

Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı

*View of Women Artists of
Themselves and of Women in
General From the Pre-Republican
Era to the Present Time*

Esra Aliçavuşoğlu *

The present article is focused on how women artists describe themselves and their gender in general and how they perceive them in the context of their struggle to obtain an equal position in the society and of the women's rights discussions in the process of Westernization before and after the proclamation of the Republic and at the present time. From the moment women artists started to produce works up to the present time, the changing images of women are certainly a significant subject of discussion. For this reason, we have limited the discussion of each era to a single woman artist. We examined Mihri Müşfik from the pre-republican era, Hale Asaf from the republican era and Gülsün Karamustafa from the present time, putting emphasis particularly on how they perceive themselves and their gender and what different approaches they have adopted, through their own works of art dealing with women. In the context of the present article, based on the works of three women artists each from a different generation, we have observed that the representation of the image of woman in visual arts has developed in parallel lines with the social history of Turkey. Changes and transformations have had an effect, direct or indirectly, on the way women artists perceive themselves and their gender. In the course of the process from the beginning of the 20th Century to the present time, women artists have reflected the issues relating to their identity within the peculiar structure of the history of art in Turkey sometimes in covered forms and sometimes in quite expressive forms. Unlike male artists, whose observations are directed, generally, to the world outside, to others, women artists are focused on the inner world of themselves or of other women.

* Dr. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü, Öğretim Üyesi.

Türkiye’de kadının sanat alanında varoluşuna ilişkin ilk bilgiler ancak 19. yüzyılın son çeyreğinde karşımıza çıkmakta; Osmanlı Sarayı’nda sanatçı olarak çalışan ya da nakkaşhane mensubu kadın bulunduğuna ilişkin somut bir iz bulunmamaktadır. Osmanlı döneminde resim ve çizim yapmak seçkin kadınlardan beklenen beceriler arasında yer almamakta ve 19. yüzyıl öncesinde kadın sanatçıların bulunduğunu gösteren elle tutulur kanıtlara rastlanmamaktadır. Yazma siparişi veren kadınlara ilişkin kayıt sayısı gayet azsa da, sanat hamiliği yapan kadınlar bulunmakta; ancak bu himaye genellikle mimari alanında kendini göstermektedir.¹ Ancak bu döneme değin kadınlar, el sanatları ya da zanaat olarak tanımlayabileceğimiz, halı, nakış, kilim, hat gibi alanlarda yetkin ve sanatsal değeri yüksek ürünler vermiş; bunları kendi kültürel çevrelerinde paylaşma imkanı bulmuşlardır. Bir bakıma, 19. yüzyılın sonlarına dek kadınların el sanatları aracılığıyla yaratıcılıklarını ve yeteneklerini sergiledikleri ifade edilebilir.

Bu bilgi çerçevesinde, kadınların görsel sanatlar alanında konu olmaktan öteye geçemedikleri; kimi zaman kalabalık içinde bir imge, kimi zaman ise portre olarak varolabildikleri, minyatürlerde ise ancak konunun gereklerine uygun biçimde ele alındıkları sonucu çıkarılabilir.² Osmanlı döneminde resim sanatına ancak, üzerine yüklenen “güzel”, “hoş”, “zarif”, “eğlendirici”, “anne” sıfatları bağlamında eğilinen kadın, bir nesne olmaktan öteye gidememiş, genel olarak, bu sıfatların ötesindeki bireyselliğine ulaşamamıştır. Elbette bu sıfatlar onun üzerine, erkek egemen toplumun biçtiği kalıplardır. Çoğu erkek sanatçıların elinden çıkma Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi Türk resmine

baktığımızda, resimlere konu olan bu kadın imgesinin toplumun yaptırımcı kodlarıyla örtüşen bir özellik gösterdiğine tanık olunmaktadır. Toplumun özel alan içine sıkıştırdığı bu kadınlar kimi zaman “güzel” resim verdikleri için portre olarak, kimi zaman ise kamusal alana çıktıkları yerlerde -kırd a piknik, sandalla gezinti, konser dinleyenler-manzarayı “güzelleştirici” nesnelere olarak kullanılmışlardır.

Bu kadın imgeleri kimi zaman ayrıca, yine erkek sanatçıların bakışlarıyla farklılaştırılarak İstanbul elitinin başat imgelerine dönüştürülmüşlerdir. Onların bu türden resimlerde kitap okudukları, İstanbul’un çeşitli sayfiye yerlerinde dolaştıkları, balolarda dans ettikleri, müzik dinleyip, keman, piyano çaldıkları, plajlarda güneşlenip, denizde yüzdükleri gözlemlenmektedir.³

II. Meşrutiyet’in ilanıyla birlikte özellikle büyük kentlerde kadınların geleneksel kodların dışında erkeklerin dünyasında şair, yazar, öğretmen, ressam gibi çeşitli meslek gruplarında kendilerine bir yer açmaları görsel sanatlar alanındaki betimleme kalıplarını, sayıları çok az olmakla birlikte, bir ölçüde değiştirdiği de gözlemlenmektedir. Cumhuriyet öncesi Türk resminde kadını diğer çağdaşlarından farklı, onu bir eylem içinde gösteren çok sayıda resme rastlanmamaktadır. Ancak bu dönemde kimi ressamlar kadınları bir eylemi ya da mesleği icra ederken ele almışlardır. Avni Lifij’in kadını esin perisi olarak gösterdiği “Atelye” (Resim 1), Şehzade Abdülmecid’in “Haremde Goethe” (Resim 2) ve “Haremde Beethoven” (Resim 3) adlı yapıtları kadının “güzel”, ve “hoş” imgesine bu kez entellektüel bir davranış biçimini de eklemiş gözükmektedir. Ömer Adil Bey tarafından 1919-1922 tarihleri arasında yapıldığı düşünülen, kadınları resim atölyesinde çalışırken betimlediği “Kızlar Atölyesi” (Resim 4) adlı yapıt ise son derece ilginçtir. Kadının romantik bir imge olmaktan çıkarak erkekler

¹ Nancy Micklewright, “Müzişyenler ve Dans Eden Kızlar’: Osmanlı Minyatürlerinde Kadın İmgeleri”, *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, Madeline C. Zilfi (ed.), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000, s. 149.

² Osmanlı minyatüründe kadın betimlemeleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için, bkz. Nancy Micklewright, “Müzişyenler ve Dans Eden Kızlar’: Osmanlı Minyatürlerinde Kadın İmgeleri”, *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, Madeline C. Zilfi (ed.), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000, s. 144-160.

³ Zeynep Yasa Yaman, *Kadınlar Resimler Öyküleri: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde “Kadın” İmgesinin Dönüşümü*, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006, s. 12.

dünyasında varoluşunu müjdeleyen bu resim, kadının artık resim sanatının nesnesi olmaktan çıkıp bir eylemi gerçekleştiren kişi olarak ele alınması bakımından önemlidir. Bu resmin yanı sıra Halil Paşa'nın "Resim Yapan Kız" (**Resim 5**) adlı yapıtı da bir eylemi görünür kılmaktadır. Halil Paşa'nın resmi Batı sanatında genellikle kadın ressamların oto-portrelerinde karşımıza çıkan atölyesinde ressam temasının özelliklerini içermekte, Ömer Adil Bey'in resmi ise daha belgesel bir nitelik taşımaktadır.

Toplumun kadına yüklediği roller, toplumsal değişimlerle birlikte çeşitlenmeler göstermektedir. 1923'te Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte kadın, cumhuriyet düzeninin gerekliliklerine uyan, çağdaş, ilke ve inklaplara bağlı, eğitilmiş bir role bürünmüştür. Aslında bir önceki döneme ait sınıflara eklenmiş yeni kodlardır bunlar. Türk resminin Cumhuriyet'in hemen sonrasına ait örneklerinde kadın ne olursa olsun çağdaş ve uygardır; baloya gider, karşı cinsle dans eder ya da başındaki şapkası ile alış verişe hazırlanmaktadır. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte kadın, modern Türkiye'nin değişen yüzünü temsil etmektedir. Kadın sanatçıların kendi kimliklerini ve toplum içindeki kadının birey olarak sorunlarını ele aldıkları çalışmalara ise ancak 1980'lerden sonra rastlanmaktadır. Bu olgunun, Türkiye'nin siyasal değişimlerine bağlı olduğu kadar, dünyadaki feminist hareketin ve kuramların yaygınlık kazanması ile bağlantılı olduğu ifade edilebilir.

Bu makale, Batılılaşma dönemiyle birlikte yükselişe geçen kadın hakları tartışmaları ekseninde kendine yer edinmeye çalışan kadın sanatçıların, Cumhuriyetin ilanından önce, sonra ve günümüzde kendilerini ve hemcinslerini nasıl betimledikleri ve nasıl gördükleri üzerine odaklanmaktadır. Kadın sanatçıların yapıt vermeye başlamalarından günümüze dek geçen süre içinde, değişen kadın imgeleri kuşkusuz önemli bir araştırma konusudur. Bu çalışmada her dönemin bir kadın sanatçı ile sınırlandırılması öngörülmüştür. Cumhuriyet öncesi dönemden Mihri Müşfik, Cumhuriyet döneminden Hale Asaf ve günümüzden Gülsün

Karamustafa'nın kadınları konu edinen yapıtları üzerinden, kendilerini ve hemcinslerini nasıl ele aldıkları, ne tür düşünce farklılıkları ile konuya yaklaştıkları incelenmeye çalışılacaktır.

Bu bakışı daha net gözlemleyebilmemiz için öncelikle ilk kadın sanatçılarımızdan Mihri Müşfik'i besleyen ortama ve o günün koşullarına göz atmak yerinde olacaktır. Örneğin hukuksal düzlemde, Avrupalı kadınlardan farklı olarak Osmanlı kadını 19. ve 20.yüzyıla kadar evlendikten sonra da servetinin denetimini elinde tutabilmekteydi. Buluğa erip de reşit olunca hukuksal kimlik kazanmakta, yani bir haksızlığa uğradığında mahkemeye başvurabilmekte, tabii başkaları da ondan şikayetçi olabilmekteydi. Kentlerde mahkemelere ulaşmak kolay olduğu için, kadınlar bu hukuksal kimliğin doğurduğu olanakları pratikte de kullanmaktaydı. Ancak onların mahkemelerde zorluklarla karşılaşmadıklarını düşünmemek gerekmektedir. Burada söz konusu sadece aile erkeklerinin gayri resmi baskıları değildi, bunun dışında şeriatın kadınların tanıklığına getirdiği önemli kısıtlamalar da bulunmaktaydı.⁴ Osmanlı kadınının sosyal yaşamına ilişkin bilgiler kısıtlı olmakla birlikte, üst düzey kadınların bir araya geldiğinde neler konuştuğunu, Osmanlıca'sını bu tür sohbetlerle ilerletmiş olan Lady Montagu'nün yazdıklarından öğrenebilmek mümkündür. Anlaşıldığı kadarıyla konuşmaların çoğu çocuk yapma çevresinde geçmekteydi; Lady Montagu, dostluk ettiği kadınlar çevresinde çocuk doğuramayacak yaşa gelmenin en büyük bahtsızlık olarak görüldüğünü anlatmaktadır.⁵ Mantagu'nun anıları kentli, küçük bir çevrenin gerçeklerini yansıtıyor görünse de genele ilişkin bilgiler sunmaktadır. Kadınların özel alana sıkışmış yaşamlarının sadece çocuk büyütmeyle sınırlı kaldığını düşünmek biraz haksızlık olsa gerek. Örneğin edebiyatta kadın yazarlar azsa da her dönemde var olmuşlardır. Ancak şiir yazacak düş gücü

⁴ Suraiya Faroqi, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam, Ortaçağ'dan Yirminci Yüzyıla*, 4. Baskı, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002, s. 115.

⁵ A.g.e., s. 106-107.

bulunan bir kadının bu yeteneğini geliştirmesi için bir erkekten çok daha şanslı ve işbilir olması gerekmektedir.⁶ Müzik ile uğraşmak da kentli ailelerin genç kızları ve saray ileri gelenlerinin ilgilendiği alanlardan biriydi. Oysa resim yapmak gibi bir uğraş İslami gerekçeler nedeniyle her zaman geri plana itilmiştir. Ancak, 19. yüzyılın sonlarında sanatsal etkinliklerde adlarını duyurmuş gayrimüslim kadın sanatçıların, örneğin; 1880 ABC Kulübü'nün sergisinde Prenses Nazlı Hanım, Matmazel Serviçen, 1881'de aynı kulübün sergisinde Leyla Hanım (Matmazel Jones) ve İstanbul salonlarında yaptıkları sergilenen Matmazel Gabuzzi, Matmazel Tayla Flora gibilerinin, Osmanlı toplumundaki Türk kadınlarında bu özlemi uyarmada etkisi olmuştur.⁷

Kadın hakları ve kadın sorunu Osmanlı İmparatorluğu'nda İkinci Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle birlikte toplumun üzerinde düşündüğü konuların başında gelmekteydi. İkinci Meşrutiyet'i izleyen dönemde kadın dergilerinin yayımlanmaya başlaması, kadın sorunlarını ele alan derneklerin kurulması, geçmiş yüzyıllardan farklı bir canlılığın yaşanmasına neden olmuştur. Kız sanat lisesi, hasta bakım kursları gibi birbiri ardına açılan okullar kadınların eğitimini hızlandırmış; 1914'te kız öğrencilere güzel sanatlar eğitimi vermek amacıyla kurulan İnas Sanayi Nefise Mektebi ise bu yeniliklerin hepsinden daha önemli bir başlangıcı görünür kılmaktadır.

Sadece erkek öğrencilerin kabul edildiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 3 Mart 1883'te eğitime başlamasından 31 yıl sonra, 1914'te kurulan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi alışıldığı üzere bir erkek eğitmenin Salih Zeki Bey'in yönetiminde açılmış, ancak hemen ardından bir kadın eğitmenin Mihri Müşfik'in yönetimine geçmiştir. Müfide Kadri gibi ilk kadın ressamlarımızdan biri olan Mihri Müşfik (1887-1950 ?), gerek sanatı, gerekse özel yaşamındaki farklılığıyla dönemin öne çıkan kadın figürleri arasındadır. Paris ve Roma gibi önemli sanat

kentlerinde eğitim alan, öğrencilerine çıplak kadın modelden etüd yapmayı; çıplak erkek model sorununu ise Osman Hamdi Bey ile yakınlığını kullanarak Arkeoloji Müzesi'nden getirttiği torsolarla çözen bu aydın ve yenilikçi kadın⁸, Türk sanatı içinde yaşamının bilinmeyen yönleri ve sanatıyla her zaman bir giz perdesi bırakmıştır. Mihri Müşfik'in yaşamı dönemin kadınlarından farklı, cesur ve renkli bir yol izlemiş; Kız Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1919 yılına dek yöneticilik yaptıktan sonra İtalyan Şair Gabriele D'Annunzio ile birlikte İtalya'da yaşamaya başlamıştır. Mihri Müşfik'in İtalya'ya gidiş nedeni ilk bakışta bir aşk macerası gibi görünse de, ülkeyi terk etmesi aslında İttihat ve Terakki üyeleri ile ilişkisi nedeniyle. İttihat ve Terakki ile ilişkisinden kaynaklanan baskılara dayanamayarak İtalya'ya giden Mihri Hanım, Cumhuriyet'in ilanının ardından tekrar ülkesine dönmüş ve daha sonra ölümüne dek yaşayacağı Amerika'ya yerleşmiştir.⁹ Mihri Müşfik Amerika'da yaşadığı süre içinde bu ülkede sergi açan ilk

⁸ "Mihri Müşfik, olağanüstü girişkenliği ile atölyeye kadınlar hamamından model getiriyor, bu konuda çekingen olan Türk hanımların yerine, daha cüretkar olabilen Rum ve Ermeni hanımları ikna edebiliyordu. Çıplak erkek model sorununu Arkeoloji Müzesi'ndeki torsoları kullanarak çözümlenmeye çalıştığı biliniyor. Mihri hanım bu yolda bile yapılan itirazları, torsoların beline peştamal bağladığını söyleyerek karşılayabilecek kadar zeki, mizahçı ve cüretkardı. Kız Sanayi Nefise Mektebi'nde, Erkek Sanayi Nefise Mektebi'nde olduğu gibi, giysili erkek model de kullanılıyor; fakat bu modellerin mümkün olduğu kadar yaşlı kişiler olması öngörülmüyordu. Bu yolda uzun yaşamı (150 yıldan fazla) dünyaca bilinen Zaro Ağa da atölyeye aynı amaçla getirilmiş; fakat kızların bu sorunu alay konusu etmeleri Zaro Ağa'nın anılarında bile yer almıştır." Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s.137-138.

⁹ Mihri Müşfik'in Amerika'daki yaşamı ile ilgili bilgiler sınırlıdır. II. Dünya Savaşı'nın ardından yaşamını yitirdiği ve bu süre içinde sanatını kullanarak hayatını kazandığı kaynaklarda geçmektedir. Mihri Müşfik'in Amerika'daki gösterdiği varlık ile ilgili en önemli olaylardan biri 1938-1939 yıllarında Amerika'da Long Island'da açılan Dünya Fuan'nda teşrifatçılık yaptığı, bu sırada bir Lady'nin evinde kendisinin verdiği bir davete Türk gazetecileri de çağırması bu arada Ahmet Emin Yalman'ın eşi Rezzan Yalman'ın bir portresini yaptığı öğrenilmiştir. Bu portre şimdi Rezzan Yalman'da bulunmaktadır. Bu bilgiler Canan Beykal'ın 1 Nisan 1981'de Rezzan Yalman ile gerçekleştirdiği özel görüşmede anlatılmıştır.

⁶ A.g.e., s. 131.

⁷ Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", *Boyut*, Ekim 1983, Sayı: 16, s. 3.

Türk sanatçısı olmuş ve 1938-1939 ve 1943 Dünya sergilerine katılmıştır.¹⁰

Geçmişle bağımlı, uzlaşmadığı çevreyle ilişkisini kopartacak denli güçlü bir kişilik olan Mihri Müşfik¹¹'in dönemin Türk toplumu için sıra dışı yaşamı, Batı'da, özellikle 20. yüzyılın başlarında yapıtlarıyla tabu kırıcı bir misyon yüklenen kadın sanatçılara benzemektedir. Fakat bu benzerlik sanatçının ürettiği yapıtlarda değil, daha çok yaşam tarzında kendini göstermektedir. 20. yüzyıla salt kadın sanatçılar bağlamında bakacak olursak, bu yüzyıl başında, geçmiş dönemlerden farklı bir kadın sanatçı kimliğinin oluşmaya başladığı açıkça görülmektedir. Bağımsız, alışılmışın dışında, özgüvene sahip olan bu kadınlar geleceğin sanat tarihi içinde de önemli birer figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Mihri Müşfik'in çağdaşları olan Gwen John, Susana Valadon, Gabriele Münter, Laura Knight, Paula Modersohn-Becker gibi sanatçılar 20. yüzyılın ilk bohem kadın sanatçılarıdır ve modernist hareketin kadın kahramanları olarak yüzyılın önemli bir dönemecini oluşturmaktadırlar.

Batı'da, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde kadınların sanat dünyasına hızla girişi, psikanalizin doğuşu ile aynı döneme rastlamaktadır. Hiç kuşkusuz kendi kendini yetiştirmeye ve bilgilendirmeye yönelik ilginin, izleyici ile paylaşılan çıplak, kişisel tutkuların ön planda tutulduğu oto-portrelerin bu yeni ilgi alanı ile bağlantısı bulunmaktadır.¹²

Batılı kadın sanatçıların daha önceki yüzyıllarda olmadığı kadar kendi içlerine dönük yapıtlar ürettikleri ve "kendine ait bir oda" arayışlarının resimlerde sıkça karşımıza çıktığını rahatlıkla söylemek mümkündür. Öyle ki Virginia Woolf'un 1929 yılında yayımlanan *Kendine Ait Bir Oda* adlı yapıtından çok daha önce sanatçılar atölyelerini, kendi özel mekânlarını resmetmişlerdir. Örneğin Emilie

Charmy'nin 1900'lerin başında çalışma odasını resmettiği bir çok yapıt bulunmaktadır. Batılı çağdaşlarının bireysel varoluşlarını göstermeye yönelik bu ilk adımlarının aksine Mihri Müşfik henüz, erkekler dünyasında bir ressam olarak kendine yer edinmeye çalışmaktadır. Buna karşın Mihri Müşfik'in doğduğu ve büyüdüğü ülkenin ilk modernist kadın sanatçılarından biri olduğu yukarıda değindiğimiz yaşam hikayesi ile kendini göstermektedir. Batılı çağdaşlarının yapıtlarına baktığımızda, kadın kimliğinin o güne dek olmadığı kadar çok vurgulandığını, sorgulandığını ve yapıtların bir kadın elinden çıktığını gösteren somut veriler bulunsa da, Mihri Müşfik'in kendi portresi de dahil olmak üzere hemcinslerini konu aldığı yapıtlarının hemen hiç biri bir kadın tarafından gerçekleştirildiğine dair bir iz taşımamaktadır. Mihri Müşfik özel yaşamında sıradışı bir tutam izlemiş; resimlerinde ise biçim olarak akademismi benimsenmiştir. Onun kadın portreleri, genel olarak kentli ve elit bir kesimin içinde yer alan kadınların görünür kılındığı çalışmalardır ve çağdaşı erkek ressamlarınkilerden farklı değildir. Bir bakıma, hem kendini hem de kadınları eril bir bakış açısı ile tuvale yansıtmaktadır. Bu portreler, yapıldığı dönemin modalarından izler taşımakta, güzel ve genç kadını göstermekte; bazen de tıpkı kendi gibi ruhen özgür, aydın Türk kadınının temsilini yansıtmaktadır.

Mihri Müşfik'in "Çarşafı Genç Hanım" (Resim 6), "Kadın Portresi" (Resim 7), "Mavi Saç Bantlı Kadın" (Resim 8), "Kahve İçen Hanım" (Resim 9) ve "Genç Kadın Portresi" (Resim 10) gibi yapıtlarına bakıldığında, olağanüstü bir yeteneğin sergilendiği, ancak kompozisyon olarak tipik portre anlayışı ile gerçekleştirilmiş yapıtlarla karşılaşılmaktadır. Mihri Müşfik, yukarıda sözünü ettiğimiz, yapıtın bir kadına ait olduğunun anlaşılması meselesi ile ilgilenmemiştir. Örneğin, çağdaşı kadın sanatçılar gibi kendini ne atölyesinde varoluşunu vurgulayan bir biçimde resmetmiş, ne de inanışlarını yansıtan ip uçları sunmuştur. Edebi bir tanımlama olsa da ancak kimi oto-portrelerinin onun "tutkulu" ve "cesur" mizacını

¹⁰ Necla Arslan, "Mihri Müşfik", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. II, İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s. 1244.

¹¹ Beykal, a.g.e., s.5.

¹² Frances Borzello, *Seeing Ourselves Women's Self-Portraits*, Singapore, Thames and Hudson, 1998, s. 125-126.

gösterdiği söylenebilir. Elbette Mihri Müşfik ve diğer Türk kadın sanatçıların ön planda tuttukları kaygı, Batılı çağdaşlarınınkine benzememektedir. Onlar henüz, erkeklerden ibaret sanat dünyasında kendilerine yer açmak için çabalamakta; bu çabanın gerekliliği olarak da onlar gibi görüp, düşünerek ve resmederek varoluşlarını düşünsel alandan çok pratik alanda ispatlama yolunda gitmektedirler. Dolayısıyla Mihri Müşfik'in kadın portrelerini, sorgulayan, kadının kimliğini ön plana çıkaran yapıtlar olarak değil, sadece varolanı gösteren portreler olarak nitelemek gerekmektedir.

Sezer Tansuğ'un belirttiği gibi¹³ zaman zaman çarşaf giyip, zaman zaman çiçekli hasır şapkaları ve zarif iskarpinleri ile alaturkalık ile alafrangalığı bir arada yaşayan Mihri Müşfik, kadın portrelerinde de bu ikilemi açıkça yansıtmaktadır. Onun kadın portrelerinde, kimi zaman çarşafın altına gizlenmiş güzel yüzler, kimi zaman ise kahvesini keyifle yudumlayan ve izleyiciye bakmaktan çekinmeyen özgüveni ilk bakışta dikkat çeken kadınlar görülmektedir. Özetle, Mihri Müşfik'in konu olarak seçtiği kadınlar salt "kadın" ve portre olarak resmedilmiş; iç dünyalarına ve kadınlıklarına ilişkin ayrıntılar altı çizilerek belirtilmemiştir

Kadın sanatçıların kendilerine ait gerçekliklerin farkına varmaya başlamaları için Cumhuriyet'in ilanından sonraki dönemi beklemek gerekmektedir. Bu bağlamda, kadın sanatçıların bağımsızlık ve kendini ifade özgürlüğünü kazanmasında toplumsal değişimlerin büyük rol oynadığını bir kez daha belirtmekte yarar bulunmaktadır. Bunların elbette en önemlisi Cumhuriyet'in ilanı ve bu süreçte değişen dinamiklerdir. Cumhuriyet'in ilanının ardından 1926'da medeni kanunun kabul edilmesi ve 1934'de kadınlara oy hakkının tanınması¹⁴ Cumhuriyet'in kadınlara tanıdığı demokratik hakların başında

gelmekteydi.¹⁵ Halifelik kurumunun ve tarikatların tasfiye edilmesi, laik eğitime geçilmesi, dil reformu, Batı takviminin ve metrik sisteminin kabul edilmesi gibi Cumhuriyet'i laikleştirmeye ve Batılılaştırmaya yardımcı olan bütün reformlar, kadınlara toplumda yeni kamusal roller oynama cesareti vermiştir. Kadınlar kamusal alanda erkeklerle eşit olması beklenen meslek sahibi olabiliyor, insanoğlunun evrensel eşitlik ideallerini somutlaştırıyorlardı. Bu süreç içinde kadınlar yeni rollerini kıvançla benimsemişlerdir.¹⁶ Osmanlı modernleştiricileriyle Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucuları arasında bir süreklilik olduğunu¹⁷ kabul edersek, kadınların sanat yaşamının da ivme kazanarak sürdüğünü gözlemleyebiliriz. Bu olgu özellikle, sergilere katılan kadın sanatçıların çoğalmasıyla kanıtlanabilmektedir.

Hale Asaf¹⁸ (1905-1938), modernleşme sürecini ve kadının sanat alanındaki değişen temsilini en iyi biçimde yansıtan sanatçılardan biridir. Kökeni Osmanlı sadrazamlarından Halil Hamit Paşa'ya dek uzanan, kentli ve eğitilmiş aileye mensup olan sanatçının ilk eğitimini evlerindeki İngiliz mürebbiyeden alması, ardından Notre Dame de Sion'da öğrenim görmesi onun çağdaş ve Batılı bir yaşam tarzı sürdürmesinin temellerini oluşturmaktadır. İngilizce, Rumca, Arapça, Fransızca, Almanca ve İtalyanca bilen ve bu çok-kültürlülüğü kısacık yaşamına sığdıran Hale Asaf'ın bir

¹³ Tansuğ, a.g.e., s.137.

¹⁴ 1934'te kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmesi bir kadın sanatçının resmine de konu olmuştur. Melek Celâl Sofu 1936 tarihli "Büyük Millet Meclisi'nde Kadın" adlı resminde kürsüde kadını görselleştirmiştir.

¹⁵ Maarif Vekaleti'nin yönetimi altında 1928'de kurulan kız enstitüleri ve daha sonra oluşturulan Akşam Kız Sanat Okulları kadınları evlerinde modernleşme görevine yöneltiyordu. 1940'lara gelindiğinde 32 ayrı kentte 35 Kız Enstitüsü, 59 kasabada da 65 Akşam Kız Sanat Okulu vardı. 1940-41 öğretim yılında bu okullara kayıtlı kadın sayısı 16.500'dü.

¹⁶ Yeşim Arat "Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (ed.), 2. Baskı, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, s.88.

¹⁷ Çağlar Keyder, "1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, s. 31'den Eric J. Zürcher, Turkey: A Modern History, Londra, I. B. Tauris, 1993.

¹⁸ Hale Asaf'ın yaşamı ve yapıtları ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Burcu Pelvanoglu, *Hale (Salih) Asaf'ın Yaşamı ve Sanatı*, yayımlanmamış lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2002.

diğer özelliği ise Mihri Müşfik'in yeğeni olmasıdır. İlk resim derslerini Mihri Müşfik'in İtalya'da bulunduğu 1919'da henüz 14 yaşında almaya başlayan sanatçı, Namık İsmail'in de öğrencisi olmuştur. 16 yaşında Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde Prof. Von Arthur Kampf'ın atölyesinde çalışan Hale Asaf, Türkiye'ye döndükten sonra ise İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam etmiş ve 1925'te mezun olmuştur. 1925 yılında Avrupa konkurunu kazanan sanatçı, 1926'da Almanya'ya gönderilmiş, 1927'de gittiği Paris'te ise André Lhote'un öğrencisi olmuştur. Hale Asaf'ın Cumhuriyet'in ilanının ardından modernleşmeyi hızla içselleştiren ve bireyselleşmeye başlayan kadın figürüne bir örnek teşkil etmesi, onun tek kadın sanatçı olarak kuruluşunda görev aldığı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin etkinlikleri ile daha iyi anlaşılmaktadır. Hale Asaf, sadece Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruculuğunu üstlenmemiş aynı zamanda birliğin etkinliklerinde de en öne çıkan sanatçılardan biri olmuştur. Hale Asaf, gerek aldığı eğitimin yetkinliğini sanatına özgün biçimde aktarması, gerekse yurtdışında bulunduğu süre içinde dönemin ünlü sanatçıları ile kurduğu yakınlıklar ile hiç kuşkusuz Cumhuriyet devriminin özlenen ve istenen kadın figürünü örneklemektedir. Sanatçının 33 yıl gibi çok kısa bir yaşam sürdüğü göz önünde tutulursa sanat alanında verdiği yapıtların onun ilerici kişiliği ve özgün sanat anlayışının sadece ve sadece çok küçük bir parçasını görünür kıldığı söylenebilir.

Hale Asaf 'ın sanatını derinden etkilediğini düşündüğümüz özel yaşamı ise tıpkı teyzesi Mihri Müşfik gibi onun çevresinde de bir mit üretilmesine neden olmuştur. Özellikle, yaşamını yitirdiği Paris'te son günlerine dek süren İtalyan edebiyatçı Antonio Aniante ile yaşadığı çalkantılı ve son derece ilginç birliktelik dikkat çekicidir. Aniante'nin, *Ricordi di un Giovane Troppo Presto Invecchiatosi* (Vaktinden Evvel İhtiyarlanmış Bir Gencin Hatıraları) adlı yapıtında onun ne denli zor,

duygusal anlamda çalkantılı bir yaşam sürdüğü ayrıntılarıyla anlatılmaktadır.

Bu makalenin ana eksenlerinden birini oluşturan Hale Asaf ve kadın portreleri, Cumhuriyet'in ilanının ardından Türk sanatının olduğu kadar Türk kadının kültürel yapısını temellendirmede de bize kaynaklık etmektedir. Hale Asaf'ın kişiliği ve yapıtları, Cumhuriyet'in ilanı ile ivme kazanan Türk modernitesinin gelişim aşamasında kadının rolü ve sanata yansıma biçimi üzerine somut kanıtlar sunmaktadır. Yoğun dramatik etkinin ön plana yerleştiği portrelerinde Hale Asaf, tıpkı Mihri Müşfik gibi döneminin kadınlarını resmetmiştir. Bu kadın portrelerine salt biçimsel olarak baktığımızda modernleşen yeni Türkiye'nin aydınlık ve yenilikçi yüzü izlenebilmektedir. Hale Asaf'ın kadın portrelerinde, Türk kadınının Batılılaşma¹⁹ ve modernizm sürecinde geçirdiği değişimin izlerini ve ayrıca oto-portrelerinde de kadın olma hallerine dair izler gözlemlenebilmektedir. Cumhuriyet'in ilanının ardından, gerek erkek, gerekse kadın ressamların modern Türkiye'nin sanatın diliyle de oluşturulmasına öncülük etmiş olduklarını unutmamak gerekmektedir. Bu bağlamda, Hale Asaf'ın portrelerindeki kadınlar, Atatürk devriminin yenilikçi kadınlarıdır. Modern, eğitilidir, günün modasını takip eder, saç tuvaletinden, kıyafetlerine kadar çağdaştır. Dolayısıyla Asaf'ın kadınları o güne dek hiç olmadığı kadar modern olmayı içselleştirmiştir.

Hale Asaf'ın 1925 tarihli olduğu düşünülen "Paletli Oto-Portre"sinde (**Resim 11**) ilk kez bir kadın ressam kendisini çalışırken; paleti ile resmetmiştir. Sanatçının hocası Feyhaman Duran'ın eşi ressam Güzin Duran'a itafen imzaladığı ve hediye ettiği bu resim, Asaf'ın

¹⁹ Modernleştirme Türkler modernleşmeyi Batılılaşmayla, Avrupa uygarlığında bir yer edinmeyle özdeşleştirmişlerdi. Modernlik onların kavrayışında bütünsel bir projeydi; Avrupa'yı modern kılan kültürel boyutların tümünü kucaklayıp içselleştiren bir proje. Onlar sadece akılcılığı, bürokratikleşmeyi ve örgütsel etkinliği artırmakla yetinmiyor, laikliği, bireyin özerkliğini ve kadın-erkek eşitliğini sağlamak için bir toplumsal dönüşüme de ihtiyaç duyuyorlardı. Bu konu ile ilgili ayrıntılı bir yaklaşım için bkz. Çağlar Keyder, "The Dilemma of Cultural Identity on the Magrin of Europe", *Rewiev*, XVI, no: 1, Kış 1993, s. 19-33.

gerçek bir kadın ressam olarak portresidir. Hale Asaf'ın "Paletli Oto-Portre"sinin kompozisyon kurgusu, Batı sanat tarihi içinde aynı şema çerçevesinde yapıt vermiş, Elisabetta Sirani (1660), Elisabeth Vigée-Lebrun (1782), Milly Childers (1889), Marije Bashkirtseff (1880) ve Gabriele Münter'in (1911) yapıtlarına benzemektedir. Batı sanat tarihinin önemli kadın sanatçılarının sıkça betimlemeyi yeğledikleri, kendilerini paletleri ile gösteren bu yapıtlar, Asaf tarafından görüldü mü bilemiyoruz; ancak bu resme, Şeker Ahmet Paşa'nın kendisini atölyesinde paletiyle resmettiği çalışması kompozisyon şeması bağlamında esin kaynağı olarak gösterilebilir. Aslında Hale Asaf'ın bu resmi yaparken kimlerden esinlendiği değil, onu bu resmi yapmaya iten nedenler daha önemlidir. Bir kadın ressamın kendini paletiyle resmederek izleyiciyle kurduğu bağ, o güne dek karşımıza çıkmaması nedeniyle ve kadının bağımsızlığını ilan ettiğini gösteren en önemli kanıt olmasıyla son derece önemlidir. Hale Asaf bu resminde cinsel ve kültürel kimliğini birarada ele almayı yeğlemiştir. Hale Asaf'ın bu resminden önce Avni Lifij tarafından yapılan ve kadını bir esin perisi olarak ele alan resmindeki kadın bu kez tuvalin başına geçmiş; Halil Paşa'nın kendi halinde tuval başında resim yapan ve izleyici ile herhangi bir bağlantı kurmayan "ressam kızı" ise cinsel ve kültürel kimliği ile de tuval üzerinde varolabileceğini kanıtlamıştır. Hale Asaf'ın "Paletli Oto-portre"si kendisinden sonraki kadın sanatçılar tarafından sıkça kullanılan bir tema değildir. Neş'e Erdok'un 1987 ve 1989'da yaptığı otoportreleri dışında kadın sanatçılar kendilerini tuval başında resmetmeyi yeğlememişlerdir. Aliye Berger'in Fahrünnisa Zeid'i tuvali başında resim yaparken gösteren "Fahrünnisa Zeid" başlıklı resminde olduğu gibi kimi zaman kadın sanatçıların hemcinsi bir sanatçıyı tuvali başında çalışırken gösterdiği örneklere rastlanmaktadır.

Hale Asaf'ın portrelerindeki ifadelerin farklılaşması 1928 tarihli oto-portresi ile başlamaktadır. Kendini şapkalı tayyör bir takımla betimlediği, Lhote atölyesinde çalıştığı döneme ait olan "Oto-portre"si (Resim 12), bu

resimden üç yıl önce yaptığı "Paletli Oto-portre"den dramatik etki bakımından ayrılmaktadır. Resim henüz 23 yaşındaki genç bir kızın elinden çıkmış bir çalışmadan çok, adeta yaşamın ağırlığı altında ezilmiş bir kadının portresidir.

Hale Asaf'ın 1929 tarihli olduğu düşünülen bir diğer ilginç portresi ise "Kedili Kız" (Resim 13) adlı resmidir. Sanatçının "Paletli Oto-portre"sindeki saç tuvaletiyle büyük benzerlik gösterdiği için bir oto-portre olma olasılığı yüksek olan bu resim, yine günün modasını yansıtmaktadır. Bu portrenin Türk resim sanatı için önemli yanlarından biri, genç kızlıkla kadınlık arasında yer alan bir kadının kucağında tuttuğu kedi figürüdür. Bu resim eğer Hale Asaf'ın kendi portresi ise tıpkı "Paletli Oto-portre"de olduğu gibi sanatçının sahip olduğu ve değer verdiği nesnelere izleyici karşısına çıkmayı yeğlediğini, kendisi ile ilgili düşündüğünü ve bunu resmetmekten kaçınmadığını göstermektedir. "Kedili Kız" portresi, Türk resminde alışık olmadığımız bir konudur. Ve o güne dek kadınları resmeden erkek ressamlarca kullanılmamış bir kompozisyondur. Kucağındaki kediyi tıpkı ayrılmak istemediği bir oyuncak gibi sıkıca tutan bu genç kız, üzerine yüzyıllardır yüklenen kodların dışına çıkıp, çok daha insancıl, çok daha kendi gibi olma halini izleyici ile paylaşmaktadır.

Hale Asaf'ın 1931 tarihli "Mavi Elbiseli Kadın" (Resim 14) ve Antonio Aniante tarafından İstanbul'a getirilen, 1935 yılı ve sonrasına ait olduğu düşünülen²⁰ sanatçının oto-portresi olabileceği ihtimalinin ağır bastığı çalışmalarında, erken dönem portrelerinden farklı kadın yüzleriyle karşılaşmaktadır. Bu iki resimde de kadınlar yaşadıkları yoğun duygusal dramın etkisinde oldukları izlenimi vermekle birlikte, yine dönemin kadın modalarını yansıtan özellikler taşımaktadırlar. Hale Asaf'ın yetkin üslubunu ustaca sergilediği bu yapıtların izleyicide yoğun bir dramatik etki bırakmasının

²⁰ Burcu Pelvanoğlu, Hale Asaf Retrospektifi, Eczacıbaşı Sanal Müzesi. www.sanalmuze.org.

nedeni olarak sanatçının 1930'larda iyice ağırlaşmaya başlayan hastalığının neden olduğu söylenebilir. Sanatçının duygusal çöküntülerini ve çıkmazlarını yansıtan bu resimler, genç bir kadının hem sanatını, hem de kendisini yurtdışında var edebilme çabasını da gözler önüne sermektedir.

Hale Asaf'ın gerek oto-portreleri, gerekse kadın portreleri, o güne dek hiç yansıtılmadığı kadar gerçekçi ve psikolojik tarafı ağır basan çalışmalardır. Öncülü ve çağdaşı erkek ressamlardan farklı olarak, bir kadının iç dünyasına yönelik ip uçlarının yansıtıldığı bu çalışmalar, kadına yüklenen "güzel", "anne", "eş" sıfatlarından... hiç birinin kullanılmadığı resimlerdir. Erkeklerin dünyasından etkilenerek kendine bakan kadının yerini, kimliğini ve varoluşunu sorgulayan, kendini tanımayı amaç edinen bir kadın sanatçı portresi almıştır. Belki de Hale Asaf, devamını neredeyse yarım yüzyıl kadar sonra göreceğimiz sorgulamaların ilk soru işaretlerini yöneltmiştir kendine ve onu izleyenlere.

Hale Asaf'ın ardından Türk resim sanatında kadın sanatçıların sayıca ağırlık kazanması 1960'lardan sonraya rastlamaktadır. Örneğin 1930'lu yıllarda doğan kadın sanatçı sayısı 5 iken, 1940'larda bu sayı 15'e yükselmektedir. Yükseliş, 1940'larda doğan kadın sanatçıların ürün vermeye başladığı 1960'larda ve 1960'ların ikinci yarısında kendini iyice hissettirmektedir.²¹ 1960'lardan sonraki dönem, kadın sanatçıların özgür ifadelerini, o güne dek olmadığı kadar farklı malzemeleri ve konuları yapıtlarına yansıttıkları dönemin başlangıcıdır.

Uluslararası sanat ortamında, özellikle 1970'lerde, feminist hareketin hızla yayılması ile kadın sanatçıların sesleri ve etkinlikleri daha güçlü yankı bulmaya başlamıştır. 1970'lerin başında sanat tarihçisi Linda Nochlin'in yazdığı "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok" adlı makale önemli bir dönemecin ilk adımıdır. Bu yıllarda, bir grup feminist sanatçı, sanat tarihçisi

ve eleştirmen, kadının sanat ortamında temsil alanının genişletilmesi için çalışmış; 1960'lı yılların sonunda ve 1970'lerde yaşanan politik değişim ve eylemler sanatçıların, kendi geçmişlerinden ve kültürlerinden beslendiği çalışmalara ağırlık vermesine neden olmuştur. Bu yıllarda ayrıca, feminist teoriler aracılığıyla, sanat tarihi içinde kadın sanatçının yeri irdelenmeye ve kadın sanatçıların yaşamları araştırmaya başlanmıştır. Bu dönem kadın sanatçıların özellikle kendi deneyimlerini konu olarak seçtikleri; kadın olma bilincini gösteren çalışmalara imza attıkları söylenebilir. Kadınlığa özgü, hamilelik, regl dönemleri, cinsellik gibi konular ve imgeler o güne dek resim sanatında karşımıza çıkmayan bir ikonografinin oluşmasına neden olmuştur.

Türkiye'de ise kadın sanatçılar, özellikle 1970'lere değin kadın kimliğini tartışmadan sanat dünyasında varolmuş, 1980'lerden itibaren ise kadının yanı sıra hemen her türlü sorunsal üzerine düşünen, irdeleyen ve düşünce üreten bir kimlik kazanmışlardır. Türk sanat tarihi içinde, Batı'dakine benzer biçimde bir "kadın sanatı"ndan söz etmek mümkün değildir. Kadın sanatçıların çoğu salt kadına odaklanan ve bu söylemin sürekli altını çizen bir yaklaşımdan çok, kadın olgusunun ara sıra ele alındığı, toplumsal olan ile bireysel olanın aynı potada eritildiği bir yaklaşımı benimsemişlerdir.

Gülsün Karamustafa'nın (1946)²², kadını ön plana çıkartmayan, ancak yapıtlarının bazılarında bu sorunsala gerek "kendini", gerekse "öteki" kadınlar üzerinden değinen bir yaklaşım içinde olduğunu söylenebilir. Karamustafa, Türk sanat tarihi içinde 1980'lerden itibaren, özgün, nitelikli ve çok-kültürlü üretim sürecine giren kadın sanatçı tipinin önemli örneklerinden biridir. Çalışmalarında kadın, kimlik, toplumsal

²¹ Kadın sanatçıların doğum tarihlerine göre sınıflandırılması ve sayılarının belirlenmesi; Kaya Özsegin, *Türk Plastik Sanatçıları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999 adlı yayını temel alınarak gerçekleştirilmiştir.

²² İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden 1969 yılında mezun oldu. Bir süre İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulunda asistan ve öğretim görevlisi olarak çalıştı. Sinema sanatıyla tanışması 1984 yılında Atif Yılmaz'ın yönettiği "Bir Yudum Sevgi" filmindeki sanat yönetmenliğiyle gerçekleşti. Bu tür çalışmalarını daha sonraki yıllarda da sürdürdü. Yurtiçi ve yurtdışında çok sayıda kişisel sergi açan sanatçı, çeşitli bienal ve karma sergilere de katıldı.

ve bireysel sorunsallar üzerine yoğunlaşan sanatçı, Türk sanatında kadın konusuna yaklaşımı ile de dikkat çekmektedir.

Gülsün Karamustafa'nın Cumhuriyet öncesi ve sonrası kadın sanatçılardan farklı bir yaklaşım geliştirdiği yapıtlarından örnekleyeceğimiz ilk çalışması 1993 tarihli "Okul Defteri"²³ (Resim 15) adlı yerleştirmesidir. Fener'de Kadın Eserleri Kütüphanesi'nde sergilenen bu çalışma, sanatçının, kişisel tarihinden yola çıkarak olgunlaştırdığı ancak içeriği ile toplumsal tarihe ve belleğe gönderme yapması ile de dikkat çekmektedir. Oto-biyografik malzemelerin – ilkokulda kullandığı bir defter ve siyah önlüklü çocukluk fotoğrafı- kullanıldığı bu çalışma, Karamustafa'nın unutulmuş çocukluk anlarına ait nesnelere, kişisel olduğu kadar toplumsal tarihe işaret etmesiyle önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Geçmişten bugüne yöneltilen bu defterler, bir dönemin gerçekliğine ve yaşam üslubuna da vurgu yapmaktadır. Okul sıralarına gönderme yapan tahta kasalar üzerinde, bu defter sayfalarından renkli fotokopi ile çoğaltılmış sayfaların sergilendiği çalışmaya, sanatçının önlüklü fotoğrafının 4 adet kopyası eşlik etmektedir. Bu fotoğrafların üzerinde yine bu defterlerin içinde yer alan muhtemelen dönemin ilkokul müfredatına ait metinler yer almaktadır. Bu metinlerin içeriği ülkenin bütünlüğünü savunmaya yönelik bir anlayışı gösteren soğuk savaş yıllarının bir yansıması olarak okunabilir. Karamustafa'nın bu çalışması, kendi kuşağından kadın sanatçılar gibi kişisel

tarihinin derinliklerine inerek, bireyselden yola çıkan ama toplumsal tarihi sorgulayan ve gösteren bir yapıt olma özelliği taşımaktadır. "Okul Defteri" adlı yapıtta ilk bakışta her ne kadar sanatçının içe dönük bir yaklaşım sergilediği düşünülse de, çok partili döneme geçişin tanığı olan bir kız çocuğunun anılarından bugüne yönelen, hiç müdahale edilmeden gerçekleştirilmiş bir sunum söz konusudur.

Gülsün Karamustafa'nın kendi yaşamından ayrıntılarıyla, içsel bir yolculuğa çıktığı çalışmalardan bir diğeri ise, 1998'de Maçka Sanat Galerisi'nde açtığı "Güllerim Tahayüllerim" (Resim 16) başlıklı sergidir²⁴. Sanatçının, geçmiş zamanın peşinden giden "Okul Defteri" adlı yapıtının bir devamı niteliği taşıyan bu serginin çıkış noktasını da, sanatçının 5 yaşlarına ait siyah-beyaz bir fotoğraf oluşturmaktadır. Maçka Sanat Galerisi'nin girişindeki kör nişlerden birine, dijital olarak büyütülmüş şekilde oturtulan bu fotoğraf, bir "cumhuriyet" çocuğunun ailesiyle birlikte çıktığı tren yolculuğunu görünür kılmaktadır. Sanatçının da vurguladığı gibi bu fotoğraf, çocukluğunun onu en çok etkileyen dönemine, 1950'lerin Türkiye'sine bugünden atılan kısa ama etkili bir bakıştır. Bu fotoğrafın alt katmanları ise, sanatçının çocukluğuna ait belleğinde kalan kafiyeli kelimeleri sergi mekânının hemen her yerine yerleştirmesi ile ortaya çıkmaktadır: biter-gider, sahne-köhne, kandili-mendili, melek-kelebek, güllerim-tahayüllerim vb. Sanatçı burada bir bakıma yine kişisel tarihinden yola çıkıp, her izleyicinin kendi kişisel tarihine oradan da toplumsal olana doğru yolculuğunu görselleştirmekte ve belleği sorgulamaktadır.

1994 tarihli "Osmanlı Nisa Soyağacı" (Resim 17) adlı çalışması sanatçının, direkt kendi çağının kadın sorunsalına olmasa da, geçmişin, Osmanlı kültürünün kadına, özellikle de gayri-müslüm kadına bakışını irdeleyen bir içerik taşımaktadır. Oluşumunu ilginç bir tesadüfe borçlu olan bu çalışma, Gülsün

²³ "Sekiz yıl önce, babama ait evrakın arasından, Sultanahmet'teki ilkokula devam ederken kullandığım bir defter ve içinden aynı yıl çekilmiş bir küçüklük fotoğrafım çıktı. Defter de, fotoğraf da büyük bir özenle bir araya getirilmiş ve saklanmıştı. Elime aldığım andan itibaren onların, benim için bir sanat nesnesi oluşturabileceği düşüncesine kapıldım. Defterin bütün sayfaları, o yaşta bir çocuktan beklenmeyecek bir coşkuyla haddinden fazla resimlenmiş, abartılı kenar süsleriyle bezenmişti. Buna karşılık içeriği, yaşanmakta olan Soğuk Savaş yıllarının izlerini taşıyan, militan ve militan metinlerden oluşuyordu. Bu, son derece kişisel, bir yandan kendine has şiddet, öte yandan masum bir heyecan yaşayan nesnelere, sanat noktasıyla buluşabilmek için epey beklemek zorunda kaldılar", Gülsün Karamustafa, Gülsün Karamustafa 14 Works Create Your Own Story With the Given Material, İstanbul, Mataş/Proses, 1998, s. 28.

²⁴ Gülsün Karamustafa'nın Maçka Sanat Galerisi'nde açtığı bu sergi, mekânı da içine alan bir çalışmadır. Bu nedenle çalışma bir bütün olarak sergi bağlamında ele alınacaktır.

Karamustafa'nın Zeynep Sultan İmaretini için çekeceği dokümanter film için kaynak araştırması yaptığı sırada karşılaştığı padişah eşlerinin ve kızlarının isimlerini içeren bir dizini bulmasıyla başlamıştır. Karamustafa'nın, padişah eşleri ile kızlarının taşıdıkları isimler üzerine, hem eleştirel, hem de görsel bir anlatım mantığı ile yaklaştığı bu çalışma, aslında günümüz kadın sanatçısının sadece kendi kuşağının sorunlarına değil, genel anlamda kadının çağlar ya da dönemler bazında görünümüne, algılanışına dikkat çekmektedir.

Bu dizinde yer alan isimlerin çoğu, –özellikle de İstanbul'un fethinin ardından padişaha eş olarak seçilen gayri-müslüm kadınların– onların kişilik ya da biçimsel özelliklerini imleyen özelliklere sahiptir. Bir anlamda, onların güzelliklerini, yeteneklerini, kısaca o kişiyi tarif etmeye yönelik isimlerdir bunlar. En ilgi çekici yanı ise bu isimlerin çoğu kez tekrar edilmemesi ve kişiye özel kalmasıdır. Sanatçının dikkatini çeken ve işinde de özellikle vurguladığı bir diğer önemli ayrıntı ise, padişahların bu gayri-müslüm kadınlarla evliliklerinden doğan kızlarına saraya ve Osmanlıya uygun bir ağırbaşlılık taşıyan, çoğu Kuran'dan alınmış isimlerin verilmesi ve sürekli olarak bu isimlerin tekrar edilmesidir. Hanedan boyunca, 18 Fatma, 11 Hatice, 10 Ayşe, 7 Emine, 4 Zeynep adlı sultana rastlanmaktadır.²⁵

Bu çalışmada, asıl isimleri Halifira, Teodora, Efrandize vb. olan gayri-müslüm kadınlara eş olduktan sonra verilen Hayrandil, Piruselek, Hüsnümelek, Nevfidan gibi yakıştırma isimleri, onlardan doğma kızlara verilen, dinsel göndermeleri, anlamları olan ve bir anlamda asilleştirilen isimler takip etmekte ve karşıtlık vurgulanmaktadır. Küçük bir asetat parçası

üzerine yazılı bir isim ve o ismi taşıyan kadına sunulmuş bir nesne ile sonlanan bu çalışma, isimlerin değiştirilerek melezleştirilmesine tanıklığı görselleştirmektedir. Birinci dizide, imparatorluğa ait bir birey haline getirilen kadına sunulan kurdeleler hayli renkli ve kişiye özel; ikinci dizideki kadınlara sunulan kurdeleler ise sıradan, renksiz (siyah) ve tekdüzedir. Gülsün Karamustafa'nın "Osmanlı Nisa Soyağacı" adlı yapıtı, Osmanlı'nın kadın ile ilişkisini, eşler ve çocukların karşıtlığını oldukça minimize edilmiş bir biçimde belirginleştirmekte ve sorunsallaştırmaktadır.

Gülsün Karamustafa'nın kadınları konu alan çalışmalarından biri ise 1995'te gerçekleştirilen 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Antrepo'ya yerleştirdiği "Kayıp Kızlar" (**Resim 18**) adlı yapıtıdır. Sanatçının Antrepo'nun konumlandığı yer olan Karaköy ve liman olma özelliği taşıyan mekânın gerçek işlevine gönderme yaptığı bu çalışma, "Kayıp Kızlar" metaforundan yola çıkmaktadır. Antrepo'nun üst katında, denize doğru, yüzeyden tavana doğru gerilmiş 40'tan fazla halatın üzerine asılan kurdeleler, "artist" olmak ya da daha iyi bir yaşamı yakalamak için evinden kaçan ve bulunamayan genç kadınların isimlerinin baş harfini taşımaktadır. Gülsün Karamustafa, daha iyi bir yaşam için evinden kaçan kadınların dramını oldukça şiirsel bir dille ele alırken, daha önce hiçbir kadın sanatçının ele almadığı bir konuyu bu kentin tanıklığında sunma yolunu seçmiştir.

Gülsün Karamustafa'nın son olarak ele alacağımız yapıtı, Metin And'ın "16. Yüzyıl İstanbul, Kent, Saray, Günlük Yaşam" adlı kitabında yer alan ismi bilinmeyen bir Alman ressam tarafından yapılmış suluboya resmin temel alındığı ve ölçeği büyütülerek kullanıldığı "Erken Bir Temsiliyetin Sunumu" (**Resim 19**) başlıklı çalışmasıdır. İstanbul'da kurulu bir köle pazarını gösteren bu resimde, üç Avrupalı kadın, Osmanlı köle alıcıları tarafından "elleme" ve "bakma" eylemleri ile incelenmektedir. Ancak bu resimde belki de en dikkat çekici nokta, resmin köşesinde yine bir köle satıcısı tarafından sahneye sokulmak istenen siyah bir kadın silüetidir. Bu siyah kadının var ile yok

²⁵ "Osmanlı Nisa Soyağacı projesi, işte bu kadın isimlerinin bende yarattığı bir 'nesep' gözlemi üzerine kurulu. İstedğim vurguyu elde edebilmek için elbette sanatsal bir ayıklama ve zamansal bir müdahale söz konusu oldu. Harem tarihindeki karanlık dönemle ve bilgi eksiklikleri yüzünden tamamını asla elde etmemiz mümkün olmayan bu isimler dizinin benimsediğim sonuca götürebilecek şekilde yönlendirilecek soylara ait bir kurgudur sunduğum." Bu alıntı Gülsün Karamustafa'nın Osmanlı Nisa Soyağacı adlı çalışmasını sergilediği Ankara Siyah-Beyaz Galerisi tarafından yayımlanan broşürden alınmıştır.

arasındaki ayrıntısız betimlenişi ile Avrupalı “beyaz” kadınların ayrıntılı betimlenişi arasındaki karşıtlık resmin diğer önemli yanını ortaya koymaktadır.

“Erken Bir Temsiliyetin Sunumu”, bir çok açıdan önemli veriler sunmaktadır. Bunlardan belki de en önemli olanı bu resmin, sanat tarihi içinde yoğunlukla 19. yüzyılda gözlemlediğimiz Oryantalist düşünce biçiminin ve bunun görsel sanatlara yansımalarının çok erken bir örneği –16. yüzyıl– olmasıdır. Edward Said’in “Oryantalizm” başlıklı kitabında özellikle altını çizdiği gibi, bu resimde de karşımıza çıkan, Avrupa’nın ya da Batı’nın Doğu’yu tanımlama girişimidir. Batı tarafından çizilen, yazılan ve oluşturulan Doğu imajı bu tür görsel yapıtlarla daha da pekiştirilmektedir. Edward Said’in gerek “Oryantalizm” gerekse “Kültür ve Emperyalizm” başlıklı çalışmalarında sözünü ettiği gibi oryantalizm ve emperyalizm, Batı’nın Doğu’yu ırkçı, erkek egemen, baskıcı gösterebilmesinin bir yoluydu. Karamustafa’nın kullandığı bu resme ve 19. yüzyılda yapılmış diğer Oryantalist yapıtlara baktığımızda, ele alınan ve görselleştirilen temaların büyük bir bölümünün, Doğu’nun mistik olduğu kadar, özellikle kadın-erkek ayrımının çok keskin hatlarla çizildiği bir coğrafya olma özelliğiyle de vurgulandığı görülmektedir.

Gülsün Karamustafa, bu resmi temel alarak oluşturduğu yapıtında, hem Batı’nın Doğu’nun kadına nasıl yaklaştığını gösterme çabasına tekrar dikkat çekerken, hem de bu resmin altına eklediği kendi kültürüne, yaşadığı coğrafyaya, geçmişine yönelik sorularla, Doğu’nun ve Batı’nın aynı konu üzerindeki yaklaşımını bir sorunsal haline getirip, irdeleme yolunu seçmektedir.

Gülsün Karamustafa’nın çalışmaları, kendisinin de çoğu kez vurguladığı gibi, içiçe geçmiş bir yapı biçiminde kendini var etmektedir. Çoğu iş bir öncekini tekrar çağrıştıran, öncekine gönderme yapan, onun anlamını yoğunlaştıran bir yapıdadır. Sanatçının kadınları ve kendi geçmişini temel alarak gerçekleştirdiği çalışmalarda, kadınlık

durumuna ilişkin ayrımcı bir yaklaşım hiçbir zaman kullanılmamıştır. Karamustafa çağdaş bir çok kadın sanatçı gibi varolan öyküler, geçmiş, bellek ya da tarihsel gerçeklikler üzerinden kadın sorunsalını irdelemiştir. Gülsün Karamustafa’nın kadın kimliği üzerinden sorguladığı çoğunlukla birey olmaya ve bireyin toplumdaki konumuna ilişkindir.

Sonuç olarak; üç farklı kuşağa ait kadın sanatçının yapıtlarından yola çıkarak ele alınan bu makale bağlamında, görsel sanat alanında kadın imgesinin temsilinin Türkiye’nin toplumsal tarihine paralel olarak geliştiği söylenebilir. Değişimler ve dönüşümler, kadın sanatçıların kendilerini ve hemcinslerini ele alış biçimini bazen direkt bazen ise dolaylı yoldan etkilemiştir. 20. yüzyıl başından bugüne uzanan süreçte kadın sanatçılar, kimlikleri ile ilgili sorunsalları, Türk sanat tarihinin kendine özgü yapısı içinde bazen örtük, bazen ise oldukça anlatımcı biçimde ele almışlardır denebilir. Ancak genel olarak hemen hepsinin bakışı doğrudan dışarıya, başkalarına yönelen erkeğin aksine, içe, kendine yöneliktir.²⁶ Bu içe yönelen bakış kimi zaman da, öteki kadının içine bakış olarak çeşitlenmektedir.

KAYNAKÇA

- Alptekin, Hüseyin, “Kumaşlar, Melez İmajlar, Kişisel Defterler Gülsün Karamustafa”, *Anons*, Ağustos-Eylül 1995, Sayı: 53-54.
- Arat, Yeşim, “Türkiye’de Modernleşme Projesi ve Kadımlar”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (ed.), 2. Baskı, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.
- Arslan, Necla, “Mihri Müşfik”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. II, İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s. 1244.
- Borzello, Frances, *Seeing Ourselves Women’s Self-Portraits*, Singapore, Thames and Hudson, 1998.
- Bozdoğan, Sibel. Kasaba, Reşat (ed.), *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, 2. Baskı, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.

²⁶ Richard, Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, çeviren İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002, s.274’den John Berger, *Ways of Seeing*, Londra, British Broadcasting Corporation, Harmondsworth, Penguin Books, 1972, s. 45-64.

- Beykal, Canan, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", *Boyut*, Ekim 1983, Sayı: 16.
- Chadwick, Whitney, *Women, Art and Society*, London, Thames and Hudson, 1992.
- Eczacıbaşı Sanal Müzesi. www.sanalmuze.org
- Faroqhi, Suraiya, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam, Ortaçağ'dan Yirminci Yüzyıla*, 4. Baskı, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002.
- Faroqhi, Suraiya, *Osmanlı'da Kentler ve Kentliler*, 3. Baskı, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.
- Karamustafa, Gülsün, *Gülsün Karamustafa 14 Works Create Your Own Story With the Given Material*, İstanbul, Matas/Proses, 1998.
- Keyder, Çağlar, "1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (ed.), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.
- Kosova, Erden, "Gülsün Karamustafa ile Röportaj", *Artist*, Sayı: 4, İstanbul, 2001.
- Leppert, Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Çeviren: İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002.
- Micklewright, Nancy, "Müziyenler ve Dans Eden Kızlar: Osmanlı Minyatürlerinde Kadın İmgeleri", *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, Madeline C. Zilfi (ed.), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.
- Ödekan, Ayla (ed.), *Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri*, İstanbul, Tarih Vakfı ve Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ortak yayını, 1999.
- Özsezgin, Kaya, *Türk Plastik Sanatçıları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Pelvanoğlu, Burcu, *Hale (Salih) Asaf'ın Yaşamı ve Sanatı*, yayımlanmamış lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Said, Edward. W, *Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları*, İstanbul, Metis, 2003.
- Schick, İrvin, Cemil, *Batının Cinsel Kıyısı (Başlıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık)*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2001.
- Smith, Edward, Lucie, *Movements in Art Since 1945, Issues and Concepts*, London, Thames and Hudson, 1995.
- Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999.
- Toros, Taha, *İlk Kadın Ressamlarımız*, İstanbul, Akbank Yayınları, 1988.
- Touraine, Alain, *Modernliğin Eleştirisi*, Çeviren: Hülya Tufan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- Yaman, Zeynep Yasa, *Kadınlar Resimler Öyküleri: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü*, İstanbul, Pera Müzesi Yayınları, 2006.
- Zilfi, Madeline C. (ed.), *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.



Resim 1: Avni Lifij "Atelye", tuval üzerine yağlıboya, 56 x 40 cm., Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Resim 2 Şehzade Abdülmecid "Haremde Goethe" , 1917, tuval üstüne yağlıboya, 132 x 173 cm., Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.



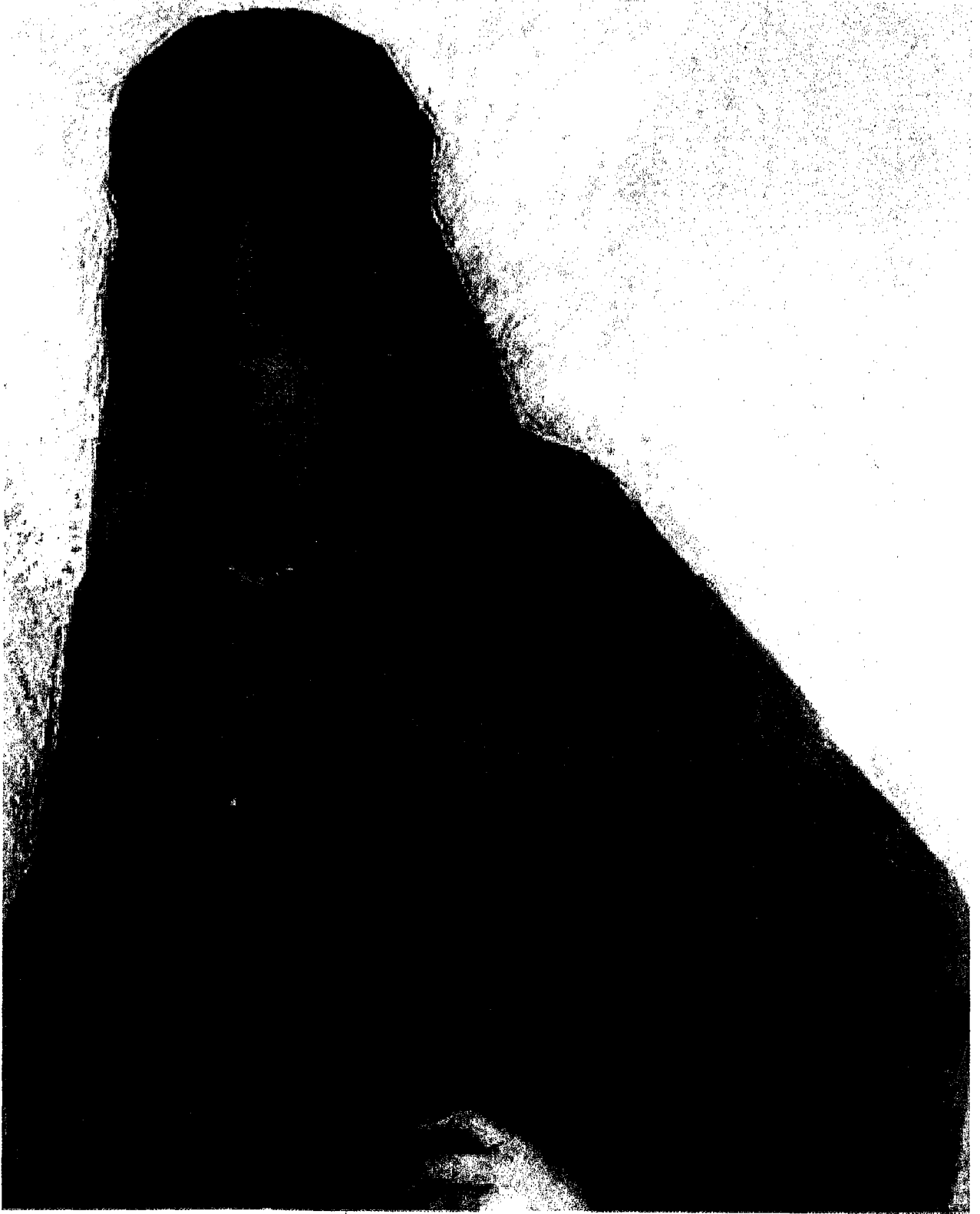
Resim 3 Şehzade Abdülmecid "Haremde Beethoven", 1915, tuval üstüne yağlıboya, 155.2 x 211 cm., MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Resim 4 Ömer Adil Bey "Kızlar Atölyesi" 1919-1922 (?), tuval üstüne yağlıboya, 81x 118 cm., MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Resim 5 Halil Paşa "Resim Yapan Kız", tuval üzerine yağlıboya, 41 x 33 cm., SÜ Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu.



Resim 6 Mihri Müşfik "Çarşafı Genç Hanım", tarihi ve nerede olduğu bilinmiyor, kağıt üzerine pastel.



Resim 7 Mihri Müşfik "Kadın Portresi", tuval üstüne yağlıboya, tarihi bilinmiyor, 99 x 61 cm., MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Resim 8 Mihri Müşfik “Mavi Saç Bantlı Kadın”, kağıt üzerine pastel, 50 x 40 cm., özel koleksiyon.



Resim 9 Mihri Müşfik "Kahve İçin Hanım", (1918'den önce) boyutları, malzemesi ve nerede olduğu bilinmiyor.

Kaynak: Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", Boyut, Ekim 1983, Sayı: 16.



Resim 10 Mihri Müşfik "Genç Kadın Portresi", mukavva üzerine pastel, 65 x 50.5 cm., MS6SÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Resim 11 Hale Asaf "Paletli Oto-Portre" 1925 (?), tuval üzerine yağlıboya, 60x 50 cm., Feyhaman/Güzin Duran Müzesi
İstanbul Üniversitesi



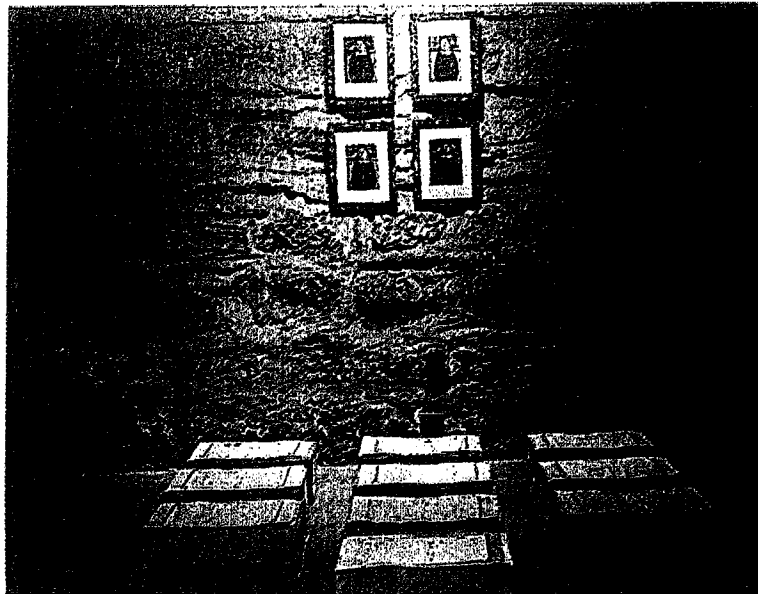
Resim 12 Hale Asaf "Oto-portre", 1928, tuval üzerine yağlıboya, 64x58cm., özel koleksiyon.

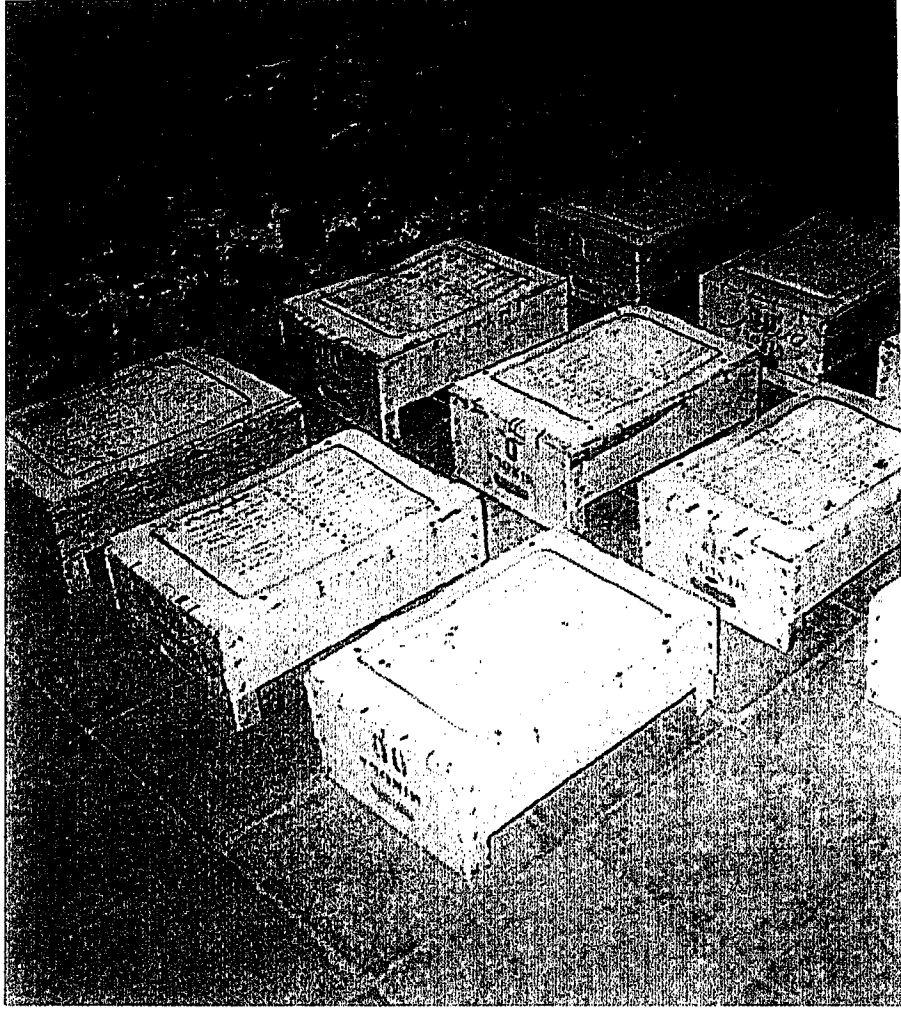


Resim 13 Hale Asaf "Kedili Kız", 1929 (?), malzemesi ve nerede olduğu bilinmiyor.



Resim 14 Hale Asaf "Mavi Elbiseli Kadın", 1931, tuval üzerine yağlıboya, 74 x 52 cm., özel koleksiyon.

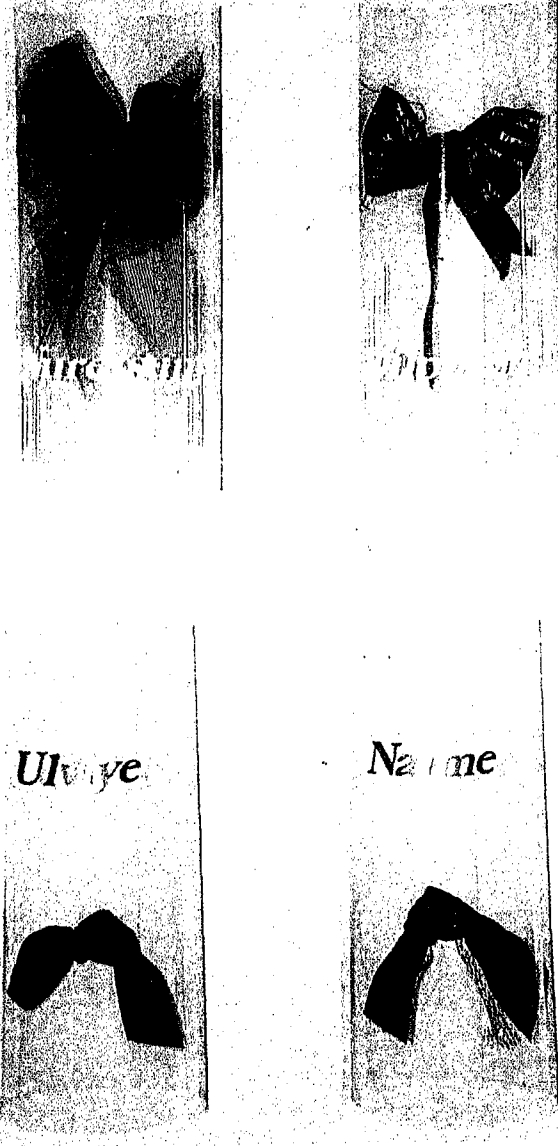




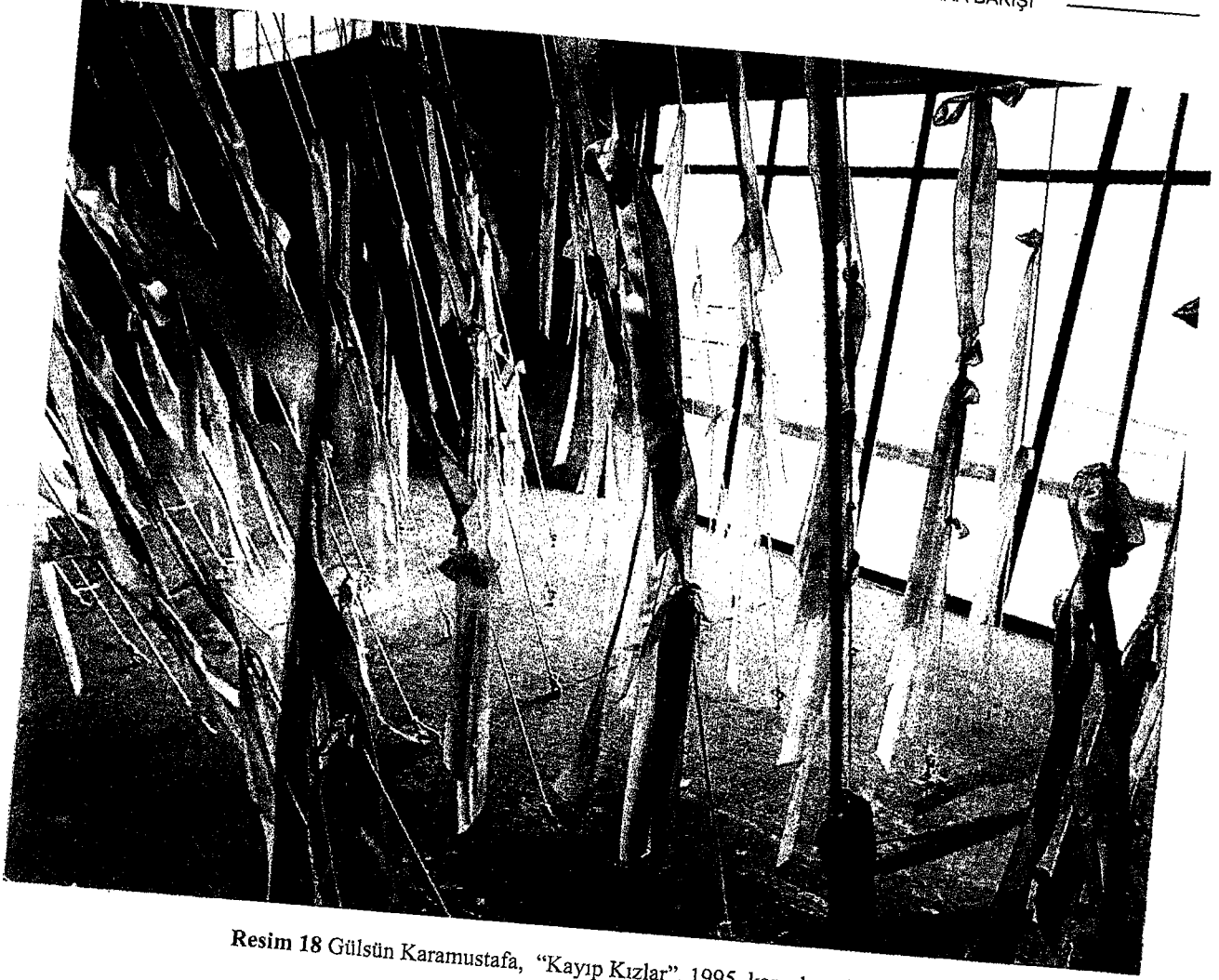
Resim 15 Gülsün Karamustafa “Okul Defteri” 1993, renkli fotokopi, tahta, cam, 21 x 30 cm (4 adet), 30 x 42 cm (10 adet)., sanatçının kendi koleksiyonu.



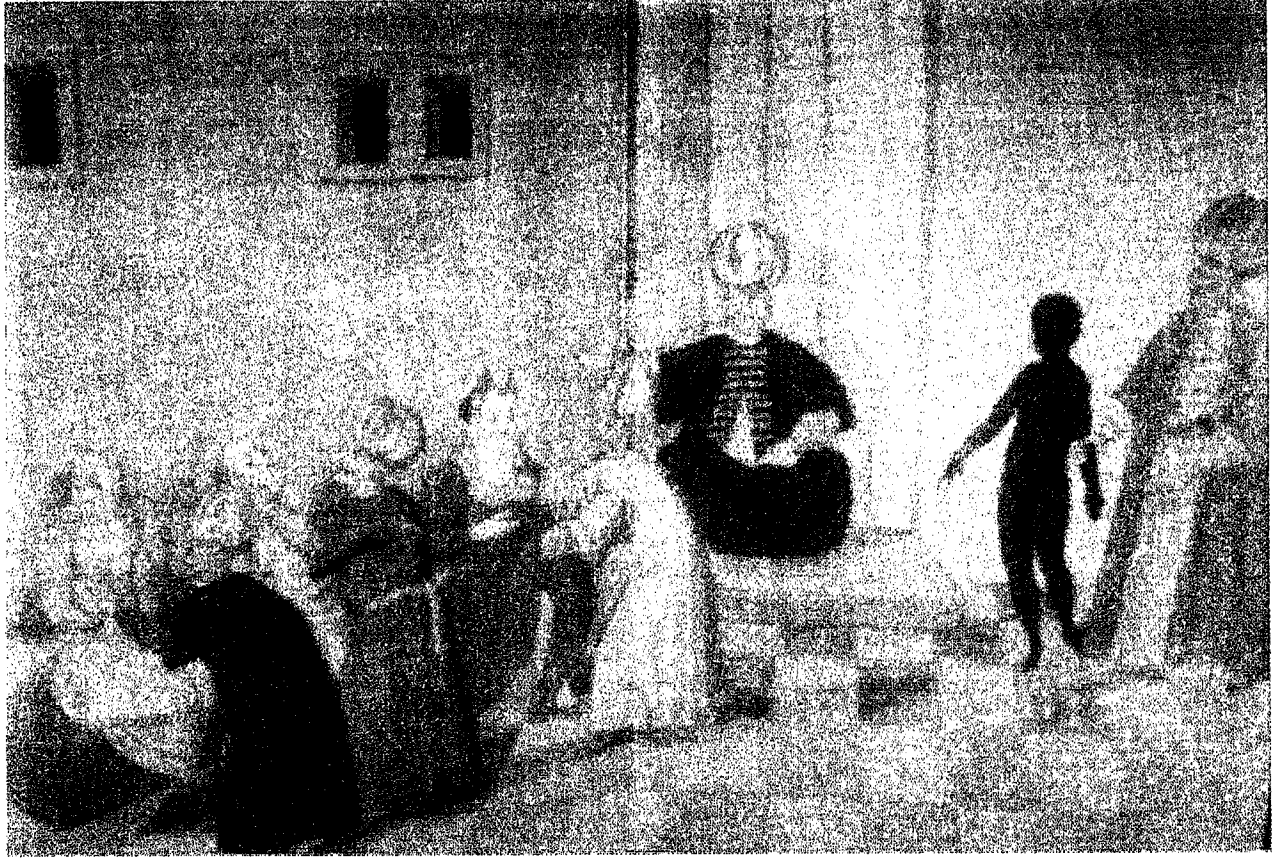
Resim 16 Gülsün Karamustafa "Güllerim Tahayüllerim", 1998, lazer baskı, 125 x 175 cm. enstalasyon-yerleştirme, Maçka Sanat Galerisi, sanatçının kendi koleksiyonu.



Resim 17 Gülsün Karamustafa, "Osmanlı Nisa Soyağacı", 1994, karışık malzeme.



Resim 18 Gülsün Karamustafa, "Kayıp Kızlar", 1995, karışık malzeme.



Resim 19 Gülsün Karamustafa, "Erken Bir Temsiliyetin Sunumu", 1996.