI.....	3
ÇALIŞMANIN KAPSAMI	3
ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ VE SINIRLILIKLAR	3
1. BÖLÜM	4
1. CUMHURİYET ÖNCESİ TOPLUMSAL YAPI	4
1.1 ASKER RESSAMLAR KUŞAĞI	6
1.2 SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİNİN KURULUŞU VE ETKİNLİĞİ	8
1.3 İNAS SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİNİN KURULUŞU VE ETKİNLİĞİ.....	12
1.4 1914 KUŞAĞI	15
2. BÖLÜM	17
2. CUMHURİYET DÖNEMİ VE ÇAĞDAŞLAŞMA	17
2.1 SANATÇI GRUPLARININ OLUŞUMU	19
2.1.1 MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTRAŞLAR BİRLİĞİ.....	20
2.1.2 D GRUBU	22
2.1.3 YENİLER GRUBU	24
2.2 CUMHURİYET DÖNEMİ FİGÜRATİF RESİM	25
2.3 1950 SONRASI TÜRKİYEDE TOPLUMSAL YAPI VE KADIN OLGUSU	27
3. BÖLÜM	29
	x

3. TÜRK RESİM SANATININ OLUŞUMUNDA KADIN SANATÇILAR.....	29
3.1 CELİLE HİKMET	31
3.2 MİHRİ MÜŞFİK.....	33
3.3 MÜFİDE KADRİ.....	36
3.4 MELEK CELAL SOFU.....	39
3.5 BELKIS MUSTAFA	41
3.6 GÜZİN DURAN.....	43
3.7 NAZLI ECEVİT	45
3.8 FAHRELNİSSA ZEİD	47
3.9 ALİYE BERGER.....	49
3.10 HALE ASAF.....	52
3.11 MAİDE AREL	55
3.12 EREN EYÜBOĞLU	57
3.13 ŞÜKRİYE DİKMEN	59
4. BÖLÜM	61
4. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA FİGÜRATİF EĞİLİMLİ KADIN SANATÇILAR	61
4.1 NEVİN ZAHAL TOLLU	61
4.2 NEŞ'E ERDOK	63
4.3 NUR KOÇAK.....	66
4.4 NADİDE AKDENİZ	68
4.5 GÜLSÜN KARAMUSTAFA.....	70
4.6 İNCİ EVİNER.....	73
SONUÇ	75
KAYNAKÇA.....	78

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Celile Hikmet, Torunu Ayşe Yaltırım, 1953, DÜPB, 46x33 cm, Özel Koleksiyon.....	31
Resim 2: Celile Hikmet, Nü, 1942, KÜSK, 63x42cm, Özel Koleksiyon.....	32
Resim 3: Mihri Müşfik, Kadın Portresi, Tarihsiz, TÜYB, 98.5x61 cm, İRHM.....	34
Resim 4: Mihri Müşfik, Peçeli kadın, Tarihsiz, Kağıt/Suluboya, 30x40 cm, Özel Koleksiyon....	34
Resim 5: Müfide Kadri, Kııda kadınlar, 1910, TÜYB, 37x55 cm, İzmir Resim Heykel Müzesi.	37
Resim 6: Müfide Kadri, Güzin Duran'ın Portresi, 1910, 41.5x34 cm, İRHM.....	38
Resim 7: Melek Celal Sofu, Yan Yatan Kadın, Tarihsiz, DÜYB, 21x35 cm, Doğan Paksoy Koleksiyonu.....	39
Resim 8: Melek Celal Sofu, Eski Büyük Millet Meclisinde Kadın, 1936, TÜYB, 36 x 48.5 cm, İRHM.....	40
Resim 9: Belkıs Mustafa, Otoportre (İstirap), 1919-21, Gravür, 9x11cm.....	41
Resim 10: Belkıs Mustafa, Nü Oturan Kadın, Tarihsiz, Kağıt Üzerine Füzen, 68x41 cm.....	42
Resim 11: Güzin Duran, Yazmacı, Özel Koleksiyon.....	43
Resim 12: Güzin Duran, Kanlı Nigar, Karagöz Tasvirleri, 1961, KÜSB 178, Topkapı Sarayı.....	44
Resim 13: Nazlı Ecevit, Hamur Açan Yörük, Tahta Üzerine Yağlıboya, 53x65cm, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.....	45
Resim: 14: Nazlı Ecevit, Portre, 1921, TÜYB, 100x140 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi.....	46

Resim 15: Fahrelnissa Zeid, Nü, 1940, DÜYB, 32x28 cm, Rüstem Sungur Koleksiyonu.....	47
Resim 16: Fahrelnissa Zeid, Şirin Devrim Sabahlıkla, 1940, DÜYB, 77x 50 cm, Monik-Ceri Benardete Koleksiyonu.....	48
Resim 17: Aliye Berger, İstihsal, 1954, TÜYB, 200x300 cm, Yapı Kredi Koleksiyonu.....	49
Resim 18: Aliye Berger, Karl Berger Büyükada'da, Gravür, 18x23cm.....	51
Resim 19: Hale Asaf, Manzara-Bursa'dan, 1929, TÜYB, 43x64 cm, İRHM.....	53
Resim 20: Hale Asaf, Otoportre, 1928, TÜYB, 64x58 cm, Özel Koleksiyon.....	54
Resim 21: Maide Arel, Tarihi Mevleviler, 1951, TÜYB, 56x70 cm, İRHM.....	55
Resim 22: Maide Arel, Gergef İşleyen Kız, Tarihsiz, TÜYB, 91x73 cm, Sakıp Sabancı Müzesi.....	56
Resim 23: Eren Eyüboğlu, Çingeneler, 1930, Kağıt Üzerine Guaj, 17x22 cm, Eyüboğlu Aile Koleksiyonu.....	57
Resim 24: Eren Eyüboğlu, Bursalı Gelin, 1947, TÜYB, 50x38.5 cm, M. Eyüboğlu Koleksiyonu.....	58
Resim 25: Şükriye Dikmen, Nü, 1954, Kontrplak Üzerine Yağlı Boya, 118x56cm, Özel Koleksiyon.....	59
Resim 26: Şükriye Dikmen, Aliye Berger Portresi, 1918, Kontrplak Üzerine Yağlı Boya, 68x48 cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu.....	60
Resim 27: Nevin Zahal Tollu, İstanbul, 1966, TÜYB, 116.5x73 cm, Özel Koleksiyon.....	61
Resim 28: Nevin Zahal Tollu, Nü, 1973, 25x50 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.....	62

Resim 29: Neşe Erdok, Otoportre, 1997, TÜYB, 146x113 cm, Evin- ��mit ��yem	
Koleksiyonu.....	64
Resim 30: Neş Erdok, Yağmur Başladı, 1998, TÜYB, 175x150 cm, ��zel	
Koleksiyon.....	64
Resim 31: Nur Koçak, Cahide'nin ��yk��s�� Serisi, 2003-2006, Tuval ��zerine Akrilik, 50x70 cm,	
Özel Koleksiyon.....	66
Resim 32: Nur Koçak, Annem, Babam, Ablam ve Ben 1, 1980-83, Tuval ��zerine Akrilik,	
162x130 cm, ��zel Koleksiyon.....	67
Resim 33: Nadide Akdeniz, ��simsiz, 2008, TÜYB, 180x220 cm, ��zel	
Koleksiyon.....	68
Resim 34: Nadide Akdeniz, ��simsiz, 2013, TÜYB, 180x170 cm, ��zel	
Koleksiyon.....	69
Resim 35: Gülsün Karamustafa, Kıymatlı Gelin, 1975, Kağıt ��zerine Karışık Teknik, 30x43 cm,	
Özel koleksiyon.....	70
Resim 36: Gülsün Karamustafa, Dertler Benim, 1981, Karışık Teknik, 43x63 cm, özel	
koleksiyon.....	71
Resim 37: ��nci Eviner, Bebek Kadın, 2005, Kağıt ��zerine Mürekkep ve Kolaj, 153x113cm, ��zel	
Koleksiyon.....	73
Resim 38: ��nci Eviner, Birdmind- 4, 2017, Kağıt ��zerine Mürekkep ve Serigrafi, 140x108 cm,	
Özel Koleksiyon.....	74

KISALTMALAR LİSTESİ

YY: Yüzyıl

TÜYB: Tuval üzerine yağlıboya

DÜYB: Duralit üzerine yağlıboya

DÜPB: Duralit üzerine pastelboya

KÜSB: Kağıt Üzerine Suluboya

İRHM: İstanbul Resim Heykel Müzesi

ADRHM: Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi

MRHB: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

H.1293: Hicri Takvim 1293

GİRİŞ

Toplumlarda birçok alanda cinsiyet farklılığına dayanan eşitsizlikten dolayı kadınlar çeşitli mücadeleler vermektedirler. Osmanlı dönemi, İslam inancının etkisiyle yaşamı şekillendiren, erkek otoritesinin olduğu düzeni benimsemiş bir toplumdur. Osmanlıdaki ataerkil düzen içinde kadınların konumunu Serap Sezer şu şekilde ifade etmiştir;

“Görüşlerden biri; İslam dininin kabul edilmesiyle kadın eve kapanmıştır. Diğer görüşte ise; temel etken Osmanlı devletinin kuruluş aşamasından başlayarak Bizans kurumlarının etkisinde kalması ve hareme kapanmasıdır. Ancak Osmanlı toplumunda kent kadınları tümüyle eve kapalı biçimde yaşarken, Kırsal kesim kadının üretimde yer aldığı bilinmektedir. Bazı Osmanlı fermanlarında kadınların haftada dört gün evden çıkabilecekleri babaları ve oğulları ile birlikte olsalar dahi sokakta birlikte yürüyemeyecekleri, arabaya binemeyecekleri belirtilmekle toplumsal yaşama katılmalarına ilişkin sınırlayıcı kurallar getirilmiştir”. Bu durum kadına verilen değerin ne ölçüde ve kapsamda olduğuyla ilgili düşündürmektedir.

Osmanlı'nın savaşlarda aldığı yenilgiler, teknolojik ve ekonomik kalkınma gerekliliği yüzünü batıya çevirmesine neden olmuştur. Devletin yenileşme ve iyileşme sürecine girmesi gerektiği düşüncesiyle Tanzimat fermanı ilan edilmiştir. “Çok sınırlı olmakla birlikte, 1839 yılı sonrası Batılaşma çabalarının bir uzantısı olarak Tanzimat döneminde seçkin bir erkek grubu kadınlara hak tanınması girişiminde öncü olmuştur” (Sezer, 2019).

Tanzimat döneminde yasalar üzerinde kadın ve erkek arasındaki eşitlik sağlanması, uygulama aşamasında tam anlamıyla başarı gösterememiş olsa da bu anlamda atılan önemli somut bir örnektir. II. Meşrutiyetin ardından oluşmaya başlayan özgürlük ortamı kadın hareketlerine bir ivme kazandırmıştır. Toplumsal yapı içerisinde devlet yapısında yapılan reformlarda eğitim anlamında da düzenlemeler yapılmıştır.

Tanzimat öncesi dönemde kadınlar Sıbyan mekteplerinde eğitim alabiliyorlardı. Yüksek kademeli ailelerin kızları özel eğitim fırsatı alma şansına sahipti. Tanzimat'la birlikte devlet tarafından önce kızlara mesleki amaçlı eğitim veren kız sanat okulları, ardından 1869 yılında Kız öğretmen okulları açılmıştır. Kadınların eğitime yönelik yapılan reformlarda özellikle sosyal ve kültürel anlamdaki

etkileri incelendiğinde kentlerin dışına çıkamaması saray ve çevresindeki üst tabakanın etrafında bir moda olmanın ötesine geçemediği görülmektedir. Türkiye’de sanat eğitimi veren bir kurumun gerekliliğinin ardından Sanayi-i Nefise’den 30 yıl sonra İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulması, kadınların ikinci planda olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda görülmektedir ki kadınların eğitim olanakları belirli bir çevrede sınırlı kalarak toplumun tüm kesimini kapsayamamıştır.

İnas Sanayi-i Nefise’nin kuruluşunda büyük emeği olan sanatçı Mihri Müşfik cesur ve çalışkan Türk kadının temsilcisi olarak görülebilir. Kadınların açık havada resim yapmaya başlaması, Galatasaray sergilerinde yer alması, devlet bursuyla Avrupa’ya giderek sanat eğitimlerine devam etmeleri önemli adımlardır. Kadın sanatçılar Türk resim sanatının oluşum sürecinde, Avrupa’da etkili olan sanat akımlarının etkilerini çalışmalarına yansıtmışlardır. Çalışma konuları, peyzaj, natürmort, portre ve figür üzerine yoğunlaştırmıştır. Sanatçıların özellikle portre ve figür çalışmalarında aile çevresini resmettikleri görülmektedir. Kadınlar figür ve portrelerde kendine özgü duyarlılıkla, güçlü bir ifadeyi eserlerine yansıtır. Çeşitli toplumsal baskıların gizliden gizliye sürdüğü bir dönemde kadın sanatçılar mücadeleci kişilikleriyle dik durmayı başarmışlardır. Sanatçı Melek Celal Sofu ressamlığının yanı sıra çeşitli yayınlarıyla güçlü Türk kadınının çok yönlülüğünü göstermiş, Hale Asaf ise adını Avrupa’da duyurmayı başarmıştır. Cumhuriyetin kurulması sosyal ve kültürel anlamda kadın açısından yansıması oldukça olumlu yönde olmuştur. Mustafa Kemal Atatürk’ün Kadınlara yasalar karşısında verdiği haklarla, kadının toplumdaki yeri güçlü temellere dayandırılmıştır. Toplumun gerisinde kalan kadınların yenileşme döneminde sanat yoluyla var olma mücadelesi açıkça görülmektedir.

ÇALIŞMANIN AMACI

Yapılan araştırmanın genel amacı Çağdaş Türk resim sanatı kadın sanatçıları ve figüratif eğilimlerinin toplumsal yapı içinde nasıl şekillendiğinin analizidir. Bu amaç doğrultusunda kadın sanatçıların nasıl bir sanat anlayışı geliştirdiği ve Türk resim sanatındaki yeri irdelenerek figüratif anlamdaki yönelimleri araştırılmıştır.

ÇALIŞMANIN KAPSAMI

Çalışmanın başlangıcında öncelikle Türk resim sanatının oluşumuna zemin hazırlayan Cumhuriyet öncesi toplumsal yapı, Türk resim kimliğinin oluşmasında önemli bir yere sahip olan, sanat eğitimi veren kurumlar ele alınmıştır. İkinci bölüm içinde kimliğin benliğini kazanma sürecine geçişte etkili olan sanatçı hareketleri cumhuriyet sürecinde izlenen politika ve bu durumun kadın sanatçıların çalışmaları üzerinden Türk resminde figüratif eserlere yansımaları değerlendirilmiştir. Üçüncü ve son bölümde 1950 sonrası Türkiye’deki toplumsal yapı, kadının toplumdaki yeri üzerine değinilmiş ve çağdaş Türk resim sanatına yön veren önemli kadın sanatçıların figüratif eğilimleri incelenmiştir.

ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ VE SINIRLILIKLAR

Osmanlı’nın 18. yüzyıldan itibaren başlayan yenileşme sürecinden, Çağdaş Türk resim sanatına (1960) kadar belirlenen kadın sanatçıların, Türk resim sanatının oluşum sürecinde figüratif eğilimlerinin toplumsal yapı içinde ki durumuyla sınırlandırılmıştır. Çeşitli Türkçe yayınlar, internet kaynaklarından ve kataloglardan konuyla ilgili araştırmalar yapılarak elde edilen bilgiler çalışmadaki sınırlılıklar kapsamında irdelenmiştir.

1. BÖLÜM

1. CUMHURİYET ÖNCESİ TOPLUMSAL YAPI

Klasik dönemlerinde (17. yüzyıla kadar) Osmanlı'nın sosyal düzeninde devlet ekonomik anlamda en önemli paya sahiptir ve toprak mülkiyeti üzerine sosyal düzen kurulmuştur. Bu durum bağımsız ekonomik güçlerin gelişmesini ciddi anlamda yavaşlatmıştır. Üretimin merkezi hatta tek kaynağı olan toprak devlet hâkimiyetindedir. Önceleri sistemin bu şekilde olması bir sorun yaratmamıştır ancak sonraki süreçte nüfus artışının da etkisiyle 19. yüzyıldan itibaren tüm yapılarda meydana gelen değişiklikler yeni bir sistem oluşmasının gerekliliğini göstermiştir. Ayrıca, Osmanlı yaşanan savaşlarda almış olduğu yenilgiler sebebiyle ciddi güç kaybına uğramış, süreci yönetebilmek ve engellemek amacıyla bazı reformlar yapmaya çalışmıştır. Bu süreçte özellikle Osmanlı'nın ekonomik anlamda çökmeye başlaması sosyal yapının da bozulmasına neden olmuştur. Ortaçağ'dan beri devletin sağladığı güven ve eşitlik ortamı 19. yüzyıl'dan itibaren iyice bozulmuş ve diğer devletlere verilen ticari kapitülasyonlar nedeniyle de kontrol dışı bir burjuvazi ortaya çıkarmıştır. Batı toplumlarının siyasal ve sosyal dönüşümü ile Osmanlı'daki dönüşüm sürecini karşılaştırdığımızda Osmanlı'daki gelişmelerin tarihsel, ekonomik ve sosyal anlamda farklı bir niteliğinin olduğu görülmektedir. Çünkü süreç içerisinde Batı'nın kendi tarihsel koşullarıyla ortaya çıkmış olan yeniliklerin ithal edilerek uygulanmaya çalışılması istenilen sonuçları vermemiştir. Devletin öngördüğü ilerleme gerçekleştirilememiştir. Bu durumun nedenlerinden biri de kendi tarihsel koşulları içerisinde oluşmuş olan Batı burjuvazisi ilerici bir bakış açısına sahipken Osmanlı'da oluşan burjuvazinin, bir yanı derebeyliklere bağlı diğer yanı da dışarıya bağımlı olduğundan devlet ve toplum batı ülkelerine benzer bir ilerleme gösterememiştir. Batı'da burjuvazinin temel amacı siyasal iktidara ve devlete ortak olmak ve böylece ekonomik yapıda da kendi istedikleri düzeni kurabilmektir. Bu amaçla demokrasi Batı'da burjuvazinin desteğiyle gelişmiştir. Fakat Osmanlı'da burjuva kesiminin devrimci bir yanı olmadığı için burjuvazinin niteliği batıdakinden çok farklıdır. Osmanlı'nın I. Dünya Savaşı'nın ardından yıkılması ve yeni Türk devletinin kurulmasıyla birlikte her alanda büyük değişimler yaşanmaya başlamıştır. Bu değişimlerin öncüsü olan Atatürk, ülkesini çağdaşlaştırma yolunda ilerlerken birçok alanda köklü değişimler yaparak sosyal, kültürel, ekonomik ve hukuksal alanda yeni bir yapı kurulmasını sağlamıştır. Ayla Ersoy bu durumu şu şekilde ifade etmiştir;

“Atatürk ulusal devlet görüşü ile çağdaşlaşma yolunda 1923’ den 1938’e kadar hukuk, eğitim, yazı dil, genel yaşam ve kültür alanında yapılacak olan temel değişiklikleri tamamlayarak, öteki alanlara yaymış toplum yaşamında ve kişilerin yaşantısında bu değişikliği kökleştiren yasamalar, girişimler ve kuruluşlar oluşturulmuştur” (Ersoy, 1998: 18). Ulus egemenliği ve bağımsızlık temelleri üzerine kurulu olan bu yeni tarihsel anlamda ciddi zorluklardan geçmiş gerçek bir uygarlık adımıdır. Atatürk Türk toplumunun ilerleme kaydedebilmesi için her alanda değişmesi ve gelişmesi gerektiğini savunmuştur. Bu doğrultuda öncelikle Osmanlı’dan kalan hukuksal karmaşa çözülmeye çalışılmıştır. Çünkü Osmanlı’da İslamiyet hem inanç hem de hukuk sorunu olduğu için yeni Türk devletinde bu sorunun çözülmesi gerekmiştir. Batı’nın laik hukuk sisteminden yararlanılarak yeni bir hukuk düzeni kurulmuştur. Her ne kadar bu değişimler toplumsal yapının çağdaşlaşmasını sağlasa da bazı sorunlar da orta çıkarmıştır. Osmanlı’dan sonra yeni Türk devletinde batılılaşmanın ve ekonomik reformların etkisiyle ekonomik gücü olan kesim güçlenmiş ve gerçek anlamda yerli bir burjuvazi oluşmaya başlamıştır. Osmanlı’da halkın neredeyse tamamının aynı ekonomik sınıfta yer alması ve fakir olması yeni Türk devletinde yerli burjuvazinin oluşmasıyla toplumsal bir sorun ortaya çıkmıştır. Ekonominin Osmanlı’ya göre sürekli gelişmesine ve zenginliğin artmasına rağmen burjuva sınıfının bundan daha fazla yararlandığı düşünüldüğü için halk kendi yoksulluklarının sebebinin yüzyıllarca eskiye dayanan nedenlerden değil de batılılaşmadan kaynaklandığını düşünmeye başlamıştır. Bu nedendir ki ekonomik yapının nasıl işlediğini anlayamayan halk doğal olarak giyim-kuşam, yaşayış, hukuk vb. dibi batılılaşmanın dışsal yansımalarını suçlamış ve batı savunuculuğunu yapan bürokratlara karşı tavır almışlardır. Bu nedenle yapılan reformlar halkın bir bölümü tarafından benimsenmemiştir. Ancak yine de reformlar kararlılıkla sürdürülmeye çalışılmıştır. Bunlardan bazıları da eğitim alanında yapılan reformlardır. Eğitim sistemini yeniden inşa etmek adına ulusal niteliklere uygun eğitim programları düzenlenmiş ve bilimsel eğitim zorunlu hale getirilmiştir. Çünkü Atatürk’e göre eğitim programları çağın gereklerine uygun biçimde olmak zorundadır. Bu yüzden Cumhuriyet sonrasında gerçekleştirilen geniş çaplı devrimler bilim ve sanatı da kapsamıştır. Bu anlamda eğitim kurumları da yenilenmeye çalışılmıştır. Çeşitli zorluklar ve mücadelelerin ardından kurulan “Sanayi-i Nefise Mektebi, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adını alarak eğitimi vermeye devam etmiştir” (Ersoy, 1998: 19).

1.1 ASKER RESSAMLAR KUŞAĞI

Osmanlı devleti savaşlarda almış olduğu yenilgilerden dolayı yüzünü batıya çevirmiş, 18. yüzyıldan itibaren ilk yenileşme adımını askeri alanda atmıştır. Osmanlının askeri alandaki yenileşme çabaları, batılı anlamda eğitim yapan askeri bir okulun kurulmasını zorunlu hale getirmiştir. 1795 yılında kurulan Mühendishane-i Berrii Hümayun da ilk olarak mühendislik ve mimarlık eğitimi verilmeye başlanmış askeri amaca yönelik verilen resim eğitiminde, perspektif, ışık gölge gibi ağırlıklı teknik bir eğitim programı uygulanmıştır.

Mühendishane-i Berri Hümayun 'un ardından resim alanında başarılı bir kurum olan Harbiye'de yetişen bazı öğrenciler, askeri ve sivil okullardaki öğretmen ihtiyacını karşılamak üzere yetiştirilmişlerdir. Bu dönem içerisinde yabancı kökenli ressamların resim alanındaki çalışmaları Osmanlı sultanları tarafından yoğun ilgi görmüştür. Askeri ihtiyaçlar doğrultusunda yetiştirilen asker ve subayların devlet programı kapsamında Avrupa'ya gönderilmeleriyle birlikte Türk resim sanatı kimliği oluşmaya başlamıştır. Bu durumu Tansuğ şu şekilde ifade etmiştir;

“I. Abdülmecit'ten bu yana Osmanlı sultanları yabancı resamlara büyük ilgi göstermiş ve bu davranışlarıyla onların örnek alınması gerektiğini ima etmişlerdir. Fakat Sultan Abdülaziz'in emriyle Paris'e resim öğrenimine gönderilen Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa) ve Süleyman Seyid Bey gibi asker ressam, batı etkilerini özümseyip yeni ve özgün sentezlere varmakta Türkiye'de etkinlik gösteren yabancı kökenli ya da azınlık ressamlarını aşan birer üslup kişiliği oluşturmuşlardır” (Tansuğ, 2008: 56)

Tarihsel süreç içerisinde asker ressamların almış olduğu eğitim Türk resim sanatı içerisinde Sanayi-i Nefise'nin kurulmasına zemin hazırlamış önemli bir dönemdir. Resim eğitimi yabancı hocalar tarafından, batılı resim anlayışı doğrultusunda teknik bir altyapı üzerine kurulmuş, manzara teması üzerine çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Askeri okullardaki desen derslerinde çeşitli doğa görünimleri perspektif etkisi yaratmak amacıyla gerçekleştirilmiş manzara konusunun temel alındığı resim anlayışında fotoğraftan faydalanılarak çalışmalar yapılmıştır. Türk resminde manzara konusu, İslam inancının etkisiyle figürlü kompozisyonlardan uzak olması sebebiyle daha fazla benimsenmiştir. Fakat Paris'e sanat eğitimi almaya giden sanatçılardan Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyid gibi önemli isimler resim sanatında özgün bir dilin oluşmasında öncü isimler

olmuştur. “Süleyman Seyid Bey’in ve Şeker Ahmet Paşa’nın sanat dünyalarını natürmort ve peyzaj üzerine kurdukları ve asker ressamların genel çizgisinden ayrılmadıkları perspektif bilgileri ve yorumlarıyla figürsüz Türk resim sanatını geliştirdiler” (Giray, 1997: 20).

Bulundukları dönemin şartları ve konumları göz önünde bulundurulduğunda, manzara ve natürmort konuları üzerine de çalışmalarını gerçekleştiren sanatçıların figür üzerine araştırmalardan uzaklaşmadığı, bu anlamda denemeler yaptığı görülmektedir. Tamamen askeri amaca yönelik verilen resim eğitiminde özverili ve disiplinli çalışan asker ressamlar, resim sanatına bakış açısını değiştirmiş, manzara temalarıyla resim sanatına ilginin artmasını sağlamışlardır.

1.2 SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİNİN KURULUŞU

Osmanlının çağdaşlaşma yolunda batıyla olan ilişkisi sanatsal etkilerin genişleyerek Türk sanatına iyice yayılmasını sağladığı görülmektedir. Bu anlamda ilk adımı askeri alanda atmaya başlayarak Türk resim sanatına ilk hareketi kazandırmıştır. Türk resim sanatında öncelikli olarak askeri alanda gerçekleştirilen reformlarla birlikte 1793 yılında Mühendishane-i Berri Hümayun 'da perspektif dersleri başlamıştır. Türk resmi kimliğinin oluşması aşamasında asker ressamıyla başlayan hareketlilik gerçek bir sanat kimliğinin dışında motive edici bir adım olmuştur.

Sultan Abdülaziz, Seyid Bey ve Ahmed Ali'yi Avrupa'ya göndererek sanat eğitimi almalarını sağlamış, hatta Ahmed Ali'yi daha sonraki süreçte yaverliğe almıştır. Böylelikle Ahmed Ali (Şeker Ahmet Paşa)'nın aracılığıyla birçok sanatçının ülkemize gelmesini sağlamıştır. Abdülaziz'in sanata olan merakından dolayı resim yapması ve sanatı ciddi anlamda desteklemesi, resim sanatına karşı sert duruşun yumuşamasını sağlamıştır. Abdülaziz'den önceki hükümdarlarda resimlerini yaptırmışlardır fakat bu eserler saray içerisinde kaldığından dolayı halk ile buluşamamıştır. Yine Abdülaziz döneminde gazetelerde ve dergilerde az da olsa sanat ile ilgili paylaşımlar olması Türk resim sanatı adına önemli bir adımdır.

Şeker Ahmet Paşa'nın ilk sergisini 1872 yılında Pera Palas'ta açması ve yoğun ilgi görmesinin ardından bir sanat okulu ihtiyacı daha belirgin olmuştur. Abdülaziz'in yaverliğini yapmış olan Şeker Ahmet Paşa'nın devletle olan ilişkisi ve geniş çevresi sayesinde, bir sanat okulu kurulmasının gerekliliğini gerçek anlamda gündeme getirmiştir. İstanbul'daki yabancı ressamlar resim dersleri vermek için çeşitli adımlar atmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Türk resim sanatının değişim ve yenileşme sürecini gösteren, sanata karşı ilgisi yüksek olan Sultan Abdülaziz 1865 yılında Fransız sanatçı Guillement'i yağlıboya portresini yaptırmak üzere İstanbul'a çağırmıştır. Sanatçı "Academie" adını verdiği atölyesinde desen ve resim dersleri vermiştir. Çoğu azınlık, az sayıda Türk öğrencilerinin de olduğu atölyede yine azınlıktan kız öğrencilerine de belirli günlerde resim dersleri verilmiştir. Guillement atölyesinin bir okul haline gelebilmesi adına girişimlerde bulunmuştur. "Fakat Guillement 1877-78'de hastalanıp ölmüştür; zaten o yıllarda Osmanlı tarihinde 93 harbi (H.1293) diye bilinen büyük bir savaş patlamıştır" (Tansuğ, 2008: 104).

1880’li yıllarda, Sanayi-i Nefise’nin kurulmasıyla birlikte asker ressamaların hâkimiyetinde olan Türk resim sanatı sivilleşme dönemine girmiştir. Osman Hamdi Bey Avrupa’ya hukuk eğitimi almaya gitmiş fakat güzel sanatlara olan ilgisinden dolayı eğitimini yarım bırakarak sanat eğitimi almış 1882 yılında Sanayi-i Nefise’nin kuruluşunda ve yönetiminde aktif rol oynamıştır. Osman Hamdi’nin resmi makamlarla olan yakın ilişkisi sayesinde okul yapısı güçlü bir hale gelmiştir.

Sanayi-i Nefise “İstanbul Arkeoloji Müzesi Bahçesinde, bugün Şark Eserleri Müzesi olan binada 20 öğrenci ile eğitime başlar” (Giray, 1997: 26). Okulun batılı bir öğrenim kurumu olması amacıyla açıldığı yıllarda Avrupa’dan çok sayıda yabancı sanatçı getirilmiştir. Okulun eğitim kadrosu şu şekildedir;

“Okul müdürü Osman Hamdi Bey, dahili müdür ve heykel öğretmeni Oskan Efendi, fenn-i mimari öğretmeni Valluri, yağlıboya öğretmeni Salvator Valeri, karakalem resim öğretmeni Warnia-Zarzecki, tarih öğretmeni Aristoklis Efendi, ulûm-u riyaziye (matematik) öğretmeni Kaymakam Hasan Fuat Paşa, teşhir anatomi öğretmeni Kolağası Yusuf Rami Efendi’dir” (Giray, 1997: 36).

Sanayi-i Nefise mektebine başlangıçta yalnızca erkek öğrenciler kabul edilmekteydi ve çoğunlukla azınlık öğrencileri rağbet ediyorlardı. Türk gençleri yavaş yavaş ilgi göstermeye başlamıştı. Sanayi-i Nefise mektebinin kuruluşuyla birlikte resim öğrenimi içerisinde figür sorunu ciddi anlamda ele alınmaya başlamıştır. Önceleri müzelerden sağlanan torslar, heykeller daha sonra canlı portreler ve giyinik modellerden etütler şeklinde yapıyordu. Ali Sami Boyar 1906 yılında Sanayi-i Nefise’de çıplak modelden çizimlerin başlamasını şu şekilde ifade etmiştir;

“Bu tarihte yağlıboya çalışma sistemini merhum Ruhi, merhum Nazmi Ziya ve benim aralarında olduğum bir protesto heyetinin mücadelesiyle değiştirmeye mecbur olmuşlardı. Artık çıplak modellerden akademi yapacaktık. İşin en zor kısmı model bulmaktı. Bunun çaresini de merhum Nazmi buldu. Kendisi yağla güreşen bir pehlivan olduğu için Türk pehlivanları arasında çok dostu vardı. İşte böylece ilk çıplak vücut resmine Türk pehlivanlarıyla başlamıştık” şeklinde ifade etmiştir” (Çoker, 1983: 14).

Osman Hamdi hem resimde figür temelli çalışan, figüre önem veren ve temel desen bilgisini öğretebilecek sanatçılara ihtiyaç olduğu düşüncesiyle hem de Türkiye’de figür altyapısına sahip

eğitmenlerin yokluğu nedeniyle yabancı öğretmenlere ihtiyaç duymuştur. Eğitim kadrosu yabancı eğitimcilerle oluşturulmuştur. Bu nedenle Osman Hamdi akademiye yetenekli Türk sanatçıları getirmemiş olmasından dolayı eleştirilmiştir. “191-1913 yıllarında, 18 sayı çıkan aylık Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası’nda, yazılar ve eleştiriler yayınlayan asker ressamalardan Sami Yetik, Sanayi-i Nefise’de izlenen eğitime karşı çıkanlardan biridir” (Tansuğ, 2008: 105). Bu noktada Osman Hamdi’yi eleştirmek doğru olmayacaktır. Osman Hamdi Bey’in yöneticiliği şu şekilde ifade edilmektedir;

“Hamdi Bey çok yönlü bir çalışma alanı içinde bulunduğundan her alandaki başarı durumu birbirinin aynı değildir. Nitekim Müze Müdürlüğü, arkeolojik kazılar, Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğü, Düyun-u Umumiye’deki görevi gibi hepsini bir arada yürüttüğü dört çeşit görevi arasında, onun en fazla müze müdürlüğüne önem verdiği gayet açıkça görülür. Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğünün, onun yönetim görevleri arasında fazla meşgul olamadığı alanlar arasında bulunduğ u belli olmaktadır. Nitekim Sanayi-i Nefise Mektebinin ilk yıllarının öğrencilerinden merhum Mahmut Kılıç, buradaki öğrencilik yıllarını anlatırken: “Hamdi Bey, okul müdürü olmakla beraber okulla az meşgul olur ekseriya vaktini kazılar ve gezilerle geçirirdi der” (Cezar, 1971: 468).

Fakat Osman Hamdi’nin çağdaş Türk sanatının gelişmesinde ki katkısı yadsınamayacak kadar büyüktür. Osman Hamdi Türkiye’de yeni yeni başlayan sanatsal dönüşümün batıdaki hocalarla etkileşim içinde olarak gelişeceğine inanıyordu. Bu nedenle Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyit ve Zekai paşa gibi güçlü isimler akademi içinde yer almamıştır. Fakat burada üzerinde durulması gereken nokta yabancı hocaların akademi içerisinde çok uzun yıllar kalmasıydı.

Sanayi-i Nefise kadrosunun 30 yılı aşkın bir süredir yabancı öğretim kadrosu olmasından dolayı her zaman eleştirilmiştir. Hatta çeşitli yayın organlarında bu durumla ilgili eleştirel açıklamalar yapılmıştır. Bir süre sonra eğitimin yetersizliği ve yenileşmeye gidilmesi düşüncesiyle akademide yer alan yabancı sanatçılar emekli olurlar. Birinci Dünya savaşı nedeniyle türlü bahanelerle Sanayi-i Nefise mektebi öğrenim kadrosunu yenilenmiş Türk asıllı öğretmenler göreve getirilmiştir. Artık Sanayi-i Nefise Mektebinin kadrosunun Türk resim ve heykeltıraşların yer alması önemli bir dönüm noktasıdır.

İkinci Meşrutiyetin getirmiş olduğu özgür düşünce anlayışıyla Sanayi-i Nefise batılı bir eğitim kimliği kazanır. 1910 yılında Maarif Nezareti'nin açtığı Avrupa sınavını kazanan gençler eğitimlerini tamamlamalarının ardından yurda dönerek resim sanatına önemli bir ivme kazandırmışlardır. Feyhaman Duran, Avni Lifij ve Abbas Halim Paşa'nın desteğiyle, Sami Yetik, Namık İsmail, İbrahim Çallı, Hikmet onat, Nazmi Ziya, Ali Sami Boyar ve Ruhi Arel devlet olanaklarıyla yurtdışına giderek eğitimlerini almışlardır. İzlenimci üslubun yoğun olarak yaşandığı bu dönemde Türk ressamların eserlerine de etkileri doğal yerleşmiştir. Akademik anlayışta yetişen ressamlar izlenimcilik hakkında bilgi sahibiydiler fakat izlenimciliğin yaşadığı bir yerde deneyimleyerek yeni üslup çözümlemelerinde bulunmuşlardır. Sanayi-i Nefise'de aldıkları eğitimlerini tamamlayan sanatçılar Birinci Dünya Savaşının çıkması sebebiyle yurda döndükten sonra Sanayi-i Nefise kadrosunda yer alarak kalıplaşmış akademik eğitime ve Türk resim kimliğinin oluşmasına farklı bir boyut kazandırmışlardır.

1.3 İNAS SANAYİ-İ NEFİSE MEKTEBİ KURULUŞU VE ETKİNLİĞİ

Osmanlı da çağdaşlaşma alanında atılan adımlarda kadın sorunu ağır biçimde gelişim göstermiştir. Türk geleneğinde ve İslam inancında kadının toplumdaki yeri oldukça büyüktür. Fakat Osmanlı sosyal yapısına bakıldığında kadınların birey olarak varlıkları belirli sınırlılıklar üzerine kuruludur. Yapılan reformlarla kadınların toplumda varlıkları anlam kazanmıştır.

Kadınların sanatsal anlamdaki ilk etkinlikleri el sanatları ve süslemecilik alanında yoğun biçimde faaliyet göstermiştir. 19. yüzyılda batılılaşmanın bir devlet programı haline geldiği dönemde yenilikçi üst tabakaya mensup aileler kız çocuklarının batılı eğitim anlayışıyla yetiştirmek istemiş bu anlamda çeşitli adımlar atmıştır. İmkanlar dahilinde özel eğitimler tutmuş ve azınlık aileleriyle bu anlamda iletişim içerisinde olmuşlardır. Kızların aldıkları eğitimlerinde etkisiyle kendilerini sanatsal anlamda da göstermek istemeleri ailelerinde bu anlamda bakış açısının gelişmesini ve daha bilinçli olmasını sağlamıştır. 1874 yılında Guillemin'in Academia adı altında açmış olduğu atölyesinde kadınlar ve erkekler ayrı ayrı ve farklı günlerde olmak şartıyla resim dersleri verilmiştir. Fakat dönem itibarıyla yalnızca gayrimüslim kadınların gittiği atölye üç yıl kadar eğitime devam etmiştir. İstanbul salonlarındaki sergilerde yer alan azınlık kızlarının eserleri her defasında beğeni kazanmıştır. Türk resim tarihinde kadının sanatsal mücadelesindeki iki önemli ressamımız Müfide Kadri ve Mihri Müşfik hanım olduğu görülmektedir. Müfide Kadri'nin erken yaştaki ölümünün ardından babasının açmış olduğu sergide kendisinin ne kadar üstün bir yeteneğe sahip olduğu görülmüştür.

1882 yılında kurulan Sanayi-i Nefise mektebi yalnızca erkek öğrencilere eğitim vermekteydi. Türk resim sanatında önemli kadın sanatçımız olan Mihri Müşfik Hanım Milli Eğitim bakanlığına başvurarak İnas Sanayi-i Nefise mektebinin kurulmasını istemiştir. Çeşitli girişimlerin ve geniş çevresinin sayesinde 1882 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşundan tam 30 yıl sonra İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur. Toplumda devlet tarafından kurulan bir eğitim kurumunda kadınların yer alması, Türk resim tarihinde önemli bir gelişmedir.

1914 yılında Beyazıt'ta bulunan Zeynep Hanım Konağının birkaç odasında eğitime başlayan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, 1926 yılında kapatılmıştır. Buradaki öğrenciler Sanayi-i Nefise Mektebine Kabul edilmişlerdir. Sanayi-i Nefise'de eğitimlerine devam eden öğrenciler

erkeklerden ayrı bölümde eğitimlerine devam etmişlerdir. Hatta kız öğrenciler ve erkek öğrencilerin bir araya gelmemeleri için saatleri bile değiştirilmiştir. Kız öğrenciler erkek hocaların derslerinde çarşafı durur ve natürmort ve manzara gibi konular üzerine çalışırlardı. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte kız ve erkekler Sanayi-i Nefise çatısı altında birleştirilmiştir.

Bilindiği üzere çıplak modelden çalışma her zaman sorun olmuştur. Çıplak erkek model sorunu için arkeoloji müzesinden torslar kullanarak çözüm üretilmeye çalışılmıştı. İnas Sanayi-i Nefise’de ise modelden çizim için ise hamamdan kadınlar çağırılırdı. Hatta bu dönemde Türk kadınları çekimser davrandıkları için genellikle Rum ve Ermeni kadınları modellik yapmaktaydılar. Erkek model eksikliği için ise Asar-I Antika müzesinden antik heykellerin alçı kalıpları alınırdı. Bunun üzerine okulun müdürlüğünü yapan Mihri Hanım bir şikâyet üzerine Milli Eğitim bakanlığına çağırılır ve şöyle bir diyalog gerçekleşir;

“- Nasıl olur, siz mektepte çıplak erkek resimleri yaptırıyorsunuz, bu doğru mu?

-Doğru efendim, bunların müzeden kalıpları geldi. Önlerine birer peştamal koyup resimlerini yaptırıyoruz. Tıpkı pehlivanlar gibi, yarı çıplak” (Aksel, 1977: 106).

Mihri Hanımın hızlı cevabıyla konu kapanır. Bakanlık Mihri hanımın vermiş olduğu yanıtı mantıklı bularak itiraz etmez ve çalışmalara devam edilir. Aksel Mihri hanımın vermiş olduğu mücadeleyi şu şekilde ifade etmiştir;

“Halbuki heykellere peştamal konulduğu yoktu. Bunlar, olduğu gibi açıkça çizilmiş gölgelenmiş resimlerdi. Ama bu resimler duvarlara asılmıyor hatta kimseye gösterilmiyordu. Mücadele devam ediyor. Mihri hanım gerçekten de erkek modeli mektebe getirmek istiyordu. Çünkü alçı gibi cansız modellerle renkli resim yapılamıyordu. Bunu Maarif Nezareti’ne duyurdu. Erkek, elbiseli olarak gelecekti. Yalnız bunun ihtiyar, sakat, dikkati çekmeyecek kimselerden olması şartıyla müsaade ediliyordu. Sakat çirkin modeller yerine ihtiyarlar tercih edildi. Tophane kahvelerinde oturan yüz yaşını çoktan geçmiş Zaro Ağa mektebe getirildi” (Aksel, 1977: 106).

İnas Sanayi-i Nefise’nin kuruluşunun ardından türlü zorluklarla kırılmaya çalışılan çıplak modelden çizim algısı ilerleyen zamanlarda cumhuriyetin ilanıyla kararlı biçimde sürdürülmüştür. İnas Sanayi-i Nefise’nin kuruluşundan 3 yıl sonra 1917 yılından sonra çıplak kadın modellerin

sayısı artmıştır. Burada 1917 yılında Rus ihtilalinin ardından ülkelerinden ayrılan kadınlar paraya ihtiyaçları olduğu için modellik yapmışlardır. Türk kadınları da daha sonraki süreçte çekimser olsalar da yavaş yavaş bu mesleği yapmaya başlamışlardır.

İnas Sanayi-i Nefise mektebinin müdürlüğüne ve hocalığına getirilen ve gelişmesinde yoğun çaba gösteren Mihri Müşfik Hanım Türk resim sanatı tarihindeki güçlü kadın figürlerindendir. Çok çalışkan bir kişiliğe sahip Mihri Hanımın sağlam bir desen ve portre bilgisine sahip olduğu görülmektedir. İnas Sanayi-i Nefise mektebi öğretim kadrosu içerisinde Anatomi dersine Ali Nurettin Berkol, Sanat tarihi ve estetik dersine Vahit bey sonrasında Ahmet Haşim, Perspektif dersine Ahmet Ziya Akbulut ve kısa süreliğine ise Ali Sami Boyar girmiştir. Mihri Hanım öğrencileri yüreklendirmek daha fazla çalışmaya teşvik etmek amacıyla çeşitli yarışmalar düzenlemiştir. Öğrenciler yaz tatillerinde Hoca Ali Rıza denetiminde Gülhane parkı ve Üsküdar’da Açık hava resim çalışmaları gerçekleştirmişlerdir. İnas Sanayi Nefise mektebi öğrencileri ilk ciddi sergilerine Galatasaray sergilerinde başlamışlardır.

Mihri hanım bir süre sonra toplumla olan uyumsuzluğu sebebiyle İtalya’ya giderek şair Gabriele D’Anunzio ile yaşamıştır. “Cumhuriyetin ilanından sonra tekrar Türkiye’ye dönen Mihri Hanım, daha sonraları Amerika Birleşik Devletleri’ne gitmiş, yaşamının bundan sonrası, New York sanat çevrelerinde geçmiştir” (Tansuğ, 2008: 138). Mihri hanımın ardından Ömer Adil mektebin müdürlüğüne gelmiştir. Çağdaşlaşma yolunda türlü zorlukların üstesinden gelinebilmesinde kadınların çabaları oldukça yüksektir. Türk resim sanatındaki Nazlı Ecevit, Melek Celal Sofu, Güzin Duran, Sabiha Rüştü Bozcalı ve Nermin Faruki gibi önemli kadın sanatçılar İnas Sanayi-i Nefise mektebinde eğitim görmüşlerdir. Bu sanatçılar çeşitli sergilerde yer alarak övgüler toplamışlardır. Çağdaşlaşma yolundaki adımlarda cumhuriyetin getirdiği özgürlük ortamıyla kadının toplumsal durumuyla ilgili atılan adımlarda önemli bir yol kateddiği görülmektedir. Sınırlı sayıda kız öğrencinin yer alabildiği okullarda zamanla gelişim görülmeye başlamıştır. Bu gelişim giderek kadın hakları ve farklı meslek alanlarında kadınların yer almasıyla kademeli olarak artış göstermeye başlamıştır. Cumhuriyetin ilanının ardından İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nin, Sanayi-i Nefise Mektebiyle birleştirilerek karma eğitim süreci başlamıştır.

1.4 1914 KUŞAĞI

Türk resim sanatında “1914 Kuşağı” olarak adlandırılan sanatçı grubu Sanayi-i Nefise’nin açmış olduğu “Avrupa Sınavını” kazanan öğrenci gruplarından oluşmaktadır. Çallı kuşağı olarak bilinen sanatçı grubu 1910 yılında Paris’e gönderilmiş, I. Dünya Savaşı’nın çıkması üzerine yurda dönmüşlerdir. “1914 Kuşağı sanatçılarının bir bölümü doğrudan Sanayi-i Nefise çıkışlı, bir bölümü ise Deniz Harp Okulu’nu bitirdikten sonra, teğmen iken ordudan ayrılıp Sanayi-i Nefise resim eğitimi görenlerdir” (Tansuğ, 2008: 119). Bu sanatçılar arasında Sami Yetik, Hikmet Onat, Mehmet Ruhi, Ali Sami Boyar, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Avni Lifij ve Namık İsmail yer almaktadır.

“1914 kuşağına “Çallı Kuşağı” adı verilir. Bunun nedeni, Çallı İbrahim’in bir Anadolu kasabası insanı olmaktan kaynaklanan kavruk, ama esprili, anekdotları ve bohem yaşamıyla ün yapmış popüler bir sanatçı olmasıdır. Çallı’nın dışındakilerden askeri okul çıkışlılar orta halli, diğerleri ise İstanbul’un yüksek tabakasına mensup ya da bu tabakanın koruduğu gençlerdir” (Tansuğ, 2008: 120).

1914 yılında yurda geri dönen sanatçılar, Türk resim sanatına konu anlamında yenilikler getirmiş, resim sanatında izlenimci bir yaklaşım benimsemişlerdir. Sanatçılar manzara, natürlmort ve figür anlamında yeni denemeler yaparak konuları görsel ifade anlamında geliştirmiştir. Çallı kuşağı izlenimci anlatım biçimiyle Türk resim sanatına yepyeni bir anlatım biçimi getirmiştir.

Sanatçılardan İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat Sanayi-i Nefise Mektebine, Ali Sami Boyar ve Feyhaman Duran’da İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’ne hoca olarak atanmıştır. Sanatçıların yurda dönmelerinin ardından okullarda görev almaları Türk resmine yepyeni bir boyut kazandırmıştır. Sanatçılar 1916 yılında birçok sergi etkinlikleri oluşturmuşlardır. Bu dönemde kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti organizasyonu düzenleyerek sanatçıları halk ile buluşturmaya başlamıştır. Böylelikle toplum içerisinde resim sanatı ve ressamların tanınması amaçlanmıştır. Çallı kuşağı resim sanatında yepyeni bir dönem başlatmıştır.

“Yurda döndükten sonra, Sanayi-i Nefise ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Çallı, Güran, N. İsmail, Onat, A.S. Boyar ve Feyhaman Duran’ın (İnas’da) görev almaları, Sanayi-i Nefise’nin

başlangıç noktası ve felsefesini değiştirmiştir” (Tansuğ, 2008: 121). Bu grupta yer alan sanatçılar yetenekli öğrenci gruplarını Avrupa’ya göndererek, batıda henüz başlamış olan fovizm, kübizm ve ekspresyonizm gibi sanat akımlarını yurda getirmiş Türk resim sanatına yepyeni bir bakış açısı ve çeşitlilik kazandırmışlardır. Türk resminde ciddi başarılarla ulaşmış sanatçıların birçoğu İbrahim Çallı’nın öğrencileridir. Çallı’nın öğrencileri arasında Hale Asaf’da yer almaktadır.

Galatasaray Lisesi’nde gerçekleştirilen sergilerde Şevket Dağ, Sami Yetik, Mehmet Ali Laga, Vecih Bereketoğlu, Mihri Müşfik, Ömer Adil ve İsmail Hakkı gibi isimlerin çalışmalarında peyzajlara yoğunlaştığı, İbrahim Çallı, Mehmet Ruhi, Namık İsmail, Feyhaman Duran ve Avni Lifij gibi isimlerin figür ve portre üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Sanatçı Müfide Kadri 1911 yılında sekiz sanatçının yer aldığı sergiye üç yağlı boya ve bir pastel çalışmasıyla katılmıştır.

Sanat eğitiminin akademik bir temel üzerine oturtulmasının ardından resim anlayışı özellikle Çallı kuşağıyla birlikte tamamen değişmiştir. Çallı Kuşağı’nın “1916 ve sonraki yıllarda açılan sergilerde gösterilen tablolar, resim yapmanın sadece doğayı tekrarlamak değil, aynı zamanda ve özellikle o doğaya kişisel bir yorum, anlam katmak olduğunu halka öğretiyorlardı” (Berk, Turani, 1981: 14). Asker ressamların eserlerinde görülen yoğun disiplin ve titizlikle doğaya bağlı, yorumlamadan uzak anlayış figüre bağlı çalışmalar gerçekleştiren Osman Hamdi’nin eserlerinde bile görülmektedir.

Çallı Kuşağını üslup anlamında asker ressamlardan ayıran en belirgin özelliği, sanatçılar manzara ve natürmort gibi kompozisyonları geliştirmiş, figür kompozisyonları ve portrelerle ilgili araştırmalarında ısrarcı olmuşlardır. Türk resim sanatı içerisinde konu olarak öncelikle manzara ve natürmort üzerine eğilim ön planda görülse de sanatçılar insan figürünü temel alan eserlerden vazgeçmemişlerdir.

2. BÖLÜM

2. CUMHURİYET DÖNEMİ VE ÇAĞDAŞLAŞMA

Çağ kelimesi Türkçe bir kelimedir ve “zaman dilimi, vakit” (TDK, 2019) anlamındadır. Çağdaşlaşma ise “çağın tutumuna, anlayışına, gereklerine uymak, çağdaş duruma gelmek, modernleşmek” (TDK, 2019) anlamına gelmektedir. Bu düşünceden yola çıkarak Osmanlı devleti çağa ayak uydurmak ve ilerleme adımlarının yenileşmeyle olacağı düşüncesiyle devlet düzeni içinde birtakım değişiklikler yapmıştır.

Osmanlı Devletin de çağdaşlaşma süreci 18. yüzyıldan itibaren başlatmış ancak tam anlamıyla başarılı olamamıştır. “Atatürk çağdaşlaşma sürecinde Türkiye Cumhuriyeti’ni ekonomik, siyasal, kültürel alanlarda her yönü ile çağdaş bir devlet yapmak için uğraşmıştır. Çağdaş bir ulus olmak için anayasa, medeni kanunlar, ekonomi, eğitim, giyim, din, dil ve tarih yeniden yapılandırılmak zorunluluğu göstermiştir” (Ersoy,1998: 20). Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte yapılan çok yönlü reformlar kadınları da kapsamıştır. Yeni kurulan cumhuriyet ortamı içinde kadınlar erkeklerle eşit konuma getirilmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk geri kalmış bir toplumdan çağdaş uygarlık seviyesine ulaşacak bir devlet kurmuştur. Atatürk yeni Türk devletinin kurulmasıyla, çağdaşlaşmanın evrensel noktaya ulaşabilmesi için kültürel yapının şekillendirilmesiyle ilgili adımlar atmıştır. “Bir toplumun kültürünü oluşturan temel öğeler ulusal birlik ve beraberliği sağlayan dili, tarihi ve sanatıdır” (Giritli, 1989: 83). Kültür yapısının oluşmasında önemli öğelerden biriside sanattır. Ersoy, çağdaşlaşma sürecinde Atatürk’ün sanata verdiği önemi şu şekilde ifade etmiştir;

“Atatürk 1936 yılında yaptığı bir konuşmasında güzel sanatlarda başarılı olamayan ulusların uygarlık alanında yüksek insanlık sıfatı ile tanımlanmasının olanaksız olduğunu belirtmiş, 1923’den itibaren önemli merkezlere modern kitaplar, konservatuarlar, müzeler, güzel sanat sergileri kurmaktan söz etmiş, “ Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopuktur” diyerek uygarlaşmanın, çağdaşlaşmanın vazgeçilmez bir ögesi olan sanatın toplum için önemini her fırsatta vurgulamıştır” (Ersoy, 1998: 21).

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte siyasal, ekonomik ve kültürel alandaki yoğun hareketlilik sanat eğitimi alanını da kapsamıştır. Sanayi-i Nefise ve İnas Sanayi-i Nefise mektebi birleştirilerek karma eğitim sistemine geçilmiştir. Kadın öğrenciler erkek öğrenciler ile birlikte Galatasaray sergilerinde yer alarak güçlü sanatçı kişiliklerini ortaya koymuşlardır. Yapılan sanat etkinlikleri devletin yanı sıra sanatçıların kişisel desteğiyle de tüm yurda yayılmaya başlamıştır. İlk müdürlüğünü Halil Dikmen'in yaptığı Resim Heykel Müzesi açılmıştır. Bir dönem soylu aile çevresi ve kentlerin çevresinde sınırlı kalan sanat alanı Halkevlerinin kurulmasıyla toplumun her kesimine yaygınlaşmaya başlamış, toplumun sanatla iletişiminin başlaması sağlanmıştır. Çeşitli dergi ve gazetelerde Türk resim sanatıyla ilgili yayınlar oluşturulmaya başlamıştır. “1937-1944 yılları arasında 8 yıl süren bir programla sanatçılar için yurt gezileri düzenlenmiştir. Türk resim sanatının önde gelen isimleri davet edilmiş, Türkiye'nin 63 iline 58 ressam gönderilerek, sanatçıların bu yörelerde resim çalışmaları sağlanmıştır. Sekiz yılın sonunda değişik yurt köşelerini yorumlayan resimlerle zengin bir koleksiyon oluşmuştur” (Ersoy, 1998: 23). Kadın sanatçılar Türk resim sanatının kültürel yansıması olan yurt gezilerinde çok az sayıda olsalar da yer almayı başarmışlardır. Ressamlar yapmış oldukları gezilerle resim sanatının kimliğinin oluşmasında yardımcı olmuşlardır.

Türkiye’de çağdaşlaşma anlamında atılan adımların sanat çevresini etkilemesiyle sanatçılar bir araya gelerek çeşitli sanat grupları oluşturmuşlardır. Sanat anlamında devlet desteğiyle önemli adımlar atılmış olsa da sergi salonları ve özel galerilerin olmayışı sanatçı gruplarının oluşmasında başlıca etken olmuştur. Oluşturulan gruplar içerisinde yalnızca Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği içinde kadın sanatçı olarak Hale Asaf'ın yer alması dikkat çekmektedir.

Osmanlı döneminden Cumhuriyet dönemine kadar olan süreç içerisinde devletin yenileşme politikasında sanat anlamında başarı tam anlamıyla gösterilememiştir. Fakat Cumhuriyet döneminde güçlü devlet politikasıyla birlikte sanat alanında atılan yenilikçi adımlar Çağdaş Türk resim sanatını şekillendirmeye başlamıştır. “Çağdaş bir Türk sanatının varlığı uluslararası bir düzeyde kendini kanıtlama şansını buluyorsa, bunu Cumhuriyetin ilk yıllarında izlenen olumlu yapılanmaya borçludur” (Ersoy, 1998: 24).

2.1 SANATÇI GRUPLARININ OLUŞUMU

Osmanlının batılılaşma politikasıyla ilk olarak askeri alanda başlayan sanatsal hareketlilik, sanata karşı ilgisi olan padişahların çeşitli desteği, sanat okullarının açılması, sanatçıların yurtdışında eğitim almaları ve gelişen sanat etkinlikleri, sanatçı gruplarının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu anlamda II. Meşrutiyetin getirdiği yenilikçi ortamda Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve mecmuasının (1909) kurulması sanatçıların sanat etkinliklerini halk ile buluşturmak, geliştirmek ve sanatsal ilginin artmasını sağlamak anlamında attığı ilk önemli adımdır. Düzenlenen Galatasaray sergileri, gazetelerde çıkan çeşitli sanat yazılarıyla toplumda sanatsal farkındalık yaratmayı amaçlamışlardır. “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin adı 1921’de “Türk Ressamlar Cemiyeti”, 1926’da “Türk Sanayi-i Nefise Birliği” ve yine aynı yıl içinde “Güzel Sanatlar Birliği” olarak değiştirilir” (Giray, 1997: 32-33). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Türk sanatında sanatçı gruplarının oluşum aşamasında ilk ve önemli halkayı oluşturmuştur. Cemiyet Türk resim sanatına yani akımlar getirmemiş, türk sanatı içinde hareketliliğin başlangıcını oluşturmuştur. “Türk sanatçısı 1920’lerin sonunda yurda döndüklerinde, artık Türkiye’de sanat ortamı, imparatorluk döneminden çok farklı yeni oluşumlar içindeydi. Yeni çağdaş Türk devletinin kuruluşunun üzerinden çok geçmemişti ve ‘yeni’ adına yapılacak her türlü reformist uygulamayı kabul edecek bir bünye değişikliği yaşanıyordu. Her konuda olduğu gibi sanat alanında özgür ve serbest bir ortam oluşmasına çalışılıyordu” (Başkan: 1997: 77). Avrupa’da eğitimlerini tamamlayan sanatçılar Türkiye’de bireysel çabalarla sanatın ve sanatçının toplum içindeki koşullarının gelişeceğine inanmıyorlardı. Bu durumun üstesinden gelebilmenin birlikte hareket etmek olduğu düşüncesiyle sanatçılar topluluklar içinde olmayı tercih etmişlerdir. Başkan, bu durumu şöyle ifade etmiştir;

“Türk resminde 1914 kuşağının ardından 1950’lere kadar, birbirini izleyen ve birbirinin deneyleri temelinde yeni sanatçı birliklerinin kurulduğu görülür. Ancak çerçevesi kolay çizilebilecek, sınırları belli, kesinlik içeren tek bir görüş etrafında bütünleşmiş bir görüntü sergileyen bu sanat hareketleri gerçekte etki ve tepki diyalektiği ya da çatışması bağlamında gelişmiş değildir. Bu yüzden de özellikle Müstakiller ve takip eden grupların her biri kendinden öncekilere ters düşen yenibir biçim anlayışı çevresinde bir araya gelişi değil, bir öncekine şu ya da bu şekilde karşı çıkarak sesini duyurmayı amaçlayan ortaklıkları temsil ederler” (Başkan, 1997: 77).

2.1.1 MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTRAŞLAR BİRLİĞİ

Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı derneği olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 1929 yılında kurulmuştur. Bu dönemde oluşmaya başlayan özgürlük ortamı sayesinde yeni kurumlar oluşmaya başlamıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sanayi-i Nefise Mektebinde eğitim görmüş ve Fransa’da uzmanlık eğitimlerini tamamlamış sanatçılardan oluşmaktadır. Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin girişimleriyle başlayan sergilerde yer alan sanatçılar, düzenli olarak sergiler açmaya devam etmiştir.

“1929 Temmuz ayında kurulan Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu, Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği adını taşıyordu. Bu birliğin kurucuları ressam Refik Fazıl Epikman, Cevat Hamit Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Celalettin Cüda, Nurullah Cemal Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, ressam ve heykeltıraş Muhittin Sebati, heykeltıraş Ratip Aşir ve dekoratör Fahrettindir” (Tansuğ, 2008, 166). Grup içerisinde yer alan sanatçıların teknik ve üslupları birbirlerinden tamamen farklıdır. Sanatçılar farklı tür ve üsluplar da eserler yapmışlardır. Sanatçıların eserlerinde Batı’da hakim olan realizm, ekspresyonizm, kübizm gibi üslupların etkileri fazlasıyla görülmektedir. Hatta sanatçılar burada açtıkları ilk sergide, Türk kültürüne ait öğelere ve manzaralara yer vermek yerine batıda eğitim aldıkları ülkelerin görüntülerine yer vermişlerdir. Burada ki amaçları batıda yaptıkları çalışmalarını izleyiciye göstermek istemeleridir fakat sanatçılar ülkelerinden çok batıda ki çeşitli manzaraları konu edindikleri için eleştirilmişlerdir.

“Müstakiller, 1914 Kuşağı’nın benimsediği izlenimci yaklaşımdan farklı olarak batı da aldıkları sanat eğitimi ışığında konuyu geri plana atarak deseni ön plana çıkarmış, doğa biçimlerinin deforme edildiği, biçimin bağımsızlaştığı sanat anlayışını benimsemişlerdir. Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu olan bu grup özgür ifade biçimleriyle ülkeye yeni sanat biçimi getirme yolunda devrimci bir çaba göstermişlerdir” (Ersoy, 1998: 25).

Kaya Özsezgin bu durumu şöyle ifade etmiştir;

“Yeni ve eski çatışmasının, hiçbir alanda resimdeki kadar “apaçık” olmadığı göz önüne alınırsa, 1914 Kuşağı ile 1928 Kuşağı’nı karşı karşıya getiren ve kökten bir çatışmaya yol açan bu dönemin

anlamı daha iyi anlaşılabilir. Her ne kadar 1914 Kuşığı ressamı da, sanatta “temsili” (representatif) değerlerle fazlaca yakınlık göstermiş sayılmasalar da, tabanında İstanbul doğasını ve yaşamını yansıtmayı amaçlayan değerlerin yer aldığı resimleriyle, bu değerlere yakın durmaktaydılar.” Müstakiller” Batı’daki “yeni resim” düşüncesine uyum sağlayan sanatçılar olarak çalışmalarında konuyu geri plana itiyor biçimin bağımsızlaştığı ve doğa biçimlerinin “deforme” edildiği bir sanat anlayışında direniyorlardı. Resimlerde nesne, salt kütle ve doğadan soyutlanmış biçim bağlamında ele alınıyor, iç doğayı öne çıkaran eğilimlere ağırlık veriliyordu” (Özsezgin, 1999: 29-30).

Türk resim sanatının bireysel çabalarla gelişmeyeceği düşüncesiyle biraraya gelen Müstakiller, biçimsel anlamda getirdikleri yeniliklerin dışında Türk resim sanatının halka yayılması ve benimsenmesi adına mücadele vermişlerdir. Türkiye’de özgür sanat ortamının oluşması, müze ve galerilerin kurulması için sürekli yayınlara girişmiş aynı zamanda sanatın tüm yurda yayılması adına Zonguldak, Bursa, Samsun, Balıkesir ve İzmit halkevlerinde konferanslar ve sergiler düzenlemişlerdir.

Bu grup içerisinde yer alan genç sanatçılar, desen anlamında getirdikleri yenilikçi anlatım biçimleriyle resme dinamik bir yapı kazandırmışlardır. Grup üyelerinden Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi’nin güçlü desen bilgileri ön plana çıkarmıştır. Ali Avni Çelebi’nin eserlerinde dışavurumcu bir yorum ve konstrüksiyona önem veren bir uyum görülmektedir. Kocamemi’nin eserlerinde ise figürlerin dinamizmi, geniş renk lekeleri ve ışık gölge dağılımıyla ön plana çıkmıştır. Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi’nin figüre bakış açısının üslup olarak Türk resim sanatıyla nasıl bütünleşeceği sorusuna Turgut Zaim örneği verilmesi yerinde olacaktır. Grubun kurucu üyelerinden olan Turgut Zaim Paris’te çok kısa bir süre kalarak yurda geri dönmüştür. Sanatçı Türk kültürü içerisinde yetişip, Türk sanatına katkıda bulunabileceği düşüncesiyle resimlerinde batı tekniğinden tamamen kopmayıp yöresel konulara ve motiflere değinerek Türk sanatına özgün bir yorum getirmiştir. Grup içerisindeki tek kadın sanatçı Hale Asaf Avrupa’da ve Türkiye’de aldığı eğitim ışığında figür ve portre çalışmalarına yoğun duygu yüklediği iç dünyasının yansımalarını aktardığı eserler üretmiştir. Müstakiller açmış oldukları sergilerle Türk resim sanatını İstanbul çevresinden çıkararak halk ile buluşturma başarısını göstermiş, Türk resim sanatının içerik anlamında zenginleşmesi adına sürekli üretmişlerdir.

2.1.2 D GRUBU

Türk resim sanatına yerleşen Empresyonist üslubu henüz yeni yeni benimsemeye başlayan Türk toplumu, D grubunun Kübist, Konstrüktivist yapıdaki üslubuyla karşılaşmıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği içerisinde yer alan sanatçılarımız kullandıkları farklı üslup denemeleriyle özgün bir sanatçı grubunun oluşumuna katkı sağlamıştır.

D grubu “1933 yılının Temmuz ayında evvelce sanatçı birliklerinin karma sergilerine katılmış olan bir heykeltraş, beşi ressam, altı sanatçı. Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltraş Zühtü Müridoğlu, D grubu adını verdikleri yeni bir sanatçı birliği kurmuşlar ve ilk sergilerini Beyoğlu’ndaki Narmanlı Yurdu’nun altındaki Mimoza adlı bir şapkacı dükkânında açmışlardır” (Tansuğ, 2008: 179). Gruba Eren Eyüboğlu ve Fahrelnisa Zeid’in de katılmasıyla sayıları 1939 yılında 16’ya yükselmiştir.

Müstakillerden farklı olarak belirli bir üslup çerçevesinde toplanıp sanatı geniş çevrelere yaymak ve sevdirmek amacıyla kurulmuştur. Birlik Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar birliğinden sonra kurulan 4. Birlik ve alfabenin 4. Harfi olan D harfinden dolayı bu ismi almıştır. Dönem içerisinde sergiler Galatasaray Lisesinde Temmuz ayında yılda bir kez olarak düzenlenmekteydi. D grubu sanatçıları bu anlamda resim sanatına hareket kazandırmak amacıyla birtakım çözümler aramaktaydılar. Bu nedenle grup olarak hareket etmek her zaman kolaylık sağlamıştır. Grup içerisinde yer alan sanatçılar batıda hakim olan kübizm, konstrüktivizm ve soyutlama gibi yönelimlerde ürettikleri eserleri sergilemişlerdir. “D grubunun sanatsal yönden temel çıkış noktası, empresyonist eğilimleri reddetmek ve kompozisyonu kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen inşa temeline oturtmaktadır” (Tansuğ, 2008: 181).

“Batı’da yüzyılların birikimi olarak şekillenen bu üslupların bizim toplumumuzda temelsiz olarak uygulanışı yani biçimsel olarak özünü anlamadan kavramadan kopya edilişi iki şekilde değerlendirilebilir. Bir yandan Batı’da var olan üsluplar ülkemize taşınmış ve “D” Grubu aracılığıyla topluma tanıtılarak olumlu bir işlev görmüş, diğer yandan Batı’da uygulanan bu üslupların oluşum süreçleri Türkiye’de yaşanmadığı için kopya etmekten öteye gidememişlerdir. Müstakillerin başlattığı bu öykünmeciliği “D” grubu bir adım daha ileri götürerek Türk sanatına

yerleşmesine sebep olmuştur. Daha sonraki dönemlerde de sanatçılar yaratıcılıklarını geliştirmek yerine Batı’da hazır bulduklarını alıp Türk sanatına uygulama yöntemini benimsemişlerdir” (Ersoy, 1998: 27).

D grubu sanatçıları yalnızca sergiler açmakla kalmamış, sanatsal gelişmeleri topluma anlatmak, oluşturdukları eserleri çeşitli gazete ve dergilerde paylaşarak göstermek istemişlerdir. Sanatçıların çeşitli gazete ve dergilerde yazılar yazmaları, makalelere yer vermeleri ve çeşitli konferanslarla eserleri anlatmaları özellikle gençlerin ve aydın kesimin ilgisinin artmasını sağlamıştır. Sanatçıların eserlerinde görülen batıda hâkim olan üslup özelliklerinin guruba Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun katılmasıyla yerel motifler ve konular yer almaya başlamış, Türk kültürünü yansıtan temalar çalışmalara yansımıştır.

Cumhuriyet ortamı içinde Türk sanatı batıyla çok daha yakın temas içine girmiştir. D grubu süreç içerisinde çeşitli eleştirmenler ve yazarlardan olumlu ve olumsuz eleştirilere rağmen 15 yıl etkinliklerini sürdürmüş, yoğun çalışmaların ardından sanatçıların bireysel çalışma istekleri sebebiyle dağılmıştır.

2.1.3 YENİLER GRUBU

Türk resim sanatının gelişme evresinde batıyı izleyen anlayış bir grup sanatçı tarafından tepki görmüştür. Batıda etkili olan sanat akımlarının peşinden gitmek yerine kendi kültüründen ve toplumdan beslenerek bu anlamda bir sanat anlayışı benimsenmesi gerektiğini düşünen bir grup sanatçı yöresel ya da yerel bir sanat akımı yaratmayı hedeflemişlerdir. “Yeniler, Tollu ve Kocamemi grubunda etkilediler. 1940’ların başında resme “kolay anlaşılabilirlik” kazandırmak isteğiyle Tollu ve Kocamemi’de gerçekçiliğe yöneldiler” (Duben,2007: 111).

“Yeniler grubu” adı altında biraraya gelen grup “D” Grubundan ayrılan Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Ferruh Başağa, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Arbaş, Selim Turan, Kemal Sönmezler, Nejat Melih Devrim, Fethi Karakaş’tan oluşmuştur” (Ersoy, 1998: 28). 28 Mart 1940 yılında gazeteciler cemiyetinin Beyoğlu lokali’nde “liman resim sergisini açan grup belirli bir görüş çerçevesinde bir araya toplanarak sergilerini açmışlardır. Sergi Hilmi Ziya Ülken gibi önemli yazar ve düşünür çevrelerinden de ciddi destek görmüştür. Yeniler gurubunun sergilerini, D gurubunun aksine, topluma ayna tutan bir sergiler olduğunu ifade etmişlerdir.

İlk sergilerinde liman kenti olan İstanbul’un yoksul liman işçilerini konu alarak toplumsal içerikli sergilerini açmışlardır. Yeniler Grubu 2. Sergilerinin konusunu kadın olarak belirlemiştir. Ülgen ülke sorunlarını, kültürünü benimseyen bu konuda çalışmalar gerçekleştiren yeniler grubunu yazılarıyla desteklemiştir. “Bir ülkenin sorunlarını yaşamadan ve o ülkenin insanların içinde bulunmadan yapılan bir sanatın ulusal olamayacağı görüşü yeniler grubunun ülke sorunlarına sahip çıkmaları düşüncesiyle kendi sanatlarını hem içerik hem de biçimsel olarak yaratabileceği görüşünü kuvvetlendirmiştir. Soyut biçimlere yöresel içerik katmakla sorunun çözülemeyeceği görülmüş rengiyle biçimiyle doğal görüntüsü yaşam tarzıyla olayları içinde görüp yaratmak gerektiğine inanılmıştı. Yeniler gurubunu oluşturan sanatçılar da her biri kendi anlayışları doğrultusunda yöresel konuları batılı Teknik ve yöntemlerden de yararlanarak şekillendirmişlerdir” (Ersoy, 1998: 28).

Toplumcu gerçekçi ifadeyi benimseyen grup 1950’li yıllardan sonra daha figüratif çalışmalar oluşturma çabası içine girmiştir. 4 yıl boyunca sanat etkinliklerini sürdüren grup 1952 yılında dağılmıştır.

2.2 CUMHURİYET DÖNEMİ FİGÜRATİF RESİM

Resim sanatında figür insan çizimi olarak ele alınmaktadır. Bu düşünceden yola çıkarak doğayı referans alan her şey figüratif resmi oluşturmaktadır. “Figüratif resim nesnel gerçekliği, bilinen görüntü ve nesneleri ele alan resim tarzını tanımlamak için kullanılan terim. İnsan ve hayvan figürüne dayalı resimler, peyzajlar, natürmortlar, dış mekan, iç mekan ya da doğadan alınmış her konu figüratif resim olarak tanımlanmaktadır” (Keser, 2009: 130). Figürün, “Görsel sanatlarda betimlenen doğal ya da düşsel varlıklar; dar anlamında insan figürü. Çıplak, portre ve ekörse gibi farklı türleri vardır” (Eczacıbaşı, 1997: 590).

“Türk resminin geleneksel biçimlerden kurtulması, 19. yüzyılda manzara resmi ile başlar. III. Selim’in başlattığı Batı’ya açılma hareketi, Tanzimat’ta aşırı Batılılaşmaya dönüştüğü zaman, Osmanlı saray çevreleri batıdan İstanbul’a gelen pek çok yağlıboya ressamı tanıdı” (Duben, 2007: 74). Sanayi-i Nefise’nin kuruluşuyla birlikte resmiyet kazanan sanat eğitiminde figür, inanç sisteminin etkisiyle şekillenip Türk sanatı içinde vücut bulması zor süreçler sonucunda olmuştur. Osman Hamdi Bey Türk resminde figür altyapısını oluşturmak adına çeşitli adımlar atmıştır. Okul içerisinde çıplak modelden çalışmalar yapabilmek adına ilk olarak müzelerden torslar getirilmeye başlamış sonraları canlı modelden portreler ve giyinik modellerden figür çizimleri yapılmıştır. Akademide bulunan hocaların çeşitli zorlamalarıyla çıplak modelden figür çizimi ilk olarak Türk pehlivanlarıyla yapılmaya başlamıştır. Kadınların figür resimleri yapmaları yine torslarla başlamış çıplak modelden çizim sorunu Mihri Müşfik hanımın çeşitli girişimleriyle aşılmıştır. Toplumda dindar çevrelerin baskısı sürmüş olsa da, Cumhuriyetin ilanıyla birlikte bu konudaki mücadeleler azimle devam etmiştir. Sanatçılar devletin sağladığı burslarla yurtdışına giderek orada aldıkları eğitim ışığında Türk resim sanatını biçimsel anlamda şekillendirmeye başlamışlardır. Avrupa’ya sanat eğitimi almaya giden sanatçılar Empresyonist etkilerle yurda dönmüşlerdir.

Cumhuriyet döneminde figüratif anlamda yoğun olarak portre çalışmaları görülmüştür. Ayrıca Çallı Kuşağı figürü anatomik özelliği açısından inceleyerek ana konu olarak ele almıştır. Müstakiller ve D grubu, Çallı kuşağından farklı olarak figürlere ekspresyonist, kübist ve kontrüktivist bir yorum getirmiş özellikle D grubu figürü giderek soyutlama eğilimi göstermiştir.

1930'lu yıllarda ise milli mücadeleyi ve Cumhuriyetin coşkusunun yansıtıldığı çok figürlü eserler ortaya konmuştur.

1940'lı yıllardan sonra Yeniler gurubu topluma ayna tutan bir anlatım biçimi geliştirmişlerdir. Bu dönemde figür toplum sorunlarını ele alan bakış açısıyla ele alınmıştır. 1938-1943 yılları arasında devlet politikası kapsamında gerçekleştirilen, toplumun tüm kesimini kucaklaması, zengin koleksiyon oluşturma ve sanatı halkla buluşturmak amacıyla yapılan Yurt gezilerin de sanatçılar, Anadolu kültürünü anlatan figüratif eserler oluşturmuşlardır. Böylelikle Türk sanatında figüratif resim toplumla bütünleşmiştir.

1950'li yıllarda Türkiye'nin parlamenter demokrasi sistemine geçmesi, ekonomi ve sanayi alanındaki gelişmeler, kent yaşamındaki hızlı değişimler, sanat alanında oldukça etkilemiştir. Bu dönemde uluslararası ilişkilerin artması, Avrupa ve Amerika'da etkili olan soyut sanatın Türk sanatını etkilediği görülmüştür. 1950'li yıllarda soyut sanatın paralelinde, figüratif toplumsal gerçekçi bir yaklaşımda beraberinde sürmüştür. 1950'li ve 60'lı yıllardan sonra toplumsal içerikli figüratif konular, 1970 ve 80'li yıllarda yeni figüratif eğilimler göstermiştir. Daha politik ve bilinçaltına yönelik zengin bir ifade dili oluşmuştur. “1968 kuşağı sanatçıları toplumsal konulara yaklaşımları, toplum içinde bireye yaklaşımları, figürü biçimsel özelliklerinin yanı sıra dünyasıyla da yansıtma endişeleriyle Türk resmine konu ve biçim açısından özgün katkılarda bulunmuşlardır. Bu kuşak özellikle insan figürünün yorumlanması alanında yenilik getirmiştir” (Özkan, 1999: 22).

Cumhuriyet döneminde sanatı toplumla bütünleştirmek, çağdaş bir ulus olmak, sosyal, kültürel ve siyasal devrimler ve reformlar gerçekleştirilmek adına çeşitli adımlar atılmıştır. Cumhuriyet dönemiyle birlikte Türk resim sanatı içerisinde oluşan sanatçı grupları biçimsel anlamda batılı temellere dayanmış, zaman içerisinde kültürel bir sentezle Türk resminde figüratif resmi şekillendirmişlerdir. Figüratif resim anlayışında halkla bütünleşen bir dilin kullanılmaya başlamasıyla figüre olan olumsuz bakış açısı kırılmaya başlamıştır.

2.3 1950 SONRASI TÜRKİYE’DE TOPLUMSAL YAPI VE KADIN OLGUSU

Cumhuriyetin ilanıyla beraber siyasal, ekonomik ve kültürel alanda yenileşme süreci devamlılığını tam anlamıyla sürdürmüş bu anlamda kararlı adımlar atılmaya devam edilmiştir. Atatürk çağdaşlaşma süreci içinde her zaman sanatın ve sanatçının rolünün büyük ve önemli olduğunu vurgulamıştır. “Atatürk, Tanzimat’la başlayan çağdaşlaşma eğilimi içinde kültür ve sanatta, devrimlerle özdeş bir yenileşme ortamına ulaşılması gerektiği inancındaydı. Sanatta devrim, Mustafa Kemal’e göre sanatçının her şeyden önce kendi öz kültürünü oluşturan değerlerin çağdaş bir yorumcusu olabilmesiyle sağlanabilirdi” (Eczacıbaşı: 1997: 370).

Türkiye’de 1946 yılında çok partili dönemin başlangıcı, iktidardaki değişiklikler sosyal, siyasal, ekonomik ve sanat alanını da etkilemiştir. İktidardaki değişiklikler ekonomik unsurlarda da farklılık göstermiştir. Ekonomide tarımsal üretimden sanayi üretimine doğru yöneliş hızlanmıştır. “1950 yılı siyasal bakımdan olduğu gibi Türk kültüründe de farklı bir dönemin başlangıcıdır. Dilde ve kültürde genel bir yâdsıma ve geriye dönüş başlamış, İslam adına ulusalcılıktan uzaklaşmıştır. Kültür konusu çok partili dönemde din ile birlikte siyasal bir araç olarak kullanılmıştır” (Ersoy, 1998: 30).

Türk resim sanatı içinde kadın olgusu toplumsal yapı içinde kadının birey olarak yaşadığı değişimlerle birlikte değerlendirilmelidir. Cumhuriyet döneminde Atatürk’ün yapmış olduğu inkılaplarla kadın konusu önemle ele alınmıştır. Bu inkılaplar doğrultusunda kadınlar çağdaşlaşma süreci içinde her alanda etkin olabilecek istedikleri meslek alanlarında çalışmalarını sürdürebilecekti. 1950’li yıllara kadar olan süreçte Kadının toplumsal yapı içinde yeri hem siyasal hem de toplumsal rolü yapılan inkılaplarla etkin hale gelmeye başlamıştır. Ancak iktidarların uygulamış olduğu politikalar bazı zamanlarda kadınları geri plana atmıştır. 1950’li yıllara kadar kadının siyasal ve sosyal alanda artan etkinliği 1952’li yıllardan sonra azalmaya başladığı görülmüştür. 1960’lı yıllardan sonra başlayan kadın feminizm hareketiyle kadın olgusu tam anlamıyla irdelenmeye başlamış, basın- yayın ve televizyon aracılığıyla toplumda duruma dikkat çekilmeye başlamıştır.

Sosyal, siyasal ve ekonomik anlamda meydana gelen hızlı dönüşümler sanat alanını da etkileyerek, farklı bakış açıları getirmiştir. 1950’li yıllar zamanla kendisini soyut yönelişe bırakmıştır. Bu

dönemde sosyal alanda meydana gelen değişiklikler sebebiyle sanatçılar grup etkinlikleri yerine bireysel duygu düşüncelerini ifade etmek amacıyla kişisel sergileri tercih etmişlerdir. 1950’li yıllarda uluslararası platformlarda sanat etkinliklerinde artış görülmektedir. Sanatçılar batı tekniklerini birebir uygulamak yerine özgün yorumlamalarla çalışmalarını oluşturmuştur. Artan galeri sayısı, sanatçıların kişisel eğilimleri, sanat eğitimi veren özel sanat atölyeleri ve sanatçı sayısındaki artış, 1970lerden sonra sanatçıları üslup anlamında sınıflandırmayı güçleştirmiştir. 1950’li yıllarda çok partili yönetimin getirdiği özgürlükçü ortam sanat alanında da yoğun olarak hissedildiği görülmektedir. 1970’li yıllardan itibaren artan özel galeri sayısı zamanla sanat piyasasının oluşmasını sağlamıştır.

3. BÖLÜM

3. TÜRK RESİM SANATININ OLUŞUMUNDA KADIN SANATÇILAR

Kadının toplum içerisindeki konumu tarihsel süreç içerisinde farklılık göstermiştir. Osmanlı döneminden, Cumhuriyet'in ilanına kadar olan dönemde toplumda dönüşüm adına atılan adımlarda kadınların varlığı ve konumu değişiklik göstermiştir.

Osmanlı toplum yapısı içinde kadınların sanatsal mücadelesini başlatan isimler Mihri Müşfik ve Müfide Kadridir. Türk resim sanatı içerisinde İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılışına kadar kadınların resmi olarak eğitim alabilecekleri kurumlar mevcut değildi. Kadınların resim eğitimi alabildikleri tek kurum Darülmuaallimatlardı. Ayrıca sanat alanında eğitim alabilenler saray çevresinde yetişen soylu ailelerin kız çocuklarıydı. Batılılaşma süreciyle beraber ailelerin destekleriyle Avrupa'ya giden sanatçılar eğitimlerine buralardaki akademilerde devam edebilmektedir.

Türk resim sanatı içerisinde cesur sanatçı Mihri Müşfik sanat eğitimi veren bir kurumun oluşması adına mücadeleler vererek İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasında öncü olmuş ve kadınların resmi bir kurumda sanat eğitimi almaları sağlanmıştır. Tüm bu süreç içerisinde tutucu çevrelerin baskıları sürmüş olsa da sanatçılar bu durumun üstesinden gelmeyi başarmışlardır. Bu okulda yetişen kadın sanatçılarımız Avrupa burslarıyla yurtdışına giderek sanat eğitimlerini desteklemiş yeni yorumlamalarla sanat çalışmalarını zenginleştirmişlerdir. Özellikle empresyonist etkilerin yoğun olarak görüldüğü eserlerinde natürmort, peyzaj, portre ve figür konuları üzerine yoğunlaşmışlardır. Galatasaray sergilerine katılarak eserleri izleyiciyle buluşmuşlardır. Kadın sanatçılar portre ve figür üzerine yaptıkları çalışmalarda çoğunlukla yakın aile çevrelerini konu edinmişlerdir. Sanat çalışmalarının tüm yurda yayılması ve kabul görmesi zor süreçlerden geçmiştir.

Pelvanoğlu, Türk resim sanatı içerisinde kadın sanatçıların mücadelesini şu şekilde ifade etmiştir;

“Mihri Hanım, İtalya, Fransa ve Amerika'da; yeğeni Hale Asaf, Berlin, Münih ve Paris'te; ressamlık ve yazarlığın yanı sıra heykeltıraşlık yönü de bulunan Melek Celal Sofu (1896-1976) Almanya'da çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Andre Lhote'un Hale Asaf'a atölyesini bırakması ve

Hale Asaf'ın Paris'in ünlü sergilerine katılıp dikkatleri üzerine çekmesi; Mihri Hanımın İtalya, Fransa ve Amerika'daki çalışmaları; Sabiha Bozcalı'nın İtalya'da bulunduğu dönemlerde kilise onarımında ve resimlenmesinde görev alması ve buna ilaveten Rafaello'nun "Suret Değiştirme" adlı resmini kopya etmesine izin verilmesi gibi örnekler, o dönemde yetişen kadın ressamların mesleklerinde ilerleme çabası içinde olduklarını göstermektedir" (Pelvanoğlu,2018: 30).

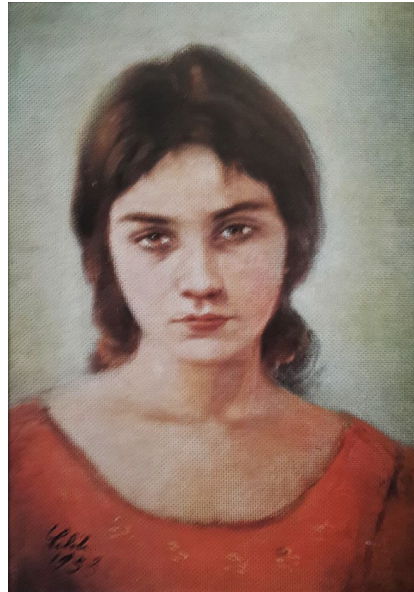
Cumhuriyet döneminde de sanat çalışmalarını sürdüren kadın sanatçıların neredeyse hepsi cumhuriyet öncesi dönemdeki gibi toplumun üst tabakasında yer alan ailelere mensuptur. Cumhuriyet döneminin getirdiği özgür anlayışla kadın sanatçıların sayında artış olduğu görülmüştür. Türk resim sanatının oluşum sürecinde sanatçılar çalışmalarıda ki konularla toplumdaki kadının konumunu destekleyici eserler ortaya koymuşlardır. Bunun en iyi örneklerinden birisi Sanatçı Melek Celal Sofu'nun Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde kadın adlı eseri örnek verilebilir. Sanatçı çalışmasıyla kadının toplumdaki konumuna gönderme yapmaktadır.

Osmanlıda ağır biçimde ilerlemiş, tam bir istikrar sağlayamamış yenileşme adımları Cumhuriyetin ilanıyla kararlılıkla sürdürülmüştür. Sanatı toplumun her kesimine yayma ve tanıma imkânı sağlanmıştır. Tüm ulusa yayılmış bir kültür sanat politikası benimsenmiştir. Kadınlara sanat alanında erkeklerle eşit fırsatlar tanınmış, sergi açabilme gibi imkânlar ortaya çıkmıştır. Kadınlar, "Türk tuval resminin kendisine yeni yeni zemin oluşturmaya başladığı bir dönemde, onun gelişmesinde öncü rol oynamış; bunu yaparken de "ressam-kadın" tipinin yerleşmesi yolunda mücadele vermişlerdir" (Pelvanoğlu, 2018: 30).

3.1 CELİLE HİKMET

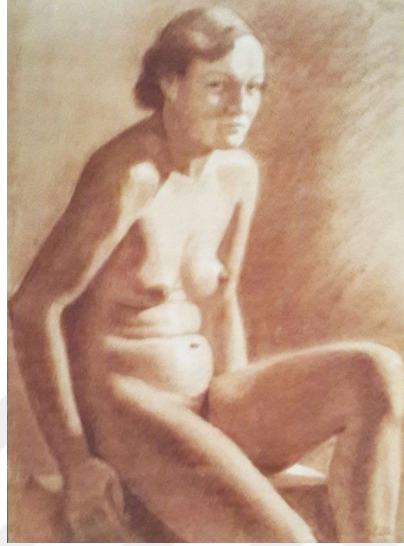
Türk resim sanatının ilk kadın ressamı içerisinde yer alan Celile Hikmet 1880 yılında İstanbul'da doğmuştur. “Celile Hanım, dedeleri bakımından, Alman ve Polonyalı kişilerin soyundan gelmektedir. Babası, Polonya ihtilalinde Türkiye'ye sığınıp Müslüman olan ve Türk ordusunda kahramanca hizmetleri sırasında şehit edilen Mustafa Celalettin (Borcenski) paşanın oğlu ve Sultan Abdülhamit'in yaveri Enver Paşadır. Annesi, Alman kökenli iken Türkiye'ye iltica eden Müşir Mehmet Ali Paşa (Magdeburg) kızı Leyla hanımdır” (Toros, 1988: 25-26).

Celile hanım oldukça iyi eğitilmiş olan babası Enver Paşa tarafından eğitilmiş ayrıca yabancı hocalardan dersler almıştır. Enver Paşa'nın sarayla olan yakın ilişkisi sayesinde, dönemin saray ressamı olan Zonaro'dan resim dersleri de almıştır. Sanatçının ailesinin saray ve çevresiyle olan yakın ilişkisi ve almış olduğu eğitim sayesinde sanat ile bağı kuvvetlenmiştir. Sonraki yıllarda Paris ve Roma'da eğitimine devam eden sanatçı, natürmort çalışmaları da yapmıştır fakat özellikle nü ve portre üzerine yoğunlaşmıştır. “Celile hanımın en güzel portreleri, aile çevresiyle ilgili olanlarıdır. Annesi Leyla hanımın portresi müzededir. Kendi portresi, oğlunun, torununun, yeğeninin portreleri başarılı eserleri arasında yer alır. Çıplaklar, kadın hamamları ve çingeneler üzerinde hayli çalışmaları vardır” (Toros,1988: 30).



Resim 1: Celile Hikmet, *Torunu Ayşe Yaltırım*, 1953.

Nü ve portre üzerine ağırlıklı olarak çalışan sanatçının, portre çalışmalarında ifadeyi hem bakış hem de duruşla daha güçlü hale getirdiği görülmektedir. Renk kullanımında yoğun katmanlı ve koyu tonların yerine, yakın tonların hâkimiyetinde eserler ortaya koymuştur.



Resim 2: Celile Hikmet, *Nü*, 1942.

Sanatçının portrenin dışında nü üzerine de yoğunluklu olarak çalışmalar gerçekleştirdiği görülmektedir. Öne doğru hafif biçimde eğilmiş, elleri oturduğu tabureyi tutan, sol bacağı hafif yukarıya doğru konumlandığı model çalışmasında, sanatçın güçlü bir desen bilgisine sahip olduğu görülmektedir. Etüt amaçlı yapılan çalışmada ki kuvvetli ışık etkisiyle modelin ifadesi ortaya çıkmıştır.

Celile Hikmetin yapmış olduğu portre çalışmalarının dışında dönem şartları göz önünde bulundurulduğunda Avrupa’da galeri, atölyeler ve müzelere giderek etütler yapması ve bu konu üzerine ısrarcı olması çağın ötesinde bir sanatçı olduğunu göstermektedir. Şerifoğlunun, Celile Hanım adlı kitabında Celile Hikmet’in yapmış olduğu çalışmaları genellikle çevresine hediye ettiğini ifade etmektedir. Hatta sanatçının özellikle nü çalışmalarını hediye ettiğinde “Bunu yatak odasına değil, salona asın lütfen...” şeklinde ifadesi olduğu belirtilmektedir. Bu durum dönem şartları içinde değerlendirildiğinde Celile Hikmet’in toplumun sanata bakış açısını özellikle nü çalışmalara karşı olan sert tavrın kırılması ve kabullenilmesiyle ilgili verdiği mesaj niteliğinde değerlendirilebilir.

3.2 MİHRİ MÜŞFİK

Türk resim sanatının çağdaş, sınır tanımayan güçlü ve mücadeleci ismi Mihri Müşfik, hayatı boyunca sanata tutkuyla bağlanmış ve bu yolda kadınlara öncü olmuş en önemli kadın sanatçılardandır. 1886 yılında İstanbul’da doğmuş olan sanatçı askeri tıbbiye öğretmeni olan Çerkez Ahmet Rasim Paşa’nın kızıdır. Eğitim sürecine İstanbul’da başlamış daha sonraki süreçte Roma ve Paris olmak üzere çeşitli yerlerde devam etmiştir. Sanatçı resim derslerinin yanı sıra müzik ve edebiyat alanlarında da eğitimler almış donanımlı bir Türk kadını olarak yetişmiştir. Resim eğitimini Fausto Zonaro’dan almıştır. Resme tutkuyla bağlanan Mihri Hanım bir süre sonra Paris’e giderek sanat eğitimini burada sürdürmüştür.

Yurtdışında ki eğitiminin ardından ülkesine dönen Mihri Hanım çeşitli kurumlarda öğretmenlik yapmıştır. 1913 yılında ilk olarak Darü’l- Muallimat’ta yani Kız Öğretmen okulunda göreve başlamıştır. 1914 yılında çeşitli girişimleri sayesinde kadınlarında Sanayi Nefise içerisinde eğitim almalarının önünü açmış ciddi ve yorucu mücadeleler vermiştir. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nde hem müdür olarak hem de öğretmen olarak çalışmalarını sürdürmüştür. Mihri hanım mücadeleci ve disiplinli kişiliğini öğrencilerine de yansıtmıştır. Çeşitli eleştiriler ve baskıların yoğun olarak yaşandığı dönemde öğrencilerine çıplak kadın modelden desen çalışmaları yaptırmış, erkek model sorununu ise arkeoloji müzesinden getirttiği heykellerle aşmaya çalışmıştır. 1917 yılında Sanayi-i Nefise’de kadın modellerden çizim yapılıyordu. Sovyet devriminden kaçıp ülkemize gelen Rus kadınlar para kazanmak için modellik yapmayı kabul ediyorlardı. Mihri hanımda İnas Sanayi-i Nefise öğrencileri için Rus modelleri atölyeye getirerek öğrencilerin çalışmasını sağlıyordu. Öğrenciler model dışında atölyede heykelle çalışıyor olsalar bile çeşitli baskılardan maalesef kurtulamamışlardır.

Yurtdışında almış olduğu eğitim doğrultusunda öğrencilerini yetiştiren Mihri Hanım daha sonra Amerika’ya yerleşerek burada çeşitli sergilerde yer almış, 1928 yılında New York’ta kişisel sergisini açmıştır. Sanatçının “Kadın Portresi” adlı eseri portre konusundaki başarısının en iyi örneklerindendir.



Resim 3: Mihri Müşfik, *Kadın Portresi*.

Güçlü bir desen ve portre bilgisi olan Mihri Hanım sol eliyle eteklerini tutmuş başını hafif sol üst tarafa çevirmiş ve siyah renkte giyinmiş bir kadın olarak kendisini resmetmiştir. Özellikle portre kısmının güçlü bir ışık kaynağıyla ön plana çıkartıldığı eserde, figürün duruşunda tıpkı Mihri hanımın karakteri gibi cüretkâr bir hava sezilir. Eserde gerçekçi anlatımın yanında güçlü bir duygu da ifade edilmiştir. Batılı bir akademik eğitim alan sanatçının eserinde de bu anlayış görülmektedir.



Resim 4: Mihri Müşfik, *Peçeli Kadın*.

Sanatçının kâğıt yüzeyine çalıştığı suluboya portre çalışması bir diğer önemli eserlerinden bir tanesidir. Çalışmada suluboya gibi hızlı çalışılması gereken bu tekniği profesyonel biçimde uyguladığı görülmektedir. Peçe ardında gizlenmiş portrede romantik, naif ve narin bir ifade görülmektedir. Sanatçının kahve, siyah ve sarı tonlarını kullandığı çalışması teknik anlamdaki başarısını gösteren önemli çalışmalarından bir tanesidir. Mihri Müşfik'in eserleri incelendiğinde çoğunluklu olarak figür üzerine çalışmalar gerçekleştirdiği görülmektedir. Çalışmalarında ki kadın figürlerine bakıldığında duruşu ve bakışlarıyla güçlü, giyimiyle modern Türk kadınının temsilidir. Yetiştği aile yapısı sebebiyle oldukça donanımlı, modern ve aydın bir isim olan Mihri Müşfik, toplumun her alanda değişim ve dönüşüm içinde olduğu zor bir dönemde, mücadeleci, cesur ve eğitimci kimliğiyle, güçlü Türk kadınının temsilcilerinden birisi olmuştur. Yurt dışında almış olduğu eğitimini tamamlayıp yurda dönmesi Türkiye'de kadınlara yönelik bir sanat okulu açılması adına girişimlerde bulunması yine özellikle çıplak kadın modelin atölyede yer alması adına attığı kararlı adımlar mücadeleci karakterinin göstergesidir. Kadın sanatçılar içerisinde yalnız iyi bir desen alt yapısına sahip değil aynı zamanda eğitilmiş kişiliğiyle de günümüz kadınlarına örnek niteliğinde bir sanatçı olarak tarihteki yerini almıştır. Mihri Müşfik Türkiye'de başarılı kadın sanatçıların yetişmesinde öncü olan önemli bir isimdir.

3.3 MÜFİDE KADRI

19. yy'da çağdaşlaşma yolunda atılan tüm adımlar birçok alanda gelişmelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kadınların sosyal hakları ve eğitim düzeylerinde yükseliş görülmeye başlamıştır. Türölü zorlukların ardından 30 yıl kadar sonra kurulan İnas Sanayi-i Nefise Mektebiyle kadınların sanat eğitimi almalarının önü açılmıştır. Dönem şartlarında birçok kadın sanatçı bilinçli ve farkındalığı yüksek eğitilmiş ailelerinin sayesinde sanat eğitimi alabilmişlerdir. Dönem itibarıyla etkin olan empresyonist, kübist etkide manzara, natürmort, portre ve figür gibi konuları ele almışlardır.

Modernleşme adına atılan atımların ilk kuşağı arasında yer alan Müfide kadri 1889 yılında dünyaya gelmiştir. İstanbul doğumlu olan Müfide çok küçük yaşta kimsesiz kalmış dönemin saygın bir kişiliğı olan Kadir Bey tarafından evlat edinilmiştir. Seçkin bir ailede yer alması nedeniyle birçok alanda iyi eğitim almıştır. Resim yeteneğinin yanı sıra çok çeşitli müzik aletleri çalabiliyor, Fransızca'yı ileri derecede biliyordu. Osman Hamdi beyden çizim dersleri ve İtalyan ressam Valeri'den karakem, suluboya ve yağlıboya dersleri almıştır. Hatta Osman Hamdi Bey aracılığıyla II. Abdülhamit'in kızı olan Adile Sultan'a eğitim vermek amacıyla saraya gitmiştir. "Resim sanatındaki üstün yeteneğı, Müfide Hanımı, bu mesleğın ilk kadın öğretmenliğine götürdü. Önce Numune Mekteplerine, az sonra Süleymaniye'deki Numune-i İnas adlı kız okulunun öğretmenliğine atandı. İnas Rüşdiyesi ile İnas İdadisi'nde, resim, nakış ve musiki hocalığı yaptı" (Toros, 1988: 20). Müfide Kadri Osman Hamdi Bey'in yönlendirmesiyle Almanya'da katıldığı bir sergiden de altın madalya kazanmıştır. Burada göstermiş olduğı başarı ve sergilerde eserlerinin dikkat çekmiş olması sanatçının daha fazla üretme sürecine girmesini sağlamıştır. Sanatçının tüm bu sürecin yanında bünye olarak oldukça hassas bir yapıya sahip olması sağlığını da olumsuz anlamda etkilemeye başlamıştır. Verem hastalığına yakalan Müfide Kadri boyaların sağlığını olumsuz etkilediğini bildiğı halde resim yapmaya devam etmiş ve resim yapmayı hiç bırakmamıştır. Sanatçının ölümünün ardından babası Kadir Bey tarafından kırk civarındaki eserleri üyesi olduğı Osmanlı Ressamlar Cemiyetine bağışlanmış. 1912 yılında açılan sergiden elde edilen tüm gelir Osmanlı Ressamlar Cemiyetine aktarılmıştır (Toros, 1988: 24). Hayata erken yaşta veda edeceğini biliyormuşçasına yoğun biçimde çalışmalarını sürdüren sanatçının ortaya koyduğı eserlerdeki naif yapısı dikkat çekmektedir. Sanatçı portre, peyzaj ve natürmort türlerinde

alışmalar gerçekleştirmiştir. alışmalarında ki gözlemsel anlamdaki ifadenin yanı sıra yüklediği duygu yoğunluğu da görülmektedir. Özellikle portre çalışmalarındaki derin ifadesi dikkat çekmektedir (Toros, 1988: 20).



Resim 5: Müfide Kadri, *Kırda kadınlar*, 1910.

İlk kadın ressamlarımızdan Müfide Kadri'nin günümüze çok az eseri kalmıştır. Sanatla dolu geçen kısa yaşamında özellikle figüratif çalışmaları ve portrelerinde i dünyasının yansımaları görülmektedir. Natürmort ve peyzaj çalışmalarında ise klasik tarz hissedilmektedir. “Kırda Kadınlar” adlı eserlerindeki romantik ifade biçimi 1910 yılından sonraki süreçte yerini daha güçlü bir desen anlayışına bırakmıştır.



Resim 6: Müfide Kadri, *Güzin Duran'ın Portresi*, 1910.

Yeğeni Güzin Duran'ın 13 yaşındaki halini pastel tekniğiyle resmettiği çalışmasında sanatçının sağlam desen bilgisinin yanında yoğun duygu etkisini de başarılı biçimde aktardığı görülmektedir. Müfide Kadrinin kısa süren yaşamında farklı türlerde ki resim çalışmalarında bir arayış görülmektedir. Figüratif çalışmaları incelendiğinde birçok çalışmasında farklı bir ifade dili görülmektedir. Bu durum sanatçının kendi üslubunu oluşturma sürecinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Çalışmalar konu itibarıyla bakıldığında toplumsal bir mesaj vermenin dışında sanatçının iç dünyasının yansıması olarak nitelendirilebilir.

19. yüzyıldaki yenileşme sürecinde yüksek tabakaya mensup ailelerin, kızları için özel eğitimler aldırması hatta Avrupa'da eğitim almalarına olanak tanınmasını Tansuğ şu şekilde ifade etmiştir; “XIX. Yüzyılda kız okullarının erkek okulları kadar geniş olanaklı olmadığı tahmin edilebilir ve kızlara verilen eğitimin daha sınırlı kaldığını düşünebiliriz. Bu sınırın aşılmasında Amerikan koleji ya da herbiri Katolik kilisesinin organizasyonu içinde bulunan Fransız kız okullarının payı olduğu da ilave edilebilir” (Tansuğ, 2008: 136). Bu durum Türk ailelerinin azınlık ya da yabancı çevrelerle kurmuş olduğu etkileşim ailelerin ve kız çocuklarının farkındalık kazanmasında etkili olduğunu göstermektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde Müfide Kadrinin yeteneği ailesi ve çevresi tarafından fark edilmiş ve eğitim alması için yönlendirilmiştir. Müfide Kadri almış olduğu özel eğitimler ışığında resim çalışmalarının yanı sıra müzik ve edebiyat alanında da oldukça donanımlı bir sanatçı olarak yetişmiştir. Sanatçı sağlam bir desen altyapısına sahip olmanın dışında, Mihri Müşfik gibi eğitimci yönüyle ön plana çıkmış önemli kadın sanatçılar arasında yer almaktadır.

3.4 MELEK CELAL SOFU

1896 yılı İstanbul doğumlu olan sanatçı soylu bir ailenin tek kızıdır. “İlk kültür mayasını, babası Miralay (Albay) Ziya Bey’den, sanat aşısını da dayısı – asker ressamlardan- Kazım Bey’den aldı” (Toros, 1988: 58). Sanatçı soylu bir ailede doğmuş olmasından dolayı iki yabancı dil eğitimini özel hocalardan almış, Sanayi-i Nefise Mektebinde konuk öğrenci olarak yer alarak Namık İsmail ve Nazmi Ziya’nın öğrencisi olmuştur. Bir süre sonra sanat yaşamına Paris’te devam eden sanatçı Julian Sanat Akademisinde “Realist bir tutum içerisinde çiçek, çıplak ve portre üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırdı” (Toros, 1988: 60).

Melek Celal Sofu resim çalışmalarının yanı sıra heykel ve hat alanında da çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bunun yanı sıra farklı alanlar da Türkçe ve Fransızca yayınları bulunmaktadır. Sanatçı yurtdışında bulunduğu dönemlerde Türk sanatını tanıtabilmek amacıyla çeşitli yazılar, makalelerle ve konferanslarla bu konudaki çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatçı çok yönlü kişiliğiyle Cumhuriyetin aydın kimliğini temsil eden önemli sanatçılardan bir tanesidir.



Resim 7: Melek Celal Sofu, *Yan Yatan Kadın*, 1926.

Her zaman araştıran, gelişimi adına yeni denemelerden kaçmayan sanatçının çalışmalarında farklı üslup denemeleri görülmektedir. Sanatçının eserlerinde kimi zaman empresyonist tavır kimi zamanda daha klasik bir üslup görülmektedir. Natürmort ve peyzaj çalışmalarındaki fırça hâkimiyetinin yanında figür içerikli çalışmalarında daha kontrollü bir tavır sergilediği görülmektedir. Sanatçının “Yan Yatan Kadın” adlı eserini incelediğimizde de kompozisyon bağlamında Ingres’in etkileri görülmektedir. Çalışmada sırtı dönük biçimde yan yatan bir kadın

mekân ile bütünlük içerisinde resmedilmiştir. Empresyonist etkinin görüldüğü çalışmada figürün anatomik yapısına bağlı kalmak amacıyla titiz bir çalışma yapıldığı görülmektedir.



Resim 8: Melek Celal Sofu, *Eski Büyük Millet Meclisinde Kadın*, 1936.

Sanatçının çalışmalarında üslup anlamında farklılıklar görülmektedir. “Eski Büyük Millet Meclisinde Kadın” adlı çalışması dönemin toplumsal yapısına ışık tutan en önemli eseridir. Türkiye Avrupa’dan da önce 1934 yılında kadınlara Seçme ve seçilme hakkı verilmiştir. Çağdaş Türk kadınının mecliste yer almasını canı gönülden destekleyen sanatçının eserinde figürler üzerinde detaylar görülmemektedir. Resmin merkezinde bulunan kadın figürü aydınlık biçimde resmin merkezine konumlandırılmıştır. Sanatçının portre ve nü çalışmalarından çok farklı bir ifade dili kullandığı çalışmasında konunun önemine vurgu yapmak istediğinden detaylardan arındırarak lekesele bir üslupta çalışmasını oluşturduğu görülmektedir. Eser, Türk toplumunun değişim süreci içinde kadının durumunu ve konumunu belgeler nitelikte önemli bir çalışmadır.

Melek Celal Sofu’nun dönem itibarıyla incelediğimizde toplumsal konulara duyarlı bir bakış açısına sahip olduğu görülmektedir. Toros, “İlk Kadın Ressamlarımız” adlı kitabında sanatçının Türk işlemlerinden oluşan bir koleksiyonu Münih’te sergilediğini ve çok beğenildiğini ifade etmiştir. Bu durum sanatçının resim çalışmalarının dışında Türk sanatını dünyaya tanıtmak amacıyla çeşitli girişimlerde bulunduğu göstergesi olarak değerlendirilebilir. Ayrıca sanatçının sergilerin yanı sıra çeşitli yayınları da bulunmaktadır. Melek Celal Sofu Türk sanatı içinde çok yönlü kişiliğiyle toplumda bilinç uyandırabilmek adına mücadele vermiş önemli kadın sanatçılardandır.

3.5 BELKIS MUSTAFA

İnas Sanayi-i Nefise Mektebini bitiren ilk Türk kızı Belkıs Mustafa, 1896 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Sanatçının ailesinin sanata olan ilgi alakası, kendisinin bu alana yönelmesinde önemli bir etkindir. “Makedonya’nın ünlü ailelerinin soylarından geliyor. Belkıs Hanım (1896-1925) Devlet Güzel sanatlar Akademisi’nin emekli müdürlerinden Prof. Asım Mutlu’nun ablası, Devlet Resim ve Heykel Müzesi Müdürü Belkıs Mutlu’nun halasıdır”. (Toros, 1988: 67). 1917 yılında mezun olan sanatçı aynı yıl devlet tarafından Almanya’ya gönderilmiş Berlin Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde eğitimini tamamlamış aynı zamanda dönemim ünlü sanatçılarından Lovis Corinth’in atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür. Belkıs Hanım yurtdışındaki öğrenimi boyunca farklı birçok sanatçıyla tanışma fırsatı elde etmiştir. Avrupa da kaldığı süre boyunca farklı ülkelerdeki birçok müzeyi gezerek sanatçıların eserlerini incelemiştir.

1921 yılında yurda dönen sanatçının eserleri ailesi ve yakın çevresi tarafından ilgiyle karşılandı. Sanatçı özellikle güçlü desenleriyle hocalarının takdirini toplamıştır. Sanatçı Galatasaray Sergilerine katılarak dikkatleri üzerine çekmiştir. Eserleri çok fazla ilgi ve beğeni toplayan Belkıs Hanım 1924 yılında tekrar Almanya’ya gönderilmiştir fakat Sanatçının ikinci kez Almanya’ya gidişi sağlık sorunları nedeniyle verimli olamamış ve 1925 yılında hayatını kaybetmiştir. Toros Belkıs Mustafa’nın yeteneğini şu sözlerle ifade etmiştir; “Eğer Tanrı Belkıs Mustafa’ya uzunca bir ömür bağışlasaydı, o bugün yabancı müzelerin bile duvarlarına adı çivilenebilecek bir kadın ressamımız olurdu” (Toros, 1988: 67).



Resim 9: Belkıs Mustafa, *Oto portre (Istirap)*, 1919-2.

Yoğun olarak figür ve portre üzerine çalışmalar gerçekleştiren sanatçı natürmort ve manzara türlerinde de çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatçının karakalem, füzen ve gravür çalışmaları da oldukça fazladır. Belkıs Mustafa figür ve portre çalışmalarında güçlü desen bilgisi yoğun olarak hissedilmektedir. Model üzerinde çalışmalarını sürdürmüş sanatçının çalışmalarında ekspresyonist etki görülmektedir. İstirap isimli gravür çalışmasında derin duygu yoğunluğu başarılı biçimde izleyiciyle buluşmaktadır.



Resim 10: Belkıs Mustafa, *Nü Oturan Kadın*.

Sanatçının kâğıt üzerine füzen tekniğini uyguladığı çalışmasındaki sağlam desen bilgisi, çizgisindeki rahatlık dikkat çekmektedir. Hafif biçimde başını arkaya doğru çevirmiş figür, bir eliyle oturduğu tabureyi tutuyor, bir ayağı yere sağlamca basmış diğeri yukarıda tabureden destek almış biçimde konumlandırmıştır. Güçlü anatomi bilgisinin dikkat çektiği çalışmada aynı zamanda ifadeninde ön planda olduğu görülmektedir. Belkıs Mustafa'nın eserleri incelendiğinde genel anlamda biçim ve portrelerdeki duygu yoğunluğuna konudan daha çok odaklandığı ifade edilebilir.

Erken yaşta hayatını kaybeden Belkıs Mustafa her zaman üretmiş 100'e yakın yağlıboya, birçok desen, karakalem, suluboya, guvaş ve gravür çalışmaları yapmıştır. Sanatçı figür ve portre çalışmalarında ifadeyi ön plana çıkaran anlatım biçimiyle kendi ifade dilini yarattığı söylenebilir.

3.6 GÜZİN DURAN

“Güzin Duran, 1898 yılında, Süleymaniye’deki dedesi Hattat Hacı Yahya Hilmi efendinin evinde doğdu. Hat Süsleme ve musiki sanatlarıyla uğraşan soylu bir çevrede büyüdü” (Toros, 1988: 53). Sanatçının sanatla uğraşan bir ailede büyümüş olması kendisinin de bu alana yönelmesinde önemli bir etken olmuştur. İnas Sanayi-i Nefise’de Mihri Müşfik ve Ömer Adil’in öğrencisi olmuştur. Sanatçı Avrupa sınavını kazanmış fakat mektebin genç hocası İbrahim Feyhaman ile evlendiğinden öğrenimine İstanbul’da devam etmiştir. Sık sık Avrupa seyahatleriyle sanatını geliştirmiştir.

Sanatçı eşi Feyhaman Duran ile birlikte evlerini atölye gibi kullanarak sürekli üretmiştir. Eşiyle birlikte düzenli olarak Galatasaray sergileri’nde yer almıştır. Güzin Duran çalışmalarının yanı sıra uzun yıllar öğretmenlik mesleğini sürdürmüştür. Duran öğretmenlik mesleğinin yanında hat sanatından, çeşitli işlemelerden değerli koleksiyonlarda biriktirmiştir. Bunlardan en önemlisi Karagöz tasvirleridir.



Resim 11: Güzin Duran, *Yazmacı*.

Duran çalışmalarında peyzajlara, natürmortlara, portre ve nü çalışmalarına yer vermiştir. Sanatçı ayrıca suluboya tekniğiyle çok sayıda karagöz çalışmaları yapmış, bu çalışmalarını daha sonra Topkapı Sarayı müzesine bağışlamıştır. Güzin Duran’ın eserleri incelendiğinde eşi Feyhaman Duran ile benzerlikler olduğu görülmektedir. “Yazmacı” adlı eserinde empresyonist ifade şekli

görülmektedir. Resmin sağ bölümüne sırtı dönük biçimde konumlandırılmış kadın figürünün kumaş üzerine desenleme yaptığı görülmektedir. Elle çizilerek veya ağaç kalıplarla basılarak uygulanan, anadoluda yaygınlaşmış yazmacılık geleneği, Güzin Duran'ın eserinin konusu olmuştur. Çalışmalarında empresyonist üslubun daha kontrollü biçimde biçime bağlı kalma kaygısı hissedilmekte bu nedenle daha ayrıntılı çalıştığı görülmektedir.



Resim 12: Güzin Duran, *Karagöz Tasvirleri, Kanlı Nigâr*, 1961.

Güzin Duran Türk resim sanatı içinde başarılı eserler ortaya koymuş, çok yönlü ve kültürlü modern Türk kadınlarındandır. Türk gölge oyunu olan karagöz gibi önemli bir kültürel mirasa sahip çıkmış ve bu önemli değerin korunması adına çalışmalar gerçekleştirmiştir. Resim çalışmalarının yanı sıra öğretmenlik mesleğini de uzun yıllar sürdürmüştür. Eşi Feyhaman Duran ile birlikte iki başarılı ressam olarak duruşları, Feyhaman Duran'ın eşi Güzin duranı desteklemesi ve sanat çalışmalarını birlikte yürütmeleri Türk toplumunda modern ve eşit ailenin mesaj niteliğinde değerlendirilebilir. Güzin Duran Türk resim sanatı içerisinde toplumsal konulara duyarlı, kültürel değerlerini önemseyen başarılı kadın sanatçılar arasında yer almaktadır.

3.7 NAZLI ECEVİT

Asker kökenli bir ailenin kızı olan sanatçı Nazlı Ecevit 17 Ocak 1900’de İstanbul’da dünyaya gelmiştir. “Nazlı Hanım, Beşiktaş İnas Rüşdiyesi’ni bugünkü karşılığına (Kız Orta Okulu) diyebiliriz- bitirdikten sonra, Darülmuallimat Kız Öğretmen Okuluna, yatılı olarak kabul edildi. Bu okuldan diploma aldığı yıl açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’ne girdi. İlk kadın ressamımız Mihri hanımla Ömer Adil bey’in öğrencisi oldu. İbrahim Feyhaman’dan da dersler aldı. Bu okula devam ederken, Beşiktaş Kız Okulunda da resim öğretmenliği yaptı” (Toros, 1988: 48). Sanatçı çeşitli yerlerde kısa süre öğretmenlik yapmasının ardından eşi Dr. Fahri Ecevit’in Ankara’ya atanmasıyla uzun yıllar Ankara’da resim öğretmenliği yaptı. Sanatçı natürmort çalışmalarının yanı sıra peyzaj, karakalem ve portre çalışmaları da yapmıştır.



Resim 13: Nazlı Ecevit, *Hamur Açan Yörük*.

Nazlı Ecevit’in çalışmalarında empresyonist bir hava sezilenir. Sanatçının peyzaj ve natürmort çalışmalarının yanı sıra Anadolu’da bulunduğu dönemdeki izlenimlerini de çalışmalarına yansıtır. Anadolu kültürünü açıkça gösteren “Hamur Açan Yörük” adlı çalışmada Turgut Zaim’in anadolu insanını betimlediği eserlerini andırır. Burada Anadolu kadınının zorlu yaşamını belgeler niteliktedir.



Resim 14: Nazlı Ecevit, *Portre*, 1921.

Nazlı Ecevit'in "Portre" adlı çalışması sanatçının öğrencilik yıllarında akademide yaptığı çalışmasıdır. Sanatçı öğrencilik yıllarında özellikle figür ve portre üzerine ağırlıklı olarak çalışmalarını sürdürmüştür. Empresyonist etkilerin görüldüğü çalışmada akademik bir üslup görülmektedir. Kompozisyonda kullanılan renkler arasındaki geçişler ve ışığın figür üzerine yumuşak düşüşü görülmektedir. Figürün arka planı ve oturduğu bölümde figürün üzerindeki yeşil tonlarında kullanarak kompozisyon dengelenmiştir. Ecevit'in manzara ve natüremort türlerindeki çalışmalarında daha serbest bir anlatım görülürken, figür çalışmalarında modelin iç dünyasını yansıtmaya isteği hissedilmektedir.

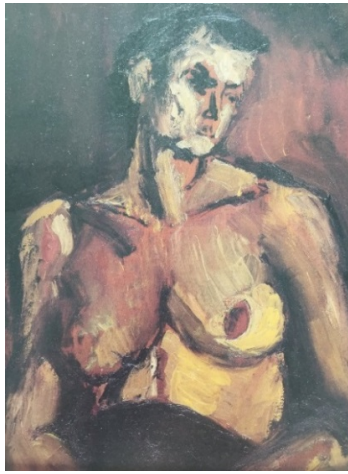
Nazlı Ecevit Türk resim sanatında en çok üreten sanatçılardandır. Ressam kimliğinin yanında uzun yıllar öğretmenlik mesleğini de sürdürmüştür. Öğretmenliğinin yanı sıra 1951 yılında girdiği Güzel Sanatlar Birliğinin 1980 yılına kadar üyeliğinde kalmış ve belirli bir dönemde başkanlığı yapmıştır. Galatasaray sergileri ve Devlet Resim Heykel sergilerininin neredeyse hepsine katılan sanatçı kısa süreliğine Kadın Haklarını Koruma Derneği üyeliğininide yapmıştır. Türk resim sanatı içinde cumhuriyet dönemi kadın sanatçılarının hem sanat çalışmaları hemde diğer alanlarda oldukça aktif olduğunu söyleyebiliriz.

3.8 FAHRELNİSSA ZEİD

Fahrelnissa Zeid 1901 yılında soylu bir ailenin kızı olarak dünyaya gelmiştir. İnas Sanayi-i Nefise Mektebinde öğrenciyken evliliği sebebiyle 1920 yılında okuldan ayrılmıştır. “Fahrelnissa Hanım, ikinci izdivacını, Irak Prenslarından Emir Zeid’le yaptı” (Toros, 1988: 65). Sanatçı eşinin Avrupa’daki görevi sırasında sanat çalışmalarını yoğun biçimde sürdürmüştür. Her yıl Paris’e giden sanatçı 1927 yılında pariste Akademi ranson ‘da sanat eğitimini sürdürür buradaki hocası Bissiere’nin sanat üslubu Fahrelnissa Zeid’in çalışmalarında etkili olmuştur. Özellikle Paris’te bulunduğu süre çalışmalarının şekillenmesinde önemli bir dönemdir. Sanatçı Avrupa’da bulunduğu süre boyunca her zaman araştırmış ve sanatını geliştirmek adına çalışmalarını sürdürmüştür Sanatçı Avrupa seyahatlerinin sanatına yansımaları şu şekilde ifade etmiştir;

“Görmek ve öğrenmek bana iksir gibi geldi... Floransada Fra Angelio fresklerini gördüğümde neredeyse aklımı kaçıracaktım, o derece güzeldiler. Sonra Hollanda’ya gittik müzeleri dolaştık ve işte orada en sevdiğim ressam Brugel’i keşfettim” (Devrim, 2000: 85).

Sanatçının Türkiye döndükten sonra önce Fikret Adille ardından D grubu sanatçılarıyla tanışması Türkiye de ki sanat ortamında yer almasında önemli bir etken olmuştur. Fahrelnissa Zeid daha sonra D grubun sergilerinde yer almıştır. 1957 Yılında Edinburgh’da açılan modern Türk resim sergisinde Zeid’n soyut çalışmaları ilgi görmüştür. Zeid’in eserlerinin bu denli övgü toplaması sanatçının üretme sürecinde motive edici olmuştur.



Resim 15: Fahrelnissa Zeid, *Nü*, 1940.

Sanatçının çalışmaları incelendiğinde ilk çalışmalarında figür ve portre üzerine de yoğun biçimde çalıştığı görülmektedir. Sağlam desen bilgisinin görüldüğü çalışmasında yoğun boya katmanı kullanarak lekesele bir üslupla çalışmasını oluşturmuştur. Boya katmanının dokusal yoğunluğuyla oluşturulan çalışmada da mistik bir hava sezilmektedir.



Resim 16: Fahrelnissa Zeid, *Şirin Devrim Sabahlıkla*, 1940.

Sanatçının figür ve portre çalışmalarında üslup arayışı olduğu görülmektedir. 1940'lı yıllardan itibaren çalışmalarında Türk kültürüne ait işlemler görülmektedir. “Şirin Devrim Sabahlıkla” adlı çalışmasında figür, kompozisyon içerisine dikey biçimde konumlandırılmış sağ eli belinde sol eli hafif yukarıda bir bacağı hafif öne doğru kırılmış biçimde görülmektedir. Figür üzerinde girifit nakış işlemesi görülmektedir. Detaylardan arınmış biçimsel anlatımın ön planda olduğu çalışmada ifadeci bir anlatım görülmektedir.

1950'li yıllardan sonra soyut çalışmalarının yoğunluğu görülen sanatçıda 1970 ve 1980'li yıllardan sonra portre çalışmalarına dönüş yaptığı görülmektedir. Bu durum sanatçının engin bir üretme sürecinden sonra doğal bir yansıma olarak değerlendirilebilir. Fahrelnissa Zeid kadın sanatçı kimliğiyle ismini birçok ülkede duyurmayı başarmış en önemli Türk kadınlarından bir tanesidir. Cumhuriyet öncesi ve cumhuriyet döneminde varlığını sürdürmüş önemli aydın bir ailede yetişen Zeid, Türk resim sanatında gelecek kuşaklara ışık tutmuş önemli kadın sanatçıdır.

3.9 ALİYE BERGER

Soylu bir aile yapısı içinde büyüyen sanatçı Aliye Berger 1903 yılında İstanbul'da doğmuştur. Ekonomik anlamda iyi bir aile içinde büyüyen Aliye Berger modern bir yaşam tarzı içinde büyümüş, resim eğitiminin yanında, müzik eğitimi de almıştır. Sanatçı keman eğitimini ünlü virtüöz Karl Berger'den almaya başlamıştır. Karl Berger'in entelektüel yapısı Aliye Berger'i oldukça etkilemiştir. Kısa bir süre sonra Karl Berger ile dünya evine girmiştir. 1947 yılında Karl Berger'in kalp krizi geçirerek hayatını kaybetmesi Aliye Berger'i derinden etkilemiş sanata daha sıkı biçimde bağlanmasını sağlamıştır. Yaşadığı bunalım üzerine ablası Fahrelnissa Zeid'in yanına Avrupa'ya giden sanatçı, burada önce heykel sonra gravür dersleri almaya başlamıştır. 3 yıl İngiltere Londra'da John Bucklan Wright'ın atölyesinde çalışmıştır. Yaşadığı üzüntüleri yağlıboya resimler yerine, oyma, kazıma ve siyah beyaz tonlarını kullanarak ifade etmeyi tercih etmiştir. 1951 yılında İstanbul'a döndükten sonra ilk sergisi İstanbul Fransız Konsolosluğu'nda açmıştır.

Aliye Berger'in sanatçı bir kişilik olarak tanınması Yapı Kredi Bankası'nın düzenlediği yarışmanın ardından olmuştur. Berger'in 1954 tarihli "İstihsal" çalışması birincilik kazanmıştır. Sanatçı akademik bir eğitim anlayışından gelmeyişi sebebiyle çok fazla eleştirilere maruz kalmış, çeşitli gazete ve dergilerde konuyla ilgili haberler çıkmıştır.



Resim 17: Aliye Berger, *İstihsal*, 1954.

Aliye Berger çalışmasıyla ilgili verdiği röportajda şu yorumda bulunmuştur;

“O tablonun üzerinde çok düşündüm. Göze fazla çarpan, tabloda dışarı fırlayan şekillerden hoşlanmam. Bir odanın, bir köyün, bir şehrin veya bir insanın muayyen bir zaviyeden görünüşünü canlandırmaktan kaçınmaya çalışmak gerektiğine inanıyorum. Kendi hesabıma hayatı bütünüyle umumi olarak görmek istiyorum. O tabloda toprak, deniz ve güneşle haşır neşir olan insanları, musikiden bir misal verecek olursam, Mozart-vari diyebileceğim motiflerle işlemek istedim. Bir köşeye buğday yüklü bir araba, başka tarafa buğday yıkayan kadınlar, bir fabrika, bir koyun sürüsü koydum. Sonra süngercileri ele aldım. Ege kıyılarında denize dalan süngerciler, suyun dibinde eski zamanlardan kalma uzun toprak küpler bulurlarmış. Bizim Ada’daki evde vardı o küplerden. Kadınlar süngercilerin içine sünger doldurdukları küpleri omuzlarına vurup evlerine yollanırlarmış. Tablonun sağ tarafı bunlara dair. Sonra denizin çizgilerine, balıkları göstermeden, balıkların suyun içindeki hareketini, çırpınısını vermeye çalıştım. Ayrıca bir köşede bir sepet dolusu balık da var” (Yalman, 1954: 26).

Sanatçının akademik bir eğitim almadan yapmış olduğu çalışmasındaki figür detayları yoğun renk ve fırça hareketiyle çalışmanın içinde harmanlanmıştır. Renklerin yoğun olarak kullanıldığı çalışmada sağ kısımda bulunan figürler, renklerin ritmiyle neredeyse kaybolmuş gibidir.

Aliye Berger sayılı yağlıboya tablolarının yanı sıra çok sayıda gravür çalışması gerçekleştirmiştir. Sanatçının yapmış olduğu küçük ebatlı gravür çalışmaları iç dünyasının yansımasıdır. Eşini kaybetmesinin ardından Gravür çalışmalarıyla kendini ifade etmeye adanmış Berger, yapmış olduğu gravür çalışmalarıyla ilgili şu yorumda bulunmuştur;

“Öfke ile sevgiyle mi, bilemeyeceğim o metal plakaları oymaya başladım. Anılarımı deşiyorum şu sert plakalarda. Onları, anılarımı böylece yeniden var ediyordum. Gözle görünür duruma getiriyordum. Yaşar kılıyordum kendimce. Londra’da bu sert plakaları oymaktan başka bir şey yaptığım yoktu” (Berger, 1980: 10).



Resim 18: Aliye Berger, *Karl Berger*, 1949.

Aliye Berger, hayatından kesitlere yer vererek çalışmalarını oluşturur ve çoğu çalışmasında yaşadığı acılardan kesitler görülür. “Gravür kazıma sürecinde, her zaman hayatında yer etmiş acıları, sevinçleri anıları ve yaşamından kesitleri ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Küçük- büyük boyutlu gravürler, Berger’in iç dünyasını yaşamını ve trajikini yansıtmaktadır” (Edgü,1991: 82). Büyük bir aşkla bağlı olduğu eşi Karl Berger’i konu edindiği gravür çalışmasında siyah beyazın tonlarıyla çalışmıştır. Resim sağ bölümüne konumlandığı Karl Berger’i keman çalarken betimlemiştir. Dikey ve hareketli çizgilerle oluşturulan kompozisyonda sanatçının iç dünyasının yansıması görülmektedir.

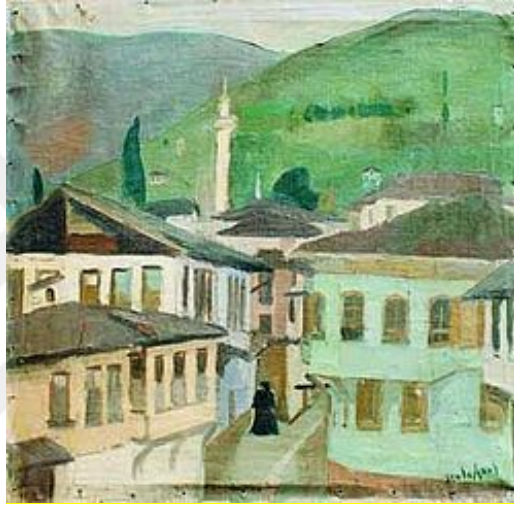
Aliye Berger’in dışavurumcu ifade biçiminde iç dünyasının yansımaları yoğun olarak görülmektedir. Baskı çalışmalarını kâğıdın ötesinde farklı malzemeler üzerine de uygulayarak özgün bir oluşturmayı hedeflemiştir. Berger, akademik eğitimin dışında almış olduğu eğitim ve yoğun çalışmalar sonucunda özgün sanatsal ifade biçimini oluşturmuştur.

3.10 HALE ASAF

1905 yılında İstanbul’da doğan Hale Asaf Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatı içerisinde ilk kez bir birliğin içerisinde yer alan kadın sanatçı olması açısından önemli bir yere sahiptir. Yüksek tabakadan bir ailenin kızı olarak dünyaya gelen Hale Asaf “İlköğrenimini İngiliz bir öğretmen denetiminde evde özel olarak, orta öğrenimini de Notre Dame de Sion’da tamamlar” (Giray,1997: 174). Sanatçı aynı zamanda Mihri Müşfik’in yeğenidir. Kısa süren yaşamının çoğunluğunda yurtdışında bulunmuş ve burada çok fazla eser üretmiştir.

Hale Asaf Cumhuriyetin en taze olduğu dönemde sanata karşı duyarlı ve bilinçli ailesinin etkisiyle sanata yönelir. Burada özellikle Mihri Hanımın etkisi büyüktür. “Toplumsal gerisinde kalmaya alışkın olan kadınların, hiç değilse bir alanda erkeklerle aynı seviyeye gelmeleri, hatta içlerinden bazılarının çağının çok üzerine çıkmasında doğrudan katkıda bulunması nedeniyle önem taşımaktadır” (Pelvanoğlu, 2018: 67). Hale Asaf ilk resim derslerini teyzesi Mihri hanımdan almıştır. Sanatçı babasının isteğiyle Almanya’ya gönderilmiştir. Berlin Güzel Sanatlar Akademisi’nin sınavını kazanarak öğrenimine başlamıştır. Burada Atatürk tarafından Ankara’ya davet edilmiş ve Atatürk’ün iki portresini yapmış Prof. Arthur Kampf’ın öğrencisi olmuştur. Kampf’dan katı ve kuralcı akademik eğitim almıştır. Burada almış olduğu eğitim sayesinde güçlü bir desen anlayışı ortaya çıkmıştır. “Hale Asaf, Berlin’de, önce desen, sonra yağlıboya eğitimi görmüş, yeteneği hocası tarafından da takdir edildiğinden, hocasının girişimleri üzerine, 1924 yılında, Berlin’de yayımlanan sanat dergilerinde portrelerine yer vermiştir” (Pelvanoğlu, 2018: 72). Berlin’de bulunduğu dönemde bazı sağlık sorunları yaşamış ve ailesinin maddi anlamda sıkıntı yaşamasından dolayı aynı yıl geri dönmüştür. Sanatçı çalışmalarına ara vermeden İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Feyhaman Duran’ın öğrencisi olmuş daha sonra okulun Sanayi-i Nefise ile birleştirilmesinin ardından Çallı’nın öğrencisi olmuştur. Hale Asaf, “1925 yılında Maarif Vekâleti bursu ile Almanya’ya gönderilir. Bir yıl sonra Paris’e giden Hale, orada çalışan arkadaşları Refik Epikman, Mahmut Cuda, Cevat Dereli, Muhittin Sebati, İsmail Hakkı Oygur ve Şeref Akdik’in aralarına katılır” (Giray, 1997: 174). Sanatçı 1928 yılına kadar Grande Choumiere’in atölyesinde çalışmalarını sürdürdükten sonra yurda döner ve aynı yıl kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği içerisinde yer alır. Müstakil ressamların Ankara ve İstanbul’da gerçekleştirdikleri sergilerle Hale Asaf eserlerini Türk toplumuyla buluşturur.

Avrupa’da ve Türkiye’de almış olduğu eğitim ışığında özgün bir tarz oluşturan Hale Asaf’ın eserleri bu sergilerde dikkatleri üzerine toplamıştır. Özellikle portre çalışmalarıyla bilinen sanatçı peyzaj çalışmalarıyla da dikkat çekmiştir. Yurtdışındaki eğitimlerini tamamlayan, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği içerisinde yer alan sanatçılar burslarının karşılığını ödemek amacıyla çeşitli yerlere atanırlar. “Hale Asaf da bu nedenle, 1928 yılında Bursa Kız Öğretmen Okulu’na atanır. Aynı zamanda, Bursa Necati Bey Kız Sanat Enstitüsü’nde Fransızca öğretmenliğini üstlendiği belirtilir” (Pelvanoğlu, 2006: 160).



Resim 19: Hale Asaf, *Manzara-Bursa'dan*, 1929.

Bursa’da kaldığı zorlu kısa dönemin ardından İstanbul’da akademide görevine başlar. Burcu Pelvanoğlu sanatçının Bursa’da kaldığı dönem içerisinde “Manzara-Bursa’dan” adlı eserini şu şekilde yorumlamıştır;

“Hale Asaf, Bursa’nın dar sokaklarından birini konu edinirken, sokakta silüet halinde algılanan bir çarşafli kadına yer vermiştir. Çarşafli kadınların Asaf’ın resmine girişi, iki bakımdan değerlendirilmeye değerdir: Bunlardan birincisi, Cumhuriyet’in “modern kadın imgesinin o yıllarda (1928-29) henüz Bursa’ya girmemiş oluşu, Bursa’daki kadınların henüz kabuklarından sıyrılamadıkları ve kendisinin de böylesi bir ortama hapsedildiğini vurgulamak isteğiyle; ikincisi ise, her fırsatta Bursa’da dışlanmış oluşundan yakınan Asaf’ın bu resmi Ankara’da sergileyerek, İstanbul, Ankara gibi merkezlerle Bursa gibi bir çevre arasındaki farkı gözler önüne koyma amacını gütmeye ihtimalidir” (Pelvanoğlu, 2018: 171).

Sanatçının Paris’e ikinci gidişinde orada yapmış olduğu çalışmalarda Bursa’da geçirdiği sıkıntılı zamanlara farklı bir yorum getirmiştir. Yaşadığı zor zamanlara bu kez daha mizahi bir yorum katarak oluşturmuştur. Bir dönem İzlenimci etkilerin görüldüğü Feyhaman Duran ve İbrahim Çallı’nın öğrencisi olan Hale Asaf hocalarından daha farklı bir anlatım biçimi geliştirmiştir. Sanatçıyı “İzlenimcilik anlayışından ayıran, kalın-patlı boya kullanımı ve kesik fırça darbelerine yer vermesi olmuştur” (Pelvanoğlu, 2018: 118).



Resim 20: Hale Asaf, *Otoportre*, 1928.

Hale Asaf Paris’te Grande Choumire’de Andre Lhote’nin öğretilerini içselleştirdikten sonra kendine özgü bir anlatım dili geliştirerek Türk resminde yeni bir kapı aralamıştır. Hatta Pelvanoğlu “Türk resminde, Lhote kaynaklı Geç Kübizm etkilerinin sanıldığı gibi, D Grubu ile değil; Hale Asaf ile başladığıdır” (Pelvanoğlu, 2018: 119) şeklinde ifade etmiştir. Sanatçının “Otoportre çalışmasını incelediğimizde geometrik keskin biçimde hatların oluşturulduğu Geç Kübizm etkileri, görülmektedir. Fakat Hale Asaf Lhote’un kompozisyonlarındaki nesnel anlayışın dışında portrenin geometrik bir anlayışla kurgulanışının yanında güçlü duygu da eklenmiştir. Sanatçının tüm çalışmalarında ve özellikle portrelerinde kendi iç dünyasını mutluluğunu, mutsuzluğunu, öfkesini ve bunu kadın kavramıyla birleştirerek izleyiciye aktardığı görülmektedir.

3.11 MAİDE AREL

Maide Arel 1907 yılında İstanbul'da doğmuştur. 1935 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Nazmi Ziya, Ruhi Arel ve Hikmet Onat atölyelerinde eğitim görmüştür. Aslen Ermeni kökenli olan sanatçı, 1948 yılında Ankara Halkevinin açmış olduğu yarışmada ikincilik ödülü kazanmıştır. Sanatçı daha sonraki süreçte Paris' e giderek Andre Lhote akademisinde öğrenim görmüştür. Burada Leger ve Metzinger'in atölyesinde eğitim alması sebebiyle çalışmalarında Andre akademisinin etkisi büyüktür. 1951 yılında Paris'ten döndükten sonra ilk kişisel sergisini İstanbul'da açtı. Yurtdışında bulunduğu süre boyunca Paris, Edinburg ve Viyana gibi şehirlerde eserleri karma sergilerde yer aldı.



Resim 21: Maide Arel, *Tarihi Mevleviler*, 1951.

Sanatçı figürü geometrik formlara bölerek çalışmalarını oluşturmaktadır. Figür ağırlıklı çalışan sanatçının eserlerinde Andre Lhote akademisinin etkisi oldukça fazladır. Yoğun geometrik bir düzen içinde oluşturduğu *Tarihi Mevleviler* adlı eseri, ağırlıklı olarak kullanılan soğuk renklerle, detaylardan uzak, yalın bir kompozisyonudur. Maide Arel'in eserlerinde geometrik- kübist etkiler Anadolu kültürünün en sade yorumudur. Sanatçı figüre ve yöresel motiflere bağlı kalarak belirli bir kararlılıkta kompozisyonlarını oluşturmuştur. Çalışmalarında kullandığı mat renkler, yalın ve sade biçimi ön plana çıkarmaktadır. Sanatçının eserleri eşi Şemsi Arel'in çalışmalarıyla benzerlik göstermektedir fakat Şemsi Arel belirli bir süre sonra soyuta yönelmiş, Maide Arel figüre bağlı kalarak kararlı biçimde çalışmalarını sürdürmeye devam etmiştir.



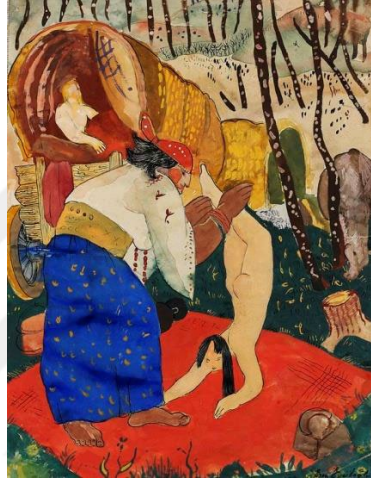
Resim 22: Maide Arel, *Gergef İşleyen Kız*.

“1959 yılında yurt dışı kişisel sergisini Paris’te eşi Şemsi Arel ile birlikte açtı. 1960’te Kadın Haklarını Koruma Derneği’nin Sanat Kolu sergisini Paris’e götürdü ve üyesi olduğu uluslararası derneğin sergisinde Türk Hamamı adlı eseriyle bronz madalya kazandı. Devlet sergilerinin yanı sıra Güzel Sanatlar Birliği’nin yıllık sergilerine de katılıp, özellikle, Türkiye’de kadın sanatçıların örgütlenmesinde etkili görevler üstlendi. 1982 ve 1984’te kişisel sergiler açtı” (İstanbulsanatevi, 2018).

Maide Arel güçlü sanatçı kişiliğinin yanında figüratif resim üzerine istikrarlı biçimde çalışmasının yansısı Türkiye’de kadınların farklı platformlarda yer alması, kadın sanatçıların desteklenmesi adına önemli görevler üstlenerek güçlü başarılı çok yönlü Türk kadınının temsilcilerinden birisi olmayı başarmıştır.

3.12 EREN EYÜBOĞLU

1907 yılı Romanya doğumlu olan sanatçı özel resim dersleri aldıktan sonra Yaş güzel sanatlar akademisi'nde resim öğrenimini tamamlamıştır. 1929 yılında Paris'e giderek Andre Lhote'un atölyesinde dört yıl eğitim aldı. Sanatçı Paris'te bulunduğu süre içerisinde Monet ve Cezanne'in eserlerini inceleyerek röprodüksiyonlarını yaptı. 1930 yılında Paris'te Sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu'yla tanışarak İstanbul'a geldi.



Resim 23: Eren Eyüboğlu, *Çingeneler*, 1930.

Sanatçının akademinin ilk yıllarında romen masallarına ilgi duyduğundan ilk figürlü çalışmalarını bu konuda gerçekleştirmiştir. “Çingeneler” adlı çalışmasında Pariste ki eğitim sürecinde devam etmiştir. Sanatçının 1929 yılında Paris Andre Lhote atölyesine gitmeye başlamasıyla çalışmalarında kullandığı renklerde değişiklikler oluşmuştur. Sanatçı fovist dışavurumcu olarak değerlendirilebileceğimiz çalışmada özellikle Matisse'nin etkisiyle resimlerinde sarı, kırmızı ve mavi renklerini yoğunluklu olarak kullanmaya başlamıştır. Çalışmanın ön kısmındaki figürlerin arka planının da bezemeler kullanarak dinamik yapıyı güçlendirdiği görülmektedir. Çok sayıda çalışma üreten sanatçının eserleri incelendiğinde konu anlamında oldukça zengin olduğu görülmektedir. Sanatçı Türkiye'ye yerleştikten sonra eşi Bedri Rahmi Eyüboğlu ile yurt gezilerine katılarak Anadolu'yu dolaşmış ve gözlemlerini kendi anlatım biçimiyle sentezlemiştir. Eren Eyüboğlu resmi olarak yurt gezilerine çağırılmamış eşi Bedri Rahmi'ye eşlik ederek bu gezilerde yer almıştır.



Resim 24: Eren Eyüboğlu, *Bursalı Gelin*, 1947.

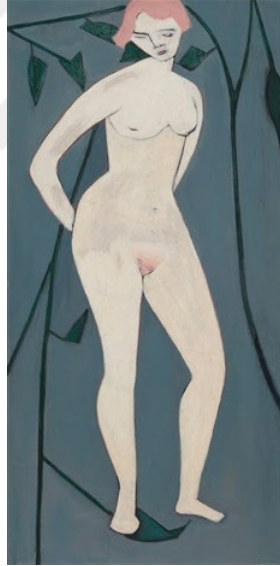
Sanatçının yurt gezilerinde yer alması anadoluyu gezip kültürü ve insanları incelemesi sanatının biçimlenmesinde önemli bir nokta olmuştur. Sanatçı daha sonra 1939 yılında D grubuna katılmıştır. Anadolu kültürünün yansımasının görüldüğü “Bursalı Gelin” adlı çalışmada sanatçının katıldığı yurt gezileri etkisi görülmektedir. Yöresel bir kıyafet içinde görülen kadın figürünün sağ eli koltuğun üzerinde başı hafif öne eğik biçimde resmedilmiştir. Figürün kıyafeti üzerindeki yöresel motifler detaylardan uzak biçimde serbest fırça vuruşlarıyla şekillendirmiş olduğu görülmektedir. Çalışma anadolu kültürünü biçimsel yansıtmasının yanı sıra kültür içindeki kadının toplumsal durumuyla ilgili mesaj niteliğinde değerlendirilebilir.

Sanatçının Cumhuriyet döneminde önemli sanatçı Bedri Rahmi ile evlenerek Türkiye’ye yerleşmesi sanatının çeşitliliğinde oldukça etkili olmuştur. Yoğunluklu olarak nü ve tek figürlü çalışmalar gerçekleştiren sanatçının Türkiye’ye yerleşmesinin ardından anadolu insanını ve kültürünü yansıtan eserler ortaya koyduğu görülmüştür. Sağlam desen bilgisi olan sanatçının figürlerinde deformasyonlarla farklı form arayışları olduğu görülmektedir. Bu dönemde köylü kadınları ve gelinlerini yoğunluklu olarak konu edinmiştir. Genel anlamda incelendiğinde sanatçının tek bir konu üzerine yoğunlaşmak yerine portre, peyzaj, manzara ve natürmort türlerinde de çalışmalar ürettiği ve yeniliğe açık deneysel bir tavır sergilediği görülmektedir. Eren Eyüboğlu, özellikle Anadolu kadınıni konu aldığı figür üzerindeki biçimsel araştırmalarıyla toplumdaki kadının konumu ve psikolojisiyle ilgili kaynak oluşturmaktadır.

3.13 ŞÜKRİYE DİKMEN

1918 yılında İstanbul doğumlu olan sanatçı, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde eğitimi tamamlamasının ardından Paris'e giderek Ecole du Louvre'un sanat tarihi bölümünden mezun olmuştur. "Avrupa'da 3 yıl Fernand Leger'in atölyesinde çalıştıktan sonra 2 yıl da Sergier ve Roger Chastel ile çalışmalarını sürdürmüştür. 1957 yılında Edinburg Festivali'ne, 1961'de Sao Paulo Bienali'ne ve 1962 yılında Bruxelles, Paris ve Viyana'da açılan Çağdaş Türk Sanatı sergilerine katılmıştır" (Dikmen, 1993: 5). Sanatçı Türkiye'deki ilk sergisini ise 1957 yılında Fransız Konsolosluğunda açmıştır.

Dikmen'in akademide ve Paris gibi önemli bir sanat merkezinde eğitim almış olması, görsel ifade biçiminin oluşmasında önemli bir etkidir. Çalışmalarında Leger, Modigliani, Matisse, Gauguin ve Picasso etkileri görülmektedir.



Resim 25: Şükriye Dikmen, *Nü*, 1954.

Dikmen konu olarak özellikle kadını tercih etmiştir. Tek bir kadın üzerinden gerçekleştirdiği çalışmalarında çok yalın bir ifade dikkat çekmektedir. Genel itibariyle ışık gölge odaklı çalışmalar yerine, sade ve yalın bir ifadeye yer veren sanatçı, temelinde figür ve portreye yer verdiği çalışmalar üretmiştir. Sanatçı tuvalin ötesinde farklı malzemeler üzerinde çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Kontrplak üzerine yapmış olduğu "Nü" çalışmasında figür detaylarından

arındırılmış biçimde en sade haliyle oluşturulmuştur. Sanatçının çalışmasında ki sadelik güçlü desen bilgisinin özgüvenini yansıtmaktadır. Şükriye Dikmen peyzaj, natürmort ve soyut çalışmalar gerçekleştirmiş olsa da figür ve portre çalışmalarıyla ön plana çıkmıştır.



Resim 26: Şükriye Dikmen, *Aliye Berger Portresi*, 1918.

Sanatçının çalışmalarında yer alan kadın figürleri modern kadının temsilidir. Dikmen'in portre çalışmalarında görülen kadınlar modern ve bakımlı kadınlardır. Sanatçının Aliye Berger Portresi'nde yine detaylardan arındırılmış, yalın çizgiler ve düz lekelerle oluşturulmuş portresi görülmektedir. Dikmen'in genel olarak portreleri incelendiğinde yine yalın bir ifadeyle küpe ve kolye gibi detaylar olduğu görülmektedir. Portrenin karakteristik özelliğinden uzaklaşmadan sade bir anlatımla oluşturulduğu ve bu yalın ifadenin içinde duygusal ifadenin yansımaları görülmektedir.

Şükriye Dikmen Çağdaş Türk Resim sanatı içinde güçlü desen bilgisini yalın ifade ediş biçimiyle önemli bir yere sahiptir. Dikmen eserleriyle özgün dili yakalamayı başarmıştır. Yoğun olarak kadın figürü üzerine çalışmalar gerçekleştiren sanatçının eserlerinde görülen kadın figürlerinde yalın saç biçimleri, takılar ve kıyafetleriyle modern Türk kadınına ifade eder biçimdedir.

4. BÖLÜM

4. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA FİGÜRATİF EĞİLİMLİ KADIN SANATÇILAR

4.1 NEVİN ZAHAL TOLLU

1937 yılında Ankara doğan sanatçı İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümünde öğrenim gördü. 1960 kuşağı ressamaları arasında yer alan sanatçı, 1959- 1966 yılları arasında Cemal Tollu ve Neşet Günal ile çalışmış, Sabri Berkel'in gravür atölyesinden sertifika almıştır. İlk sergisini 1968 yılında Ankara Fransız Kültür Merkezi'nde gerçekleştiren sanatçı, Roma akademisi'nde Prof. Montaranini ve Prof. Trotti ile çalışmıştır.



Resim 27: Nevin Zahal Tollu, *İstanbul*, 1966.

İç dünyanın, duyguların ön planda olduğu dışavurumcu ifade şekli Nevin Zahal Tollu'nun eserlerinde görülmektedir. Sanatçının eserlerini incelediğimizde kendi ifade dilini yarattığı görülmektedir. Figürden tamamen vazgeçmeden, figüratif ve dışavurumcu bir dil kullandığı görülmektedir. Sanatçının "İstanbul" adlı çalışmasında figürleri daha soyutlayıcı fakat biçimden uzaklaşmadan yorumladığı görülmektedir. Kendinden emin fırça darbeleriyle mekân ve insanlar

tüm dinamiğiyle birbiriyle bütünleşmiş ve çalışmada kesin konturlar yerine daha lekesele bir ifade kullanılmıştır.



Resim 28: Nevin Zahal Tollu, *Nü*, 1973.

İyi bir gözlem gücüne sahip sanatçı kendi ifade diliyle figür ve mekânı birbiriyle harmanlamıştır. Yoğun bir dinamizmin görüldüğü “Nü” çalışmasında hareket güçlü fırça darbeleriyle bütünleşmiştir. Almış olduğu akademik eğitim ışığında kurguladığı kompozisyonlardaki yoğun hareketliliğin aşırıya kaçmadan plastik kaygılarla dengeli biçimde olduğu görülmektedir. Sanatçının eserlerinde yoğunlukla kullandığı mavi ve kahverengi tonları eserlerinin tamamlayıcı unsuru olarak değerlendirilebilir.

Çağdaş Türk Resim sanatında 1950’li yıllardan sonra sanatçıların soyut sanata yönelmeye başladığı dönemde sanatçılar Batı’da öğrendikleri teknikleri Türk toplum yapısıyla harmanlamış ve resimlerinde Türk kültürünü yansıtan öğelere yer vermiştir. Bu dönem içerisinde uluslararası düzeydeki sanat yarışı sanatçıların kendi kişisel ilgileri ışığında daha özgün çalışmalar üretmesini sağlamıştır. Bu durum sanatçıların kendi içinde farklı eğilimlerde eserler üretmelerine olanak sağlamıştır. Nevin Tollu’nun bu noktada figürden tamamen kopmayan dışavurumcu figüratif bir eğilim gösterir. Sanatçı birçok ulusal ve uluslararası platformlarda güçlü sanatçı kimliğiyle çalışmalarını sürdürmeye devam etmektedir.

4.2 NEŞ'E ERDOK

1940 yılında İstanbul'da doğan sanatçı Neş'e Erdok, 1963 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Neşet Günal Atölyesi'nden mezun olmuştur. İspanya hükümetinden aldığı bursla 1965- 1966 yılları arasında sanat alanıyla ilgili araştırmalarını ve çalışmalarını sürdürmüştür. Ardından devlet bursuyla 1967 ve 1972 yıllarında Paris'e giderek Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda fresk, vitray ve resim teknikleri üzerine eğitimini tamamlamıştır. Sanatçı İstanbul'dan döndükten sonra İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümü Neşet Günal atölyesi'nde öğretim üyesi olarak göreve başladı ve 1981 yılında profesör oldu. 2008 yılında emekliliğe ayrılan sanatçı çalışmalarını atölyesinde sürdürmeye devam etmektedir. Neş'e Erdok'un çalışmaları birçok resmi ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır.

Çağdaş Türk sanatı içinde 1950 ve 1960'lı yıllardan sonra sanat ortamında üslup anlamında çeşitlilik görülmeye başlamıştır. Resim sanatı içinde hem figüratif hem de soyut araştırmaların olduğu görülmektedir. Soyut sanatın etkinliğinin yanında sanatçılar bir yandan figür çalışmalarını tekrar gündeme getirmiştir. Çağdaş Türk resim sanatının en önemli kadın sanatçılarından olan Erdok, insan figürünü temel alan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Sanatçı figüratif resmi şu şekilde ifade etmiştir; “Figüratif resim bir varlığı, bir nesneyi, bir sahneyi çizer ve renklerle temsil etmektir. Ressam tarafından düşünülüp yaratılan bir yapıt, soyut resim olarak ortaya konmuş olsa bile, eğer izleyici resimsel imge ile dış dünyanın nesneleri arasında bir ilişki kurup figürasyonu ortaya çıkarırsa, bu bir figüratif resimdir” (Erdok,1977: 11).

Neş'e Erdok'un resimlerinde ki figürler günlük hayattan sahnelerin yansıması niteliğindedir. Büyük ebatlarda çalışmalar gerçekleştiren sanatçının yapıtları incelendiğinde figür üzerinde derin bir duygu etkisi ve psikolojik ifade figürlerin duruşları ve ifadelerinde toplanmıştır. Sanatçının çalışmaları incelendiğinde sağlam bir desen bilgisine sahip olduğu görülmektedir. Günlük yaşamdan sahnelere, kimlik, sınıf, cinsiyet ve toplumsal olaylara değindiği çalışmalarında güçlü gözlem gücünü kompozisyonuna başarılı biçimde aktardığı görülmektedir.



Resim 29: Neşe Erdok, *Otoportre*, 1997.

Sanatçının çalışmalarında ki figürler izleyiciyle her zaman iletişim kurmaktadır. Bu iletişim görüldüğü çalışmalardan birisi de Otoportre adlı çalışmadır. 1997 yılında yaşadığı sağlık problemleri sebebiyle sanatçının sağ göğsü alınmıştır. Yaşadığı zor zamanı ifade eden çalışmada figürü ustaca yerleştirmek yerine özellikle deforme ettiği ve ruh halinin ifadesinin ön planda olduğu görülmektedir. Tıbbi bir müdahalenin yapıldığı çalışmada hayat ile ölüm arasındaki ilişkiyi ifade eder niteliktedir. Sanatçının otoportreleri kendisiyle yaşadığı iç mücadelenin yansıması gibidir.



Resim 30: Neşe Erdok, *Yağmur Başladı*, 1998.

Beyoğluna sıklıkla sinemaya giden sanatçının buradaki sokak çocukları dikkatini çekmiş ve resimlerinde yer vermeye başlamıştır. Sokakta gördüğü manzaralardan sahneleri tuvallerine aktaran sanatçının “Yağmur başladı” adlı eserini incelediğimizde adeta bir anı defteri niteliğindedir. Sanatçı bu dönemde oluşturduğu resimleri şu şekilde ifade etmiştir; “Çocuklar sadece Beyoğlu’nda görülmüyor tabii, ama orada yoğunlar. Üstelik günün her saatinde ve akşam gece yarısına kadar... İçlerinde çok küçükleri var. O kadar küçükler ki insan hem şaşıyor, hem de üzülüyor. Resmedilmeleri gerektiğini düşündüm” (Erten, 2017: 99). Erdok 1999 yılında Evin sanat galerinde beyoğlunda isimli sergiyle çalışmalarını sergilemiş ve ülkenin toplumsal sorunlarına çocuklar üzerinden dikkat çekmiştir. Sokak yaşamının tüm gerçekliğini aktardığı çalışmasında çocukların dramatik durumu gözler önüne serilmektedir.

Neşe erdok Çağdaş Türk resim sanatı içinde figüratif resimlerindeki anlatım biçimiyle toplumsal gerçeklere dikkat çeken bir ressamdır. Büyük ebatlı çalışmalar gerçekleştirmesi resimlerinin dramatik etkisini daha da güçlü hale getirmektedir. Sezer Tansuğ Neşe Erdok figürlerini “İnsan figürünün hikâyeci ayrıntılarla çekicilik kazanmasına ihtiyaç duyulmadan, olanca sadeliğiyle resim yüzeyini doldurabilen bir güce erişmesi, çağdaş türk sanatına yapılmış önemli bir katkıdır” (Tansuğ, 2008: 293) şeklinde ifade etmiştir.

4.3 NUR KOÇAK

1941 yılında İstanbul’da doğan sanatçı ressam Turgut Zaim’den almış olduğu eğitimin ardından sanat eğitimine Amerika’da devam etmiştir. 1960 yılında Türkiye’ye dönen sanatçı Güzel sanatlar Akademisi’nde Cemal Tollu, Neşet Günel ve Adnan Çoker ile çalışmıştır. 1970 yılından sonra çalışmalarına Paris’te devam etmiştir.

1970’li yıllarda Türkiye’de kavramsal anlamda araştırmaların gerçekleştirilmesi, Avrupa’da feminist sanatın hareketlenmesi sanatçının eserlerine yansımıştır. Sanatçı eserlerindeki ana konunun daima kadın olduğuna vurgu yapmaktadır. Türkiye’de ilk Foto- Gerçekçi üslupla çalışmalarını gerçekleştiren sanatçı eserlerinde tüketim kültürü, kadın bedeni ve cinselliğe yaklaşımı eleştiren çalışmalar gerçekleştirmiştir.



Resim 31: Nur Koçak, *Cahide'nin Öyküsü Serisi*, 2003-2006.

Sanatçı “Cahide’nin Öyküsü” serisinde Türkiye’nin ilk kadın yönetmeni Cahide Sonku’yu ele almıştır. Türk sinemasında önemli çalışmalar gerçekleştirmiş sanatçıyı “önce” ve “sonra” şeklinde ikiye ayırarak “Önce” gurubunda Gülümseyen güçlü bir kadın Cahide Sonku ortaya koymuştur. “Sonra” adlı seride ise yorgun, mutsuz ve yıpranmış bir kadın modeli ortaya koymuştur. Sanatçının Cahide’nin Öyküsü adlı çalışması tükenebilen kadın imgesinin yansımasıdır.

Nur Koçak Portreler serilerini şöyle ifade etmiştir; “1979’dan başlayarak günümüze kadar gerçekleştirdiğim ve çeşitli başlıklar altında topladığım dizi portrelerin varoluş gerçeklerini tek tek sıraladım; “ilham perisi’yle ne zaman, nerede nasıl karşılaştığının izini sürmeye çalıştım” (Koçak: 2003: 3). 1974 yılında “Fetiş Nesneler” serisinde dergilerdeki ve afişlerdeki reklamlardan esinlenmiş ve kadınların kullandığı nesneleri ve kadını nesne olarak kullanarak çalışmalarını oluşturmuştur. Toplum içerisinde kadının bir meta olarak görülmesi, kapitalist düzen içinde kadınlarında tüketime sunulmasına dikkat çekmiştir.



Resim 32: Nur Koçak, *Annem, Babam, Ablam ve Ben I*, 1980-1983.

İçinde bulunduğu toplumdan ve yaşantısından beslenerek çalışmalarını üreten sanatçının “Aile Albümü” adlı çalışmasında kendi ailesini foto- gerçekçi bir üslupla yansıtmaktadır. Siyah ve beyaz tonlarıyla yapılan çalışma sanatçının yaşadığı dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Fotoğraf üzerinden çalıştığı resminde fotoğraf albümleri içinde gizli kalmış yaşamı tekrar gün yüzüne çıkarır. Nur Koçak çalışmasıyla yaşamını tüm gerçekliğiyle izleyiciye sunmuştur.

Nur Koçak’ın çalışmalarını oluştururken özellikle gerçeğe bağlı kalma isteğinde olduğu görülmüştür. Çağdaş Türk sanatı içinde Nur Koçak toplumsal sorunları, kadın konusunu, kadının metalaşmasını kadın figürü üzerinden ifade etmiştir. Toplumdaki cinsiyet sorununa kadın figürü ve kadına mal edilmiş nesneler üzerinden dikkat çeken sanatçı toplumdaki kadının yerini tüm gerçekliğiyle yeniden sorgulamıştır.

4.4 NADİDE AKDENİZ

1945 yılında Niğde doğumlu olan sanatçı, Gazi Eğitim Enstitüsü resim- iş bölümünde öğrenim görmüştür. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesindeki eğitiminin ardından bir süre grafikerlik daha sonra öğretmenlik yapmıştır. 1976-1991 yılları arasında, yurtdışındaki müze ve galerilerde incelemeler yapmıştır.

Türk Resim sanatında 1940’li yıllardan sonra sanatçıların eserlerinde toplumsal içerikli konuların ardından 1950’li yıllarda soyut sanatın etkinliği yükselmeye başlamıştır. 1955’li yıllardan sonraki süreçte oluşan hiçbir akıma bağlı olmayan sanat dili kendisini göstermiştir. Bu açıdan bakıldığında Nadide Akdeniz Türk resim sanatında 1960 kuşağı içerisinde kendi anlatım dilini oluşturmuş bir sanatçıdır.

Nadide Akdeniz titiz, gözleme dayalı, ayrıntılı ve oldukça büyük ebatlarda çalışmalar gerçekleştirmiştir. İzleyici sanatçının büyük ebatlı yeşillikli çalışmaları içinde düşsel bir yolculuğa çıkmaktadır. Sanatçı ayrıntılı bol yeşillikli çalışmalarının içinde kullandığı günlük nesnelerle kent yaşamı ve doğa insan ilişkisine göndermelerde bulunmaktadır. Ersoy sanatçının eserlerini; “uçsuz bucaksız yeşilliklerle peyzaj öğeleri taşıyan ama peyzaj olmayan resimlerinde fantastik masalsı bir hava içinde gerçek bitkilere gerçekdışı etkisi vermekte, ayrıca ayakkabı, sandalye, örtü ve büyük tüpler ve mankenlerle resimlere sosyo ekonomik ve psikolojik boyut kazandırmaktadır” (Ersoy,1998: 167) şeklinde yorumlamıştır.



Resim 33: Nadide Akdeniz, *İsimsiz*, 2008.

Sanatçının eserlerinde figür, doğa ve nesne ilişkisi görülmektedir. Bütüne bakıldığında tuvalin yüksek bir kısmını kaplayan yeşillikler üst üste, ve iç içe geçmiş şekilde konumlandırılmıştır. Çalışma insan ve doğa yaşamının zıtlığını ifade eder niteliktedir.



Resim 34: Nadide Akdeniz, *İsimsiz*, 2013.

Sanatçının bir diğer büyük ebatlı “İsimsiz” çalışmasında yine figür, nesne ve doğa ilişkisi görülmektedir. Sanatçı gözetleme sözcüğünden yola çıkarak yaptığı çalışmasında modern yaşamdan bir sahneyi izleyiciye sunmaktadır. Yaşadığımız zamanı hem gözetlediğimizi hem de gözetlendiğimizi ifade ettiği çalışmasında, yaşadığımız hayata iki farklı pencereden bakmaktadır. Sanatçı modern hayatın bizlere sunduğu rahatlığı ve rahatsızlığı gözler önüne serdiği görülmüştür. Aynı zamanda teknolojinin insan hayatının vazgeçilmez bir parçası olduğunu ifade etmektedir. Sanatçı “İnsan yaşamına ait olguları ve bunların toplum düzeyinde irdelenmesini gereçlere yüklediği anlamlarla çözümlemeye çalışır” (Şener, 2016).

Nadide Akdeniz’in figüratif eğilimli çalışmalarının kurgusal bir yanı vardır. Yaşadığı toplum içindeki yaşam koşullarını, teknolojik yenilikleri, doğa, insan ve nesne ilişkisi üzerinden irdlemiştir. Sanatçının eserlerinde görülen figürler gerçek hayattan kişilerdir. Bu kişiler doğanın apacık güzelliği içinde yapay yaşamlarıyla yüzleştiriliyor gibidir. Nadide Akdeniz içinde bulunduğu toplumun gelişim ve değişim sürecini yer yer ironik öğelere yer vererek ifade ettiği söylenebilir.

4.5 GÜLSÜN KARAMUSTAFA

Çağdaş Türk resim sanatında 1970’li yıllarda Türk resim sanatı içinde feminist düşüncenin gelişmesi kadın sanatçıların kadın sorunlarına yönelik çalışmalar üretmesi ve toplumda kadına dair farkındalık yaratmasında etkili olmuştur. Gülsün Karamustafa çalışmalarıyla yoğun olarak kadın sorununu ele aldığı çalışmalar üretmiştir.

1946 yılı Ankara doğumlu olan sanatçı, 1963-1969 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel sanatlar Akademisi’nde Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun atölyesinde eğitim görmüştür. 1975- 1981 yılları arasında Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulunda bir süre sanat eğitmenliğinin ardından, sanat yönetmenliğine geçmiştir. “Kumaş, kolaj, ve değişik gereçlerle oluşturduğu çalışmalarında, tarihsel bilinç ve toplumsal yaşam, gelenek-görenek, çağdaşlık, geçmişe nostaljik bakış gibi, bir anlamda farklı, bir anlamda birbirini tamamlayan tema ve sorunlar ağır basar. Kavramsallık ve zamansallık, dönemsel süreçler gösteren çalışmalarının başlıca sorunsallık göstergeleridir” (Özsezgin, 1994: 208).

Sanatçının çalışmalarını dönemin toplumsal koşulları şekillendirmiştir. 1980’li yıllara dayanan toplumun ekonomik anlamda ki değişikliği sanatçının çalışmalarına yansımıştır. Sanatçı bu dönemde yaptığı çalışmalarda köylerden kente iş bulmak için göç en insanların yaşadığı kültür karmaşası üzerine yoğunlaşmıştır.



Resim 35: Gülsün Karamustafa, *Kıymatlı Gelin*, 1975.

1978 yılında Taksim Sanat Galerisi'nde ki ilk sergisinde yer çalışmalardan “Kıymatlı Gelin” sanatçının dönemin kültürel ve ekonomik yapısındaki dönüşümlerin yansıması olarak değerdendirilebilir. Çalışmada yöresel kıyafet içerisinde, etrafında eyizlerin olduğu bir kadın görölmektedir. Türk kültürünün bir yansıması olan eyiz takdiminde yer alan el işlemleri, basma kumaşlar ve nakışlı örtüler resmin merkezinde bulunan geleneksel kıyafetler içindeki kadın figürünün etrafına yerleştirilmiştir. Burada resmin merkezindeki kadın figürünün tıpkı eyiz eşyaları gibi sergilenmesi kadının yaşadığı dönem içerisindeki konumunu tekrar sorgular niteliktedir. Sanatçı tüm bu kültürel simgeleri seyircinin önüne sermiştir. Kentlere yoğun göçün yaşandığı 1970’li yıllarda yaşanan kültür karmaşasının yansımasını izleyiciyle buluşturmaktadır. Sanatçının bu dönemde ele aldığı toplumsal konuların ilerleyen dönemlerdeki çalışma konularının ve ifade şeklinin belirleyicisi olduğu söylenebilir.



Resim 36: Gülsün Karamustafa, *Dertler Benim*, 1981.

İlk çalışmalarında kültür karmaşasına yoğunlaşan sanatçı bu kez 1980’li yıllarda köylerden kente çalışmaya gelen insanların ortaya çıkardığı yeni bir kültürü ele alır. Genellikle karışık teknik

yaparak oluşturduğu çalışmalarında simetrik düzenlemeler görülmektedir. 1981 yılında Beyoğlu Güzel Sanatlar Galerisi'nde açtığı serginin teması “Arabesk”dir. Bu dönemde yapılan türk filmleri içine köylerden kente kaçan kadınlar, pavyonlarda mutsuz hayat yaşayan şarkıcılar ve zengin İstanbullu kız ile, köyden gelen fakir ama gururlu genç gibi kavuşamayan sevenlerin hikayelerine yer verilmektedir. Filmlerdeki bu karakterler Sanatçının eserlerinede yansımıştır. Sanatçı toplum içine yerleşen bu yeni yaşam biçimine dikkat çekmektedir. “Dertler Benim” adlı eserinde resmin merkezine konumlandırılmış figürün etrafı dönemim popüler arabesk giyimi, kendine özgü beğeni anlayışı içinde mekan içerisine yerleştirilmiştir. Çalışma sanki bir film sahnesindenki karakterle gerçek hayat arasında kalmışlığın ifadesi gibidir. Toplumsal gerçekçi bir anlatımla ele aldığı çalışmasında hikayenin biçimin önünde olduğu görülmektedir.

Gülsün Karamustafa'nın figüratif eğilimli eserlerinde toplumun içinde yaşadığı dönemsel dönüşümleri hikayeci bir anlatım biçimiyle izleyiciyle buluşturduğu görülmüştür. Kadın, göç, kimlik ve kültür gibi kavramlar çalışmalarının en belirleyici unsurları olmuştur. Yalnız figüratif eserler oluşturmayan, video ve enstelasyon gibi alanlarda çalışmalarını sürdüren sanatçı seçmiş olduğu konularla özellikle toplumsal konuları ulusal ve uluslararası sergi, bienal gibi etkinliklerle uluslararası bir düzeye çıkardığı görülmüştür. Sanatçının 1970'li yıllardan itibaren Türkiye'nin toplumsal anlamda yaşadığı sosyal ve kültürel değişime yoğunlaştığı, 2000'li yıllardan itibaren yoğunluklu olarak video çalışmalarına odaklandığı görülmüştür.

4.5 İNCİ EVİNER

1956 yılı Ankara doğumlu olan sanatçı İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden 1980 yılında mezun olduktan sonra aynı kurumda sanatta yeterlilik çalışmasını tamamlamıştır. 1986 yılında ilk kişisel sergisini İstanbul'da açan sanatçı çoğunlukla karma sergilerde yer almıştır.

İnci Eviner çalışmalarında resim, video, yerleştirme ve heykel gibi farklı alanlarla kendine özgü ifadesiyle çalışmalarını biçimlendirmiştir. Farklı malzemeleri yoğun boya dokularıyla zenginleştirerek çalışmalarını oluşturur. Desen ağırlı çalışmalar gerçekleştiren sanatçı toplumsal yapı içinde kadın, cinsiyet ve kimlik üzerine yoğunlaşmıştır.



Resim 37: İnci Eviner, *Bebek Kadın*, 2005.

Çalışmalarının başlangıç noktasının kâğıt yüzeyi üzerine çizgiyle oluşturduğu dışavurumlar olarak tanımlayan sanatçının 2016 yılında İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde ki "İçinde Kim Var?" adlı sergide sanatçı tüm yaratma sürecini farklı biçimde izleyiciyle buluşturmuştur. Resim, video, yerleştirme gibi farklı kurguların olduğu sergide yer alan "Bebek Kadın" adlı çalışmasını incelediğimizde çocuk, kadın, kadın olma durumunun kadın kimliği üzerindeki araştırması olarak değerlendirilebilir. Mürekkep ve kolaj tekniğinin bir arada kullanıldığı çalışmada arka planda oluşturduğu yoğun dokuyla figürü ön plana çıkarmıştır.

“Çalışma pratiğinin başlangıç noktasını kağıt üzerine çizgi ile oluşturduğu dışavurumlar olarak tanımlayan sanatçı, sanat tarihine ait alegori, ikonografi, illüstrasyon ve mitolojilerden güncel ideogram ve piktogramlara uzanan, sınırsız bir görsel dilin içerisinde gezinerek kendi sanat anlayışını her defasında daha da zenginleştirerek oluşturuyor. Güzel olanın içindeki şiddeti, bastırılmış olanın potansiyelini ve bilinçaltının eşsiz yaratıcılığını iç içe örerek güncel, güncel olduğu kadar da zamansız olduğu izlenimi veren yapıtlar kurguluyor.



Resim 38: İnci Eviner, *Birdmind-4*, 2017.

“İnci Eviner’in çizimden videoya, performanstan ortak çalışmalara uzanan geniş yapıt yelpazesi, çizimlerden hareketle meydana gelmiş çok katmanlı parçalardan oluşur. Arzu ve felaket politikalarını, uzamı, özneliği ve öznellik olanaklarını irdeler. Eviner, bir sanatçı olarak, bize eşlik eden travmaların yeni tür bir dinleme ve tanıklık gerektirdiğinin farkındadır. Sanatçı, iktidarın kadın bedeni üzerindeki mevcut uygulamalarının izini sürer ve sürekli sahneye konulmakta olan sabit kimliğin ötesini araştırır” (Akıncı, 2016).

İnci Eviner ulusal ve uluslararası birçok sergide yer almış, Çağdaş Türk sanatında aktif rol üstlenen, toplumsal sıkıntılara duyarlı ve sorgulayıcı yaklaşımıyla öncü rol üstlenen önemli bir isimdir.

SONUÇ

Çağdaş Türk Resim Sanatında figüratif eğilim içerisinde yer alan kadın sanatçıların incelendiği bu araştırmada çıkış noktası olarak Osmanlı'nın yenileşme süreci içinde Batılaşmaya bağlı olarak geçirdiği sanatsal değişim esas alınmıştır.

Türk resim sanatının oluşum sürecinde, yüksek tabakaya mensup kadın sanatçılar özel eğitimlerle, yurtdışı ve Sanayi-i Nefise'de aldıkları eğitim ışığında Türk resim sanatına katkı sağlamışlardır. Türk resim sanatı içinde yer alan kadın sanatçıların çoğunluğu azınlık soylu aileler arasında yer almıştır. Kadın sanatçıların akademi içerisinde daha geç yer alması sanat çalışmalarında geri kalmalarına engel olmamış, aile çevreleri sayesinde almış oldukları özel eğitimlerle çok yönlü entelektüel sanatçı modelini oluşturmuşlardır.

Osmanlı döneminden bu yana kadına verilen değerin ve hakların belirli sınırlılıklar çevresinde olduğu görülmüştür. Kadının toplumdaki yeriyle ilgili başlayan değişimler II. Meşrutiyet ile hız kazanmıştır. Kadınların eğitim sürecinde daha aktif yer almalarının önü açılmış olsa da sanatçı ve kadın olgusu tam bir senteze varamamıştır. Çok yönlü, aktif ve modern Türk kadınları soylu ailelerde yetişmiş olsalar da geleneksel bakış açısından tam anlamıyla kopmuş değillerdir.

Kadın sanatçıların aile yapısı ve eğitimleri incelendiğinde birçoğunun sanatçı kimliklerinin yanında, eğitmen yönlerinin de olduğu görülmektedir. Türkiye'de kadınların akademide yer alabilmesi adına ciddi mücadele veren Mihri Müşfik Türk resim sanatında önemli bir yere sahiptir. Mihri hanım akademide bulunduğu süre boyunca iyi bir hoca olmanın dışında öğrencilerinin her birine cesur olmayı ve sanat aşkını aşılayabilmiştir. Kadın sanatçılar, Cumhuriyet ortamına doğru aldıkları eğitim ışığında sanat çalışmalarının dışında, çeşitli yerlerde farklı branşlar ve sanat üzerine eğitmenlik yaparak toplumu yenileşme sürecinde desteklemişlerdir.

Çağdaş Türk resim sanatının oluşum sürecinde devlet politikası doğrultusunda oluşturulan alt yapı, toplumdaki aydın kesimin genişlemesiyle birlikte kadınların sanatta daha aktif olabildiği bir ortam yaratmıştır. 19. yy'dan Cumhuriyete kadar uzanan süreçte, kadın sanatçılar nü, portre, günlük yaşam, manzara gibi temel resim türlerinde eserler üretmişlerdir. Türkiye'de ve Avrupa'da almış oldukları eğitimin senteziyle içinde bulundukları toplumun kültüründen beslenmiş ve kendi özgün

ifade biçimlerini içtenlikli biçimde oluşturmuşlardır. Cumhuriyete geçiş ve Cumhuriyet döneminden günümüze figüre bağlı kalarak çalışmalarını oluşturan kadın sanatçıların birçoğu eserlerinde kadının toplumdaki yeri ve rolüne dikkat çekmiş toplum gerçekçi eğilimin yoğun olduğu çalışmalar oluşturmuştur.

Sanatçıların figüratif eserleri incelendiğinde sağlam desen yapısı olduğu görülmektedir. Eserlerde güçlü desen alt yapısının Empresyonist ve Kübist etkilerle şekillendiği ve biçime bağlı kalınarak kompozisyonların oluşturulduğu görülmüştür. Kadın sanatçıların eserlerinde figür temelli akademik eğitimlerinin özgün dili oluşturmalarında etkisi olmuştur. Türk resminde akademi içinde figür öncelikle tamamen anatomik anlamında çözümleme odaklı gerçekleştirilmiş maddesel gerçekliği amaçlanmıştır. Figür burada henüz sanatçının duygusal yansıması olarak kullanılan bir araç değildi. Fakat kadın sanatçıların etüt amaçlı yapılan çalışmalarında dahi figür ve portrelerde psikolojik ifadenin etkileri, iç dünyanın yansıması görülmeye başlamıştır.

Kadınların toplumdaki konumu ve eğitim süreçleri 1920’li yıllardan sonraki süreçte benzerlik göstermektedir. Bu noktada figüratif eğilim, toplum gerçekçi bir yaklaşımın yansıması olarak empresyonist, kübist, konstrüktivist ve dışavurumcu bir üslupla tuvallere yansımıştır. Özellikle dışavurumcu ifade portrelerde yoğun olarak hissedilmektedir.

1930’lu yıllardan itibaren kadın sanatçıların eserlerinde yöresellik ve toplum gerçekçi anlayış yoğunlukla kadın teması üzerinden çalışmalara yansımaya başlamıştır. 1930’lu yıllardan sonra başlayan Yurt gezileri anadolu kültürünün tuvallere aktarılmasında önemli bir yere sahiptir. Yurt gezilerine çok az sayıda kadın sanatçı katılmış olsada, yöresel eğilimler Eren Eyüboğlu, Maide Arel ve Nazlı Ecevit gibi kadın sanatçıların tuvallerine yansımıştır.

1950’li yıllara doğru ilerlediğimizde figüratif eğilim soyut yönelimler göstermeye başlamıştır. Özellikle Fahrelnissa Zeid, Aliye Berger, Maide Arel ve Şükriye Dikmen’in figüratif çalışmalarında soyutlamacı ve soyut bir tavır görülmeye başlamıştır. Çağdaş Türk Resim sanatı içinde figüratif eğilimli kadın sanatçılar, Cumhuriyet döneminde yer alan kadın sanatçılarla üslup ve tema anlamında benzerlik göstermektedir. Fakat 1950’li yıllardan sonra ekonomik ve sosyal anlamda meydana gelen değişiklikler, köylerden kente göçün artmaya başlaması gibi toplumsal problemler sanatçıların yoğun olarak üzerinde durmaya başladığı konu haline gelmiştir.

Sanatçıların eserlerindeki toplumsal gerçekçi ifade eleştirel bir yorumlamaya dönüşmüştür. Bu ifade biçimi 1970’li yıllardan sonra kavramsal bir içeriğe bürünmüştür.

1970’li yıllarda sonra sanatçıların yüzünü tamamen ekonomik sıkıntıların topluma etkisi, kadın ve değişen kültürel değerlere çevirdiği görülmüştür. 1970 ve 1980’li yıllardan sonra sanat alanında dışarıya açılma, sanatçıların evrensel düzeye eriştiğinin göstergesidir. Türk sanatının batıyla bütünleşmesinin ardından malzeme çeşitliliği olduğu, bu çeşitliliğin sanatçıların eserlerinde farklı etkiler sağlamıştır. Bu dönem aynı zamanda yaşanan toplumsal sıkıntılara farklı figüratif yorumların getirildiği bir dönem olmuştur. Sanatçıların özellikle 1980’li yıllardan sonra tekrar figür üzerine yoğunlaşmıştır. Sanatçılar ifadeyi daha güçlü hale getirmek ve doğrudan eleştiriye ön plana çıkarmak için figür üzerine yoğunlaşmıştır.

Kadın sanatçılar, batı’ya dönük bir eğitim modeli içinde sanat anlayışlarını geliştirmiştir. Neş’e Erdok, anıtsal figüratif çalışmalarıyla, tamamen kendi anlatım dilini yarattığı ve izleyiciyi içine aldığı eserleriyle günceli en somut haliyle ele alarak eleştirel yaklaşımıyla özgün bir içerik oluşturmayı başarmıştır. Nevin Zahal Tollu, soyut eğilimli çalışmalarıyla insan gerçekliğine, Nadide Akdeniz doğa- insan ilişkisini irdelediği çalışmalarıyla modern hayata göndermeler yapmaktadır. Sanatçı Nur Koçak ve İnci Eviner toplumsal sorunlar içinde özellikle kadın olma durumuna eleştirel yaklaştıkları farklı türlerde çalışmalar üretmiş olsalar da çalışmalarının temelin figür oluşturmuştur.

Kadın sanatçılar figüratif eserlerinde genel anlamda toplum gerçekçi bir eğilim göstermiş, batı tarzında akademik eğitimleriyle yoğun olarak ele aldıkları kadın konusunda kadını ülküselleştirmeden, yaşamın içinden soyutlaştırmadan tüm gerçekliğiyle göstermiştir. Çağdaş Türk resim sanatı içinde kadın sanatçılar genel anlamda kurgusal figüratif ve kavramsal çalışmalar ortaya koymuştur. Sanatçılar bugünde içinde bulunduğu toplumun sıkıntılarına, kadının konumuna dikkat çeken sorgulayan eserler ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Aksel, M., (1977), İstanbul'un Ortası. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arat, N., (1992), Her Yönüyle Türkiye'de Kadın Olgusu. İstanbul: Say Yayınları.
- Berk, N, Turani, A (1981), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt 2 İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Berkes, N., (2017) Türkiye'de Çağdaşlaşma. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baraz, Y., Küratör, (1998), *Türk Resminde Soyut Eğilimler İstanbul*: Dışbank.
- Başkan, S., (1997), Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiyede Resim, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Cezar, M., (1971), Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Canikli, İ.C., (2005), Ressam Güzin Duran, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Çakır, S., (1994), Osmanlı Kadın Hareketi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Devrim, S., (2000), Şakir Paşa Ailesi. Ankara: Doğan Yayıncılık.
- Duben, İ., (2007), Türk Resmi ve Eleştirisi 1880- 1950. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Dikmen Ş. (1993), Şükriye Dikmen Sergi Kataloğu. İstanbul: Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi.
- Eyüboğlu, M.R., (2005), Bedri Rahmi Eyüboğlu Eren Eyüboğlu. İstanbul: Dirimart.
- Erdok, N., (1977), Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış Espas İlişkisi. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayın No: 70.

- Erten, O., (2017), Zaman Kuşu Neş'e Erdok'un Yaşamı ve Sanatı 1. İstanbul: Bozlu Art Project.
- Ergüven, M., (1997), Neş'e Erdok İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Ersoy, A., (1998), Günümüz Türk Resim Sanatı. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Edgü, F., (1991), *Yaşam Çizgileri*. Argos: Yeryüzü Kültürü Dergisi. Sayı 32, Nisan 1991.
- Erimez, D., Tansuğ S., (1996), Fahr El Nissa Zeid. İstanbul: Rema Matbaacılık.
- Edgü, F., (1994), Eren Eyüboğlu. İstanbul: Ada Yayınları.
- Giray, K., (1997), Çallı ve Atölyesi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K., (1997), Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Göle, N., (1991), Modern Mahrem. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gül, N.S., (2016), Aliye Berger Gravürlerinde İstanbul İzleri. Bildiri Kitabı İstanbul: Tor Ofset.
- Gültekin, G., (1992), Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı. Ankara: Ajans Türk Matbaacılık.
- Heinrich, B., (2007), Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim, (Erden Kosova, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- İstanbul Modern, (2012), Hayal ve Hakikat Türkiyeden Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçıları İstanbul.
- Keser, N., (2009), Sanat Sözlüğü. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kolektif, (1998), 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Pelvanoğlu, B., (2018), Hale Asaf Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tansuğ, S., (2008), Çağdaş Türk Resim Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Koçak, N., (2003), Nur Koçak Portreler İstanbul: İş Sanat.

Karadağ, E., (2008), Cumhuriyet Dönemi Kadın Sanatçıların Resim Öğretimindeki Rolü, Yüksek Lisans Tezi, Ondokuzmayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Samsun.

Özkan, D., (1999), Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Özsezgin, K., (2010), Cumhuriyet'in Elli Yılında Plastik Sanatlar, İstanbul: Tunca Sanat.

Özsezgin, K., (1982), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt: 3, İstanbul: Tıglat Yayınları.

Özsezgin, K., (1999), Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Özsezgin, K., (1994), Türk Plastik Sanatçıları İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pelvanoğlu, B., (2006), *"Sıra Dışı Bir Sanatçı Portresi: Hale (Salih) Asaf"*, Sanat Tarihi Araştırmaları dergisi Sayı: 1.

Renda, G., (1977), Batılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Serdar, B., (2009), Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Sanatsal Açından Ele Alınış Farklılıkları, Yüksek Lisans Tezi Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim- İş Eğitimi, Edirne.

Toros, T., (1988), İlk Kadın Ressamlarımız. İstanbul: Akbank Yayınları.

Turani, A., (1977), Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 183.

Yalman. T., (1954), "Aliye Berger Anlatıyor", Vatan Gazetesi İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yakın, M., (2005), Türk Resminde Melek Celal Sofu'nun Yeri ve Önemi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.

İTERNET KAYNAKLARI

Akçaoğlu, Z., (2010), *Bir Kadın Sanatçı Şükriye Dikmen*, http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi11pdf/akcaoglu_zeliha.pdf, (Erişim tarihi: 26.04.2019)

Akıncı, M., (2016), *İstanbul Modern-İnci Eviner Retrospektifi*, <http://www.mehmetakinci.com.tr/istanbul-modern-inci-eviner-retrospektifi.html>, (Erişim Tarihi: 18.07.2019)

Batur, M., (2016), *Türk Resminde Günlük Yaşam Konulu Resimlerde Sembol*, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Dergisi, Cilt: 8 Sayı: 14, <http://web.archive.org/web/20180724045510/http://dergipark.gov.tr/download/article-file/181913>, (Erişim Tarihi: 19.07.2019).

Çalışkan, S, Sabancılar, D, I., (2017), *Güncel Sanatta Evlilik, Düğün ve Kadın İmgesi: Gülsün Karamustafa, Şükran Moral, Canan ve Gülçin Aksoy*, Cilt: 6, Sayı: 36 <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1502722865.pdf>, (Erişim Tarihi: 18.07.2019).

Dolmacı, S., (2009), *Aşk, Sanat Tarihine Bir İsim Kazandırdı: Aliye Berger*, <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=489&bhcp=1> (Erişim tarihi: 26.04.2019).

Demir, D., (2013), *Gülsün Karamustafa ve Arabesk*, <https://blog.saltonline.org/post/96342133284/g%C3%BCls%C3%BCn-karamustafa-ve-arabesk>, (Erişim Tarihi: 19.07.2019).

Düşkün İkona, *Gülsün Karamustafa'nın Sanatına Retorik Yaklaşım*, 1981-1992 http://saltonline.org/media/files/duskunikona_scrd-1.pdf, (Erişim Tarihi: 19.07.2019).

Eviner, İ., (2016), *İşler*, <https://www.inceviner.net/isler.html>, (Erişim Tarihi: 18.07.2019).

Gülsün Karamustafa, *“Ben Aslında Hikaye Anlatan Sanatçıyım”*, (2011), <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=3&articleID=978&bhcp=1>, (Erişim Tarihi: 19.07.2019).

<http://tdk.gov.tr/> , (Erişim tarihi: 23.06.2019).

Hale Asaf Bursa Manzaraları, 2019, <https://tr.redsearch.org/images/3316364>, (Erişim tarihi: 06.04.2019).

İstanbul Modern'de Zengin İmgeler Dünyasıyla İnci Eviner Retrospektifi: İçinde Kim var? (2016), https://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/istanbul-modernde-zengin-imgeler-dunyasiyla-inci-eviner-retrospektifi-icinde-kim-var_1914.html, (Erişim Tarihi: 18.07.2019).

İstanbul Sanat Evi., (2018), *Maide Arel Hayatı ve Eserleri*, <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/maide-arel-hayati-ve-eserleri/>

Kuzucular, Ş., (2012), *Turgut Zaim ve Resim Sanatı*, <https://edebiyatvesanatakademisi.com/turk-ressamlar/turgut-zaim-ve-resim-sanati/2097>, (Erişim Tarihi: 07.04.2019).

Karabaş. P. A., (2016). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Şükriye Dikmen'in Yeri ve Önemi*, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1451554981.pdf>, (Erişim tarihi: 26.04.2019).

Labirent Sanat Resim Sergisi *Nadide Akdeniz Zamansız İmgeler*, (2019), <http://www.kitaptansanattan.com/etkinlikler/labirent-sanat-resim-sergisi-nadide-akdeniz-zamansiz-imgeler/>, (Erişim Tarihi: 19.07.2019).

Müfide Kadri, <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/mufide-kadri>, (Erişim tarihi: 23.04.2019).

Mustafa, B., http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artist, (Erişim Tarihi: 08.04.2019).

Maide Arel Hayatı ve Eserleri, (2018) <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/maide-arel-hayati-ve-eserleri/> (28.04.2019).

Nadide Akdeniz, (2016), <https://issuu.com/ankaraantikacilik/docs/nadideakdeniz>, (Erişim Tarihi: 19.07.2019).

Nevin Zahal Tollu, Sanatçı Hakkında Yazılar, <http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=416&periodID=&pageNo=6&exhID=0>, (Erişim Tarihi: 11.07.2019).

Özdemir, N, N., *TBMM’de Kadın Konuşmacı*, 2017, <http://2gozoda.com/tbmmde-kadin-konusmaci/>, (Erişim tarihi: 07.04.2019).

Ressam Mihri, 2019, <https://www.kimmihri.com/painter-mihri/>, (Erişim tarihi: 07.04.2019).

Resim Biterken, Belkis Mustafa, 2014, <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/05/20/belkis-mustafa/>, (Erişim Tarihi: 08.04. 2019).

Serap, S., “*Milli Mücadelede Türk Kadını ve Sonrası*”, (Erişim Tarihi: 15.04.2019).

Sunar, E., *Hale Asaf Üzerine Notlar*, 2018, <https://oggito.com/icerikler/hale-asaf-uzerine-notlar/63432>, (Erişim tarihi: 06.04.2019).

Sakıp Sabancı Müzesi Dijital Koleksiyonları ve Arşivleri, *Maide Arel*, <http://digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/909>, (Erişim tarihi: 27.04.2019).

Sunar. E., (2018) *Hale Asaf Üzerine Notlar*, <https://oggito.com/icerikler/hale-asaf-uzerine-notlar/63432>, (Erişim Tarihi: 06.04.2019).

Şükriye Dikmen, <http://www.artnet.com/artists/sukriye-dikmen/2>, (Erişim tarihi: 25.04.2019).

Tarman, S., *Portre: Şükriye Dikmen*, <http://arsizsanat.com/portre-sukriye-dikmen/>, (Erişim Tarihi: 26.04.2019).

Yazkaç, P., (2018) *Turgut Zam’ın Resimlerinde; Anadolu Folklorü ve Yörük Yaşamı Üzerine Bir Değerlendirme*, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1531527586.pdf>, İdil Dergisi, (Erişim Tarihi: 07.04.2019).

Yelseli, C., *İlk Kadın Ressamlarımızdan “Hale Asaf” Üzerine*, <https://romankahramanlari.com/ilk-kadin-ressamlarimizdan-hale-asaf-uzerine/>, (Erişim Tarihi: 06.04.2019)

15 Türk Ressamın Nü Resimleri, 2016, <http://www.leblebitozu.com/15-turk-ressamin-nu-resimleri/>, (Erişim tarihi: 07.04. 2019).