

# I

## KADIN, YAŞAM, KÜLTÜR

Tomur ATAGÖK\*

**“Güzel, her şey sona erdi. Şimdi bir kez daha başa dönerek, neler olduğunu kendimize sormamız gerek.”**

**Umberto Eco, Günlük Yaşamdan Sanata**

20. ile 21 yüzyıl arasında bir zamanda, günümüzde, Endüstri Devrimi ile Batı'nın egemenliğinde başlayan küreselleşme ve uygarlıkların evrensel kültüre doğru bütünleşmesi sürecinde, toplumların yapıları arasındaki farklılıkların azalması ve yaratıcı özgün insan gücünün durağanlaşması sorgulanmaktadır. Zaman zaman yaratıcılığın güçlenip, yenilenmesi için toplumların bünyesinde yaşamalarına rağmen önemsenmeyip, dışlanmış azınlıklara ya da sözcükleri olmayan sessiz çoğunluğu doğru dikkatler yönelmektedir. Doğal olarak, bir süre sonra Batı'nın endüstri ve sanat merkezlerinin dışında yaşayan toplumların bireyleri de bu değerlendirme ve arayıştan paylarını alacaklarsa da, öncelikliler arasında, 20. yüzyılın insan hakları açısından önem kazanan kadın yer almaktadır. Onun hakları, duyarlılığı, özellikleri ve üreticiliği kadar her meslek ve üretim sahasında olduğu gibi sanat alanındaki yeri de bu sorgulamadan uzak kalmayarak, pozitif bir ayrımcılıkla, kadın yaratıcılığının sınır ve olabilirliği yeniden değerlendirilmektedir. Bu sorgulama kimileri

---

\* Ressam, Doç., Yıldız Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Öğretim Üyesi.

tarafından gereksiz ya da “feminizm”cilik olarak nitelendirilmekteyse de kadın yaratıcılığının bugünün koşulları, görüş açıları ve duyarlılığı ile gözden geçirilmesi, evrensel değerler sistemine çok boyutluluk getirmesiyle önem kazanmaktadır.

Küreselleşmede Anadolu'nun konumu her zaman olduğu gibi Batı ve Doğu toplumları tarafından dikkatle izlenmektedir. Anadolu hem birleştiren hem de koparan bir yerdedir. Bu köprü uygarlıkların geliştiği, birikimlerini bıraktığı ya da değiş-tokuş yaptığı bir kilit noktasıdır; Asya'dan Avrupa'ya uzanan İpek Yolu, Mezopotamya'dan Batı'ya giden tüm yollar bu kara parçasından geçer, geçerken de ondan aldığı kadar ona bırakır da. Bu büyük yarımada konumlanmış Türk, Osmanlı, Bizans, Anadolu, Asya, Karadeniz, Akdeniz gibi bölgesel ve toplumsal özellikler ile Şamanizm ve Paganizm gibi çok tanrılı, Musevi, Hıristiyan ve İslam gibi tek tanrılı dinlerin öğelerini ve etkilerini bünyesinde birleştiren ve yaşayan yapısıyla genelde Türk toplumunun değişikliğe, değişmeye ve yeniliğe açık bir toplum olduğu, onun da küreselleşme süresinde bazı önemli katkı ve görevlerinin bulunduğu söylenebilir. Bunda değişik zamanların değerlerinin, çelişkilerine rağmen birlikte ve yanyana aynı anda bir bütün içinde özümsemeyen yaşanmışlığın getirdiği hoşgörü önemli bir etkidir. İlikel, nomad, kırsal yöre, kent ya da çağla uyum içindeki metropollerden oluşan farklı topluluklarından dolayı ayırıcı olduğu kadar birleştirici bir konuma, güce ve özelliğe sahip olması, Doğu ile Batı'nın farklı kültürlerinin ilercisi ve tutucu gibi karşıt değerleri bünyesinde bulundurması, ona bugünkü küreselleşmenin çok öncesinden kültürler arası bir toplum niteliği kazandırmıştır. Ancak Anadolu'nun dünya kültüründe ayrıcalıklı bir başka rolünün bulunduğunu anımsamakta yarar bulunmaktadır. Anadolu, kültürler arası bağlantıları sağlayan iletici bir bölgedir de.

Böyle bir bölgede Anadolu ve Rumeli toprakları üzerinde güçlü bir imparatorluğu yüzyıllar boyunca sürdürmüş Türkler, Doğu ile Batı arasında organik bir bağ kurarken, zaman zaman Doğu, ya da Batı toplumu olarak dünya politikasında yer almış; farklı kimlikleri yaşamıştır. Uluslararası arenadaki değişik konumlarına karşın, Türk yönetiminin devlet ve millet anlayışından çok, halkın toplum-ıçi ve topluluklar-arası ilişkisi ve davranışları

değişim göstermiştir.

Dünyada aile ve sosyal yapı içinde kadın ve erkeğin konum, hak ve ilişkilerinin toplumdan topluma, çağdan çağa gösterdiği değişimin Türk toplumundaki farklılık kadar olduğu söylenemez. Türk soylarının Orta Asya'daki nomadik başlangıçlarındaki cinsiyetlerarası eşit koşullar, İslamiyetin Türkler arasında yaygınlaşması ve 12. yüzyılda Anadolu'da yerleşik düzene geçilmesi ile kadının aleyhine büyük bir gerileme göstermiştir. Müslüman Osmanlı Türkleri başkent İstanbul'da eski Türk geleneklerinden uzaklaşırken, biraz da Bizans Sarayı düzeninin sürdürüldüğü, İslamcı bir yönetimle kadın ve erkek ayrımını yerleştirmeye yönelmişlerdir. İslamiyetle kadın sosyal hak ve etkinliklerinden men edilirken, öğretmen, sanatçı, şair, vaiz gibi görevlerinden vazgeçmek durumunda kalmış; İslam erkeklerinin birden fazla kadınla evlenme hakkı, ve yine miras hakkı onun erkekle olan eşitliğini neredeyse tümüyle yok etmiştir. Ne ki yüzyıllarca merkezî bir yönetimle her iki kıtadaki geniş topraklarını eşgüdüm içerisinde yönetmesine karşın, Osmanlı İmparatorluğu yerel halk kitlelerinin yaşam biçimini etkileyen bir politikayı benimsemediğinden, kültürel sınırları yok etmediği gibi, birkaç temel koşul dışında bünyesindeki toplulukları oldukça serbest bırakmıştır. Dolayısıyla yerel gelenekler ve din toplum-ıçi ve toplumlar-arası ilişkileri düzenleyen en kuvvetli unsur olarak kalmıştır. Uzlaşma ve hoşgörü zaman zaman bozulmuşsa da, askeri müdahalelerden sonra topluluklar yaşamlarını kendi din ve geleneklerine göre sürdürmeye devam etmişlerdir. Ancak Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş döneminde etnik, din ve yöre gruplaşmaları kadının konumunda ilginç bir gelişim göstermiştir. Genelde edilgen olan kadın, sorunların çözümlenmesinde mücadele verirken güç kazanmıştır. Başkent İstanbul'da saray ve devlet yöneticileri kadar ordu ve aydın kesimin 1839'da başlattığı Tanzimat dönemiyle gelişen Batılılaşma sürecinde, Avrupa, öncelikle Fransa'daki devrimin basın yolu ve uluslararası ilişkilerle, daha sonra amaçlı bağlantılarla, ordu ve eğitim sisteminde gerekli değişiklikler yapılmıştır. Bu bağlamda sosyal haklar konusunda duyulan özlem, kadın hakları konusunu da dikkatlere getirmiştir.

Kültürel yapının doğal değişiminin kültür politikaları, kültürleme ve eğitim yoluyla hızlanmasının ya da yönlendirilmesinin olabirirliği günümüzde birçok toplumda görölmektedir. Anadolu'da yüzyıllar boyu farklılıkları yaşayan insan mozayiiği 19. yüzyıldan itibaren böyle bir kültürleme süreciyle bugüne gelmiştir. İmparatorluğun son döneminde başlayan Batı ile karşılaştırmalar bilinçli bir kültürlemeyi gerekli kılarak temel yapıda değişiklikler yapmayı öngörmüş; devletin ve askeri gücün istikrarını sağlamak amacı ile devlet ve ordu tarafından başlatılan devrimler politik olduğu kadar sosyal değişimleri beraberinde getirmiştir.

Türk ve Avrupa toplumlarında son yüzyıldaki sosyal hareketlerin tarihleri arasındaki göreceli yakınlığı Anadolu ve Türk toplumunun neredeyse tipik uzlaşmacı ve ilerici özelliğini vurgulamaktadır. Yalnızca eğitim alanındaki örneklere bakıldığında, Hıristiyan toplumlarında 1860'da İsviçre, 1988'de Fransız ve 1890'da Alman kadınına üniversitelere girme hakkının verilmesine karşı<sup>1</sup>, Müslüman Türk kadınına bu hakkın 1914'de tanınmış olmasıyla neredeyse 50 yıllık bir fark gözlemlenmektedir. Ancak bu anlık bir patlama değildir. 1858'de ilk lise (Rüştiye), 1864'de ilk kız enstitüsü, 1870'de ilk kız öğretmen okulunun kurularak kentlerdeki genç kızlara ilk ve orta kademelerde resmi eğitime geçişe olanak sağlanmış, tedrisatın biçimlenmesinin gerekliliği ortaya konmuştur. Milli Eğitim Bakanı Saffet Paşa'nın büyük çabaları ile, eğitim konusunda bir kararname 1868'de çıkartılmış, bu kapsamda kızlı-erkekli, müslüman ve hıristiyan çocukların eğitimi ile ilgili girişimler sistemleştirilmeye yönelmiştir. 1913'de eğitim kanununun oluşturulması ile 1914 yılında kadınların yüksek eğitimi için önemli gelişmeler kaydedilmiştir.

Dikkatleri biraz da sanat alanına yönlendirirsek, Avrupa'da Güzel Sanatlar Akademilerine "nü"den çalışmalarının gayri ahlaki olduğu düşüncesiyle kadınların kabul edilmemelerinin, Doğu'nun İslam merkezi İstanbul'da da geçerli olması, aralarında pek de fazla bir ayrımın olmadığını göstermektedir. Berlin'de 1919'a dek yine aynı nedenle kadın sanatçıların Güzel Sanatlar Akademisi'ne resmen alınmamaları Kadın

1 Zeynep Avcı, "Cariyelikten Hanımefendiliğe Kadının Güncesi", Cumhuriyet Gazetesi (İstanbul), Ağustos 21-22, 1993, 24780, 24781, s.12.

Sanatçılar Derneği'nin 1867'de kurulup 1868'de kendi okullarını açarak<sup>2</sup>, kadın sanatçıları yetiştirmeğe yönelmesi yine bu koşutluğu dikkatlere getirmektedir. Diğer taraftan Anadolu ve Avrupa'nın kesiştiği İstanbul'da 1914'de kızlar için açılan Üniversiteyi (Inas Darülfünun) izleyerek yine aynı yılda kızlar için Güzel Sanatlar Okulu'nun (Inas Sanayi-i Nefise Mektebi) faaliyete geçmesi, 1923 ya da 1924'de erkeklerle birlikte eğitime devam etmesi oldukça ilerici ve anlamlı bir tablo çizer.

Türk kadınının her kesimde ürettiği el işleri, nakış ile diğer taraftan kırsal yörelerde ve nomadik toplumlarda halı gibi sanatla bağlantılı geleneksel yaratıcılığı, aileden aldıkları bilgi ve birikim ile anonim bir biçimde günümüze kadar gelmiştir. İslam kadının toplum içindeki edilgen konumu onun kendi kültürüne katkısını çoğu kez bilinmez kılmıştır. Anadolu'da yaşamın ana direği olan kadın, yaşamın sürekliliğini kendi verimliliği ile sağlamıştır, ama sürekli değişim ve farklılığı yaşayan büyük kentlerde ise kadın kültürü hep geri planda ev içindeki üretime bağlı kalmıştır. Kadının eğitimi de aynı biçimde sınırlanmıştır. Ne ki 19. yüzyılda Batı ile ilişkileri sıklaşan Osmanlı aileleri kızlarını eğitmek sorumluluğunu yeni bir anlayış doğrultusunda değiştirmişlerdir. Hıristiyan Batı uygarlığından etkilenme, öykünme ve özlem ile büyük kentlerdeki aydın üst düzey memur ve asker ailelerin güzel sanatlara, kültüre ve Batılı gibi olmaya verdiği önemle, kız çocuklar evde önceleri mürebbiye ile lisan, nakış, müzik ve resim eğitimini özel olarak görmüşlerse de, bir süre sonra kadın eşitliği ve hakları konusunda belli bir kesimde bilinçlenme sonucunda eğitim alanındaki devrimler kapsamında kız okulları açıldıkça resmî sanat tedrisatına da girilmiştir. Eğitimdeki bu devrim gene kadınların ilerdeki atılımlarının güç kaynağını oluşturmuştur.

Kadın sanatçıların sanatlarını değerlendirmeden önce 19. ve 20. yüzyılda Batılı anlamda Türk resim ve heykel sanatının kısa bir tarihi çerçevesini çizmek yerinde olacaktır. 1795'de Mühendishane-i Berri-i Hümayun'da teknik resim dersleri, Mekteb-i Tıbbiye'de 1826'de Anatomi dersleriyle insan vücudu ile teknik ve bilimsel çizimlerin ve incelemelerin

2 Berlinische Galerie, Verein der Berliner Künstlerinnen 1867–1992. Presse-Informationen.

öğrenciler tarafından yapılabilmesi, Mekteb-i Harbiye-i Şahane'nin 1825/1835'lerde resim derslerine başlanarak yetenekli sanatçıların yetişmelerine olanak sağlanması, 1883'de Osman Hamdi'nin Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane'yi kurarak sanat eğitimini başlatması plastik sanatların Batıya dönüşünü yönlendiren güçler olmuşlardır. Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyit'in, daha sonra Osman Hamdi'nin Paris'de Boulanger, Gerome, Courtais, Cabanel gibi sanatçıların atölyelerinde eğitim görmeleri, Türk sanatında izlerini bırakacak bir ortam hazırlar. Yabancı sanatçıların, levanten ve azınlık sanatçılarının açtığı sergiler, sanata ilgi duyan bir Osmanlı Sarayı, Darüşşafakalı gençlerin 1884'ten itibaren 1891 tarihleri civarında hocaları Kolağası Fahri'nin eğitiminde fotoğraftan yaptıkları resimleri saraya sunmaları, Şeker Ahmet Paşa'nın 1873 ve 1875'de düzenlediği sergiler, askeri ve sivil okullarda sanat dersleri, taş baskılarının yapımı ve halk arasında yaygınlaşması ile bu dönem sanat alanında Batılılaşma bilincinin yerleştiği bir dönemdir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin 1908'de kurulması, 1914 kuşağının özellikle Çallı'nın Türkiye'ye dönerek, Güzel Sanatlar Okulu'nda hocalığa başlaması, yine 1914 yılında Roma ve Paris'te eğitim gören Mihri Hanım'ın İstanbul'a dönerek, kurulmakta olan Kız Güzel Sanatlar Okulu'na hoca ve müdür olarak geçmesi, 1916'da başlayan Galatasaray Sergileri, 1917'de kurulan Şişli atölyesi ve 1918 Viyana ve Berlin Sergileri Türk sanatçılarının yurt dışında tanıtımında oldukça yoğun geçen bir Cumhuriyet öncesi dönemi oluşturmaktadır. Ulusal bilincin geliştiği bu dönem, doğa, enteriyör ve ölüdoğadan sonra gözlerin ve dikkatlerin insan vücuduna, ve portreye döndüğü bir dönemdir. Cumhuriyet döneminde ise Atatürk'ün desteğiyle sanatta 1923'den günümüze uzanan giderek hareketlenen bir gelişim potansiyeli oluyor. 1919'da kurulan Türk Ressamlar Cemiyeti, 1929'da açılan Güzel Sanatlar Birliği, yine 1929'da çalışmalarına başlayan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, 1933'de D Grubu, 1941'de Yeniler Grubu gibi türlü sanatçı birlik ve gruplarının etkinlikleri Cumhuriyet döneminde sanatın farklılıklar göstererek yol almasına neden olmuş, Zeki Kocamemi, Ali Çelebi, Cemal Tollu, Cevat Dereli, Zeki Faik İzer ve Nurullah Berk'in önplana geçtiği bu dönem ulusal bir sanat dilinin gerekliliği tartışmasını da ortaya çıkarmıştır. Birleşik Resim ve Heykel Sergilerinin 1937-38'de Ankara'da düzenlenmesinden sonra devletin

planlayıp desteklediği sanatçıların Yurt Gezileri ve Sergileri 1938'den 1943'e dek sürmüştür, Devlet Resim ve Heykel Sergileri 1939'dan itibaren her yıl yapılarak, 1960'lara yoğun bir tempoyla girilmiştir.

1937'de kurulan İstanbul (MSÜ) Resim ve Heykel Müzesi'nin yanısıra, 1973'de İzmir'de, 1980'de Ankara'da kurulan Devlet Resim ve Heykel Müzeleri ve 43 kadar Devlet Güzel Sanatlar Galerisi ile İstanbul gibi birkaç büyük kentte açılan özel galerilerin son yıllarda sanatın yaygınlaşması açısından önemi tartışılmaktadır. Ne ki, uluslararası etkilenmeler ve ulusal bir sanat dilinin gerekliliğini düşünenlerin yarattığı bir ikilem arasında, sanatçı evrensel sanat ortamında yerini bulmak çabasıyla yaratıcılığını sürdürmektedir. Cumhuriyet öncesi Türk toplumunun alt yapısındaki kültürel ivme Cumhuriyet döneminde Batı anlamında resim ve heykelin eğitim yoluyla yerleşerek, güzel sanatlar alanında köklü bir anlayış değişimine ve farklı bir yönde gelişmesine olanak sağlamıştır. Tarihi çerçevesini çizdiğimiz bu ortam içinde geçmiş birikimleri yeniyile özümseyerek aktarımını yapabilecek aydın ve ilerici kadının rolü hiç de yadsınamaz. Sürekli devinim içindeki bir toplumun ekonomik ve sosyal koşulları olanak tanıdığı sınıflardan gelen kadınlar ait oldukları kesimi nitelikli ve kentsoylu birikim ve görgüsüyle sanatlarını gerçekleştirirken, başka görevler de üstlenmişlerdir. Günün toplumsal koşullarını değiştirmeyi bir misyon olarak yüklenen kadınların önemli bir bölümünün toplumun değişik kesimleri ile ilgi kurabilecekleri birkaç onurlu mesleği yeğlemeleri çok doğaldır. Öğretmenlik ile yazarlık, hitabet, şairlik, sahne sanatları, hatta plastik sanatlar bunların başında gelir. Plastik sanatlar alanında yer alması, kadının kendi yeteneklerini kullanma gereği ise de diğer nedeni de kendi öğretici ve iletici konumuyla kültürel değişimi toplumun tüm kesimlerine aktarmaktır.

Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet'in erken yıllarında Batı toplum ve sanatını tanıma olanağına sahip olmuş bu kadınlar kimi zaman kız okullarında ve liselerde öğretmenlik yaparak, konferanslarla diğer kadınların ve toplumun görgü, düşünce, ve sanat anlayışına ve gelişimine katkıda bulunarak sürdürmüşlerdir. Bazıları ise toplumun değerleriyle bağdaşamayarak başka ülkelerde yaşamlarını devam ettirmişler ya da

erken yaşta hayata veda etmişlerdir. Cumhuriyet öncesi, 1883 ile 1923 yılları arasında doğmuş kadın sanatçıların hemen hepsi, toplumun üst düzeylerindeki İstanbullu aydın ailelerden gelmektedir. Taha Toros'un "İlk Kadın Ressamlarımız" adlı kitabı ile kendisiyle yaptığımız görüşmeler; MSÜ Resim ve Heykel Müzesi'nin arşivinden alınan bilgiler Batı anlamında sanatın Türkiye'de üst sınıfın bünyesinde geliştiğini bir kez daha göstermektedir.

Inas Sanayi-i Nefise Mektebi'yle birlikte adı anılan, sanatçı kişiliği ve liderliğiyle kendinden sonrakilere örnek olan Mihri Hanım (1886-1954), Askeri Tıbbiye'nin hocalarından Mehmet Rasim Paşa'nın kızıdır. İtalyan Ressam Zonaro'dan aldığı resim derslerinden sonra sanata yönelişi, konak ve köşklere özenle büyütülmüş olmasına karşın, resim eğitimi yapmak için yurtdışına kaçarcasına gidişi, Roma ve Paris'te yaşamı, mutsuz evliliği, kız öğretmen okulunda öğretmenliği, Inas Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki öğretmenliği ve müdürlüğü, Şair Tevfik Fikret gibi sanatçılarla dostluğu, politik ilişkileri nedeniyle tekrar yurt dışına çıkışı, İtalyan şair Gabriele D'Annunzio ile beraberliği, onun aracılığıyla Papanın portresini yapması, son yıllarını zengin ailelerin çocuklarına ders vererek Amerika'da yokluk içinde ölmesi, sanatın onun için ne ifade ettiğini gösterir. Soylu ve aydın aileden gelen bir başka ressam ise Celile Hanım'dır (1883-1956). Celile Hanım Alman ve Polonya asıllıdır. "Babası, Polonya ihtilâlinde Türkiye'ye sığınıp müslüman olan ve Türk ordusunda kahramanca hizmetleri sırasında şehit edilen Mustafa Celalettin (Borcenski) Paşa'nın oğlu ve Sultan Abdülnamit'in yaveri Enver Paşa'dır. Annesi, Alman kökenli iken Türkiye'ye iltica eden Müşir Mehmet Ali Paşa (Magdeburg) kızı Leyla Hanım'dır."<sup>3</sup> Padişahın sarayında kalmakta olan İtalyan Ressam Zonaro'dan özel ders almış, daha sonra Roma ve Paris'te çalışmalarına devam etmiş, tasavvuf şairi ve vali Nazım Paşa'nın oğlu Hikmet Bey'le evlenmiş, ayrılmış, yaşamını yurt-içinde ve Almanya'da resim çalışmalarıyla geçirmiştir. Dünyaca tanınmış ünlü Türk şairi Nazım Hikmet'in annesidir. Harika Lifij (1890-1991) yine aydın bir aileden gelmektedir. Babası Doktor İbrahim Şazi kızının özel eğitim germesine özen göstermiş,

3 Taha Toros, İlk Kadın Ressamlarımız, Akbank, İstanbul, 1988, s.25-26.

sarayda Sultan Abdülhamit'in torunu Adile Sultan'a resim dersleri veren Müfide Kadri'den ders aldirtmiştir. Harika Lifij daha sonra Kız Öğretmen Okulu'ndan mezun olmuş, 1922'de genç yaşta ölen Türk ressamı Lifij ile evlenmiş, bir süre öğretmenlik yapmıştır. Makedonyalı ünlü bir aileden gelme Belkis Mustafa ise, Inas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 3 no'lu öğrencisi olarak, 1917'de bu okuldan mezun olmuştur. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Müdürlerinden Prof.Asım Mutlu'nun ablası, MSÜ Resim ve Heykel Müzesi Müdürlerinden Prof.Belkis Mutlu'nun halasıdır. Çok başarılı bulunarak devlet tarafından Almanya'ya tekrar gönderilen bu genç yetenek, erken yaşta, Cumhuriyet'in ilk yıllarında vefat etmiştir. Belkis Mustafa gibi erken yaşta hastalık nedeniyle hayata veda eden bir diğer önemli sanatçı Müfide Kadri (1889-1911) gerek yeteneği, gerekse ilerici kadınlığın simgesi olarak burada anılması gereken sanatçılardan biridir. Yeteneği ve babalığı Kadri Bey'in sağladığı özel eğitim ile, Müfide Güzel Sanatlar Okulu'nun (Sanayi-i Nefise Mektebi) kurucusu Osman Hamdi Bey'in dikkatini çekerek, onun özel desteğini almış, Osmanlı Sarayına takdim edilerek, II Abdülhamit'in torunu Adile Sultan'a resim dersleri vermiştir. Kendisinin musikîye olan yeteneğinden de kitabında bahseden Taha Toros, onun Güzel Sanatlar Okulu'nun İtalyan kökenli hocalarından Valéri'nin takdirini aldığından, Almanya'da bir ödül kazandığından söz etmektedir. Ressam ve heykeltraşlığı kadar verdiği konferanslar, Türk işlemleri ve hat sanatı üzerine eserleriyle tanınan Melek Celal Sofu (1896-1976) kültürlü kişiliği, üreticiliği ile, modern Türkiye'nin değerli bir simgesidir. Batı'ya olduğu kadar Doğu'ya da bakmasını bilmiş örnek bir aydındır Melek Celal Sofu. "Aile seceresinde, hayli tanınmış kişilerin bulunduğu **Tepedelenliler** de yer almaktadır. Sadrazam Topal Osman Paşa'lar, Namık Kemal'ler, Abdülhak Şinasi Hisar'lar da, geçmişteki aile seçeresindeki belirgin simalardır."<sup>4</sup> Babası Miralay (Albay) Ziya Bey, dayısı asker resamlardan Kâzım Bey Melek'e iki dilde özel eğitim verdirtmişler, sanatla ilgilenmesine neden olmuşlardır. Kıbrıslı Avukat Ziya Sofu, onun ölümünden sonra evlendiği ikinci eşi Prof.Dr. Lampe onun sanatçılığını desteklemiş, ilgilendiği konularda çalışmalarını sürdürmesine yardımcı olmuşlardır. Taha Toros'un verdiği bilgilerden, "Hattat Kamil Akdik, Türk İşlemleri, Şeyh Hamdullah, Un motif ouddique dans l'arue

mement Turc, Le Vieux Serail des Sultans, Türkische Kunst und Türkische Stickerein, ile yayınlanmış olan Tugrakeş İsmail Hakkı Altınbezer, Bahaddin Tokatlıoğlu, Necmeddin Okyay"<sup>5</sup> alışmaları ciddi bir üreticinin verimliliğini sergiler. 1898-1981 tarihleri arasında yaşamış Güzin Duran da diğerleri gibi aydın bir aileden gelmiştir. Dedesi Hacı Yahya Hilmi Efendi'nin Doğu költürüne yakınlığı, hattatlığı, Güzin Hanım'ın hat, süsleme, musikî sanatlarıyla yakınlışmasına neden olmuşsa da, bu onun Batı sanatına ilgi göstermesine engel teşkil etmemiştir. Hatta İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girerek mezuniyetinden sonra, genç hocası Feyhaman ile evlenip, sanatına devam etmesiyle, neredeyse Doğu ve Batı'nın sentezine kendi yaşamında gerçekleştirmiştir. İstanbul'da eşiyle birlikte sanatını sürdürmüş, liselerde resim öğretmenliğini emekliliğine dek yapmıştır. Taha Toros onun hakkında yazdıklarını, "**Güzin Duran**, Boğaziçi'nden manzaralar, eski yazı sanatımızdan kopyalar, Türk işlemelerinden derlemeler, Karagöz oyununun detayları üzerinde çalışmalarıyla, sanat tarihimizin derinliklerinde gezinmiş, çok yönlü, költürlü, bir Türk kadınıydı,"<sup>6</sup> sözleriyle özetlemektedir. 20 yüzyılın başında İstanbul'da doğan Nazlı Ecevit (1900-1985) asker bir aileden gelmiştir. Babası Albay Emin Bey, dedesi Ferik Salih Paşa, annesinin babası Hünkâr yaverlerinden Ali Paşa olan Nazlı Ecevit'in Beşiktaş İnas Rüştiyesi'nden sonra Darülmua'llimat Kız Öğretmen Okulu'ndan mezun olduğunu, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne "24 numara"<sup>7</sup> ile kayıt olduğunu, 7-8 yıl süren eğitimden sonra 1892'de Anadolu'ya geçtiğini, yaklaşık 19 yıl öğretmenlik yaptığını, 1929'da kurulmuş olan Güzel Sanatlar Birliği'nin başkanlığında bulunduğunu, Taha Toros ve Canan Beykal'ın araştırmalarından öğreniyoruz. Eşi Dr. Fahri Ecevit'den doğan oğlu Bülent Ecevit, şair, eleştirmen ve politikacı olarak günümüzde önemli bir konuma sahiptir. 20 yüzyılın ilk yıllarında doğan ve bir başka költürlü aileden gelen Fahrelnisa Zeid (1901-1991) Sadrazam Cevat Paşa'nın kardeşi, şakir Paşa'nın kızıdır. Fahrelnisa Hanım Notre Dame de Sion'u bitirerek, İnas Sanayi-i Nefise Mektebine girmiş, önce yazar İzzet Melik, sonra da Irak prenslerinden Emir Zeid ile evlenmiş, yaşamını çoğunlukla

5 ibid, s.62.

6 ibid, s.62

7 Canan Beykal. "Nazlı Ecevit ile Görüşme", Yeni Boyut, Ankara, Ekim 1983, 2-16, s.

Ürdün ve Fransa arasında geçirerek sanatını sürdürmüştür. Kızkardeşi Aliye Berger(1903-1974) sanat eğitimi görmemişse de 1947'de gittiği Londra'da 3 yıl John B.Wright'ın atölyesinde gravür çalışarak, Uluslararası Sanat Eleştirmenlerinin 1954'de İstanbul'da seçici kurulunu oluşturduğu resim yarışmasında birincilik alacak kadar sanatında başarılı olmuştur. Ülkemiz dışında Almanya, İtalya, Fransa ve Mısır'da çalışmaları bilinen ve adı anılması gereken bir başka ressam Sabiha Bozcalı'dır(d. 1903). O da asker bir aileden gelmektedir. Babası Bozcaa-dalı Bahriye Bakanı Hasan Paşa'nın oğlu Rüştü Paşa, annesi dahiliye bakanı Memduh Paşa'nın kızı Handan olan Sabiha Bozcalı, Fransa'da Paul Signac, İtalya Giorgia de Chirico ile çalışarak dostluklarını paylaşmıştır.

Yine bu dönemin heykeltıraşları arasında anılacak ilk iki kadın Sabiha Bengütaş ile Nermin Faruki'dir (1904-1991). Bengütaş da Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezuniyetinden sonra, Roma'ya giderek sanatını geliştirmiştir. Yine dönemin ilk fabrikatörlerinden birinin kızı olan Nermin Faruki, önce Güzel Sanatlar Okulu'na girmiş, daha sonra öğrenimine Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde devam etmiş, daha sonra ilk heykeltıraşlarımızdan Nijad Sirel ile evlenmiştir. İlk kadın sanatçımız olarak kabul ettiğimiz Mihri Müşfik'in yeğeni olan Hale Asaf (1905-1938) bu köklü ve aydın ailenin bir başka mensubudur. Ancak olgunluk çağına girmeden çocukluğundan beri süregelen ciğerlerindeki rahatsızlıktan dolayı ölmüştür. Hale de, bazı diğer sanatçılarımız gibi Güzel Sanatlar Okulu'ndaki eğitiminden önce küçük yaşta sanata ilgi göstermiştir. İngilizceyi evde mürebbiyeden öğrenmiş, Notre Dame de Sion'da okumuş, Roma'da resme başlamış, İtalyan dilini öğrenmiştir. Mütareke sırasında Almanya'ya gönderilmiş, dönüşte resim eğitimine devam etmişse de, yurt dışında yaşamını resimle uğraşarak sürdürmüştür. Paris dönüşünde Bursa Kız Öğretmen Okulu'nda resim öğretmenliği yapmış, İsmail Hakkı Oygur ile kısa evliliğinden sonra tekrar Paris'e dönmüş, bir şergi hazırlığı içindeyken ölmüştür. Cumhuriyetin ilk yıllarında, 1926'da Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan Maide Arel (1907) eğitiminden sonra hocalarından ve ülkenin tanınmış ressamlarından Ruhi Arel'in oğlu Ressam Şemsi Arel ile evlenerek, Paris'te Lhote, Léger ve Metsinger atölyelerinde çalışmış; 1945-1970 yılları arasındaki yoğun sanat

faaliyetlerine rağmen, sanat ve yaşamını eşi ve çocukları birlikte sürdürerek, ailesi ile sanatını bütünleştirmiştir. Farklı bir alanda, etkinliğini sürdürmüş ilk kadın seramikçimiz Füreya Koral (1910) Sadrazam Cevat Paşanın soyundan köklü ve sanatla yakından ilgilenen aile ortamında, sanatçı teyzeleri Fahrelnisa Zeid, Aliye Berger ve dayısı, düşünür ve yazar Cevat Şakir ile birlikte çocukluğunda resim yapmış, özel, müzik ve lisan eğitimi görmüş, Notre Dame de Sion'da eğitim, üniversitede felsefe tahsilinden sonra, ikinci evliliği nedeniyle eşi ile birlikte Atatürk'ün yakın dostluğunu paylaşarak, nihayet 36-37 yaşlarında hayatındaki acılardan uzaklaşmak için sanata dönmüştür. Cumhuriyet öncesinde doğmuş kadın sanatçılardan, Eren Eyüboğlu (1913-1988), Seniye Fenmen (1918), Şükriye Dikmen (1918) ve Leyla Gamsız (1921) yine toplumun üst sınıfından gelmiş, sanat eğitimi gördükten sonra sanatlarını yaşamları boyunca sürdürmüş sanatçılarımızdır. Eren Eyüboğlu diğer kadın sanatçılarımızdan bir değişiklik gösterir: Romanya'da doğan sanatçı, Yaş Güzel Sanatlar Akademisindeki eğitiminden sonra, Paris'te Lhote Atölyesinde çalışırken, tanıştığı Türk Ressamı Bedri Rahmi Eyüboğlu ile evlenmiş, Türklüğü kabul etmiş, sanatçılığını eşiyile birlikte yurtiçinde ve dışıında sürdürmüştür. Seniye Fenmen (Taylan) ise Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim eğitimi görmüşse de Türkiye'de ilk seramik atölyelerinden birisini kurarak, ailece seramik çalışmalarına girmiştir. Amerikan Kız Kolejindeki seramik öğretmenliğinde birçok gence sanat sevgisini aşılmasının yanı sıra çocukları Ferhan Taylan ve Orhan Taylan'ın da sanata yönelmesine neden olmuştur. Varlıklı bir aileden gelen Şükriye Dikmen ise Amerikan Kız Koleji ve Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünden mezun olduktan sonra Paris'te Ecole du Louvre'un Sanat Tarihi Bölümü'nü bitirerek, F.Leger ve Academie Ranson'da çalışmış, birçok uluslararası sergiye katılmıştır.

Öncü konumları hakkında biraz da olsa ayrıntılı bilgi verdiğimiz Cumhuriyet öncesinde doğan sanatçıların ardından dikkatleri 20, 30, 40 ve 50'li yıllarda doğan kadın sanatçılara çevirdiğimizde Cumhuriyet döneminde de toplumsal konum, eğitim, batı toplumları ile olan ilişkiler açısından her iki kuşağın özelliklerinin pek değişmediği, ancak aydın çevrenin ilerki yıllarda daha genişlemesi nedeniyle daha çok kadının sanata yönel-

diği izlenir. oğunun yine yabancı okullara devam ettikleri, ya da ana dilleri dışında başka bir lisan öğrenme olanağına sahip oldukları, bir bölümünün de sanat eğitimlerini lisans ya da lisansüstü düzeylerde yapmak, diğerlerinin de Batı'nın sanat merkezlerine mesleklerini geliştirmek için gittikleri, dolayısıyla Batı dünyası ile ilişkileri olan, Doğu geleneklerinden çok Avrupa ve Amerika kültürlerine açık, dünya ile aynı anda değişen bir sınıftan geldikleri genelleştirilebilir.

Toplumdaki konum ve eğitimlerinden sonra sürdürdükleri ikinci mesleklerine de kısaca bir göz atıldığında, bir çoğunun sanatçılıklarının yanısıra eğitimci kimliklerinin bulunduğu görülür. Mürşide İcmeli, Hamiye Çolakoğlu, Jale Yılmabaşar, Tomur Atağok, Neşe Erdok, Güngör Güner, Beril Anılanmert, Meriç Hızal, Jale Erzen, Aytaç Katı, Tülin Onat, şeyma Reisoğlu, Ayşegül İzer gibi sanatçılar üniversitelerde öğretim üyesi ya da yardımcısı görevlerini sürdürmektedirler. Diğer taraftan Füsun Onur, Nur Koçak, Seyhun Topuz, Gülsün Karamustafa bu kurumlarda kısa ya da uzun süreli çalışmışlarsa da, sonradan salt sanatlarına yönelmeyi tercih etmişlerdir. 1970'lerin sonuna dek kadının kendi sanatı ve öğretimliği dışında sanat alanında başka etkinliğine ender rastlanır. 1950'lerde Zerrin Bölükbaşı'nın şehir Galerisi'ndeki yöneticiliği bu nadir örneklerden biridir. 1980'lerde Tomur Atağok, İpek Aksüğür, Canan Beykal, Jale Erzen ya sanat kurumlarında yöneticilik, sergi düzenlemeleri ya da araştırma ve yazılarıyla sanatçılıklarının yanısıra Türk sanatının düşünsel yapısının biçimlenmesinde önemli katkılarda bulunmuşlardır. Yine de Cumhuriyet'in son yıllarında çoğu sanatçının dikkatlerini sanatı dışında başka alana teksif etmedikleri söylenebilir. Sanatçılardan pek azı resmî sanat eğitimi görmeden sonradan özel ilgi ve eğitimle sanatlarını geliştirmişlerdir. Ancak bir sanat alanında eğitim görüp de sonradan bir başka sanat dalında kendilerini ifade etmeyi yeğleyen sanatlararası bir anlayışın özellikle genç nesillerde görülmesi hiç de olağandışı değildir.

## II KADIN VE SANAT

“Sanatkârın yolu, yürüdükçe uzar gider.”<sup>8</sup>

Mihri Hanım

Kadın sanatçının yaratıcı gücünü değerlendirmeden önce Türk toplumunun çok kimlikli ve değişken yapısını, onun öncelikle bir erkek toplumu olduğunu, diğer toplumlarla özellikle Batı ile olan ilişkisinde kendi kimliğini belirlediğini anımsamak gerekir. Kadın sanatçı kimliği, sanatçı (erkek) kimliğine, sanatçı kimliği, diğer toplumların ve sanatçıların kimliğine karşılaştırmalarla biçimlenip konumlanmaktadır. Bir kadın kültürü olduğu gibi kadın sanatı da vardır. Sanatçının yaratıcı ve düşünsel gücünden kaynaklanan sanat yapıtı, sanatçısının dışında kendi varlığını sürdüren özgün bir bütün olarak var olduğu andan itibaren izleyicinin onu algılaması ile yaşar. Bir sanat yapıtının yaratıcısının cinsiyetini ya da milliyetini taşımak gibi bir gerekliliği bulunmaz. Ancak yaratıcısının yarattığı biçimler onun yargı ve değerlerini, çağın görüş ve anlayışlarını kapsadığından, kadınlı erkekli her bir sanatçının özelliklerini, kişiliklerini ve biçimlerini özgün yapıtlarında algılamak duyarlı bir sanatsever ve araştırmacı için olasıdır. Cinsiyet sanatçının değerlendirileceği bir kıstas ya da kalıp değildir. Oysa toplumsal yorum ve düşünsel kurgunun önplâna geçtiği sanat anlayışlarında ya da kadının vurgulandığı bilinçli işlerde bu ayırım sanatta yerleşmeye başlamıştır. Bugünün sanatında bu bilinç ve amaç taşıyan işler çoğaldıkça, kadın yaşanmışlığı, kadınsı birikimler, kadın duyarlılığı ve görüşü ile ortak kadın motif ya da imgeleri artık önemle söz konusu edilmektedir. Yine ifade aracı olarak geleneksel sanat malzemeleri dışında kadının kullandığı “günlük yaşamındaki nesnelere sanatına gerek konu, gerekse malzeme olarak getirmesi özel ve yeni bir anlatım biçiminin oluşmasına katkıda bulunmaktadır.”<sup>9</sup> Doğal olarak kadın sanatçı kendi arayış ve yaratıcılığıyla, toplum ve sanat arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanmasına neden olacak, yaşamı sanatıyla zenginleştirecektir.

8 Taha Toros, İlk Karın Ressamlarımız, Akbank, İstanbul, 1988, s.16.

9 Tomur Atagök, “Plastikte Kadın Sanatçılar”, Gösteri, Sayı 32, Temmuz 1983, İstanbul, s.7.

20. yüzyıl sonuna doğru bir düşünür olarak sanatçı, geçmiş dönemlerin sanatçılarından farklı bir konumla estetiği, psikolojik yapısıyla insandan toplumsal olgulara yönlendirmiştir. Bir toplumbilimci gibi çağı gözlemlemekte, düşünsel bir boyutta değerlerin sınanması gereğini ortaya koymaktadır. Cinsiyetini ve insan ilişkilerini sorgulaması ile son yıllarda gelişen sosyo-estetikte kadının önemli bir rolü bulunmaktadır. Ülkemizde kişilikli bir sanat yaratma çabasına karşın, sanatçı geleneksel estetik olgularının dışına çıkmakta zorlanmaktadır. Türk kadın sanatçısının önemli bir bölümünün ise bilinçli arayışlarında sanatı bir ifade aracı olarak kullanmalarıyla geleneksel estetikten ayrıldıkları izlenmektedir. Bu atağı yapan Türk kadın sanatçısının yaratıcılığında onun hoşgörülü ve alçakgönüllü olduğu kadar ilerici yapısının kökeninde Asya steplerinde at koşturan bir kadının bilinç altındaki varlığını unutmamak gerekir. Diğer taraftan bu karmaşık kişiliğin edilgen bir konumdan etken ve ilerici bir kimliğe yönelmesinin bir başka nedeninin 20. yüzyıl başlarında Osmanlı ve Türkün kendi içine dönük yapısından kurturmak için politik ve askeri sorunlarının çözümlerini Batıyla ilişki kurmasına bağlamak da olasıdır. Ancak kadının yeni kimliği onun geçmiş kültür birikimlerine de sahip çıkarak ileriye aktarmasına engel olmadığı gibi, eski ile yeniye birlikte yaşamasına, yaşatmasına, daha da önemlisi, yeni anlatım dillerini, yeni konuları, yeni meslekleri, hatta yeni yaşam koşullarını seçmesine neden olmuştur.

Bugün çok sayıda kadın sanatçı büyük bir sanatsal üretim içinde, cinsel rol kalıplarının sınırlarını aşma çabasını sürdürmektedir. Dış kaynaklı sanat eğitimi ve Batı dünyası ile yakından ilişkili olmaları kadar, kendi konumunu belirleme ve bir bakıma toplumu eğitime gibi misyonlar yüklenmeleri, çoğunu Batılı sanatçıyla aynı çatı altında bütünleşmeye yönlendirmektedir. Sanatı bir süsleme ve güzelleştirme gibi gören büyük bir kesime karşı, kendini arama, tanımlama, tanıtmaya yolunda 70 yıldır sürdürdükleri ilerici tavırlarıyla evrensel sanat içinde hiç de dışlanamayacak bir konuma ulaşmaktadırlar.

1923'lerden günümüze öncü Türk kadın sanatçısının atılımlarının üzerinde yeterince durulmaması nedeniyle ancak MSÜ Resim ve Heykel

Müzesi ile sanatçıların ailelerinde bulunan yapıtlardan, erken Cumhuriyet dönemi kadın sanatı hakkında sınırlı bir bilgi sağlanmaktadır. Yine de sergilenen yapıtlarındaki dış dünyanın tuvale rahat aktarımlarında, Romantik, Neo-Klasik anlatımlardan ziyade izlenimci bir tavrın egemen olduğu tazelik izlenebilir.

1930-60 arası kadın sanatçıların, diğerleri gibi figürden soyutlama ve soyut arayışlara yöneldikleri izlenir. Kendi dünya görüşleri dış dünyayı yorumlayarak değiştirme ya da yok etmekle sürer; iç dünyaya giden bir seyahattir bu. Somut ya da soyut, yüzeyi bezeme, resimde olduğu gibi heykelde de izlenir. Doğu ile Batının sentezinin amaçlandığı bu işler sanatçıların farklı bakış açılarına doğru arayışlarının başlangıçlarıdır.

1960'lardan itibaren günümüze kadın sanatçının bir bölümünün kendisine, kadına ve bu anlamda çevresine bakışıyla, bu seyahat düşün estetiğine dönüşür. Ancak bu, yıllar süren bir arayışın 80'lerden itibaren güçlenip yerleşmesiyle olasıdır. 80'li yıllardaki gizemli ve dolaylı anlatımdan yeni simgelerin oluştuğu yalın ama yine çoğunlukla dolaylı bir imgeleme gidildiği izlenir. Estetik biçimin toplumsal amaçlı kullanımıyla kadın sanatçının önemli bir bölümünün düşünceyi duygudan ayırıştırarak eleştirel bir biçim netliğini sanatına kazandırdığı söylenebilir.

Yapıtlarında salt plastik ilişkileri araştıran bir başka grup sanatçı ise farklı bir anlayışı oluşturur. Bu çalışmalarda soyut bir ifadeye görsel bir biçim kazandırmak ya da devinim, zaman ve mekan olgularını irdelemek üzere çağdaş bir yaklaşımı yeğleyen grup, plâstiğin sorunlarına yanıt getirmeleriyle önem kazanırlar.

Bir başka estetik gelenekselin güncel görüşlerle yorumlanmasıyla bazan yeni, zaman zaman da eskiye bağlı kalarak gelişir. Bu anlamda geleneksel bezemeyi, yüzeyi işlemeyi yeğleyen ya da geleneksel dekoratif sanatların etkisinde onu günümüz diliyle yorumlayan bir başka sanatçı potansiyeli diğerlerinin hemen yanında yerini alır.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde yapılan resimler kadının dış dünyayı

betimlemeyi hızla başardığının kanıtlarıdır. Güzeli arayan, amaçlayan kişilikleri ile akraba, yakın aile dostları, ölü doğa enteriyör ve doğa, kadın sanatçıların ilk uzandıkları konular olmuştur. Görülen dünyayı kalem, pastel ve fırça ile kağıt ve tuvalde yakalamayı yeğleyen sanatçılar, kadınıyla, erkeğiyle, görüntü ressamlarıdır. İnsan figürünün bulunmadığı Darüşşafakalı ressamların fotoğraftan saray bahçeleri, kent ve doğa resimleri daha sonraları büyük panoramik görüntüler içinde neredeyse kaybolan insan resimlerinin Osman Hamdi'nin Sanayi-i Nefise Mektebini (Güzel Sanatlar Akademisi) açmasıyla modelden etüd ile insan ve portre çalışmalarına yerlerini bırakmalarıyla, kadın sanatçıların özellikle portreye önem verdikleri izlenir. Bu tavırları, onların kendi yakınlarını ya da ilginç ve güzel bulduklarını belgelendirme isteklerinden kaynaklandığı gibi, onların hem kendi yetenek ve yeni kazandıkları yetilerini kanıtlamak, hem de özgürleşen ortamda Batı'nın sanatıyla çağdaş işler üretmeyi hedeflemek olarak değerlendirilmelidir. Mihri Hanım, Celile Hanım, Belkıs Mustafa, daha sonra Nazlı Ecevit, Hale Asaf'ın portre çalışmaları bu erken dönemin portre sevgisinin çok sayıda örnekleri arasından seçilmiştir. Daha sonraki yıllarda, Sabiha Bengütaş ve Nermin Faruki heykelde, Fahrênisa Zeid, Şükriye Dikmen, Maide Arel resimde portreye olan bu ilgiyi sürdürerek, belirgin bir biçim geliştirecek denli üretmişlerdir. Cumhuriyet'in erken tarihlerinde sanatçılar arasından Melek Celal Sofu'nun çok sayıda portra çalışmalarına karşın üçgen bir kompozisyona oturtulmuş **Mecliste Türk Kadını** (1936) kadının Cumhuriyet döneminde politikadaki konumunun önemsenmesini vurgulamasıyla belki de Türk sanatında feminist resimlerin ilki olmasıyla önem kazanır.

Harika Lifij'in serginin en erken işlerinden biri olan **Allegori** (1918), belki de serginin tek Neo-klasik tarzda yapılmış işi olarak düşünülebilir. Güzin Duran'ın **Ada'dan** resmi 20. yüzyılın ilk yarısında yapılmış, Nazlı Ecevit ve Hale Asaf'ın da bilinen doğayı serbest ve işlek fırça darbeleriyle bitimleyen örneklerden birisidir. Bu dönemde resme egemen olan, sanatçının kendi duygularından çok dış görünüşler dünyasıdır. O dönemin Türk sanatına yerleşmiş olan önce akademik, sonra post-izlenimci, ama serbest, hızlı ve modelden çalışmayla spontan gerçekleştirilen resimler

modelin iç dünyasını değil, görüntüsünü yakalar. O yılların belirgin özelliği romantizm, genç Müfide Kadri'nin resimleri dışında hemen hemen hiçbir kadın sanatçının işinde görülmez. Neredeyse o dönem kadın sanatçılarının yapıtlarının önemli bir bölümü bir portreler galerisi oluşturur da, duygusallık güzel ya da gizemli kadınların seçiminin dışında kendini göstermez. Türk resminin o günlerden spontan fırça izlerini hiçbir zaman bir Alman sanatı gibi duygu yüklü ya da dışavurumcu olarak değerlendiremeyiz. Kadın resimlerinin de bu bağlamda genel Türk sanatından farklılık göstermediği söylenebilir de, yapıtlar çoğu sanat tarihçisinin yorumladığı kadın duygusallığı yerine serbest bir örgü ile örülmüş ferah yüzeyleriyle geleceğin pırıltılarını saklar.

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren kadın sanatçı büyük bir atılım ve şevk ile, kimliksizliği geride bırakmıştır. Eren Eyüboğlu, Maide Arel, Şükriye Dikmen ve Leyla Gamsız 40'lı, 50'li ve 60'lı yıllarda araştırmacı bir ruhla gerçekleştirdikleri yapıtlarla dönemin serbest tuşlu figür ve doğayı betimleyen işlerinden ayrılarak, boya dokusunun modlenin yerine geçtiği, ayrıntının azaldığı, basit, renkli ve kapalı alanlar içinde genellemelere yönelmişlerdir. Maide Arel'in **Zeybekleri ve Mevlevileri** (1951), dönemin en önemli sanatçılarından Nurullah Berk'in işlerinde de olduğu gibi kubizmden etkilenmeler gösterirse de, bu Batı ile Doğu'nun sentezinin amaçlandığı bu dönemde geleneksel kaynaklarımızdan minyatürün bir yorumu olarak değerlendirilebilir. Batılının kaynak için başka dünyalara, hatta İslam kültürüne bakmasıyla, bizi bize bakmaya yönlendirmiş olabileceği göz ardı edilmemelidir. Yine, Fovizmin etkileri olarak değerlendirilse de, Fahrenisa Zeid ile Şükriye Dikmen'in 1960'larda yapılmış renkli, yalın portreleri Afrika maskları ile Batı'nın ilkel ya da çocuk resmine olan ilgisi sanatçılarımızın Türk kökenli şematik soyutlamalara döndüklerini düşündürür bizlere. Eren Eyüboğlu ve Leyla Gamsız da serbest doğa resimlerinden uzaklaşarak, naifler dünyasının düz, basitleştirilmiş yüzeylerini benimserler. Ancak Eren Eyüboğlu çok daha karmaşık bir üretkenlik içindedir. Atölyesini paylaştığı eşi ressam ve Güzel Sanatlar Akademisi öğretim üyesi Bedri Rahmi Eyüboğlu ile birlikte Batı anlamında resme Türk kökenli bir içerik oturtma çabasındayken, Avrupa sanatını da unutamaz. 1960'lı yılların resimleri arasında enteriyör ve doğa

olduğu gibi, geleneksel Türk süsleme ve kilimlerinden alıntılar ve soyutlamalar bulunmaktadır. O yıllardan biçimin yok olduğu, doku ve rengin bütünleştiiği, soyut **Kırmızılı Kompozisyon** (1960'lar) Amerikan ve Fransız resmindeki II. Dünya Savaşı sonrası soyut dışavurumcu tavırdan çok taşist bir özellik taşır. Fahrelnisa Zeid bu tür çalışmalarını neredeyse 10 yıl önce yapmıştır. Onun 1954 tarihli **Güneşin Arenası** sarılı, yeşilli, beyazlı, kırmızılı soyut kompozisyonu Paris'te yaşadığı yıllardan, Zeid, Eyüboğlu ve 1965-71 yılları arasında yaptığı büyük bir panodan parça ile Müfide Çalık bu geniş renk ve doku algılamalarıyla 60'ların soyut çalışmalarında bezemeci bir beraberlikte birleşirler. Diğer taraftan çok daha genç bir kuşaktan Tülay Tura Börteçene (1936) resmini zengin bir dokuyla besleyerek çok daha hareketli ve dinamik bir yaklaşımla soyut dışavurumu yakalamayı başaranların ön saflarında yerini almıştır.

Heykelde Nermin Faruki ve Zerrin Bölükbaşı'nın figürde ayrıntıları daha az vurgulayarak, genelleştirmeye yönlendikleri görülür. Bölükbaşı'nın uluslararası bir sergide ödöl almış **Arap Başı** (1963) ve Nermin Faruki'nin **Sevişenler** (1979) heykeli Brancusi, Modigliani, Giacometti ve Moore gibi sanatçıların yalın ifadeciliğinde buluşurlar. Ama aynı sanatçılarımız, figürü tek tek betimledikleri gibi, soyut formlarla birlikte kullanmaktan ya da tümüyle soyuta geçmekten çekinmezler. Zerrin Bölükbaşı'nın soyut bir biçimin dairelerle delinerek dokunun oluşturduğu heykeli **Trafik** (1963) o dönemin lirik soyut resimleriyle bütünleşen bir iştir.

Her ne kadar ressamalarda dekoratif, ilkel, yabancı ifadeler ile heykeltraşlardaki yalın ifadeciliğin özünde farklı yaklaşımlar yatarsa da, figürün biçimini bozma ve figürden soyutlama 1940 ile 1960'lı yılların temel bir özelliği olarak çıkar. Kişisel üslupların yerleşmesi bu yıllarda sapmalar, sıçramalar, geriye dönüşler, Türk resim ve heykel sanatının bütününde olduğu gibi, kadın sanatçıda da izlenir. Batı ile çağdaş işler yapmayı yeğlerken, estetik ve ticari endişeler ile sanatçı popüler estetiğe hizmet verir. Batıya yönelmek ya da sanatı kendi öz kaynaklarında aramak Türk sanatının yıllardır yaşadığı bir ikilemdir. Bu dönemin karmaşı ve

güçsüzlüğünden söz edilebileceği gibi, aksini de söylemek mümkündür. 50'li ve 60'lı yıllar figürün biçimi üzerine düşünüldüğü ya da yok edildiği, bozulduğu, soyutlamadan soyuta geçilmesiyle estetik biçimin daha da araştırılmaya başlandığı, ilerisi için doğruların yanlışlardan arınacağı bir zemin oluşturulduğu dönemdir.

1960'lar sanatsal eylem ve girişimlerin olduğu kadar düşünsel yapının geliştiği yıllardır. 70'li yıllardan itibaren sanatçının kişisel çıkışları artmış, galericiler çoğalmış, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin yanısıra özel kuruluşların düzenledikleri yarışmalı sergiler gerçekleşmiş, sanatçılar bireysel girişimlerle ya da bazı galerilerin düzenlemeleri ile yurt-dışında etkinlikler gösterme çabalarına girmişlerdir. 1977-87 arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nin hazırladığı yarışmalı Yeni Eğilimler Sergileri, 80'li yıllarda Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin düzenlediği yarışmalı Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi ile sanatçılardan bir grubun oluşturduğu Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri sanatçıların araştırıcı yönlerini değerlendirildiği özgünlüğe doğru atılmış adımlardır. 80'lerin sonuna doğru yapılan İstanbul ve Ankara Bienalleri uluslararası arenada Türk sanatçıların kendilerini sınamalarına olanak tanırken, sanat ortamımızı dünya ile yakınlaştırmada katkılarda bulunmuştur. 1960 ilâ 1990'larda figür-soyut ayrımı, yerel-evrensel çatışması gibi uluslararası sanat ortamında çoktan eskimiş tartışmalar yine sürmüşse de kadın sanatçı, Batının etkisinde de olsa, bireysel çıkışları amaçlayan bir davranışla çoğulcu bir ortamın oluşmasında başlıca etken olmuştur. Bu çıkışları, ulusal bir Türk sanatına ulaşmanın yolunu kültürlerin sentezinde ya da Batı teknikleri ile Doğu içeriğinin özümsemesinde bulanlara bir tepki olarak değerlendirilebilir. Bu tepkiyi gösterenlerin başında doğal olarak, araştırıcı ruhlarıyla gençler, aydın yapılarıyla ilerici kadınlar bulunmaktadır. 1960'lı yılların genç ve cesur sanatçı kadınları sanat alanında olduğu kadar, onunla ilgili eleştiri ya da organizasyon gibi etkinliklerdeki çalışmaları 1990'lara uzanan yoğun bir üretimi beraberinde getirmiştir. Kadınsı duyarlık ve birikimin yanısıra sanat malzeme ve tekniklerinde seçimleri, ülkelerarası sanat ortamındaki anlayışlar hakkında bilgi, birikim ve öngörülerini ile kendilerinin özgün ifadelerini ortaya koymaktadırlar. 1977'den 1987'ye gerçekleştirilen altı Yeni Eğilimler Sergisi'nde dağıtılan

42 ödülünden 12'sinin kadının, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi'nde de kadın erkek sanatçı oranının 1/3 dolaylarında olması kadın sanatçıların yenilikçi ve ödün vermeyen bu tavrını bir kez daha kanıtlar.

Burada, sanatçıların sanatı biçimlendirmede gelişen tavırları figür ve soyut farklılığında ya da teknik bağlamında değil de, sanatı uygularken dayandıkları çıkış noktasına göre değerlendirilmektedir. Evrensel sanat ortamını yakından izleyen kadın sanatçı, önceki anlayışları kendi bilgi, birikim ve görgü süzgecinden geçirerek, kendine önceden belirlediği sanatsal amacına ulaşmak için atağa geçmiştir. Yenilikçilik, karşılaştırılacağı bir geçmişin olabilmesi ile mümkünse de, denemekten korkmayan bir tutum da ister. Bu bağlamda Türk sanatında çağdaşlık, var olan değerleri denemek, tekrarlamak ve toplumsal, kültürel olduğu kadar teknolojik gelişmelerin verileri içinden kendine özgü ifadeleri bulmakla olasıdır. Özgün yaratıcılık, görülmeyen baskılarla zorlansa da, düşünsel alt yapıya dayandığı sürece, yeni biçim ve estetik olgular gelişip yerleşecek; sanatçı kendine özgü imgeleri oluşturacaktır. Bir sanat yapıtının dış dünyayı gözlemleyen ve yorumlayan geleneksel sanat anlayışının yanısıra sanat nesnesi olması dışında başka bir kimliğinin bulunmadığı, ya da toplumu etkileyen ve yönlendiren bir görsel veri odağı olarak değerlendirildiği ya da sanatçının benliğinin dışavuran görsel işaretleri olarak üç ayrı anlayışta toplayabildiğimiz bu dönem, çoğulcu bir ortamda kabullenilmiş estetiğe karşı düşmekle, en azından çok seslilik getirmektedir. İster içerik, ister teknik amaçlı olsun, bilinçli sanatçı, sanatında arama, bulma ya da yanılmanın ötesinde düşünsel bir arayışa ve arıtmaya doğru yönelmektedir. Bu anlamda sıçramalardan arınmayı yeğleyen kadın sanatçı, başından belirlediği sanatsal amacını gerçekleştirmek için edilgenliği ve terbiyeli belirsizliği geride bırakarak ifade netliğini yeğlemektedir. Düşüncesini açıklamaktan çekinen bir toplumun bireylerinin sessizliğini yapıtlarıyla kadın sanatçı yırtmaktadır. Doğu kültürünün soyut düşüncesi, endüstriyel ve ekonomik nedenlerle idari mekanizmalar tarafından Batılaştırma sürecinde reddedilirken, Türk toplumu eğitimde diyalektik mantıkla 20. yüzyıla girmiştir. Öte yandan Batı'nın Hıristiyan sanatından gelen didaktik dinsel olgu, Batılı anlamda Türk sanatında İslam kültürü nedeniyle etken olmamıştır. Batı'nın Doğu

kültüründen aldığı soyut düşünce, Türk sanatına Batı'nın aynasından yansıyarak girmiştir. Bu "soyut" ise genellikle sanatçının düşüncesinin değil, kişiliğinin ve duygularının dışı vurumudur. Bugün ise sanatçı, dış dünyadan olduğu kadar kendi düşüncelerinden yola çıkarak imgelerini biçimlemeyi amaçlamaktadır. Biçimin silindiği, zayıflatıldığı Türk sanatında, Türk kadın sanatçı kendine özgü sanat biçim ve dilini oluşturmak için, gelenekselleşmiş sanatlar kadar sanatlararası ve sanatın dışından teknik ve malzemelere girerek türlü anlatım yollarıyla düşünceyi netleştirmede önemli bir etken olmaktadır.

Sanatçının amaçladığı özne ve sanatını varetlediği dil hiç kuşkusuz onun özellikleridir. 70'lerden itibaren 20. yüzyıl dünyasında hızla yayılan feminizm doğrultusunda sanatçı kadının özne olarak kendini seçmesi doğal bir gelişimdir. Erkeklerin dünya tarihini yazdığı, kadının bu geçmişte yerinin olmadığı ortamda önce kendisini bir birey-varlık olarak inceleyek kendini, kendi konumunu, yakın çevre ve dünya ile ilişkisini ortaya koyması ve insan kimliğini yeniden tanımlaması, toplumsal bir olgu olarak 20. yüzyıl sanatında yer alması kaçınılmazdır. Kendini, kiminde yer aldığı görüntüler dünyasında bütünüyle ya da parçalarıyla bir imge, kiminde bir kavram olarak yerleştirir; kiminde sadece bir çevre vardır, kiminde özne soyut bir biçime ya da simgeye dönüşmüştür. Biçimler, salt sanatsal içerikten toplumsal içeriğe doğru farklı boyutlardaki dolaylı anlatıma uzanırlar. Sanatın yapısında kendiliğinden varolan, ama izleyicinin de bir miktar yüklediği gizem ve dolaylı anlatım, sanatçının doğrudan anlaşılma ya da düşündürme isteğine bağlı sınırları belirler. Yine de kadın kültürünün ve sanatının yerleşmesi için kadın sanatçı 20. yüzyılda kimliğini netleştirmek ve dolaylı anlatımdan uzaklaşmak amacıyla dolaysız anlatıma doğru denemeler yapmaktadır. Bu da kadın sanatçıyı kendi bedeninden kaynaklanan biçim-imge-simge üzerinde düşünmeye, düşünüyü estetiğini oluşturmaya yönlendirmektedir. Dolayısıyla kadın ya da insan ilişkilerini sorgulayan sanatçıların Türk sanatında var olan dolaylı ve gizemli anlatımı, düşünüyü estetiği yolunda gizemden arındırmaya didaktik bir tavırla gittikleri söylenebilir. Bu bağlamda yöntemler arası bir bütünlük izlenmektedir. Biçimler bazı işlerde bozulmuş, yalınlaştırılmış, parçalanmış, iç ve dış yapı

aynı düzlemde yanyana konmuş ve tekrarlanmıştır. Bedeni bozma, özellikle dışavurumcu tavırda kendini göstermektedir. Bundan farklı bir anlayışta ise, bedeni ve parçalarını imge ve simge oluşturmak üzere şematik biçimleme ve soyutlama ile basitleştirilip, ifade yalınlığı kazandırılarak didaktik bir tutumla düşünce irdelenmektedir.

Yapıtların çoğunda gözlemlenen bir başka ortak özellik imgenin tekrarlanmasıdır. Bu tekrarlanan biçimlerin kaynağını geleneksel Türk dekoratif sanatlarında aramak mümkünse de yineleyerek vurgulamanın, yapıtın üretilmesi için kullanılan özgün baskı ve hazır malzeme (ready-made) gibi tekniklerin uygulanması ile yerleştiği göz ardı edilmemelidir. Aynı biçimin tekrarlanması ya da çeşitlemeleri, özneyi irdellemek ve dikkatin çekildiği tek bir özne yerine yapıtın alanına yayılmış tümel bir dünyanın aktarımı olduğu kadar didaktik görüşün sanata yansımalarıdır da. Dünya sanatındaki basitleştirme ve tekrarlamalara karşın, Türk sanatındaki tekrarlamaların çoğu kez kaligrafik bir özellik kazandığı söylenebilir.

İnsan ve kültürünü, figürü yok ederek kavram olarak işleyen Füsun Onur, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Handan Börüteçene, Hale Tenger, Canan Tolon, Işık Tüzüner, son işleriyle Tomur Atagök toplumsal ve tarihsel çevre ile ilişkilerinde insanın varlığını ve geçmişini sorgulayıp, tanımlamaktadırlar. Metin, hazır nesne ya da hazır nesne gibi hazırlanmış malzemeler; resim, kolaj resim, heykel, yerleştirme, asamblaj içinde yerlerini alırlarken, sanatçılar yapıtlarına koydukları ve koymadıkları ile izleyiciyi kavram sorgulamasına yönlendirmektedirler. Canan Beykal'da hazır metinler, kayıtlar, sesler, hareket, Ayşe Erkmen'de mekân, Gülsün Karamustafa'da geleneksel kültür nesnelere ve sanat yapıtından ticari kimliğe dönüşmüş kitch kültür, Handan Börüteçene'de tarihî mekân, Hale Tenger'de sanayi ya da kültür ürünleri, Canan Tolon'da geleneksel yazma baskı sanatından motifler, Işık Tüzüner ve Tomur Atagök'te işlevini tamamlamış atık malzeme sanata dönüştürülmektedir. Günlük yaşamdan sanata geçirilen ve yaşamı belgeleyen malzeme ile kültürel yapı estetik bağlamda eleştirilmektedir. Bu sanatçılar arasında Füsun Onur ve Ayşe Erkmen kavramın en öze indiği işlerinde, yaşanmışlığı minimal ölçeklerle ifade etmektedirler. Gülsün

Karamustafa ve Hale Tenger tekrarlama, çoğaltma ile kültürel değişimi hicvederler. Nur Koçak kadının kendisinin kullandığı eşyalarla dolaysız ve objektif bir yaklaşımda resimde olmayan bir kadının karakterini çizer. Parfüm şişeleri, rujlar, ya da vitrindeki kadın çamaşırları matlaştırılmış ölü doğalar olarak kabul edilebilir, ama her bir nesne, nesnellik ve abideleştirilmeleri ile yepyeni bir anlam kazanarak, var olmayan kadının kendisinin simgelerine dönüşür. Diğer taraftan İpek Aksüğür resimlerindeki figürleri soyutlama ve tekrarlama ile düşünsel netlik için bozarken yine dolaylı bir anlatımı sürdürmekte. Tomur Atagök'ün resmin içinde boya ile gizlenmiş figürlerinin yanısıra insanlığı simgeleyen omurga ve kadınlığı simgeleyen pembe rengi, İpek Aksüğür'ün teklanan figürleri ve bazı dekoratif öğeleri kullanmaları ile kendi görüntülerinin dışındaki anlamları da kapsamaya başlar. İnci Eviner yine, simgeyi kendi anlamından koparıp ona yeni bir anlam verir. Toplumun kadına yüklediği kimliğe saldırarak, kadın kültürü ile ilişkili şiddeti çökertirken, şiddeti yeniden oluşturur. Atagök ve Eviner'in değişik malzeme kullanımı farklı nedenlerle; Atagök yaşamla sanatın birlikteliğini ve gerçeğin göreceli konumunu irdelemek için yansımali yüzeyi ile aluminyumu, İnci Eviner sürekli değişen ve yaşayan bakırı yeğliyorlar. Her ikisinde de kadın yeniden tanımlanmaktadır. Mürşide İçmeli'nin özgün baskılarında, şematik figürler geleneksel Türk sanatındaki motiflerle birleşirse de kadının yeri grafik düzen içinde adeta çevresi ile belirlenmektedir. Şeyma Reisoğlu, büyük seramik heykellerinde sosyal eleştiriyi getirir ama, son yıllarda soyut-simge arası bir motife ulaşmıştır. Candeğer Furtun, figürü yalınlığı ile klasikleştirir, tekrarladığı figür frizlerindeki iç dinamizm ve gerilim, figürü simgeye dönüştürür. Selma Gürbüz ise tekrarladığı melek, insan ya da hayvan simgeleri ile kaligrafik bir metin oluşturur. Kaynakları Doğu'dan olan Gürbüz, bu simgeleri anlamlarından boşaltarak tüm yüzeye yaymaktadır. Eski ile çağı birleştirmek amacıyla yola çıkan Ayşegül İzer Drahşan primitif imgelere yaklaşırken Doğu toplumlarının geçmişindeki mit, minyatür, hattan aldığı daha da yalınlaştırır. Kullandığı motifler ile geleneksel estetiğe çağrışımlar yaparsa da kaligrafi ile beslenen imgeler kendine özgü bir anlam yüklenirler. Herşeyin sanat olabirliğini ya da toplumun tüketiciliğini paket kartonundan yaptığı işlerle vurgulayan Işık Tüzüner, anlam kadar plastikte

de ilgileniyor. Kullanılmış ve her an yok olabilecek malzemenin yüzeyini hareketli ve renkli kaligrafisi ile bezerken izleyicinin dikkatini biçimden, biçimin yüzeyine çekiyor.

Anlamdan ziyade plastik olguların sanatın içeriğini oluşturduğu bir grup sanatçı farklı bir yaklaşımda buluşurlar. Bu bağlamda Şeyma Reisoğlu, Işık Tüzüner ve Selma Gürbüz resim ve heykellerde bir geçişi sağlar. Aytaç Katı, bir taş bütünü arındırılmışlığında 20. yüzyılın erken dönem yalın ifadeciliğini heykele yansıtır. Tülin Onat koyu renkli dokunur tüm yüzeye dağıldığı işleriyle yüzeyin dokusunda hareketi yakalar. Hamiye Çolakoğlu, Melike Abasıyanık Kurtiç, Beril Anılanmert ve Güngör Güner'in bugünkü işleri geleneksel seramik anlayışından çok plastik çıkışıdır. Her ne kadar hepsinin geçmişinde seramiğin geleneksel çanak, çömlek ve duvar panoları bulunmaktaysa da, bugün geldikleri nokta çamurun plastik değeridir. Parçalı biçimleri ile Kurtiç ve Anılanmert boşluğu ve bütünü parçaları arasındaki ilişkiyi araştırırken, Hamiye Çolakoğlu tek formun yüzeyinde dikkatleri toplamaktadır. Bingül Başarır da soyut bir form ile çalışmaktadır. Ancak, renge olan ilgisi onun yüzeylerine bezemeci bir nitelik kazandırır. Güngör Güner ise yıllardır Anadolu toprağının doğal üretimi olan çeşitli kap ve düğüm heykellerindeki plastik bütünlükten, bir yerleştirmeye geçişle su ve toprağın birlikteliğini soyut bir kavram çerçevesinde ifade etmektedir. Heykeltraş Seyhun Topuz'un, metal bir yüzeyin bükülerek boşluğu ayırıp biçimlemesiyle dışarıya açılan formları heykelin dış dünya ile geometrik ilişkisini tanımlamaktadır. Meriç Hızal ise doğadan yola çıkarak çok parçalı tek biçimi gerçekleştirirken parçalar arası ilişkiyi ve iç mekânı irdeler. Sergideki işinde bakışık yüzeylerin birbiri üzerinde yansımaları ile doku doğadan sürekli çağrışımlar yapmaktadır. Bu gruptaki sanatçıların, genellikle biçimi bir anlatım aracı olarak kullanmayı biçimin kendi yapısı üzerinde durdukları söylenebilir. Yapıtlar, irdeledikleri plastik sorunlarla birlikte başka bir şey ifade etmezler, kendileridir.

Figürü geleneksel bağlamda salt kendi estetiğini yaratmak için kullanan sanatçılar arasında, Azade Köker, büyük bir oyuncak orduyu oluşturan seramik heykelleri ile düş ile yaşam arasında primitif bir yorumu tazeler. Parçalanmış, tekrar bir araya konmuş figürleri aynı zamanda

modern dünyanın de-humanize olmuş insanların saldırısıdır da. Bu gücü ile Dubeffet'ye yakınlaşır. Renk, onun yapıtlarında biçim kadar önemlidir. Bilge Alkor, resimlerinde duyarlı bir soyutlama ile figürü eritip ona renkli ama gizemli bir saydamlık kazandırır. Figür geleneksel estetik çıkışıdır. Ama kendine özgü duyarlılığı ile kişisel bir estetiğe de ulaşır. Yine de bu duygulu ve duyarlı ortam hiçbir zaman Neşe Erdok'da olduğu gibi özel bir dünyanın ve yaşamın öyküsü değildir. Neşe Erdok, resimlediği kişilerin psikolojik yapısını incelerken kendi tiplerini ve dünyasını yaratır. Nadide Akdeniz doğa ve doğanın içinde yeralan tek bir kadın ayakkabısı ve beyaz örtü ile kadının resimlerinde görülmeyen gizemli varlığını hissettirir. Şiirsel bir anlatımdır seçtiği yol. Jale Erzen, boyanın içinde devinen insanları kimliksizleştirirken soyut dışavurumcu bir anlatıma erişir. Diğer taraftan Hale Arpacıoğlu yakın ya da uzak mesafeden daima kadını dışavurumcu bir tavırla izleyiciye empoze eder. Kadını belkide kendini tanımlamaya çalışırken duyarlı ve dışa vurumcu tavrına rağmen, düşün estetiğine yakınlaşır. Bu yapıtlarda boya, renk ve biçim ile duygu yoğunluğu estetik yaşantıya dönüşmektedir.

Anadolu kökenli renk ve biçim sevgisi, arındırılmış çocuksu çoşkular ile Füreya Koral'ın ifade ettiği gibi geçmişin bugünün sanat görüşü ile yorumlanması, birkaç sanatçıda kendini belirgin bir biçimde gösterir. Çamuru her tür olanaklarıyla kullanmış olan Füreya Koral son işleri sınırsız heykellerinde, seramiği bir ifade aracı olarak kullanmaktadır. Ayfer Karamani doğaya karşı ya da onunla birlikte, bazen tek, bazen iki, bazen bir yumak gibi örülmüş bir yaşam savaşı veren insan topluluğunu insan sevgisinden yola çıkarak çamuru biçimler. Şimdilerde seramik kadar resimde de yoğunlaşan Jale Yılmabaşar, seramik heykelinde çoşkularını her zamanki renk sevgisine karşıt bir dinginlik içerisinde kadın ve kuşu bir bütün olarak sunmaktadır. Yine kuş motifini, Zümrüt-ü Anka konulu rölyef panoda işleyen Seniye Fenmen, gelenekseli günün sanat görüşüne uyarlamaktadır. O da seramiğin yanısıra yaptığı resimlerinde soyut biçimlere yönelmiştir. Gül Derman'ın baskılarında nostaljik haman sahneleri ve nü yine geleneksel estetik endişeleri taşır. Onun öyküler kitabı geleneksel ile çağdışı minyatür ile sanatçı kitabını birleştirmesi ile varolmuştur. Oya Katoğlu ise geçmiş dönemlerin minyatürlerinde olduğu

gibi yapıtlarındaki yüzeyi kapalı renk alanları ile süsler. Bu sanatçılar geçmişten aldıkları gücü kendi duyarlılıkları ile pekiştirirler.

Fotoğrafın önce belge, hatıra, haber, iletişim, eğitim ve araştırma niteliklerini aşarak sanata geçmesi 1980'lere gecikmiştir. Fotoğrafın dış dünyayı birebir aktarımına karşın, teknik olanakları ile geleneksel sanat alanında olmayan gerçeküstü bir bakış açısı sanata fotoğrafla getirilmiştir. Maggie Danon'un yaratıcı ve kolaj dizilerinin yanısıra soyut ifadeleri, Emine Ceylan'ın siyah-beyaz dramatik ve izemli portreleri, Sedef Antay'ın kurguladığı sahnelerle düş ve geçmiş zamanlara atıfları, Gülümser Çelebi'nin günlük ve vasat çevreyi estetikleştirilmede ustalığı giz ve gerçeküstünde birleşmektedir. Fotoğrafta düşsel ve gerçeküstü dünyalara uzanan bu anlayış, diğer sanat yapıtlarından farklı bir konumda kendi estetiğini oluşturmaktadır.

Plastik sanatlarda yaratıcılık ve algılama temelde görsel algılamalara dayansa da sürekli değişen sanat ortamında görsel veriler ötesinde yaşamdan gelen ve yaşama anlam vermek için ona dönen yeni sanat anlayışları sanata çok boyutluluk kazandırmaktadır. Geleneksel sanat anlayışları ve araçları günümüzde yeterli olmamakta, sanatın nereye varacağı bilinmemektedir. Sanatı var eden sanatçının ise küreselleşen bir dünyanın her kesiminden gelebilmesi olasılığı çoğalmaktadır. Giderek artan sanatçı ve sanat üretimi, değer karmaşası yaratsa da etkileşim daha güçlü bir yaratıcılığa katkıda bulunmaktadır.

Özgün sanatın nereden, nasıl ve kimin tarafından ortaya konduğu hiç bilinemez. "İnsanın geçmişe yaklaşımı ne denli doğrudur?" sorusuna karşılık, fazla araştırılmamış bir konuda güvenilir ve nesnel geçmişi yeniden kurmayı denemek zor, ama gereklidir de.