

42. Değişen Türk Toplumuyla birlikte kadın figürünün Türk Sanatındaki yansıması

Burcu KAYA KARADUMAN¹

Gülşah ÖZDEMİR²

APA: Kaya Karaduman, B. & Özdemir, G. (2023). Değişen Türk Toplumuyla birlikte kadın figürünün Türk Sanatındaki yansıması. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (34), 741-758. DOI: 10.29000/rumelide.1316220.

Öz

Kadın figürü, sanatın tarihi boyunca en önemli temalardan biri olmuştur ve kadının toplumdaki yeri ile toplumsal süreçler, kadın imgesinin şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Türk sanatında kadın figürü değişen toplumla birlikte zamanla büyük değişimlere uğramıştır. Anadolu'nun en eski medeniyetlerinden olan Çatalhöyük'te kadın imgesi Ana tanrıça olarak tasvir edilmiştir. Osmanlı döneminde ise kadın figürleri genellikle saray hayatı ve harem sahneleriyle ilişkilendirilmiştir. Bu eserlerde kadınlar, padişahların eşleri ya da cariyeleri olarak gösterilmiştir. Cumhuriyet dönemi sanatında ise kadın imgesi, daha modern bir anlayışla ele alınmıştır. Kadınların güçlü ve özgür bireyler olarak gösterilmesi, kadın hakları ve eşitliği mücadelesine atıfta bulunmuştur. Türk resim sanatında kadın imgesini ele alan sanatçılar arasında Osman Hamdi Bey, Neşet Günel, Nuri İyem, İbrahim Çallı, Mihri Müşfik, Turgut Zaim, Şükran Moral gibi önemli isimler yer almaktadır. Bu sanatçıların eserleri, kadın figürünü farklı açılardan ele alarak, kadının toplumsal hayattaki yerine dair çeşitli mesajlar vermektedir. Bu çalışma, Türk tarihi açısından önemli ressamların eserlerinden örnekler verilerek, kadın imgesinin sanat eserlerindeki dönüşümünü ve kadınların sanat dünyasındaki yerlerini anlamak için önemlidir. Tarihsel araştırma tekniği kullanılarak yapılan bu araştırmada, kadın tasvirinin zaman ve kültürün değimi ile birlikte Türk sanatına nasıl yansıdığı ortaya konulmuştur.

Anahtar kelimeler: Sanat, kadın, imge, kültür, toplum

The reflection of the woman figure in Turkish Art with the changing Turkish Society

Abstract

The figure of woman has been one of the most important themes throughout the history of art, and the place of women in society and social processes have played a decisive role in shaping the image of woman. The female figure in Turkish art has undergone great changes over time with the changing society. In Çatalhöyük, one of the oldest civilizations in Anatolia, the image of woman was depicted as the Mother goddess. In the Ottoman period, female figures were generally associated with palace life and harem scenes. In these works, women are shown as wives or concubines of the sultans. In the art of the Republican period, the image of woman was handled with a more modern understanding. The portrayal of women as strong and free individuals referred to the struggle for women's rights and

1 YL Öğrencisi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim ABD (Sivas, Türkiye), burcukaraduman76@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-3662-7078 [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 29.04.2023-kabul tarihi: 20.06.2023; DOI: 10.29000/rumelide.1316220]

2 Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Mimarlık Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Bölümü (Sivas, Türkiye), gulsahontu@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-3768-9230

equality. Among the artists who deal with the female image in Turkish painting, there are important names such as Osman Hamdi Bey, Neşet Günel, Nuri İyem, İbrahim Çallı, Mihri Müşfik, Turgut Zaim, Şükran Moral. The works of these artists give various messages about the place of women in social life by addressing the female figure from different perspectives. This study is important to understand the transformation of the image of women in works of art and the place of women in the art world by giving examples from the works of painters who are important in terms of Turkish history. In this research, which was carried out using the historical research technique, it was revealed how the depiction of women was reflected in Turkish art with the change of time and culture.

Keywords: Art, woman, image, culture, society

1. Giriş

Sanat tarihi boyunca kadınların sanatta temsil edilmesi, kadın imgesinin değişimine ve dönüşümüne sebep olmuştur. Özellikle, modernizm hareketinin ortaya çıkmasıyla birlikte kadınlar, toplumsal hayatta daha özgür ve eşit haklara sahip olma mücadelesi verirken, sanatta da kadın imgesi değişmeye başlamıştır. Özellikle Türkiye’de 19. yüzyılda kadınların sanat dünyasındaki varlığı ve etkisi artmıştır. Bu dönemde, kadınların resim akademilerine kabul edilmesi ve eğitim almaları için çaba gösterilmiştir. Örnek olarak, 1883 yılında İstanbul’da açılan Sanayi-i Nefise Mektebi’ne kadın öğrencilerin kabul edilmesi ve eğitim almalarına izin verilmesi gibi gelişmeler yaşanmıştır (Strickland, 1992, s. 89). Türk resim sanatında da, kadın imgesinin değişimini gözlemek mümkündür. Dönemin batı tarzında resim eğitimi almış sanatçıların eserlerinde kadın betimlemeleri genellikle modern kadın, anne, gelin, köylü vb. temalarla tasvir edilmişken, Avrupa’daki resim geleneğinin Türkiye’ye gelmesiyle birlikte kadın imgesi de değişmeye başlamıştır. Cumhuriyet döneminde kadınların eğitim, çalışma ve siyasi katılım haklarına kavuşmaları için yapılan çeşitli yasal düzenlemeler sayesinde Türk kadınları, toplumsal alanda daha fazla varlık göstermeye başlamışlar ve ülkelerine önemli katkılarda bulunmuşlardır (Kurnaz, 1992, s. 111-120). Özellikle Cumhuriyet’in ilk yıllarında ressamlar, toplumsal hayatı yansıtmak adına kadın figürlerini sıklıkla kullanmışlardır. Bu dönemde resimlerde yer alan kadın figürleri, genellikle modern, özgür ve güçlü kadın temsilleri olmuştur. Ancak, 20. yüzyılda kadınların toplumsal hayatta daha aktif rol almaya başlaması, sanatta da kadın imgesinin değişimine sebep olmuştur. Sanatçılar, kadınları güçlü, bağımsız ve toplumsal hayatta var olan bireyler olarak tasvir etmeye başlamışlardır. Özellikle, feminist sanat hareketi de kadınların sanatta temsilinin değişimine önemli katkılar sağlamıştır.

2. Yöntem

Kadın betimlemelerinin ilk çağdan bu yana değişimi ve bu değişimin sanat eserlerine yansımaları biçimlerinin incelendiği bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan tarihsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Tarihsel araştırma ile ilgili verilerin bulunduğu kaynakların incelenmesi sırasında kullanılan bir yöntemdir. “Her araştırmada konu ve probleminin bir geçmişi vardır. Araştırmacı bunları incelemek zorundadır. Her araştırma yapan, tez hazırlayan kişi bu yöntemi kullanmaktadır” (Kaptan’dan akt. Şen, 2005, s. 345).

3. Veri analizi

Araştırmada, kadın figürünün Türk sanatındaki önemi ve toplumsal süreçlerin bu figürün şekillenmesindeki rolü incelenmiştir. Bu bağlamda Erken dönemde kadın imgesi, Osmanlı döneminde

kadın, Cumhuriyet dönemi ve çağdaş sanatta kadın imgesi gibi başlıklar altında toplanarak Türk sanatındaki kadın imgesinin hangi anlamlar içerdiği incelenmiştir. Bu bulgular, çalışmanın sonuç bölümünde özetlenmiş ve yorumlanmıştır.

3.1. İlk çağda kadın, kadının toplumda konumu

Anadolu topraklarında kadın tasvirinin geçmişi yaklaşık 8 bin yıl öncesine kadar uzanmaktadır. Çatalhöyük, Anadolu'nun erken dönem yerleşimlerinden biridir ve özellikle kadınların etkin olduğu bir toplumda tarımın hızla gelişmesiyle bilinmektedir. Bu gelişmelerin sonucunda, doğurganlık, verimlilik ve bereket konularında inançları güçlendiren "Ana Tanrıça Kültü" ortaya çıkmıştır. Ana Tanrıça, genç kadın, yaşlı kadın ve doğum yapan anne olmak üzere üç ayrı aşamada betimlenen bir tanrıça olarak kabul edilmiş ve kutsal hayvanın leopar olduğu bilinmektedir (Tuna, 2000, s. 51). Bu dişil güç, Anadolu'da çok eskilere dayanan bereket kültürünün bir parçasıdır ve Çatalhöyük'te bulunan Neolitik Çağ eserleriyle de kanıtlanmıştır (Resim 1 ve 2).



Resim 1 ve 2: Çatalhöyük "Tanrıça İdolü" ve Çatalhöyük, "Ana Tanrıça Kibele", M.Ö. 6 Bin. Neolitik Dönem.

Ana Tanrıça Kültü, Asya, Akdeniz Havzası ve kuzey ülkelerinde anaerkil aile geleneğinin simgesi olarak kabul edilmiştir ve Anadolu'da M.Ö. 6500-7000 yıllarına kadar uzanır. Bu kültür, pişmiş topraktan yapılmış bir tahtta oturan ve iki aslan tarafından korunan çıplak bir tanrıça heykeli ile sembolize edilir. Heykeldeki tanrıça figürü, abartılı şekilde iri göğüsleri, kalçaları ve karnıyla doğurganlığı ve bereketi simgeler. Tanrıça, doğanın yaratıcı gizemini korur ve sürdürür. Aynı zamanda, elinde başından tuttuğu aslan veya leopar gibi hayvanlarla doğa üzerindeki egemenliğini gösterir. Çatalhöyük'teki kabartmalar ve heykelciklerin de Ana Tanrıça kültürünün öncüsü olduğu düşünülmektedir.

Eski Türk toplumlarında kadınların konumuna bakıldığında özellikle atlı-göçebe kültürün etkisiyle erkeklerle hem yönetim hem hukuk açısından eşit statüde olduğu araştırmalarla ortaya konulmuştur (Acar, 2019, s. 396). Bu eşitliğin tüm sosyal hayatı kapsamadığı, ancak genel olarak günümüze kadar devamlılığını sürdüren bir anlayışın temelini oluşturduğu belirtilmektedir. Türk kültüründe, kadınlar hem medeniyet dönemlerine uygun olarak metinlerde rol almış hem de kendi dönemlerine göre değer hükümleri ve toplumsal değerleri yüksek olduğu anlaşılan anlatılarda yer almışlardır. Örneğin, Göktürk yazıtları ve Uygur dönemine ait buluntularda "ana" sözcüğü her zaman "baba" sözcüğünden önce yazılmıştır. Ayrıca, Dede Korkut kitabelerinde yer alan "ana ata" sözcüğü de kadının önemine vurgu

yapmaktadır (Ögel, 2001, s. 247-248). Göktürk Devleti'nde, emirnamelerin Kağan ve karısı tarafından birlikte imzalanması kadınların toplumda önemli bir yerinin olduğunu göstergesidir. Kadınlar düzenlenen törenlerle Kağan'ın yanına geçerek devleti birlikte yönetmişlerdir. Tören ve şöenlerde kadınlar hakının sol yanında oturur ve siyasi görüşlerini hakana iletirlerdi. Anlatılarda Türk kadınları, orta boylu, ince belli, uzun saçlı, yay (keman) kaşlı, çekik gözlü ve gövdelerinin bacaklarından daha uzun olduğu betimlenir. Anadolu'da Türklerin yayılmasıyla devlet sisteminde bazı değişiklikler meydana gelmiştir. İktâ sisteminin ortaya çıkmasıyla toprak sistemi bozulmaya başlamış ve devletin otoritesi zayıfladıkça kadınların rolü azalmıştır. Ancak, İslamiyet'in kabulüyle birlikte Türk kadını, devlet yönetiminde söz sahibi olmaya devam etmiştir (Acar, 2019, s. 401).

Osmanlı Devleti'nin ilk yıllarında kadınların yaşamının sosyal açıdan büyük ölçüde değiştiği bilinmektedir. Öyle ki kadınların gidip görebileceği yerler bile belli kurullarla belirlenmiştir ve kadın-erkek ayrımı ölen kişiler için bile uygulanmıştır (Çakır, 2016, s. 226-228). Ancak, II. Meşrutiyet dönemine kadar kadın haklarındaki değişim sadece ev ve aile ile sınırlı kalmıştır. Bu dönemden sonra kadınlar, sosyal ve siyasi alanlarda da kendilerini göstermeye başlamışlardır. Tanzimat dönemi edebiyatçı ve aydınlarının etkisiyle, Osmanlı kadınları günümüzdeki hak ve özgürlüklerine ulaşmak için büyük destek görmüşlerdir (Aksoy, 2017, s. 17). Nitekim bu çaba Türk sanatında kadın tasvirlerine de konu olmuştur.

3.2. Osmanlı dönemi kadın tasvirleri

Tarihte kadın, inanç ve ataerkil sistemin yönetim biçimi tarafından ikincil durumda ve erkeğin yaşamına tabii olarak yansımıştır (Aktan, 2015, s. 273). 18. yüzyılın ortalarına kadar kadın bedeninin seyirlik bir nesneye dönüşmesi, sanat dünyasında etkili olmuştur. Bu durum, Türkiye gibi İslam dininin şekillendirdiği bir ülkede de çıplak resimlere karşı hassasiyetin devam etmesine neden olmuştur (Antmen, 2017, s. 22). Ancak Yılmaz'a göre, 18. yüzyılın yarısından itibaren bu tür resim siparişleri artmış, akademik sanat çevresi de zenginleşmiştir. Devlet adamları ve özel kesim bu tarz resimlerin siparişini vererek iş ve icraat çalışmalarını gösterişli odalarda yapmayı tercih etmiştir (Yılmaz, 2006, s. 289). Bu durum, saray erkânının görsel zevklerini tatmin etmeye yönelik çıplak betimlemelere rastlanmasına neden olmuştur (Antmen, 2017, s. 22). Turan Erol da 18. yüzyıla ait saray albümlerinde yer alan ressam Abdullah Buhari'nin, betimlediği çıplak kadın figürünü göstererek (Resim 3) hamamda yıkanan bir kadın imgesine şaşırtıcı bir örnek olarak dikkat çeker.



Resim 3: Abdullah Buhari, Hamamda Yıkanan Kadın, 1741.**Resim 4:** Levni, Uzanan Kadın, 18.yüzyıl.

Abdullah Buhari ile birlikte 18.yüzyılın yenilikçi minyatür ustası sayılan Levni'nin genç kadın minyatürleri arasında yer alan bir uzanan kadın betimlemesi (Resim 4), ise çıplak olmamasına karşın, şematik olarak geleneksel bir uzanan çıplağı çağrıştırmaları açısından da sıra dışı bir örnek olarak nitelendirilebilir (Antmen, 2017, s. 23). Kadın, kompozisyonun merkezinde uzanmış bir şekilde yatmaktadır. Minyatür, kadını tam bir rahatlık içinde gösterir (And, 2002, s. 426). Kadının üzerindeki kıyafetler de oldukça zengin ve süslüdür. Kıyafetteki detaylar, oda dekorasyonundaki motifler ve kadının saçlarındaki ayrıntılar oldukça dikkat çekicidir. Kadın figürü, o dönemde yaygın olarak kullanılan güzellik idealine uygun olarak çizilmiştir. Ayrıca, resimdeki detaylar ve zenginlik de Osmanlı dönemi zevkini yansıtmaktadır. İmgeden yansıyan bu rahatlık hâlinin üzerinde duran Gül İrepoğlu, göbeği örten şeffaf örtüye dikkat çekerek Levni'nin modeline erotik bir görüntü vermeyi amaçladığını söylemiştir (İrepoğlu, 1999, s. 163-164).

Minyatür, Lale Devri'nin, yani Osmanlı Sarayı'nın Batı'ya yoğun ilgi duyduğu, Avrupa kültür ürünleriyle daha çok karşılaşmaya başladığı bir dönemin ürünüdür. Eser, kendi döneminin yenileşme çabalarına tanıklık eden imgedir. Aynı yorumu Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın" (Resim 5) eseri için de yapmak mümkün (Antmen, 2017, s. 24). Bu bağlamda üçüncü asker kuşağının sanatçılarından Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın" isimli yapıtında kadın figürünü, geleneksel çıplak kadın tasvirlerinin uzantısı olarak değerlendirmek mümkündür. Sanatçının eserini tasarladığı dönemde, yüz, el ve ayaklar sıkı örtünme kurallarına tabi tutulduğu bilinmektedir. Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nun resmi ideolojisi olan İslam'ın kıyafet kuralları, kadın bedeninin açık şekilde resmedilmesine karşıdır (Antmen, 2017, s. 27). Kadın imgesinin son derece örtülü olmasına rağmen bedenin büyük ustalıkla çalışıldığı görülmektedir (Tansuğ, 1994, s. 38). Bu dönemde ressamlar, figürleri daha gerçekçi ve detaylı bir şekilde betimleyerek, cinsiyet ve tenselliği ön plana çıkarmaya başlamıştır. Halil Paşa'nın eseri de bu sürecin önemli bir örneğidir ve Türk resminin figüratif anlamda yeni bir döneme girdiğini göstermektedir (Antmen, 2017, s. 19). Söz konusu eseri, gelenekselleşmiş çıplak kadın figürüyle ilişkilendirmek, tarihsel süreçte gerçekleştirilmiş örneklerin şekillendirdiği bir görme biçiminin yansıması olarak düşünülebilir. *Yüzyıllar içinde sanatta figür anlayışının toplumun yaşantısına bağlı olarak ne denli değiştiği, Türk sanatında da "Uzanan Kadın" eserinde olduğu gibi açık şekilde gözlemlenmektedir* (Antmen, 2017, s. 21). Bu dönem sanatsal değişimlerin başlıca nedeni, endüstri devriminden sonra tümüyle yeni bir çehreye bürünen dünyadır. Bu değişimler, özellikle 19. yüzyılda hız kazanmış ve sanatın biçim, içerik ve anlam açısından yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır (Antmen, 2019, s. 18). Kültürel modernleşme süreci açısından düşünüldüğünde sanatsal bağlamda insan bedeni temsilleriyle, sanat tarihinin başlıca

konularından biri olan kadın betimi konusunun Türkiye’de sanatın gelişim evrelerine bakıldığında ‘figür’ temsilleri başlı başına bir aşamayı ifade eder. Bu evreleri irdelerken Osmanlı Döneminde yetişmiş sanatçıların yapıtları önemli veri oluşturur.



Resim 5: Halil Paşa, “Uzanan Kadın”, 1894.

Osmanlı Döneminde kadın tasvirlerinin sanatta ve toplumsal alanlarda çıplak olarak teşhiri söz konusu dahi değildi. Bu dönemde çıplak modelden çizim yapmak mümkün olamadığı gibi sadece yurt dışına gidebilen ressamın sahip olduğu bir olanaktı. Bu nedenle pek çok sanatçının resimlerinin konusu manzara ve natürmort ağırlıklıydı. 19. Yüzyıl sonunda Türkiye’de ilk sanat akademisinin kurulmasıyla sanat eğitiminin temel unsurunu yine kadın figürleri oluşturduğu görülür (Antmen, 2016, s. 13). Genellikle Fransa ve Almanya’da öğrenimlerini yapan sanatçılarımız gittikçe genişleyen sanatçılar zeminini beslemişlerdir (Turani, 2010, s. 677). Sanayi-i Nefise Mektebi, Osmanlı İmparatorluğu’nda 1883 yılında kurulmuştur. Bu okul, Osman Hamdi Bey’in öncülüğünde açılmıştır ve Cumhuriyet döneminde de varlığını sürdürerek önemini arttırmıştır. 1880 yılından sonraki süreçte İbrahim Çallı, Osman Hamdi gibi isimler resimlerde figür kullanımını benimseyen öncü ressam olmuştur (Antmen, 2014, s. 19).

Osmanlı İmparatorluğu’nda batılılaşma hareketlerinin etkisini göstermesi ve kadınların toplumsal alanda varlıklarını arttırmalarıyla birlikte kadın figürleri resimlerde daha sık kullanılmıştır. 19. yüzyılda Türk resim sanatında kadın figürlerini çalışan Osman Hamdi Bey’in (1842-1910) “Mihrap” “Feraceli Kadınlar”, “Mimozalı Kadın”, İbrahim Çallı’nın (1882-1960) “Uzanan Çıplak”, “Bahçede Kadın” gibi ünlü eserleri önemli bir yer tutar.

3.3. Cumhuriyet dönemi kadın tasvirleri

Sanat eserleri, tarihsel süreç boyunca kadınların toplumdaki konumunu yansıtmıştır. II. Meşrutiyet döneminde milliyetçilik akımlarının etkisiyle kadınların annelik duygusu ve vatan sevgisi eşitlenerek, analık vatan görevi olarak görülmüştür. Bu süreçte, ideal Osmanlı kadını "iyi eş, iyi anne, iyi Müslüman" olarak tanımlanmıştır (Okkalı, 2019, s. 51). Ancak kadınlar, bu süreçte ve öncesinde genellikle ev işleri ve çocuk bakımı gibi sınırlayıcı işlerle meşgul edilerek yaratıcı hayatları sekteye uğratılmıştır. Bu durum, kadınların toplumda negatif bir edayla "farklı" olarak görülmesine neden olmuştur (Estes, 2018, s. 215). Ancak 20. yüzyılda kadının rolü ve yaşam koşulları değişerek, kadınlar daha fazla özgürlük ve eşitlik arayışına girmişlerdir. Cumhuriyet tarihine kadar kadın sanatçıların varlığından söz etmek mümkün değildir. Kadının 'imgesi' bir yana, Türkiye’de kadın sanatçılar da 1970’li yıllara kadar sınırlı bir varlık

göstermiştir. Sanat dünyası, genel olarak erkek egemen bir yapıya sahipti ve kadınların sanat eğitimi alması dolayısıyla kendilerini sanatçı olarak göstermesi oldukça güçtür. 20.yy başlarında kadına biçilen iyi eş, iyi anne rolü artık kadınlara artı bir yük/sorumluluk getirirken, aynı zamanda kadınların kendilerini sadece annelik üzerinden tanımlamaları, kadının sosyal statüsünün artmasıyla da değişen bir durum değildir. Ama bu dönem sonrasında kadın figürü sanat eserlerinde daha çok görülmeye başlanmıştır. Bu dönemin ilk sanat topluluğu 1914 Çallı kuşağıdır. Çallı kuşağının temsilcisi olan İbrahim Çallı, Türk resim sanatının önemli isimlerinden biridir ve özellikle Cumhuriyet dönemi Türk resminin gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Sanatçının eserleri, hem konu hem de üslup açısından döneminin özelliklerini yansıtmaktadır. Çallı, çağdaş Türk resminin kurucusu olarak nitelendirilebilir, çünkü eserleri dönemin sanatçılarına da örnek olmuş ve onları etkilemiştir (Giray, 2001, s. 78-81). Sanatçının eserlerindeki çağdaşlık, döneminin sanat anlayışına uygun olarak, geleneksel Türk resim sanatından uzaklaşarak daha modern bir tarz benimsemesine işaret etmektedir. Çallı'nın resimlerinde genellikle nü ve portre konularına ağırlık verdiği bilinmektedir. Kendi tarzını oluşturan sanatçı, özellikle kadın figürlerini ve onların doğal yaşamlarını sıklıkla konu edinmiştir. Çallı, resimlerinde döneminin kadınlarının değişen toplumsal rollerini, duruşlarını ve hayat tarzlarını yansıtmaya çalışmıştır. Bu nedenle, İbrahim Çallı'nın resimleri Türk resim sanatında kadın figürünün tarihsel dönüşümünü anlamak için önemlidir.



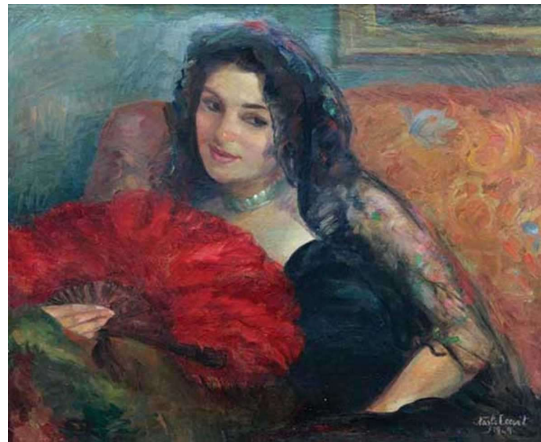
Resim 6: İbrahim Çallı, *Mihri Müşfik Hanım Portresi*.

İbrahim Çallı'nın Mihri Hanım Portresi (Resim 6), dönemin kadın tasvirleri arasında önemli bir yere sahiptir ve kadın tasvirlerine güzel bir örnek teşkil etmektedir. Mihri Hanım, Osmanlı dönemi sanatçılarından biridir ve döneminin önemli kadın ressamlarından biri olarak kabul edilir. Eserde Mihri Hanım'ın güzelliği ve zarifliği vurgulanmıştır. Çallı, *Mihri Hanım*'ın yüz ifadesini ve duruşunu ustalıkla yansıtmıştır. Aynı zamanda eser, dönemin aydın kesiminin yaşamından bir yansımadır.



Resim 7: Mihri Müşfik Hanım, *Oto portre*.

Mihri Müşfik Hanım, Türkiye'deki çağdaş resim çalışmalarını başlatan ilk kadın ressamlardan biridir. İstanbul'da doğdu ve 1887'de Paris'e giderek sanat eğitimi almaya başladı. Daha sonra İstanbul'a döndü ve resim yapmaya devam etti. Mihri Hanım, özellikle portreleriyle tanınmaktadır ve birçok ünlü kişinin portresini yapmıştır. Bunlar arasında Türkiye'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk ve Papa XV. Benedictus da vardır. Ayrıca, Sanayi Nefise Mektebi'nin ilk kadın yöneticisi olarak, kadın ressamların yetişmesine katkıda bulunmuştur (Karadağ, 2008, s. 41-49). Bu ressamlar arasında Nazlı Ecevit, Aliye Berger ve Fahrelnisa Zeid gibi önemli isimler bulunur. Mihri Hanım, kendisi de bir sanatçı olarak yaptığı çok sayıda kadın portresinde doğudan çok batılı modern kadınların yaşam ve giyim tarzını resmetmiştir. Mihri Hanım'ın kadın portreleri incelendiğinde, genel olarak saçları toplu ve bantlı, giyim tarzları ve duruşlarıyla eğitilmiş, varlıklı ve güçlü batılı kadın figürlerine yer verdiği görülür. Bu portreler, Mihri Hanım'ın yaşadığı coğrafya, kültür ve çağın çok ötesindeki hayat görüşünü yansıtan verilerle doludur. (Dolmacı, 2009, s.64-67). Özetlenecek olunursa, Mihri Hanım'ın, Türkiye'deki kadın ressamların yetişmesine katkısının yanı sıra, Türk sanatının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.



Resim 8: Nazlı Ecevit, *Yelpazeli Kadın*.

Mihri Müşfik'in yetiştirdiği Nazlı Ecevit, Türkiye'nin önde gelen kadın ressamlarından biridir ve eserleri halen modern Türk sanatının önemli bir parçası olarak kabul edilmektedir. Ecevit'in resimlerinde konu aldığı kadınlar genellikle günlük hayatlarında, ev içinde ya da doğal ortamlarında tasvir edilen modern kadınlardır. Sanatçının kadınların ruh hallerini ve duygularını yansıtmak için özenle çalıştığı görülmektedir. Resimlerinde kadınların güçlü ve bağımsız karakterleri vurgulanmaktadır (Resim 8). Fahrelnisa Zeid'in ise, figürlü çalışmalarında (Resim 9-10) özellikle kadın portreleri ayrı bir yere sahiptir. Yakın çevresindeki kişilerin büyük boyutlu portrelerini çalışan sanatçı resimlerinde halk sanatlarından esinlendiği motifler ve folklorik renkler kullanmıştır. Sanatçı, sanat hayatı boyunca kırılğan, zarif olan kadınların değil, güçlü ve sağlam yapıya sahip kadınların tasvirlerine odaklanmıştır. Resimlerinde, ayrıntıya gereksinim duymadığı sürece sadeleştirilmiş kapalı formlar kullanmıştır ve karakteristik özellikleri abartarak kendine özgü bir tarz yaratmıştır.



Resim 9 ve 10: Fahrelnisa Zeid *Madam Caron* & *Aliye Berger*' in portresi.

Tüm bu bilgiler ışığında dikkat çeken isimlerden Nurullah Berk'in ise 1906 yılında İstanbul'da doğduğu, Nişantaşı ve Galatasaray Lisesi'nde okuduktan sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girdiği bilinmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde çalıştıktan sonra Fransa'da Ernst Laurens atölyesinde çalışmalarına devam eden Berk, Türk resim sanatının Avrupa sanat akımlarının gerisinde kaldığına inanarak D grubunu kurmuştur (1933) (Berk & Özsegin, 1983, s. 54). Bu gruptaki sanatçıların temel hedefi, belirledikleri bir konu etrafında özgür bireysel tarzlarını kullanarak resim yapmak ve bu eserleri topluma sunmaktır. Bu nedenle, grup üyeleri arasında farklı tarzlar ve tekniklerde resimler yapılmıştır (Giray, 1982, s. 149). Bu grup, resimlerinde Anadolu insanının yaşam koşullarını, sıkıntılarını ve günlük hayatlarını yansıtmayı amaçlamıştır. Sanatçılar, gerçekçi ve belgeselci bir yaklaşımla çalışmışlar ve Anadolu'nun renklerini ve dokusunu yansıtan eserler ortaya koymuşlardır. Grup, toplumun gerçek yaşamından esinlenen resimler üretmeyi hedeflemiş ve sanatın toplumsal bir işlevi olduğuna inanmıştır. D Grubu, Türk resim sanatının tarihsel gelişiminde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir.

D Grubunun temel yaklaşımı toplumsal gerçekçilik üzerinedir. Toplumsal gerçekçilik, sanatçının toplumun sorunlarına ve gerçeklerine odaklanı (Çiçek, 2010). Türk resim sanatında toplumsal gerçekçi ressamlar, günlük hayattan kesitleri, toplumda yaşanan olayları açık ve yalın bir şekilde kişisel üsluplarına yansıtarak Türk halkının sorunlarına dikkat çekmişlerdir. Emek gücünü işleyen işçiler, köylüler, işsizler ve yoksullar toplumsal gerçekçiliğin sıklıkla ele aldığı konular arasında yer almaktadır. Sanatçılar, bu kesimlerin yaşam koşullarını, zorluklarını, umutlarını ve mücadelelerini yansıtarak toplumsal bir mesaj vermeyi amaçlamışlardır. Toplumsal gerçekçilik tarzı, sanatın bir araç olarak kullanılmasını ve toplumda değişim yaratma potansiyelini vurgulamıştır. Ancak, sanat eserlerinin

yalnızca toplumsal mesajlar taşımasından öte, estetik ve sanatsal değerleri de taşıması önemlidir. Toplumsal gerçekçilik tarzında üretilen eserler de bu açıdan değerlendirilmelidir. Bu yönüyle Nurullah Berk'in "Ütü Yapan Kadın" (Resim 11) eseri, döneminin en başarılı yapıtlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Toplumun ekonomik ve sosyal yapısındaki değişimiyle de örtüşmektedir.



Resim 11: Nurullah Berk "Ütü Yapan Kadın", 1950.

Toplumsal gerçekçi akımının öncülerinden olan bir diğer sanatçı da Neşet Günal'dır. Sanatçı çalışmalarında Anadolu insanının hayatına odaklanmıştır. Modernizmin etkilerini sanatında hissettirirken, aynı zamanda Türk sanatında yenilikçi bir yer edinerek, yerel değerleri ve toplumsal gerçekleri yansıtan eserler üretmiştir. Sanatçı eserlerinde genellikle batı sanatının estetik anlayışından uzak bir tarzda, yoksul, emekçi, bakımsız, gariban Anadolu kadını tasvir etmiştir. Çıplak ayaklar, yırtık eski kıyafetler, harabeye dönmüş evler Günal'ın eserlerinin ortak özelliklerindedir. "Köylü Kadın ve Çocuklar" adlı eseri de (Resim 12) bu anlamda, sanatçının toplumun gerçeklerine duyarlılığını ve sanatsal yenilikçi tavırlarını sağlam bir desen ve resim tekniğiyle yansıtmaktadır (Berksoy, 1997, s. 127). Ayrıca, eserde Türkiye'nin ekonomik ve sosyal yapısına da göndermeler yapmaktadır. Yoksul tasvir edilen kadınların zorlu şartlarda yaşamak zorunda kalmaları Türkiye'nin uzun yıllar boyunca tarım ve sanayi alanında geri kalmış olmasının bir sonucudur (Batur, 2016, s. 296). Eserde toplumsal gerçekçilik akımının öngördüğü şekilde toplumsal sorunlara dikkat çekildiği görülmektedir.



Resim 12: Neşet Günal, Köylü Kadın ve Çocuklar. Tuval Üzeri Yağlı Boya. 150x168cm. Özel koleksiyon.

Hem D Grubu sanat akımı hem de toplumsal gerçekçilik sanat anlayışının öncülerinden olan Turgut Zaim, ulusal ve yöresel Türk resminin kurucusu olarak da kabul edilmektedir. 1906 yılında İstanbul'da doğan Zaim, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde okumuştur. Daha sonra, Paris'e gitme hayalini gerçekleştirmek isteyen Zaim, okulunu bırakarak Paris'e gitmiş, kısa bir süre sonra Paris'te kalmanın

Türk resim sanatına fayda sağlamayacağına karar vererek yurda geri dönmüştür. İbrahim Çallı'nın öğrencisi olarak yarım bıraktığı okulunu tamamlamıştır (Berk, Turani, 1981, s. 87). Sanatçının eserleri teorik bir zorlamadan ziyade, içinde bulunduğumuz kültürel ve tarihi bağlamı yansıtan bir buluş olarak değerlendirilmelidir. Turgut Zaim'in resimlerinde (Resim 13), genellikle dağ manzaralarıyla arka plan oluşturduğu ve geleneksel kıyafetleri içindeki çalışkan Yörük kadını estetik bir biçimde tasvir ettiği görülmektedir. Resimlerinde, kadınların günlük hayatlarındaki faaliyetlerini ve doğal ortamlarını sık sık resmederken aynı zamanda kadın figürlerini sade ve doğal bir tarzda betimlemiştir (Tansuğ, 2008, s. 174) Zaim'in eserlerindeki kadın figürleri, sadece bir nesne olarak değil, yaşayan ve çevreyle etkileşim içinde olan figürler olarak ele alınmışlardır. Bu nedenle, Zaim'in kadın tasvirleri, sadece güzelliklerini değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bağlam içindeki yaşamlarını da yansıtmaktadırlar.



Resim 13: Turgut Zaim, Yaylada Yörükler, 1962.

Nuri İyem (1915-2005) Türk resim ve heykel sanatının önde gelen isimlerinden biridir. Sanat hayatı boyunca figüratif eserler üretmiş ve özellikle kadın figürlerine yoğunlaşmıştır. Kadın figürlerini doğal, zarif ve güçlü bir şekilde betimlemesiyle dikkat çekmiştir. Nuri İyem'in resimleri, köyden kente göçün yoğunlaştığı bir dönemin ürünüdür ve kadınların bireye ait sosyal haklardan yoksun kaldığı bir toplumda yaşadıklarını yansıtmaktadır. Özellikle geleneksel Türk kıyafetleri giyen kadınların mağrur bakışları, hem kırılğanlıklarını hem de güçlerini yansıtmaktadır. Anadolu'nun tarihi olaylarındaki sevinç, sessizlik, acı ve yaşanmışlığın yansımaları İyem'in portrelerindeki kadınların gözlerinde okunabilir. Bu gözler, karakterlerin iç dünyasını ve duygusal durumlarını yansıtmada oldukça etkili bir rol oynamaktadır. Kadın portrelerindeki en önemli özelliklerden biri, toplum gerçeğinin ustaca yansıtılmasıdır (Karamuklu, 2017). Kadınların çekingen, utangaç, melankolik ve güzel halleri, sanatçının çok sevdiği ve kaybettiği ablasının hayali imgesi olarak da yorumlanabilir. Nuri İyem'in kadın figürleri, adeta imzası niteliğindedir ve ikonik semboller olarak sanat dünyasında yerlerini almışlardır.



Resim 14: Nuri İyem, Üç Güzeller, 120x80, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1970.

3.4. Çağdaş sanatta kadın

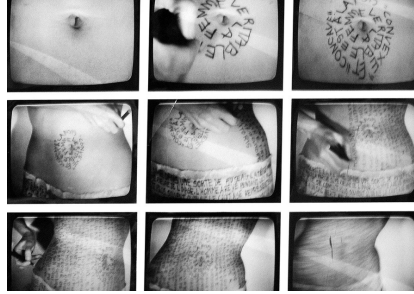
1980 darbesi ile beraber Türkiye’de ciddi bir değişim süreci gelişmiştir. Özellikle bu dönemde sanat alanında dışa açılımlar gerçekleşmiştir. En önemli gelişmelerden biri, toplumsal yapının "kapalıktan" açıklığa doğru yönelmesidir (Kahraman, 1999, s. 136–140). Sanat alanında ilk kez bienal düzenlenmiş ve dünyanın her yerinden sanatçılar ülkemize davet edilmiş ve hem dünya sanat piyasasının hangi konumda olduğunu Türk sanatçılara gösterme fırsatı doğmuş hem de yabancı sanatçılara ülkemizin tarihi ve kültürel zenginlikleri tanıtılmıştır.

Avrupa’da 1960’lı yıllardan itibaren, geleneksel resim sanatından ayrılan teknik ve malzeme dışında yeni yollar arayan kadın sanatçılar ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılar, performans sanatı ve video sanatı gibi yeni teknikler kullanarak, kendi bedenlerini sanat eserlerine dâhil etmenin yanı sıra, siyasi mesajlar da iletmeye başlamışlardır. Bu kadın sanatçılar, geleneksel sanat dünyasında uzun süredir var olan cinsiyetçi ve ayrımcı tutumları sorgulayarak, kadın bedeninin sanatsal ifadesi konusunda cesur adımlar atmışlardır. Özellikle feminist hareketin yükselişiyle birlikte, kadın sanatçılar kendilerini daha da güçlü hissetmiş ve toplumsal cinsiyet rollerini kimliklerini ve deneyimlerini yansıtan sanat eserleri üretmeye başlamışlardır. Bu dönemde batı sanatındaki kadın sanatçılar arasında, Marina Abramović, Yoko Ono, Carolee Schneemann ve Ana Mendieta gibi isimler yer almaktadır.

Türkiye’de ise kadınların özgürlük arayışı, Cumhuriyetin ilk yıllarında kadının annelik rolü ve kimliği konusunda tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Ancak, zamanla kadınların kendilerine verilen bu rolü sorgulamaya başlamaları, kadınların toplumsal ve siyasal alanda eşitlik taleplerinin yanında, özgürlük arayışları ve toplumsal cinsiyet rollerine karşı mücadele etmeye başlamalarını da sağlamıştır. Bu mücadele, kadınların haklarını kazanması ve toplumda daha güçlü bir konuma gelmesi için önemli bir adım olmuştur. Ancak 1970’li yıllarda feminist hareketin etkisiyle, kadınların sanat dünyasındaki varlıkları ve sesleri daha da yükselmeye başlamıştır (Antmen, 2017, s. 112). Bu dönemde, Türkiye’nin ilk kadın sanat galerisi olan Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi açılmış ve kadın sanatçıların çalışmalarını sergilemeleri için bir platform oluşturulmuştur. Bununla birlikte, kadın sanatçıların karşılaştığı zorluklar devam etmiş ve cinsiyet ayrımcılığı, erkek egemen sanat dünyasında varlıklarını sürdürmek için mücadele etmelerine neden olmuştur.

Türkiye’de feminist hareketlerin öncülerinden biri olan Nil Yalter, 1938 yılında Konya’da doğmuştur. Sanatçı, özellikle 1970’lerdeki video işleri ve çoklu ortam performansları ile tanınmaktadır. Bu işlerinde cinsiyet, göç, kimlik ve aidiyet gibi konulara odaklanarak, geleneksel cinsiyet rolleri ve toplumsal baskıları eleştiren bir sanat anlayışı sergilemiştir. Sanatçının 1974 yılında yaptığı "Göbek Dansı" videosu

(Resim 15), kadın bedeninin sanatsal ifadesi konusunda önemli bir dönüm noktası olmuştur. Sanatçı, videoda kendi göbek deliğinin etrafına metin yazarak Afrika'nın belirli bölgelerinde gerçekleştirilen kadın sünnetini anlatan yaklaşık 20 dakikalık siyah beyaz bir görüntü oluşturmuştur. Bu görüntü, Anadolu'da yaşayan kadınların doğurganlığını artırmak amacıyla bir imam tarafından karnına tılsımlı yazılar yazılmasına gönderme yapar. Sanatçı bu eserle, Türkiye'deki kadınların maruz kaldığı toplumsal baskı ve ayrımcılığı eleştiren bir sanat eseri yaratmıştır. Video, İstanbul'da çekilmiş ve Türkiye'deki kadınların toplumsal yaşamdaki yerini sorgulayan bir gösteri sunmuştur. Erkeksi klişelere ve geleneklere atıfta bulunmanın yanı sıra, sanatçının kendi yaşam/sanat öyküsünde bir tür mihenk taşıdır (Antmen, 2017, s. 105). Sanatçı çalışmasında başsız bir kadın manken üzerinde yürümüş ve göbek dansı yaparak Türk geleneksel kültürüne gönderme yapmıştır. Bu dans, aynı zamanda kadınların erkekler tarafından aşağılandığı ve cinselleştirildiği bir toplumda kadın bedeninin nasıl kontrol edildiğine de işaret etmiştir. Ayrıca eser politik bir mesaj içermekte ve Türkiye'deki kadınların mücadelesini yansıtmaktadır. Kadın bedeninin sanatsal ifadesine odaklanan bu eser, Türkiye'de feminist hareketin yükselişiyle birlikte kadınların sanat dünyasındaki yerini güçlendirmiştir. Bugün, Nil Yalter'in videosu, kadın sanatçıların kendi bedenlerini sanat eserlerinde kullanarak toplumsal cinsiyet konularına dikkat çekmesi için bir ilham kaynağı olmuştur. Kadın sanatçılar, toplumsal cinsiyet eşitliği, kadın hakları ve beden politikaları gibi konulara odaklanarak, sanat eserleriyle değişimi ve dönüşümü yaratmaya çalışmaktadırlar.



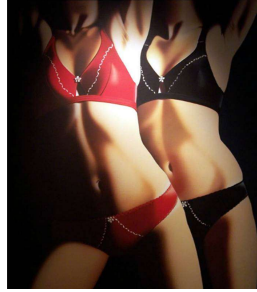
Resim 15: Nil Yalter, "Göbek Dansı", Video Detay, 1974.

Kadın sanatçılar 1970'li yıllara kadar eril hâkimiyetin şekillendirdiği ortam ve tarih sürecinde sessizce yaşamaya mecbur bırakılmışlardır (Antmen, 2017, s. 112). 70'lerin feminist sanatçı kuşağının diğer sanatçıları gibi Nur Koçak da işe öncelikle erkek egemen kültürü ve bunun sanat üretim pratiklerine yansımalarını sorgulamakla başlamıştır. Tarafsız insan kategorisinin karşısına konunun adını koymak; sanat tarihi yazımında önemsenmeyen ve değer verilmeyen alanlardan ve deneyimlerden beslenen eleştirel bir anlatım sunmaktadır.

Antmen'in (2017) ifade ettiği üzere, Türkiye'de foto gerçekçilik akımıyla birlikte, toplumsal arka planın yanı sıra kadın bedeni ve etrafındaki unsurların da algılanması ve yansıtılması açısından kadın sanatçıların sayısı oldukça sınırlıdır (Antmen, 2017, s. 98). Bu durumda feminist bir bakış açısı sunan sanatçılar, kadın kimliğinin yok sayıldığı sanat tarihinde bir dönüşüm sağlamaktadırlar. Nur Koçak da (1941) bu konuda önemli bir isimdir. Sanatçı çalışmalarında, popüler kültürün Türkiye'deki izlerini eleştirel bir gözlemci olarak sunmakla birlikte kadın dergilerinden Hollywood sinemasına kadar birçok alanda kadınların erotikleştirilmiş bir arzu nesnesine dönüştürüldüğü gerçeğini vurgulamaktadır. Koçak, (Resim 16) reklam dilinin sadece görsel öğeleri değil, tüm kültürü bir malın pazarlanmasında kullanabileceği bir hammaddeye dönüştürerek, sınırsız bir alıntılar yığına büründüğünü belirtmektedir (Koçak, 1983, s. 21). Bu şekilde, sanatçı feminist bir bakış açısı sunarak, toplumsal

cinsiyet rollerini sorgulayan ve kadınların objeleştirilmesine karşı mücadele eden önemli bir sanatçı olarak tanınmaktadır.

Nur Koçak, bir parfüm şişesi, ruj, iç çamaşırını veya çorap gibi nesnelere "fetiş" veya "totem" boyutunda büyütürken, izleyicide oluşan rahatsız edici duyguya bilinçli olarak oynamaktadır (Kahraman, 2013, s. 88). Ancak bu nesnelere teşhir edildiği bedenler soyut güzellik idealleridir ve kimliksizdir. Koçak'ın eserlerinde sık sık dile getirdiği "güzel ol, genç ol, çekici ol" gibi ifadeler, kadının cinsel haz nesnesi haline getirildiğini ve fetişleştirildiğini gösterir (Antmen, 2017, s. 99). Fetişleştirme, psikanalizin incelediği bir kavramdır ve genellikle bir eksikliğin varlığıyla bağlantılıdır (Kahraman, 2013, s. 88). John Berger'e göre, reklam görselleri alıcının kendisine duyduğu sevgiyi çalar ve daha sonra satın alınacak ürün fiyatına bu sevgiyi geri satmaya çalışır (Berger, 2019, s. 134). Koçak ise, çekiciliği ve güzellik anlayışını eleştirerek, kendini sadece erkeğe sunma ilkesini reddeder (Muraz, 2009, s. 72 -73). Böylece sanatçı, kadın bedeninin nesneleştirilmesine karşı çıkan bir eleştiri sunarak kadının güçlü ve özgüvenli olması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve cinsiyetçilikle mücadelede önemli bir adımdır.



Resim 16: Nur Koçak, "Kırmızı ve Siyah", Tuval Üzerine Akrilik, 162×130 cm, 1976.

1990 yıllarına gelinceye dek çeşitli karalama taktikleriyle kadınların başarılarının gölgede bırakıldığı görülür. Bu durum karşısında dönemin eleştirmenlerinden Sezer Tansuğ, Türkiye'de başarılarını sürdürebilen kadın sanatçıların aile sorumluluklarını yerine getirmeyen kimseler olduğu yönünde iddiada bulunur (Tansuğ, 1990, s. 58). Bu durumun ancak 1990'lı yıllara gelindiğinde feminist hareketin gücü ve yöntemleriyle değiştiği görülür. Aslında bu geç kalınlık, Türkiye'de kadın hareketinin genel olarak Batı'ya kıyasla daha geç intikal etmesiyle bağlantılıdır (Antmen, 2017, s. 114).



Resim 17: Adnan Turani, Kemancı Kadın, Karton Üzeri Karışık Teknik 50x70 cm 2011.

Ayrıca Adnan Turani, eğitimci ve yazar olarak da modern resmin önemli isimlerindedir. Sanatında kadın figürlerini sıkça kullanarak, onların güçlü ve duygusal yönlerini vurgulamaya çalışmaktadır. Özellikle "Kemancı Kadın" adlı eseri (Resim 17), müzikle olan bağını gösterirken, aynı zamanda kadınların müzikteki yerine de dikkat çekmektedir. Sanatçının eserlerinde müziğin gücü ve etkisi,

sadece kadın figürleri aracılığıyla değil, aynı zamanda renk ve kompozisyon seçimleriyle de yansıtılmaktadır. Renklerin ve figürlerin uyumu, eserlerin duygusal etkisini artırarak izleyiciyi etkileyici bir atmosfere sokmaktadır.



Resim 18: Şükran Moral, Espusla Sergisinden.

Türkiye'nin önde gelen çağdaş sanatçılarından Şükran Moral ise eserlerinde savaş, kadın, din ve göç gibi konuları işlemektedir. Kadın teması özelinde, kadın bedeninin, kimliğinin ve toplumdaki yerinin sorgulanması gibi konuları ele alarak, kadına yönelik şiddet, cinsiyetçilik ve ayrımcılık gibi sorunlara dikkat çekmeyi hedeflemektedir. Performans sanatı, fotoğraf ve video işleriyle ünlenen sanatçı, bedenini kullanarak kadınların toplumsal baskı ve zorbalığa maruz kaldığı konulara vurgu yapmaktadır. Eserlerinde kendi yaşantısından da ilham alarak, toplumsal adaletsizlikleri ve insan hakları ihlallerini ele alan işler yaratmaktadır. Bu nedenle, Şükran Moral'ın eserleri, sadece sanatsal değerleriyle değil, aynı zamanda toplumsal mesajlarıyla da büyük önem taşımaktadır.

Neşe Erdok, Türk ressam ve akademisyendir. 1940 yılında İstanbul, Üsküdar'da doğmuş ve İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde (İDĞSA) Neşet Günel Atölyesi'nde resim eğitimi almıştır. Toplumsal gerçekçilik yaklaşımını benimseyen Erdok, resimlerinde figürleri toplumsal rolleri ve ait oldukları mekânlarla ilişkilendirerek bireysel ve toplumsal kimlikleri yansıtmaktadır. Ayrıca Türk sanatında toplumsal cinsiyet konularının önemini vurgulayarak, kimlik sorunsalı ve kadın figürüne odaklanmaktadır. Kendisinin özel bir feminizm serisi olmasa da, sanatçının toplumsal konulara duyarlılığı ve kadının toplumsal hayattaki yerine dair düşünceleri resimlerinde sıklıkla yer almaktadır. Bu nedenle, Erdok'un eserleri kadınların toplumsal hayatta karşılaştıkları zorlukları gösterirken aynı zamanda kadının güçlü duruşunu da vurgulamaktadır. Bu durum, feminist bir bakış açısına sahip olmayan bir sanatçının bile toplumsal cinsiyet konularına duyarlı olabileceğini ve sanatında bu konuları ele alabileceğini göstermektedir.



Resim 19: Neşe Erdok, Ekmek, 2021.

Türk modernleşmesi sürecinde, kadınların 20. yüzyıl başından itibaren değişen görünüşleri ve görünür olmaları, sadece sembolik anlamlar taşımakla kalmamış, aynı zamanda Türk sanatında modern kadın imgesinin kuruluşuna ve çözülüşüne feminist teori açısından bakmayı ve kendi üretim koşullarını anlamayı gerektirmektedir (Antmen, 2017, s. 37). Türk sanat tarihinin kadınları imgeleştirirken kullandığı cinsiyetçi yaklaşımlara karşı, kadınlar geçmişte kafesler arkasında geçirdikleri günleri geride bırakarak kültürün üretiminde ve yayılmasında söz sahibi olma sorumluluğu ve ayrıcalığı kazanmak için mücadele etmişler ve bu sayede başarılı olmuşlardır (Antmen, 2021, s. 170).

Sonuç olarak, Türk resim sanatındaki kadın imgesinin değişimi, kadınların toplumsal, kültürel ve ekonomik hayatındaki değişimlerin yansımasıdır. Bu değişimler, Osmanlı modernleşmesi süreci ve kadın hareketleri gibi çeşitli faktörlerden kaynaklanmaktadır. Sanatçılar da bu değişimlere paralel olarak kadın imgesini yeniden kurgulamış ve farklı toplumsal kesimlerin yaşam tarzlarını yansıtmışlardır (Anonim, 2006, s. 10).

4. Sonuç

Kadın imgesi sanatta tarihsel olarak birçok değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Sanat tarihinde kadın imgesi, zamanla toplumsal ve kültürel değişimlere bağlı olarak farklı şekillerde betimlenmiştir. Başlangıçta doğurganlık simgesi olan Ana Tanrıça-kadın imgesi, zaman içinde ikincil bir figür haline gelmiştir. 20. yüzyıla kadar üst toplumsal sınıfın kadınları edilgen konumlarda betimlenirken, alt sınıfların kadınlarıysa çalışırken betimlenmiştir. Sanayileşmenin getirdiği makineleşme, sanatsal üretimi de değiştirmiş ve fotoğraf makinesinin bulunmasıyla sanatçılar yeni görme biçimleri geliştirmek durumunda kalmıştır. Öyle ki, kadınların toplumsal konumlarında değişimler yaşandıkça, sanatta kadın imgesi de evrimleşmiştir. Sanat alanında da görülen bu değişim, kadın imgesinin zayıf, ikincil ve erkeğin yönetimine muhtaç olarak sunulduğu geçmişe göre, artık güçlü, erkeklerle eşit haklara sahip olmak için mücadele eden ve tüm toplumsal alanlarda varlığını gösteren kadın imgesi olarak yansımıştır. Ancak bu yeni imge, sanatçıların cinsiyet, toplumsal sınıf ve etnik köken gibi faktörlere bağlı olarak yorumlar da çeşitlik göstermiştir. Bazıları kişisel deneyimlerini paylaşıırken, diğerleri daha geniş bir toplumsal konuya odaklanmayı tercih etmektedir. Nurullah Berk yaşamın içinden kesitleri resmederken Nuri İyem kadının acısı, suskunluğunu, Neşet Günel ekonomik güçlüğü ve çaresizliği, Neşe Erdok gündelik yaşamı bireysel toplumcu, Nur Koçak kendi bedeni üzerinden toplumsal cinsiyet rolleri gibi pek çok sanatçı, farklı kavramda kadın imgesi çalışmışlardır. Bu farklılıklar, sanatın zenginliğini ve çeşitliliğini yansıtmaktadır.

Sanatta kadın imgesinin değişimi, kadınların toplumsal hayattaki mücadeleleriyle paralel bir şekilde gerçekleşmiştir. Kadınların toplumsal hayatta elde ettikleri haklar ve eşitlik mücadelesi, sanatta kadın imgesinin değişimine öncülük etmiştir. Bu nedenle, kadınların sanat dünyasındaki yerleri ve temsilleri, toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinde de önemli bir yer tutmaktadır. Ancak, kadın imgesi sanatta hala bazı cinsiyetçi öğeler içermekte ve kadınların sanatta daha fazla yer almaları gerekmektedir. Öyle ki kadınlar genellikle objeleştirilmiş, cinsel olarak sömürülen veya sadece erkeklerin nesnesi olarak tasvir edilmektedir. Bu tür cinsiyetçi bakış açıları, kadınların güçlü ve bağımsız karakterler olarak temsil edilmelerini engellemektedir. Bu nedenle, toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesi sanat dünyasında da devam etmelidir. Kadınların sanatta daha fazla yer almaları teşvik edilmeli ve desteklenmelidir. Kadın sanatçıların çalışmaları ve hikâyeleri duyurulmalı, onların perspektifleri ve deneyimleri toplumla paylaşılmalıdır. Kısacası, sanatta kadın imgesinin değişimi, toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinin bir parçasıdır. Kadınların sanatta daha fazla yer alması ve doğru şekilde temsil edilmesi, toplumun

kadınların güçlenmesine ve haklarının tanınmasına olan desteğini yansıtmaktadır. Bu süreç, daha adil, eşitlikçi ve kapsayıcı bir sanat dünyası için önemli bir adımdır.

Kaynakça

- Acar, H. (2019). *Türk Kültür ve Devlet Geleneğinde Kadın İnsan & İnsan*, 6/21, 395-411.
- Aktan, G. (2015). *Resim Sanatında Kadın Figürü Betimlemeleri*. Anadolu Üniversitesi.
- And, M. (2002). *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1/Minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Anonim (2006). *Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü*. P Dünya Sanatı Dergisi, Sayı 4, s.10.
- Antmen, A. (2008). *Sanat- Cinsiyet; Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler* İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2016). *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2017). *Kimlikli Bedenler- Sanat Kimlik, Cinsiyet*, 3. Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2017). *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2021). *Sanat ve Cinsiyet*, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Âşık, T. (2021). <https://sanattarihplatformu.com/yoresel-turk-resminin-kurucusu-turgut-zaim444.html> (Erişim Tarihi: 10.04 2023).
- Berger, J. (2019). *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Batur Ç. M. (2016). *“Türk Resminde Portre Konulu Eserlerde Sembol”*, Sosyal Bilimler Dergisi, Edirne: Trakya Üniversitesi, Sayı 2, s.295-306.
- Dolmacı S. (2009). *Sanat Tarihinde Tutkularıyla Anarşist Bir Kadın: Mihri Müşfik*, İstanbul, Artist Modern, 01/96, 64-67.
- Estes, C. P.(2018). *Kurtlarla Koşan Kadınlar: Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler* (H. Atalay, Çev.). Gombrich, E.H. (1980). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gezgin, İ. (2008). *Sanatın Mitolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gilbert, R. (1998). *Living With Art*, Ohio: McGraw Hill.
- Gimbutas, M. (1989). *The Language Of The Goddess*. London: Thames And Hudson.
- Giray, K. (1982). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Yayınları.
- Giray, K. (2001). *Çallı ve Atölyesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İrepoğlu, G. (1999). *Levni: Paintings, Poetry, Colour*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Kahraman, H. B. (2013). *Türkiye’de Çağdaş Sanat*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Kara, E. (2019). *Giorgione, Tiziano, Manet: Üç Sanatçı, Üç Venüs*. Journal of Arts Dergisi. (Erişim: 06.03.2023).
- Karadağ, A. (2008). *Sanatta Kadınlar: Mihri Müşfik Hanım*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Kültür Ajandası, 41, 44-49.
- Kahraman, H. B. (1999). *Türkiye’de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuşları Eklelemeye ve Gereksizliğin Geleneği*. Doğu- Batı, s. 136-140.
- Karadağ, E. (2008). *Cumhuriyet Dönemindeki Kadın Sanatçıların Resim Öğretimindeki Rolü*, Ondokuzmayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Samsun ". (Erişim Tarihi: 10.04 2023).
- Koçak, N. (1983). *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı 51, Ocak: 21.

- Kurnaz, Ş. (1992). *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını (1839- 1923)*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Muraz, Ö. (2009). *Nur Koçak'ın Pop Sanat, Foto Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi, Yüksek Lisans, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi, Adana*.
- Nurullah, B. ve Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Okkalı, İ.C. (2019). *II. Meşrutiyet Döneminde Resim Sanatında Nesne ve Özne Olarak Kadın*, Art-Sanat Dergisi, Sayı:11, İstanbul Üniversitesi Yayinevi
- Strickland, C. (1992). *The Annotated Mona Lisa*, Kansas City A Universal Press Syndicate Company.
- Şen, Ü.S. (2005). *Sanat Eğitiminde Bilimsel Araştırma Yöntemlerinin Kullanılması*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5/1, 345-360.
- Tansuğ, S. (1990). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul : Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1994). *Halil Paşa. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları*.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tuna, C. (2000). *Mağaradan Kente Anadolu'nun Eski Yerleşim Yerleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ünal, A. (2017). *Yahudi Geleneğinde Kadının Yaratılışı ve Lilit Efsanesi*. Çukurova.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizimden Postmodernizme Sanat*, İstanbul: Ütopya Yayinevi.
- Yılmaz, O. (2010). *Sanatın Arketipi Olarak Anne İmgesi*. C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 34, Sayı: 2, 42-59. *İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- <http://informadik.blogspot.com/2017/09/ana-tanrica-kybele.html> (Erişim Tarihi: 08.03.2023).
- <https://tr.pinterest.com/pin/742882901030898030/> (Erişim Tarihi: 18.03.2023).
- <https://benhayattayken.blogspot.com/2018/03/osmanli-tasvir-sanatlar-kadn-ve-erkekler.html> (Erişim Tarihi: 18.03.2023).
- <https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/ihsan-cemal-karaburcak/37>. (Erişim Tarihi: 11.04.2023).
- <http://www.leblebitozu.com/mihri-musfikin-eserleri-ve-hayati/> . (Erişim Tarihi: 15.04.2023).
- <https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/sanaticilar/nazli-ecevit/582> . (Erişim Tarihi: 21.04.2023).
- <https://sanatatak.com/sanatici/aliye-berger> . (Erişim Tarihi: 22.04.2023).
- <https://www.tate.org.uk/art/artists/fahrelnisa-zeid-20060> . (Erişim Tarihi: 23.04.2023).
- <https://arsizsanat.com/nuri-iyemin-insanlari/>. (Erişim Tarihi: 11.04.2023).
- <https://kazankultur.com/sukran-moral-arti-on-sekiz/>. (Erişim Tarihi: 12.04.2023).