

**YİRMİNCİ YÜZYIL TÜRK RESİM SANATINDA KADIN İMGESİNİN
DÖNÜŞÜMÜ**

PELİN EREM

HAZİRAN, 2022

T.C YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YİRMİNCİ YÜZYIL TÜRK RESİM SANATINDA KADIN İMGESİNİN
DÖNÜŞÜMÜ

PELİN EREM

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. BURCU AYAN ERGEN

PLASTİK SANATLAR ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZİRAN, 2022

İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

31.05.2022

Pelin Erem

ÖNSÖZ

Hayatımızın her alanına sirayet eden görsel imgeler yaşamı algılayış biçimimize etki eder. Sanatçılar resim sanatında geniş bir yer tutan sanatsal imgelerden kendilerini ve meselelerini ifade etmek için faydalanmışlardır. Yüzlerce yıldır ataerkil toplumun normları çerçevesinde, patriarkal düzen yararına kadınların davranış biçimlerinin ve bakış açılarının kontrol edilmesi amaçlanmıştır. İmgeler de bu amaca hizmet etmişlerdir. Dünyadaki ve Türkiye’deki ekonomik, toplumsal, siyasal ve sanatsal gelişmeler ışığında Türk resim sanatında kadın imgesinin dönüşümünü incelemek imgelerin kullanımını anlamak açısından yararlı olacaktır. İmgeler toplumdaki dönüşümün göstergesi olduğu gibi dönüşümün kendisine aracılık etmek için de kullanılmaktadırlar. Feminist hareketin rüzgarıyla birlikte kadınlar imgelerin gücünden faydalanarak kendi meselelerini ve toplumda görmeyi arzu ettikleri değişim ve dönüşümleri dile getirmişlerdir. Yirminci yüzyılda Türk resim sanatında kadın imgelerinin dönüşümü üzerinden yapılacak olan okuma imgelerin algımızı şekillendirmede nasıl kullanıldığı konusunda farkındalık kazanmamıza yardımcı olacaktır.

Tezim süresince desteğini ve emeğini esirgemeyen danışmanım Doç. Burcu Ayan Ergen’e, her zaman yanımda olan canım ailem; Şebnem Yılmaz, Gürsel Yılmaz, Emel Erem, Faik Erem ve eşim Berke Erem’e çok teşekkür ederim.

ÖZET

Toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınan kadın konusu yirminci yüzyılda tüm dünyada önemini koruyan ve üzerine pek çok araştırma gerçekleştirilen bir mesele olmuştur. Bu mesele de diğer tüm meseleler gibi zamanın ve koşulların değişmesiyle birlikte dönüşüme uğramıştır. Kısa bir zaman diliminde pek çok değişimin yaşandığı yirminci yüzyılda kadın konusu resim sanatında kadın imgeleri üzerinden vücut bulmuştur. İmgelerin gücünden faydalanan sanatçılar kadın konusunu pek çok farklı söylem ve şekillerde ele almışlardır. Kadın imgeleri toplumsal değişimden etkilendiği gibi değişim yaratmak için de kullanılmıştır. Bu çalışmada yirminci yüzyılda Batıda ve Türkiye’de yaşanan ekonomik, toplumsal, siyasal meselelerle sanatsal söylemlerin paralellikleri kadın imgesi merkeze alınarak incelenmiştir. Hem ataerkil düzenin hem de kadınların sanatta var oluşlarının kadın imgelerine yansımaları gösterilmiştir. Feminist sanatın doğuşu ve kadınların kendi yaşamlarının gerçeklerini birinci ağızdan dile getirmeleriyle kadın imgeleri farklı bir boyut kazanmıştır. İmgeler eleştirel bir dil içerdiği gibi arzu edilen dönüşümün de göstergeleri olmuştur. Tezin amacı yirminci yüzyılda Türk resim sanatında kadın imgesinin yolculuğuna şahitlik ederek sanatın ve sanatsal imgelerin değişime ve dönüşüme aracılık etmek gayesiyle kullanıldığını gözler önüne sermektir. Kadın imgesinin dönüşümünden yola çıkarak resim sanatında imgelerin gücünün anlaşılması, inşası ve anlamlandırılması konusunda farkındalık yaratmak amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: *İmge, Kadın imgesi, Batılılaşma, Türk resim sanatı, Yirminci yüzyıl, Batı resim sanatı, Feminizm*

SUMMARY

The subject of woman and gender roles was an important research topic in twentieth century. During twentieth century the circumstances for women kept changing and transforming. A lot has happened then; in a relatively short period of time. It is possible to see the transformation through the images of women in art. To make their own statements, the artists have used the power of images in different ways. Woman image in art was capable of making an impact for change in the society and it also got affected from change itself. In this research, economic, social and political changes in the West, in Turkey and their correspondence with art were examined in terms of woman images in art. The different impacts of patriarchy and female artists were discussed. Following the birth of feminist art and women starting to display their own experiences, this image has changed. These images have been critical and an indicator of the need for change. The objective of this thesis is to witness the journey of change on how women are portrayed in Turkish art in this time period and show how artists use the power of imagery for change. By studying the transformation of woman images in Turkish art, the goal is to raise an awareness about the importance, construction and interpretation of representation.

Keywords: *Image, Woman image, Westernization, Turkish art, Twentieth century, Western art, Feminism*

Anneannem Sevinç Hoşkal ve Dedem Mürvettin Hoşkal'a



İÇİNDEKİLER

İNTİHAL.....	i
ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
SUMMARY.....	iv
İTHAF.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİMLER DİZİNİ.....	viii
1. GİRİŞ.....	1
2. İMGE, RESİM SANATI VE KADIN.....	3
2.1. İmge Nedir?.....	3
2.2. Sanatsal İmge.....	5
2.2.1. Sanatçının Perspektifinden İmge.....	7
2.2.2. İzleyicinin Perspektifinden İmge.....	9
2.3. Resim Sanatında Kadın İmgesi.....	10
3. YIRMİNCİ YÜZYILDA MEYDANA GELEN GELİŞMELER.....	13
3.1. Dünyada Yaşanan Gelişmeler.....	13
3.2. Batı Resim Sanatında Yaşanan Gelişmeler.....	16
3.3. Batı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Gelişimi.....	25
3.3.1. Feminist Sanatın Doğuşu ve Gelişimi.....	35
3.4. Türkiye’de Yaşanan Gelişmeler.....	38
4. YIRMİNCİ YÜZYILDA TÜRK RESİM SANATI VE KADIN İMGESİ.....	43
4.1. 1923 Öncesi Osmanlı Dönemi’nde Resim Sanatı ve Kadın İmgesi.....	43
4.2. 1923 - 1940 Yılları Arasında Türk Resim Sanatı ve Kadın İmgesi.....	55
4.3. 1940 - 1960 Yılları Arasında Türk Resim Sanatı ve Kadın İmgesi.....	72
4.4. 1960 - 1980 Yılları Arasında Türk Resim Sanatı ve Kadın İmgesi.....	84
4.5. 1980 - 2000 Yılları Arasında Türk Resim Sanatı ve Kadın İmgesi.....	92
4.5.1. Türkiye’de Feminist Sanat.....	101

5. PELİN EREM'İN ESERLERİ.....	110
6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	115
KAYNAKÇA.....	118
ÖZGEÇMİŞ.....	122



RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1: René Magritte, İmgelerin İhaneti.....6**
https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti#/media/Dosya:MagrittePipo.jpg
 Erişim Tarihi: 22.12.2020
- Resim 2: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye.7**
<https://www.wikiart.org/en/joseph-kosuth/one-and-three-chairs>
 Erişim Tarihi: 22.12.2020
- Resim 3: Claude Monet, İzlenim: Gündoğumu.....17**
https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0zlenim:_G%C3%BCn_Do%C4%9Fumu#/media/Dosya:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg
 Erişim Tarihi: 01.12.2020
- Resim 4: Henri Matisse, Dans.....18**
[https://en.wikipedia.org/wiki/Dance_\(Matisse\)#/media/File:Matissedance.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Dance_(Matisse)#/media/File:Matissedance.jpg)
 Erişim Tarihi: 01.12.2020
- Resim 5: Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar.....19**
<https://www.moma.org/collection/works/79766>
 Erişim Tarihi: 01.12.2020
- Resim 6: Kazimir Maleviç, Siyah Kare.....20**
https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D1%91%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D0%B4%D1%80%D0%B0%D1%82
 Erişim Tarihi: 01.12.2020
- Resim 7: Salvador Dali, Belleğin Azmi.....22**
<https://www.moma.org/collection/works/79018>
 Erişim Tarihi: 01.12.2020
- Resim 8: Paul Cézanne, Büyük Yıkananlar.....28**
<https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/large-bathers-1906>
 Erişim Tarihi: 08.12.2020
- Resim 9: Paula Modersohn-Becker, 6. Evlilik Yıldönümü.....29**
https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_at_6th_Wedding_Anniversary#/media/File:Paula_Moderson-Becker_-_Selbstbildnis_am_6_Hochzeitstag_-_1906.jpeg
 Erişim Tarihi: 04.12.2020

- Resim 10: Suzanne Valadon, Mavi Oda.....30**
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Blue_Room_by_Suzanne_Valadon.jpg
 Erişim Tarihi: 04.12.2020
- Resim 11: Georg Schrimpf, Pencerede İki Kız.....30**
<https://www.akg-images.de/archive/Zwei-Madchen-am-Fenster-2UMDHUFO51QD.html>
 Erişim Tarihi: 04.12.2020
- Resim 12: Käthe Kollwitz, Anneler.....31**
https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3201_role-1_sov_page-17.html
 Erişim Tarihi: 04.06.2021
- Resim 13: Rene Magritte, Tecavüz.....32**
<https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/rape-1934>
 Erişim Tarihi: 06.12.2020
- Resim 14: Willem de Kooning, Kadın I.....32**
<https://www.wikiart.org/en/willem-de-kooning/woman-i>
 Erişim Tarihi: 06.12.2020
- Resim 15: Roy Lichtenstein, Banyodaki Kadın.....33**
<https://www.wikiart.org/en/roy-lichtenstein/woman-in-bath-1963>
 Erişim Tarihi: 06.12.2020
- Resim 16: Lucian Freud, Benefits Supervisor Sleeping34**
<https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/benefits-supervisor-sleeping-also-known-as-big-sue>
 Erişim Tarihi: 06.12.2020
- Resim 17: Jenny Saville, Propped.....35**
<https://www.sothebys.com/en/articles/the-groundbreaking-self-portrait-that-launched-jenny-savilles-career>
 Erişim Tarihi: 06.12.2020
- Resim 18: Osman Hamdi Bey, Saçlarını Taratan Kız.....45**
 Öndin, N. (2022). *Osman Hamdi Bey*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi. s: 86
- Resim 19: Osman Hamdi Bey, Yaratılış (Mihrap).....46**
https://www.google.com/search?q=mihrap+osman+hamdi+bey+wiki&sxsrf=ALeKk03HhWVyTUhr4m_n_lkYGMfeunwXOg:1610614858773&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjysJv0h5vuAhUUjRQKHSGTAj8Q_AUoAXoECAgQAw&biw=1440&bih=821#imgrc=wUUCqz3GPxXePM

Erişim Tarihi: 13.01.2021

Resim 20: Osman Hamdi Bey, Sultan Ahmet Camii Girişinde Kadınlar.....47

Öndin, N. (2022). *Osman Hamdi Bey*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi. s: 83

Resim 21: Süleyman Seyyid, Fenerbahçe'den.....48

Öndin, N. (2021). *Süleyman Seyyid*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi. s: 72

Resim 22: Halil Paşa, Uzanan Kadın.....48

<http://www.aliartun.com/yazilar/halil-edhemin-modern-istanbul-muzesi/>

Erişim Tarihi: 19.01.2021

Resim 23: Halil Paşa, Kahve Hazırlığı.....49

<https://artam.com/hemen-al/klasik-tablolar/halil-pasa-1852-1939-kahve-hazirligi>

Erişim Tarihi: 19.01.2021

Resim 24: Şehzade Abdülmecit Efendi, Haremde Goethe.....50

https://tr.wikipedia.org/wiki/Haremde_Goethe#/media/Dosya:Haremde_Goethe.JPG

Erişim Tarihi: 14.01.2021

Resim 25: İbrahim Çallı, Adada Sohbet.....51

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetailID=239&t=true

Erişim Tarihi: 14.01.2021

Resim 26: İbrahim Çallı, Yatan Çıplak.....52

<http://www.leblebitozu.com/15-turk-ressamin-nu-resimleri/>

Erişim Tarihi: 22.01.2021

Resim 27: Namık İsmail, Yatan Çıplak.....52

<http://www.leblebitozu.com/15-turk-ressamin-nu-resimleri/>

Erişim Tarihi: 22.01.2021

Resim 28: Namık İsmail, Sedirde Uzanan Kadın.....53

<http://www.leblebitozu.com/namik-ismailin-eserleri-ve-hayati/>

Erişim Tarihi: 14.01.2021

Resim 29: Ömer Adil, Kızlar Atölyesi.....54

https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1zlar_At%C3%B6lyesi#/media/Dosya:Kizlartolyesi.jpg

Erişim Tarihi: 23.01.2021

Resim 30: Mihri Müşfik, Otoportre.....54

<https://saltonline.org/tr/1956/mihri-modern-zamanlarin-gocebe-ressami>

Erişim Tarihi: 22.01.2021

Resim 31: Müfide Kadri, Kitap Okuyan Kadın.....55

https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:M%C3%BCfide_kadri_Kitap_Okuyan_kad%C4%B1n.jpg

Erişim Tarihi: 23.01.2021

Resim 32: Mehmet Ruhi Arel, Uyuyan Anne ve Çocuklar.....57

<https://e-marineeducation.com/tr/denizci-ressamlar-halit-naci-mehmet-ruhi-arel/>

Erişim Tarihi: 05.02.2021

Resim 33: İbrahim Çallı, Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda.....57

https://tr.wikipedia.org/wiki/Zeybekler_Kurtulu%C5%9F_Sava%C5%9F%C4%B1nda

Erişim Tarihi: 23.01.2021

Resim 34: Halil Dikmen, İstiklal Savaşı'nda Mermi Taşıyan Kadınlar.....58

<http://www.leblebitozu.com/11-turk-ressamin-fircasindan-kurtulus-savasi/>

Erişim Tarihi: 23.01.2021

Resim 35: Namık İsmail, Ayakta Duran Kadın.....61

<http://www.leblebitozu.com/namik-ismailin-eserleri-ve-hayati/>

Erişim Tarihi: 04.02.2021

Resim 36: İbrahim Çallı, Dikiş Diken Kadın.....62

<https://twitter.com/msgsuniversite/status/1263733076976381953>

Erişim Tarihi: 05.02.2021

Resim 37: Refik Epikman, Bar.....63

<http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Galeri&icerik=Goster&id=2893>

Erişim Tarihi: 04.02.2021

Resim 38: Ali Avni Çelebi, Maskeli Balo.....63

<https://www.tarihnotlari.com/ali-avni-celebi/ali-avni-celebi-maskeli-balo-1928/>

Erişim Tarihi: 04.02.2021

Resim 39: İbrahim Çallı, Bir Balo Gecesi.....64

<http://www.leblebitozu.com/turk-ressamlarin-eglenceli-resimleri>

Erişim Tarihi: 04.02.2021

Resim 40: Hamit Görele, Konser.....65

<http://www.leblebitozu.com/16-turk-ressamin-fircasindan-mutlu-aile-resimleri/>

Erişim Tarihi: 05.02.2021

- Resim 41: Hale Asaf, Portre/Mavi Elbiseli Kadın.....65**
Pelvanoğlu, B. (2018). *Hale Asaf - Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası*. (2. Baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s: 123
- Resim 42: Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda.....66**
<http://kolajart.com/wp/2014/11/23/sabahattin-sen-turkiyede-ilk-kafasi/6-zeki-faik-izer/>
Erişim Tarihi: 04.02.2021
- Resim 43: Melek Celal Sofu, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın.....67**
<http://www.istanbulkadinmuzesi.org/melek-celal-sofu>
Erişim Tarihi: 05.02.2021
- Resim 44: Nazmi Ziya Güran, Taksim Meydanı.....68**
<https://digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/622>
Erişim Tarihi: 05.02.2021
- Resim 45: Malik Aksel, Yeni Mektep.....68**
<https://www.kulturportali.gov.tr/portal/malik-aksel>
Erişim Tarihi: 05.02.2021
- Resim 46: Cemal Tollu, Alfabe Okuyan Köylüler.....70**
<http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/d-grubu/177>
Erişim Tarihi: 05.02.2021
- Resim 47: Şeref Akdik, Okuma Yazma Kursu/Millet Mektebi.....70**
http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=326&t=true
Erişim Tarihi: 05.02.2021
- Resim 48: Şeref Akdik, Mektebe Kayıt.....71**
<https://www.tarihnotlari.com/seref-akdik/mektebe-kayit/>
Erişim Tarihi: 05.02.2021
- Resim 49: Malik Aksel, Halı Dokuyan Kadınlar.....72**
<https://www.pinterest.es/pin/302163456238765723/>
Erişim Tarihi: 05.02.2021
- Resim 50: Halil Dikmen, Portakal Bahçesi.....72**
<https://www.kulturportali.gov.tr/portal/halil-dikmen>
Erişim Tarihi: 05.02.2021

Resim 51: Turgut Atalay, Balık Ayıklayanlar.....73<https://arsizsanat.com/bakis-acisi-mumtaz-yener-i/>

Erişim Tarihi: 04.02.2021

Resim 52: Nuri İyem, Adalet Cimcoz'un Portresi.....76<http://www.nuriyem.com/eser/s2015-031/>

Erişim Tarihi: 04.04.22

Resim 53: İbrahim Balaban, Hasat Zamanı.....77<https://www.mutualart.com/Artwork/Hasat-Zamani/7F84547248EFF693>

Erişim Tarihi: 14.02.2021

Resim 54: İbrahim Balaban, Doğum.....78<http://www.leblebitozu.com/ibrahim-balabanin-eserleri-ve-hayati/>

Erişim Tarihi: 14.02.2021

Resim 55: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anne ve Çocuk.....79<http://www.leblebitozu.com/bedri-rahmi-eyuboglunun-resimleri-siirleri-ve-hayati/>

Erişim Tarihi: 05.02.2021

Resim 56: Fikret Otyam, Köylüler.....79<https://fikretotyam.com/resimleri/detay/koyluler/74>

Erişim Tarihi: 21.02.2021

Resim 57: Şükriye Dikmen, Portre.....80<https://arsizsanat.com/portre-sukriye-dikmen/>

Erişim Tarihi: 14.02.2021

Resim 58: Cevat Dereli, Harman.....81<https://twitter.com/msgsuniversite/status/1286232226259230720/photo/3>

Erişim Tarihi: 14.02.2021

Resim 59: Neşet Günel, Ana ve Çocuk.....81

Erişim Tarihi: 14.02.2021

<https://www.eren.com.tr/kitap/ana-ve-cocuk-neset-gunal-1923-2002-p13240381.html>**Resim 60: Şeref Akdik, Kitap Okuyanlar.....82**<https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1605896924.pdf>

Erişim Tarihi: 14.02.2021

Resim 61: Şeref Akdik, Çini Atölyesi.....82<https://artam.com/muzayede/291-degerli-tablolar-ve-antikalar/seref-akdik-1899-1972-cini-atolyesi>

Erişim Tarihi: 14.02.2021

Resim 62: Cemal Tollu, Toprak Ana.....83

<https://www.tarihnotlari.com/cemal-tollu/toprak-ana/>

Erişim Tarihi: 21.02.2021

Resim 63: Avni Memedoğlu, Ayrılış.....84

<https://www.turel-art.com/urun/avni-memedoglu-ayrilis-tablo-tuyb-103x132cm/>

Erişim Tarihi: 14.02.2021

Resim 64: Mehmet Gülerüz, Kadın Mavi Fon Önünde.....86

<http://mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=21&lc=tr>

Erişim Tarihi: 18.09.2021

Resim 65: Fikret Muallâ, Çarşıda.....87

Özdemir, F. (2020). *Fikret Muallâ: Yalnız ve Yaralı Bir Hayat*, İzmir: FolkArt Gallery Yayınları. s: 308

Erişim Tarihi: 18.09.2021

Resim 66: Nuri İyem, Varoşun Hüzünü.....88

<http://www.nuriiyem.com/eser/s1137-029/>

Erişim Tarihi: 21.02.2021

Resim 67: Nuri İyem, Varoşlarda Üç Güzel.....88

<http://www.nuriiyem.com/eser/s1137-027/>

Erişim Tarihi: 21.02.2021

Resim 68: Can Ayan, Kundura Tamircisi.....89

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/ayan-can>

Erişim Tarihi: 22.09.2021

Resim 69: Hanefi Yeter, Yurtdışı.....90

Güzelhan, Ç. (2017). “Evvel”: *Hanefi Yeter Retrospektif*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s: 63

Erişim Tarihi: 23.09.2021

Resim 70: Nurullah Berk, Sandal Sefası.....90

<http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/>

Erişim Tarihi: 21.02.2021

Resim 71: Aydın Ayan, Kuşyemi Satıcısı Kadın.....91

Ayan, A. (2007). *Aydın Ayan Sisypheos'un Direnci 35. Sanat Yılı Retrospektif Sergisi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s: 62

Resim 72: Aydın Ayan, Bozkırda Yalnızlık.....92
 Ayan, A. (2007). *Aydın Ayan Sisypheos'un Direnci 35. Sanat Yılı Retrospektif Sergisi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s: 68

Resim 73: Neş'e Erdok, Disiplin ve Ceza.....94
http://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=19&s=1&r=111&l=
 Erişim Tarihi: 23.09.2021

Resim 74: Mümtaz Yener, Durup Duru.....95
 Erdoğan, T. (Ed.). (2006). *Mümtaz Yener: Retrospektif*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s: 71

Resim 75: Mevlüt Akyıldız, Deniz Tanrısı.....96
 Pelvanoğlu, B (Ed.). (2011). *Mevlüt Akyıldız Turkeyland*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s: 33

Resim 76: Mevlüt Akyıldız, Kuğu Gölü.....96
 Pelvanoğlu, B (Ed.). (2011). *Mevlüt Akyıldız Turkeyland*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s: 39

Resim 77: Bedri Baykam, Fahişenin Odası.....97
<http://www.banucarmikli.com/kendi-efsanesini-yaratan-ressam-bedri-baykam/>
 Erişim Tarihi: 18.09.2021

Resim 78: Mustafa Ayaz, Kırmızı Çoraplı Kız.....98
 Pekmezci, H. (2018). *Mustafa Ayaz Retrospektif*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s: 64

Resim 79: Ömer Uluç, Mor Saçlı Kadın.....98
<https://indigodergisi.com/2017/01/omer-uluc-mor-saclı-kadın-325-bin-tl/>
 Erişim Tarihi: 23.09.2021

Resim 80: Gülseren Südor, Hayat Kadehi.....99
 İstanbul Parmakkapı Sanat Galerisi. (1997). *Gülseren Südor Sergi Kataloğu*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayınları. s: 10

Resim 81: Alaettin Aksoy, Cici Annem.....99
<http://www.artnet.com/artists/alaattin-aksoy/sweet-mother-GL3mIC43tRlFuUIIEAe1tA2>
 Erişim Tarihi: 28.09.2021

- Resim 82: Cihat Aral, Göç.....100**
Ergüven, M. (Ed.). (2013). *Cihat Aral Retrospektif*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s: 84
- Resim 83: Cihat Burak, Telli Baba’da Gelin ve Damat.....101**
<https://www.tarihnotlari.com/cihat-burak/>
Erişim Tarihi: 28.09.2021
- Resim 84: Nedret Sekban, Küpe Takan Romanlar.....102**
<http://meralbostanci.blogspot.com/2019/01/nedret-sekban-sergisi.html>
Erişim Tarihi: 28.09.2021
- Resim 85: Nur Koçak, Kırmızı ve Siyah.....105**
<https://nagece.blogspot.com/2019/09/turkiyede-fotogercekcilik-akmnn.html>
Erişim Tarihi: 20.09.2021
- Resim 86: Nur Koçak, Hommage à Vasarely.....106**
<https://nagece.blogspot.com/2019/09/turkiyede-fotogercekcilik-akmnn.html>
Erişim Tarihi: 20.09.2021
- Resim 87: Gülsün Karamustafa, Yarabbim Sen Bilirsin.....106**
<https://artam.com/muzayede/260-cagdas-sanat-eserleri/gulsun-karamustafa-1946-yarabbim-sen-bilirsin>
Erişim Tarihi: 22.09.2021
- Resim 88: Gülsün Karamustafa, Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var.....107**
<https://saltonline.org/tr/2076/gulsun-karamustafa-ve-arabesk>
Erişim Tarihi: 22.09.2021
- Resim 89: İpek Duben, Şerife 9-10-11.....108**
<https://www.piartworks.com/artworks/9476-ipek-duben-sherife-9-10-11-1981/>
Erişim Tarihi: 22.09.2021
- Resim 90: Tomur Atagök, Elements of Sale III.....108**
<http://tomuratagok.com/kadin.php?l=en>
Erişim Tarihi: 22.09.2021
- Resim 91: Tomur Atagök, Kadın Erkek Arasında.....109**
Özer, D. (2020). *“Döngüsel İzler” Tomur Atagök Retrospektif*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s: 53
- Resim 92: Hale Arpacıoğlu, Çaresizlik.....110**
Schmidt, L.W. (1989). *Hale Arpacıoğlu*. Vienna-Austria. s: 8
- Resim 93: Pelin Erem, Tonlarca Kahkaha.....111**

Resim 94: Pelin Erem, Her Şeye Rağmen.....	112
Resim 95: Pelin Erem, İçimden Geldiği Gibi.....	113
Resim 96: Pelin Erem, Yaşamak Ömür Boyu.....	114



1. GİRİŞ

Geçmişten günümüze insanlar tarafından sayısız imge oluşturulmuştur. Yaşantımızın önemli bir parçası hâline gelen insan ürünü imgeler belirli amaçlar doğrultusunda inşa edilmektedirler. Türk resim sanatında kadın imgesinin yolculuğunu anlamak için öncelikle imgeyi ve imgenin sanatta ve özellikle de resim sanatındaki kullanımını anlamak gereklidir. Bu sebeple bu çalışmada öncelikle imgelerin özellikleri, sanatta ve spesifik olarak resim sanatında imgelerin yeri üzerinde durulmuştur.

Sanat toplumu oluşturan bireylerin yansımasıdır. Bireyler yaşanan toplumsal, siyasi, ekonomik gelişmelerden etkilenirler. Hayatın bir izdüşümü olan sanat da bu etkileşimlerden doğar. Dünyada yaşanan toplumsal, siyasal ve ekonomik değişimleri incelemek sanatın doğumuna zemin hazırlayan gelişmeleri anlamak açısından önemlidir. Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kendi iç dinamiklerini ve dünyayla olan etkileşimini bilmek bireyin yarattığı sanatı anlamlandırabilmek için gereklidir. Yirminci yüzyıl pek çok gelişmeye ve değişime sahne olmuş, dünyanın gittikçe globalleştiği, yoğun bir dönemdir. Sanat da globalleşmeden etkilenmiş, gelişen teknolojiyle birlikte kültürlerarası etkileşim artmıştır. Bu nedenle yirminci yüzyılda dünyada ve Türkiye'de yaşanan gelişmeler, sanattaki yansımalarını çözümleyebilmek adına araştırma konusu olarak ele alınmıştır.

Görsel dil imgelerden faydalanır. Kadın imgesi günlük yaşantımızda ve sanatta binlerce yıldır sıklıkla kullanılan bir temsildir. Hem Batı hem Türk resminde toplumsal yapının inşasında kullanılmış ve toplumsal cinsiyet bağlamında ataerkil düzeni besleyecek şekilde idealize edilmiştir. Toplumsal yapının inşasında çeşitli roller biçilen kadın çoğu zaman değişimin merkezine konumlanmıştır. Bu nedenle yirminci yüzyıl Batı resminde ve Türk resminde kadın imgesinin incelenmesi yaşanan veya yaşanması arzu edilen toplumsal dönüşümlere ışık tutmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu gerileme ve dağılma döneminde kaybettiği gücüne kavuşmak için Avrupa'yı yakalama gayretinde olmuştur. Saray, çevresi ve aydın tabaka tarafından dayatılan Batılılaşma çabaları kadınların pek çok hak ve özgürlüğe

kavuşmasını sağlamışsa da Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü engelleyememiştir. Batılılaşmanın odağındaki kadın, resim sanatında kadın imgeleriyle vücut bulmuştur. Tanzimat döneminden başlayarak Cumhuriyetin ilanına ve günümüze kadar Türk resim sanatında kadın imgesi kültürün inşasına hizmet etmiştir. Batıda başlayarak zaman içerisinde Türkiye'de de etkili olan feminist hareket temsillerin gücünden faydalanmış, yaratılan kadın imgelerine, kadınların sanattaki ikincil konumlarına eleştirel yaklaşımlarda bulunmuştur. Ataerkil bakış açısının baskın olduğu kadın imgeleri özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra değişime uğramış, kadın sanatçılar tarafından kendi kadınlık deneyimleri doğrultusunda üretilmeye başlanmıştır. Böylelikle kadın sanatçılar da imgelerin ifade ve dönüştürme gücünden faydalanmışlardır.

Araştırma sürecinde literatürdeki kitaplar ve makaleler taranmıştır. Eser incelemeleri için pek çok sanatçının retrospektif kataloglarına ulaşılmış ya da farklı kaynaklardan yararlanılmıştır.

2. İMGE, SANAT VE KADIN

2.1. İmge Nedir?

Türk Dil Kurumu'nun yapmış olduğu dört farklı imge tanımı bulunmaktadır;

- “1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya.
2. Genel görünüş, izlenim, imaj:
3. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj.
4. Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj.” (sozluk.gov.tr, 2019)

Türk Dil Kurumu'nun yaptığı imge tanımlarına bakıldığında sözcüğün kapsamının geniş olduğu, belirli bir kalıba kolaylıkla yerleştirilemediği görülmektedir. İmge bir yandan zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen bir hayalken, bir taraftan da genel bir görünüş ve imajdır. Bu sebeple hem soyut, hem de somuttur.

İmgeler insan yaratıcılığının görselleşmiş hâlleridir. İnsanların iç dünyalarını dışsallaştırma, deneyimlerini görselleştirme ihtiyaçlarından doğmuşlardır. Bu nedenle salt bir temsil olmaktan fazlasını ifade ederler. Anlam tedarikçisi, haberleşme ve bilginin referans noktalarıdır. Kimi zaman estetik açıdan da haz verirler.

İmgelerin çağrışımlara neden olan sezgisel bir tarafları vardır. Duygu ve düşünce aktarımı imgeler yoluyla gerçekleşir. İnsanlar imgeleri bir savunma aracı olarak da kullanabilirler. “İmge, bir kalkan ya da daha keskin söylemek gerekirse bakışı başka yöne çekmek için bir sihir ya da yem hâline gelebilir.” (Leader, 2018, s. 39) Bu yönüyle imgeler kuvvetli bir silahtır.

“İnsanlar sözcüklerle ve imgelerle konuşurlar.” (Burnett, 2005, s. 92) Nasıl ki sözcüklerle iletişim kurmak amaçlanıyorsa, imgelerle de amaç aynıdır. İnsan zihni imgelerle düşünmeye yatkındır. İmgeler insan bilincinin ürünü olan, yaratılmış temsillerdir. “İmgenin gerçek değeri, başka herhangi bir yolla kodlanamayacak bilgileri iletebilme gücüdür.” (Gombrich, 2014, s. 142) Anlamın ve mesajın toplumsal inşasında

kullanıldıkları ve görme yetisine sahip her insana hitap edebildikleri ve ulaşabildikleri için güç sahibidirler. İmgelerin inşası ve kullanımı bir toplumdaki kültürel farklılıkları ortaya koyar. “İnsan doğasına ve insanların yarattığı kültürel ve sosyal biçimlenimlere (configurations) dair tutarlı ve tarihsel olarak şekillenmiş bütün tanımların tam merkezinde yer alırlar.” (Burnett, 2005, s. 38) Bu nedenle imgelerin incelenmesi, içerisinden çıktığı toplum hakkında da pek çok olguya işaret eder. Her kültür yarattığı imgelere farklı anlamlar yükler. Aynı imge, farklı toplumlarda farklı anlamlara gelebilir. Bu durum imgelerin bünyesinde barındırdığı çeşitlilik ve zenginliğin göstergesidir.

İmgelerin sahip oldukları bir diğer güç “gerçeği yansıtabilme” ya da “gerçekliği gizleyip değiştirebilme” yetisidir. (Çolak, 2019, s. 27) İmgelerin her daim gerçeği yansıtmadığı, bilinçli olarak inşa edildiği görülmektedir. Empoze edilmek istenen fikir doğrultusunda yeniden anlam üretimi söz konusudur. “İmgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünyayı gösterir.” (Leppert, 2002, s. 16) Bu sayede gerçeğe arzulanan biçim verilebilir. Tarafsız ve nesnel olmayan imgeler aldatıcı da olabilirler. İmgelerin bu denli güçlü olması günümüzde karşılaştığımız imge bombardımanına neden olmaktadır. İmgeler insanların dikkatini çekebilmek ve etkileşim yaratabilmek için birbirleriyle rekabet hâlinde dirler. Bu başarıyı gösteren imgeler tasarım ve zeka ürünüdürler. Hangi amaçla kullanıldıkları önem arz etmektedir.

İmgeler iletişimin kuvvetli birer aracı konumundadırlar. Belirli bir amaç doğrultusunda kullanıldıklarına ilişkin en somut örnekler reklamlarda gördüğümüz imgelerdir. Reklam imgeleri bizi tüketime teşvik etmekte, daha mutlu bir hayat sürmemiz için vaatlerde bulunmaktadır. Daha fazla tüketmemiz, kapitalist düzeni besleyecek oyuncular olmamız için insan eliyle yaratılmışlardır. Çevremizdeki görsel uyaranlarla sürekli bir satın almaya davet söz konusudur. İmgelerin aracısı olduğu kapitalist düzenek bizi yönlendirmeye, kalıplara sokmaya çalışmaktadır. Özellikle kadın imgeleri üzerinden stereotipler yaratılmaktadır. “İmgeler etkileşimi, insanları ve paylaştıkları ortamları şekillendiren arayüzlerdir.” (Burnett, 2005, s. 25) Bu nedenle kültür inşasında güçlü bir konuma sahiptirler.

2.2. Sanatsal İmge

Sanatta imgelerden sıklıkla faydalanılmaktadır. Resim sanatında imgeler, zihinsel tasarı olmanın ötesinde görselleşmektedirler. Bu sebepten ötürü “göz” ve “görmek” resim sanatındaki imgeleri algılamak için birinci koşuldur. İmgeler resim sanatında hem görsel olarak vücut bulmakta, hem de zihinsel olarak varlığını sürdürmektedir. Sanatsal imgeler yalnızca görülmekle kalmaz, düşünme ve hissetme süreçlerini de başlatırlar. İnsanların kendilerini ve çevrelerini görme biçimlerini değiştirebilme gücüne sahiptirler.

“Yapısı gereği sanatsal imge, estetik bir duygulanım ögesi içerir.” (Ziss, 2016, s. 77) Sanatsal imgede duygu ve düşünce bir arada, iç içe geçmiştir. Duygu bileşeni sanatsal imgenin ayrılmaz bir parçasıdır. İmge aracılığıyla izleyicide bir duygu uyanır, çünkü “sanatın imgeleri doğrudan doğruya insan duyarlığına dönüktür.” (Ziss, 2016, s. 78)

İmgenin güçlü olması için resimde yapısal bütünlük olması gerekmektedir. Resme baktığımızda bütün öğeleri aynı anda, birlikte görürüz. İmgeler birbiriyle ilişki içerisinde. Bu sebeple resim bir bütün olarak ilişkiler ağı dikkate alınarak değerlendirilmelidir. İmgeler bir arada oldukları diğer imgelerle etkileşim içerisinde. “Bir imgenin anlamı onun hemen yanında görülen ya da hemen arkasından gelen şeye göre değişir.” (Berger, 1986, s. 29)

İmgeler görülebilir olsalar da erişilebilir değildirler. Gerçekçi bir görünüme sahip olsalar dahi, yalnızca birer temsildirler. René Magritte’in yapmış olduğu “İmgelerin İhaneti” isimli eser bu gerçeğe dikkati çekmektedir. (Resim 1) Piponun altında yazmakta olan Fransızca yazının Türkçesi “Bu bir pipo değildir.” şeklindedir. Sanatçının resmetmiş olduğu pipo her ne kadar görüntü olarak gerçek bir pipoya benzese de, piponun kendisi değildir. Yalnızca piponun bir temsili olmaktan ibarettir. Magritte, imgelerle ilgili düştüğümüz aldatıcı yanılgıyla izleyiciyi yüzleştirmektedir.



Resim 1: René Magritte, İmgelerin. İhaneti, 1928-1929, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63.5x93.98 cm, Los Angeles County Güzel Sanatlar Galerisi, Los Angeles

Göstergeler sanatçının zihninde oluşan imgeyi izleyiciye iletmeye olanak sağlar, ancak bu her zaman kolayca çözümlenebilir değildir. İmgelerin anlamları çok katmanlı ve kompleks olabilir. İmgelerin anlamının üretildiği zamandan mı, yoksa algılandığı zamandan mı geldiği bir tartışma konusudur. Sanatçı Joseph Kosuth, kavramsal sanatın göstergebilimle ilişkisini sorguladığı “Bir ve Üç Sandalye” adlı yerleştirmesinde sandalyenin fotoğrafına, kendisine ve bir kağıt üzerine yazılmış tanımına yer vermiştir. (Resim 2) Sandalyenin geçmişte çekilmiş fotoğrafı, şimdiki zamanda yer alan somut varlığı ve geçmiş, şimdiki zaman ve geleceği kapsayan tanımı bir aradadır. Sanatçı sandalyenin görsel temsili, sandalyenin kendisi ve tanımından oluşan sözel temsilinden hangisinin gerçek sandalye olduğunu sorgulamaktadır. Böylece sanatta görsel imgelerin de bir parçası olduğu temsil sorununa dikkat çekmektedir. Kavramsal sanatın öncülerinden olan Joseph Kosuth, nesnenin nasıl görüldüğünden çok sanatın işlevini gözler önüne sermiştir. (İncirkuş, 2020)



Resim 2: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, MoMA, New York

“Sanatsal imge etkin gözlemlene ile soyut düşüncenin özelliklerini birleştirir.” (Şen & Gürpınar, 2019) İlk imgeler mağara duvarlarına yapılmış olan hayvan resimleridir. Bu imgelerin hangi amaçlar doğrultusunda üretildiğiyle ilgili farklı teoriler olsa da, insanların kendilerini görsel imgeler aracılığıyla ifade etmelerinin on binlerce yıl öncesine dayandığını göstermektedir. Kilise yüzyıllar boyunca Hristiyanlığı anlatmak için görsel imgelerden faydalanmıştır. Okuma-yazma oranları çok düşük olduğu için Batı resim tarihinde kilise imgeler aracılığıyla öğretilerini anlatmış ve yaymıştır. Daha sonra Protestanlık, “imge taşıyıcısı olmaktan kurtulan ve din ve sanatı birbirinden ayırıştıran” bir yol izlemiştir. (Sayın, 2002, s. 50) Litografinin ve fotoğraf makinasının icadıyla imgeler hızla çoğaltılarak dolaşıma girmiş ve herkese ulaşır hâle gelmiştir. Eskiden yalnızca yerinde görülebilen imgeler artık her yerde görünürdür. İmgeler bugüne kadar önemini korumuş, hatta günlük yaşantımızda varlığını sürekli arttırmıştır.

2.2.1 Sanatçının Perspektifinden İmge

Resimde gördüğümüz imgeler zamanın dondurulmuş hâlleridirler. Sanatçının tercih etmiş olduğu bir anın ürünüdürler, imgeyi yaratan sanatçının kendisidir. İmgeyi oluşturan sanatçının tercihleri, “neyi önemli bulduğuna ilişkin yorumunu açığa vuracaktır.” (Gombrich, 2014, s. 144) Sanatçı, estetik açıdan da anlamlı olan imgelerini yaratırken sonsuz olasılıklar arasından bir seçim yapmak zorundadır. Resim, sanatçının dünyayı keşfetmesinde, sorgulamasında bir araçtır. İmgeler de bu sürecin önemli bir

parçasıdır. İmgeler, “dünyaya dair belirli bir farkındalığın görsel transformasyonları” olarak değerlendirildiklerinden, sanatçı da seçimlerinde kendi farkındalıklarını eserine yansıtır. (Leppert, 2020, s. 15) Sanatçı imgenin yaratıcısı konumundadır.

Sanatsal imge gözlem ve soyutlamanın bir sonucudur. Sanatsal imgeler için “nesnel dünyanın öznel tasarımı” şeklinde bir genelleme yapmak mümkündür. (Ziss, 2016, s. 58) Sanatçı nesnel dünyaya yönelik algılayışını damıtarak sanatsal imgeler açığa çıkarır. Somut bir biçime sahip olan imgeler, sanatçının aktarmak istediği duygu ve düşüncelere, eserin bütününe hizmet eder. Gerçeği birebir yansıtmaya amacı gütmeyiz.

İmge içerisinde hem öznel hem de nesnel olanı barındırmaktadır. Nesnellik yaşamın kendisinden, hayatın gözlemlenen gerçeğinden gelmektedir. Öznellik ise imgeyi yaratan sanatçının katkısıdır. “Öznellik, sanatçıdaki özgünlüğün ölçüsünü gösterir.” (Ziss, 2016, s. 71) Resimde gördüğümüz imge bir sanatçının görüşüdür. Sanatçının inançları, arzuları ve bilgisi doğrultusunda nasıl imgeler tercih edeceği belirlenecektir. Richard Leppert’in (2002) dediği gibi “Sanat bir şey üzerine ‘konuşurken’ başka bir şey üzerine susar.” Sanatçı söyleyeceklerini nasıl anlaşılabileceğinden bağımsız olarak tercihleriyle belirler. Resmi yapan sanatçı eserini satmak ve para kazanmak hedefindedir. Sanatını bir koleksiyonerin siparişi üzerine yapabilir ya da sanat piyasasında bir yer edinmek gayesiyle sanatını icra edebilir. Bu doğrultuda sanatçının ürettiği imgeler de bir taraftan kendi amacına hizmet edecektir. Sanatçının imgeleri üretim sürecinde farklı motivasyonlara sahip olabileceğinden bahsetmek mümkündür.

Sanatsal imgeleri değerlendirirken sanatçının da izleyici gibi bir alıcı olduğu göz ardı edilmemelidir. O da toplumdaki diğer bireyler gibi içerisinde yaşadığı sosyo-kültürel ortamdan, görsel kaynaklardan beslenmektedir. Ressamın yaratmak olarak görünen edimi “aldığına biçim vermektir.” (Berger, 1998, s. 36) Sanatçı imgeleri yaratırken içerisinde yaşadığı toplum ve kültürden bağımsız değildir. Bu sebeple eser, sanatçıya ait olduğu kadar toplumsal bir yaratımdır da. “Sanat, imgeler aracılığıyla gerçekliğin yeniden üretilmesidir.” (Ziss, 2016, s. 57) İmgenin çözümlenmesi sanatın toplumsal yaşamdaki konumunu ve işlevini gözler önüne serer. Sanat ve toplumsal değişim ve dönüşümler karşılıklı olarak birbirlerinden etkilenir ve biçimlenirler.

2.2.2. İzleyicinin Perspektifinden İmge

Resim sanatındaki imgeleri öncelikle duyu organımız olan gözümüz aracılığıyla duyumsarız. İlk etapta retinada oluşan görüntü fiziksel bir süreçtir. Gözümüz aracılığıyla duyumsadığımız bilgiyi algılamamız ise kişisel yorumumuzla mümkün olmaktadır. İmgeler, izleyiciyle etkileşime girdiğinde anlam kazanmaktadır. İmgenin anlamlandırılmasında bakan kişinin yaratıcılığı devreye girer. Anlam yaratımı izleyicinin aktif rol oynamasıyla gerçekleşir. Bu nedenle herkes imgeleri farklı yorumlayabilir.

Söz konusu imgeler olduğu zaman kişisel deneyimler ve öznellik konusu önem kazanmaktadır. İmge “bireysel belirlenme niteliğine” sahiptir. (Ziss, 2016, s. 62) Mutlak ve değişmeyen anlamlardan söz etmek mümkün değildir. Resme bakarak sanatçının bakış açısını deneyimleriz, ancak sanatçının anlatmak istediğinden farklı anlamlar çıkarmak da mümkündür. İzleyici kendi hayat görüşü ve deneyimleri ışığında eseri yorumlayacaktır. Bir kişinin yorumladığı imge ile bir başka kişinin yorumu birbirinden farklı olabilir. Sanatçının aktarmak istediğinden bambaşka anlamlar çıkarılabilir. İmgeler sonsuz olasılığı bünyelerinde barındırmaktadırlar. İzleyici resimde kendisinden bir parça görür, çünkü bilgisini, inançlarını, benliğini baktığı imgelere yansıtır. Anlam ancak bu şekilde, bakan kişinin katılımıyla oluşur. İzleyici baktığı imge ile kendisi arasında ilişki kurar. Sanatçının imgelerinin okuyucusu olan izleyici, imgeleri kendi deneyimleri doğrultusunda farklı şekillerde zihninde tamamlayabilir. İzleyici imgeler aracılığıyla yaratıma katkıda bulunur.

Resim sanatındaki imgeler izleyicinin yorumlama yeteneğine tabiidirler. İzleyici imgeye dışarıdan bakarken, aynı zamanda zihinsel bir faaliyet içerisinde. İmgeye bakmak ilk adımdır, ancak bu adım herkesi farklı bir yola çıkarabilir. Her kişide farklı duygu ve düşünceleri tetikleyebilir. Kişiler, deneyimleri ve gerçekleri ışığında kendi içgörülerine sahip olurlar. Bellek görülen imgenin anlamlandırılmasında rol oynar. İmgeler hakkında konuşuyor olmak onların bütün şifrelerinin çözülmesi anlamına gelmez. Zaman içerisinde yeni anlamlar açığa çıkabilir. Nihai bir sona ulaşmak imgenin zenginliğini yadsımaktır.

2.3. Resim Sanatında Kadın İmgesi

Sanat tarihine bakıldığında resim sanatında kadın en çok rastlanılan imgelerden bir tanesidir. Kadınlar dünya nüfusunun yarısını oluşturmalarına karşın sanat eserlerine baktığımızda bu eşit dağılımı göremeyiz. Resim sanatında çoğunlukla erkek yerine kadın imgelerinin kullanımı tercih edilmiştir. Bu durum salt estetik kaygılardan ötürü olmayan, bilinçli bir tercihtir. Avrupa'daki yağlı boya geleneğinde kadının seyirlik nesne olarak resmedilmesi defalarca tekrar edilmiş bir konudur. Özellikle çıplak kadınların resmedildiği nü eserler Avrupa'da önemli bir sanatsal gelenek olmuştur.

Ataerkil toplum yapısı kadınlara bir rol biçmiş, bu rolün oynanmasını talep etmiş ve dayatmıştır. Kadının doğurganlığı ön plana çıkarılarak annelik vazifesini yerine getirmekle yükümlü olduğu empoze edilmiştir. Kadının görevi yuvayı kurmak, ev işlerini halletmek, çocuklara bakmak, hizmet etmek, eşini memnun etmek olmuştur. Kadın kendine baktığı zaman bile bunu kendisi için değil, eşi ya da bir başka erkek için yapmaktadır. Kendisini adına bir şey yapması beklenmez ve istenmez. Yalnızca ailesi için yaşamakla yükümlüdür.

Kadınlara hayatları boyunca erkekler tarafından beğenilmenin ve onlara güzel görünmenin başarı demek olduğu dayatılmıştır. Kendi varlığını başkalarının gözünden görerek değerlendirmek, onlar tarafından beğenilmek zaman içerisinde kadınların arzusu ve amacı hâline gelmiştir. Kadın kendi değerini kendisi belirlemez. Bir erkek ona baktığı sürece vardır. "Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır." (Berger, 1986, s. 47) Böylece kadın, Berger'in bahsettiği gibi erkeklerin baktığı seyirlik bir nesne durumundadır. Bu durum resim sanatında pek çok kez konu edilmiş, ataerkil düzen tarafından kadına biçilen rol sanat aracılığıyla tescillenmiştir. Erkekler tarafından resmedilen kadın imgeleri toplumsal yapının bir ürünü olduğu gibi aynı zamanda bu yapıyı besleyen bir konuma sahip olmuştur.

Avrupa'daki yağlı boya geleneğinin önemli bir bölümünü oluşturan kadın imgeleri nü olarak resmedilmiştir. Nü olmak seyredilmek için diğerlerine çıplak görünmektir. Nü kadınların hedef kitlesi erkeklerdir. Kadınlar bu resimler aracılığıyla

erkeğe “seyredilen birisi olarak dışılığı sunmaktadır.” (Berger, 1986, s. 55) Kadın imgesi izleyenin erkekliğini yüceltmek için vardır. Kadının bireysel özelliklerine, erkeğin bakışı olmaksızın var olduğuna dair bir ipucu yoktur. Kim olduğu, hikâyesi önemli değildir. Kimliği yadsınmaktadır. Bu durumda kadın imgesi belirli bir amaca hizmet etmektedir; bakan erkeğin talebini karşılamak ve onu memnun etmek.

Resim sanatında kadın imgesi diğer imgelerle etkileşim hâlinindedir. Bu imgelerin ne olduğu kadının toplumsal konumuyla ilgili ipuçları verir. Bu sebeple kadın imgesini değerlendirirken diğer imgelerle olan ilişkisini çözümlemek gerekir.

Resim sanatında sıklıkla karşımıza çıkan kadın imgelerini değerlendirirken “bedenin kimlik etrafındaki kültürel örüntüleri olduğunu” unutmamak gerekir. (Antmen, 2013, s. 12) İmgelerin dili çok güçlüdür ve belli amaçlar doğrultusunda kullanılabilirler. İmgeler tehlikeli ve yanıltıcı olabilirler, çünkü imge temsil edilen şeyin kendisi değildir. Bilinçli bir yeniden yaratımdır. Resimler ve imgeler üretildikleri çağı tanıyırlar. Geçmişe ve bugüne ayna tutabilme özelliğine sahipken aynı zamanda geleceği de şekillendirirler. Kadın imgelerinin yaratımı kadının toplumsal konumundan bağımsız değildir. Kadın bedeninin sanatsal temsili kültürel dönüşümlerden etkilenmektedir. Bu temsillerin incelenmesi ve çözümlenmesi resmin yapıldığı dönemde kadının toplumsal konumu hakkında ipuçları sunar. Resim sanatında kadın imgesi toplumsal cinsiyet rollerinin bir yansıması olmuştur.

Erkekler tarafından yazılan sanat tarihine bakıldığında kadınların sanatçı olarak arka planda kaldığını, ancak resimlerde sıklıkla imge olarak yer aldığını görürüz. Kadın sanatçıların deneyimleri uzun yıllar boyunca erkeklerin gözünden yansıtılmıştır. Kadın imgesi üzerinden iktidar mücadeleleri gerçekleşmiştir. Toplumsal yapının inşasında kadına biçilen roller sanatta da kendini göstermektedir. Kadın imgesi ve en çok da kadın bedeni kültürel bir anlam belirlemede kullanılan bir araç haline gelmiştir. Özellikle feminizm dalgalarıyla birlikte kadınlar sanat dünyasında hak ettikleri yeri almak konusunda kararlı davranmışlardır. Kadınlar kendilerini sanat aracılığıyla ifade etmeye ve seslerini duyurmaya başlamışlardır.

Batı’da feminist hareketin yükselişe geçmesiyle birlikte sanat pratiğinde de toplumsal cinsiyet baskısı görünürlük kazanmaya başlamıştır. Linda Nochlin’in

“Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı makalesi sanat dünyasında çığır açıcı nitelikte olmuştur. Zaman içerisinde kadınlar resim sanatının yalnızca nesnesi olmaktan çıkmış, öznesi hâline de gelmişlerdir. Kadınlar kendi imgelerinin yaratıcısı konumuna geçmişlerdir.



3. YİRMİNCİ YÜZYILDA MEYDANA GELEN GELİŞMELER

3.1. Dünyada Yaşanan Gelişmeler

Yirminci yüzyıl I. ve II. Dünya Savaşları'nın yaşandığı, Soğuk Savaş'a şahitlik etmiş, rekabetle, yıkımlarla dolu oldukça kaotik bir yüzyıldır. Teknoloji, tıp, endüstri gibi pek çok alanda meydana gelen gelişmeler çağın şekillenmesinde etkili olmuştur. Emperyalist ülkeler arası sömürgecilik yarışına sahne olan yirminci yüzyılda, daha fazla toprak ve kaynak elde etmek için sürekli bir mücadele söz konusudur. Bu rekabet sömürgecilik faaliyetlerine maruz kalan ulusların bağımsızlık savaşı vermesine, siyasi değişimlerin meydana gelmesine neden olmuştur.

Yirminci yüzyılın sakin başlayan ilk yarısı, 1914 yılında I. Dünya Savaşı'yla son bulmuştur. Savaş teknolojilerinde yaşanan gelişmelerle topyekûn savaşlar büyük bir felakete dönüşmüş, korkunç bir yıkımla sonuçlanmıştır. I. Dünya Savaşı'nda uzun süren siper savaşları, teknolojik gelişmelerle birlikte II. Dünya Savaşı'nda yerini tanklara, uçaklara, daha gelişmiş silahlara bırakmıştır.

I. Dünya Savaşı devam ederken yirminci yüzyılın bütün dünyayı etkisi altına alacak en önemli gelişmelerinden biri yaşanmıştır. 1917 yılında Rusya'da Vladimir Lenin (1870-1924) önderliğinde Bolşevik İhtilali gerçekleşmiştir. Ekim Devrimi olarak da bilinen bu devrim, yirminci yüzyılda bütün dünyada etkisini göstermiş olan sosyalist düzenin kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Ekim Devrimi'yle yirminci yüzyılı kasıp kavuran komünizm - kapitalizm çekişmesinin temelleri atılmıştır. Rusya'nın savaştan çekilmesiyle sonuçlanan bu devrimden bir yıl sonra, 1918 yılında son bulan I. Dünya Savaşı yaklaşık 17 milyon kişinin ölümüne, 20 milyon kişinin yaralanmasına neden olmuştur. Savaşın sonucunda Avrupa'nın siyasi haritası değişmiştir. Almanya, Osmanlı Devleti, Avusturya-Macaristan, Bulgaristan ve İtalya'dan oluşan İttifak Devletleri büyük bir yenilgiye uğramış, çok ağır şartlara sahip olan antlaşmalar imzalamak zorunda kalmışlardır. Özellikle Almanya'nın Versay Antlaşması'yla uğradığı maddi ve manevi yıkım II. Dünya Savaşı'na zemin hazırlamıştır. I. Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde Türkiye Cumhuriyeti de dâhil olmak üzere pek çok cumhuriyet kurulmuştur.

1929 yılında Amerikan borsası Wall Street'in çöküşüyle meydana gelen ekonomik bunalım tüm dünyayı derinden etkilemiştir. Yaşanan “Büyük Buhran” II. Dünya Savaşı'na kadar devam etmiştir. I. Dünya Savaşı sonrası yeni siyasi ideolojiler ve rejimler ortaya çıkmıştır. Özellikle Almanya ve İtalya'da faşizm yükselişe geçmiştir.

Almanya I. Dünya Savaşı'nda almış olduğu yenilginin rövanşını almanın peşine düşmüştür. Böylece II. Dünya Savaşı meydana gelmiştir. Savaş teknolojilerinin gelişmesiyle II. Dünya Savaşı I. Dünya Savaşı'ndan çok daha yıkıcı olmuştur. 1945 yılında biten savaşta yarısı sivil olmak üzere 50 milyon insan hayatını kaybetmiştir. (Akşin, 2010, s. 276) Savaş Müttefik Devletler için zaferle sonuçlanırken ABD tarafından Japonya'ya atılan atom bombası, etkileri uzun yıllar devam eden büyük bir insanlık dramına sahne olmuştur. II. Dünya Savaşı'nın sonucunda Almanya büyük bir yenilgiye uğramıştır. ABD üretim, tüketim, eğitim gibi alanlarda bir süper güç hâline gelmiş, ancak komünizm korkusu devam etmiştir. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) ve ABD arasında doğrudan sıcak bir çatışma yaşanmasa da Soğuk Savaş meydana gelmiştir. ABD, Marshall Planı'yla kapitalist olan Batı Avrupa ülkelerine ekonomik yardımda bulunmuştur. Truman Doktrini'yle de Türkiye ve Yunanistan'a askeri ve mali yardımlar yapmıştır. Böylece komünizmin yayılmasını ve SSCB tehdidini önlemeye çalışmıştır.

1949 yılında Mao Tse Tung (1893-1976) önderliğindeki Çin komünizm ideolojisini uygulamaya koymuştur. Aynı yıl ABD tarafından askeri ittifak örgütü NATO kurulmuştur. Simone de Beauvoir'ın (1908-1986) varoluşçu feminist kuramın en önemli eserlerinden olan “İkinci Cinsiyet” isimli kitabı yayınlanmıştır. ABD ve SSCB arasındaki Soğuk Savaş başka ülkeler üzerinden yerel savaşlar olarak gerçekleşmeyi sürdürmüştür. 1950 yılında çıkan Kore Savaşı ve 1963 yılında başlayan Vietnam Savaşı bu savaşların birer örneğidir.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra sömürgeler bağımsızlıklarını ilan etmeye başlamış ve sömürgecilik sistemi çöküşe geçmiştir. 1945 yılında dünya barışını korumak için uluslararası bir örgüt olan Birleşmiş Milletler faaliyetlerine başlamıştır.

1947 yılında SSCB tarafından ilk uydu Sputnik uzaya fırlatılmıştır. 1961 yılında Yuri Gagarin (1934-1968) uzayda dünyanın çevresinde dolaşan ilk insan olmuştur.

1969 yılında ise ABD’li Neil Armstrong (1930-2012) aya ilk ayak basan insan olmuştur. SSCB ve ABD arasındaki rekabet uzayda da devam etmiştir. Tıp alanındaki gelişmeler de hız kesmeden sürmüştür. Bu dönemde ilk böbrek nakli gerçekleşmiş, “cinsel özgürlük” kavramı ön plana çıkmış; doğum kontrol hapları piyasaya sürülmüştür.

1962 yılında komünist Doğu Berlin ve kapitalist Batı Berlin’i birbirinden ayıran Berlin Duvarı inşa edilmiştir. 1962 yılında Soğuk Savaş’ın bir uzantısı olan Küba Füze Krizi tüm dünyayı tedirgin etmiş olsa da karşılıklı ödünler verilerek çözüme ulaşılmıştır. Dünya nükleer savaşın eşiğinden dönmüştür.

1966 yılında Ulusal Kadın Örgütü (NOW) kurulmuş, tüketici haklarını koruma hareketi gelişmiştir. 1966 yılında Çin’de on yıl süreyle devam edecek, Mao’nun komünist ideolojisini yapılandıran Kültür Devrimi başlamıştır. 1968 yılında 68 Hareketi olarak bilinen ve Fransa’da başlayan üniversite öğrencilerinin isyanı dünyanın çeşitli yerlerinde etkisini göstermiştir. 1969’da eşcinsellikten yana hareketler başlamıştır. Bilimsel çalışmalar ve eşitlik mücadeleleri büyük bir hızla devam etmiştir. İngiliz parlamentosu eşcinselliği ve kürtajı suç kapsamından çıkartmıştır. 1978 yılında ilk tüp bebek İngiltere’de dünyaya gelmiştir. İlk kalp nakli bu dönemde gerçekleştirilmiştir.

1989 yılında Berlin Duvarı halk tarafından yer yer yıkılmış ve Almanya birleşmiştir. Zaman içerisinde kapitalizmin etkinliğini daha da arttırmasıyla ve devletlerin Keynesçilikten neo-liberalizme geçişiyle birlikte zengin - fakir arasındaki gelir uçurumu büyümüştür. SSCB’nin 1991 yılında dağılmasıyla komünizm çatısı altında birleşen birlik bozulmuştur. Sosyalizmden kapitalizme hızlı geçiş Rusya’da bunalıma sebep olmuştur. 1997 yılında yaşanan bunalım Asya’ya ve Doğu Avrupa’ya da yayılmıştır.

Yirminci yüzyıl bir yandan pek çok savaşın, rekabetin, krizin gerçekleştiği, bir yandan da bilimsel gelişmelerin yaşandığı, insanın ortalama yaşam süresinin uzadığı bir çağdır. Bu yüzyılda kentsel yaşam ve çevre kirliliği hızla artmıştır. Sömürge devletler bağımsızlığını ilan etmiş, yeni cumhuriyetler kurulmuş, demokrasi adına önemli ve olumlu gelişmeler yaşanmıştır. Kadın-erkek eşitliği, kadın hakları, cinsel

özgürlükler, azınlık hakları gibi konular gittikçe daha fazla gündeme gelmiş ve dikkati çekmiştir. Bu yüzyılda teknolojinin hayatımızdaki yerinin artmasıyla çok daha kısa sürede çok daha fazla gelişme yaşanmıştır. İnternetin dünya çapında geniş kitleler tarafından kullanımı sayesinde haberleşme hızında doruk noktalara ulaşılmıştır.

3.2. Batı Resim Sanatında Yaşanan Gelişmeler

Yirminci yüzyılda yaşanan çok sayıda değişim, gelişim, yıkım insan ürünü olan sanata da yansımıştır. Sanatçı toplumda yaşayan ve toplumla ilişkisi olan bir birey olduğu için kendini dış dünyadan soyutlayamaz. Etrafındaki dünya ile devamlı etkileşim hâlinde dir. Sanatıyla yaşama tepki verir. Yirminci yüzyılın ilk yarısı gelenekselleşmiş kurallara ve kalıplara karşı çıkan modernizmin hakim olduğu, ilerleme esaslı bir dönem olmuştur. Modernizmin en güçlü döneminde yaşanan dünya savaşları ise ilerlemeye olan inancın sarsılmasına yol açmıştır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında öne çıkan postmodernizmle çoğulcu bakış açısı ve farklılıklar önem kazanmıştır.

On dokuzuncu yüzyılda akademik gelenekler ön plandadır ve el üstünde tutulmaktadır. Neoklasizm ve Romantizm akımları egemenliğini sürdürmektedir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından başlayarak sanatçılar yeni arayışların peşinde olmuşlardır. Yirminci yüzyılda da bu arayışlar devam etmiştir.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan İzlenimcilik, akademik geleneğin karşısında yeni bir arayış ve duruş sergilemiştir. Çizgisellik yerini renklerle elde edilen hacimselliğe bırakmıştır. Detaylar kaybolmuş, sanatçının “izlenimi” bütünsel olarak verilmeye gayret edilmiştir. Malzeme alanındaki teknolojik gelişmeler sanatta da yansımalarını bulmuştur. Boyaların metal tüplerde kullanılmaya başlanmasıyla birlikte sanatçılar açık havada resim yapabilir duruma gelmiştir. Michel Eugène Chevreul’un (1786-1889) renk teorisiyle ilgili önermesi yeni bir tekniğin ortaya çıkmasına neden olmuştur. “Eşzamanlı Kontrast” adı verilen teoride yan yana gelen renklerin birbirlerinin tonunu değiştirdiği ve farklı algılanmasına sebep olduğu gösterilmiştir. “Georges Seurat’nın (1859-1891) “Noktacılık” adı verilen tekniğiyle yaptığı resimler, optik ve renk alanında bilimsel çalışmaların âdeta birer görsel karşılığıdır.” (Antmen, 2008, s. 22) “Noktacılık” tekniğiyle Michel Eugène

Chevreul'un teorisi sanatta denenmiştir. 1840'lı yıllarda fotoğraf makinasının icadı ile sanatın belgeleme niteliği önemini kaybetmiş, böylece yeni olasılıklar doğmuştur. İzlenimciler resimlerini açık havada, ışığın anlık değişimlerini kendi duyumsadıkları şekliyle tuvale aktarmışlardır. Hızlı, kesik fırça vuruşlarıyla yapılan bu resimlerde “tamamlanmamışlık” hissi söz konusudur. Claude Monet'nin “İzlenim: Gündoğumu” isimli eseri bu akıma örnek oluşturduğu gibi aynı zamanda ismini de vermiştir. (Resim 3)



Resim 3: Claude Monet, İzlenim: Gündoğumu, 1872, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 48x63 cm, Musée Marmottan Monet, Paris

İzlenimcilerden etkilenen Paul Cézanne (1839-1906) görünen gerçekliğe değil resimsel gerçekliğe dikkat çekmiş, resmin yapısal temeline önem vermiştir. Hem Kübizmin hem de soyut sanatın öncüsü olmuştur. İzlenimcilik sonrası dönemde eserler veren Paul Gauguin'in (1848-1903) simgeselliği ve ifadeciliği, Vincent Van Gogh'un (1853-1890) dışavurumculuğu çağdaşları için yeni ve farklı yaklaşımlardır. Dışavurumculuk bir eğilim olarak yirminci yüzyıl boyunca kendini göstermiş, bu özellikle pek çok akım olmuştur. Dışavurumcu Fovistler tüpten çıktığı şekliyle kullandıkları boylarla parlak, canlı ve zıt renklere yer vererek resmin iki boyutlu bir yüzey olduğunu vurgulamışlardır. Henri Matisse'in (1869-1954) “Dans” isimli tablosu bu akımın örneklerindendir. (Resim 4) Mutluluğu resmeden sanatçı dışavurumcu bir eğilim göstermiştir.



Resim 4: Henri Matisse, Dans, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260x391 cm, Hermitage Museum, St. Peterburg

Dışavurumcu eğilimlerde olan farklı gruplar da etkinliklerini sürdürmüşlerdir. 1905 yılında Almanya’da kurulan “Köprü” (Die Brücke) figüratif içerikli dışavurumcu bir gruptur. 1911 yılında yine Almanya’da kurulan “Mavi Binici” (Der Blaue Reiter) grubu ise soyut içerikli dışavurumcudur.

Modernleşmenin, sanayileşmenin, karmaşık kent yaşamının sanattaki izdüşümlerinden biri de “Primitivizm” adı verilen eğilim olmuştur. “Primitivizm konusu, özellikle günümüzde, tarihsel, sosyolojik, antropolojik ve estetik boyutlarıyla Batı sömürgeciliğinin bir uzantısı olarak ele alınmaya başlanmıştır.” (Antmen, 2008, s. 36) Batılı sanatçılar “ilkel” toplumların sanatına ilgi duymuşlardır. Özellikle sömürgelerden getirilen mask ve heykel gibi objelerden faydalanılmıştır. Kübizmi müjdeleyen Pablo Picasso’nun “Avignonlu Kızlar” isimli eseri bu ilginin resme yansımasının bir göstergesidir. (Resim 5)



Resim 5: Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 243.9x233.7 cm, MoMA

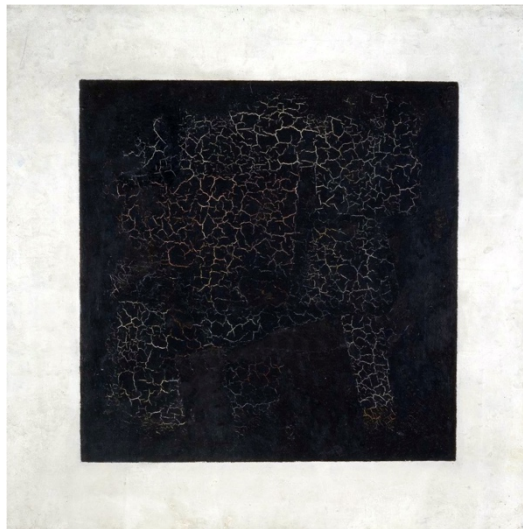
1908’de başlayan Kübizm akımı devrimsel niteliktedir. Eş zamanlı olarak farklı açılardan gösterilen nesneler, görsel temsil sistemine yepyeni bir anlayış getirmiştir. Varlığın tüm boyutları aynı anda ele alınmıştır. Bu yeni zaman-mekân ilişkisine dair biçimsel yaklaşımlarda, Einstein’ın izafiyet teorileri ile bilimsel gelişmelerin etkili olduğu düşünülmektedir. Kübizmle geometrik formlara yer verilmiş, yüzeyin iki boyutlu oluşuna dikkat çekilmiştir. Farklı malzemelerden faydalanılarak kolajlar yapılmıştır. Bu kolajlarda gazete kupürlerinden, reklam imgelerinden yararlanılmıştır. Böylece günün yaşantısına ait güncel öğeler de sanat yapıtına dâhil edilmiştir. I. Dünya Savaşı’yla birlikte Kübizmin parlak günleri sona ermiştir.

1913 yılında New York’ta uluslararası bir sergi olan “Armory Show” gerçekleştirilmiştir. Sergide hem Avrupalı hem de Amerikalı sanatçıların eserleri yer almıştır. “Armory Show” sergisi modern sanatın ABD’deki gelişimine katkıda bulunmuştur. Modern sanat Almanya’da “Dejenere Sanat” olarak değerlendirilerek sergilenmiş, pek çok eser toplatılıp yok edilmiştir. ABD’de ise sanat ve sanatçı devlet tarafından desteklenmiştir. ABD’nin izlediği politikayla çok sayıda sanat müzesi kurulmuş, Avrupa’da yaşanan baskı ve savaş ortamı fırsata çevrilerek sanatın merkezi Avrupa’dan ABD’ye yönlendirilmeye başlanmıştır.

Yayınladığı manifestosuyla görüşlerini sunan Gelecekçilik (Fütürizm) akımı 1909 yılında İtalya’da ortaya çıkmıştır. Geçmişle bağ olmaması gerektiğini söyleyen Gelecekçilik akımında hız, hareket, ritim ve dinamizm vurgulanmıştır. Uçak, tren, araba gibi hareketli cisimler ve teknolojiler Gelecekçilik akımını benimseyen sanatçıların ilgisini çekmiştir. Savaş yanlısı, yakıcı, yıkıcı, saldırgan bir tutum içerisinde olmuşlardır ve anti-feministtirler. I. Dünya Savaşı’nda akımın temsilcisi olan bazı sanatçıların hayatını kaybetmesiyle Gelecekçilik son bulmuştur.

On dokuzuncu yüzyılda İzlenimcilerle başlayan soyutlamalarla yirminci yüzyıl sanat tarihinde soyut sanat kendine önemli bir alan yaratmıştır. Soyut sanatın içerisinde farklı üsluplar, biçimsel arayışlar olmuştur. Wassily Kandinsky (1866-1944) renk ve şekillerden faydalanarak temsili gerçekliği bir kenara bırakmış, soyut bir ifade yaratmıştır. “Sanatta Tinsellik Üzerine” isimli kitabıyla sanatın bir ihtiyaç olduğunu dile getirmiş, duyguların dışavurumu olduğundan bahsetmiştir. Sanat doğanın bir taklidi olmaktan çıkmış, kendi gerçekliğine sahip olmuştur.

Soyut eserler veren bir diğer sanatçı Kazimir Maleviç’in (1879-1935) “Siyah Kare” isimli eseri Süprematizm akımının örneklerindendir. (Resim 6) Maleviç herhangi bir nesneyi temsil etmesi gerekmediğini söylemiş, saf biçimlerin derin anlamları peşinde olmuştur. Kare, yuvarlak gibi geometrik formlarla tinsellik arayışındadır. Maleviç’e göre sanatın toplumsal bir işlevi yoktur.



Resim 6: Kazimir Maleviç, Siyah Kare, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x80 cm, The State Tretyakov Gallery, Moskova

Aynı dönemde eserler veren Piet Mondrian (1872-1944) renklerden ve yatay-dikey çizgilerden yararlanmıştır. Plastik ifadeyi ve öğeler arasındaki ilişkiyi ön planda tutmuştur. “Mondrian’ın ‘Yeni Plastisizm’ olarak adlandırdığı geometrik soyut anlayışa göre sanat, evrenin değişmez yasalarının bir tür yansımasıdır.” (Antmen, 2008, s. 83) Maleviç ve Mondrian neo-platonik düşüncelerin etkisinde kalarak biçimin ardında gizli olan öze ulaşma gayesinde olmuşlardır. Soyut sanatın ardında görülen tinsellik arayışında I. Dünya Savaşı’nda verilmiş olan kayıpların ve yıkımların etkisi mevcuttur.

1920’li yıllarda Rusya’da ve Almanya’da ortak noktalara sahip akımlar olmuştur. Rusya’da ortaya çıkan Konstrüktivizm ve Almanya’da hem bir akım hem de bir sanat okulu olarak ortaya çıkan Bauhaus işlevselliğe ve toplumsal fayda esasına yönelmiş, tasarımı ön planda tutmuştur. Rusya’da meydana gelen 1917 Ekim Devrimi’yle birlikte Konstrüktivizm yeni bir dünya inşa etme çabasına hizmet etmiştir. Sanat propaganda amaçlı kullanılmış, görsel bir devrim ideolojisi hâline gelmiştir. Geleneksel resim yerine farklı malzemelerin kullanıldığı üç boyutlu düzenlemeler tercih edilmiştir. Almanya’da Walter Gropius tarafından (1883-1969) kurulan Bauhaus Okulu’nda sanatçılar ve zanaatkarlar bir araya gelerek, bireysel yaratım geri plana atılmadan toplumsal fayda hedeflenmiştir. Mimari, tasarım ve sanat alanında üretimler olmuştur.

I. Dünya Savaşı sırasında meydana gelen yıkımlar ve kayıplar sanatçıları derinden etkilemiştir. 1918 yılında manifestosunu yayınlayan “Dada” hareketi savaş karşıtı olmakla birlikte aynı zamanda düzen karşıtıdır. Savaşın getirdiği vahşet ve bu vahşetin yaşanmasına göz yuman insanlığı protesto eden bir harekettir. İnsanın aç gözlü doğasını eleştirmiştir. Yaşamın ve sanatın bir olması gerektiğini savunurken sanata karşıdır. “Dadacıların ortak yanı, yenilikçiliği benimsemeleri ve sanatın ne olması gerektiği konusundaki yerleşmiş görüşlere karşı çıkmalarıydı.” (Lynton, 1991, s.130) Dada hareketinde kolaj ve asamblaj kullanımı dikkat çekmektedir. Marcel Duchamp’ın (1887-1968) “Çeşme” ismini verdiği seri üretim pisuarı imzalayarak Bağımsızlar Sergisi’ne yollaması ve sanat eseri olmadığı gerekçesiyle reddedilmesi, yirminci yüzyılın en çok konuşulan olaylarından. Sanat yapıtının ne olduğu ve bu kıstası kimin belirlediği tartışmaya açılmıştır.

1924 yılında yayınladıkları manifestoyla başlayan Gerçeküstücülük akımının sanatçıları Sigmund Freud'un (1856-1939) psikanaliz çalışmalarına ilgi duymuşlardır. Rüyalar, bilinçaltı gibi kavramlara önem vermiş, görünenin ötesine yönelik bir arayış içerisinde olmuşlardır. Toplumsal düzenin işleyişine karşı çıkıp, zihinsel çağrışımlardan yararlanarak doğaçlama üzerine kurulu imgeler kullanmışlardır. Akılcılık denklemlerinin dışındadır, sanatçı bilinçaltındakileri dışarı vurur. Salvador Dali'nin (1904-1989) "Belleğin Azmi" isimli eseri bu akımın örneklerindendir. (Resim 7)



Resim 7: Salvador Dali, Belleğin Azmi, 1931, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 24x33 cm, MoMA

Avrupa'da faşizmin yükselişi ve II. Dünya Savaşı'yla birlikte pek çok sanatçı ABD'ye göç etmiştir. 1929'da yaşanan Büyük Bunalım sonrası ABD'de ekonomik toparlanma süreci başlamıştır. Bunun bir sonucu olarak sanatın merkezi Paris'ten New York'a yönelmiştir. Bu dönemde ABD'de çoğunlukla büyük boyutlarda yapılmış Soyut Dışavurumcu eserler sanat piyasasına egemen olmuştur. SSCB'de hakim olan sanatın toplum için olduğu anlayışının tersine sanatın sanat için yapıldığı anlayışı benimsenmiştir. SSCB'deki toplumsal gerçekçi resimlerin karşılığında ABD'de bireysellik, içsel gereksinim ve özgürlüğün ön planda olduğu Soyut Dışavurumcu resimler vardır. Sanat çarpışan ideolojilerin bir parçası hâline gelmiştir. Bu durum yaşanan Soğuk Savaş'ın bir uzantısıdır. ABD hükümeti sanatı ve sanatçıyı destekleyen projeler yapmıştır. Bu dönemde Soyut Dışavurumculuk pek çok farklı formda karşımıza çıkar. Jackson Pollock'un (1912-1956) "aksiyon resmi" tekniği, Mark Rothko'nun (1903-1970) "boyasal alan" resimleri Soyut Dışavurumculuğun farklı örneklerindendir.

Kapitalizmin teşvik ettiği tüketim kültürünün bir sonucu olarak Pop Art (Pop Sanatı) doğmuştur. Richard Hamilton gibi sanatçılar (1922-2011) Pop Art üretimlerinde kolajdan faydalanırken eleştirel bir tutum sergilemişlerdir. Hazır imgelerden faydalanan sanatçılar gündelik yaşamın bir parçası olan bu imgeleri iki boyutlu yüzeylere yerleştirmişlerdir. Andy Warhol (1928-1987), Marilyn Monroe (1926-1962) gibi pop kültürünün üretimi olan sanatçıları yapıtlarında kullanmıştır. Böylece yeni bir imge yaratmaksızın var olan fotografik görüntülerdeki imgeler tekrarlanmıştır. Herhangi bir duyarlılığın var olmadığı, kitle kültürünün tüketicisi olan sanatçının ona katkı sağladığı bir döngü söz konusudur. Gündelik yaşam ve sanat iç içe geçmiştir. Reklam imgeleri sanatın bir parçası olmuş, konserve kutularına, şişelere varana dek sanat ve hayat arasındaki sınırlar yok edilmiştir.

1960'lı yıllarda Fransa'daki Dada düşüncesinden temellenen Yeni Gerçekçilik akımı doğmuştur. Gerçeklik olgusunun yeniden kavranmasını amaçlamıştır. Kesin bir kuram olmayıp sanatçıların yorumuna açıktır. Yves Klein (1928-1962) tek renk resimleriyle bu akımın temsilcilerindendir. Bir taraftan Pop Art'ın etkileri sürmeye devam ederken bir taraftan simetri, düzen ve aklı ön plana koyan, mekânı kullanarak espas yaratan, endüstriyel malzemelerden ve üretim şekillerinden faydalanan, biçimsel sadeliği ve birimlerin tekrarını benimseyen Minimalizm akımı ortaya çıkmıştır. Minimalizm akımında duygu ve kişisel dışavurumlar yoktur.

Kavramsal sanat 1960'lı yıllarda etkili olmaya başlamış bir başka eğilimdir. Marcel Duchamp'ın 1917 tarihli "Çeşme" isimli eseri Kavramsal sanatın öncüsü olmuştur. Kavramsal sanatla birlikte sanatın nesneye olan gereksinimi tartışılmaya başlanmıştır. Performanslar, happeningler, yerleştirmeler, çevre ve arazi sanatı gibi yaklaşımların çıkış noktasının da Kavramsal sanattan temellendiği söylenebilir. Çevre ve Arazi sanatı anti-kapitalist bir duruş sergileyen, doğaya dair bilinç uyandırmaya çalışan eğilimlerdir. Tüm bu akımlarda sanatın meta yönü eleştirilmekte ve tepki gösterilmektedir. Yetenek yerine yaratıcılık ön plana çıkmıştır.

1960'lı yılların ürünü olan Fluxus sanat akımında sanatçıların ortak bir üslubu yoktur ancak ortak bir tutum içindedirler. Sanatın metalaştırılmasına karşı olan grup güzel sanatların yok olması gerektiğini, hayatla sanatın birliğini savunur. Çoğunlukla atık malzemeleri kullanan, kalıcılık yerine geçiciliği vurgulayan Fluxus disiplinler arası

bir eğilim olmuştur. Joseph Beuys'un (1921-1986) sanatın toplumsal dönüştürme gücünü vurgulayan, herkesin sanatçı olduğunu dile getiren, izleyicinin yaratıcı sürece bizzat katıldığı "sosyal heykel" kavramı dikkat çekmiştir. Aynı dönemde İtalya'da ortaya çıkan Art Povera da aynı şekilde gelip geçiciliğe vurgu yapan, atık malzemelerin kullanıldığı, malzemenin süreç içerisindeki değişiminin gözlemlendiği, "yoksul sanatı" olarak tabir edilen bir akımdır. "Art Povera sanatçıları, 20. yüzyıl sanatının yalnızca malzeme dağarcığını zenginleştirmekle kalmamış, farklı malzemelerin süreç içindeki değişimini izlenebilir ve gözlenebilir kılarak sanat deneyiminin sınırlarını genişletmişlerdir." (Antmen, 2008, s. 213)

1960'lı yıllarda sanatçıların yeni arayışlar peşinde olduğunu ve geleneksel anlamdaki Batı resim sanatının geri planda yer aldığını görmekteyiz. 1970'ler itibariyle resimsel yaklaşımlar tekrardan öne çıkmaya başlamıştır. Bu durum "Yeni Dışavurumculuk" olarak isimlendirilmiştir. Resme duyulan özlem sonucunda geleneksel anlamda tuval, boya ve figür tekrardan gündeme gelmiştir. Kavramsallık ve zihinsellik yerini duygu ve ifadeye bırakmıştır. Biçimsel kaygılardan uzak, öznenin önde olduğu eserler üretilmiştir. Bu dönemde figüratif resme eğilim olduğu gözlemlenmektedir. Lucian Freud'un (1922-2011) figüratif eserleri dikkat çekmektedir. Koleksiyonerlerin sayısında meydana gelen ivme ve sanatın bir yatırım aracı olarak görülmesi sanat piyasasının canlanmasına ve büyümesine katkı sağlamıştır. 1972 yılında John Berger'in (1926-2017) "Görme Biçimleri" isimli kitabı yayınlanmış, görselliği ve imgeleri anlamlandırmak konusunda eleştirel bir bakış açısı gündeme gelmiştir.

1979 yılında Jean-François Lyotard'ın (1924-1998) yazmış olduğu "Postmodern Durum" isimli inceleme modernizmin sonuna geldiğini işaret etmektedir. Postmodernizm insanlığın bilimle doğru orantılı ilerlemediğini savunan, çok-değerliliğin ve çok-sesliliğin hüküm sürdüğü, metinler arası ve disiplinler arası bir anlayış olarak ortaya çıkmıştır. Küreselleşmenin etkileri sanata yansımaktadır. 1980'li yıllarda yapısökümcü bir yaklaşım içerisinde olan Yeni Kavramsalcular kitle iletişim araçlarının kapitalist toplumdaki etkilerini görünür kılmaya çalışmışlardır. Nesnelerin, imgelerin ve sözcüklerin gücünü gözler önüne sermişlerdir. Gündelik nesnelere ve sıradan imgelere eleştirel bir gözle bakarak yeni anlamlar yaratmışlardır. Yine 1980'li yıllardan itibaren kimlik olgusunu odak hâline getiren, kişisel deneyimlerin ışığında

oluşturulmuş eserler göze çarpmaktadır. Bu eserlerde Batı kültürünün yaptığı ötekileştirmelere vurgu yapılmıştır. Yine bu dönemde galerilerin ve müzelerin sayısında artış gözlemlenmiştir.

1990'lı yıllar itibariyle sanat akımları etkisini yitirmeye başlamıştır. Bu dönemde eklektik bir tavırla karşılaşılır. Teknolojide yaşanan hızlı gelişmeler, dijitalleşmenin etkileri sanatta da yansımalarını bulmuştur. Düzenlenen bienallerle küreselleşmenin etkileri daha çok görülmekte, tek bir sanatsal merkezin varlığından söz edilememektedir. Yerel fuarların ve müzayedelerin sayısı artmıştır. Malzeme çeşitliliği gözlemlenmektedir. Çok uluslu şirketler sanata daha fazla sermaye aktarımı yapmaya başlamışlardır.

3.3. Batı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Gelişimi

Kadın imgesi Batı resim sanatında Rönesans'tan bu yana en çok kullanılan imgelerden bir tanesidir. Tekvin'de ilk çıplaklar olarak resmedilen Âdem ve Havva'nın Havva yüzünden cennetten kovulduğu belirtilmektedir. Âdem ve Havva'nın yasak elmadan yemeleri sonucu çıplaklıklarını fark etmeleri çıplaklığın Orta Çağ'da günahla bağdaştırılmasına neden olmuştur. "Kutsal metinler ve sanat ortak bir düşünceyle Havva'nın Adem'i etkileme gücünü, dolayısıyla genel drama onun sebep olduğu görüşünü kabul eder." (Leppert, 2020, s. 93) Böylelikle kadın baştan çıkarıcı, suça teşvik eden, günahkâr kalıbına yerleştirilmiştir. Tek Tanrılı dinler ataerkil düzenin meşrulaştırmasında önemli bir rol oynamıştır. Çıplaklık Âdem ve Havva'nın gizlemeye çalıştıkları bir utanç olarak Yahudilik ve Hristiyanlıktaki yerini almıştır. Bu durum Batı resim sanatında pek çok defa resmedilmiştir. "Batı resminde daha sonraları Havva gibi nü poz vermiş olan kadınlar, Havva'nın günahının mirasçıları olmakla birlikte genellikle yatar hâlde tercih edilmişlerdir. Özünde, bulundukları fallik pozisyonlardan devrilmişlerdir, erkeklere bahşedilmiş dikliği paylaşmalarına artık imkân yoktur." (Leppert, 2020, s. 93)

Hristiyanlıkla beraber Batı resim sanatında en çok kullanılan imgelerden biri de Meryem Ana'dır. Meryem Ana'ya kutsallık, iffet, mütevazilik gibi kavramlar atfedilmiştir. Bir tarafta günahkâr Havva'nın, bir tarafta masumiyetin sembolü Meryem Ana'nın olduğu iki farklı kadın tipi yaratılmıştır. Kötü kadın stereotipi kilise

aracılığıyla 1450-1750 yılları arasında pekiştirilmiştir. “Cadı avları” adı altında pek çok kadın katledilmiş, işkence görmüştür. “Kadının, bu şekilde ‘düşman’, ‘kötü’ ve ‘yok edilmesi gereken’ olarak ötekileştirilmesi” durumuna kilise öncülük etmiştir. (Aksan, 2013) Böylece Hristiyanlık aracılığıyla kadın düşmanlığı meşrulaştırılmıştır.

İdeal güzellik anlayışını yansıtan, kadınların seyirlik nesne olarak görüldüğü nü resim geleneği Avrupa’da yüzyıllar boyunca devam etmiştir. İdealize edilmiş kadın bedeni, erkek sanatçılar tarafından erkeklerin seyretmesi için resmedilmiştir. Nü resimlerdeki çıplaklık utanılacak bir durum değil, bakılmaya teşvik edilen bir durumdur. Erkeğin bakış açısıyla kadın cinsel bir obje olarak görülmüş ve yansıtılmıştır. Kadın imgeleri erkeklerin haz duyması, kendini iyi hissetmesi için erkekler tarafından yapılmıştır. Nesneleştirilen kadın bu denklemde yalnızca resimdeki bir imge olarak var olabilmıştır. Aydınlanma çağıyla birlikte kadınlar hak ve özgürlüklerinin farkına varmışlar ve haklarını elde etmek için savaş vermişlerdir. Fransız İhtilâli’yle beraber eşitlik, hak ve özgürlüklerin gündeme gelmesi kadının birey olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Bu durum birey olarak varlığını ortaya koymaya başlayan kadının kendi kendini temsil edebilmesinin önünü açmıştır.

Kadın imgeleri pek çok farklı şekillerde Batı sanat tarihinde yer almıştır. Rönesans’a kadar görülen betimlemeler dinî içerikliken, Rönesans’tan sonra köyde tarlada çalışan kadından hizmetçiye, ev hanımına, hayat kadınlarına, kraliçelere kadar hayatın içerisinde pek çok farklı kadın imgesine yer verilmiştir.

Kadına ve erkeğe inşa edilen toplumsal düzen içerisinde farklı cinsiyet rolleri biçilmiştir. Kadına atfedilen bu roller onun toplumsal statüsünün ikincil konuma gelmesine neden olmuştur. Kadın ataerkil düzende dezavantajlı bir pozisyona getirilmiştir. Kadınların toplumsal konumlarındaki geriye düşüş cinsiyet ayrımcılığına yol açmıştır. Yaşanan eşitsizlik topluma ayna tutan sanatta da yansımalarını bulmuştur. Resim sanatında sıklıkla tercih edilen kadın imgesi kadına bakış açısının tezahürüdür.

Kadın ev işleriyle ilgilenme, çocuk doğurma ve yetiştirme gibi görevleriyle evin duvarlarıyla sınırlandırılmış, toplumsal hayatın dışına itilmiş, iç mekâna kapatılmıştır. Bu hapsediliş kadın bedeni üzerinden ahlak kavramının yaratılmasıyla ilişkilidir. Kadın bir birey olarak görülmemiş, her daim eşine ve çocuklarına karşı fedakâr ve verici

olması gereken bir hizmetkâr olarak görülmüştür. Kadının kendinden vazgeçmesi, kendi içine dönmemesi istenmiştir. Bir birey olarak hayalleri, beklentileri, hedefleri olmayan kadın başkalarının mutluluğu için yaşamakla ve kurulu düzeni devam ettirmekle yükümlü olmuştur.

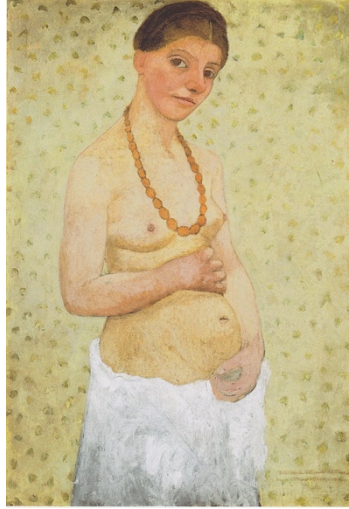
Moderniteyle beraber geleneksel bakış açısından, biçimlerden, kurallardan kopuş başlamıştır. Édouard Manet'nin (1832-1883) “Kırda Öğle Yemeği” isimli tablosu nü geleneği çerçevesinde resmedilen kadını bu defa ahlaki yozlaşmanın bir göstergesi olarak resmetmiştir. Dönemin yozlaştığı belirtilen ahlak anlayışı çıplak bir şekilde çimlerde oturarak izleyiciye bakan kadının bedeni üzerinden ifade edilmiştir. Var olan kalıpların dışına çıkan bu yaklaşım sanatçının yaşadığı dönemde müstehcen olarak değerlendirilmiştir. Bu defa izleyicinin karşısında idealize edilmemiş, hayatın içinden gerçek bir kadın bedeni vardır. Édouard Manet (1832-1883) kalıpları kıran eleştirel yaklaşımıyla modernizmin önemli bir temsilcisi olmuştur.

Paul Cézanne (1839-1906) modernizmin babası olarak kabul edilmektedir. “Büyük Yıkılanlar” eserinde göl kenarında yer alan bir kadın grubunu resmetmiştir. (Resim 8) Ağaca yaslanan kadın dışındaki kadınların hepsi farklı yönlerde bakmaktadır. İzleyici tarafından gözlemlenen pozisyonadırlar. Ağaca yaslanan kadın ise doğrudan izleyiciye bakarak iletişim kurar. Resimde huzurlu ve sakin bir hava vardır. Kompozisyonda oluşturulan üçgen form dikkati çekmektedir. Batı sanat geleneğinde manzara içerisinde resmedilen çıplak kadın figürleri oldukça yaygındır. Bu eserdeki kadın figürler nü resimlerin aksine cinsel bir obje izlenimi vermekten uzaktırlar. Deforme edilmiş, farklı açılardan resmedilmişlerdir. Sanatçı ideal güzellikte kadınlar yaratma kaygısında olmamıştır. Öyle ki, sergilendiği 1906 yılında bu figürler “çirkin” addedilmişlerdir.



Resim 8: Paul Cézanne, Büyük Yıkananlar, 1898-1905, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 210x251 cm, Philadelphia Museum of Art

Yirminci yüzyılda meydana gelen gelişmeler kadını ve kadın imgesinin resme yansımalarını etkilemiştir. On dokuzuncu yüzyıldan başlayarak yirminci yüzyılda kadın sanatçıların etkinliğinin arttığı gözlemlenmektedir. Paula Modersohn-Becker (1876-1907) bu değişimin ilk örneklerindendir. Paula Modersohn-Becker (1876-1907) kendi nü resmini yaptığı bilinen ilk kadın sanatçıdır. Erkek sanatçılar tarafından çoğunlukla model tutularak yapılan nü resim geleneğinin aksine, sanatçı nü otoportresini yapmıştır. (Resim 9) Kendini hamile olarak resmeden sanatçının resmi yaptığı esnada hamile olmadığı bilinmektedir. Eşini terk edip Paris'e yerleştiği sırada, henüz hamile olmadan yaptığı resminde yeniden doğanın kendi olduğunu akla getirmektedir. Eserine verdiği "6. Evlilik Yıldönümü" ismi terk etmiş olduğu kocasının ardından özgürleşmesini ve yeniden doğuşunu resmettiğinin işaretidir. Elleri aracılığıyla hamileliğine dikkati çeken sanatçı kendinden emin bir tavırla izleyiciye bakmaktadır.



Resim 9: Paula Modersohn-Becker, 6. Evlilik Yıldönümü, 1906, Tuval Üzeri Tempera, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen, Almanya

Suzanne Valadon (1865-1938) Société Nationale des Beaux-Arts'a kabul edilen ilk kadın sanatçıdır. "Mavi Oda" isimli eserinde kendini resmetmiştir. (Resim 10) Kullanmış olduğu mavi renk ve çiçekli dekoratif desen dikkat çekicidir. Ağzında duran sigarası, ayak ucunda yer alan iki kitabıyla pijamaları içerisinde rahat bir görüntü sergilemektedir. Kadının ev işlerinden sorumlu tutulduğu cinsiyetçi bir anlayışta yatağının dağınıklığını umursamaz görünür. İsyankâr, isteği dışında üzerine yüklenmiş olan sorumlulukları reddeden bir tavır içerisinde. Uzanır pozisyonda duran sanatçının izleyiciye doğru bakmayan, düşünceli bir hâli vardır. Bir erkeğin bakış açısıyla resmedilen resimlerden farklı olduğu hemen göze çarpmaktadır. Sanatçı günlük hayatın içinden, beklenen ideal güzellik anlayışından uzakta olan kilolu görüntüsüyle doğal bir kare resmetmeyi tercih etmiştir. Değişim rüzgarının etkisinde, 1920'lerin Paris'inin yeni, modern kadını yansıtmıştır. Bu dönemde artık I. Dünya Savaşı sonrasında iş gücünde aktif rol sahibi olan, seçme ve seçilme hakkı gibi haklarını talep eden, eşitlik arayışında olan kadınlar vardır. (Birnbaum, 2012, s. 1-3)



Resim 10: Suzanne Valadon, Mavi Oda, 1923, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90x116 cm, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris

Alman Dışavurumcularından olan Georg Schrimpf (1889-1938) Nasyonal Sosyalist Alman hükümeti tarafından “dejenere sanat” yapmakla suçlanan ve sansürlenmiş sanatçılardandır. Pek çok eserinde cam önünde bekleyen kadın figürleri vardır. Savaş karşıtı bir tutum sergileyen sanatçı I. Dünya Savaşı’nın yıkıcılığını, kadınların evlerindeki karamsar ve hüzünlü bekleyişlerini resmetmiştir. “Penceredeki İki Kız” isimli tablosu bu bekleyişin örneklerindendir. (Resim 11) Sağdaki kızın yüzündeki hüznü, umutsuzluğu ve yorgunluğu görmek mümkünken, soldaki kızın duruşundan yaşadığı ümitsizlik tayin edilir. Arka planda kırsal bir manzara yer almaktadır. Sanatçı savaşın götürülerini belirsiz fırça darbeleriyle resmettiği kadın imgeleri aracılığıyla aktarmıştır. Kadınlar çaresizlik içerisinde, iç mekândan pencere aracılığıyla dış dünyaya bakarken resmedilmiştir.



Resim 11: Georg Schrimpf, Pencerede İki Kız, 1937, 78x73 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Old and New National Galleries, Berlin

Dönemin önemli sanatçılarından olan Käthe Kollwitz (1867-1945), I. Dünya Savaşı'nda oğlunu kaybetmiştir. Sanatçının yaşadığı travmatik deneyimleri ve acıları eserlerinde görmek mümkündür. Özellikle işçi sınıfını eserlerine konu alan sanatçı, savaş ve yoksulluk temalarını işlemiştir. I. Dünya Savaşı'ndan sonra yaptığı “Anneler” isimli gravür çalışmasında, oğullarını, eşlerini kaybetmiş kadınların, babalarını kaybetmiş kız çocuklarının birbirine sarılıp teselli bulmaya çalıştıkları görülmektedir. (Resim 12) Figürlerde siyahın ağırlıkta olması kadınların acısını ve yasını vurgulamaktadır. Kadınların yüzlerindeki ifadelerle duygu durumlarının ön planda olduğu, dışavurumcu bir eserdir. Geride kalan kadınların yaşadıkları zorlukları, birbirlerine destek olarak hayatta kalmaya çalıştıkları gösterilmiştir.



Resim 12: Käthe Kollwitz, Anneler, 1921-1922, Gravür, MoMA

Sürrealist sanatçılardan René Magritte'in (1898-1967) yapmış olduğu “Tecavüz” isimli esere bakıldığında “önce bir yüz, ardından bir kadın gövdesi görülmektedir.” (Forceville, 1888, s.155) Kadın suratına yerleştirilmiş çıplak bir kadın bedeni vardır. (Resim 13) Gözlerin yerine göğüsler, ağzın yerine kadının cinsel organı, burnu yerine göbek deliği resmedilmiştir. Magritte yapmış olduğu metaforla kadının kim olduğundan bağımsız, erkeğin gözünde cinsel bir obje olarak görüldüğünü vurgulamaktadır. Kadın ilk önce cinselliğiyle ön plandadır. Resme bakıldığında kadın ve erkeklik organlarının temsilinden faydalanılarak bir tecavüz sahnesine gönderme yapıldığı görülmektedir. Eserin adı bu durumu öne çıkaracak şekilde “Tecavüz” olarak belirlenmiştir.



Resim 13: René Magritte, Tecavüz, 1934, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73.3x54.6 cm, Menil Koleksiyonu, Houston, ABD

Willem de Kooning (1904-1997) “Kadın I” isimli eserinde soyutlamayı ve figüratif resmi birleştirmiştir. (Resim 14) Dışavurumcu bu yapıtta dişlerini sıkmış, gözlerini kocaman açmış, abartılı derecede büyük göğüslere sahip, oturan bir kadın yer almaktadır. Kadının görüntüsü estetik açıdan haz vermez, hatta korkutucudur. Göğüslerinin büyüklüğü cinselliğine dikkat çekerken kocaman gözleri ve sıkıdığı dişleriyle kızgın ve hırçın bir ifadesi vardır. Figürün kızgınlığı sanatçının boya sürüşü ve çizgileriyle yarattığı dinamizm aracılığıyla desteklenmiştir. Bilinçli olarak göz yoran bir kargaşa hakimdir.



Resim 14: Woman I, Willem de Kooning, 1950-1952, 147x193 cm, MoMa, New York, ABD

Roy Lichtenstein (1923-1997) sanat ve popüler kültür arasındaki ilişkiyi gündeme getiren Pop Art sanatçılarından. Çizgi romanlarda baskı yoluyla elde edilen mekanik üretimi sanatçı elinden çıkan bir sanat eserine çevirmiştir. Lichtenstein eserlerinde şablonlardan faydalanarak “Ben Day dots” tekniğini kullanmaktadır. “Banyodaki Kadın” resmi bu özelliklerde yapılmış bir eserdir. (Resim 15) Resimde koyu renk konturlanan kadın dikkat çekicidir. Banyo yapan kadınlar Batı sanat tarihinde sıklıkla resmedilmiş bir konudur. Lichtenstein bu resimlere gönderme yaparak kendi döneminin stereotipleştirilmiş kadın temsiline yer vermiştir. Suyun içinde olmasına karşın makyajlı ve bakımlı bir şekilde izleyiciye bakarak banyo yapan, etrafına mutluluk saçan, idealize edilmiş bir kadın figürü söz konusudur.



Resim 15: Roy Lichtenstein, Banyodaki Kadın, 1963, 172.7x172.7 cm, Tuval Üzeri Magna ve Yağlı Boya, Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid, İspanya

Lucian Freud (1922-2011) “Benefits Supervisor Sleeping” isimli eserinde kanepe üzerinde yatan obez bir kadını resmetmiştir. (Resim 16) Sanatçı, Sue Tilley isimli 127 kiloluk bir modelle çalışmıştır. Dokuz ayda biten çalışmasında modelin kıvrımlarını dikkatlice incelemiş, büyük bir titizlikle yansıtmıştır. Figüratif çalışmalarıyla dikkat çeken sanatçı kadınlara dayattırılan gelenekselleşmiş güzellik kalıplarına meydan okumuştur. Sanat tarihinde eserin tek izleyicisi olarak kabul edilen erkeğin gururunun okşanması için yapılan resimlerin aksine, obez bir kadın erkeğin gözüne hoş görünme kaygısı taşımadan olduğu gibi ele alınmıştır. İzleyici olarak kadın ve kadının yüzleştiği sorunların yansımaları da vardır. Eser salt estetik olarak zevk verme amacıyla değil, idealize edilen ve empoze edilen dünyanın dışındaki gerçeklerle yüzleştirme kaygısındadır. Yüzlerce yıldır sömürgeleştirilmiş kadın bedeni yalnızca

erotik çağrışımların kölesi olmaktan kurtarılmıştır. Yapılan nü çalışmada kadının vücudu bütün gerçekliği ve doğallığıyla, olduğu gibi resmedilmiştir.



Resim 16: Lucian Freud, Benefits Supervisor Sleeping, 1995, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 151.3x219 cm

Jenny Saville'in (1970) Sotheby's Londra'da açık arttırmayla satılan "Propped" isimli eseri bir dönem yaşayan bir kadın sanatçıya ait en yüksek fiyata satılan eser olma ünvanını elinde bulundurmuştur. (Resim 17) Sanat piyasasında kadın-erkek eşitsizliğinin gündemde olduğu bir dönemde Saville'in elde ettiği başarı kadın sanatçıların görünürlüğünün artmasını sağlamıştır. Kendini resmeden sanatçı eserinde çıplak olarak aynadaki görüntüsüne bakmaktadır. Resmin üzerindeki yazı resimdeki figürün okuyabileceği şekilde yazılmıştır. Toplumun kendinden beklediği ideal güzellik ve vücut ölçülerine sahip olmayan kadının çektiği acı tırnaklarını dizlerine geçirmesiyle yansıtılmıştır. Dış görünüşünden dolayı kırılğanlaşan, kendini değersizleştiren bir kadın görüntüsü vardır. Yetersizlik duygusuyla baş etmekte zorlanan kadının karamsar ruh hâlini gözler önüne seren bir tablo söz konusudur. Sanatçı, bedeni üzerinden kadına yüklenen beklentilerin acısını yine onu umutsuzluğa sürükleyen bedeninden çıkarmaktadır. Yaratmış olduğu imge, ataerkil toplumun kadın bedeni üzerindeki tahakkümünün kadınların psikolojisini olumsuz etkilediğini göstermektedir. Kadınlar kendilerine dayatılan kalıplara uymadıklarında kaygı duymakta, özgüven eksikliği hissetmektedirler. Hem fiziksel hem de zihinsel olarak acı çekmekte, hatta kendilerine zarar verebilmektedirler. Sanatçının portresinde tırnaklarını kendine batırıyor oluşu ve ıstırap içindeki yüz ifadesi, kadın bedeni üzerinden yaratılan toplumsal baskıyla baş etmekte zorlandığının göstergesidir.



Resim 17: Jenny Saville, Propped, 1992, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 213.5x183 cm, Özel Koleksiyon

Yirminci yüzyılın başlangıcından sonuna dek geçen süre zarfında kadın imgesi değişime uğramaya başlamıştır. Kadınların çabaları sonucunda erkek sanatçıların idealize edilmiş ve yalnızca erkeğin zevkine hitap eden kadın imgeleri konusundaki farkındalığı artmıştır. Bu doğrultuda erkek sanatçıların kadın temsilleri değişikliğe uğramaya başlamıştır. Zaman içerisinde kadın sanatçıların görünürlüğü artmış, kendi problemlerini dile getirmeye, kendi mesajlarını vermeye başlamışlardır. Kadınlar tarafından kadın imgeleri yaratılmaya başlanmıştır. Yüzyıllar boyunca sanatçı kimliğiyle var olamayan kadınlar sanat dünyasında kendilerini kabul ettirmeye başlamış olsalar dahi yirminci yüzyılda tam bir eşitlik ortamı sağlanamamıştır.

3.3.1. Feminist Sanatın Doğuşu ve Gelişimi

Feminizm TDK tarafından “Toplumda kadının haklarını çoğaltma, erkeğinkiler düzeyine çıkarma, eşitlik sağlama amacını güden düşünce akımı, kadın hareketi” olarak tanımlanmaktadır. (sozluk.gov.tr, 2019) Feminizm yirminci yüzyılın eşitlik mücadelesindeki en önemli aktivist hareketlerden biridir. Var olduğundan bu yana temelde aynı amaç doğrultusunda ilerlese de birinci, ikinci ve üçüncü kuşak feminizm olarak dönemlere ayrılmıştır. Dönemsel koşulların yarattığı düşünsel iklimle birlikte feminizmde de farklı yaklaşımlar meydana gelmiştir. Modern feminizm ve postmodern feminizm de yapılan sınıflandırmalar arasındadır.

Fransız feminist yazar ve varoluşçu filozof “Simone de Beauvoir”ın (1908-1986) 1949 yılında yayımlanan *İkinci Cins* kitabı, erkekliğin nesnel ve evrensel bir norm olarak anlaşıldığına işaret eder.” (Chanter, 2019, s. 22) Kadının ötekileştirilmesini ele alırken “Kadın doğulmaz, kadın olunur” sözüyle dikkatleri üzerine çekmiştir. Beauvoir, biyolojik farklılıklardan bağımsız olarak toplumsal cinsiyetin inşasından ve kadının kurulmuş olan düzende ikincil konuma yerleştirilmesinden bahsetmiştir.

Modernizmle birlikte üretim ve tüketimde meydana gelen artış kadınların da iş gücünde yer alması gerekliliğini doğurmuştur. Böylece kadınlar erkeklerle eşit imkânlara sahip olmasalar dahi ekonomik özgürlüklerine kavuşmuşlardır. Toplumsal hayat içindeki faaliyetlerinde meydana gelen artış kadınların hak ve özgürlükleri konusunda bilinçlenmelerinde etkili olmuştur. Bilinçlenen kadınlar adaletsiz düzendeki eksiklikleri ve eşitsizlikleri gidermek adına daha örgütlü bir şekilde çalışmaya başlamışlardır.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında etkisini göstermeye başlayan birinci feminist kuşak kadınların seçme ve seçilme hakkı gibi temel hak ve özgürlükleri için savaş vermiştir. Sanatta feminist hareket ise 1960’ların sonlarında, siyasi aktivizmin etkisiyle başlamıştır. Sanatta feminist bakış açısıyla sorgulamayı Linda Nochlin’in (1931-2017) “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” makalesi başlatmıştır. Linda Nochlin yazmış olduğu bu makalede “beyaz erkek öznelliğinin ifade edilmeyen egemenliği” konusuna vurgu yapmaktadır. (Antmen, 2020, s. 120) Kurumsal yapıların ve eğitim sisteminin değiştirilmesinin gerekliliğinden bahsetmektedir. Toplumsal kurumların niteliği ve erkek egemen bu kurumların yine erkekleri desteklemesi sanatta neden büyük kadın sanatçı olmadığının cevabı niteliğindedir. “1960’lı ve 1970’li yıllarda kadınlar eşitlik için mücadele ettiler. Amaçları, erkeklerle eşit çalışma fırsatları, eşit ücret hakkı, kurumlara eşit erişim hakkı elde etmek ve bağımsızlıklarına yönelik eşit saygı görmektir.” (Saliya, 2017, s. 29)

Birinci kuşak feminist sanatçılar kadın olmanın gerçekte nasıl bir deneyim olduğu üzerinde durmuşlardır. Sanat tarihinde hak ettiği yere gelemeyen kadın sanatçılarla ilgili araştırmalar yapmışlar ve bu sanatçıların gün yüzüne çıkarılmasını sağlamışlardır. Judy Chicago (1939) “Yemek Daveti” isimli eseriyle feminist sanatın

öncülerinden olmuştur. Kadınların sıklıkla emek verdiği zanaatın sanat olarak görülmemesine yönelik tepki Miriam Schapiro (1923-2015) gibi sanatçıların eserleri aracılığıyla ortaya konmuştur. Değeri küçümşenen el işinin sanat mertebesine ulaştırılması için çaba sarf etmişlerdir. Birinci kuşak feministler erkek egemen kültürün yaratımı olan sanat kanonlarına meydan okumuşlardır. Sanat dünyasındaki ayrımcılığı, birey olarak kadının deneyim ve bakış açısının yokluğunu dile getirmişlerdir.

1970’li yılların sonlarında başlayan ikinci kuşak feministler birinci kuşak feministlerden farklı bir yaklaşım sergilerler. “Edebi post-yapısalcılığı, psikanalizi, göstergebilimi ve Marksizm gibi siyaset felsefesi çalışmalarını kullanan, disiplinler arası yönü daha güçlü bir analiz gerçekleştirirler.” (Antmen, 2020, s. 64) İkinci kuşak feministler meseleye kapsamlı bir şekilde yanaşarak daha kompleks bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Disiplinler arası ve postmodern feminizmin çoğulcu bakış açısı bir yandan modern feminizmi eleştirirken bir yandan da farklılıklara kucak açmıştır.

İkinci kuşak feminist sanatçılar bedensel özgürlükleri, kadının kendi bedeni üzerinde denetim sahibi olması gerektiğini vurgulamışlardır. Resim ve fotoğraf sanatında kendine yer bulmanın yanı sıra performans sanatını ve video sanatını da bir sanatsal deşifre ve direnme yöntemi olarak kullanmışlardır. Kadının nesne konumundan özne konumuna geçmesi yönünde çalışmalar yapmışlardır. Cindy Sherman (1954), Barbara Kruger (1945), Sherrie Levine (1947) gibi sanatçılar ikinci feminist kuşağın önemli temsilcilerindedir. Kapitalizmin teşvik ettiği tüketim kültürü kadın üzerinden yürütülmüştür. Kadının dış görünümüne ilişkin kozmetik ürünler gibi tüketim harcamaları, ideal vücut ölçülerine sahip olması için uygulaması gereken diyet programları kadının kendini yetersiz görmesine ve dış görünüşü odaklı değersizleştirmesine neden olmuştur. İkinci dalga feminizm bu konuları tartışmaya açmıştır.

Feminist sanatçılar tarafından pek çok dergi çıkarılmış, konferanslar ve sergiler düzenlenmiştir. “1970’lerde baskın dönemini yaşamış olan feminist sanat, kadın sanatçılar için yeni kapılar açmıştır. Bu sorgulama döneminde, özellikle Amerika’da kolektif kadın çalışmaları gerçekleştirilerek, kadın sanatçıların birlikte özgürleşmeleri amaçlanmıştır.” (Ersen, 2010) Bu dönemde kadınlar sanat eleştirmeni ve sanat tarihçileri olarak da etkinlik göstermeye başlamışlardır. Griselda Pollock (1949),

Amelia Jones (1961) gibi sanat tarihçileri bu isimler arasındadır. Kadınlar kendi kimliklerini inşa etmek ve şekillendirmek yolunda önemli adımlar atmışlardır.

1985 yılında MoMA’da gerçekleşen bir sergide 169 sanatçıdan yalnızca 13’ünün kadın olması, yaşanan eşitsizliğe dikkat çekmek ve bu durumu değiştirmek için kadınların “Gerilla Kızlar” adı verilen bir grup altında örgütlenmesiyle sonuçlanmıştır. Feminist grup aktivist eylemleriyle adından söz ettirmektedir. Cinsiyetçilik ve ırkçılıkla mücadele eden sanatçılar görsel imgelerin gücünden yararlanarak hazırladıkları afişlerle ve ilanlarla dikkat çekmektedirler. Kendi isimlerini anonim tutarak hayatını kaybetmiş kadın sanatçıların isimlerini kullanmaktadırlar.

1990’ların sonunda etkinleşmeye başlayan üçüncü dalga feminizmde kimlik konusu ön plana çıkmaya başlamıştır. Yalnızca heteroseksüel beyaz kadınlara yönelik değil, tüm kadınları kucaklayan bir yaklaşım benimsenmiştir. Gerilla Kızlar’ın da dile getirdiği bu problemler yirmi birinci yüzyılda hâlâ önemini korumaktadır.

3.4. Türkiye’de Yaşanan Gelişmeler

Emperyalizm rekabetinde geride kalan Osmanlı Devleti’nde reform hareketleri 1718 yılında başlamıştır. II. Mahmut’un (1785-1839) eğitim, yönetim ve askerî alanlarda yapmış olduğu reformların etkili ve kalıcı olmadığı görülmüştür. Hukuk ve siyaset alanında da değişiklikler yapılması gerektiği anlaşılmıştır. 1839 yılında Tanzimat Fermanı ilan edilmiş ve böylece Osmanlı Devleti’nde Batılılaşma süreci başlamıştır. Tanzimat Fermanı, “hukuk devleti olma yolunda ilk adımların atıldığını bize gösteriyor.” (Akşin, 2010, s. 47) Osmanlı Devleti bu reformlarla Batıyı yakalamayı umut etmiş, gücünü korumaya çalışmıştır. Osmanlı Devleti 1854 yılından itibaren Avrupa’dan borç almış ancak alınan borçlar iyi değerlendirilememiş ve müsrif bir şekilde kullanılmıştır.

1856 yılında kadınların köle ve cariye olarak alınıp satılmaları yasaklanarak insan hakları konusunda önemli bir yol katedilmiştir. 1876’da I. Meşrutiyet ilan edilmiş ve böylece anayasal monarşiye geçilmiştir. I. Meşrutiyet’in ilanıyla isyanların dizginlenmesi öngörülmüştür. I. Meşrutiyet’ten sonra 93 Harbi’nin çıkması üzerine I.

Meşrutiyet'in ömrü kısa süreli olmuştur. Aydınlar sansürlenmiştir. I. Meşrutiyet'in 1880 yılında sona ermesinde halktan destek görmemiş olmasının payı vardır.

1889 yılında II. Mahmut'un açtığı yüksek okullardan mezun olmuş bir grup sivil ve asker genç İttihat ve Terakki Cemiyeti'ni kurmuştur. Osmanlı Devleti'nde dağılmalar devam edince İttihat ve Terakki Cemiyeti padişahı II. Meşrutiyet'in ilanına zorlamıştır. İttihat ve Terakki Cemiyeti feodal yapının karşısında durmuştur. O dönemde Batıdaki aksine Osmanlı Devleti'nde bir burjuva sınıfı mevcut değildir. Bu sınıfın oluşması için çaba harcanmıştır. İttihat ve Terakki'nin Osmanlı Devleti'ni eski gücüne kavuşturmak konusundaki kararlılığı Batı'yı rahatsız etmiştir. Bir an önce "Osmanlı'nın ortadan kaldırılması, topraklarının paylaşılması" gerektiğini anlamışlardır. (Akşin, 2010, s. 50) 1914 yılında bir başka önemli bir gelişme daha yaşanmıştır; kızlar için ilk yüksek öğretim kurumu olan İnas Darülfünunu açılmıştır.

93 Harbi ve Balkan Savaşları sonucu Osmanlı Devleti toprak kaybetmiştir. I. Dünya Savaşı'nda İttifak Devletleri'nin yanında savaşa girmiş, ancak savaş İttifak Devletleri'nin yenilgisiyle sonuçlanmıştır. İmzalanan Mondros Ateşkes Antlaşması ve Sevr Antlaşmaları Osmanlı Devleti'nin sonu olmuştur. Osmanlı Devleti'nin toprakları İtilaf Devletleri arasında paylaşılmıştır. 23 Nisan 1920'de kurulan Türkiye Büyük Millet Meclisi ve 1921 Anayasası işgal kuvvetlerine karşı gösterilen direnişin ve kararlılığın göstergesidir. "Bu anayasa o yıllarda demokrasi kavramına yabancı olan bir toplumun kültürel altyapısının oluşturulmasında önemli bir yere sahip olmuştur." (Oğuz, 2017, s. 267) Mustafa Kemal Atatürk'ün (1881-1938) önderliğindeki Kurtuluş Savaşı başlamıştır. Gösterilen üstün çabalarla, üst üste kazanılan zaferlerle birlikte işgalci kuvvetler işgal ettikleri topraklardan çekilmiş ve Lozan Antlaşması (1923) imzalanmıştır. 29 Ekim 1923'te Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur.

Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde devrimler art arda birbirini izlemiştir. 3 Mart 1924'te halifelik kaldırılmıştır. Tekke, zaviye ve türbeler kapatılmıştır. 1926 yılında Türk Medeni Kanunu kabul edilmiştir. Böylece erkeklerin çok eşliliğine son verilmiştir. Kadınlar boşanma, velayet gibi haklar elde etmişlerdir. Yeni devletin anayasası yapılmıştır. "Kültürel hak ve özgürlüklere anayasada açıkça yer verilmesi 1924 yılında kabul edilen Anayasa ile gerçekleşmiştir. İlk kez düşünce ve ifade özgürlüğü devletin koruması altına alınmış, kültür ve fikir

hayatının gelişmesi, demokrasinin yaygınlaşması için gerekli altyapının kurulması çalışmalarına hız verilmiştir.” (Oğuz, 2017, s. 267) 1928 yılında Harf Devrimi gerçekleşmiştir. 1928-1929 yıllarında Kız Enstitüleri kurulmuştur. “Bu okulların amacı, Kemalist reformların resmi onayına ve teşvikine rağmen, kadınların ev dışında çalışmasına karşı kültürel ve toplumsal yaptırımların hâlâ güçlü olduğu bir dönemde, Türk kızlarından aydın eşler, anneler ve ev idarecileri yetiştirmekti.” (Bozdoğan, 2020, s. 111) 1930’da çok partili sistem denenmiş ancak başarılı olamamıştır. 1945 yılına kadar tek partili sistem devam etmiştir. Türk Tarih Kurumu (1931) ve Türk Dil Kurumu (1932) çalışmalarına başlamıştır. 1934 yılında kadınlara anayasa değişikliği ile seçme ve seçilme hakkı verilmiştir. 1940 tarihli kanun ile Köy enstitüleri resmi olarak kurulmuştur.

II. Dünya Savaşı yıllarında İsmet İnönü’nün (1884-1973) izlediği politikalar sayesinde Türkiye baskılara rağmen tarafsızlığını korumayı başarmıştır. Bu dönemde Yahudi soykırımından kaçan çok sayıda akademisyen Türkiye’deki üniversitelere yerleştirilmiştir. II. Dünya Savaşı sonrası ABD ile yakın ilişkiler kurulmuştur. ABD’nin SSCB tehdidine karşı hazırlamış olduğu Truman Doktrini adını verdiği askerî ve ekonomik yardımlar kabul edilmiştir. Komünizm karşıtı bir tutum sergilenmiştir. 1952 yılında ise Türkiye NATO’ya katılmıştır.

1946’da Celâl Bayar (1883-1986) ve arkadaşları Demokrat Parti’yi kurmuşlardır. 1950 seçimlerini Celâl Bayar önderliğindeki Demokrat Parti kazanmıştır. Çok partili sisteme geçiş bir demokrasi hareketi gibi görünse de özgürlüklerin kısıtlanmasıyla sonuçlanmıştır. 1954’te tekrardan seçilen Demokrat Parti baskıyı iyice arttırmıştır. Halk evleri ve Köy enstitüleri kapatılmıştır. 1957 seçimlerinde tekrar seçilmesine karşın oy oranları düşmüştür. Bu dönemde ülkede kutuplaşmalar mevcuttur. “27 Mayıs 1960’ta Milli Birlik Komitesi adını alan cuntanın gerçekleştirdiği askerî darbe” söz konusudur. (Akşin, 2010, s. 412) Demokrat Partililer yargılanmış ve idam cezaları verilmiştir. Yeni komite Anayasa Mahkemesi’ni hayata geçirmiştir. Devlet Planlama Teşkilatı, Yüksek Hakimler Kurulu, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu gibi kurumlar kurulmuştur.

Halk oylamasıyla 1961 Anayasası kabul edilmiştir. “1961 Anayasası ile parlamentoya farklı dünya görüşlerine sahip partiler girmiştir. Bu yönüyle 1961-1980

arasındaki dönem sosyal ve ekonomik yapıda yaşanan değişikliklerle birlikte siyasi yapıda da demokrasinin hakim olmaya başladığı bir dönem olarak görülmektedir.” (Oğuz, 2017, s. 193) Seçimler artık nispi seçim sistemiyle yapılacaktır. Aynı yıl Türkiye İşçi Partisi kurulmuştur. Demokrat Parti kapatılmıştır, 1964 yılına değin Türkiye karma hükümet tarafından yönetilmiştir. 1964 yılında Adalet Partisi’nin başına Süleyman Demirel’in (1924-2015) geçmesiyle Adalet Partisi Demokrat Parti’nin yerini almıştır. Adalet Partisi seçimlerde kazansa da Demirel yönetimindeki ekonomi kötüye gitmiş, döviz kıtlığı meydana gelmiştir. Dünyada etkisini gösteren 68 olayları Türkiye’de de etkisini göstermiştir. Öğrenciler arasında sağ-sol çatışmaları yaşanmıştır. 12 Mart 1971’de kuvvet komutanlarının muhtırasıyla darbe yapılmıştır. Demirel hükümeti istifa etmiş, partiler üstü bir hükümet kurulmuştur. Deniz Gezmiş (1947-1972) ve arkadaşlarının kurduğu solcu Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu eyleme geçmiştir. Anarşiden sorumlu görülen solcu aydınlar, üniversite öğretim üyeleri hapse atılmıştır. Deniz Gezmiş ve arkadaşları idam edilmiştir. 1972’de CHP’nin başına Bülent Ecevit (1925-2006) geçmiştir. 1973 seçimlerinde CHP %33 oyla birinci olmuştur. Karma hükümet kurulmuştur.

1974 yılında Türkleri baskı ve zulümden kurtarmak için gerçekleşen Kıbrıs Barış Harekâtı ile Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti kurulmuştur. Rauf Denктаş (1924-2012) devlet başkanı seçilmiştir. Bu durumdan hoşlanmayan ve istila olarak nitelendiren ABD, 1978 yılına kadar Türkiye’ye silah ambargosu gerçekleştirmiştir. 1974 sonrası ortalık karışmış, CHP yeniden hükümet kuramamıştır.

1979 seçimlerinde Adalet Partisi hükümeti kurmuştur. “Aslında hükümetin gerçek başkanı Dünya Bankası’ndan gelmiş Devlet Planlama Müsteşarı Turgut Özal’dır.” (Akşin, 2010, s. 428) 1980 yılında 24 Ocak Kanunları’yla neo-liberal bir yapıya geçilmiştir, böylece ekonomi dışarıya açılmıştır. Sağ-sol çatışmaları şiddetli bir şekilde devam etmiştir. Uzun bir süre boyunca cumhurbaşkanı seçilememiştir. 12 Mart 1980’de Kenan Evren (1917-2015) önderliğinde askerî darbe gerçekleştirilmiş ve sıkıyönetim ilan edilmiştir. Kenan Evren cumhurbaşkanı olmuş, 1982 Anayasası yürürlüğe girmiştir. “Anti-demokratik koşullarda hazırlanan Anayasa; otoriteyi yücelten, iktidar karşısında hukuku ve özgürlükleri geri plana iten bir mantık üzerine oturtulmuştur.” (Yokuş, 2020, s. 3) Seçimlere %10 barajı getirilmiştir. Turgut Özal’ın partisi olan Anavatan Partisi (ANAP) %45 oyla birinci seçilirken Turgut Özal da

başbakan olmuştur. 1984 yılında Rağşan Ecevit (1923-2020) Demokrat Sol Parti'yi (DSP) kurmuştur.

1984 yılında PKK terör örgütü eylemlerini gerçekleştirmeye başlamıştır. 1990 yılında Irak'ın Kuveyt'i işgal etmesiyle Türkiye de konuya dâhil olmuştur. Bu sebepten ötürü PKK'nın terör eylemleri artmıştır. 1997 yılında Necmettin Erbakan (1926-2011) ve Tansu Çiller'in (1946) hükümetine ordu müdahale ederek "tavsiye niteliğinde" isteklerde bulunmuştur. Bu isteklerden biri de zorunlu eğitimin beş yıldan sekiz yıla çıkarılmasıdır. Refah Partisi kapatılmış ve Erbakan istifa etmiştir. 1999 yılında Abdullah Öcalan ABD tarafından Türkiye'ye teslim edilmiştir. 2000 yılında Ahmet Necdet Sezer cumhurbaşkanı seçilmiştir. Recep Tayyip Erdoğan'ın (1954) önderliğindeki Adalet ve Kalkınma Partisi 2001 yılında kurulmuştur. 2002'de seçimleri kazanan AKP tek başına iktidar olmuştur.

4. YİRMİNCİ YÜZYILDA TÜRK RESİM SANATI VE KADIN İMGESİ

4.1. 1923 Öncesi Osmanlı Dönemi'nde Resim Sanatı ve Kadın İmgesi

On dokuzuncu yüzyılda Osmanlı Devleti'nde başlayan Batılılaşma süreci sistematik bir plan dâhilinde gerçekleşmiş olmayıp, Osmanlı Devleti'nin yıkılışının önüne geçmek için ihtiyaca yönelik olarak, zorunluluktan meydana gelmiştir. Batılılaşma talebi halktan değil, saray ve çevresinden, Batıyı yakalamanın mecburi olduğunu düşünen aydınlardan doğmuştur. Bu nedenle değişimler toplum tarafından içselleştirilememiş, ikircikli yaklaşmıştır. Eski ve yeni arasındaki ikilem uzun süre devam etmiştir.

On dokuzuncu yüzyılda başlayan Batılılaşma süreciyle beraber Osmanlı kendi geleneksel resim anlayışından uzaklaşmaya başlamıştır. “XIX. yüzyıla kadar Osmanlı resim sanatının içeriğini, bazı duvar resimlerindeki doğa tasvirleri ve padişah portreleri dışında, el yazmalarında bulunan minyatürler oluşturur.” (Öndin, 2011, s. 32) İslamiyet'te yaratıcının tek olduğu “tevhit” düşüncesinden ileri gelen tasvir yasağı gerekçesiyle perspektifin yer verilmediği minyatür, biçimsel kaygılardan uzaktır. Anlamı ön plana çıkaran, metnin açıklanmasına yardımcı olan bir araç konumundadır. Batılılaşmayla birlikte tasvir yasağı karşısındaki duruş yumuşamıştır. “Batı tarzı resmin giderek evlerin içine girdiğini romanlardaki mekân betimlemelerinden de çıkarmak olasıdır.” (Öndin, 2011, s. 43) Buna karşın tasvir yasağının etkileri devam ettiği için on dokuzuncu yüzyılda figüratif resim sayısı oldukça azdır.

Kadın konusu İslamiyet'in egemen olduğu ülkelerde modernleşmenin odağında yer almaktadır. “19. yüzyılda kadın, Osmanlı sanatçılarının en çok ilişkide olduğu Batı merkezi olarak Paris'te de bir tür modernlik simgesi konumundaydı.” (Antmen, 2013, s. 37) Bu durum Osmanlı Devleti'ne örnek teşkil etse de bir takım düşünce ayrılıklarının doğmasına neden oluyordu. Osmanlı'da Batılılaşma yanlıları kadının “dinî kurallar ve geleneksel bağlardan bağımsızlaştırılmasını” savunurken, bir diğer taraftan muhafazakâr kesim bu durumun ahlaki çöküşe yol açacağını düşünüyordu. (Göle, 2019, s. 31) Batılı seyyahların yazmış olduğu yazılardan Osmanlı'da kadının sanılandan daha özgür olduğu anlaşılrsa da, kadınların ne giyecekleri, hangi saatlerde, nerede olabilecekleri fermanlarla bildirilmiştir.

Tanzimat Fermanı, I. ve II. Meşrutiyet'in ilanıyla hak ve özgürlükler alanında gelişmeler meydana gelmiş, padişahın yetkileri sınırlandırılmıştır. Tanzimat döneminde kızlar için rüştiye ve öğretmen okulu olan Dârülmuallimât açılmıştır. “Özellikle Dârülmuallimât'ın açılması, Türk kadınının resmen çalışma hayatına girmesi sonucunu doğurdu.” (Kurnaz, 2011, s. 258) Kadınların hem akademik olarak hem de çalışma hayatında varlık gösterebilmesinin önü açılmıştır. “İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öncesinde, kadınların resim eğitimi alabildikleri tek kurum Dârülmuallimâtlar'dır. İstanbul Dârülmuallimâtı da, Müfide Kadri (1890-1912) ve Mihri Hanım (1886-1954?) gibi iki kadın ressamın orada eğitimci olmaları nedeniyle, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin hazırlayıcısı olmuştur.” (Pelvanoğlu, 2018, s. 23)

Tanzimat dönemi sanatının ana konularından birini kadının modernleşmesi oluşturmaktadır. Mahrem-namahrem, evin içerisi- evin dışarısı gibi ayrımlar Tanzimat dönemiyle birlikte değişime uğramaya başlamıştır. Bu durum özellikle kadınların yaşantısına etki etmiştir. Meşrutiyet dönemiyle birlikte kadının kamusal alandaki görünürlüğü artmaya başlamıştır. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde “resme genellikle üst sınıfa mensup ailelerin kızları ilgi duymaktadır.” (Çolak, 2019, s. 112) Yüksek sınıfa mensup aileler çocuklarını Batılı anlamda sanat eğitimi almaları için teşvik etmişlerdir.

Pek çok sanatçı Avrupa'da resim eğitimi aldıktan sonra geri dönmüş ve gördüklerini devşirerek doğulu öğeleri içinde barındıran Osmanlı'ya özgü bir tarzla yorumlamıştır. Batı'ya öğrenim görmeye giden sanatçılar olduğu gibi Osmanlı'ya gelen yabancı ressam da mevcuttur. Özellikle Pera bu sanatçıların resim atölyeleri açtığı bir muhit olmuştur. “Osmanlı tuval resminin tohumları Pera'daki azınlıklar ve saray çevresindeki Oryantalistler eliyle atılmıştır.” (Pelvanoğlu, 2018, s. 21)

Batılı resim geleneğinden gelen perspektif ve ı ışık-gölge kullanımı ilk olarak III. Selim zamanında Mühendishane-i Berrî-i Hümayûn'da askerî amaçlı resim derslerinin verilmesiyle başlamıştır. “Asker ressamı” olarak adlandırılan kuşak bu okuldandır. Güzel sanatlar alanında eğitim veren ilk kurum olan Sanayi-i Nefise Mektebi ise 1883'te açılmıştır. Okulun ilk müdürü, kurulmasında da büyük emeği olan Osman Hamdi Bey'dir.

Batılı resmin Osmanlı Devleti'ndeki öncülerinden olan Osman Hamdi Bey (1842-1910), “figür üzerine temellenen klasik güzellik anlayışını Osmanlı resmine ithal eder”. (Öndin, 2011, s. 76) Sıklıkla kadın figürlerine yer veren sanatçının kadınları kendilerine bakıldığının farkında değildir.

Osman Hamdi Bey'in eserlerinde harem hayatının yansımalarını görmek mümkündür. “Saçlarını Taratan Kız” isimli eser harem hayatını yansıtmaya karşın Bursa Yeşil Cami içerisinde resmedilmiştir. (Resim 18) Cariye kadının saçını tararken o da aynadaki yansımasından kendine bakmaktadır. Kadınlar arasındaki statü farkı kıyafetlerinden anlaşılmaktadır. Halı, çini, taş oymacılığı, kadınların kıyafetleri gibi detaylarla Osmanlı motiflerine yer verilmiştir.



Resim 18: Osman Hamdi Bey, Saçlarını Taratan Kız, 1882, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 58 x 39 cm, Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu, İstanbul

Osman Hamdi Bey “Yaratılış (Mihrap)” isimli eserinde Batıdan yana olan tavrını görselleştirmiştir. (Resim 19) Kadının ayaklarının altında dağınık bir hâlde dinî kitaplar bulunmaktadır. “Normal olarak rahle üzerinde bulunması gereken kitapların, kadının ayaklarının altına serilmesi ile Osman Hamdi Bey, bilimi, pozitif düşüncüyü yüceltir, zira bilimin simgesi olan kadın rahle üzerine yerleştirilmiştir.” (Öndin, 2011, s. 88) Kadının rahle üzerinde dimdik oturarak yükselen duruşu ve Kur'an'dan yazılar içeren, Kâbe'nin yönünü belirten çinili mihraba ters dönmüş olması dine ve getirmiş olduğu kısıtlamalara karşı duruşunun göstergesidir. Mihrabın önünde giydiği kıyafet de bu duruşun uzantısıdır. Osman Hamdi Bey eseriyle cesur bir başkaldırış sergilemiştir.



Resim 19: Osman Hamdi Bey, Yaratılış (Mihrap), 1901, Tuval üzerine yağlı boya, 210 x 108 cm

Bu dönemde yapılan Batılılaşma etkisindeki resimlerde Türk kültürünün Batı kültürüyle harmanlandığı görülmektedir. Çiniler, halılar, otantik kıyafetler, sedefli kakmalar gibi öğeler perspektif içerikli Batılı bir anlayışta karşımıza çıkmaktadır. Osman Hamdi Bey de Osmanlı'nın mimarî değerlerini, kültürel zenginliklerini ön plana çıkarmaktadır. Jean-Léon Gérôme'un (1824-1904) öğrencisi olan Osman Hamdi Bey'in oryantalizm anlayışı Batı'dakinden ayrılmaktadır. Eserlerinde Doğulu mekânlar içerisinde okuyan, müzik aleti çalan, düşünen duruşlarıyla Batılı kadın imgelerine yer vermektedir. Doğu ve Batı harmanlanmaktadır.

Tanzimat dönemi resimlerinde müzik aleti çalan kadın imgesine rastlanılmaktadır. Geleneksel müzik aleti “kadının yalnızlığını giderecek bir araç” olarak vardır. (Çolak, 2019, s. 66) Kadının enstrüman çalarak aktif bir eylem içerisinde olması, kendi yeteneklerini geliştirmek için çaba sarf etmesi, Batılı hayat tarzına yapılan açılımın göstergesidir. Osman Hamdi Bey'in eserlerinde zihniyet değişikliğinin başladığını gösteren yansımaları değişimin odağında yer alan kadın imgeleri aracılığıyla görmek mümkündür.

Osman Hamdi Bey'in “Sultan Ahmet Camii Girişinde Kadınlar” isimli bir diğer eserinde kadınların cami girişinde bekledikleri görülmektedir. (Resim 20) Batılılaşma kadınların iç mekândan dış mekâna geçişleri ve modernleşen kıyafetleriyle yansıtılmıştır. Normalde bol dökümlü olan kıyafetlerin üst bölümünün Batılı giysiler

gibi daraldığı görülmektedir. “Kadınlar dönemin modern feracelerini giymiş, şemsiye ve yaşmaklarını aksesuar olarak kullanmışlardır.” (Çolak, 2019, s. 45) Toplu hâlde caminin önünde duran kadınlardan bazılarının poz verir bir görüntüsü vardır.



Resim 20: Osman Hamdi Bey, Sultan Ahmet Camii Girişinde Kadınlar, 1890, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 112 x 80, Özel Koleksiyon

Süleyman Seyyid (1842-1913) tarafından resmedilen “Fenerbahçe’den” isimli eserde kadınlar kamusal alanda yer almaktadır. (Resim 21) Dönemin mesire yeri olan Fenerbahçe’de feraceleri ve şemsiyeleriyle gezintiye çıkmış olan kadınların uzağında, deniz kenarında bir adamın yer aldığı görülmektedir. Kadınlar dış mekânda bulunmaktadır ancak adamdan uzakta dolaşmaktadırlar. En önde sağda duran kadının yüzündeki memnun ifade dikkati çekmektedir.



Resim 21: Süleyman Seyyid, Fenerbahçe’den, 1906, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61.5 x 137.5 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Halil Paşa'nın (1857-1939) en ünlü eserlerinden biri olan “Uzanan Kadın” Batılılaşmanın içselleştirilemediğinin göstergesidir. (Resim 22) Sanatçı yurt dışında kaldığı dönemde çok sayıda çıplak kadın etüdü yapmıştır. Sekiz yıl Paris'te Jean-Léon Gérôme'un atölyesinde çalışmıştır. Kadının kıyafetlerinin fermanlarla belirlendiği, el ve ayaklarının örtülmesinin buyrulduğu bir dönemde kadının mahremine yönelerek yapmış olduğu resim yaşadığı dönemin normlarının dışında, cesur bir atılımdır. Kadının modern görüntüsüne rağmen iç mekâna kısıldığı görülmektedir. Eser değişimin saray ve çevresinde dahi içselleştirilerek değil, Batıya duyulan öykünmeden şeklen başladığının bir göstergesi niteliğindedir. “Halil Paşa'nın eşi, Recâizâde Mahmut Ekrem'in kız kardeşi Aliye Hanım'ın portresi olan ‘Uzanan Kadın’ dış görüntüsü itibariyle modern ve toplumun en modernleşmiş kesiminden bir yansıma olmasına karşın, sonuçta geleneksel yapıyı içinde barındıran bir figür ve imgedir.” (Antmen, 2007, s. 7)



Resim 22: Halil Paşa, Uzanan Kadın, 1894, 42x60 cm

Halil Paşa (1857-1939) eski ve yeni çatışmasını resimlerinde barındıran Asker ressamlar kuşağından bir sanatçıdır. Bir yandan Batılılaşan Osmanlı kadını resmederken, bir yandan da “Kahve Hazırlığı” isimli resminde olduğu gibi kadınları iç mekânda yediden yetmiş ev işleriyle meşgul hâlde resmetmiştir. (Resim 23)



Resim 23: Halil Paşa, Kahve Hazırlığı, 1899, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 32x41 cm

“1908-1919 arasındaki II. Meşrutiyet dönemi, imparatorluğun çözülüşüne rağmen bir düşünce bolluğunun yaşandığı” ve “Osmanlı’da vatandaşlık ve kadın eşitliği fikirlerinin gündemi belirlediği bir dönem olmuştur.” (Göle, 2019, s. 59) Arazi mirası, aile hukuku gibi pek çok alanda kadınların haklarına yönelik olumlu değişiklikler gerçekleşmiştir. Bu dönemde kadınlar yüksek öğrenim hakkına kavuşmuştur. “Bu okullar sayesinde kültür seviyesi yükselen kadın, bizzat kendi haklarını savunacak duruma gelmiş, bu gelişmelerin tabii bir sonucu olarak cemiyetler kurup, basın hayatına atılarak faaliyet göstermeye başlamıştır.” (Kurnaz, 2011, s. 209) Dogmatik anlayışın yerini pozitivist düşünce almaya, kadın hem bedensel hem kamusal açıdan görünür hâle gelmeye başlamıştır. Kadın-erkek arası cinsiyet ilişkileri ve mahremiyet dinî kurallar tarafından düzenlendiği için değişmesi en zor alan olmuştur. “Namus ve edebin kültürel olarak kodlanması” kadın üzerinden devam etmiştir. (Göle, 2019, s. 32)

II. Meşrutiyet’in ilanından sonra dernek kurma özgürlüğünün kabul edilmesiyle birlikte Osmanlı Devleti’ndeki ilk bağımsız ressamalar örgütü olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuştur. Böylece sanat ve sanatçı sorunları üzerine faaliyet gösteren bir topluluk oluşmuştur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin çabalarıyla 1916’da Galatasaray Sergileri gerçekleştirilmeye başlamıştır. 1951 yılına kadar devam eden Galatasaray Sergileri Türk resim sanatının gelişiminde önemli bir yere sahiptir.

“İkinci Meşrutiyet döneminde sarayın tekeline koparak sivilleşme yoluna giren sanat, sivilleşmenin etkisiyle bireyselleşmeye başlar.” (Çolak, 2019, s. 77) Bu

dönemde portreler artış göstermiştir. Adalar ve Boğaziçi Meşrutiyet döneminin rağbet gören yerlerindendir. Burada yapılan kayık sefaları dönem resimlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Kadın ve erkeğin bir arada olduğu, kuralların katı bir şekilde uygulanmadığı mekânlardır.

II. Meşrutiyet’le birlikte kadın haklarıyla ilgili yeni gelişmeler meydana gelmiştir. “Okuyan kadın” bu dönemde önemli bir imgedir. Son Osmanlı halifesi olan Şehzade Abdülmecit Efendi’nin (1868-1944) “Haremde Goethe” isimli eserinde yabancı dilde okuyabilen, Avrupalı bir kadın imgesi vardır. (Resim 24) Kendinden emin bir duruşa sahip olan kadının sağ tarafında yer alan mektuplarla ve elinde yer alan kitapla okuryazar ve entelektüel kişiliğine gönderme yapılmaktadır. Batı kültürü haremdeki yerini almıştır. Resimdeki kadının Abdülmecit Efendi’nin ilk eşi Şehsuvar Kadınefendi (1881-1945) olduğu bilinmektedir. Osmanlı hanedan üyesi olan Şehzade Abdülmecit Efendi saray ressamı İtalyan Fausto Zonaro (1854-1929) ve dönemin pek çok ünlü sanatçısından dersler almıştır.



Resim 24: Şehzade Abdülmecit Efendi, Haremde Goethe, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi

“1914 Kuşağı” ressamı olarak adlandırılan sanatçılar, Paris’ten döndüklerinde Osmanlı’da İzlenimcilik akımını yorumlamışlardır. Akademik eğitimden farklı olan bu yaklaşımda açık havada, anlık izlenimlerle yapılan eserlerde ışığın etkilerini görmek mümkündür. Lekeci bir anlayışta, serbest fırça darbeleri dikkati çekmektedir. Paris’te eğitim gören ressamlar I. Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle birlikte ülkelerine döndüklerinde 1914 (Çallı) Kuşağı sanatçıları olarak Osmanlı İzlenimciliğini ve sanatta öznelliği ortaya çıkarmışlardır. Sanayi-i Nefise Mektebi’nde

öğretmen olarak görev yapan grup üyeleri sahip oldukları İzlenimci üslupla akademik eğitime de yeni bir soluk getirmiştir.

1914 (Çallı) Kuşağı sanatçılarıyla birlikte figüratif resme geçiş yapılmıştır. Resimlerinde kadın imgelerine sıklıkla yer vermişlerdir. İbrahim Çallı'nın (1882-1960) “Adada Sohbet” isimli eseri kadın imgelerine yer verirken İzlenimcilik akımının izlerini taşımaktadır. (Resim 25) İki kadının birbirlerine yakın duruşlarıyla samimi bir sohbet içerisinde oldukları gözlemlenmektedir. “Bir masada oturarak sohbeta dalan iki figür ile onları çevreleyen uzam arasında aşama aşama oluşan görünüm farklılığı, nesnel olanı ve hayali olanı çağrıştırdığı gibi, sohbet edenlerde sezilen içtenlik de sanatçının duygusal yaklaşımının ifadesidir. (Öndin, 2011, s. 99) Burcu Pelvanoğlu'nun (1980) da belirttiği gibi 1914 Kuşağı sanatçıları “resim sanatına pozitivizm bağlamında öznelliği ve sivilliği getirmiştir”. (Pelvanoğlu, 2017, s. 16)



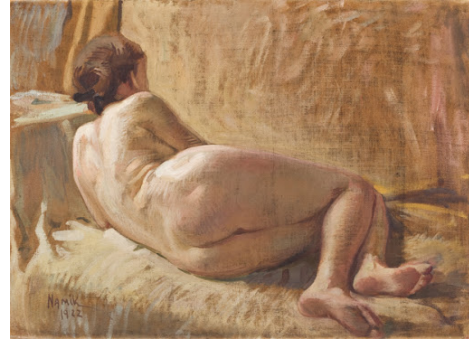
Resim 25: İbrahim Çallı, Adada Sohbet, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 57x65 cm, Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

Figüratif çalışmalarda bulunan 1914 (Çallı) Kuşağı sanatçılarının nü eserleri mevcuttur. İbrahim Çallı (1882-1960) ve Namık İsmail'in (1890-1935) “Yatan Çıplak” isimli nü eserlerinde kadını anatomik olarak inceledikleri görülmektedir. (Resim 26, Resim 27) Kadın bedeninin ve çıplaklığın tabu olduğu bir dönemde yapmış oldukları çalışmalar devrim niteliğindedir. İzlenimciliğin etkileri ışık kullanımında, serbest fırça darbelerinde kendini hissettirmektedir. Sade bir arka plana sahip olan resimlerde dikkat nü kadın bedenine çekilmektedir. Yatan çıplak/uzanan çıplak tasarımları, Ahu Antmen'in belirttiği gibi “şematik olarak çıplak tasarımlarının en yaygın örneği,

türünün stereotipik bir uygulamasıdır.” (Antmen, 2013, s. 18) Kadın bedeni erkek izleyici için seyirlik nesne olarak sunulmuştur.

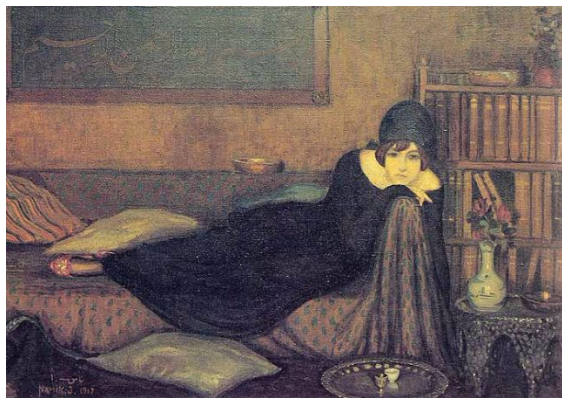


Resim 26: İbrahim Çallı, Yatan Çıplak



Resim 27: Namık İsmail, Yatan Çıplak

Namık İsmail (1890-1935) Paris’te sanat eğitimi görmüştür. Eserlerinde yer alan kadın imgeleri bilgili, eğitilmiş kadınlar olup modern kıyafetleriyle dikkat çekmektedirler. Sanatçının “Sedirde Uzanan Kadın” eserinde “okuyan kadın” imajı arka planda yer alan kitaplar aracılığıyla verilmiştir. (Resim 28) “Arka plandaki kütüphane ve kadının giyimi modernlikle kurulan ilişkiye işaret ederken; yerdeki tepsi, duvardaki hat, doğulu kimliğe gönderme yapar.” (Çolak, 2019, s. 136) Mekândaki objelerden ve kadının giyiminden üst tabakaya mensup olduğu anlaşılmaktadır. Koyu rengin ağırlıkta olduğu eserde kadının yüzünün ve omuzlarının aydınlık olmasıyla oluşturulan kontrast sahip olduğu hüznü ve düşünceli ifadeye dikkat çekmektedir.



Resim 28: Namık İsmail, Sedirde Uzanan Kadın, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 131x180 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Ağırlıkta olan erkek sanatçıların yanı sıra, bu dönemde Mihri (Müşfik) Hanım (1886-1954) gibi hem sanatçı hem de eğitimci kişiliğiyle örnek olmuş kadınlar vardır.

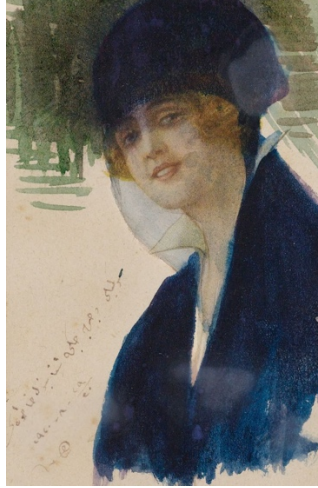
Kızlar Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kabul edilmediği için Mihri Hanım'ın öncülüğünde 1914 yılında yalnızca kızlara yönelik olan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açılmıştır. İlk kadın ressamlarımızdan olan Müfide Kadri (1890-1912) ve Mihri Hanım'ın (1886-1954) çabalarıyla İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Celile Hanım (1880-1956), Fahrünnisa Zeid (1901-1991), Nazlı Ecevit (1900-1985), Sabiha Bozcalı (1904-1998), Belkıs Mustafa (1896-1925) gibi pek çok kadın sanatçı yetişmiştir. 1923 yılında iki kurum birleştirilerek kız ve erkekler birlikte eğitim görmeye başlamıştır.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürü olarak görev yapan ressam Ömer Adil (1868-1928) “Kızlar Atölyesi” isimli eserinde İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ni resmetmiştir. (Resim 29) “Ömer Adil'in kızların resim atölyesi konulu resmi, resimsel başarısının da ötesinde son derece önemli bir belge niteliğindedir.” (Tansuğ, 2012, s. 139) Atölyenin duvarlarında manzara resimleri ve nü kadın imgelerinin yer aldığı eserler görülmektedir. Arka planda desen çalışmalarını gerçekleştirdikleri bir kadın heykeli yer almaktadır.



Resim 29: Ömer Adil, Kızlar Atölyesi, 1919, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81x118 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Mihri Hanım (1886-1954) ve Müfide Kadri (1890-1912) Batılılaşmanın simgesi olmuşlardır. Her iki sanatçının da otoportrelerini ve Batılılaşan Osmanlı kadını resmettikleri görülmektedir. Mihri Hanım yapmış olduğu otoportresinde giyimiyle ve duruşuyla Batılı bir kadın görünümündedir. İzleyiciyle göz temas kurmaktan ve gülmekten çekinmeyen, özgüvenli ve rahat bir duruşa sahiptir. (Resim 30)



Resim 30: Mihri Müşfik, Otoportre, 1920, Suluboya, Yapı Kredi Koleksiyonu

Müfide Kadri (1890-1912) yapmış olduğu “Kitap Okuyan Kadın” isimli tabloda iç mekânda Batılı kıyafetleriyle dikkat çeken, sedirde yatarak kitap okuyan bir kadın imgesi yaratmıştır. (Resim 31) Eser Batılılaşmanın odağındaki kadının iç mekânla sınırlandırılmış hayatına örnek teşkil etmektedir.



Resim 31: Müfide Kadri, Kitap Okuyan Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x58 cm

Tanzimat Fermanı’ndan Cumhuriyetin kuruluşuna kadar olan dönemde kadın imgesi figüratif resme geçişle eserlerdeki yerini almaya başlamıştır. Kadın imgesi modernleşmenin bir simgesi olarak konumlandırılmıştır. Osmanlı kadını Batılı tarzdaki kılık kıyafetler içerisinde kitap okumak, müzik aleti çalmak gibi eğitim ve kültür seviyesini vurgulayan aktiviteler yaparken resmedilmiştir. Bu resimler aracılığıyla Batılı kadının tarifi yapılmış ve modernleşen Osmanlı kadının nasıl olması gerektiği kurgulanmıştır. Yurt dışına giden ressamlar ve yurt dışından gelen ressamlar aracılığıyla Batı ve Osmanlı arasındaki kültürel alışveriş artmıştır. Dönemin katı dinî kurallarında zaman içerisinde esnemeler meydana gelerek o devirde cüretkâr olarak

nitelendirilebilecek nü kadın eserler verilmiştir. İzleyiciyle göz teması kurmaktan kaçınan kadından, kendinden emin bir duruşa sahip olan kadın portreleri görmek mümkün hâle gelmiştir. Kadınların sanatçı kimlikleriyle var olmaya başlamaları ve sanat eğitimi alabilmeleri kendi temsillerini oluşturmalarına olanak sağlamıştır. İç mekândan dış mekâna açılan kadın, modernleşmenin ve meydana gelen zihniyet değişikliğinin sanattaki en önemli yansıması olmuştur.

4.2. 1923 - 1940 Yılları Arasında Türk Resim Sanatı ve Kadın İmgesi

Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı'ndan yenik çıkması sonucu İtilaf Devletleri tarafından paylaşılmasıyla birlikte Kurtuluş mücadelesi başlamıştır. Kurtuluş Savaşı büyük bir dayanışma içerisinde, millî birlik ve beraberlik ruhuyla kazanılmıştır. Cumhuriyetin ilk on yılında en çok resmedilen konulardan bir tanesi Kurtuluş Savaşı'nda halk tarafından gösterilen kahramanlıklardır. Bu eserler yeni kurulmuş olan bir ülkede millî birlik ve beraberlik duygularının uyandırılmasına katkıda bulunmuştur. Kadın-erkek, yediden yetmişe herkesin kahramanlıklarına, ulus olarak bütün imkânsızlıklara rağmen gösterilen çabaya ve aşılan zorluklara yer verilmiştir.

Millî mücadele döneminde görmeye başladığımız kadın figürü artık erkeğin gerisinde değil yanında yer alan bir figürdür. Mücadeleci, her işin üstesinden gelen, kendi ayakları üzerinde durabilen bir kadın imgesi oluşturulmuştur. Halka, vatana, millete faydalı olma çabası ön plana çıkmıştır. Savaşta görev alan erkek ve kadınların bir arada olduğu kompozisyonlar oluşturulmuştur.

1917 yılında Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın (1881-1922) emriyle kurulan Şişli Atölyesi'nin ressamaları cepheleri ziyaret ederek millî duyguları uyandıracak, halkın moralini yükseltecek destansı eserler üretmişlerdir. “Şişli atölyesindeki çalışmalara katılan ressamalar, savaş sahnelerini ya hamasi bir destan havası içinde göstermiş, ya büyük bir hareket dinamizmi içinde ortaya koymuş ya da savaşın duygusal yanını vurgulamışlardır.” (Tansuğ, 2012, s. 151) Böylelikle sanata kurtuluş mücadelesini destekleyen bir misyon yüklenmiştir.

Mehmet Ruhi Arel (1880-1931) “Uyuyan Anne ve Çocuklar” eserinde kurtuluş mücadelesinin zorlu koşullarını gözler önüne sermiştir. (Resim 32) İşgal altındaki topraklarda çocukları uyurken onların başında nöbet tutan, yorgun düşmüş bir anne resmedilmiştir. Oturur pozisyonda uyanık kalmaya çalışan annenin bitkinlikten gözleri kapanmaktadır. Bu eser aracılığıyla kurtuluş mücadelesinde kadınların gösterdiği fedakârlıklar ve yaşanan zorlu koşullar vurgulanmıştır. Sancar’ın belirttiği gibi; “Türk kadını vatanın evlatlarının yetiştiricisi ve eğiticisi, gerektiğinde savaşı, aktif, ama püriten dışı cinsel ahlakın somutlaşmış örneği, gerektiğinde vatani ve ailesi için fedakârlık yapan ama itaatkâr ve sessiz kadın niteliklerini çelişkisiz bir arada barındırması gereken bir ‘kadın imgesi’dir.” (Sancar, 2012, s. 194)



Resim 32: Mehmet Ruhi Arel, Uyuyan Anne ve Çocuklar, 1922, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Osmanlı Devleti’nin I. Dünya Savaşı nedeniyle yaşadığı ekonomik bunalımın yanı sıra erkeklerin savaşa gitmesi ailelerin gelir sıkıntısı çekmesine ve zor durumda kalmasına neden olmuştur. İbrahim Çallı (1882-1960) “Zeybekler Kurtuluş Savaşı’nda” isimli eserinde erkekleri ve onları savaşa uğurlayan Anadolu kadınlarını yerel kıyafetleriyle resmetmiştir. (Resim 33) Örtüleriyle yüzlerini kapatan kadınların endişeli bakışları dikkat çekmektedir. Kompozisyonda kadın ve erkeğe birlikte yer verilmesi kurtuluş mücadelesinin topyekûn gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Erkeklerin savaşa gitmesi geride kalan kadınların omuzlarına ağır bir sorumluluk yüklemiştir. Böylece savaş nedeniyle kadınların toplumsal konumunda önemli bir değişiklik meydana gelmiştir. “Erkekler savaşta askere alınınca kadınlar ailelerini geçindirmek zorunda kalmışlardı. Düşük ücretle de olsa çalışmaya başlamışlardır.” (Kurnaz, 2011, s. 208)



Resim 33: İbrahim Çallı, Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda, 1923, 118x154 cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi

Halil Dikmen'in (1906-1964) yapmış olduğu "İstiklal Savaşı'nda Mermi Taşıyan Kadınlar" isimli eser, kadınların kurtuluş mücadelesindeki katkısını ortaya koymaktadır. (Resim 34) Resimde bazı kadınların ayağında ayakkabısı dahi olmamasına karşın çıplak ayakla cepheye mermi taşıdıkları görülmektedir. Eserde ön planda olan ışık-gölge etkisiyle daha dramatik bir atmosfer yaratılmıştır. Eserin vurguladığı kahramanlık anıtsal boyutuyla pekiştirilmiştir. Türk milletinin vatanını kurtarmak için seferber olduğu, yaşanan çetin savaşın kazanılmasında kadınların payının büyük olduğunun altı çizilmiştir.



Resim 34: Halil Dikmen, İstiklal Savaşı'nda Mermi Taşıyan Kadınlar, 1933, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 143x245 cm

Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte üst üste gerçekleştirilen devrimlerin halka benimsetilerek tabana yayılması devletin öncelikli hedefi olmuştur. Bu devrimlerin görselleştirilmesi için devlet sanat ve sanatçıları desteklemiştir. Böylelikle sanatçılar

tarafından devlet ideolojisine hizmet eden eserler üretilmiştir. Atatürk'ün (1881-1938) de bizzat sanatı destekliyor olması sanata olan ilginin artmasına katkı sağlamıştır. Pelvanoğlu'nun (1980) belirttiği gibi; “Sanat halka ulusal değerleri özümsetmenin bir aracı olur ve bu da millî sanat kavramının doğmasını sağlar.” (Pelvanoğlu, 2017, s. 18) Bu doğrultuda 1926 yılında okullara resim öğretmenleri de yetiştiren Gazi Eğitim Enstitüsü'nün kurulması, 1928 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürülmesi gibi gelişmeler yaşanmıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve D Grubu'nun düzenlediği sergilerin yanı sıra bu dönemde Halkevi Sergileri, İnkılâp Sergileri, Yarım Asırlık Türk Resmi ve Heykeli Sergisi, Devlet Resim ve Heykel Sergileri gibi devlet eliyle pek çok sergi düzenlenmiştir.

“İdeoloji bireyin davranışlarını, yaşamını yöneten değerleri, ilkeleri saptar.” (Öndin, 2011, s. 114) Erken Cumhuriyet döneminde bu durum belirgin bir şekilde görülmektedir. Devrimler aracılığıyla halk yönlendirilmiş, görsel sanatlar da yeni ideolojiyi desteklemekte kullanılmıştır. Sanat arzulanan değişim ve dönüşümün vücut bulduğu bir araç hâline gelmiştir. Böylece gelecekteki yaşamın da şekillendirilmesi amaçlanmıştır. “Cumhuriyetin kültür politikalarının sınırları milliyetçilik ve halkçılık ilkeleriyle çizilmiş ve bu ilkeler doğrultusunda Türk kimliğinin kökenleri aranmıştır.” (Pelvanoğlu, 2017, s. 19) Serpil Sancar'ın belirttiği gibi; “modernleşmeyi sağlayacak ulus-devlet oluşturmak” ve “modern aileler kurmak ve bunları kamusal rol modeller hâline dönüştürmek” amaçlanmıştır. (Sancar, 2012, s. 12)

1865 yılında açılan Kız Sanayi Mektepleri'nin devamı niteliğinde olan Kız Enstitüleri 1928-29 döneminde hayata geçmiştir. “Kız Enstitüleri kendilerini ulusal kimliği mükemmel biçimde temsil eden iyi anneler ve eşler yetiştirmeye adanmışlardı.” (Akşit, 2015, s. 181) Erkek bütün gün işte çalışırken, kadının herhangi bir maddi karşılık olmadan gerçekleştirdiği “ev kadınlığı” ve annelik görevi en kutsal, öncelikli görevi kabul edilmiştir. Bu nedenle Kız Enstitülerinde “dikiş-nakış, okuma-yazma, müzik, Kur'an ve dil öğrenimi” gibi derslerin yanı sıra “matematik, fizik gibi önceden kızlara öğretilmeyen konuların programa eklenmesi kızların eğitiminin ‘modern’ olarak kabul edilmesini” sağlamıştır. (Sancar, 2012, s. 220) Toplumun en küçük yapıtaşı olan aileyle toplumun kendisini inşa etmek amaçlanmıştır. Cinsiyet farklarına göre gerçekleşen bu görev dağılımı Türk aile yapısının temelini oluşturmuştur. Kadınların öğretmenlik, hasta bakıcılık, hemşirelik ya da hayır kurumlarında yer almak

gibi kadının hâlihazırdaki görevlerine uygun düşecek mesleklere yönelmesi teşvik edilmiştir. Dişil alan ve eril alan birbirinden ayrılmıştır. Ev dişil alanı ve mahremi temsil ederken dışarıdaki hayat eril alanı temsil etmektedir.

Cumhuriyetin kuruluş döneminde pek çok devrim peşi sıra gerçekleştirilmiştir. Atatürk devrimlerinin idealize ettiği kadın Batılılaşmanın öncüsü olarak merkezdeki konumunu sürdürmüştür. Bu devrimlerin bel kemiğini oluşturan kadınların özgürleşmesi için “kamunun parçası vatandaşlar hâline getirilmesi” ve kadın haklarının temin edilmesi gerekliydi. (Göle, 2019, s. 32) Devrimlerin bir bölümü kadınların sahip oldukları hak ve özgürlüklere yönelik olduğu için kadının toplumsal konumu ve günlük yaşamı doğrudan etkilenmiştir. Kıyafet devrimiyle örtünün terk edilmesi ve temel eğitimin herkes için zorunlu hâle getirilmesi, 1926 yılında Türk Medeni Kanunu’nun kabul edilmesi, 1930 yılında kadınlara belediye ve muhtarlık seçimlerine katılma hakkının tanınması, 1934 yılında kadınlara milletvekili seçme ve seçilme hakkının verilmesiyle 1935 yılında ilk kadın milletvekilinin seçilmesi gibi gelişmeler yasalar önünde kadın-erkek eşitliğinin sağlanması yönünde atılan önemli adımlar olmuştur. İki cinsiyetin toplumsal alanlarda bir araya gelmesiyle “bedensel temsil, cinsiyet ilişkisi, mekânsal ayrımlar” gibi konularda tanımlamalar, “yeni etik ve estetik değerler” oluşmuştur. (Göle, 2019, s. 34)

Cumhuriyetin kurulduğu dönemde sanat etkin bir propaganda aracı olarak kullanılmış, biçimden ziyade içerik ön planda tutularak devrim ideolojisini destekleyen eserler üretilmiştir. Devrimlerin anlatılması hedeflenen Cumhuriyet dönemi eserlerinde özellikle kadın üzerinden gerçekleştirilen figüratif bir anlatım dili oluşturulmuştur. “Cumhuriyet birlik duygusunu ulusal devlete bağlı modern yurttaş kimliği aracılığıyla oluşturmaya çalışmış ve modernleşmeyi ortak dünya görüşü olarak sunmuştur.” (Öndin, 2011, s. 141)

Ulusal sanatın modernleşme vurgusu kadın imgeleri aracılığıyla ön plana çıkmıştır. “Kızlara zaman zaman misyoner yakıştırmaları yapıldığı da oluyordu, çünkü onlar Cumhuriyetin ilk döneminde (Batı) medeniyet(inin) yayıcılarıydılar.” (Akşit, 2015, s. 196) Özellikle kadınların dış görünüşleri, Batılı tarzdaki kıyafetleri ve saç kesimleriyle bu görüntü elde edilmiştir. Yansıtılan modern kadın görüntüsünde dişiliğin geri planda tutulmasına dikkat edilmiştir. Namık İsmail’in (1890-1935)

“Ayakta Duran Kadın” isimli tablosu bu durumun örneğidir. (Resim 35) Kısa saçlı ve modern kıyafetler içerisindeki kadın cinsiyetsizleştirilmiştir. Elinin altında ise okur-yazar ve entelektüel kişiliğini vurgulayan kitabı ve kalemi durmaktadır. Kadın bir taraftan eğitilmiş ve modern bir görünümdeyken, bir taraftan da kendisine atfedilen sorumluluklarının hatırlatıcısı olan evin bir odasında yer almaktadır. Detayların belirsiz olduğu resimde iç mekânın duvarına yerleştirilmiş, arka planda kaybolan bir resim çalışması görülmektedir. Böylece sanat da kompozisyonun içindeki yerini almıştır.



Resim 35: Namık İsmail, Ayakta Duran Kadın, 1927, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Cumhuriyet kadınına verilen en önemli görev annelik olmuştur. Kadınlar iyi eğitilmiş, okur-yazar ve entelektüel olmalıdır, çünkü vatana ve millete faydalı olacak iyi evlatlar yetiştirebilmelidirler. Böylece anneler aynı zamanda öğretmendirler de. Cumhuriyetin ilkelerini çocuklarına öğretecek ve aşılacak olan annelerdir. 1928’de kurulan Kız Enstitüleri’nde ev işlerinin öğretiliyor olması, anneliğe ek olarak kadınlardan beklenen toplumsal rolün bir uzantısıdır.

Eserlerde modern Cumhuriyet kadını Batılı kıyafetleri içerisinde entelektüel bir görünüm sergilerken bir taraftan da evdeki sorumluluğu vurgulanmaktadır. İbrahim Çallı’nın (1882-1960) resmetmiş olduğu “Dikiş Diken Kadın” isimle eserde modern görünümlü Türk kadının bir taraftan ev işlerini ihmal etmeyerek evdeki görevini yerine getirdiği görülmektedir. (Resim 36) İdealize edilen kadın figürü eğitilmiş ve donanımlı olmakla birlikte annelik görevini ve evdeki sorumluluğunu eksiksiz bir şekilde yerine getiren kadındır.



Resim 36: İbrahim Çallı, Dikiş Diken Kadın, (Tarihsiz), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 127x97 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Sanat, cumhuriyet ideolojisiyle “ulusu kurabilmek için ulusal kültürü yapılandırmak” adına devlet tarafından desteklenmiştir. (Pelvanoğlu, 2018, s.14) II. Meşrutiyet döneminde oluşan 1914 (Çallı) Kuşağı cumhuriyetin kuruluşuyla da etkisini sürdürmüş, bu gruba mensup sanatçılar akademide hocalık yaparak Türkiye Cumhuriyeti’nin yeni sanatçılarını yetiştirmişlerdir. Bir taraftan Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde başlayan Avrupa’ya öğrenci gönderimi devam etmiştir. Devlet tarafından pek çok sanatçıya burs verilmiş, yurt dışında öğrenim görmeleri sağlanmıştır.

Avrupa’dan dönen sanatçılar 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’ni kurmuşlardır. Grup üyeleri arasında Şeref Akdik (1899-1972), Ahmet Zeki Kocamemi (1900-1959), Refik Fazıl Epikman (1902-1974), Hale Asaf (1905-1938), Mahmut Celaleddin Cûda (1904-1987) gibi isimler bulunmaktadır. Paris, Berlin gibi şehirlerde eğitime giden sanatçılar burada gördükleri İzlenimcilik, Kübizm, Konstrüktivizm gibi akımlardan etkilenmişler, figüratif eserler vermişlerdir. “Aslında Müstakiller, içinde farklı sanat görüşlerini barındırmaktadır ve sanat için elverişli koşulların oluşturulması amacıyla bir dernek olarak kurulmuşlardır.” (Pelvanoğlu, 2018, s. 47)

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurucu üyesi olan Refik Epikman’ın (1902-1974) “Bar” isimli tablosunda Kübizm ve Konstrüktivizm etkileri görülmektedir. (Resim 37) Sanatçı eserinde açık kompozisyon kullanmıştır, figürler

kadraja tam olarak girmeden kesilmiştir. “Hacim ve plan gibi, inşası resmin plastik değerleri üzerinde gelişen ve Cumhuriyet Türkiye’sinin yenilikçi hamleleriyle bütünleşen resmi, kararlı bir üslup hâlinde yaşamının son dönemine kadar, bu özelliği koruyarak devam eder.” (Özsezgin, 2010, s. 205)



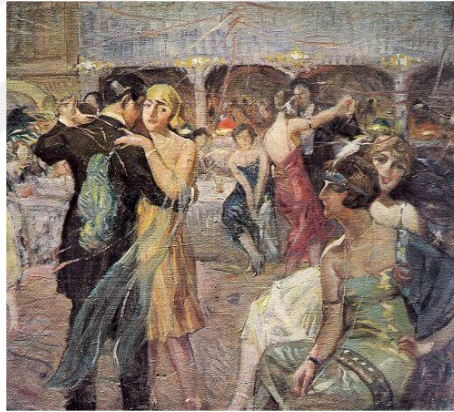
Resim 37: Refik Epikman, Bar, 1928, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 46x35 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Refik Epikman’ın (1902-1974) eserinde olduğu gibi baloda dans eden kadın imgesi pek çok ressam tarafından çağdaşlaşmanın simgesi olarak kullanılmıştır. Cumhuriyet döneminde kadınların sosyal yaşantısında büyük değişiklikler meydana gelmiştir. Artık kadınlar ve erkekler bir arada eğlenmekte, çay partilerine, balolara birlikte katılmaktadırlar. Kadınlar evin sınırları içerisinde çıkıp sosyal yaşama dâhil olmuşlardır.



Resim 38: Ali Avni Çelebi, Maskeli Balo, 1928, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 138x186 cm, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Ali Avni Çelebi'nin (1904-1993) "Maskeli Balo" ve İbrahim Çallı'nın (1882-1960) "Bir Balo Gecesi" isimli eserleri balo konulu diğer örneklerdendir. (Resim 38, Resim 39) Bu resimlerde yalnızca modern giyim kuşam değil, kadın ve erkeğin birlikte vakit geçirdiği Batılı eğlence anlayışı ve yeni bir yaşam tarzı yansıtılmaktadır. Ali Avni Çelebi'nin Kübist formları, figürlerin dinamizmi dikkat çekmektedir. " 'Maskeli Balo' Türk resmine Konstrüktivist, inşacı bir tasa getirmişti." (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 47) İbrahim Çallı'nın resminde de aynı dinamizmi görmek mümkündür. Ön planda dans eden kadının kıyafetinin uçuşan tülleri göze çarpmaktadır. Baloya katılan kadınlar arasında sağ tarafta, bir eli kalçasında oturan kadın modern kıyafetlerinin ardında Batılı bir görünümünden uzak bir poz vermiştir. "Bu dönemde milli sanat tartışmalarının yoğunlaştığı ve bununla ilişkili olarak da eski-yeni, yerel-evrensel sanat üzerine yazıların arttığı görülmektedir. (Pelvanoğlu, 2018, s. 56) İbrahim Çallı'nın bu eserinde de eski-yeni ikiliği sağda oturan kadın aracılığıyla hissettirilmiştir.



Resim 39: İbrahim Çallı, Bir Balo Gecesi, 1929, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 75x80 cm

Hamit Görele'nin (1903-1980) "Konser" isimli eseri modern bir Türk ailesini görselleştirmektedir. (Resim 40) Batılılaşmanın sembollerinden olan piyano küçük yaşta kız çocuğuna öğretilmekte, kız çocukları Batılı değerlerle yetiştirilmektedir. Yanında yer alanların kız çocuğuna memnuniyetle ve onaylayarak baktığı görülmektedir. Piyanonun üzerindeki Atatürk büstü cumhuriyetin değerlerinin benimsendiğinin göstergesidir. Sanatçının eserinde geometrik formlardan yararlandığı görülmektedir.



Resim 40: Hamit Görele, Konser, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucu üyelerinden olan Hale Asaf (1905-1938), André Lhote'un (1885-1962) atölyesine kabul edilen ilk Türk ressamdır. Sanatçının “Portre/Mavi Elbiseli Kadın” isimli çalışmasında kendinden emin, mesafeli duran bir kadın göze çarpmaktadır. (Resim 41) Burcu Pelvanoğlu'nun (1980) belirttiği gibi eserde “ellerin geometrik bir biçimde verildiği, espasın alanların parçalanmasıyla oluşturulduğu, kesin ve geometrik hatların bulunduğu görülmektedir.” (Pelvanoğlu, 2018, s. 120) Kadının saçları, mavi elbisesi ve ruju ile sahip olduğu modern tarzı dikkat çekicidir.



Resim 41: Hale Asaf, Portre/Mavi Elbiseli Kadın, 1931, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74x52 cm, Ömer M. Koç Koleksiyonu

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin içerisinde 1933 yılında D Grubu adı verilen sanatçılar birliği doğmuştur. Grubun sanatçıları Kübizm ve Konstrüktivizmden etkilenmiştir. “Kübizmin biçim dili genç Cumhuriyetin çağdaş sanatı olarak görülmüş, bir bakıma kavramsal ve terminolojik birikimiyle yeni dönemin yaratma sözlüğünün anahtarı kabul edilmiştir.” (Başkan, 2014, s. 105) Desene ve plastik öğelere önem veren grup üyeleri arasında Cemal Tollu (1899-1968), Nurullah Berk (1906-1982), Zeki Faik İzer (1905-1988), Abidin Dino (1913-1993) gibi sanatçılar vardır. “D Grubu'nun sanatsal yönden temel çıkış noktası empresyonist eğilimleri reddetmek ve kompozisyonu Kübist ve Konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmaktır.” (Tansuğ, 2012, s. 181)

Zeki Faik İzer'in (1905-1988), “İnkılâp Yolunda” isimli eseri Delacroix'nın (1798-1863) “Halka Yol Gösteren Özgürlük” yapıtına benzerliğiyle dikkat çekmektedir. (Resim 42) Zeki Faik İzer bu eserini 1933'te başlayan İnkılâp Sergileri için hazırlamıştır. İnkılâp Sergileri ile devlet sanatı teşvik etmiş, devrimlerin ışığında toplum bilincinin oluşması için Kurtuluş Savaşı ve cumhuriyetin ön plana çıktığı eserler verilmesini istemiştir. Devlet kültür ve sanat hayatına yön vermiştir. Zeki Faik İzer'in eserinde ortada yer alan kadın Türk bayrağını taşımakta ve cumhuriyeti temsil etmektedir. Dişiliğinden arındırılmış, modern görünümlü bir kadın figürü idealize edilmiştir. Atatürk'ün önderliğinde devrimlerin taşıyıcısı olan kadın diğerleriyle birlikte Atatürk'ün gösterdiği yoldan gitmektedir. Kadın imgesi çağdaşlaşmanın simgesi hâline gelmiştir.



Resim 42: Zeki Faik İzer, İnkılâp Yolunda, 1933, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Kadınlar açısından bu dönemde pek çok gelişme kaydedilmiş olsa da 1924 Anayasası'nda kadınların seçme ve seçme hakkı bulunmamaktadır; kadınlar yasalar önünde erkeklerle eşit değillerdir. Erkeklerin kurduğu, eril değerlerle yoğrulmuş olan kurumlar yine erkekler tarafından düzenlenmiş ve denetlenmiştir. Kadınlar seçme seçilme hakkına 1934 yılında kavuşmuşlardır. 1935 yılında kadınların milletvekili olarak meclise girmesiyle 1936 yılında Melek Celal Sofu (1896-1976) “Türkiye Büyük Meclisi'nde Kadın” isimli resmi yapmıştır. (Resim 43) Resim detaysız, lekeci bir anlayışa sahiptir. Meclis kürsüsünde konuşma yapan kadının yüzü aydınlık resmedilmesine ve merkeze yerleştirilmesine karşın belli değildir. Kadınlar mecliste aktif olarak görev almamışlar, temsilen bulunmuşlardır. Melek Celal Sofu'nun bu eseriyle kadının kamusal alanda resmedilmesi açısından bir ilk gerçekleşmiştir.



Resim 43: Melek Celal Sofu, Türkiye Büyük Meclisi'nde Kadın, 1936, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 36x48 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğrencilerinden olan Nazmi Ziya Güran (1881-1937), “Taksim Meydanı” isimli eserinde modern kıyafetleriyle özgürce tek başına ve başkalarıyla dolaşan kadın imgelerine yer vermiştir. (Resim 44) Arka planda Cumhuriyet Anıtı görülmektedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni yüzü modern giyimiyle, sosyal hayatın içerisinde yer alan, özgür kadın imgeleriyle resmedilmiştir.



Resim 44: Nazmi Ziya Güran, Taksim Meydanı, 1935, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73.5x92 cm, Sakıp Sabancı Müzesi

Cumhuriyet devrimlerinde en önem verilen konulardan bir tanesi eğitim olmuştur. Kızların ve erkeklerin bir arada eğitim gördüğü Malik Aksel'in (1901-1987) “Yeni Mektep” isimli eserinde çocuklar öğretmenleriyle oyun oynayarak resim yapmaktadırlar. (Resim 45) Öğretmenlik görevinin kadına verilmiş olması dikkat çekmektedir. Duvarda yer alan Atatürk portresi onun temsil ettiği değerler doğrultusunda bir eğitim anlayışı sürdürüldüğünün ipucunu vermektedir.



Resim 45: Malik Aksel, Yeni Mektep, 1936, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Devlet ve halk arasındaki iletişimi arttırmak için 1932 yılında Halkevleri kurulmuştur. Halkevleri köylerde beklenen ilgiyi görmemiştir. Bunun üzerine 1938'den 1943'e kadar olan dönemde devlet desteğiyle Yurt Gezileri düzenlenmiş, sanatçılar Anadolu'nun çeşitli köylerine gönderilmiştir. “Türkiye Cumhuriyeti”nin temel ilkelerinden biri olan halkçılık ve bunun doğal bir sonucu olan ulusal egemenlik,

kültür ve sanat politikasının da yönelişini belirliyordu.” (Tansuğ, 2012, s. 157) Böylece eserlerde köye ve köylülere yer verilmesi hedeflenirken köylülerin plastik sanatlarla tanışması, sanatın görselleştirdiği inkılâpların köklenmesi amaçlanmıştır. Devletin uyguladığı halkçılık politikasıyla resimlerde Anadolu konu edilmeye başlanmıştır.

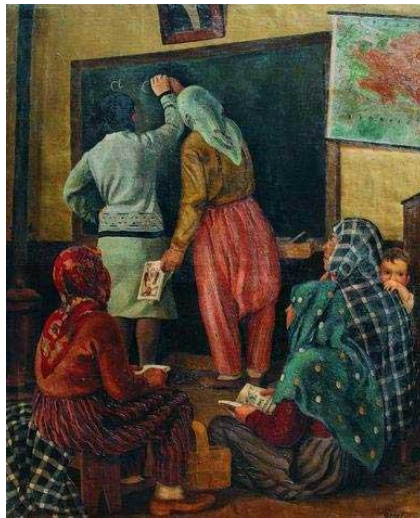
“Modernleşme kapsamında yeni bir toplum yaratma hedefinde olan Türkiye Cumhuriyeti’nin kültür politikalarının sınırlarını milliyetçilik ve halkçılık ilkeleri oluşturmuş; bu ilkeler doğrultusunda Türk kimliğinin kökenleri aranmış ve Cumhuriyet’in resmî ideolojisi köycü söylemde ortaya konmuştur.” (Pelvanoğlu, 2017, s. 148) Resimlerde köylünün yüceltildiği, çalışkanlığının vurgulandığı görülmektedir. Açılan Halkevleri ve CHP’nin desteğiyle gerçekleştirilen Yurt Gezileri aracılığıyla modernleşmenin köylere ulaşması hedeflenmiştir. “Cumhuriyet devrinde kent ve köyde arasındaki tezatların artması oranında, kentli ressam, Cumhuriyet devletinin sanat ve kültür politikasının önemli bir yanını benimseyerek köy teması üzerinde çok durmuşlardır.” (Tansuğ, 2012, s. 174)

Halkın okuma-yazma öğrenmesini kolaylaştıran, 1928 yılında gerçekleştirilen Harf Devrimi sonrasında yurt çapında okuma-yazma seferberliği başlatılmıştır. “Çağdaş kültürü halk kitlesine yayma yolu, genel eğitimin yaygınlaştırılmasına bağlıydı.” (Tansuğ, 2012, s. 157) Bu nedenle halkın okuma-yazma öğrenmesi gerekiyordu. Cemal Tollu’nun (1899-1968) “Alfabe Okuyan Köylüler” isimli eseri bu seferberliği destekleyen bir resimdir. (Resim 46) Eserde iki kadının kağıtta yazılanları okuduğu görülmektedir. Modernleşme kadın imgesi üzerinden vurgulanmıştır. Anadolu’daki modernleşme kıyafetler aracılığıyla değil, eğitim aracılığıyla gerçekleşmektedir. Sanatçı geometrik bir anlayışta, leke alanlarını konturlarla çevrelemiştir. Figürleri deforme etmiş, boyutlarını abartmıştır.



Resim 46: Cemal Tollu, Alfabe Okuyan Köylüler, 1933, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92x73.5 cm

Şeref Akdik'in (1899-1972) "Okuma Yazma Kursu / Millet Mektebi" isimli eseri de eğitimin önemini vurgulamaktadır. (Resim 47) Açılan Millet Mektepleri aracılığıyla okuma-yazma seferberliğinin başlatıldığı görülmektedir. Eserde okuma-yazma öğrenmeye çalışan, ellerinde kitapları olan kadın imgelerine yer verilmiştir. Solda, tahtanın önünde yer alan öğretmenin kıyafetlerinin köylü kadınlardan farklı olduğu görülmektedir. Öğretmen modernleşmenin simgesidir. Anadolu kadınları ise yöresel kıyafetlerini giymişlerdir. Öğretmen tahtanın önünde yer alan köylü kadına harf çizmesini öğretmektedir. Yerde oturan köylü kadının kucağındaki çocuk kadınların nesilden nesile aktarıcı rolünü göstermekte, aynı zamanda annelik görevini ihmal etmediğini vurgulamaktadır.



Resim 47: Şeref Akdik, Okuma Yazma Kursu / Millet Mektebi, 1933, Tuval Üzerine Yağlı Boya, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

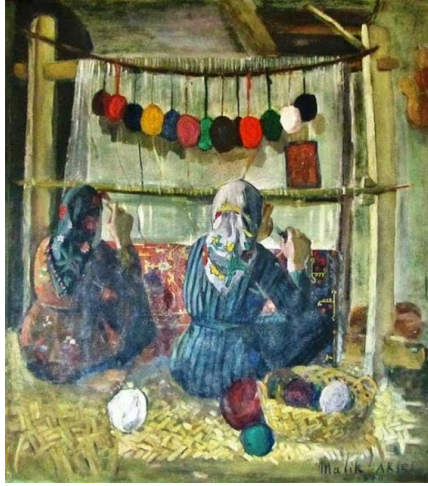
Şeref Akdik'in (1899-1972) "Mektebe Kayıt" isimli bir diğer eserinde çocuklarını okula kaydettirmek için sırada bekleyen köylülerle eğitime verilen önem tekrar vurgulanmıştır. (Resim 48) Diğer başka eserlerde olduğu gibi bu eserde de öğrencilerin "bilimsel bir eğitim ve cumhuriyet idealleriyle tanıştıkları karma öğretim yapılan köy okulları tasvir ediliyordu." (Bozdoğan, 2020, s. 114) Köylülerin yerel kıyafetleriyle, mutluluk ya da merak içerisinde olduğu görülmektedir. Kompozisyonun merkezinde okula kaydedilmekte olan, mutlulukla gülümseyen kız çocuğu dikkat çekmektedir. Hem anne hem de baba figürünün kompozisyonda yer alması eğitimin tüm aile tarafından desteklendiği mesajını vermektedir.



Resim 48: Şeref Akdik, Mektebe Kayıt, 1935, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Devlet tarafından desteklenen sanat köylünün ve kadınların gerçek problemlerine ışık tutmamıştır. Devrimlerin hayata geçirilmesi için sanat aracılığıyla halkı bilinçli bir telkin söz konusudur. Köyde modernleşmenin nasıl olması gerektiği görselleştirilerek empoze edilmiştir. Çoğunlukla köylünün ve kadınların çalışkanlığının yüceltilmesi, devrimlerin uygulanışının resmedilmesi gibi temalar etrafında eserler verilmiştir.

Malik Aksel'in (1901-1987) "Halı Dokuyan Kadınlar" isimli eseri köylü kadınların çalışkanlığını vurgulamaktadır. (Resim 49) Kadınların işlerine odaklanmış oldukları görülmektedir. Âdeta rahatsız edilmemek için arkadan, belirli bir mesafeden resmedilmişlerdir.



Resim 49: Malik Aksel, Halı Dokuyan Kadınlar, 1936

Halil Dikmen (1906-1964) “Portakal Bahçesi” isimli eserinde hep birlikte portakal toplayan köylüleri resmetmiştir. (Resim 50) Köylülerin dayanışması ve çalışkanlıkları vurgulanmaktadır. Sanatçı eserinde kübik formlar kullanmıştır. Hareketin hissedildiği, dinamik bir kompozisyon yaratmıştır. Tüm bu hareket içerisinde solda hareketsiz bir şekilde bebeğini emziren kadın dikkat çekmektedir. Böylelikle anneliğin öncelikli bir durum olduğu gösterilmektedir.



Resim 50: Halil Dikmen, Portakal Bahçesi, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Turgut Atalay (1918-2004) “Balık Ayıklayanlar” isimli eserinde geçimini sağlamak için hep birlikte çalışan Anadolu’da bir aileyi resmetmiştir. (Resim 51) Toplumsal gerçekçi bir anlayışta yaptığı resimde köylü kadınların çalışkanlığı dikkat çekmektedir. Kompozisyonadaki kız çocuğunun küçük yaştan itibaren işi nasıl yapacağını öğrendiği görülmektedir. Şehirli kadın ile Anadolu kadınından beklentiler farklıdır. Anadolu kadını hem çalışmakta, hem de ev işleri ve çocuk bakımını üstlenmektedir. Şehirli kadının ise kültürlü ve eğitilmiş olması, evlatlarının modern

değerlerle yetiştirmesi beklenmektedir. Her iki türlü kadın modelinde de “modern Türk kadını kendi kişisel özgürlüklerinin peşinde koşan bir ‘bencil’ değil, aile, ulusu için var olan bir ‘kolektif özne’” konumundadır. (Sancar, 2012, s. 209)



Resim 51: Turgut Atalay, Balık Ayıklayanlar, 1939, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşuyla birlikte sanat, kültür politikasına hizmet eden bir araç olarak kullanılmıştır. Devlet desteği yoğun bir şekilde sürdürülmüştür. Kadın imgesi gerçekte olduğundan farklı bir şekilde kurgulanarak idealize edilmiş, kentte ve köyde modernleşmenin temsilcisi olmuştur. Yaratılmak istenen kadın imgesi sanat aracılığıyla görselleştirilmiştir. Kadınlar kuşaktan kuşağa devrimleri aktarır yaşatacak kültür taşıyıcıları olarak konumlandırılmıştır. Sanatçılar tarafından üretilen eserlerde kadınların problemlerini ya da yaşadıkları kadın olma deneyimlerini görmek mümkün değildir. Erkek sanatçıların sayıca fazla olduğu göze çarpmaktadır.

4.3. 1940 - 1960 Yılları Arasında Türk Resim Sanatı ve Kadın İmgesi

II. Dünya Savaşı’nın yaratmış olduğu ekonomik olumsuzluklar, Türkiye’nin savaşa dâhil olmamasına karşın Türkiye’de de hissedilmiştir. 1940’lı yıllarda başlayan sanayileşme ve endüstrileşmenin ivme kazanmasıyla kentlerde oluşan talep artışı köyden kente göçü başlatmıştır. Tarımda makine kullanımının artmasıyla birlikte köylünün iş gücüne duyulan ihtiyaç azalmıştır. Köyden kente gerçekleşen göçler kentlerde plansız gecekondulaşmaya neden olmuş, sınıfsal farklılıklar meydana gelmiştir. Kentlerde iş gücüne artan gereksinimle birlikte kadınlar iş hayatında daha

çok yer almaya başlamışlardır. Kadın emeği ucuz ve kolaylıkla sömürülebilecek işgücü olarak görülmüştür.

Sanat eskisi gibi devlet tekelinde olmadığından, ideolojiye hizmet eden bir araç olmaktan çıkıp toplumun gerçeklerini gözler önüne sermeye başlamıştır. Sanatçılar eserlerinde çekilen acılara, halkın yoksulluğuna, köy hayatındaki imkânsızlıklara yer vermiştir. Cumhuriyetin kuruluş yıllarında köylünün çalışkanlığı yüceltilmekteyken artık köylünün yaşam mücadelesine tanıklık edilmektedir. İdealle edilmiş kadın figürleri yerine toplumsal gerçekçi özellikler taşıyan kadın imgeleri vardır. Kadınlar bu süreçte büyük bir yükü sırtlandıklarından yine başroldelerdir.

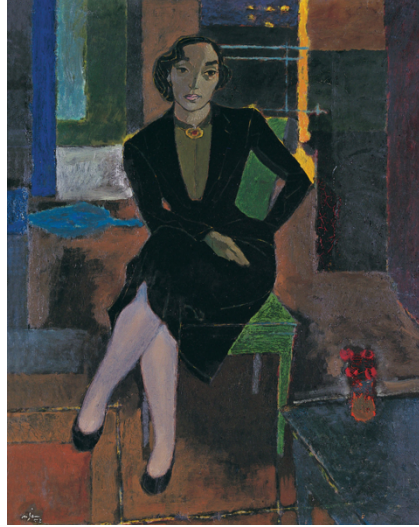
1938’de başlayan Yurt Gezileri 1943’e kadar devam etmiştir. Bu nedenle 1940’ların başında bu geziler esnasında yapılmış pek çok eser bulunmaktadır. Devletin sanata olan ilgisinin ve desteğinin azalmasıyla Yurt Gezileri sona ermiş, sanat devletin tekelinden çıkmaya başlamıştır. Halkevleri 1940’lı yıllar boyunca etkinliğini sürdürmeye devam etmiştir. Taşraya giden sanatçılar Anadolu kültürüne ve folkloruna eserlerinde yer vermişlerdir.

1940 yılında resmi olarak kurulan Köy Enstitüleri’nin temel amacı köylünün kalkınmasıdır. “Köy Enstitülerinin başarılarından biri de ilkel tarımdan - modern tarıma, geleneksel toplumdan - çağdaş topluma ve çağdaş demokrasiye geçebilmek için verilen çabalar ve en önemlisi de Türk devrimini ve aydınlanmasını köylerde sürdüren kurumlar olmasıdır.” (Tunç, 2009) Bu kurumlarda pek çok kültür ve sanat faaliyeti de gerçekleşmiştir. Köy Enstitüleri, Kız Sanayi Mektepleri ve Kız Enstitüleri’yle benzer özelliklere sahiptir. Kadınlara ve erkeklere cinsiyetlerine göre görev dağılımı yapılmıştır. Köy Enstitüleri’nde kadınlara başat görevi kabul edilen anneliği ve ev idaresini en iyi şekilde yapabilmeleri için dikiş dikme gibi dersler verilmekteydi. “Köy Enstitüleri’nde eğitim almış kadın öğretmenler köylere giderek, yeni bir ulusun inşası sürecinde köylü kadınların ve onların yetiştireceği vatandaşların eğitilmesine katkı sağlayacaklardı.” (Tuna, 2009) Köy halkının kalkınması ve çağdaşlaşması yolunda önemli bir yere sahip olan Köy Enstitüleri 1954 yılında siyasi sebeplerden ötürü kapatılmıştır.

Serpil Sancar'ın (1954) “muhafazakâr modernleşme” olarak adlandırdığı 1945-1965 döneminde “modernleşmenin temel değerlerinin kentli orta sınıfların gündelik yaşamına muhafazakâr değerlerle birlikte sentezlenmiş” olarak yerleştirildiği görülür. (Sancar, 2012, s. 232) Kadınlar evdeki istikrarı sağlamaktan sorumludurlar. Kadınların ne istediği önem arz etmemiş, ne yapması gerektiği eril tahakküm tarafından belirlenmiştir.

Eserlerde kadının sıklıkla iç mekânlarda annelik görevini yaparken resmedildiği görülmektedir. Serpil Sancar (1954) tarafından “kadın hakları açısından sessiz ve suskun bir dönem olarak nitelendirebileceğimiz bu dönemde kadın olmanın giderek aile sorumlulukları ile özdeşleştiğine” dikkat çekilmektedir. (Sancar, 2012, s. 21) Bu dönemde Batı’da da benzer bir görüş hâkimdir. Faşizmin yükselişe geçmesiyle birlikte kadın ikinci sınıf vatandaş olarak konumlandırılmıştır. “Kadın hakları savunucularının en önemli meselesi de kadınları tamamen dışlayan ve eve, dine, anneliğe indirgeyen milliyetçi, faşist, savaşçı ve sömürgeci hareketlere karşı koyabilmek” olmuştur. (Sancar, 2012, s. 41)

1950’li yıllara kadar sanata destek veren devletin bu tarih itibarıyla desteğini çektiği görülmektedir. 1950’ler özel teşebbüslerin ön plana çıktığı yıllardır. 1950 yılında Adalet Cimcoz’un (1910-1970) kurucusu olduğu Maya Sanat Galerisi açılmış ve beş yıl boyunca Türkiye’deki kültür sanat dünyasına önemli katkılar sunmuştur. Nuri İyem (1915-2005) Adalet Cimcoz’u (1910-1970) “Adalet Cimcoz’un Portresi” isimli eserinde şık görüntüsüyle resmetmiştir. (Resim 52) Eli belinde durmakta olan Cimcoz kendinden emin bir duruşa sahiptir. zorluklara göğüs gerdiğini hissettiren tavrı ve yüz ifadesi dikkat çekmektedir.



Resim 52: Nuri İyem, Adalet Cimcoz'un Portresi, 1952, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 65x75 cm

1950'lerde meydana gelen en önemli gelişmelerin başında çok partili sisteme geçiş yer almaktadır. Tek partili sistemden çok partili sisteme geçişin yaratmış olduğu çatışmalar söz konusu olmaya başlamıştır. Bu çatışmanın bir sonucu olarak 1951 yılında Demokrat Parti'nin çabalarıyla, tek partili dönemde devletin kültür politikalarının uygulayıcısı olan Halk Evleri kapatılmıştır.

II. Dünya Savaşı'yla birlikte sanatın merkezi Paris'ten özgürlükçü bir ortama sahip olan New York'a kaymıştır. Türkiye-Amerika ilişkilerinin geliştiği bu dönemde, kitle iletişim araçlarında kaydedilen teknolojik ilerlemelerle Amerika'yı kasıp kavuran soyut sanatın Türkiye'de gündeme gelmesi kaçınılmaz olmuştur. "1940'lı yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile, 1950'li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuşlardır." (Tansuğ, 2012, s. 245) 1953 yılında Ankara'da açılan Helikon Sanat Galerisi soyut sanatı ve heykeli tanıtmak amacını taşımıştır. 1954 yılında Aliye Berger'in (1903-1974) "Güneşin Doğuşu" isimli soyut resminin yarışmada birinci olması hem soyut sanata olan ilgiyi arttırmış, hem de kadın sanatçıların sayısının artmasını sağlamıştır.

1940'lı ve 1950'li yıllarda yeni sanat birlikleri kurulmuştur. Yeniler Grubu, Onlar Grubu ve Tavanarası Ressamları bu dönemde etkin olan gruplardır. 1940-1952 yıllarında aktif olan Yeniler Grubu, Nuri İyem (1915-2005), Abidin Dino (1913-1993), Mümtaz Yener (1918-2007), Turgut Atalay (1918-2004) gibi isimlerden oluşmaktadır.

Grup üyeleri eserlerinde toplumsal içeriklerin ön planda olması gerektiği görüşündelerdir. Nitekim Yeniler Grubu'nun toplumsal gerçekçi yapıtları dönemin şartlarını yansıtan bir belge işlevi görmüştür. “1940’lı yılların başlangıcında kentin yoksul yaşam kesitlerine, özellikle bir liman kenti olan İstanbul’da yaşam mücadelesini denizde veren insanlara karşı sanatçı çevrelerinde ilgi uyanmış ve Yeniler adıyla oluşturulan grup, 1942’de liman konusunu ele alan toplumsal içerikli bir sergi düzenlenmiştir.” (Tansuğ, 2012, s. 227) Yeniler Grubu, D Grubu’nun Batı yanlısı tavrının karşısında bir tavır sergilemiştir. İnsanları oldukları gibi, dertleri ve sevinçleriyle resmetmişlerdir. “Yeniler, Abidin Dino’nun önerisiyle ikinci sergilerinin konusunu “kadın” olarak saptamış ve bu temayı işleyen önemli bir sergi daha açmışlardır.” (Tansuğ, 2012, s. 228)

İbrahim Balaban (1921-2019) toplumsal gerçekçi eserleriyle dikkat çeken, eserlerinde Anadolu insanını konu edinen sanatçılardandır. “Hasat Zamanı” isimli resminde Anadolu insanını, özellikle de Anadolu kadını konu almaktadır. (Resim 53) Kadınların ve çocukların tamamen giyinik olmalarına karşın ayaklarının çıplak olması dikkat çekmektedir. Kadının annelik vasfı ön plandadır. Kadınlardan birinin yorgun bir şekilde sepetini doldurmuş oturuyor olması bütün gün çalıştığının göstergesidir. Sağ tarafta duran kadının sırtında çocuğunu taşıyor olması kadınların çalışkanlığını vurgularken annelik görevlerini ihmal etmediklerini dile getirmektedir. Hem tarlada çalışan hem de çocukların bakımını üstlenen köylü kadınların yükü ağırdır. Eserdeki dekoratif unsurlar dikkat çekmektedir.



Resim 53: İbrahim Balaban, Hasat Zamanı, 1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81x60 cm

İbrahim Balaban (1921-2019) “Doğum” isimli bir başka eserinde köyde yaşanan bir doğum sahnesini yansıtmıştır. (Resim 54) Sanatçının karısını doğum esnasında kaybettiği bilinmektedir. Köy koşullarında hastanede doğum yapma imkânına sahip olmayan köylü kadınlar çocuklarını evde dünyaya getirmektedirler. Kadınların bir araya geldiği evde, doğum yapan kadının başka bir kadının kucağına bitkin düşerek yığıldığı görülmektedir. Doğum yapan kadının ellerinin göğsünde olması göğüslerine dikkat çekmekte ve emzireceğini akla getirmektedir. Resimde en çok dikkat çeken aydınlık bebek figürüdür. El birliği ile gerçekleşen doğumda bebeğin su ile yıkanacağı görülmektedir. Sağlık hizmetlerinin kısıtlı olduğu köy koşullarında doğum yapmak dayanışma içerisinde mümkün olmaktadır.

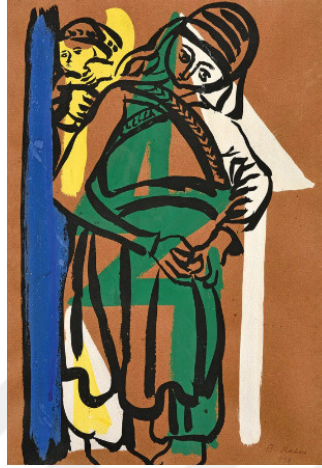


Resim 54: İbrahim Balaban, Doğum, 1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 95x125 cm

1946-1955 yılları arasında faaliyet gösteren Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun (1911-1975) öğrencilerinden oluşan Onlar Grubu’nun amacı “Anadolu’nun geleneksel nakış öğelerini çağdaş Batı resminin anlatım biçimleriyle bağdaştırıp yöresel dil ile soyutlama anlatışını atbaşı götürmektir.” (Pelvanoğlu, 2017, s. 127) Anadolu halkının yaşamını konu edinen resimlerde yerli motifler kullanılmıştır. Grup üyeleri arasında Leyla Gamsız Sarptürk (1921-2010), Nedim Günsür (1924-1994), Turan Erol (1927), Fikret Otyam (1926-2015) gibi sanatçılar vardır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975) eserlerinde Anadolu insanının çalışkanlığını ve yaşadığı zorlukları dile getirmiştir. Yerel konuları işleyen sanatçı geleneksel el sanatları motiflerinden faydalanmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Ana ve Çocuk” isimli resminde Doğu-Batı sentezi oluşturmuştur. (Resim 55) Paris’te

atölyesinde çalıştığı Fernand Léger’in (1881-1955) etkisini eserde hissetmek mümkündür. Sanatçı canlı renkler kullanmış, siyah konturlardan faydalanmıştır. Biçim olarak Batıdan faydalanırken sırtında çocuğunu taşıyan köylü kadının annelik görevine ve yüküne dikkat çekerek yerel bir konuya değinmiştir.



Resim 55: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anne ve Çocuk, 1951, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 32x23 cm

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun (1911-1975) öğrencilerinden ve Onlar Grubu’nun üyelerinden olan Fikret Otyam’ın (1926-2015) “Köylüler” isimli eserinde anneliğe vurgu yapıldığı görülmektedir. (Resim 56) Anneler çocuklarını sırtlarında taşımaktadırlar. Sağ tarafta ise göğsü açık olan kadın çocuğunu emzirmektedir. Kadınların dış mekânda resmedilmiş olmalarına karşın ayakları çıplaktır. Muhtemelen aynı zamanda tarlada çalışmaktadırlar. El ve ayakları büyük olarak resmedilmiş köylü kadınların verdikleri fiziksel emeğe dikkat çekilmiştir.



Resim 56: Fikret Otyam, Köylüler, 1950, Kağıt Üzerine Çini Mürekkebi, 20x20 cm

1951-1952 yıllarında, Nuri İyem'in (1915-2005) atölyesinde çalışan ve kendilerini "Tavanarası Ressamları" olarak adlandırılan bir sanatçı birliği kurulmuştur. Bu sanatçılar arasında Ömer Uluç (1931-2010) dikkat çekmektedir. Tavanarası Ressamları kopyacılığın karşısında durmuştur. Akademiden bağımsız, özgür ve özgün üretime inanmışlardır. Soyut sanatın savunucusu olmuşlardır.

Kadın sanatçı sayısının oldukça az olduğu bir dönemde uzun yıllar sanat kariyerini başarıyla sürdüren sanatçı Şükriye Dikmen'in (1918-2000) eserlerinde kız ve kadın portrelerine ağırlık verdiği görülmektedir. Kadınları tek başına resmetmeyi tercih eden sanatçı çok sayıda kadın portresi yapmıştır. Şükriye Dikmen'in (1918-2000) kadınları genellikle kentli, modern görünümlü, büyük gözlere sahip kadınlardır. (Resim 57) Figürlerin keskin hatları dikkat çekmektedir. Sanatçının az sayıda çizgi kullandığı ve sade bir üsluba sahip olduğu görülmektedir.



Resim 57: Şükriye Dikmen, Portre

Hikmet Onat (1882-1977) ve İbrahim Çallı'nın (1882-1960) atölyelerinde çalışmış olan Cevat Dereli'nin (1900-1989) "Harman" isimli eserinde üç kadın birlikte çalışmaktadır. (Resim 58) Geç Kübizm etkilerini taşıyan eserde keskin hatlara sahip olan kadın imgelerinin çalışkanlıkları vurgulanmaktadır. " 'Anadolu kadını' söylemi Batı'nın tehdidi altında kalıp kimliğini ve özgürlüğünü yitirme tehlikesi yaşayan 'Türk ulusu'nun ayakta durabilme meselesinin kurucu öğelerinden biri" olmuştur. (Sancar, 2012, s. 314)



Resim 58: Cevat Dereli, Harman, 1956, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 85x131.5 cm

Toplumsal gerçekçi ressamlardan olan Neşet Günel (1923-2002) “Ana ve Çocuk” isimli eserinde kadının annelik rolünü vurgulamıştır. (Resim 59) Anne, sorumluluğun ona ait olduğu evde, yani iç mekânda çocuğunun beşiğinin yanında konumlandırılmıştır. Kadının göğsünün açık olması çocuğunu emzirdiğinin ipucunu vermektedir. Elleri ve ayaklarının büyüklüğü köylü kadının fiziksel emeğine dikkat çekmektedir.



Resim 59: Neşet Günel, Ana ve Çocuk, 1959, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x67.5 cm,
Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Şeref Akdik (1899-1972), Cumhuriyetin kuruluş dönemindeki çizgisini 1940'lı yıllarda devam ettirmiştir. Kadının eğitilmiş ve entelektüel yönünü vurgulayan eserleri bu dönemde de sürmüştür. Yeni kuşağın yetiştiricisi olan kadınların eğitilmiş olmasını vurgulamıştır. Sanatçının “Kitap Okuyanlar” isimli eserinde anne-kız görüntüsü veren iki kişi, kızın elindeki kitaba bakmaktadır. (Resim 60) Kadın kızının ilgisini neyin

çektğini merak eder görünümündedir. Sanat ve edebiyatın hüküm sürdüğü, kentli ve modern bir aile imajı çizilmiştir. Kadınlar bu işle profesyonel anlamda uğraşan kişiler olarak değil, evlerinde kendilerini geliştiren kültürlü insanlar olarak gösterilmektedir. Duvardaki tablolar yaratılan kültür düzeyi yüksek, eğitilmiş kadınlar imajını tazelemektedir.



Resim 60: Şeref Akdik, Kitap Okuyanlar, 1946, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Şeref Akdik'in (1899-1972), 1955 yılında resmettiği "Çini Atölyesi" isimli bir diğer eserinde kadınlar çini atölyesinde çalışmaktadır. (Resim 61) Bu defa entelektüel orta sınıf kadınları değil yerel kıyafetleri içindeki halk sanatlarına yönelmiş kadınları resmetmiştir. Kafalarını önündeki çinilere eğmiş, işine odaklanmış kadınların çalışkanlıkları hissedilmektedir.



Resim 61: Şeref Akdik, Çini Atölyesi, 1955, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x71 cm

“Toprak Ana” isimli eserinde Cemal Tollu (1899-1968) anne ve çocuk imgesini resmetmiştir. (Resim 62) Kadın kucağında çocuğunu taşımakta, çocuk ise ekmeği tutmaktadır. Kadın keskin hatlara sahip heybetli gövdesiyle çocuğu koruyup kollayan güçlü bir görüntüye sahiptir. Eser Kübist bir üslupta resmedilmiştir. Kadının doğurganlığının vurgulanması ve eserin “Toprak Ana” olarak isimlendirilmesi sanat tarihindeki Ana Tanrıça figürlerini akla getirmektedir.



Resim 62: Cemal Tollu, Toprak Ana, 1956, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x50 cm

Avni Memedoğlu (1924-1998) “Ayrılış” isimli eserinde 1950’de yaşanan Kore Savaşı’nı konu almıştır. (Resim 63) Yerel kıyafetleri içerisinde resmedilen köylüler hüznü bir veda sahnesi yaşamaktadırlar. Oğlunu savaşa uğurlayan anne ve eşinin üzüntüsü yüzlerine yansımıştır. Askere giden erkeğin eşi solda tarafta kucağında bebeğini tutarken kendisi annesine sarılmaktadır. Çocuğun yaşı kaç olursa olsun anneliğin hiç bitmeyen bir görev olduğu görülmektedir. Anadolu’da yaşlı erkek anneleri hiyerarşik olarak diğer kadınlardan üstündür. Eserde bu hiyerarşi sezdirilmektedir. Erkeğin eşi ve çocuğu geri planda kalmıştır. Eşi göz yaşları içerisindeyken annenin üzgün fakat telkin edici tavrı dikkat çekmektedir. Figürlerin büyük elleri köylülerin emeğini vurgulamaktadır. Annenin belinde bulunan aletten aktif olarak çalışmakta olduğu anlaşılmaktadır.



Resim 63: Avni Memedoğlu, Ayrılış, 1960, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 103x132 cm

Sanatın devletin tekelinden çıkmaya başladığı 1940-1960 döneminde yükselişe geçen soyut sanatın yanı sıra, toplumsal gerçekçiliğin ön planda olduğu, kadınların annelik görevinin yüceltildiği ve kutsandığı eserler verilmiştir. Eserlerde Anadolu kadınlarının çalıştıkları görülürken annelik görevleri ön planda tutulmuştur. Zorlu yaşam şartları ve hayat mücadelelerine tanıklık edilmiştir. Köylü kadınların çalışkanlıklarını yüceltmekten ziyade büyük resmedilen elleri ve ayakları aracılığıyla yaşamak için çalışmak zorunda oldukları anlatılmıştır. Toplumsal gerçekçi üslubun yanı sıra Kübist ve renkçi tutum bazı sanatçıların eserlerinde göze çarpmaktadır.

Dünyada faşizmin yükselişte olduğu, kadın haklarının geri planda kaldığı bu yıllarda kadınların sorumlulukları ataerkil düzen tarafından belirlenmiştir. Çocuk bakımı annenin sorumluluğunda olup cinsiyete göre görev dağılımı yapılmıştır. Tarımda makineleşme ve kentlerdeki talep artışıyla birlikte köyden kente göçler yaşanmıştır. Ucuz iş gücü olarak görülen kadınlar erkeklerle aynı işi yapsalar dahi daha düşük ücretlerde çalışmışlardır. Çoğunluğu çalışmayan kadınlar ise ev işleri ve çocuk bakımıyla uğraşarak eşlerine maddi olarak bağımlı bir yaşam sürmüşlerdir. Bu durumun somut örnekleri toplumsal gerçekçi resimlerde yansımaları bulunmaktadır. Eğitimli ve kültürlü “ev hanımları” olarak modern nesiller yetiştirecek orta sınıf kadın imgelerine rastlanmaktadır.

4.4. 1960 - 1980 Yılları Arasında Türk Resim Sanatı ve Kadın İmgesi

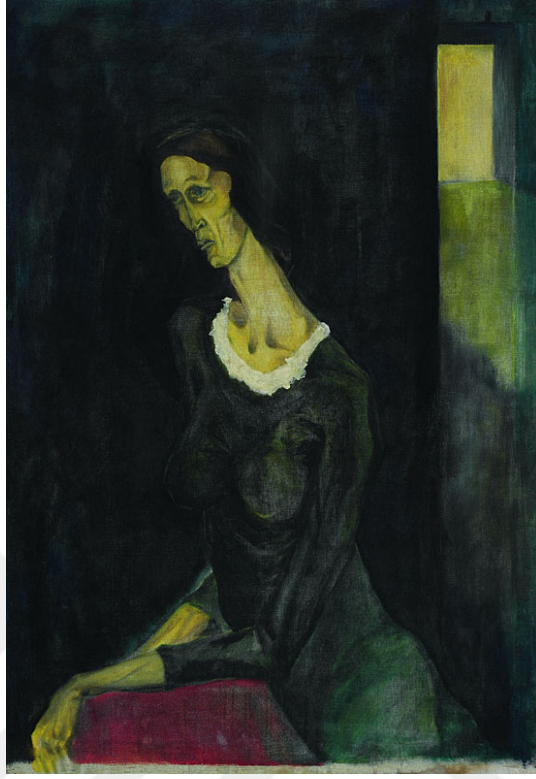
1960-1980 yılları iki adet darbe, bir adet muhtıra, anayasa değişikliği ve 68 olaylarının olduğu, siyasi açıdan oldukça hareketli, sağ ve sol görüş arasında kutuplaşmaların yaşandığı çalkantılı bir dönemdir. “1960’ların kültür politikalarının karakteristiğini oluşturan köken anlayışı, Osmanlıcılık, Türkçülük ve özellikle 1970’lerde güçlenmeye başlayan siyasal İslamcılık’ın bir sentezi niteliğinde olmuştur.” (Pelvanoğlu, 2017, s. 279) Bu dönemde 1950’lerde resimde görülen non-figüratif ve soyut sanat sürerken bir taraftan da toplumsal gerçekçi eserler verilmiş, sürrealist eğilimler görülmeye başlanmıştır. Yaşanan kutuplaşmalar sanatçıların içe dönmelerine, imgelerden sıklıkla faydalanmalarına neden olmuştur.

II. Dünya Savaşı’ndan sonra Batı’da ve Türkiye’de artan soyut eğilimlerin ardından 1960’larda tekrardan figüratif resme dönüş görülmektedir. “1960’tan sonra soyut non-figüratif (hatta bir çeşit action-painting) resim çalışmalarına figüratif bir yön veren pek çok sanatçı vardır.” (Tansuğ, 2012, s. 269) Bu eserlerde eleştirel bir bakış açısı söz konusudur. “1960 sonrası resimde yer alan figür, sanatçının ironik bakışını yansıtır ve akademik figürden çok farklıdır. Özellikle 1968 Kuşağı ressamlarının resimlerinde bu duruma rastlanır.” (Çolak, 2019, s. 302)

1960-1980 döneminde sanatçıların bireysel üsluplarının ön planda olduğu, yapıtlarına kişisel yorumlarını kattıkları görülmektedir. Sanatçıların kendi yaşamlarından yansımalar da eserlerinde yer almaktadır. Yeni teknikler kullanılmaya başlanmış, farklı malzemelerden yararlanılmıştır.

Mehmet Güleryüz’ün (1938) figüratif eserleri dışavurumcu bir tavır sergilemektedir. “Yapıtlarında konu olarak çağdaş insanı işleyen Güleryüz, insan psikolojisini, davranışlarını ve toplumsal eleştiriyi ön plana çıkarmış” bir sanatçıdır. (“Mehmet Güleryüz”, 1997, s. 725) Kadın figürüne yer verdiği “Kadın Mavi Fon Önünde” isimli eserinde kadının içerisinde bulunduğu karanlık oda dikkat çekmektedir. (Resim 64) Kadının yüzü ve vücudu deforme edilmiştir. Mutsuz ve umutsuz ifadesiyle acı çeker bir görüntüsü vardır. Uzun resmedilen boynu, eğik duran başına dikkati yönlendirmektedir. Sağ üst köşeden, pencereden sızan ışık görüntüsüne arkasını dönmüştür. Kadının teni ışıqla aynı renkte, karanlıkla kontrast oluşturmuştur ancak

odanın içi aydınlanmamıştır. Kıyafetleri de odanın kalanı gibi koyu renktedir. Kadının etrafını saran kasvet hissedilmektedir.



Resim 64: Mehmet Güler, Kadın Mavi Fon Önünde, 1960, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x70 cm

1960'lı yıllar insan haklarının gündeme gelmeye başladığı yıllardır. Amerika'da ve Avrupa'da feminist hareketlerin etkisiyle kadın hakları konuşlmaya başlanmıştır. “Muhafazakâr modernleşme dönemi dünyada 1968 hareketlerinin yarattığı radikal özgürlük hareketlerinin Türkiye’de de etkilerini göstermeye başlaması ile” eşitsizliklerle mücadele edilen bir dönemdir. (Sancar, 2012, s. 21) 1970’lerde siyasi hareketin toplumsal meselelere daha çok eğildiği görülmektedir.

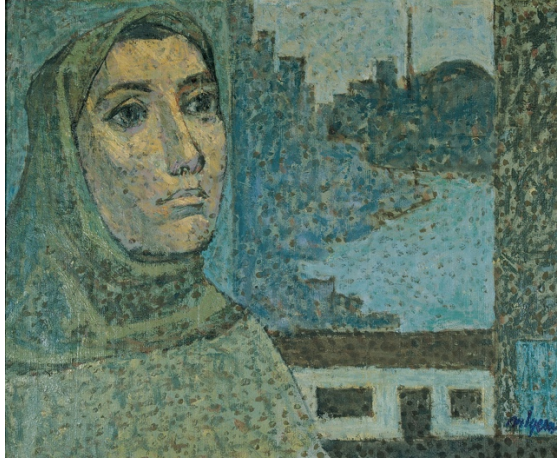
Sanatçı Fikret Muallâ (1903-1967) hayatının büyük bir bölümünü Paris’te geçirmiştir. Eserlerinde Paris’teki günlük yaşama sıklıkla yer verdiği görülmektedir. Sanatçının canlı renk kullanımları dikkat çekicidir. “Çarşıda” isimli eserinde kullanmış olduğu canlı renkler esere coşkulu bir hava vermiştir. (Resim 65) Fransa’da bir çarşayı resmettiği eserinde kadınların ve erkeklerin bir arada oldukları ve modern kıyafetler giydikleri görülmektedir.



Resim 65: Fikret Muallâ, Çarşıda, 1962, Kağıt Üzerine Guaj, 54x73 cm, Arkas Holding Koleksiyonu

1960'lı yıllarda köyden kente göç ve sanayileşme sürecinin ivmelenmesi söz konusudur. Tarımda meydana gelen modernleşmeyle birlikte erkek iş gücüne olan ihtiyacın azalması ve kent yaşamının sunduğu olanaklar yeni neslin köyden kente göçmesine neden olmuştur. Köyden kente yoğun göçün neden olduğu kültürel kargaşa ve bunalım sanat eserlerinde sıklıkla konu edilmiştir.

Nuri İyem (1915-2005) resimleri aracılığıyla halkın sorunlarını dile getirmiştir. Toplumsal gerçekçi sanat anlayışıyla kadın imgelerini sıklıkla kullanmıştır. Yerel konulara öncelik tanıyan Nuri İyem (1915-2005) özellikle Anadolu kadınlarını resmetmiştir. “Varoşun Hüznü” isimli eserinde noktacı bir anlayışla iç mekânda resmedilen kadın pencere kenarında durmasına karşın pencereye ve manzaraya ters dönmüştür. (Resim 66) Kadının bu tavrıyla dış dünyaya sırt çevirdiği ve küskün olduğu hissedilmektedir. Tek başına resmedilen kadının yalnızlığı vurgulanmaktadır. Köyden kente göçle birlikte kadınların ailelerinden ve tanıdıklarından ayrılarak yabancılaşma ve adaptasyon güçlüğü yaşadıkları görülmektedir. İçeride kapanmış olan kadının bakışları andan kopuktur.



Resim 66: Nuri İyem, Varoşun Hüzünü, 1960 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 41x33 cm

Nuri İyem (1915-2005) “Varoşlarda Üç Güzel” isimli bir diğer eserinde “Üç Güzeller” olarak mitolojide yer alan, sanat tarihi boyunca sıklıkla resmedilen bir konuyu seçmiştir. (Resim 67) Sanatçı bu konuya farklı bir yaklaşım getirerek dönemin önemli problemlerinden bir tanesi olan göç sorununu yansıtmıştır. Arka planda bir gecekondu mahallesinden kesit sunulurken, en geride şehrin yüksek binaları göze çarpmaktadır. Ön planda yer alan kadınlar gecekondu mahallesinde yaşayan, köyden kente göç etmiş insanlardır. Kadınlar izleyiciyle göz teması kurmaktan kaçınan, mesafeli ve endişeli bir tavır sergilemektedir.



Resim 67: Nuriye İyem, Varoşlarda Üç Güzel, Sunta Üzerine Yağlı Boya, 1960, 30x30 cm

Köyden kente göçle birlikte kent yaşamının köy yaşamına göre pahalılığı kadınların da iş gücüne dâhil olmalarını gerektirmiştir. Tek gelirin yetersiz gelmesiyle

birlikte kadınlar ev hizmetleri, konfeksiyon gibi güvencesi olmayan ve geliri çok sınırlı olan işlerde çalışmaya başlamışlardır. Sanatçı Can Ayan var olma mücadelesi veren bu kadınları resmetmiştir. “Kundura Tamircisi” isimli eserinde, işinin başında kunduraları onarıırken resmedilen kadının yüzündeki mutsuz ifade ve önünde yığınla duran terlik ve ayakkabılar dikkat çekmektedir. (Resim 68)



Resim 68: Can Ayan, Kundura Tamircisi, 1978, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 75x100 cm

Uzun yıllar Almanya’da yaşayan Hanefi Yeter (1947) eserlerinde göç konusuna değinmiştir. “Yurtdışı” isimli eserinde İstanbul’dan yurt dışına göç eden bir kadını konu edinmiştir. (Resim 69) Kadının pasaportundan bir görüntü olduğu hissini veren resimde Almanca yazılar olduğu görülmektedir. Bu yazılarla birlikte kadının yüzünde polis tarafından basılmış damga yer almaktadır. Kadının yaşadığı belirsizlik ve korku surat ifadesine yansımıştır. Başındaki örtüsünden ve kıyafetinin görünen yaka bölümünden yerel giysiler içinde olduğu anlaşılmaktadır. Kadının görünüşü, üzerinde yazan Almanca yazılarla çelişmekte, yurt dışında yaşayacağı yabancılaşma ve yalnızlaşmanın sinyallerini vermektedir.



Resim 69: Hanefti Yeter, Yurtdışı, 1976, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90x70 cm

“1970’lerde Millî Cephe Hükümeti’yle birlikte evrensellik tartışmalarının karşısına yeni bir hareket çıkar. Geleneksel, örf ve âdetlere dayalı bir politika söz konusu olur ve bu durum sanata da yansır.” (Pelvanoğlu, 2017 , s.274) 68 Kuşağı sanatçıları devletin bu tutumuna karşı olan sanatçılardır. 1960 darbesini ve 12 Mart Askerî Muhtırasını yaşayan sanatçılar eleştirel bir dile sahiptirler. Burcu Pelvanoğlu’nun (1980) söylediği gibi “bu kuşak sanatçıların figüre ve özellikle politik mesajlar içeren, bünyesinde ironi taşıyan figüre yönelmelerine, onu yeniden gündeme getirmelerine şaşırmamak gerekir.” (Pelvanoğlu, 2017, s. 136) Evrensel ve yerel değerler arasında bir kimlik arayışı süregelir.



Resim 70: Nurullah Berk, Sandal Sefası, 1971, Tuval Üzerine Yağlı Boya

“Sanatçılarımızın Batı’daki çağdaş ve güncel sanat gelişmeleri karşısında dikkatli bir gözlemci tavrını korumakla beraber, bu gelişmelere, kendi kültür gelenekleri, yaşam deneyleri ve çevre olanakları açısından yaklaşmayı tercih ettikleri söylenebilir. (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 120) Nurullah Berk’in (1906-1982) geometrik şekillerden faydalanarak oluşturduğu eserlerinde yerel konuları ve yerli motifleri modern bir anlatımla işlediği görülmektedir. “Sandal Sefası” isimli eserinde geometrik-figüratif bir anlayışta bir ailenin gerçekleştirdiği sandal gezisine yer vermiştir. (Resim 70) Tamamlayıcı ve komşu renklerden faydalanan sanatçı çizgisel kontur kullanmıştır. Yataylar, dikeyler ve diyagonallerle resimde oluşturduğu geometrik kurgu dikkat çekmektedir. Bulutların ve dalgaların formunda kullandığı eğriler hareket hissiyatını yaratmıştır. Yerel bir görüntüden esinlenen sanatçı sandalcıyı aileden farklı bir yöne bakarken resmetmiştir. En arkada yer alan kadınlardan birinin kucağında bebek görülmektedir. Arkada oturan diğer kadın ise etrafa bakmak yerine bebeğe bakmaktadır. Sanatçı eserinde bir nevi Doğu-Batı sentezi yaratmıştır.



Resim 71: Aydın Ayan, Kuş Yemi Satıcısı Kadın, 1977, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x50 cm, Özel Koleksiyon

Eserlerinde insanlara sıklıkla yer veren Aydın Ayan (1953) toplumsal konuları işlemiş, simgesel anlatımlara başvurmuştur. Sanatçının “Kuş Yemi Satıcısı Kadın” isimli eserinde kadının arkasının dönük olduğu ve işine doğru eğildiği görülmektedir. (Resim 71) Bulunduğu ortamdan kopuk, yalnız ve içe kapalı bir görüntüsü vardır. Geri

planda kapının ardından gizlice bakan çocuğun ürkek tavrı dikkat çekmektedir. Gündelik yaşamdan bir kare resmedilmiştir. Aydın Ayan'ın “Bozkırda Yalnızlık” isimli eseri geniş bir bozkır manzarasında ileriye doğru bakan kadınların yalnızlığını vurgulamaktadır. (Resim 72) Uçsuz bucaksız manzarada iki kadından ve çocuğundan başka kimse yoktur. Kadınlar bir taraftan işlerini yapmakta, bir taraftan da bakmakla yükümlü oldukları çocuğu yanlarında gezdirmektelerdir.



Resim 72: Aydın Ayan, Bozkırda Yalnızlık, 1979, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon

1977 yılında başlayan “Yeni Eğilimler Sergileri”, “her tür özgün bakışın egemen olduğu bir ortamda değişik malzemeleri kullanarak ve her türlü tekniği deneyerek çağdaş sanatımıza yeni bir soluk aldirmek, biçim ve içerik ilişkilerini üstün çağdaş sanatlarda yeni bir aşamaya götürmek” amacını taşımıştır. (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 124) Bu sergilerin çağdaş Türk sanatının gelişiminde önemli bir yeri vardır.

1970’ler itibariyle eserlerin alıcıları kurumlar ve sermaye sahibi bireyler hâline gelmiştir. Sanat aynı zamanda bir yatırım aracı olarak da değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu dönemde özel kişi ve kurumların sanat ve sanat yapıtlarına olan ilgisi artmıştır. Koleksiyonculuk eğilimleri başlamış, sanatçı ve sergi sayısı çoğalmıştır. 1980 yılında Ankara Resim ve Heykel Müzesi açılmıştır.

4.5. 1980 - 2000 Yılları Arasında Türk Resim Sanatı ve Kadın İmgesi

1980 – 2000 yılları arası dönemde verilen eserlerde çeşitlilik göze çarpmaktadır. Düzenlenen sergilerin, galerilerin ve sanat müzelerinin sayısının arttığı gözlemlenmektedir. Bu dönemde Batı’da ön plana çıkan postmodernizm, 1980’li yıllarda Türkiye’de de etkilerini göstermeye başlamıştır. 1980’de yaşanan askerî darbe ile birlikte özgürlük ortamının kısıtlandığı ve baskılandığı görülmüştür.

1970’lerde bireyin kendi içine döndüğü, figüratif eğilimlerin de bu yönde olduğu görülmektedir. Sanatçıların içinde bulunduğu çelişkili ve gerilimli toplum dinamikleri figüratif anlatıma eğilimi doğurmuştur. Bu sayede eleştirel, sorgulayıcı bir dil açığa çıkmıştır. “1970’lerin sonu ve 1980’ler boyunca tek tek sanatçıların kişisel serüvenleri açısından, dönemin siyasi havasına koşut biçimde birbirinden kopuk, bağımsız olarak gözlemlenen etkinlikler, çağdaş Türk sanatında gerçek bir değişime, evrilmeye işaret etmektedir.” (Duben & Yıldız, 2008, s. 32)

1980’lerde Yeni Dışavurumculukla birlikte figüratif resimler toplumun baskılanması sonucu ortaya çıkan bir ifade aracı olmuştur. 1970’li yılların içe kapalı dönemi, 1980’lerde dışavurumcu eğilime yönelişi doğurmuştur.

Figüratif eserler veren sanatçı Neş’e Erdok (1940) toplumsal gerçekçi bir çizgidedir. Biçim kaygısının ön planda olduğu eserlerinde sokak satıcıları, yaşlılar, çocuklar gibi tekrar eden farklı temalar üzerine çalışmıştır. Toplum dışına itilmiş, yoksul insanların görmezden gelinen hayatlarını resmetmektedir. Kendi yaşantısıyla ilgili öğelerin yer aldığı eserleri olduğu gibi toplumu yansıtan önemli saptamalarla dolu eserleri de vardır. Eserlerinde toplumsal cinsiyet konularına yer verir. Kadınların yaşadıkları kimlik bunalımları figürlerinin yüzlerinden okunmaktadır. Kullandığı figürlerinde kimi zaman deformasyonlar görülür. Figürlerin mekânla olan ilişkisi dikkat çeker.



Resim 73: Neş'e Erdok, Disiplin ve Ceza, 1985, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 152x135 cm

“Disiplin ve Ceza” isimli eserinde dışarıdan bir otorite kadın figürünün saçını kesmektedir. (Resim 73) Kişinin kim olduğu görünmez ancak yukarıdan müdahale ve baskıyla, kadının isteği dışında saçını kestiği hissettirilmektedir. Zorlamacı tavır karşısında kadının yaşadığı mutsuzluk ve çaresizlik, yüz ifadesinden ve beden dilinden anlaşılmaktadır. “Erdok’un resimlerinde müdahale eden, kararı veren, iktidar konumunda olan hiçbir zaman görülmez. Sadece eller ve makas gözüktür, izleyicinin odağında ise müdahale edilen vardır. Onun ruh hâli ve yürek burkuntuları büyük boyutlu resimlerle izleyiciye sunulur.” (Erten, 2017, s. 142)

1980’ler kadın hareketinin yükselişe geçtiği dönemdir. Kadın sanatçıların daha aktif olmaya başladığı görülür. Daha çok tüketmeye teşvik edilen bir ortamda kadının metalaştırılması ve tüketim kültürünün önemli bir oyuncusu hâline getirilmeye çalışılması eleştirilmiştir. Patriarkal düzenin kadını yerleştirmiş olduğu konum gözler önüne serilmiştir. Kadın bedeni ve kimliği toplumsal baskının en çok hissedildiği yerdir. Dünyanın gündeminde olan feminizm hareketi Türkiye’de de kadınların farkındalıklarının artmasına neden olmuştur.



Resim 74: Mümtaz Yener, Durup Duru, 1982, Duralit Üzerine Yağlıboya, 62x44 cm

Yeniler Grubu’nun üyelerinden olan Mümtaz Yener (1918-2007) toplumsal konulara değindiği çok figürlü çalışmalarıyla dikkat çeker. “Durup Duru” isimli eserinde sınıfsal farklılıkların yansıması görülmektedir. (Resim 74) Çarpışmak üzere olan hız teknesi ve sandal birbiriyle zıt bir görüntü çizmektedir. Hız teknesi sandalın üzerine doğru sürmektedir, sandaldaki insanların yüzünden şaşkın ve tepkili ifadeleri okunmaktadır. Sağ taraftaki sandalın içine insanlar dolmuşken sol taraftaki hız teknesinde yalnızca bir kadın ve bir erkek vardır. Hız teknesinin arkasında bikiniyle güneşlenen kadın imgesi üzerinden sınıfsal fark görselleştirilmiştir.

Mevlüt Akyıldız’ın (1956) eserlerinde toplumsal eleştiriler ön plandadır. İronik bir biçimde konuyu ifade eden sanatçının eserleri izleyiciyi aynı zamanda gülümsetir. “Figüratif tarzda çalışan Akyıldız yapıtlarını Doğu geleneği, mitoloji, deyimler, masallar ve mizahi bir bakış açısı taşıyan toplumsal eleştiri üzerine oluşturmaktadır. Simgelere yer verdiği yapıtları ikonik ve öykücü bir anlayış taşır.” (“Mevlüt Akyıldız”, 1997, s. 50) Sanatçı kalabalık figürlü kompozisyonlarıyla dikkat çeker. “Deniz Tanrısı” isimli eserinde sanatçının ironik yaklaşımını görmek mümkündür. (Resim 75) Akyıldız’ın odağa yerleştirdiği abartılı boyutlara sahip olan erkek figürü kadınlarla çevrelenmiştir. Sanatçı yaptığı adlandırmayla mitolojik bir göndermede bulunmuş, erkeğin merkezde yer alan öncelikli toplumsal konumunu vurgulamıştır. Kadın ise ikinci planda, erkeğin hizmetinde, bireysellikten uzak bir görüntüdedir.



Resim 75: Mevlüt Akyıldız, Deniz Tanrısı, 1987, 81x100 cm, Özel Koleksiyon

Sanatçı “Kuğu Gölü” isimli eserinde kompozisyonun merkezine yerel kıyafetleriyle dans eden, abartılı boyutlarıyla dikkat çeken bir erkek yerleştirmiştir. (Resim 76) Erkeğin etrafında yarı kuğu şeklinde, şık giyimli kadınlar olduğu görülmektedir. Kadınların Batılı görünüşünün yanında kendisinin yerel kıyafetleri tezat bir görüntü oluşturmaktadır. Erkek merkezde tek başına kollarını açmış dururken etrafının birbirine benzeyen pek çok küçük kuğu-kadınla çevrelenmiş olması ironiktir. Sanatçı her iki eseriyle asırlardır ataerkil toplumda kendini merkeze konumlayan erkeğin bakış açısında bir değişiklik olmadığı konusunda toplumsal bir eleştiride bulunmuştur.



Resim 76: Mevlüt Akyıldız, Kuğu Gölü, 1990, 100x81 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon

Yeni Dışavurumculuk akımının etkisinde eserler veren Bedri Baykam (1957) büyük boy tuvalere çalışmayı tercih eden bir sanatçıdır. Sanatçının “Fahişenin Odası” isimli eseri kadın imgesine yer verdiği önemli işlerinden biridir. (Resim 77) Bu yapıtında yağlı boya dışında bir malzemeden faydalanarak kırık aynalar kullanmıştır. Eser büyük boyutuyla dikkat çekmektedir. Solda yer alan kadın kıyafetlerini çıkarırken sağda yer alan figür kırık aynalardan oluşmuştur ve ayakta beklemektedir. Odanın kalanından kopuk olan bu figür de izleyici gibi odanın bir parçası değildir. İzleyici kırık aynalardan kendi yansımasına şahit olarak kendini figürün yerine koyar. Aynaların kırık olması aynı zamanda parçalanmış benliğin göstergesidir. Kadın cinsel bir obje olarak sunulur. Erkeğin boyunduruğunda bulunan kadın ve erkeğe hizmet eden cinsellik anlayışı dile getirilir.



Resim 77: Bedri Baykam, Fahişenin Odası, 1981, Sunta Üzerine Yağlı Boya ve Kırık Ayna, 120x240 cm

Mustafa Ayaz (1938) çizgisel bir üsluba ve renkçi bir anlatıma sahiptir. Eserlerinde ritmik öğeler dikkat çeker. Kadınlar çoğunlukla eserlerinin baş köşesindedir. Kadınların toplum içinde yaşadıkları sıkıntıları ve kimlik arayışlarını sanatçının gözlemlerinden sentezlediği dışavurumcu bir ifadeyle görmek mümkündür. Ayaz (1938) kadın-erkek ilişkilerine eserlerinde sıklıkla yer verir. “Kırmızı Çoraplı Kız” isimli eserinde arka planda kadın-erkek ilişkilerinden yansımalar görülmektedir. (Resim 78) Ön planda bulunan kırmızı çoraplı kadın ise duruşu ve kıyafetiyle cinselliğe vurgu yapar. Kullanmış olduğu kırmızı renk bu hissi kuvvetlendirir. Desene önem veren sanatçının eserinde çizgisel bir yaklaşım görülmektedir.



Resim 78: Mustafa Ayaz, Kırmızı Çoraplı Kız, 1987, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x80 cm

Ömer Uluç (1931-2010) Soyut Dışavurumcu olarak nitelendirilse de biçimden faydalanan ve figüratif eserler veren bir sanatçıdır. Eserlerinde dinamik fırça darbelerinin ön plana çıktığı lekesel alanlar vardır.



Resim 79: Ömer Uluç, Mor Saçlı Kadın, 1981, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Sanatçının “Nü ve Şuh Kadınlar” serisinden olan “Mor Saçlı Kadın” Beyoğlu’nda yer alan afişlerden esinlenerek yaptığı bir eserdir. (Resim 79) Kadının cinselliğini ön plana çıkartacak şekilde poz verdiği görülmektedir. Saçlarının sıra dışı bir şekilde mor renkli olması dikkatleri üzerine toplamak istediğinin göstergesidir. Sanatçının bu eserinde dinamik, çizgisel fırça vuruşları dikkat çekmektedir. Arka planda yer alan yeşil lekesel alanda ise dairesel bir hareket söz konusudur. Resimde detaylara yer verilmemiştir.



Resim 80: Gülseren Südor, Hayat Kadehi, 1988, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x70 cm

Gülseren Südor (1945) eserlerinde fantastik öğelere yer verir. Çıplak kadın figürlerini sıklıkla kullanmaktadır. Sanatçının eserlerinde “Hayat Kadehi” isimli eserinde olduğu gibi kıvrımlar dikkat çeker. (Resim 80) Eserde yer alan dört kadın merkez ve merkezin çevresindedir. Kadınlardan bir tanesinin ağladığı, diğerinin ise onun başını okşayarak teselli ettiği görülmektedir. Böylece kadınların dayanışması ve hayatın gerçekleriyle mücadele ederken birlikte kurdukları korunaklı dünya yansıtılmaktadır. Esere düşsel bir hava hâkimdir.



Resim 81: Alaettin Aksoy, Cici Annem, 1998, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x50 cm

Eserlerinde fantastik bir dünyanın kapılarını açan Alaettin Aksoy (1942) aynı zamanda eleştirel bir tutum sergiler. Figüratif işlerinde anlatımcı ve dışavurumcu eğilimdedir. Gerçeküstücülüğü ve mizahi unsurları eserlerinde görmek mümkündür. “Cici Annem” isimli eserinde kadının boyutları abartılarak ironik bir görüntü oluşturulmuştur. (Resim 81) Koltuk altında kaybolan çocuğun yüzünde korkmuş bir ifade vardır. Kadının yüzündeki hüznü ifade ve kullanılan sonbahar renkleriyle melankolik bir görüntü oluşturulmuştur. Göğüslerinin belirgin olması doğurganlığını vurgulamaktadır. “Cici anne” kavramı kadınlar biyolojik anne olmasalar dahi gerekli olduğunda çocukların yetiştirilmesi konusundaki görevin yine kadınlarda olduğunu hissettirmektedir.



Resim 82: Cihat Aral, Göç, 1996, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 37x97 cm, Özel Koleksiyon

1980-2000 yıllarında kentteki olanakların artışıyla birlikte hızlı büyüme devam etmiş ve köyden kente göç yoğun bir şekilde sürmüştür. Yaşanan göçle kent yaşantısına uyum sağlamaya çalışan kitleler arabesk kültürü doğurmuştur.

Cihat Aral (1943) toplumsal gerçekçi yaklaşımıyla figüratif eserler veren bir sanatçıdır. Çalışmalarında insanlık dramlarını gözler önüne serer. “Çöp İnsanlar”, “Göç” gibi serileri bu duyarlılığın ürünleridir. “Göç” isimli eserinde göçün özellikle kadınlar açısından yarattığı zorluklar üzerinde durmuştur. (Resim 82) Kadınlar taşıdıkları ağır yük yüzünden iki büklümdürler. Gerçek hayatta da göç nedeniyle yaşadıkları ekonomik sıkıntılar, adaptasyon zorluğu, yalnızlaşma, artan sorumluluklar gibi konular kadınları olumsuz etkilemektedir. Eserde kullanılan renkler karamsar ve melankolik bir tablo çizmektedir.



Resim 83: Cihat Burak, Telli Baba'da Gelin ve Damat, 1984, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x120 cm, Özel Koleksiyon

Cihat Burak'ın (1915-1994) eserlerinde toplumsal sorunları dile getirdiği görülmektedir. Eserlerinde zaman zaman fantastik öğelere ve eleştirel bir tavra rastlamak mümkündür. Yapmış olduğu “Telli Baba'da Gelin ve Damat” isimli eserde yeni evli bir çiftin türbe ziyaretini konu edinmiştir. (Resim 83) Figürler kameraya poz vermiş gibi durmaktadırlar. Kadının gelinliğinde, kız çocuğunun ve arabanın üzerinde duran oyuncak bebeğin kıyafetlerinde tekrar eden beyaz renk dikkat çekmektedir. Beyaz renk kadına ithaf edilen “saflık, temizlik” gibi sıfatların temsilcisidir. Arabanın üzerine yerleştirilen bebek, kadının “gerçek” bir aile olabilmek için çocuk sahibi olması gerektiği görüşünün toplum tarafından bir hatırlatması gibidir. Bu döngüde bebek kız çocuğu olacak, kız çocuğu kadın olacak, evlenecek ve o da çocuk doğuracaktır. Kadının erkeğin ardına gizlenmiş poz, geleceğin “babası” olarak erkeğin ciddiyeti, kız çocuğunu koruyup kollayan, omzunda duran eli hem Türk kültürünün göstergesi, hem de toplumsal cinsiyet rollerinin tezahürüdür.



Resim 84: Nedret Sekban, Küpe Takan Romanlar, 2002, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x162 cm

Nedret Sekban'ın (1952) eserlerinde toplumsal gerçekçi bir yaklaşım görülmektedir. Sanatçı büyük boyutlu tuvalere çalışmayı tercih etmektedir. Sekban (1952) sokaktaki yaşamdan beslenmektedir. “Küpe Takan Romanlar” isimli eserinde olduğu gibi yapıtlarında çingenelere sıklıkla yer verir. (Resim 84) Bu eserde kadınların özgür, rahat ve mutlu görüntüleri göze çarpar. Sanatçı gündelik hayatın içinden, pek çok kişinin farkında olmadan yanından yürüyüp geçtiği hayatlardan kareler sunar.

1980 - 2000 yılları arasındaki dönem çağdaş Türk sanatı için önemlidir., uluslararası nitelikte olması ve çağdaş sanat eserlerine yer verilmesiyle birlikte çağdaş Türk sanatının gelişimi ve görünürlüğü açısından önemli olmuştur. 1960'lı yıllar itibariyle modernist görüş yerini postmodernist bir tavra bırakmaya başlamıştır. Modernizmin benimsemiş olduğu ilerlemeci, özgün, avangart, akılcı yaklaşımlara olan inanç yaşanan savaşlar, çevre tahribatlarıyla birlikte zaman içerisinde sarsılmaya başlamıştır. Postmodernist görüşün benimsediği çoğulculuk, yerellik, geçmişin anlatılarına yöneliş, kozmopolit tavır, metinlerarasılık gibi özellikler ön plana çıkmıştır.

4.5.1. Türkiye’de Feminist Sanat

II. Meşrutiyet dönemi kadın hareketinin Osmanlı’daki en belirgin dönemidir. Bu dönemde kurulan dernekler ve yayınlar kadınların bilinçlenmesini, çeşitli hak ve özgürlükler talep etmesini sağlamıştır. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşuyla birlikte talep edilen bu haklar zaman içerisinde elde edilmiştir. Önce 1926 yılında Medeni

Kanun'un kabulü, sonrasında 1934 yılında yapılan anayasa değişikliği ile seçme ve seçilme hakkının kazanılması kadınları erkeklerle yasalar önünde eşit bir noktaya taşımıştır. “Annelik görevi” ile uyumlu olan öğretmen, hemşire gibi meslek gruplarında çalışmaları teşvik edilmiştir. Yasalar önünde eşitlik sağlanmıştır ancak toplumsal cinsiyet düzenlemesiyle kadının en kutsal görevi “annelik” olarak görülmeye devam etmiştir.

Kadınlar modernleşme projesinin önemli ve görünür bir parçası olmuşlardır. Tüm bunların yanında çoğunluğu Müslüman bir toplum olmanın getirdiği bir takım görüşler de mevcuttur. “Müslüman ailesinin istikrarı ve kadınlara bunu korumada düşen rol tarihsel olarak daima önemli olmuştur. (Kandiyoti, 1997, s. 118)

1968 Hareketi'nin yarattığı radikal özgürlük ortamı, feminist hareketin yolunu açmıştır. Eril tahakkümün sona ermesi ve cinsiyetler arası eşitlik hedeflenmiştir. 1968 Hareketi'yle birlikte feminizm Batı'da yükselişe geçse de 1970'li yıllarda yaşanan şiddetli sağ-sol çatışmalarından ötürü Türkiye'de varlığını göstermesi daha geç olmuştur. 12 Eylül 1980'de gerçekleşen askerî darbenin sonrasındaki dönemde feminist hareket etkisini göstermeye başlamıştır. Kadın haklarını korumak ve eşitliği sağlamak için pek çok dernek aktif olarak faaliyet göstermiştir. Gerçekleştirilen eylemler, sempozyumlar, yürütülen kampanyalar, açılan sığınma evleriyle örgütlü bir topluluk oluşturulmuştur.

Türkiye'de feminist sanatın gelişimiyle resim sanatının yanı sıra kavramsal sanat, video sanatı, yerleştirmeler, performans sanatı, fotoğraf gibi farklı alanlarda kadının toplumsal konumuna, toplumsal baskılara, kadın olma deneyimine dikkat çekilmiştir. Kadınların sanattaki varlıklarının görünürlük kazanmaya başlamasıyla birlikte yaşadıkları toplumsal baskıyı ve yönlendirmeyi dillendirmeye başladıkları görülmektedir. Feminist hareketle birlikte kadınların yaşadıkları sorunlara, baskılara ve stereotipleştirmelere gönderme yapan yapıtların kadınlar tarafından üretimi artmıştır.

“1980'li yıllarda kadın sanatçıların, sanat arenasında niceliksel ve yapıtlarıyla niteliksel olarak ağırlık kazandıkları bir dönem olması dikkat çekicidir.” (Duben & Yıldız, 2008, s. 26) Yüzyıllardır sanatın vazgeçilmezi olan kadın imgesine kadın sanatçıların birlikte yeni anlamlar yüklenmiştir. “Yeni Eğilimler Sergisi, Türkiye'de

özellikle 1990 sonrası çağdaş sanatın kadınlar öncülüğünde geliştiği izleniminin uyanmasında etkili olan Füsun Onur, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Azade Köker gibi pek çok kadın sanatçının ilk dikkat çekici yönelimlerini izleyebileceğimiz önemli bir etkinliktir.” (Antmen, 2013, s. 120)

Bazı kadın sanatçılar kendilerini feminist olarak tanımlasalar da sanatçı kimliğinin kadın sanatçı/erkek sanatçı şeklinde ayrışmasından rahatsızlık duymaktadırlar. Var olan ataerkil düzeni sanatlarıyla sorgulamakta, toplumun dikkatini bu yöne çekmekteledir. Çocuk gelinler, bir kısmı “namus” kisvesi altında gerçekleştirilen kadın cinayetleri ve kadına şiddet olaylarının devam ettiği bu dönemde toplumun kanayan yaralarını kadın sanatçılar özellikle dile getirmişlerdir.

Söz konusu “ahlak, namus” gibi kavramlar olunca toplumda çifte standartlı bir durum yer almakta, bu kavramlar kadın üzerinden konuşulmaktadır. “Ev ve ailenin böyle kutsallaştırılması, arada olup bitenlerin tamamen görülmez kılınmasına hizmet etmiştir. Böylelikle, aile içinde eşitsizlikler, şiddet ve tahakküm, istismar ve baskı ‘özel’ alanın sorunları olarak görmezden gelinirken, evdeki iktidar ilişkilerinin ‘dış’ dünyadakilerle sürekliliğinin de üzeri örtülmüştür.” (Bora, 2018, s. 59) Aile ilişkileri dokunulmaz kılınarak kadınlar savunmasız bırakılmıştır.

Kapitalizmin en önemli araçlarından biri kadınlar olmuştur. Kadınlar aracılığıyla daha fazla tüketim teşvik edilmiştir. Görsel medya kadınları stereotipleştirmekte ve nasıl olmaları gerektiği konusunda yönlendirmektedir. Bir taraftan kadınlar güzellikleri, sahip olduklarıyla yarıştırılırken bir taraftan da toplumda kadın bedeni ve cinsellik tabulaştırılmaktadır. “Kadın cinselliği üzerindeki toplu denetimin önemli bir nedeni kadının cinsel iffeti ile aile ya da sülalenin şerefi arasında kurulan bağlantıdır. Kadınlara, herhangi bir yanlış davranış nedeniyle bütün bir topluluğa, sülaleye ya da aileye utanç ya da şerefsizlik getirecek denli muazzam olumsuz bir güç atfedilmiştir.” (Kandiyoti, 1997, s. 81)

1970’ler itibariyle Türkiye’de kadın sanatçı olarak var olma mücadelesi başlamıştır. Nur Koçak’ın (1941) “Fetiş Nesneler/Nesne Kadınlar”, “Vitrinler” isimli serileri oldukça dikkat çekicidir. Kadının sergilenecek bir süs eşyası olarak görülmesine, kapitalist toplumda bu yönde bir tüketimin teşvik edilmesine eleştirel bir

yaklaşımında bulunmuştur. Bu doğrultuda kadınların bir süs eşyası gibi konumlanmasını teşvik eden ojeler, rujlar, parfümler gibi güzellik ürünlerini de resmetmiştir. Eserlerini büyük boyutlarda çalışan sanatçı hiperrealist bir anlayışa sahiptir. “Türkiye’de kavramsal sanat araştırmaları, minimalist uyarlamaları ve video denemelerinin görülmeye başladığı 1970’lerde Nur Koçak (1941) fotogerçekçiliği temsil eder ve fotogerçekçiliği 1970 sonrasında Avrupa’da sesini yükselten feminist sanat ile birleştirir.” (Pelvanoğlu, 2017, s. 59) Kadının haz uyandıran bir arzu objesi olarak görülmesine dikkat çeker.

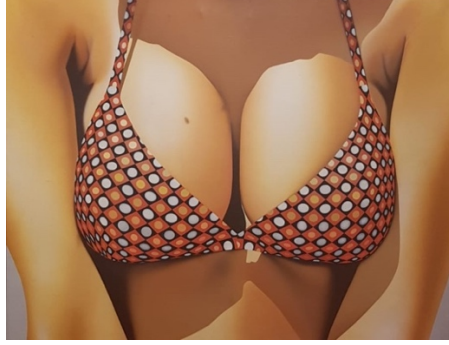


Resim 85: Nur Koçak, Kırmızı ve Siyah ya da Nesne Kadınlar II, 1976, Tuval Üzerine
Akrilik, 162x130 cm

Nur Koçak’ın (1941) kimi eserlerinde kadın bedeninin metalaştırılması, haz yaratan bir cinsel unsura dönüşümü vurgulanmaktadır. “Kırmızı ve Siyah” isimli eserinde birbirlerinin aynısı olan ve yüzleri görünmeyen kadınlar tekrar unsurundan faydalanılarak tek tipleştirilmiş ve kimliksizleştirilmiştir. (Resim 85) Kadının kim olduğunun bir önemi yoktur, bu nedenle yüzü resmedilmemiştir. Haz uyandıracak nitelikte olduğu empoze edilen bedenler seçilmiştir. Kullandıkları nesnelerle (iç çamaşırları), kendileri de nesneleştirilmişlerdir.

“Hommage à Vasarely” isimli eserinde de göğüsler yapıtın merkezine yerleştirilmiş, odak noktası olarak gösterilmiştir. (Resim 86) Bu imgelerin hiçbirisi izleyiciye yabancı değildir. Her gün kitle iletişim araçlarında karşımıza çıkan, normalleştirilmiş imgelerdir. Kadın aklıyla değil, bedeniyle vardır. “Oldukça büyük

boyutlu olan bu resmin, kadın bedeninin belli kısımlarına yönelen yaygın ilgiyi kusarcasına kadrajlanmış olması, dahası soyut resmin optik yanılsama ustası sayabileceğimiz Vasarely’e adanmış olması ironiktir.” (Antmen, 2013, s. 124)



Resim 86: Nur Koçak, Hommage à Vasarely, 1977, Tuval Üzerine Akrilik, 89x116 cm

Gülsün Karamustafa’nın (1946) eserlerinde köyden kente göçmüş insanların sonucu olarak ortaya çıkan arabesk kültürün yansımalarını bulmak mümkündür. Kullanmış olduğu çeşitli nesneler arabesk kültürün temsilcileridir. Sanatçı kitsch nesne kullanımı ve yerleştirmeleriyle tanınır. Sinemayla da iç içe bulunan sanatçının “Yarabbim Sen Bilirsin” isimli eseri Yeşilçam’dan resmedilmiş bir kare gibidir. (Resim 87) Kadın ve erkeğin abartılı poz, kıyafetleri, arka planda yer alan şarkıcılar, yukarıdan sarkan obje arabesk kültürün yansımasıdır.



Resim 87: Gülsün Karamustafa, Yarabbim Sen Bilirsin, 1981, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 47x65 cm

“Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var” isimli eseri de aynı şekilde arabesk kültürün öğeleriyle çevrilidir. (Resim 88) Arabesk müzik arabesk kültürün vazgeçilmezlerindendir. Resmedilen radyo ve eser için seçilen isim kadının arabesk

müzik dinleyip ağladığını düşündürmektedir. Köyden kente göç etmiş bir kadının dramı, duvarda resimleri bulunan idealize ettiği kadın figürleri aracılığıyla, temizlik yaptığını gösteren, kolunun altına sıkıştırdığı süpürgesiyle anlatılmıştır. Arafta kalan kadının hüznü hissedilirken aynanın sağ üst köşesinde gülümseyen kadın imgesi ironik bir görüntü oluşturmuştur.



Resim 88: Gülsün Karamustafa, Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var, 1981

İpek Duben (1941) toplumsal konulara eserlerinde yer veren bir sanatçıdır. Hazırlamış olduğu “Şerife” isimli sergide görünmez birinin içinde var olduğu izlenimini veren elbiseler resmetmiştir. (Resim 89) Var olma mücadelesi içinde kimliksizleştirilen kadınları temsil eden boş elbiselerle sanatçı, kadınların toplumsal konumlarını vurgulamıştır. Özellikle 1960’lar sonrası köyden kente göçün yoğunlaşmasıyla birlikte kadının yaşadığı kendini var edebilme mücadelesine dikkat çekmiştir. Eserlerin isminin “Şerife” olmasına karşın Şerife’nin kendisi resimde yoktur. Duben (1941) evine temizlik için gelen Şerife’yi resmetmek istemiş ancak kendisi ayıp olduğunu düşündüğü için kabul etmemiştir. Bu durumdan etkilenen sanatçı “Şerife” isimli diziyi yaratmıştır. Şerife hem var, hem yoktur.



Resim 89: İpek Duben – Şerife 9-10-11, 1981, 240x130 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Türkiye’de kadınlardan bahsederken Batılı değerlerle kentte yaşayan kadınlarla kırsal kesimde tarım ve hayvancılık gibi işlerle uğraşan kadınların eşit şartlara sahip olmadığını söylemek mümkündür. Kırsal kesimde kadın erkekten sonra gelmektedir. Sanayileşmiş toplumda Batılı değerlerle eğitim görmüş kadın toplumsal baskıdan bir miktar sıyrılabilmiş ve bireyselleşebilmiştir. Köyden kente göç edenler ise bu iki farklı kültürün çatışmasını yoğun bir şekilde hissedenler olmuştur. Kadının iş gücüne katılmasıyla ev işi ve ebeveynlik konularındaki yükü hafiflememiş, dengeli bir paylaşım yapılmayarak kadınlar sömürüye açık hâle gelmiştir. Kadının iş hayatındaki varlığı artış gösterse de bu defa evdeki iş yükü ve artan rekabetçi ortamda çocukların gelişimiyle ilgili sorumluluğu fazlalaşmıştır. Kadının çalışması ve kendi ayakları üzerinde durabilecek maddi güce sahip olması kadın ve erkeğin ev ve çocuk bakımı konusunda adil bir iş bölümü yapmasıyla sonuçlanmamıştır.



Resim 90: Tomur Atagök, Elements of Sale III, 1985

Feminist olduğunu dile getiren sanatçı Tomur Atagök'ün (1939) eserlerinde kadın imgeleri sıklıkla yer almaktadır. Toplumsal sorunlara değinen Atagök kadının toplumsal konumunu sorgulamıştır. Eserlerinde figüratif ve soyut sanatı aynı anda bulmak mümkündür. Yapıtlarında farklı malzemeler kullanmış, zaman zaman tuval yerine alüminyum ve çelik tercih etmiştir. Ana Tanrıçaları resimlerinde konu edinen sanatçı bir zamanlar kadının sahip olduğu güçlü konumu ve önemini izleyiciye hatırlatır.

“Elements of Sale III” eseri, isminin de yansıttığı gibi kapitalist toplumda kadının daha fazla satış için bir araç olarak kullanıldığına dikkat çekmektedir. (Resim 90) Bikinisiyle poz veren kadının arkasında onu takip eden başka figürler olduğu gözlemlenmektedir. Kadının yüzü ve kimliği belli değildir ve herhangi bir önem teşkil etmez. Kapitalizmin kullandığı bir araç niteliğindedir.



Resim 91: Tomur Atagök, Kadın Erkek Arasında, 2000, Metal Üzerine Karışık Teknik, 100x200 cm

Sanatçı “Kadın Erkek Arasında” isimli bir diğer eserinde kadınlara erkekler tarafından uygulanan şiddeti göstermektedir. (Resim 91) Çok sayıda şiddet mağduru kadının olduğu ve kadın cinayetlerinin yaşandığı toplumunun gerçeklerine ayna tutmaktadır. Eserde kimliği belli olan ve bunu saklama gereği duymayan erkek tarafından kadına silah doğrultulmuştur. Kadının ise yüzü ve kimliği belli değildir. Şiddet gören binlerce kadından biridir yalnızca. Sanatçı eserini “Kadın Erkek

Arasında” olarak adlandırarak yaşanan şiddet olaylarına “mahremiyet” şeklinde yansıltmasını eleştirdiğini düşündürmektedir.

Dışavurumcu eserleriyle adından söz ettiren sanatçı Hale Arpacıoğlu’nun (1951) eserlerinde kadının dünyasına tanıklık edilmektedir. Sanatçının siyah konturlardan faydalandığı görülmektedir. “Çaresizlik” isimli eserinde iki farklı kadın yer almaktadır. (Resim 92) Solda duran kadın dekolteli kıyafetiyle dikkat çekerken sağda yer alan kadın figürü çıplaktır ve özgüvenle poz vermektedir. Soldaki kadının bitkisiyle ilgilendiği görülmektedir ancak mutsuz ve tepkili bir ifadesi vardır. Yapıtın genelinde kullanılan kırmızı renk bu tepkiselliği kuvvetlendirmektedir. Sağda duran, çıplaklığıyla resmedilmiş kadın bir dışavurum gibidir. Kadının iç dünyasından kopup vücut bulmuş bir hâli vardır.



Resim 92: Hale Arpacıoğlu, Çaresizlik, 1986, Tuval Üzerine Akrilik, 120x100 cm

Kadın örgütlerinin kurulması ve aktifleşmesiyle birlikte 1990’lı yıllar kadınların toplumsal konumlarının irdelenmesi ve tartışılmasını getirmiştir. Kadının bir nesne olarak değil, özne olarak var olduğunun altı çizilmiştir. Feminist sanat, feminist araştırmaları ve hareketi destekleyerek konuya dikkati çekmiş, görünürlüğüne arttırmıştır. Sanat, kadınların eşitlik mücadelesinde seslerini duyurmalarına aracılık etmiştir.

5. Pelin Erem'in Eserleri

Pelin Erem eserlerinde yarattığı dünyada gülen kadın imgelerine yer vermektedir. Yaşadığı toplumda görmeyi arzu ettiği, doyasıya kahkaha atmaktan çekinmeyen kadın imgelerini eserlerine yansıtmıştır.



Resim 93: Pelin Erem, Tonlarca Kahkaha, 2021, Tuval Üzerine Akrilik Boya

“Tonlarca Kahkaha” isimli eserinde sanatçının dalgıç olarak esinlendiği su altı dünyasının etkileri ilk bakışta fark edilmektedir. (Resim 93) Mercan resiflerinin canlı renklerini, biçimlerini, suyun mavi ve yeşil tonlarını kullanmıştır. Kendinden emin, özgürce kahkaha atan, toplumsal baskılara boyun eğmeyen bir kadını su altının büyülü dünyasına yerleştirmiştir. Bu ortam normal şartlarda insanın oksijenli solunum yapamadığı bir ortamdır. Bu nedenle kadının su altında gülüyor olması toplumsal baskının odağında, nefes alamadığı durumlarda bile kahkahasıyla sergilediği güçlü duruşun temsidir.



Resim 94: Pelin Erem, Her Şeye Rağmen, 2021, Tuval Üzerine Akrilik Boya

“Her Şeye Rağmen” isimli eserde saçlarda ve arka planda kullanılmış olan, hareket hissi uyandıran çizgiler ve fırça darbeleri keskinlikten uzak, köşelerinden arınmış görüntüleriyle sanatçının hayal ettiği dünyanın önemli öğeleridir. (Resim 94) Kullanılan köşesiz tuval de bu durumu destekler niteliktedir. Her iki eserde de kadınların içten kahkahaları canlı renklerle birleşerek izleyicide tebessüm yaratmayı amaçlar. Her şeye rağmen gülmenin ve mutlu olmanın, yaşama hakkını vermenin bir tercih olduğunu hatırlatır. Kadınların gülüşlerine ve mimiklerine dikkat çekmek için yüzlerinde kontrasttan faydalandığı görülmektedir.



Resim 95: Pelin Erem, İçimden Geldiği Gibi, 2021, Tuval Üzerine Akrilik Boya

Pelin Erem'in "İçimden Geldiği Gibi" isimli eserinde kılık kıyafeti, duruşu, elindeki sigarasıyla özgürce gülen, bağımsızlığını hissettiren bir kadın yer almaktadır. (Resim 95) Analog renkleri kullanarak uyumlu, canlı, mutluluk ve neşe saçan pozitif bir görüntü elde etmiştir. Takmış olduğu kolyenin ucu doğrudan kadının gülüşüne işaret etmektedir. Oranlardaki abartılar dikkat çekmektedir. Bedensel özelliklerin belirlenen sınırlar ve kalıplar içinde olması gerekmediğinin sinyalleri verilmektedir. Kendi olmanın, eşsiz bir birey olarak var olmanın tarifsiz mutluluğu kadının kahkahasına yansımaktadır. Kimsenin beklentisine göre değil, içinden geldiği gibi davranmaktadır.



Resim 96: Pelin Erem, Yaşamak Ömür Boyu, 2021, Tuval Üzerine Akrilik Boya

Farklı kültürlerle ilgisi olan ve sıklıkla bu kültürleri yakından tanımak için seyahat eden Pelin Erem'i en çok etkileyen seyahatlerinden biri Japonya seyahati olmuştur. Bu seyahat sırasında yaşlıların fiziksel ve zihinsel olarak aktif bir şekilde yaşama katılmaları kendisini derinden etkilemiştir. "Yaşamak Ömür Boyu" isimli eserinde tek başına seyahate çıkmış yaşlı bir kadını resmetmiştir. (Resim 96) Kadın bastonuna rağmen hayata aktif olarak katılmaya, gezmeye devam etmektedir. Yüzüğü ve küpesine uyumlu olarak saçına taktığı tokaları, sürdüğü rujuyla mutlulukla gülümsemektedir. Toplum tarafından kendini bırakması, yaşamdan elini eteğini çekmesi beklenirken o hayat dolu bir görüntüdedir. Yolun sonunu düşünmekte değil, yolculuğun tadını çıkarmaktadır. Arkadaki gün batımının tersine sarı elbisesiyle güneş gibi parlamaktadır. Pelin Erem yaşamda sıklıkla karşılaşmayı arzu ettiği, toplum tarafından teşvik edilmesi gerektiğine inandığı hayat dolu yaşlı kadın imgesini resmetmiştir.



Resim 97: Pelin Erem, Gülgeç Hanım, 2021, Tuval Üzerine Akrilik Boya

“Gülgeç Hanım” isimli eserde gülerek hayata meydan okuyan bir kadın yer almaktadır. (Resim 97) Gülmekten bademcikleri gözüken kadın elini kalbine doğru götürmüştür. Gözleri kapalıdır çünkü amacı izleyiciyle iletişim kurmak değil keyif aldığı anı yaşamaktır. Kadının merkeze değil, resmin sol tarafına yerleştirildiği görülmektedir. Sağ tarafta yer alan gözler toplumsal baskıyı ve toplum tarafından devamlı gözetim altında olmayı temsil eder. Köşeye sıkıştırılmak istenilen kadının normlar dahilinde sakin ve ağırbaşlı bir görüntü çizmesi uygun görülmektedir. Kadının ise bu duruma “gülüp geçtiği” ve kendinden emin bir duruş sergilediği açıktır.

Pelin Erem’in eserlerinde yer verdiği kadın imgelerinin ortak noktası kahkahalarıyla yaşamdan aldıkları keyiftir. Bağımsız ve hür bir görüntü çizerler. Sanatçı bu imgeleri çoğaltıp çeşitlendirerek normalleştirmek arzusundadır. Gülmenin bulaşıcı olduğunu düşünen sanatçı izleyiciye tebessüm ettirirken güçlü kadın imgelerini bilinçaltına yerleştirmeyi hedeflemektedir. Kadınların toplumda yaşadığı zorluklara ve haksızlıklara şahitlik eden bir birey olarak yarattığı kadın imgeleriyle değişime katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

6. Değerlendirme ve Sonuç

Araştırmada imge konusu geniş bir perspektifle ele alınıp kapsamı resim sanatında kadın imgesine kadar daraltılmıştır. Dünyadaki gelişmeler dikkate alınarak öncelikle yirminci yüzyılda Batıda resim sanatının gelişimi ve bu dönemde resim sanatındaki kadın imgeleri ele alınmıştır. Sonrasında Osmanlı Devleti'nde ve Türkiye Cumhuriyeti'nde yaşanan gelişmeler ışığında Batılılaşmanın odağındaki kadın imgesinin yirminci yüzyıl içerisinde Türk resim sanatındaki yolculuğu araştırma konusu olarak incelenmiştir. Batıda ve Türkiye'de feminist sanatın doğuşu ve gelişimine ayrıca yer verilmiştir. Resim sanatında kadın imgesinin yolculuğu incelenerek imgelerin gücü ve kullanımı konusunda farkındalık sağlanması hedeflenmiştir.

Günlük yaşantımızda baktığımız her yönde gördüğümüz sayısız imge bilinçli olarak oluşturulmuştur. Resim sanatındaki imgeler için de aynı yorumu yapmak mümkündür. İmgeleri çözümlemek ve oluşturulma nedenlerini anlamak kişinin bilinçli karar verme ve farkındalık süreçlerine olumlu etki eder. Yirminci yüzyılda Batı ve Türk sanatındaki kadın imgelerini analiz etmek için dünyada ve Türkiye'de yaşanan gelişmeleri incelemek ve konuya bütünsel bir yaklaşımda bulunmak gereklidir. Yüzlerce yıl boyunca erkekler tarafından oluşturulan kadın imgeleri ataerkil düzeni besleyen bir konumdan kadınların da sanata katılımıyla eleştirel ve özgürleştirici bir nitelik kazanmıştır. Kadın imgelerinin dönüşümü toplumdaki dönüşümlerin bir yansıması olduğu kadar gerçekleşmesi hedeflenen dönüşümlerin de öncüsü niteliğinde konumlandırılmıştır.

Dünyada ve Batıda yaşanan ekonomik, siyasi, toplumsal ve sanatsal gelişmelerin etkileri Osmanlı Devleti'nde ve Türkiye'de geniş yankılar bulmuştur. Tanzimat döneminde gerçekleşen reformlarla başlayan Batılılaşma sürecinin mihenk taşı kadınlar olmuştur. Kadınlar ulusun inşasında kendilerine biçilen rolü oynamışlardır. Yeni nesiller yetiştirip, kültürü aktaran ve devamlılığını sağlayan bir pozisyona yerleştirilmişlerdir. Ulusal mücadeleye destek vermişlerdir, ancak bu durum savaş süresince devam etmiştir. Savaşın bitimiyle birlikte ev işi, çocuk bakımı gibi kadınlara tanımlanan dişil görevlere devam etmeleri beklenmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte kadınlar pek çok hak ve özgürlükler elde ederek

modernleşmenin aydınlık yüzü olmuşlardır, ancak eril tahakkümün varlığıyla siyasi bir özne olarak kamusal alanda var olamamışlardır. Kadınların kılık kıyafetinden yerine getirmeleri beklenen görevlere kadar toplumun beklentileri Türk resim sanatındaki kadın imgeleri aracılığıyla halka empoze edilmiştir.

I. ve II. Dünya Savaşı'nda yaşanan mücadele ve yıkımla modernleşmenin yerini muhafazakârlaşma almıştır. Kadınlar “annelik” görevlerine uygun öğretmen, hemşire, ebe, hasta bakıcı gibi belirli meslek gruplarına yönlendirilmişlerdir. Herkesin her istediğini yapmakta hür olduğu, fırsat eşitliğinin sağlandığı bir ortam yerine cinsiyete göre rollerin ayrıştığı, kurgulanmış bir toplumsal yapı inşa edilmiştir. Kadınlara yakıştırılan ağırbaşlı, fedakâr gibi tanımlamalarla kadınlar tek bir kalıba sokulmuştur. Ataerkil düzenin egemenliğinde toplumsal cinsiyet rolleri belirlenmiştir. Türk resim sanatındaki kadın imgeleri de kadınlara biçilen bu rollerin pekiştirilmesi için kullanılmıştır.

1950’li yıllarda meydana gelen muhafazakârlaşma ile birlikte modernleşmenin yüzü olan kadın imgesinin yerini aile içi görevleri ön planda olan kadın almıştır. Köyden kente doğru gerçekleşen yoğun göçle birlikte kentli kadın ve taşrada yaşayan Anadolu kadını arasındaki ayrım azalmaya başlamıştır. Göçün en büyük mağduru maddi ve manevi yükü ağırlaşan kadınlar olmuştur. Kadınların göç nedeniyle yaşadığı sıkıntılar pek çok kez resmedilmiştir. Oluşturulan yalnız, hüznü, içe kapalı kadın imgeleri kadınların yaşadığı zorlukların dillendirilmesi için kullanılmıştır.

1980’lerin sonlarında feminist hareket Türkiye’de yankı bulmaya, 1990’lar itibariyle kadın örgütleri aktif olarak çalışmaya başlamıştır. Bu durumun yansımaları sanatta da görülmüştür. Kadın sanatçıların sayısı artmış ve kadınların yaşadığı sıkıntılara eserlerde yer verilmiştir.

Kapitalist düzenin zengin ve fakir arasındaki uçurumu sürekli olarak açmasıyla kadının iş hayatında yer alması ve aile ekonomisine katkıda bulunması elzem olmuştur. Kadınların iş hayatında var olmalarına karşın erkekler kadar üst kademe pozisyonlarda yer alamıyor olmaları fırsat eşitliğinin sağlanamadığının göstergesi niteliğindedir. Kadınların omuzlarındaki yük çalışma hayatıyla daha da ağırlaşmıştır. Ev, çocuk, iş, aile koşturmacasında kadınlar zamansızlık sarmalına hapsolarak kendine vakit

ayırılmaz hâle gelmiştir. Bu süre zarfında şiddet, kadın cinayetleri, çocuk gelinler toplumun kanayan yaraları olmaya devam etmiştir. Kadın bedeni üzerinden konuşulan “namus” ve “ahlak” meselesi sürmüştür. Kadının eşitlik mücadelesi 21. yüzyılda hâlâ devam etmekte ve önemini korumaktadır.

Modernleşmenin yüzü olan kadın bu defa kapitalist düzenin önemli bir oyuncusu olarak konumlandırılmıştır. Bir taraftan kadınlar güzellikleriyle ön plana çıkarılmak istenirken bir taraftan dişilikleri bastırılmaya çalışılmıştır. Kadının dişiliği vurgulanırken cinselliği tabulaştırılmıştır. “Ana, bacı, yenge, abla” gibi hitap şekilleriyle kadınlar cinsellik içerikli çağrışımlardan arındırılmıştır. Aynı zamanda kadından erkeğin yanında onu taşıyan ve temsil eden iyi bir “vitrin” olması beklenmiştir. Kadınlar görsel medya aracılığıyla “güzel” görünmeye özendirilirken pek çok ürün ve hizmet kadınlara pazarlanarak tüketim teşvik edilmiştir.

Kadının toplumsal konumu ataerkil düzen tarafından belirlenen normlar çerçevesinde düzenlenmiş, inşa edilmek istenen toplumun gereğince belirli kalıplara konmuş, davranışları ve kimliği kontrol edilmeye çalışılmıştır. Kadınların zaman içerisinde farkındalıklarının artmasıyla kendi yaşamlarının kontrolünü ellerine almaya başladıkları ve eşitlik mücadelesi verdikleri görülmektedir. Sanatta toplumsal cinsiyet rolleri içerisinde erkekler tarafından var edilen kadınlar, kendi varlıklarını kendileri ortaya koymaya başlamışlardır.

Yirminci yüzyıl Türk resim sanatında kadın imgesinin yolculuğu değişim ve dönüşümlerle dolu uzun bir yolculuktur. Kimi zaman devlet desteğiyle kimi zaman da sanatçıların kendi tercihleriyle eserler toplumsal dönüşümlere ayna tutmuş ve bu değişimlere ön ayak olmak için sanatın ve imgelerin gücünden eleştirel bir dil kullanarak faydalanmışlardır. Uzun süre bu gücün dışında bırakılan kadınlar zaman içerisinde bilinçlenerek ve kendi haklarını savunarak sanatı seslerini duyurabilecekleri bir alan olarak kullanmışlardır. Toplum ve sanat yüzyıllardır birlikteliklerini sürdürürken bu birliktelikte kadınlar da söz sahibi olmaya ve imgelerin gücünü kullanmaya başlamışlardır.

KAYNAKÇA

Kitap

- Akşin, S. (2010). *Kısa 20. Yüzyıl Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akşit, E.E. (2015). *Kızların Sessizliği*. (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2013). *Kimlikli Bedenler*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2020). *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Antmen, A. (Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (1998). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berk, N., & Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatı*. (3. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Birnbaum, P. (2011). *Women Artists in Interwar France: Framing Femininities*. Farnham, Surrey, UK, England: Ashgate.
- Bolak, H. (2015). Aile İçi Kadın-Erkek İlişkilerinin Çok Boyutlu Kavramlaştırılmasına Yönelik Öneriler. Tekeli, Ş. (Der.). *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. (6. Baskı). İstanbul: İletişim Yayıncılık
- Bora, Aksu. (2018). *Kadınlar Sınıfı*. (8. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozdoğan, S. (2020). *Modernizm ve Ulusun İnşası*. (5. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Burnett, R. (2005). *İmgeler Nasıl Düşünür?*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Chanter, T. (2019). *Toplumsal Cinsiyet*. (M. Erguvan, Çev.). Ankara: Folkitap.
- Çolak, İ. A. (2019). *İmge ve İmaj*. İstanbul: Corpus Yayınları.
- Duben, İ. ve Yıldız, E. (ed.). (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erten, O. (2017). *Zaman Kuşu Neş'e Erdok'un Yaşamı ve Sanatı I*. İstanbul: Bozlu Sanat Yayınları.

- Gombrich, E. H. (2014). *İmge ve Göz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Göle, N. (2019). *Modern Mahrem*. (14. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları
- Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. (6. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kurnaz, Ş. (2011). *Yenileşme Sürecinde Türk Kadını*. (2. Baskı). İstanbul: Ötüken
- Leader, D. (2018). *Mona Lisa Kaçırıldı*. (H. Akdemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Leppert, R. (2020). *Nü*. (A. Çavdar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan, S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Oğuz, E. (2017). *Türkiye’de Kültür Politikaları ve Kütüphaneler*. İstanbul: Hiperyayın.
- Öndin, N. (2011). *Gelenekten Moderne Türk Resim Estetiği (1850-1950)*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2017). *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız / Türkiye’de Modernleşme ve Sanat*. İstanbul: Corpus Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2018). *Hale Asaf - Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası*. (2. Baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Saliya, D. (2017). *Judith Butler ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: Kibele Yayınları.
- Sancar, S. (2012). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. (5. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sayın, Z. (2002). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tansuğ, S. (2012). *Çağdaş Türk Sanatı*. (9. Basım) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1990). *Türk Resminde Yeni Dönem*. (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özsezgin, K. (2010). *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*. İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Ziss, A. (2016). *Estetik*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Dergi

Aksan, Y. (2013). 1450-1750 yılları arasında Avrupa’da cadılık. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 28(2), 355-368. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/58874> adresinden erişildi.

Antmen, A. (2007). Geleneksel ve Modern, Mahrem ve Namahrem: Halil Paşa’nın “Uzanan Kadın”ı ve Örtülü Çıplaklık. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 0(19), 1-14. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/12958> adresinden erişildi.

Başkan, S. (2014). Türk Resminde Moderniteyle İlk Temas. *İdil Dergisi*, 3(14), 101-119. Doi: 10.7816/idil-03-14-08

Ersen, N. (2010). Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin Ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı. *DEÜ GSF Dergisi*, 4, 73-78.

Forceville, C. (1988). The Case for Pictorial Metaphor: René Magritte and Other Surrealists. *Vestnik IMS*, 1988(1) file:///Users/pelinerem/Downloads/3615-Article%20Text-9293-1-10-20160114.pdf adresinden erişildi.

İncirkuş, B. (2020). Çağdaş Sanat Yapıtının Göstergebilimsel İncelenmesi: Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” Adlı Çalışması. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(2), 615-623.

Tuna, S. (2009). Köy Enstitüleri’nde Kadın Olmak. *Fe Dergi*, 1(1), 20-29. <https://cins.ankara.edu.tr/tuna.html> adresinden erişildi.

Tunç, A. (2009). Köy Enstitülerinde Sanat Eğitimi ve Dönemin Yöneticilerinin Sanata Yaklaşımı. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 26, 30-34. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/235040> adresinden erişildi.

Şen, E., Gürpınar, F. (2019). Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi. *Ulakbilge*, 42, 875–891. doi: 10.7816/ulakbilge-07-42-10

Yokuş, S. (2020). Özgürlükler Bağlamında 1982 Anayasası’nın Evrimi. *Anayasa Yargısı*, 37(2), s.1–30. https://ayam.anayasa.gov.tr/media/6506/01_sevtap_yokus.pdf adresinden erişildi.

Ansiklopedi ve Çevrimiçi Sözlük

Feminizm. (2019). Türk Dil Kurumu Sözlükleri. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişildi.

İmge. (2019). Türk Dil Kurumu Sözlükleri. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişildi.

Mehmet Güteryüz. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (II. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Mevlüt Akyıldız. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (I. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.



ÖZGEÇMİŞ

Pelin Erem Koç Özel Lisesi 2009 yılı mezunudur. Sabancı Üniversitesi'nde Ekonomi lisans öğrenimini 2013 yılında tamamlamıştır. Aynı üniversitede 2014 yılında Finans yüksek lisans derecesi almıştır. Kendi markasını kurmuş, tasarım yapan ve tasarım ürünlerini satışa sunan bir girişimcidir. Resim sanatındaki yolculuğuna Mahir Güven Atölyesi'nde başlamıştır. Central Saint Martins ve Royal Academy of Arts gibi sanat okullarında sanat eğitime devam etmiştir. Dalgıç olan Pelin Erem seyahat etmekten, piyano çalmaktan, yelken yapmaktan, gastronomiden, kitap okumaktan ve yazı yazmaktan keyif almaktadır. İleri seviyede İngilizce bilmesinin yanı sıra başlangıç seviyesinde Almanca, Rusça ve Çince bilmektedir.

