

**BATILILAŞMA DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE
BEDEN VE TEMSİL SORUNLARI ÇERÇEVESİNDE
KADIN FİĞÜRÜ**

Seçil SÖYLEYİCİ KANTAR

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sanat Bilimi Anabilim Dalı
Güzel Sanatlar Kuram ve Eleştiri**

Danışman : Prof. Mümtaz SAĞLAM

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**

Şubat 2007

YÜKSEKLİSANS TEZ ÖZÜ

BATILAŞMA DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE BEDEN VE TEMSİL SORUNLARI ÇERÇEVESİNDE KADIN FÜGÜRÜ

Seçil SÖYLEYİCİ KANTAR

Sanat Bilimi Anabilim Dalı

Güzel Sanatlar Kuram ve Eleştiri, Şubat 2007

Danışman: Prof. Mümtaz SAĞLAM

Osmanlı Devleti kuruluşundan 16.yüzyıla kadar sürekli olarak yukarıya doğru bir gelişim çizgisi izlerken 16.yüzyıl sonunda itibaren toprak kaybetmeye başlamış, askeri alanda birçok başarısızlık yaşamıştır. Bütün bunlardan sonra Osmanlı, Batının bilgisinden ve teknolojisinden faydalanmak üzere yüzünü Batıya dönmüştür. Batıya yönelişteki ilk amaç Batılılaşmaya yönelik değildir. Batıya benzemek Batılı gibi olmak gibi düşüncelerden yola çıkılmamıştır.Lale Devri ile başlayan Batılılaşma hareketleri Osmanlıda kültür ve sanat hayatını etkilemiştir. Osmanlı'da çağdaşlaşma hareketlerinin devlet düzeyinde başlaması zorunluluk olarak değerlendirilebilir ancak sanatta görülen değişim zorlamayla değil kendiliğinden oluşmuştur.buda toplumlar arasında en hızlı ve en kolay biçimde etki ve yayılma olanağının sanatta görüldüğü düşüncesini desteklemektedir.

Sanatçı toplumdışı bir varlık olmadığından sanatçının toplumdaki değişime ayak uydurması kaçınılmazdır.Osmanlı'da sanat çağdaşlaşma hareketleri dahilinde en köklü değişimleri yaşamıştır. Çağdaşlaşma hareketleri Batılaşma süreci ile başlatılsa da, Çağdaşlaşmada tek etken Batı olmamış, Osmanlı geleneğinden tamamen kopmamıştır. bunun ilk örnekleri 17. ve 18. yüzyılda geleneksel resim sanatı olan minyatür sanatında görülen değişimler olmuştur.

Bu çalışmada geleneksel minyatür sanatından Batılı anlamda tuval resmine geçiş sürecinde yaşanan değişimler incelenmiş. Özellikle Batılılaşma dönemi öncesinde beden algılaması ve sonrasında batılı algılamayla yorumlanan beden, figür konuları araştırılmıştır.

Batılılaşma dönemi öncesinde görsel imgeler İslamiyet'in de etkisiyle, göze görünmekten ziyade okunmak üzere yada harfın göze temsili yeti sayesinde örgütlenmiştir. Bu durum içinde diğer etkiler Doğulu algılama ve batılı algılama süreçleri karşılaştırma yoluyla incelenmiştir. Batılı algılamada figürde görülen temsil anlayışı ve Türk resmini etkileme süreci ve bu etkinin yarattığı yansımalar anlaşılmaya çalışılmıştır.

Batılılaşmanın Osmanlı resim sanatında figür ve kadın figürü yorumuna etkileri, Batılılaşma hareketleriyle gelişen Türk resim tarihi dönemleri içinde kadın figürü algılaması incelenirken kadına hak ve özgürlükler konusunda nasıl değişimler görülmüş, farklı alanlarda kadın ve kadın figürü tanımlanmaya çalışılmıştır.

ABSTRACT**THE FEMALE FIGURE IN THE FRAME OF PROBLEMS OF BODY
AND REFLECTION
IN TURKISH ART DURING WESTERNALIZATION PERIOD**

Seçil SÖYLEYİCİ KANTAR

Art Study Head Department

Fine Arts Theory and Critics, September 2006

Advisor: Prof. Mümtaz Sağlam

While the Ottoman Empire had been absorbing other lands into its growing area since the beginning of its foundation, it started to gradually lose this land to other invaders from the 16th century onwards due to a good many failures in warfare. This being the case, it resorted to taking advantage of the latest technological developments and increasingly amounting knowledge in the West. However, the chief purpose was not simply to simulate the West in any respect. The Era Of Tulip affected the Ottoman art and culture in many ways. There is no harm in assuming that modernization process of the Ottoman Empire was accepted to have its takeoff in state affairs. However, the shift seen in the art can be said not to have occurred by external forces; rather, it could be assumed that it could not help changing in the course of modernisation. This seems to confirm the idea that art is area most likely to be affected by the latest developments in the world.

Since the artist cannot be deemed as totally isolated from society, it is inevitable that he will not be indifferent to any changes in society. Art was inevitably the aspect of society that underwent the most radical changes in the Ottoman Empire. Though the impact of changes in the west cannot totally account for the modernization experienced in the Ottoman Empire on their own, its own traditional art had considerable contributions. The examples of this can be seen in the 17th and 18th centuries.

In this work the changes from the miniature arts to canvas in the meaning of Westerner in transition period are studied. Especially before the period of westernization body perception and after that the body commented with the westerner perception, figure topics are explored.

Before the period of westernization with the Islam's affect, rather than being seen visual images are organised with the help of submission of the letters to eye to be read. In this case the other affects are explored by the help of contrasting period of Eastern and Western perception. The understanding of reflection seen in figure in Western perception and the period of affecting Turkish arts and the reflections created by this affect are tried to be made clear.

While the affects of westernization in Ottoman arts on figure and female figure within history of Turkish art improved with the westernization movement are explored, kinds of changes are recorded in terms of women rights and freedom and female and female figure in different areas are tried to be described.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Seçil SÖYLEYİCİ KANTAR' ın “Batılılaşma Dönemi Türk Resminde Beden ve Temsil Sorunları Çerçevesinde Kadın Figürü” başlıklı tezi/...../..... tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından lisansüstü Eğitim öğretim ve sınav yönetmenliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sanat Bilimi Anabilim Dalı Güzel Sanatlar Kuram ve Eleştiri Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Adı Soyadı

Üye (Tez danışmanı) : Prof. Mümtaz SAĞLAM

Üye : Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ

Üye : Doç.Dr. Hayri ESMER

Prof. Nurhan AYDIN

Enstitü Müd.

İÇİNDEKİLER

| | <u>Sayfa</u> |
|-----------------------------|--------------|
| ÖZ | ii |
| ABSTRACT | iv |
| JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI | vi |
| ÖZGEÇMİŞ | vii |
| GİRİŞ..... | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL YAŞAMDA KADIN

| | |
|---------------------------------|----|
| 1.FEMİNİST YAKLAŞIMLAR..... | 8 |
| 2.DİN KARŞISINDA KADIN..... | 9 |
| 3.TOPLUMSAL CİNSİYET..... | 11 |
| 4.OSMANLI TOPLUMUNDA KADIN..... | 12 |

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK TOPLUM YAŞANTISINDA KADIN

| | |
|---|----|
| 1. DOĞU-İSLAM KÜLTÜRÜ VE YAŞAM BİÇİMİ BAĞLAMINDA KADIN..... | 15 |
| 2.BATIYLA KURULAN İLİŞKİLER KAPSAMINDA DEĞİŞEN ALGI MODELLERİ..... | 18 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA KADIN İMGESİ VE KADIN OLGUSU

| | |
|--|----|
| 1.OSMANLIN RESİM SANATINDA FİGÜR ALGILAMASI VE KADIN FİGÜRÜNÜN YORUMLANMASI | 25 |
| 2.BATILILAŞMA SÜRECİNDE KADINLARIN EĞİTİM HAKKI VE İNAS SANAYİİ NEFİSE MEKTEBİ | 32 |
| 3.İLK KADIN RESSAMLAR | 35 |
| 3.1.Mihri Müşfik | 37 |
| 3.2.Müfide Kadri | 38 |
| 3.3.Belkıs Mustafa..... | 40 |
| 3.4.Melek Celal Sofu..... | 41 |
| 3.5.Güzin Duran | 41 |
| 3.6. Hale Asaf..... | 43 |
| 3.7. Nazlı Ecevit | 45 |

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BEDEN VE TEMSİL SORUNLARI ÇERÇEVESİNDE KADIN FİGÜRÜ

| | |
|--|-----|
| 1. BEDEN, KADIN BEDENİ VE ÇIPLAK SORUNU | 48 |
| 2. OSMAN HAMDİ BEYİN RESİMLERİNDE KADINA YAKLAŞIM..... | 55 |
| 3.TÜRK RESMİNDE KADIN İMGESİ..... | 62 |
| 4. ÖRNEK SANATÇI YAPITLARI..... | 67 |
| 4.1. Halil Paşa..... | 67 |
| 4.2. Şehzade\ Halife Abdülmecid Efendi | 70 |
| 4.3. İbrahim Çallı..... | 72 |
| 4.4. Namık İsmail | 74 |
| SONUÇ | 77 |
| EKLER | 85 |
| KAYNAKÇA | 130 |

GİRİŞ

Türk resim sanatında, çağdaşlaşma sürecinin başlangıcı kesin bir tarihle belirtilmese de, 1795 yılında Batıdaki modellere uygun modern bir öğretim kurumu olan Mühendishane-i Berri Humayun'un kuruluşu bu sürecin başlangıcını tarihlemeye kolaylık sağladığından çoğu kez bu konuda belirleyici olmuştur. Mühendishane-i Berri Humayun'un ders programında resim dersleri ressam yetiştirmek amacıyla değil, öğrencilerin askeri alanda, haritacılık ve topografi bilgilerini geliştirme amacıyla vardı. Fakat derslerde öğrencilerin, Batı'nın perspektif kurallarını öğrenmesi, nesneye farklı bakış açısı kazandırarak nesneyi iki boyutlu bir yüzey üzerinde modelle ederek göstermeye yarayan ışık gölge uygulamalarını görmelerini sağlamış olabilir; bu durum dönemi için önemli bir farklılık olsa da Ferik İbrahim Paşa ve Ferik Tevfik Paşa'nın da içinde bulunduğu bu grubun çalışma konusu manzara olmuş, ressamlar figür çalışmaları yapmamışlardır. Ancak bu gelişmelerden önce -Türk resim sanatında çağdaşlaşma süreci 19. yy. dan başlatılsa da- 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyılda minyatürde görülen değişimler çağdaşlaşma yada Batıyla tanışma sürecinin başlangıcının daha erken tarihlerde gerçekleştiğini göstermiştir. Minyatür sanatının özelliği olan gerçekçi-belgeci anlatım her zaman varolmuş ancak nakkaşlar nakış resmini değişim ve gelişmeye açık bir ruhla ele alıp zaman zaman el yazmalarından bağımsız levha resimlere yapmışlardır; böylece kalıplaşmış geleneksel kompozisyonun tekrarı yerine farklı denemelerde Batının örnek alındığı söylenen sonraki dönemlerin ilk eğilimlerini göstermişlerdir. Minyatür sanatında 16. yy. da Nakkaş Osman'ın atölyesinde resimlenen Hünername ve III. Murat'ın Surnamesi'nde geleneksel özelliklerin yanı sıra Osmanlı padişahlarının yiğitlik beceri ve saray yaşamlarından alınan kesitlerdeki portrelerde, sultanın karakteristik özellik ve çehresi hakkında bilgi verici olması bir anlamda tasvir edilmeye çalışıldığını göstermiştir. 17. yüzyıl başlarında Levni'nin resimlediği III. Ahmet Surnamesi'nde geleneksel kalıpların aşıldığı görülmüştür. Aynı zamanda Levni'nin tek figür çalışmaları da yenilikçi ve dikkat çekicidir. Levni'den sonra dönemin ünlü nakkaşı Abdullah Buhari tek figür çalışmaları yapmış fakat Levni'den farklı olarak belirli bir modele bakılarak yapıldığı izlenimi uyandırmaktadır. Buhari'nin 1726 – 45 yılları arasında yaptığı 22 kadın ve erkek figürlerinden oluşan albümdeki kadın figürleri

Levni'nin kadın figürlerine göre daha hacimli ve daha hareketli, yaptığı görülmüştür. 18. yüzyılın ikici yarısında görülen kıyafet albümleri ise düz bir zemin üzerine çizilmiş tek, erkek ve kadın figürlerinden oluşmuştur. 16. yüzyıldan itibaren yapılan padişah portreleri en iyi örneklerini 18. yüzyılda Levni'nin yaptığı portrelerle vermiştir. Bu portrelerde daha önce yapılanlara göre bir gelişim göstererek birer portre olma özelliğini daha iyi yansıtmışlardır. Bu dönemden sonra giderek azalan minyatür örneklerinin yerini, 18. yüzyıl ortalarından 19. yüzyıl başlarına kadar görülen duvar resimleri değişime uğrayan ekonomik ilişkiler süreci içinde ortaya çıkmış ve bireysel çalışmalar sonucu değil, zanaatçı anlayışına uygun gruplar tarafından ve süslemeci bir yaklaşımla yapılmıştır.

Bu resimlerin konuları genelde hayali manzaralar ya da Kabe tasvirleri olmuştur. Gayri – Müslimlerin evleri dışında figür resimlerine yer verilmemiş, figür görülen örneklerde ise figürler uzaktan görünümüleriyle çok küçük ve belli belirsiz tasvirden uzak bir anlayışla yapılmıştır. Ayrıca camilerde Kabe tasvirlerine rastlanmış hiçbir şekilde suret tasvirlerine yer verilmemiştir.

Surete, figür resmine karşı olan bu duyarlılık İslam inanç sisteminin bir sonucudur, bir yasaklama değildir. Kur'an da resim yasağı hakkında bir ayet yokken, doğruluğu kanıtlanmayan hadislere dayandırılarak resim yapmaktan özellikle canlı varlıkların, insan suretinin resmini yapmaktan kaçınılmıştır. İslam ülkelerinde eski tarihlerinden itibaren resim sanatı uygulama alanı bulmuş ancak Arabistan da tamamen yasaklanmıştır. İslami inanç sistemi içinde Türklerin bu kültür çevresine yaptıkları en önemli katkılardan birisi de, hat (kaligrafi) sanatını, plastik değeri yüksek, soyutlayıcı şematizm yönünde belirgin bir karakterde uygulamış olmalarıdır.

İslamiyet'in Anadolu'da etkin olduğu yıllarda ve sonrasında gelişen resimlerde de görsel imgeler görünmekten ziyade okumak üzere, harfin göze teslimiyeti sayesinde örgütlenmektedir. Görüntü gözün simgesi olan harf gibidir ancak harf yerine figürü kullanır. Önemli olan görünenle görünmeyen arasında benzeşim yaratmaktadır. "Nesne göze görünmek ve seyredilmek üzere değil okumak üzere vardır" anlayışı hakimdir. Minyatür bu anlamda bir görüntüsel oluşturmaktır.

Minyatür öncelikle el yazması kitaplar içinde illüstratif amaçlı yer alarak, belli bir amaca hizmet için yapılmıştır, tasvir içermez ve izleyen karşısında gerçekliği temsil eden bir nesne olarak görünmemiş bu anlamda dini inançların doğurduğu sonuçlara karşıt bir duruş sergilememiştir. Ancak bir süre sonra bu hizmetin sınırlarını aşarak bir sanat dalı olma yolunda değişim göstermiştir. Minyatür doğal-nesnel bir tekabüliyetten değil ancak aşkınlaştırılmış bir simgesellikten söz edilebilir. “Bu gerekçeyle de minyatür uzamın zaman içinde sürekliliğini - değişmezliğin; daha açık bir deyişle zaman kopuşsuzluğunu ve onun uzam üstündeki tahakkümünü vurgulamak amacını taşır. Farklı uzamların aynı düzlemde ve bir eş zamanlılık içinde verilmesinin anlamı budur.” Bunun sebebi de; İslami anlayışa göre evrende hiçbir şey, Allah’ın dengi yada benzeri değildir. batı bu düşünceyi unutmuşken İslam’ın yaşandığı coğrafyalarda bu düşünce etkin olmuştur. Mutlak olan, bir yanıla insana çok yakınken diğer yanıla insan tarafından görünmez olandır. Mutlak varlığın nasıllığı benzetilemez, tartışılmaz, anlayışından hareketle, bakıldığında görüleni kurgulamak yerine gözlerin tanrıya erişemediği düşüncesini kavratan imgelerle karşılaşılır. İslamiyet’in dilinin görsellikle bütünleşmiş ifadesi, hat sanatı mekanda harflerin bedenselliğe dönüşümüdür ve düşünsel olarak var olan figürler yaratır ve görünmezliğin okunuşudur. 13. yy. sonrası Anadolu’da Bizans etkileri artmıştır ve Bizans ile İslam etkili imgeler bütünü oluşması da bunun doğal bir sonucudur. Bizans ikonakıracıları da İslamiyet’ten etkilenmiştir ve İslami anlayış benzer bir anlayışla – ikonaya yeniden izin verse de – ikonayı tanrısal aşkınlığın ne’liğini değil, yalnızca varlığını göze getirirler. 13. yy. sonrası oluşan İslami görsel temsiller, Bizans ikonalarında görülen özelliklerin de ötesine geçerek imgeyle gözün arasına yalnızca bakış alanına özgü bir mesafeyi değil, aynı zamanda yazının mesafesini de yerleştirir, imgenin nesneyi göze getirmesinde mesafe esastır. Yazı – resim, figürün harflerden türediği, gösterilmeyen ile arasına bir ikinci mesafeyi de ekler. Harf sözün imgesidir ve harften oluşan figüratif imge, başından beri çifte katlanmış bir imgedir. Anadolu’da imge kendini ve kendiyile beraber gösterileni çifte bir mesafeyle gizler. Bunlara rağmen, 13. yüzyıl sonrası gelişen Anadolu yazı resimlerinden Osmanlı minyatürlerine diğer üç boyutlu nesnelere gibi pek çok suret tasviri yapılmıştır ancak figürler göstergesel niteliktedir ve görünenle görünmeyen arasına konan mesafe gibi bakış ile göz arasına da konan mesafe ortak özelliğidir. Yapılan resimler ikonalar gibi

duvara asılmak için değildir. Resim yüzeyi bakışı tatmin etmek üzere düzenlenmiş bir yüzey değildir. Merkezi perspektife ait bir figür ve arka plan karşıtlığı görülmez. İmge yalnızca bakılan değildir ve tek başına değerlendirilmez mekanla ya da imgenin üzerinde yapıldığı mekanla örtüşmektedir. Mekan imgesel anlamda figürü seyirciye itmez. Bir anlamda imgeler bakılan nesne değildir ve mekanla beraber algılanır. Örneğin yazılanı resimleyen minyatürler evrenin görünmezliğini göze gelmekten korumak üzere, görünmezlikle görünürlük arasına varoluşların çifte katlanmış mesafesini koyar, kitaplar ise imge ile göz arasında büyüyen bir bakışım alanı açar. Mekan anlayışına oldukça uzaktır. Daha çok Bizans mekan anlayışıyla benzerlik gösterir. Ortaçağ ve Doğu kilisesi ikonaları ile Anadolu'da ortaya çıkan yazı - resimlerin ve Osmanlı minyatürlerinin ortak özelliği göze getirdikleri nesneyi temsil etmekle ilgili olmayışlarıdır. Nesnelere ya da figürleri gösteren arka plan her zaman sonsuz bir boşluk gibidir. İmgeler Bizans'ta ve Anadolu'da, tanrısal aşkınlığa birer öykünme ve hürmet gösterme biçimidir. Bu düşünce tasvir yasağı yerine gerçeğin yanılmasıyla uzaklaşılma düşüncesi bunun doğal bir sonucudur. Buna göre imgeler sahip oldukları özellikleriyle, göze getirmeleriyle daha etkilidir. "Allah, zatı ile gizli, asarı ve sıfatları ile aşıkardır" düşüncesi de bununla benzeşir.

Görüntü sadece surettir, aslının yerine geçemez akla getirir, göze getirir, görünürlüğün ötesine uzanan bir görünmezliği ima eder ve her şey boşluktur. Osmanlı'nın suretlerden ve maddeden bağımsız, aslın mutlaklığını maddeye bağlı bir soyutlukla dile ve göze getirmiş olması bu yüzdendir. Harfe de, hat sanatı da bu düşünceyi içinde barındırır ve imge bir anlamda dışsal derinliği olmaksızın okunandır.

Türk resim sanatı içinde, imgeler ancak 19. yy. da bakışa yönelmiştir. Derinlik boyutunu Enderunlu Fazıl, Abdullah Buhari ile yavaş yavaş resme katmaya başlayan Osmanlı da bu dönemden sonra duvar resimleri yapmaya başlamıştır. Bundan sonrasında ise Osmanlı'da sanat kurumsallaşma yönünde gelişimini sürdürmüştür. Mühendishane-i Berri Humayun'un resim derslerinde kamera obscura getirtilmiş böylece Osmanlı fotoğrafla tanınmıştır. Bununla beraber ifadecilikte belirlemeye başlamış, fakat araştırmaya ve belirtmeye yönelik olmuştur. Çekilen fotoğrafta yüz belirtilmiş ama her türlü dışavurumsallıktan arıtılmış, onunla özdeşlik olasılığı en aza

indirgenmiştir. Amaç imgede görünür kılınan manaya işaret etmek, manaya öykünürken oluşan imgenin manadan iki kez uzaklaşmış bir mesafe olduğunu göstermiştir. Osmanlı ve Anadolu'ya ait çifte mesafe, süregelen batıcılışma hareketine karşın fotoğrafa da izini düşürmüştür. Osmanlı fotoğrafa farklı bir işlev yükleyerek fotoğraf gibi bir yeniliği daha kolay kabullenmiştir. Avrupa'da fotoğrafın ilk kullanım amacı yağlıboyayı taklit etmek olduğu söylenmiştir. Avrupa fotoğrafa sanatçının fırçasını kullanmadan, elde ettiği yeni bir resim yapma tekniği olarak bakmış, ressamlar “Bundan böyle resim sanatı ölmüştür” diyerek endişelerini açığa vurmuşlardır. Osmanlı ise ilginç bir şekilde model olarak dış dünyanın gerçekliği yerine fotoğrafın kendisini kullanmıştır. Osmanlı imgeye batıdakinden farklı bir bakış açısıyla bakmış, her yeniliği kendisine eklememeyi denemiştir. Osmanlı'da manzara resmi, Batıdan farklı olarak topografik bir düzenlemedir ve öğretici olması amacıyla çizilir ve resimsel özellikler içermez.

Osmanlı'da resim sanatı, Batı tarzından etkilenilerek yapılmaya başlanmış olsa da çerçevesiz duvara asmak için yapılmamış, tablo olma özelliği taşımamıştır. Minyatürden tuval resmine geçiş sürecinde duvar resimleri yapılmıştır. Duvar resimleri köken olarak minyatürlerle benzerlik özellikler göstermiş fakat mekanı – minyatür için ikinci mekanı kitap oluşturmuştur – algılanır, çevresinden bağımsız kendi içinde sınırları belli değildir ve çevreden koparılıp insan bakışı için üretilmemiştir. Mekanların duvarlarına yapılan resimler, mekanı arka plana almaz. Mekanı tamamlar, görünmeyeni gizleyen ve görünmeyene dahil olan imgeler olarak görülürler.

Osmanlı'da Batı tarzında yapılan ilk tablolar batıya teknik olarak benzeşse bile hep bir gerçeküstü izlenime yol açmıştır. Manzaralarda minyatüre özgü istifleyici anlatım dikkati çıkmıştır. Duvar resimlerindeki natürmortlarda resimlerin artık önden ayrılmış olan arka planı, batı anlamında bakışı hedeflemiştir. Kartografik bakış ile artık “dışavurumsal” denebilecek bir betimleme ile iç içe geçmiştir. Figürlerin, batının “dışsal” diyeceği biçimleri ikincildir.

Zaman içinde farklı etkileşimler olsa da Osmanlı geleneği ve kültürü imgeler üzerinde etkisini sürdürmeye devam etmiştir. İlk yapılan resimlerde figür

kullanılmamış, yapılan figür denemeleri de yetersiz kalmıştır. Örneğin Şeker Ahmet Paşa, bazı manzara resimlerinde manzara içinde figür kullanmış fakat figür resimsel bir değer taşımayıp yanlış bir perspektifle yapılmıştır.

Yıldız Sarayı, bahçesini resimleyen ilk asker ressamın kuşağından sonra ikinci asker kökenli grup yurt dışına eğitime gitmiş. Yurt dışına giden gruptan Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey ve Halil Paşa'nın katkılarıyla 19. yy. da başlayan gelişme kendini daha iyi bir şekilde göstermiştir.

19. yüzyıl Osmanlı kültür ve sanat alanında, yaptığı farklı çalışmalarda önemli bir yer edinen Osman Hamdi figürü ilk olarak kullanan kişidir. Daha önce yapılmış figür resimlerinden farkı, figürler artık büyük boyutludur ve tek başlarına bir resmin konusu olmuştur ve resimsel özellikler taşımaktadır. Osman Hamdi, Paris'te Baulanger ile Jean-Leon Gerome atölyesinde resim dersleri almıştır. İmge, suret tasviri, beden tasviri gibi sorunları çizmeye eğilen tavrı bu dönemde büyük bir değişimin göstergesi olmuştur.

İmge, beden temsili, suret tasviri, figür kullanımı gibi sorunlar Osmanlı resmi bağlamında değerlendirildiğinde erken dönemde karşılaşılan minyatürde beden temsili yerine öykünme, anlatımcılık - konuya dair olan - gibi özellikler görülmüştür. 18. yüzyılda değişmeye başlayan minyatür sanatı 19. yüzyılda yerini, beden temsiline yönelik yeni bir anlayışa bırakmıştır. Bu dönemden sonra figürü konu alan resimlerde mesafeler yerine bakılan nesnelere önem kazanmıştır. Osmanlı resim sanatı 18. ve 19. yüzyıllarda yaşadığı değişimler sonrasında 20. yüzyıla farklı bir bakış açısıyla girmiştir.

Asker ressamı olarak anılan kuşaklar 19. yüzyıl boyunca etkinliklerini sürdürmüşlerdir. Birinci kuşaktan önemli sanatçılar Hüsnü Yusuf Bey, Ferik İbrahim Paşa ve Ferik Tefik Paşa'dır. İkinci kuşaktan önemli sanatçılar Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey ve Hüseyin Zekai Paşa'dır. Üçüncü kuşak ressamlarında en önemli iki sanatçı ise Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa'dır. Bu kuşaklardan sonra mesleği askerlik olan kişiler resim sanatıyla ilgilenmeye devam etmiştir. Türk resim sanatında yukarıda

sayılan sanatçılardan başka asker - ressamlar görülmüştür. Bu dönemde görülen Asker Ressamlardan sonra, resim eğitimi veren sivil okullarında açılmasıyla resim eğitimi askerlerin elinden çıkarak topografi eğitimi sonucu gelişmesinin ötesinde bir anlam kazanmıştır ve bu sayede Osmanlı’ da resim, sanat olarak algılanmaya başlamıştır. Batı’nın teknolojisinden faydalanmak adına başlayan Batılılaşma hareketleri Osmanlı’nın sosyal hayatı yanı sıra en çok sanatını etkilemiştir. Daha önce figür tasvirinden çekinen Osmanlı değişimin ilk örneklerini minyatürde göstermiş olsa da, asıl değişimi hızlı bir şekilde bu dönemde yaşamış resim sanatında figür temsili yönünde önemli aşama kaydetmiştir. Batılı anlamda tual resimleri yapılmaya başlandığında ilk zamanlar figür konusu tercih edilmese de bu çekingenlik zamanla kırılmıştır. Figür resmine mesafeli duran Osmanlı resim sanatı kadın figürü resmetme konusunda daha çekingen davranmıştır. Ancak Batılılaşma hareketiyle birlikte değişen Osmanlı kadını, öncelikle değişen kimliğiyle resimde yer almıştır. Kadın resmini resme ilk konu edinen Osman Hamdi olmuş daha önceki çalışmalar deneme niteliğinde kalmıştır. Türk resmine “kadın” ın konu olması bir yandan da Osmanlı da kadının toplum içinde edindiği rolün değişime uğramasıyla da ilgili olmuştur. Bu dönemde 1914 yılında kızlar için İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin açılmasıyla, n Kadın sanatçı olarak da yerini almış, sanat yapıtı üretimine katılmıştır. Öncelikle “kadın” resimde değişen kimliği, kılığı kıyafetiyle yer bulmuştur. Kadınların da içinde bulunduğu ressamlar kadını yeni yüzüyle resmetmişler değişen toplumsal yaşamın önemli bir göstergesi olarak kullanmışlardır. Ancak sonraları özellikle “Türk İzlenimcileri” olarak anılan 1914 dönemi sanatçıları bu konuda önemli değişimler yaratmışlardır. Artık bu dönemde kadın resimde beden olarak varlığını göstermeye başlamıştır bu dönem sanatçılarının anatomi bilgilerinin iyi düzeyde olması da bunda etken olmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL YAŞAMDA KADIN

1. Feminist Yaklaşımlar

Feminizm genellikle tüm toplumsal ilişkilerin ve bu ilişkileri düzenleyen toplumsal kurumların, cinsiyet eşitliği üzerine kurulması için verilen mücadelelerin tümü olarak alınır. Bu mücadelede hangi temelde olursa olsun cinsiyet eşitsizliğine ve ayrımcılığına karşı bir duruşu ifade etmektedir. Aynı zamanda feminizm kadın sorununu ve diğer toplumsal konuları genellikle kadın bakış açısıyla algılama çabası içindedir. Bu, “kadın bakış açısını” esas almalarındaki amaç içinde bulunan toplumsal dünyanın oluşumu ve işleyişinde erkek egemen yapıların, kurumların ve toplumsal ilişkiler ağının kadını nasıl toplumsal ve ekonomik yönden erkeğe bağımlı kıldığını anlamlandırmaktır. Feminist teoriler dünyaya, toplumsal kurumlara ve toplumsal ilişkilere kadın bakış açısıyla da bakılmasını önermektedir.

Feminizm, batıda Fransız devrimi ile birlikte kadınların seçme ve seçilme hakkı, mülkiyet hakkı kadın özgürlüğü kavramı çerçevesinde savunulmuş, çeşitli eylem ve reformlar sonucunda kadınlar açısından bazı haklar elde edilmiştir.

Feminist hareket tarihsel açıdan I. Dünya Savaşı öncesi ve 1968 sonrasında olmak üzere iki döneme ayrılmaktadır. Bu hareket ile pek çok kadın biraya gelmiş, kadın – erkek eşitsizliğine karşı bir şeyler yapılması gerektiğini fark etmişlerdir. Feminizm 1968 sonrasında daha geniş bir yayılma alanı bulmuştur.

Temelde ataerkil toplumsal düzenini eleştiren feminist görüşü bir bütün olarak çözümlenmeye imkan tanıyan bir teori geliştirilemediğinden, feminist düşünürler, liberalizm, Marksizm, Psikanaliz, varoluşçuluk, radikalizm gibi düşünce akımlarının

etkisinde kalarak teoriler oluşturmuş ve kadın haklarına alternatif çözüm arayışlarını sürdürmüşlerdir.

Batıda kadın hakları teorik olarak çeşitli düşünce akımlarının etkisinde tartışılıp gelişirken, Türk toplumunda kadın hakları, sadece kültürel nedenlerle değil, Tanzimattan günümüze kadar ülkenin kalkınması açısından ekonomik bir temele dayanarak, kadına bir araç toplumbilimsel deyişle cinsiyet rolünün gereklerine uygun olarak hesaba alınan birimler olarak bakılmıştır.¹ Türk toplumunda kadın ve erkeğin kimlik kazanma süreci Osmanlı toplumsal yapısının izlerini taşıyarak kendine özgü bir gelişim göstermiştir.

2. Din Karşısında Kadın

Tek tanrılı dinler açısından kadının durumu da olumlu bir yapı göstermemektedir. İlk tek tanrılı din olan Yahudiliğin ve onu izleyen diğer tek tanrılı dinlerde olduğu gibi ataerkil değerlerin üstünlüğü görülmektedir.

Yahudiliğin kadına bakışı, Hıristiyanlık'ta da devam etmiştir. Tevrat ve İncil, kadının erkeğe bağlı olduğu ilkesini temel olarak kadını kötülüğün temsilcisi saymışlardır. Mitolojide kadının yaratılışı bir ceza olarak anlatılmış. Kutsal kitaplarda da Adem'in cennetten kovulmasına sebep olan varlık olarak anlatılmıştır.

Mitolojiye göre Prometheus'un kurnazlıkla çalarak insanlara verdiği akıl, onları şımartınca Zeus, o zamana kadar yalnız erkeklerden ibaret olan insan topluluğuna ceza vermek istemiş ve onlara kadını göndermiştir. Zeus, iyi bir usta olan oğlu Hephaistos'tan kadını yaratmasını istemiş, Hephaistos çamuru su ile yoğurarak oldukça güzel bir kadın vücudu yapmıştır. Heykel bitince onun kalbine ruh yerine kıvılcım koymuştur. Zeus, Pandora adı verilen kadına esrarlı bir kutu verip açmasını söyleyerek yeryüzüne göndermiş, fakat Pandora sözü unutup kutuyu açmış ve içinden hastalık,

¹ Dilek İmançer, "Feminizm ve Yeni Yönelimler", **Doğu Batı Dergisi**, Sayı:19 (1990),s.50

keder, ızdırap, yalan gibi kötülükler dünyaya saçılmıştır. Böylece Zeus insanlardan intikam almıştır.

Tek tanrılı dinlerde Adem'in kovulmasıyla insanın içine düşmüş olduğu oluşumdan kadın sorumlu tutulmuştur. Tevrat'ta yer alan kadına ilişkin bölümler, kadının bir üretim aracı, ama sadece çocuk yapan bir üretim aracı olarak görülmüştür. Kadının üzerine yüklenen ilk günahın arınmasının ancak iffet ve ibadetle mümkün olduğu, dindar olmanın selamete eriştireceği ve toplumsal yükümlülüğün çocuk doğurmaktan ibaret olması dışında Hıristiyanlığın kadınlara yönelik ayrı bir düzenleme getirmemiştir. Hıristiyan toplumlar, varolan ataerkil yapıları, Hıristiyan ahlaki çerçevesinde yeniden örgütlemekle yetinmişlerdir.

İslamiyet'te de temelde erkeğin kadından üstün olduğu kabul edilmiş, kadına itaat etmesi söylenmiştir. İslamiyet evlenme, boşanma konularında da, erkeğin haklarını üstün tutmuş, mirasta da erkeğe daha çok pay verilmiştir. Ancak diğer dinlerde olduğu gibi İslamiyet'te de kadının analık özelliği değerli görülmüştür. İslam, kadınların durumunu Arapların "Cahiliye" dönemine göre iyileştirmiş, kadını İslam hukukunda korunan, ama erkeğe bağımlı bir konuma getirmiştir. Sonuç olarak üç dinsel kitabın; Tevrat'ın, İncil'in, Kur'an'ın kadına yaklaşımları benzer olmuş, üçüde erkek egemenliğinden söz etmiştir.

Günümüzde kadınların karşı çıktıkları ve mücadele etmek zorunda kaldıkları birçok sorun, kadın ve erkek kimlikleri ve rolleri konusunda toplum ve kültür tarafından belirlenmiş önyargılarla yani toplumsal cinsiyetle ilişkilidir. Toplumsal olarak verilmiş kadınlık ve erkeklik kalıpları ve imgeleri varoluş açısından önemli olmuştur. Bu imgeler, dinlerin ve kültürlerin uzun yüzyıllar boyunca oluşturdukları bu geleneklerin hem ürünü hem de parçası olmuşlardır. Din, özellikle de tek tanrılı dinler, bu kalıpları ve imgeleri oluşturmada ve onların insanlar tarafından benimsenmelerinde belirleyici rol oynamıştır. Dinsel anlayış insanlığı kadın ve erkek olarak biyolojik, fiziksel ve manevi açıdan kesin olarak ikiye bölmüştür.²

² Fatmagül Berktaş, **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın**, (2. Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2000), s.31

İslam kadının yaşayış biçimi, toplumsal ilişkileri, hakları konusundan başka kadının bedeni üzerine de söz söylemiştir. İslam insan bedeniyle sürekli ilgilenmiş ve kurallar getirmiştir. Kadınlar için olduğu gibi erkekler içinde beden örtülmesine ilişkin kutsal olarak kurallar koymuştur. İslami kuralların yorumlanışına göre giysi teni korumaktan yola çıkarak toplumsal ahengi getiren bir başvuru olarak, bedenin kalesi gibi değerlendirilmiştir, giysi insanın ikinci derisi değil onun ilk evi olarak görülmüştür. Erkek bedenin sınırlı ölçüde, kadın bedeninin ise neredeyse tamamen örtülmesi gerekli görülmüştür.³ Bu kurallar ve gelenekler çerçevesinde ise bedene, figüre temkinli yaklaşılmasından daha çok kadın bedeni temsiline daha az rastlandığı görülmüştür.

3. Toplumsal Cinsiyet

Sosyal bilimler literatüründe iki farklı cinsiyet kavramından söz edilir. Bunlardan birincisi bireyler arasındaki fiziksel farklılıkları tanımlayan biyolojik cinsiyet kavramıdır. İkincisi ise kadınların ve erkeklerin toplumdaki farklı rol ve davranışlarını tanımlar.

Toplumsal cinsiyet kavramıyla biyolojik erkek - kadın ayrımı anlatılmış, kadınlık ile erkeklik arasındaki buna paralel ve toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapılmıştır. Toplumsal cinsiyet, kadınlar ile erkekler arasındaki farklılıkların toplumsal düzlemde kurulmuş yönlerine dikkat çekmiştir. Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyetten farklı olarak, toplumsal ve kültürel olarak belirlenen ve bununla ilişkili olarak toplumdan topluma olduğu kadar tarihsel olarak da değişebilen “cinsiyet konumu” ya da “cinsiyet kimliği”dir. Toplumsal cinsiyet sadece cinsiyet farklılığını belirlememiş aynı zamanda cinsler arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini de belirtmiştir.⁴

Toplumsal cinsiyet rollerini belirleyen en büyük etken gelenek ve din olmuştur. Dinsel dünya görüşleri, inananlar topluluğun sınırlarını aşıp toplumun egemen kültürel akışına dahil olmuş ve dindar olmayanlarda içinde olmak üzere, insanların bilinçlerini ve gündelik yaşamlarını etkilemiştir.

³ Aynur İlyasoğlu, **Örtülü Kimlik**, (3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2000), s. 83.

⁴ Berktaş, **a.g.e.**, s. 16.

Bir kültürün gelenekleri, onun ifade biçimleri; anlam ve imge oluşturma ve bir dünya yaratma sürecinde en önemli etken olmuştur. Bu süreç toplumsal ve sınıfsal ilişkiler ile cinsiyet ilişkileri de dahil olmuştur. Söz konusu imgeler ise çoğunlukla dinsel kaynaklı olmuş ve çoğu zaman kadınların kendileri tarafından oluşturulmuşlardır.

Din, kadın ve erkeğin toplumsal rollerini de şu şekilde açıklanmıştır. Erkekler, rasyonel zihinsel yetenekleriyle dünyayı yorumlayan ve düzene sokan kimliğe ve göreve sahiptir. Kadınlar, çocuk doğurma ve yetiştirme yetenekleri dolayısıyla günlük yaşamın ve türün yeniden üretilmesi işlevini üstlenmişlerdir. Her iki tür görevde önemli kabul edilmekle beraber erkeklerin işlevinin daha üstün olduğu varsayılmıştır. Buradan hareketle erkekler “aşkın (transcendent) etkinliklerle, kadınlarda “içkin” (immanent) etkinliklerle uğraşan kimliğe sahip olmuştur. Bu da erkeklerin ölümsüz kültür ürünleri yaratırken, kadınlar ölümlü bedenler yaratmak işini yaptıkları yorumunu ortaya çıkarmıştır.

4. Osmanlı Toplumunda Kadın

Eski Anadolu’da kadının, kadın hakları ve özgürlüğü açısından, çağının dünyasından ileri bir düzeye ulaştığı görülmüştür.

İslamiyet’ten önce kadının Osmanlı dönemdeki erkek gibi ata binip, ok attığı, kılıç kullanıp, düşmanla savaştığı bilinmektedir. Devleti eşleriyle birlikte temsil eden kadınlar sosyal hayatta daha çok yer almış ve haklarını daha iyi kullanmışlardır.

Türkler 8. yüzyıl ortalarından sonra toplu olarak İslamiyet’i kabul etmeye başlamışlardır. Ancak Müslüman olduktan sonra bile halk uzun zaman eski gelenek ve göreneklerine bağlı kalmıştır.

Osmanlı’larda bütün hukuki yapı şeriattan ibaret olmadığından Müslüman kadınların hakları konusunda da bir genelleme yapmak mümkün olmamıştır. Anadolu’nun bazı

bölgelerinde hatta kadı mahkemelerinin bulunduğu şehirlerde yaşayan bir takım töreler, şeriata aykırı düşen kararlar verilmesine neden olmuştur. Bu davranış kalıpları Osmanlı tarafından tamamen kırılmamıştır.

İslam kanunlarını, yavaş yavaş yerleşik hayata geçişle birlikte kabul eden Türk toplumlarında Türk kadınının sosyal hakları sınırlanmıştır. Osmanlıların ilk dönemlerinde kadınların toplumsal etkinliği devam etmiş ancak Osmanlı Devleti güçlü bir imparatorluk haline gelirken, kadının sosyal durumu gerilemiştir.

Selçuklu döneminde kadın, İslamiyet'in benimsenmesiyle birlikte yaşantısını tümüyle yitirmemiş Türk geleneklerini korumaya çaba göstermiştir. Osmanlı'da kadının sosyal yaşamına gitgide kısıtlanmasının nedenleri arasında Osmanlı İmparatorluğunun genişlemesi, İran ve Bizans etkilerinin artması ve eski Türk geleneklerinin unutulmaya başlaması sayılabilir. Etki alanı gitgide genişleyen dinsel kurallar ve tutuculuğun artmasıyla kadınlar daha çok evlerine kapanmış, sokağa çıkmaları gerektiğinde ise peçe takmışlar, örtünmüşlerdir. Köylerde ve kasabalarda yaşayan kadınlar tarlada çalışıp, ev endüstrisinde ve ekonomisinde önemli rol üstlenirken, kentli kadının uğraşı evleriyle ve evlerinin bulunduğu sokakla sınırlı kalmıştır. Kentli kadının girdiği bir toplumsal olumsuzluk kadınların yaşamını sınırlandıran fermanların yayınlanmasıyla, hükümet politikasına dönüşmüştür. Fermanlar kadınların kıyafetine, sokakta görünmeleri ve erkeklerle olan ilişkilerine müdahalede bulunmuştur.

Osmanlı kadını eğitim alanında da kısıtlanmıştır. Kentte kadınlar on bir yaşına kadar sıbyan (ilkokul) mektepleri de eğitim görebilmişler ülkenin her tarafında kadınlar aynı eğitim şansına sahip olamamışlardır. Kız çocukları bu okullarda hem erkeklerle hem de ayrı olarak, kendi zamanlarının bilimsel ve dinsel konularında eğitilmiştir. Taşradaki kız çocukları ise okumuş hoca hanımlardan ancak dini eğitim alabilmişlerdir. Bu kısıtlamalara rağmen Osmanlı'da çok sayıda yazar, şair ve hattat olan tanınmış Osmanlı kadınının bıraktığı eserler olmuştur. Bunun yanında ticaretle uğraşan kadınların olduğu da bilinmektedir.

19. yüzyılda batılılaşma hareketlerinin hız kazandığı dönemde, modernleşme çabaları genel hatlarıyla Anayasal bir hükümetin oluşması düşünülürken kadınların eğitilmesi de gündeme gelmiştir. Kadının eğitimi ve kamusal hayata dönmemesi, dönemin aydınları tarafından batı medeniyetiyle batı medeniyetiyle bütünleşmenin göstergesi ve imparatorluğun kültürel problemlerini çizmenin aracı olarak kabul edilmiştir. 1939'da Gülahane Hatt-ı Humayun'un (Tanzimat) ilanı ile, kadınıla ilgili ilk adım atılmış ve bireyi güvence altına alan, birey toplum ilişkisini düzenleyen, devleti hukuki temeller üzerine oturtmaya çalışılmıştır. Tanzimat'ın ilanı ile beraber, Tanzimat Dönemi (1839-1876) sürecinde kadının konumunda gözle görülür bir değişim yaşanmıştır. 1856 da yayınlanan Islahat Fermanıyla da hiç kimsenin cinsiyetinden dolayı ikincil duruma düşmeyeceği ifade edilmiş ve bu dönemde özellikle kadınlar için miras ve evlilik konularında yeni düzenlemeler yapılmıştır.

Tanzimat Döneminde 1842 yılında ilk kez kadınlara, Tıp Fakültesi bünyesinde hemşirelik eğitimi verilmeye başlanmıştır. Kadınlar 1858 yılından itibaren kız ortaokullarında, 1869 yılından itibaren ise sanayi mekteplerinde okumaya başlamışlardır. Okulların kuruluş amaçları içinde "kadın eşitliği, kadın özgürlüğü ve kadın hakları" gibi kavramlarında etkisi olmuştur.

Osmanlı yaşam tarzı içinde, başlangıçta olumsuzlanan kadın sorunu, değişim eşiğindeki sosyo - ekonomik yapının da gerektirdiği biçimde değişim göstermişti. Ayrıca kadın dergisi ve gazeteleri de kadın eşitliği konusunda etkili yayın organları olarak Osmanlı kadınının değişiminde etkili olmuştur. Batı ile sıkı ilişkiler içinde Osmanlı toplumu giderek yeni bir yaşam tarzında kozmopolit toplum yapısı da rol oynamıştır. Aydın ve iyi eğitim görme olanaklarından yararlanabilen seçkin aile kızları arasında, batılı özgür ve eşit kadın gibi davranmak ve yaşamak düşüncesi doğmaya başlamıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde kadının toplumsal konumunun değişmesi, Türk kadınının önce çalışma yaşamında daha sonra da vatan savunmasında yerini alarak kadın hareketinin ekonomik ve siyasal yaşamla bütünleşmesi sürecini başlatmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK TOPLUM YAŞANTISINDA KADIN

1. Doğu – İslam Kültürü ve Yaşam Biçimi Bağlamında Kadın

Doğu – İslam kültür ve yaşam biçimi bağlamında “kadın”ı değerlendirirken konuyu araştırma sınırları içine çekmek gerekirse Anadolu’da kadının yaşadığı süreçten ve tarihsel sıralamadan öte “Doğu” dünyasının algılama şekli içinde anlamlandırmaya çalışmak yerinde olacaktır.

Eski Anadolu’da kadının, kadın hakları ve özgürlüğü açısından, çağın dünyasından ileri bir düzeye ulaştığı düşüncesi daha önceki bölümde belirtilerek İslamiyet’ten önce kadının yaşam tarzına ve sosyal hayattaki konumuna değinilmiştir.

Türklerin 8. yüzyıl ortalarından sonra toplu olarak İslamiyet’i kabul etmeleriyle, eski geleneklerinden kopmayan fakat İslamiyet’le birlikte değişime uğrayan yeni bir sosyal yapıyla karşı karşıya kalınmıştır. Bu nedenle, Türklerin İslamiyet’i kabulünden sonraki dönemlerin kadınları, geldikleri yöreye etnik yada dinsel kesime ve bağlı oldukları toplumsal sınıfa göre büyük farklılıklar gösterdiklerinden “Selçuklu Kadını” ve “Osmanlı Kadını” diye bir kadın tipinden söz edilemez. Ayrıca Anadolu’nun İslami dönemlerinde özellikle Osmanlılarda bütün hukuksal yapı şeriatı ibaret olmayıp eski geleneklerinde hukuksal yapıda etkisi olmuş, aynı zamanda şeriat hükümleri ülkenin her yerinde aynı uygulanmamıştır. Bunun sonucu olarak da Osmanlı kadınlarının yasal konumlarıyla ilgili genellemeler yapmak zor olmaktadır.⁵

İslam’ın kabulünden sonra, her ne kadar geleneklerin etkisi olsa da, toplumun yaşamı ve toplumda kadının yeri ağırlıklı olarak din eksenli tanımlanmıştır. Kur-an yaratılışından itibaren kadın konularına her alanda kapsamlı şekilde yer vermiştir.

⁵ “Osmanlı Kadını”, *P Dünya Sanatı Dergisi*, Sayı: 36 (2005), s. 35.

“Bütün tek tanrılı dinlerde oluşum döneminde, ezilenlere haklar tanıdıklarını, ancak zaman içinde özellikle egemen sınıfların kendi güçlerini ve ideolojilerini dayatmak adına farklı yorumlar yaptıkları görülmüştür. Bu durumda gücü ve otoriteyi elinde bulundurmaya isteyen egemen sınıf dinde eşitsizlikleri vurgulamış ve meşrulaştırarak bir “dogma” haline getirmiştir. Bu düşünceyi savunan yazarlar gerçek dogmanın dinin kendisi değil yorumlanış biçimi olduğunu savunmuşlardır. İslamiyet’e ilk girenler arasında çok sayıda kadının bulunması bu görüşte önemli bir doğruluk payı olduğunu gösterse de İslamiyet’in özelinde, dogmanın kendisinde önemli olduğu gözden kaçırılmamalıdır.”⁶

Öncelikle Kur’an’da kadının yaratılışı konusuna gelince Kur’an anlatısında kadının nasıl yaratıldığına dair kesin bir açıklama yoktur. Kur’an’a göre dünyadaki diğer bütün canlılar gibi insanda çift olarak “bir tek can”dan yaratılmıştır.⁷ İslam içindeki bazı yazarlar ve İslam feministleri de bu ayetlerden hareketle İslam’ın kadın ve erkeği özsel yönden eşit gördüğünü savunmuşlar, aksi düşüncelerin ve uygulamaların gerçek doğru İslam’ı yansıtmadığını belirtmişlerdir.⁸

Kur’an’da kadının, Adem’in (eğri) kaburgasından yaratılmış olduğu ileri sürülmesi bile kadınların ikincil statüde yer aldıkları açıktır. Kur’an’da kadın ile erkeğin eşitliği konusunda ise Allah katında kadınla erkeğin değer ve hak açısından eşit olduğu ancak, birbirine karşı yaratılıştan kaynaklanan farklılık ve üstünlükleri olduğu belirtilmiştir.⁹ Kur’an’a göre “Herkes varlık yapısına uygun iş görür” eşler birbirini tamamlaması içindir. Bu konuda kadınların yarım insan olduğu söylenmiştir ancak bazı tefsircilerin yorumlarına göre ise kadın akıyla yada diniyle yarım olarak görülmez ancak kadın ve erkek tek başlarına yarım, onlar bir bütünü oluşturan iki yarım, düşünceyi gerçek olandır. Kur’an’ın sessiz kaldığı bazı konularda ise Kur’an yorumcularının getirdikleri yanıtlar genellikle hadiselerle dayandırılmış ve erkek egemenliğini pekiştirir doğrultuda olmuşlardır. Bu hadiselerin de doğruluğu konusunda tartışmalar olmakla birlikte, İslami ülkelerde var olan kadın imgesi daha ziyade bu ataerkil geleneğin öğeleriyle örülmüştür.¹⁰ Kadınlar hakkında bir başka ayette ise

⁶ Fatmagül Berktaş , **Tek Tanrılı Dinlerde Karşısında Kadın** (İstanbul: Metis Yayınları, 2000) s. 111.

⁷ Ayşe Sucu, **Din ve Kadın** (İstanbul: Lotus Yayınları, 2005) s. 39.

⁸ Berktaş, **a.g.e.**, s. 74.

⁹ Mesut Kaynak, **Kur’an da Kadın** (İstanbul: Yay Matbaa, 2003) s. 71.

¹⁰ Berktaş, **a.g.e.**, s. 74.

erkeklerle “kadınlarınız sizin tarlanızdır; tarlanızı dilediğiniz gibi ekin direktifi verilmiş, Allah ile erkek arasında, kadınların aradan çıkarıldığı ve erkeğin özne kadınınsa nesne konumunda bulunduğu bir iletişim kurulmuştur. Müslüman toplumlarda kadının tecridi ve örtünmeye zorlanması yoluyla “korunması”, erkek “tohumu”nun korunması kaygısıyla ilişkilidir ve bir erkeğin gücü ve otoritesi, kısacası “erkek olarak değeri” onun can verme yetisine sahip olduğu varsayımına da dayanarak erkek, kendisine ait olan kadını ve kadının bedenini denetleme hakkını kendinde bulmuştur.¹¹ Kadın bedeninin erkeğin üzerinde istediği gibi hüküm sürebileceği “toprak”a benzetilmesi ve erkeğinde “tohum”a benzetilmesi de ataerkil anlamlarla yüklüdür. Aslında kadının doğurganlığı nedeniyle salt bedene indirgenmesi durumu hem Batı hem Doğu geleneğinde var olmuştur. Kadın bedeninden yola çıkarak teoriler üretilmiş ve doğurganlığa, doğuma, anneliğe vurgu yapılmıştır. Kadınlar daima bedensel süreçlerle ve sözüm ona doğanın zorunluluklarıyla ilişkilendirilmişlerdir. Ancak bu söylemin de arkasında ataerkil varsayımlar durmaktadır. Kadını salt beden olarak algılayıp, üreme işlevi yükleyen ataerkil düşünce bir yandan da din yoluyla, kadına verilen bu işlevi yüceleştirmiş analığı kutsal saymıştır. Bu yolla kadının üreme biçimini sınırlandırarak yeni bir politika ve eylem biçimi belirlenmiş kadının farklı bir biçimde “bağımlılığını” sürdürmüştür. Ataerkil sistem ve sistemin temelini oluşturan aile ve mülkiyet yapısının merkezinde kadın bedeni ve davranışına ilişkin denetim kaygısı yer almıştır.¹² Ataerkil sistemin en küçük temsilcisi, ataerkil aileye gelebilecek herhangi bir tehdit de, geleneksel kadınlık ve erkeklik rollerinin yeniden onaylanması ve anneliğin, ev kadınlığının yüceltilmesi yoluyla, bastırılmış olmaktadır.

Toplumsal kimlikler kurgulanan bir “şey” olarak kabul edilirse –ki bu kimlik etnik kökene, ırka, dine, kültüre dayanabilir- toplumsal cinsiyet kimlikleri, içinde kurgulandıkları ataerkil iktidar ilişkilerinin damgasını taşımaktadır ve onlar tarafından sınıflandırılmıştır. Doğu – İslam kültürü içinde oluşturulan kadın kimliği gelenek ve din eksenlidir. Ancak Batı’nın düşündüğü gibi, bu kimlik sadece İslam’la sınırlandırılmamış, gelenek üzerinde çalışılarak yeniden kurgulanmıştır. Doğu – İslam kültürü içinde kadın, kendisi üzerinde hak sahibi olamayan onun adına hep başkalarının

¹¹ Berktaş, a.g.e., s. 65.

¹² Fatmagül Berktaş, **Tarihin Cinsiyeti** (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s. 121.

konuştugu bir nesne olarak var olmuştur. Fatmagül Berktaş'ın, H. Crawley'in *Knowing Women* adlı kitabından yaptığı alıntıda bu düşüncenin temelini ortaya koymuştur:

“Kendimize, dünya ile olan ilişkimize ve bu dünyada eylemde bulunma yeteneğimize anlam veren bilinçli ve bilinçdışı düşünce ve duyguların bilişimi olarak tanımlanabilecek “öznelliği” araştırmanın analitik yararı, bireylerin neden çoğu kez kendi yararlarına ve amaçlarına aykırı olabilecek biçimlerde davrandıklarını fark etmemizi ve anlayabilmemizi sağlamasıdır. Bu kavrayış, insanların, bu dünyada hem aktörler olduklarını, hem de aynı zamanda kendi denetimleri dışındaki güçlere tabii bulduklarını anlamamıza yardımcı olur.”

Öznellik konusunda yapılan bu açıklama Doğu – İslam kültürü bağlamında kadının kendi “öznellik”inden uzak bir nesne konumunda olduğunu da desteklemektedir. Din ve gelenek ağında kurgulanmış kadın kimliği, kendi yararına ve amacına uygun davranmak yerine kurgulanmış geleneğe göre davranmayı tercih etmektedir. Kadın kendi denetimi dışında güçlere tabi olmuştur. Bu saptama bir kesinleme olmaktan daha çok bir genelleme özelliği göstermektedir. Kimliğin, tarihsel ve toplumsal olarak kurgulanmış bir olgu olması ve daima bir iktidar / güç ilişkileri ağı içinde biçimlenmiştir.

2. Batıyla Kurulan İlişkiler Bağlamında Değişen Algı Modelleri

Tanzimat ve Islahat gibi toplumsal reformlarla Osmanlı topraklarında başlayan Batılılaşma ve gelişme süreci, toplumun tüm kurumlarında ciddi dönüşümlere yol açmıştır. Aile de toplumun temel dinamik kurumu olarak bu süreçten payını almış ve yeni anlam alanlarında değerlendirilmeye başlanmıştır.

Tanzimat hareketiyle birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı'dan esinlenen bir dizi reform gerçekleştirildiği görülmüştür. Batı uygarlığına yönelik bu dönemde başlamış, Avrupa'da ortaya çıkan her ideoloji hareket, er yada geç, kısmen birbiri üzerine binerek kısmen de eski İslam görüşünün yerini alarak, yeni bir etik görüşün olduğu Osmanlı İmparatorluğunda etkilerini sürdürmüştür. Batılılaşma hareketleri

çerçevesinde Türk kadını, gerek düşünce alanında, gerekse doğrudan siyasi ve toplumsal haklar yönünde önemli gelişmeler sağlamıştır. Bu gelişmeler ancak söz konusu dönemlerin düşünce yapılarının ve ideolojik kalıplarının, kendine özgü kalıpları içinde anlam kazanabilmiştir.

Tanzimat'a kadar karanlık bir devir yaşayan Osmanlı kadını, ülkedeki gelişmelere paralel olarak mevcudiyetini göstermeye başlamış ve Meşrutiyet'le birlikte bu aydınlanma sürmüştür. Tanzimat Fermanı'nda kadınlara dair özel düzenlemeler olmasa da Tanzimatın getirdiği yenilik hareketleri, dolaylı olarak "Osmanlı Kadını" da etkilemiştir.¹³

Osmanlı'nın Batı 'yla kurduğu ilişkiler sonrasında değişen "kadın" algısını daha iyi anlayabilmek için batı'da "kadın'ın" durumuna da değinmek gerekmektedir. Kadınların ataerkil anlayış içinde, ayrımcılığa maruz kaldıkları, bilinen tarih boyunca hep var olmuştur. Doğuda yada Batı'da da olan, anlayış farklılıklarıyla bu durum hep yaşanmıştır. Fakat bilinen tarih boyunca bu ayrımcılık sonucu yaşanan haksızlıklara karşı sistemli bir karşı çıkış her zaman yaşanmamıştır. Batı toplumunda bu karşı çıkış uzun süre, dinsel bir çerçevede sürdürülmüş, kadınlar, iyice geri bir noktadan, kadının da insan olduğunun kabul edilmesi ve "lanetli Havva" imgesinin reddedilmesinden hareket etmek zorunda kalmışlardır. Bu karşı çıkış yine de varolan ataerkil paradigmayı değiştirememiştir. Ancak kadınlar Hıristiyanlığın ortaya çıkışından itibaren oluşan gelenek içinde kendi durumlarının doğal değil, toplumsal olarak belirlenmiş olduğu kavrayışına ulaşabilmişlerdir. Bilinçlenmenin ikinci aşaması, yani uğradıkları haksızlıkların düzeltilmesi için kadınların dayanışma içinde mücadele edilmesi daha zor gerçekleşmiştir.¹⁴

1789 Fransız Devrimi, kadınların eşitlik ve özgürlük haklarına kazanmaları yolunda ilk somut değişimleri de beraberinde getirmiştir. Bu dönemde "İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi" yayınlanmış, kişi hak ve özgürlükleri yasal güvenceye alınmıştır. Bu durum, iktidarın meşruluk kaynağında değişim yaratmış, dine yada soya dayalı otorite inancı yıkılmış, siyasal güç odağı monarkın elinden alınarak halkın özgür

¹³ Meral Altındal, **Osmanlı'da Kadın** (İstanbul: Altın Kitaplar, 1994), s. 181.

¹⁴ Berktaş,2003, **a.g.e.**, s. 89.

iradesiyle seçtiği parlamentolara geçmiştir. Eğitim kurumları dünyevileşmiş, çoğalmış, sanayi devrimi ile üretime kitlesel olarak katılım gerçekleşmiştir. Kadınların kitlesel olarak tarih sahnesine çıkmaları ilk kez Fransız Devrimi ile gerçekleşmiştir. Ancak Fransız Devrimi de cinsler arasındaki ikiliği sürdürmüştür. Aydınlanma çağının idealleri gibi devrin ilkeleri de kadını içine almamıştır. Kadınlar devrime kitlesel anlamda katılmış oldukları halde bekledikleri haklara kavuşamamışlardır.¹⁵ Sonraki yıllarda eğitim, hukuk, çalışma, siyaset gibi alanlarda hak eşitsizliği kadınların üzerinde etkisini arttırmıştır. Ayrıca bu dönemde kadınları kitlesel biçimde üretime katan sanayi devrimi ve kapitalizmin getirdiği sorunlar gerek kadın, gerekse toplum üzerinde yarattığı etkilerle olaya yeni bir boyut katmıştır. Yaşanan bu hızlı değişimlerin sonucunda ise yeni değer ve haklar ortaya çıkmıştır. Toplum, siyasal, ekonomik, sosyal ve düşünsel alanlarda köklü değişimler geçirerek belirli bir gelişme ve karmaşıklık düzeyine ulaşmış, giderek özgürleşmeye başlamıştır. Düşünsel planda oluşturulan eşitlik ve özgürlük ideolojinin kadına ilişkin yönünün toplumsal gerçekte uygulanmaması, bu durumun yarattığı ikilik kadınlar tarafından fark edilmiş ve kısmen bu koşulların sonucu olarak kadınların, hiç değilse bir bölümü, kadın sorununun çözümsüz olmadığı konusunda bilinçlenmeye başlamış, bireysel düzeyde başlayan talepleri giderek örgütlü birliklere dönüştürerek bir hareket başlatmıştır. Bu süreç içindeyse kadın hareketi toplumsal bir harekete dönüşmüştür. İçinde bulunduğu toplumsal yapı içinde kadın kendini, erkeğe nazaran bulunduğu konumu, sorgulamıştır. Toplumun herkese vaat ettiği eşitlik ve özgürlüğü kadının yaşamındaki her alanda gerçekleştirmek için, onu sınırlayan değerlerden, geleneklerden, yaşam biçiminden kurtulmaya çalışmıştır. Hareketin ideolojisi Fransızca “femme – kadın” sözcüğünden türetilerek “feminizm” yani “kadınlık akımı” adını almıştır. Kadın hareketi her ülkenin kendi koşullarına göre şekillenmiş kadınlar yaşadıkları ülke koşullarına göre şekillenmiş, kadınlar yaşadıkları ülke koşullarıyla bağlantılı olarak ezilişlerine başkaldırmıştır.¹⁶

Modernleşme, burjuva devrimi ve “rasyonel insan”ı temel alan doğal ve evrensel haklar teorisinin gelişmesi feminizmin ortaya çıkışında etkili olmuştur. Burjuva “eşitlik, özgürlük, kardeşlik” gibi değerleri ön plana çıkartırken eskiden beri süregelen geleneği devam ettirerek kadınları dışlamıştır. Yaşanan bu durumu kadın araştırmaları

¹⁵ Serpil Çakır, **Osmanlı Kadın Hareketi** (İstanbul: Metis Yayınları), s. 119.

¹⁶ Çakır, **a.g.e.**, s. 21.

üzerine çalışan Fatmagül Berktaş, Tarihin Cinsiyeti adlı kitabında, yeni oluşmakta olan ulus devletin kardeşliği, kadınları oy hakkının dışında bırakmasının açıkça ortaya koyduğunu söyleyerek bu kardeşliği “erkek kardeşlik” benzetmesiyle açıklamıştır. Berktaş’a göre yeni kurulan ulus-devlet kadınlara ayrımcılık uygulamaktan çekinmemiştir. Ancak yinede kadınlar, bu teorinin ve pratiğin içerdiği tutarsızlıkları fark edip eleştirmiş ve kendileri için “doğal haklar” talep etmiştir. Ulus-devlet anlayışında hükümlerlik devlet için gerekli değilse de aile içinde etkinliğini sürdürmüştür. Erkeklerin kadınlar üzerinde -her ne kadar toplumla ilgisi olmasa da- “doğal paternal hakları” vardı ve bu durumda kadınlar “toplumsal sözleşme” tarafları değillerdi ve bu nedenle yurttaş da sayılmamışlardı. Bu şartlar altında kadınların tek talebi ise eğitim hakkı olmuştu. Kadınların eğitilmelerinin gerekçesi “ulusun anaları sıfatıyla ulus-devlete sadık oğullar yetiştirilebilmeleri olmuştur.”¹⁷ Eğitilmiş kadınların ailenin ve ulusun daha iyi ve erdemli anneleri olacakları düşüncesi, Osmanlı toplumunda 19. ve 20. yüzyılda en güçlü ifadesini bulmuştur. fakat Osmanlı kadını da Batı’da olduğu gibi öncelikle eksiksiz bir varlık olduğunu ortaya koymaya çabalamıştır. Osmanlı kadınları ve onları hem destekleyip hem de söylemin ve pratiğin sınırlarını çizen erkek aydınlar da kadın eğitiminin gerekliliğini Batı’daki anlayış çerçevesinde desteklemişlerdir. Tanzimat Dönemi’nin reformcu havası içinde, dönemin aydınları gazete ve dergilerde kadınlarla ilgili yazılar yazmış, kadınların çeşitli meslek gruplarında bulunması fikrini savunmuşlardır.¹⁸

Batılılaşma döneminde, kadına Türk modernleşmesinde önemli roller verilmiş bir yandan da bu rolün sınırları yine erkekler tarafından belirlenmiştir. Zihinler de yaratılan Batılı modern kadın ile var olan kadın arasındaki çelişkiye de bu şekilde ataerkil çözümler getirmeye çalışmışlardır. Modernleşmeci erkekler “sultan” gibi geleneksel bir mutlak otoriteye baş kaldırırken kadınlarla ittifak yapma arayışına girmişlerdir. Ancak bu kurulan ittifak karşılıklı çıkar ilişkisine dayansa da hep sorunlu bir ilişki olmuştur. Batılılaşma süresince oluşturulmaya çalışılan yeni toplum da yine erkeklerin yönetiminde olmuştur. Ayrıca yaşanan bu süreçte batılılaşma, ulusçuluk ve

¹⁷ Berktaş, 2003, a.g.e., s.191

¹⁸ Altındal, a.g.e., s.181

İslam arasında her an bir gerilim varolmuştur.¹⁹ Bu arada Türk modernleşmesinin “birey” i temel almaması da sorun oluşturmuştur.

Osmanlı toplumunda yaşanan bütün zorluklara karşın Osmanlı kadınları bireysel özgürlük haklarını dile getirebilmiş ve önemli bazı haklar kazanmışlardır. Osmanlı hukukunda kadın-erkek eşitsizliği, kadının aleyhine olarak kurumsallaşmış durumda olsa da, Osmanlı toplumunda Tanzimat sonrasında yaşanan değişimler, kadınlar açısından eşitlik yönünde önemli kazanımlar getirmiştir. Örneğin Tanzimat sonrasında kadın-erkek eşitliğinin konu edildiği ilk yasalardan biri, arazi üzerindeki miras işlemlerinde erkek ve kadına, eskiye göre eşitlik getiren hükme yer veren Arazi kanunnamesi, olmuştur. Bu yasayla birlikte, Batı’dan farklı olarak, Osmanlı’da önceden var olan kadının mülkiyet hakkı bir adım daha ileriye götürülmüştür. Ancak Osmanlı’da hukuk tüm ülkede aynı şekilde uygulama alanı bulamadığından bu yasa da yaygın bir şekilde uygulanamamıştır. Aynı zamanda, eğitilmiş kadınların ailenin ve ulusun daha iyi ve erdemli anneleri olacakları düşüncesi Osmanlı’da, özellikle 19. yüzyılda, kabul gördüğünden hareketle kadınlara daha fazla eğitim hakkı tanınmıştır. Gelişmeye başlayan kadın hareketinin öncülüğünü , dönemin açık fikirli aydınlarının yanı sıra, saraylarda özel eğitimden geçmiş, batı dillerini bilen, kültürel ortamda yavaş yavaş etkili olmaya başlayan kadınlar da üstlenmiştir. Daha iyi ve ayrıcalıklı eğitim hakkına sahip olan soylu tabaka kızlarının aldığı özel eğitim de toplumsal gereksinimleri karşılamaktan uzak kalmıştır.²⁰ Bütün bu gereksinimler kadınlara tanınan eğitim haklarında gelişme sağlamıştır. Ancak ülkenin her yerinde kadınlar aynı eğitim hakkına sahip olmamıştır. Tanzimat Döneminde 1842 yılında ilk defa için ebelik eğitimi verilmeye başlanmıştır. Kadınlar öncelikle orta okullarda eğitim almaya başlamış sonrasında ise sanayi mekteplerinde okumaya devam etmişlerdir. Yine aynı dönemde kızlar için öğretmen okulları açılmıştır. 1914 yılında ise kızlar için İnas Sanayi Nefise Mektebi açılmıştır.

Tüm bu değişimler, o zamana kadar yalnızca ev içinde anne ve eş rolleriyle sınırlanmış olan kadını da etkilemesi sonucu, kadın, toplumsal yaşamda farklı bir statü

¹⁹ Bertay, 2003, **a.g.e.**, s.107

²⁰ Türker Alkan, “Kadın-Erkek Eşitsizliği Sorunu”, **Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi Dergisi** (1981), s.13.

kazanmak amacıyla taleplerde bulunmaya başlamış, bu konu da en çok da basın yolunu kullanmıştır. O dönemde çıkan gazetelerde, özellikle pek çok kadın dergisinde kadın sorunları ve beklentileri yazılmıştır. Özellikle, tüm kadınları bilinçlendirmeye ve istekleri doğrultusunda değişime hazırlanmaya çaba gösteren kadınlar, konferanslar düzenlemiş, çeşitli dernekler kurmuş, bu derneklerde etkin görevler üstlenmişlerdir. Bu anlamda kadınların kendilerini ifade etmeleri, tanıtılmaları ilk kez basın kanalıyla gerçekleşmiştir.²¹ Örneğin 1868 de Terakki gazetesi kimliklerini açıkça belirtmese de kadın mektuplarına yer vermiştir. İlk kadın dergisi ise 1868 tarihli Terakki-i Muhadderat, Terakki gazetesi tarafından haftalık olarak kırk sekiz sayı yayımlanmıştır. Bu dergi, en çok içinde bulunulan dönemi ve kadının konumunu tartışmıştır. Kadınların, eğitimin kendileri için taşıdığı önemin farkında olduklarını göstermek amacıyla, en çok bu konuda yazılan bu mektuplara yer vermiştir. Bu dönemde sayıları artan dergilerde genel olarak, evlilikte ilişkiler, eşlerin tutum ve görevleri, çocuk terbiyesi, ve sağlığı konularında bilgiler verilmiş, bu bilgilerin yanı sıra takvim ve yıldız sistemleri hakkında da yazılar yazılmıştır. Ayrıca sadece iyi anne, iyi eş rolü benimsetmeye çalışmamış, dergideki yazılarda, kadınların bu kimlikleri reddedilmemesiyle beraber, kadınların konumlarını sorgulayarak, erkeklerle kıyas getirilmiştir.²² Bu dönemde kurulan kadın dernekleri, yardım, eğitim amaçlı, kültür amaçlı, ülke sorunlarına çözüm arayan, feminist kadın dernekleri olarak kurulmuştur. 1898'de Selanik'te Emine Semiye'nin kurduğu "Şefkat-i Nisvan" , yine Selanik'te 1908'da kurulan "Osmanlı Kadınları Şefkat Cemiyet-i Hayriyesi" ilk kurulan derneklerdir ve mezhep ayrımı gözetmeksizin tüm Osmanlı kadınlarına, kimsesiz olanlarına ve çocuklarına yardım etmişlerdir.²³ Yardım amaçlı olmalarının dışında kadınlara istihdam alanı açmayı amaçlamışlardır.

Osmanlı kadına basın yoluyla gerek kendini, gerekse Batılı kadınları tanıma olanağı bulmuştur. Buradaki amaç kadının kendini tanıması, başka dünyaların başka yaşam biçimlerinin olduğunun farkına varması olmuştur. Haklarıyla, yaşam biçimleriyle kadının, kadınlar tarafından yeniden tanımlanmasına çalışılmıştır kadının sadece anne ve eş kimliklerine değil, çeşitli kimlik ve rollere sahip olması gerektiği

²¹ Çakır, a.g.e., s.22.

²² Aynı, s.29.

²³ Aynı, s.43

vurgulanmıştır. Yaşanan değişim sonucu yeni kadın imajının önce kadınlara benimsetilip, daha sonra toplumun tümüne yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Toplumun çeşitli kesimlerinden gelen kadınlara, taleplerini ve değişmesini istedikleri konuları açıklamaları için fırsat verilmiştir. Kitlesele olmasa da her kesimden her kesimden kadının desteğini alan, kadın hareketinde, Osmanlı kadını, hareketin bizzat başlatıcısı, yürütücüsü ve yönlendiricisi olmuştur. Burada önemli olan katılımın niceliğinden çok niteliği olmuştur. Bu bağlamda Osmanlı kadın hareketi taklit olarak görülmemiş, dünyadaki kadın hareketiyle bağlantılı olan eş zamanlı bir hareket olarak görülmüştür. Aynı zamanda Osmanlı kadın hareketi, Batıdaki kadın hareketinden farklı olarak siyasal bir özellikte kazanılmıştır.²⁴

²⁴ Aynı, s.316

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA KADIN İMGESİ VE KADIN OLGUSU

1. Osmanlı Resim Sanatında Figür Algılaması ve Kadın Figürünün Yorumlanması

Türk resim sanatında çağdaşlaşma süreci 19. yüzyıldan başlatılsa da 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyılda minyatürde görülen değişimler çağdaşlaşma yada Batıyla tanışma sürecinin başlangıcının daha erken tarihlerde gerçekleştiğini göstermiştir. Minyatür sanatının özelliği olan gerçekçi – belgeci anlatım her zaman varlığını korumuştur ancak konu edilen değişiklik şudur; nakkaşlar, nakış resmini değişim ve gelişime açık bir ruhla ele alıp zaman el yazmalarından bağımsız levha resimleri de yapmışlardır; böylece kalıplaşmış geleneksel kompozisyonun tekrarı yerine farklı denemelerde bulunarak Batının örnek alındığı söylenen sonraki dönemlerin ilk eğilimlerin göstermişlerdir. Örnek verilecek olursa 16. yüzyılda Nakkaş Osman'ın Surnamesi'nde geleneksel özelliklerin yanı sıra Osmanlı padişahlarının yiğitlik beceri ve saray yaşamlarından alınan kesitlerdeki portrelerde, sultanın karakteristik özellik ve çehresi hakkında bilgi verilmiş; bir anlamda sultan tasvir edilmeye çalışılmıştır. 17. yüzyıl başlarında ise Levni'nin resimlediği III. Ahmet Surname'sinde geleneksel kalıpların aşıldığı görülmüştür. Aynı zamanda Levni tek figür çalışmaları yaparak bu konuya bir yenilik getirmiştir. Levni'den sonra dönemin ünlü nakkaşı Abdullah Buhari de tek figür çalışmaları yapmıştır ancak Abdullah Buhari'nin Levni'den bir farkı vardır ki bu da Abdullah Buhari'nin resimlerine bakıldığında belirli bir modele bakılarak yapıldığı izlenimi uyandırmasıdır. Buhari'nin 1726 – 45 yılları arasında yaptığı, yirmi iki kadın ve erkek figüründen oluşan, albümdeki, kadın figürleri Levni'nin kadın figürlerine oranla daha hacimli ve daha hareketli özelliklere sahiptir. 18. yüzyılın ikinci yarısında görülen kıyafet albümleri ise düz bir zemin üzerine çizilmiş tek, erkek ve kadın figüründen oluşmuştur. 16. yüzyıldan itibaren yapılmaya başlanan padişah portreleri de en iyi örneklerine 18. yüzyılda Levni'nin yaptığı portrelerle vermiştir. Bu portreler

daha önce yapılanlara göre bir gelişim göstererek birer portre olma özelliğini daha iyi yansıtmışlardır. Bu sayılan özelliklerden şu sonuç çıkmaktadır ki minyatür sanatı 17. yüzyıldan itibaren minyatürde pek çok farklılaşma görülmüştür ancak Osmanlı resim sanatı henüz batılı anlamda biçimler üretmemiştir. Aynı zamanda “Batılı tarzda resim” denildiğinde akla gelen “tuval resmine geçiş” birdenbire olmamış Osmanlı gelenekten gelen biçimlerini birden bire terk edememiştir. 18. yüzyılın ortalarından sonra giderek azalan minyatür örneklerinin yerini, 18. yüzyıl ortalarından 19. yüzyıl başlarına kadar görülen duvar resimleri ise ekonomik ilişkiler süreci içinde ortaya çıkmış ve bireysel çalışmaların sonucu olarak değil, zanaatçı anlayışına uygun gruplar tarafından ve süslemeci bir yaklaşımla yapılmıştır. Yapılan duvar resimlerinin konuları da genelde hayali manzaralar yada Kabe tasvirleri olmuştur. Gayri Müslimlerin evleri dışında figür resimlerine yer verilmemiş, figür görülen örneklerde ise figürden uzak görünüşleriyle çok küçük ve belli belirsiz tasvirlerden uzak bir anlayışla yapılmıştır. Ayrıca camilerde Kabe tasvirlerine rastlanmıştır, hiçbir şekilde suret tasvirlerine yer verilmemiştir.

Minyatür sanatının ortaya çıkışı ve gelişim sürecinin de ele alınan biçimler devamında duvar resminde görülen biçimlerin ortak yanı şu ki her ikisinde de figür, beden, suret tasvirinden bir sakınma söz konusudur. Bunun sebeplerine bakıldığında şu görülmüştür; Surete, figür resmine karşı olan bu duyarlılık İslam inanç sisteminin bir sonucudur, bir yasaklama değildir,³⁷ ancak bu bir yasaklama olarak uygulanmıştır. Tasvir yasağı, genel anlamıyla bir çok dinde görülen Hıristiyan, Yahudi ve İslam dinlerindeki yasağa işaret eder. Özel anlamıyla ele alındığında ise Bizans’ta belli bir devirde 726 – 843 yılları arasında yaşanan bir yasak anlaşılır. Hıristiyanlıkta ve İslam’da önceleri kesin bir tasvir yasağı yoktu, bu ancak dinin oluşumundan sonra ortaya çıkmıştır.³⁸ Emevi devrinde yapılan ilk anıtsal İslam yapıları mozaik ve fresklerle süslenmiş, bu devirde anıtsal resim uygulanabilmiştir. Bu dönemde fethedilen yeni topraklardaki var olan kültürlerin yüzyıllar boyunca kökleşmiş resim geleneklerinden etkilenerek bunun sonucunda Kubbetüs Sahra, Şam Emeviyye Cami, Kuseyr-i Amra ve Kasrül Hayri’l Garbi gibi dini ve sivil yapıların duvarlarına Geç Helenistik ve Sasani sanat geleneklerinin etkisini yansıtan natüralist tarzda resimler ve

³⁷ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, (5. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999), s. 81.

³⁸ Güner İnal, **Türk Minyatür Sanatı**, (Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 1995), s. 11.

mozaikler yapılmıştır.³⁹ Buna karşın 9. yüzyılda bir değişim yaşanmıştır. Kuran-ı Kerim’de resmi yasaklayan kesin bir buyruk olmamasına karşın, doğruluğu kanıtlanmayan hadislere dayandırılarak resim yapmaktan özellikle canlı varlıkların, insan suretinin resmini yapmaktan kaçınılmıştır.⁴⁰ Bu hadisler kıyamet günü geldiğinde canlı varlıkların resimlerini yapanlardan hesap sorulacağı ve onların cezalandırılacağı şeklinde yorumlanmış, yaratılmış varlıkların benzerlerini tasvir etmek bir anlamda Allah’ı taklit etmek sayılmıştır. Bu yorumların ardından resim yapımı konusundaki yasak keskinleşmiş söz konusu dönemden itibaren yapı süslemesi niteliğindeki duvar resimleri yerlerini kitap resimlerine bırakmıştır. Abbasiler döneminden itibaren kitap resimlemeye başlanmasının sebebi resim yasağıyla gelişmeyen bir İslam düşüncesinin oluşmasına bağlıdır.⁴¹ İslam ülkelerinde eski tarihlerden itibaren resim sanatı uygulama alanı bulmuş ancak Arabistan da tamamen yasaklanmıştır. İslam inanç sistemi içinde Türklerin bu kültür çevresine yaptıkları en önemli katkılardan biriside, hat (kaligrafi) sanatını, plastik değeri yüksek, soyutlayıcı şematizm yönünde belirgin bir karakterde uygulamış olmalarıdır.

Minyatür öncelikle el yazması kitaplar içinde illüstratif amaçlı yer olarak, belli amaca hizmet için yapılmıştır, tasvir içermez ve izleyen karşısında gerçekliği temsil eden bir nesne olarak görünmemiş bu anlamda dini inançların doğurduğu sonuçlara karşıt bir duruş sergilememiştir. Ancak bir süre sonra bu hizmetin sınırlarını aşarak bir sanat dalı olma yolunda değişim göstermiştir. Minyatür doğal – nesnel bir tekabüliyetten değil ancak aşkınlaştırılmış bir simgesellikten söz edilebilir. “Bu gerekçeyle de minyatür uzamın zaman içinde sürekliliğin – değişmezliğin; daha açık bir deyişle zaman kopuşuzluğunu ve onun uzam üstündeki tahakkümünü vurgulamak amacını taşır. Farklı uzamların aynı düzlemde ve bir eş zamanlılık içinde verilmesinin anlamı budur.”⁴² Bunun sebebi de; İslami anlayışa göre evrende hiçbir şey, Allah’ın dengi yada benzeri olamaması inancıdır. Batı bu düşünceyi unutmışken İslam’ın yaşadığı coğrafyalarda bu düşünce etkin olmuştur. Mutlak olan, bir yanıyla insana çok yakınken diğer yanıyla insan tarafından görünmez olandır. Mutlak varlığın nasıllığı

³⁹ Banu Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı** (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005), s. 16.

⁴⁰ Fahri Aksoy, “İslam’da Resim Yasağı ve Osmanlılar”, **Sanat Çevresi**, Sayı: 1(Aralık 1980), s. 81.

⁴¹ Mahir, **a.g.e.**, s. 17.

⁴² Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri** (İstanbul:Everest Yayınları, 2002), s. 62.

benzetilemez, tartışılmaz, anlayışından hareketle bakıldığında görüleni kurgulamak yerine gözlerin tanrıya erişemediği düşüncesini kavratın imgelerle karşılaşır. İslamiyet'in dilinin görsellikle bütünleşmiş ifadesi, hat sanatı mekanda harflerin bedenselliğe dönüşümüdür ve düşünsel olarak var olan figürler yaratır ve görünmezliğin okunuşudur. 13. yüzyıl sonrası Anadolu'da Bizans etkileri artmıştır ve Bizans ile İslam etkili imgeler bütünü oluşması da bunun doğal bir sonucudur. Bizans ikonakırcıları da İslamiyet'ten etkilenmiştir ve İslami anlayış benzer bir anlayışla – ikonayı tanrısal aşkınlığın ne'liğini değil, yalnızca varlığını göze getirirler. 13. yüzyıl sonrası oluşan İslami görsel temsiller, Bizans ikonalarında görülen özelliklerin de ötesine geçerek imgeyle gözün arasına yalnızca bakış alanına özgü bir mesafeyi değil, aynı zamanda yazının mesafesini de yerleştirir, imgenin nesneyi göze getirmesinde mesafe esastır. Yazı – resim figürünün harflerden türediği, gösterilmeyen ile arasına bir ikinci mesafeyi de ekler. Harf sözün imgesidir ve harften oluşan figüratif imge, başından beri çifte katlanmış bir imgedir.⁴³ Bunlara rağmen 13. yüzyıl sonrası gelişen Anadolu yazı resimlerinden Osmanlı minyatürlerine, diğer üç boyutlu nesnelere gibi pek çok suret tasviri yapılmıştır ancak figürler göstergesel niteliktedir ve görünenle görünmeyen arasına konan mesafe gibi bakış ile göz arasına da konan mesafe ortak özelliğidir. Yapılan resimler ikonalar gibi duvara asılmak için değildir. Resim yüzeyi bakışı tatmin etmek üzere düzenlenmiş bir yüzey değildir. Merkezi perspektife ait bir figür ve arka plan karşıtlığı görülmez. İmge yalnızca bakılan değildir ve tek başına değerlendirilmez, mekanla yada imgenin üzerinde yapıldığı mekanla örtüşmektedir. Mekan imgesel anlamda figürü seyirciyi itmez. Bir anlamda imgeler bakılan nesne değildir ve mekanla beraber algılanır. Örneğin yazılanı resimleyen minyatürler evrenin görünmezliğini göze gelmekten korumak üzere, görünmezlikle görünürlük arasında var oluşların çifte katlanmış mesafesini koyar, kitaplar ise imge ile göz arasında büyüyen bir bakışım alanı açar. Bu anlayış mekan anlayışına oldukça uzaktır, daha çok Bizans mekan anlayışıyla benzerlik gösterir. Ortaçağ ve Doğu kilisesi ikonaları ile Anadolu'da ortaya çıkan yazı – resimlerin ve Osmanlı minyatürlerinin ortak özellikleri göze getirdikleri nesneyi temsil etmekle ilgili olmayışlarıdır. İmgeler Bizans'ta ve Anadolu'da, tanrısal aşkınlığıma birer öykünme ve hürmet gösterme biçimidir. Bu düşünce tasvir yasağı yerine gerçeğin yanılmasıyla uzaklaşma düşüncesi bunun doğal bir sonucudur.

⁴³ Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi** (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s. 59.

Buna göre, imgeler sahip oldukları özellikleriyle, göze getirmeleriyle daha etkilidir. “Allah, zatı ile gizli, ararı ve sıfatları ile aşıkardır”⁴⁴ düşüncesi de bununla benzeşir. Zeynep Sayın’ın bu düşüncesinden yola çıkılarak söylenebilir ki bu anlayışa göre yaratılan görüntü sadece surettir, aslının yerine geçemez akla getirir, göze getirir, görünürlüğün ötesine uzanan bir görünmezliği ima eder ve her şey boşluktur denilebilir. Osmanlı’nın suretlerden ve maddeden bağımsız, aslın mutlaklığını maddeye bağlı bir soyutlukla dile ve göze getirmiş olması bu yüzdendir. Harf de, hat sanatı da bu düşünceyi içinde barındırır ve imge bir anlamda dışsal derinliği olmaksızın okunan, konumuna geçer. Minyatür sanatında bu anlayışla ele alınan figür özelliklerine bakıldığında beden temsili yerine öykünme, anlatımcılık – konuya dair olan - gibi özellikler görülmüştür. Öykünmek demek, öykünülen şeye benzemek, ama onunla benzeşmemek anlamına gelir. Öykünme, benzeşim ilkesi sayesinde belirli bir gösterilenin gösterenine dönüşeceğine, gösterileniyle asla benzeşmeyeceğini, gösterilene teslim olmak istediği an, onunla benzeşmeyen bir farklılık yaratır.⁴⁵ Öykündüğü maddeyi temsil etmez. Minyatür resimde doğayı birebir taklit etmeden kaçınılmıştır. Doğayı taklit etmek, kaçınılmaz olarak doğayı temsil etmek demektir ve temsili sanatta önemli olan yalnızca biçimdir, yada natüralist sanatın amacı, temsil edilen biçimin temsil edilen şeyle örtüşmesidir.⁴⁶

Minyatür sanatında Levni ve Abdullah Buhari’yle görülmeye başlanan değişimler Enderunlu Fazıl’la sürmüştür. Enderunlu Fazıl minyatür sanatına derinlik boyutunu da getirmiştir.

Osmanlı minyatür sanatı başlangıcından itibaren pek çok konuda örnekler vermiştir. Edebi konulu eserler, tarihi konulu eserler, şenlikler, doğa görünümleri bilimsel konular, günlük yaşam sahneleri, hayvanlar hakkında yazılan el yazması eserlerde konulara uygun minyatürler en iyi şekilde yapılmaya çalışılmıştır. 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyılda minyatürde görülen farklılaşmalar sonucu minyatürler kitap resmi olmanın dışında farklı biçimlerde yapılmaya başlanmıştır. Buna örnek olarak tek yaprak şeklinde yapılan minyatür Batılı etkilerle biçim değiştirmiştir. Konularla birlikte

⁴⁴ Aynı, s. 116

⁴⁵ Aynı, s. 114.

⁴⁶ Pavel Florenski, **Tersten Perspektif** (İstanbul: Metis Yayınları, 2001), s. 22.

figüre yaklaşımda farklılaşmıştır. Abdullah Buhari'nin ve Levni'nin figürleri oldukça dikkat çekicidir. Levni 17. yüzyılın ikinci yarısında duraklamaya uğrayan minyatür sanatını olumlu yönde değiştirmiştir. Osmanlı'da Batılılaşmanın Levni'nin çağında başlamasıyla, tüm bu sürecin getirdiği özellikler, Levni'nin minyatürlerine yansımıştır. Levni bir yandan geleneksel Osmanlı resim geleneğine bağlı kalırken, bir yandan Batı resim anlayışını da açık olmuş bir ölçüde onu resmine katmıştır. Bu en çok boyamadaki tonlamalarda, gölgelemede, kumaşların, perdelerin kıvrımlarında görülmüştür.(Ek.1-2) Levni'nin en önemli eseri, Seyyid Vehbi'nin yazdığı, III. Ahmed'in şehzadelerinin on beş gün süren sünnet düğünlerinin anlatıldığı, Surname-i Vehbi'dir. Bu yazma dışında Levni albümler için tek figürlü çalışmalar yapmıştır.⁴⁷ Levni aynı zamanda portrelerde yapmıştır. Portreleri, sultanı çok yakına getirdiği bir yöntemle yapmıştır. Sultanları dolgun bedenli göstermiştir ve çok ince ayrıntılara da yer vermiştir. Levni'den sonra dönemin en önemli nakkaşı Abdullah Buhari olmuştur. Batılılaşma sürecinde tek figürlü kadın ve erkek minyatürleri ile Batılı resim anlayışına daha çok giyimdeki yeniliklerle yaklaşmıştır. Levni gibi o da batı resim geleneğinin üç boyutluluk yanılmasını gerçekleştirmek yolunda çalışmıştır.(Ek.3-4) Buhari'nin; kadın ve erkek figürlerini konu aldığı yirmi iki adet minyatürünün bulunduğu albüm en önemli çalışmasıdır. Kadın figürü çalışmalarında kadınların ellerinde çiçek vardır. Renkli giysili kadınların göğüslerinin bir kısmı da açıkta bırakılmıştır. Aynı zamanda çalgı çalan kadınları resmetmiştir. Minyatürleri arasında yıkanan kadın minyatürleri oldukça ilginçtir.⁴⁸(Ek.4)

Levni de, Abdullah Buhari de figürü resmin merkezine yerleştirilerek, resmin ana konusu haline getirmiştir. Figürler önceki minyatürlere göre daha büyük boyutlu yapılmıştır. Bu resimlerde figürler göze hitap eden temsiliyete dönüşme yolunda önemli bir aşamadır. Figür yazıdan bağımsızdır. Artık tek başına ele alınmıştır. Metini destekleyen anlatan göstergelerin ötesindedir.

⁴⁷ Metin And, **Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür**, (İstanbul :Türkiye İş Bankası Yayınları, 2004), s. 94.

⁴⁸ Aynı, s. 99.

Bilimsel ve ansiklopedik konularda da minyatürler yapılmıştır. Bunların arasında burçları konu alan minyatürler 18. yüzyılın ilk yarısında yapıldığı için bu resimlerde Avrupa resim etkisi çok belirgindir.(Ek.5) Bu resimlerde mekan anlayışı oldukça farklıdır, figürler düz mavi resim üzerine yapılmıştır. Figürlerde hacim etkisi daha iyi görülmektedir. Figürler genelde çıplak yada yarı çıplak verilmiştir. Elllerinde ise burçları simgeleyen objeleri tutmaktadırlar.

Kadın ve erkek konulu en önemli yazma Enderûni Fazıl'ın Hubânname ve Zenannâme adlı eserleridir. Birinci kitap dünyadaki erkeklerin, ikincisi ise dünyadaki kadınlarının özelliğini anlatır.⁴⁹ Resimlerde Avrupa'da yaşayan kadın ve erkek tipleri gerçeğe uygun özellikleriyle anlatılmaya çalışılmıştır.(Ek.6) Resimlerde kadın hamamını konu alan yarı çıplak figürler görülmektedir.(Ek.7) Bir diğer resimde ise içkili danslı eğlence ortamı görülmektedir. İngiliz kadını – İngiliz erkeği, İspanyol kadını – İspanyol erkeği gibi Avrupalı kadın ve Avrupalı erkeği minyatürleri kıyafetleriyle, dönemlerini en iyi şekilde yansıtmaktadır. Bu resimler Batılı anlayışı daha çok yansıtmaktadır. Figürlerin arka düzleminde doğa daha gerçekçi perspektife uygun bir biçimde verilmiştir. Tabi figür ön düzenleme daha yakın durmakta mekana tam uyumu yansıtmaktadır ve figürde oran orantı sorunu devam etmektedir. Ancak teknik bakımından oldukça farklıdır.

Minyatürlerde kadın konusunda çıplaklığa da yer vermiştir. İslam'daki suret yasağı, hiçbir yerde resim sanatına doğup gelişmesine engel olmamışsa, çıplak'ın resmedilişini de kesin olarak önüne geçememiştir. Türk – İslam resmindeki çıplak örneği bir İran minyatürüne göre çok az sayıda örnekler vermiştir.⁵⁰ Kitap resimlenmesinde bu türlü resimlerin yer alması konunun gerektirmesinden dolayı yapılmıştır, suda yıkanan periler, cinlerin kızları yada çoğu kitaplarda Adem ile Havva'nın minyatürleri buna örnek oluşturmaktadır. Bir kitabın resimlenmesi yanı sıra, tek tek resimlerden oluşan ve “murakka” denilen albümlerde ise, bu konular, bir yazılı metnin resimlenmesinden çok ressamın bunlara ilgi duyması sonucu yer almıştır.

⁴⁹ Aynı, s. 374.

⁵⁰ Metin And, “Din Yasağı, Osmanlı Minyatürlerinde Çıplaklığı ve Erotik Konulara Yer Verilmesini Önleyemedi”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 279 (1978), s. 18.

Çıplak resimlerin “tam çıplak” olanları sayıca azdır. Yada zamanla ortadan kaldırılmış olacağı düşünülür. Yok olanların yanı sıra üzeri çizilip bozulanlarda vardır.

17. yüzyılda değişmeye başlayan minyatür sanatı 18. yüzyılda gelişerek devam eden süreçte yerini beden temsiline yönden yeni bir anlayışa bırakmıştır. Bu dönemden sonra figürü konu olan resimlerde mesafeler yerine, bırakılan nesnelere önem kazanmıştır. Ancak, Osmanlı resim sanatı Batılı etkilerle biçim değiştirmiş olsa da çerçevelenilip duvara asmak için yapılmamıştır, tablo olma özelliği taşımamıştır. Minyatürlere tuval resmine geçiş süresinde duvar resimleri yapılmıştır. Duvar resimleri köken olarak minyatürlere benzer özellikler göstermiş fakat mekanı – minyatür için ikinci mekanı kitap oluşturmuştur – algılanır, çevresinden bağımsız kendi içinde sınırları belli değildir ve çevreden koparılıp insan bakışı için üretilmemiştir. Mekanların duvarlarına yapılan resimler mekanı arka plana almaz. Mekanı tamamlar, görülmeyeni gizleyen, görülmeyene dahil olan imgeler olarak görülürler.

2. Batılılaşma Sürecinde Kadınların Eğitim Hakkı ve İnas Sanayi-i Nefise

Batılılaşma hareketleriyle değişmeye başlayan toplumsal yaşam biçiminde, kadınlarda bu değişimden payına düşeni almıştır. Bu gelişim-değişim içinde en önemli alan –kadın için- “eğitim” olmuştur. Kadınların eğitim hakkı gündeme gelmiştir.

Ulus devlete doğru giden tarihsel süreç içinde kadınlara ayrımcılık uygulanmaya devam edilse de bu dönemde “kadın eğitimi” gündeme gelen konulardan birisi olmuştur.

Eğitilmiş kadınların ailenin ve ulusun daha iyi ve erdemli anneleri olacakları tezi, Osmanlı toplumundaki en güçlü ifadelerini 19. yüzyılın sonlarında bulmuştur. Osmanlı kadınları ve onları hem destekleyip hem de söyleminin ve pratiğin sınırlarını

çizen erkek aydınlar, kadın eğitiminin gerekliliğini Batı'daki tartışmalara benzer biçimde kadının eş ve annelik rolünü daha iyi yapabilmesi ile temelleştirmişlerdir.⁵¹

Tanzimat sonrasında toplumda başlayan yenileşme hareketiyle birlikte yeni eğitim kurumları da açılmıştır. 1862'de ilk kız Rüşdiyesi 'nin ve 1869'da kızlar için zorunlu Sıbyan Mekteplerinin açılması, 1870'de ilk kadın müdire atanması ve aynı yıl Kız Öğretmen Okulunun açılması önemli adımlardır.

Tanzimat ile birlikte bir takım düzenlemelere gidilmiş ve üst sınıf mensubu kadınlarda bu sırada öne çıkmaya başlamıştır. Bu anlamdaki modernleşme daha çok bir moda yoluyla gerçekleşmiştir. Bu dönemde toplumun üst sınıfına mensup kadınlar okullara gitmek yerine, konaklarında mürebbiyelerden başta Fransızca olmak üzere yabancı dil öğrenmiş, piyano ve resim dersleri almıştır.⁵² Soylu tabaka kızlarının aldığı özel eğitim toplumsal gereksinimleri karşılamaktan uzak olduğundan sivil halka yönelik, örgün eğitim çabaları bu dönemde okullarla birlikte artırılmıştır. 19. yüzyılda kız okullarının, erkek okulları kadar geniş olanaklı olmadığı tahmin edilmekte, kızlara verilen eğitimin daha sınırlı kaldığı düşünülmüştür. Diğer yandan da okumuş, görgülü, eğitim isteyen Türk kızlarının yeni uyanan milli akımlar çerçevesi içine girdikleri, toplumsal yaşamda kendilerine düşen görevleri yerine getirmeye hazır oldukları dikkat çekmiştir. Giderek müzik ve özellikle resim alanında yeteneklerini kanıtlamak isteyen bu yönde ailelerince de teşvik edilen birkaç Türk kızı, gerekli sanat eğitiminin kendilerine de verilmesi gerektiği konusunda bilinç kazanmış eğitim hakkı talep etmişlerdir.⁵³

Türk kızlarının yüksek öğrenim yapmalarına, özellikle güzel sanatlar alanındaki yaratıcılıklarına, imkan sağlamak için 1914 yılında kızlar için bir güzel sanatlar okulu olan İnas Sanayi-i Nefise adıyla bir okul kurulmuştur. O günün tutucu ortamı göz önünde bulundurularak, kızlar için açılan bu güzel sanatlar okuluna, bir kadın öğretmenin atanması uygun görülmüştür. Mihri Hanım, Beyazıt'ta Ömer Adil Bey'le

⁵¹ Fatmagül Berktaş, **Tarihin Cinsiyeti**, (İstanbul: Metis Yayınları), s. 93

⁵² Burcu Pelvanoğlu, "Sıra Dışı Bir Sanatçı Portresi: Hale Asaf", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Sayı:1 (Sezer Tarsuğ, Sanat Vakfı 2006), s. 154.

⁵³ Tansuğ, **a.g.e.**, s. 136.

birlikte göreve başlamıştır. Türk kızlarına güven veren Mihri Hanım'ın kişiliği bu okula yüksek oranda katılım sağlamıştır.⁵⁴

İnas Sanayi-i Nefse Mektebi'nin kuruluş amaçları arasında “kadın eşitliği, kadın özgürlüğü ve kadın hakları” gibi konularda yer almıştır. Okulun kuruluş nedenlerinin altında bu yeni kavramlara ilişkin düşünceler yatmaktadır. Osmanlı yaşam tarzı içinde başlangıçta olumsuzlanan kadın sorunu, değişim içindeki sosyo-ekonomik yapının gerektirdiği onayı ister istemez olacaktı. Ancak bunun için Tanzimat reformlarının gerçekleşmesi gerekmiştir.⁵⁵

Kadın sanatçı yetiştirilen bir okulun kurulma girişimlerinde, kadın haklarıyla ilgili mücadelenin etkisi büyük olmuştur.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmuş olması kadın hak ve özgürlüklerinin varlığının bir yansıması, kadınlık durumuyla ilgili düşüncelerin kurumsallaşmaya başkanlığının kanıtı olmuştur.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Zeynep Hanım Konağı'nın (Eski Darülfunun Binası) ikinci katında ayrılan iki odada eğitime başlamıştır. Okula öğrenci kayıtları Erkek Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bulunduğu binada (eski Şark Eserleri Müzesi) yapılmıştır. Okulun öğretim kadrosu da okul müdürü ve atölye hocası dışında erkek okulundan sağlanmıştır. Öğretim kadrosu içinde Anatomi dersinde Ali Nurettin, Sanat Tarihi ve Estetik dersinde Osman Hamdi'nin damadı Vahit Bey ve daha sonra Ahmet Haşim, Perspektif dersinde de Ahmet Ziya (Akbulut) görev almıştır. Ali Sami (Boyar) de, bir diğer Atölye hocası olarak okulda kısa bir süre görev yapmıştır.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürelğine atanan Mihri Müşfik Hanım Türk resim tarihinin ilginç simalarından birisi olmuştur. Mihri Müşfik'in Türkiye'de başlattığı söylenebilecek olaylardan biri de, ilk kez çıplak kadın modeli kız atölyesine getirmesidir. Mihri Müşfik atölyeye kadınlar hamamından model getirmiş, bu konuda

⁵⁴ Taha Toros, “İlk Kadın Ressamlarımız”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:24 (1982), s. 46.

⁵⁵ Canan Beykal, “Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi”, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Yıl:2 (Eylül 1983), s. 15.

çekingen olan Türk kadınlarının yerine, daha cüretkar olabilen Rum ve Ermeni kadınlarını modellik yapımları için ikna etmiştir. Çıplak erkek model sorunun ise, Arkeoloji Müzesi'ndeki torsları kullanarak çözmeye çalışmıştır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, Erkek Sanayi-i Nefise Mektebi'nde olduğu gibi, giysili erkek model de kullanılmıştır.⁵⁶ 1919 yılında Mihri Müşfik İtalya'ya gitmiştir. Daha sonra İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Bezm-i Alem Kız Sultanisi'ne (İstanbul Kız Lisesi)'ne taşınmıştır. Mihri Müşfik'in İtalya'ya gitmesinden sonra ise okulda müdürlük görevini Ömer Adil üstlenmiştir.

Osmanlı toplumunda 19. yüzyılın ilk yarısında “harem-selamlık” sistemi geçerliliğini korumakla beraber aile yaşamında koca ile eş ve çocukların daha rahat ve kolayca bir araya gelebildikleri bir aşama yapılabilmektedir. Bunu yine de uygar bir kültürleşme sorunu olarak fazlasıyla yaygın sayılmaz.⁵⁷

1914 yılında eğitime başlayan okul 1926 yılında kapatılmış ve kız öğrenciler Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'ne kabul edilmişlerdir. Bu iki okul Cumhuriyet yıllarında ise birleştirilmiştir.

Osmanlı açısından bakıldığında, kadınların sanat eğitiminin dışarıda tutulmasının tarihi, Batı'daki gibi katı yargıları kırılmasıyla gerçekleşmemiş aksine Sanayi-i Nefise gibi okullar aracılığıyla desteklenmiştir. Kadınlar nakış öğrenmeleri gibi sanat öğretilerek Batılaştırılmış ve engellenmemiştir.⁵⁸

3. İlk Kadın Ressamlar

Osmanlı Devleti'nin modernleşme sürecinde görülen yapısal değişimler toplumun yeniden yapılanmasında da belirleyici rol üstlenerek kadınlara da geniş imkanlar sağlaması önceki bölümlerde açıklanmıştır. Bu gelişmelere paralel olarak

⁵⁶Tansuğ, a.g.e., s. 137.

⁵⁷Aynı, s. 138.

⁵⁸Melishan Devrim, “Kültürel Feminizm ve Kültürün Cinsiyeti”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, (Sezer Tansuğ Vakfı, 2006), s. 21.

eğitim hakkı kazanmaya ve farklı meslekler edinmeye başlayan Türk Kadını sanat alanında da kendini göstermiştir. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması bu konuda atılan en büyük adım olmuştur.

Kadın sanatçılar İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ağılmasından daha önce de faaliyetlerine kısmen katılmışlardır. 1880'lerden itibaren özellikle Pera'daki sergilerde kadın sanatçılarının adlarına rastlanmıştır. Bunlar saray çevresi, yabancı misyon, Levanten ve azınlık burjuvasının eşleri ya da kızlarıdır ve ünlü ressamlardan özel dersler almışlardır. 1880-81'de ABC Klubünün düzenlediği sergiler de ya da 1901-1904'e kadar sürdürölmüş olan İstanbul Salonlarında yer almışlardır. Bunlar Osmanlı'da Yabancı ressamların, ya da Batı'dan Osmanlı topraklarına gelen diğer yabancıların, erkek ressamlar üzerinde etkisi olduğu gibi, Türk kadını üzerinde etkili olmuşlardır. Türk kadını da Batı'lı gibi giyinmek, özgürce resim yapabilmek, sergileri izlemek, sanat ortamı içinde bulunmak, eğitim haklarından yararlanarak sosyal varlık olabilmeyi istemiştir.⁵⁹

Bunun devamında ve kısa bir süre sonra, "aydın ve iyi eğitim görme olanaklarından yararlanılabilen seçkin aile kızları" arasından yeni Osmanlı kadını ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıl içinde kızlarının Batılı-kadınlar gibi yetişmesini isteyen yüksek tabaka, bu amaçla Levanten, azınlık ya da ecnebi çevrelerle ilişki kurmuş, kızları için özel eğiticiler tutan zengin aileler, kızlarının Avrupa'ya gitmesini sağlamıştır.⁶⁰ Bu genç kızlar, Osmanlı'da geçmişi yarım yüzyıldan fazla olmayan batılı anlamda resim geleneğine ilgi duyarak bu alanda ürünler vermekte gecikmemişlerdir. Çağdaş Türk Sanatı tarihinde özel bir yere sahip olan ve bu yeni Osmanlı kadını kimliğini temsil eden ilk kadın ressamlar Mihri Müşfik ve Müfide Kadri olmuştur.

⁵⁹ Ahu Antmen, Esra Aliçavuşoğlu, "Canan Beykal ile Söyleşiler: Türk Sanatında Kadın ve Kadın Sanatçılar Üzerine" **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi** , Sayı:1 (Sezer Tansuğ Sanat Vakfı ,2006), s. 141.

⁶⁰ Tansuğ, **a.g.e.**, s. 136.

3.1. Mihri Müşfik

Mihri Müşfik 1885 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası Tıbbiye Nazırı Doktor Rasim Paşa'dır. Aydın kişiliği olan Rasim Paşa, o günün ortamının sınırlarını aşan bir batılı anlayış içinde kızlarını, yabancı mürebbiyelerle yetiştirmiştir. Müşfik edebiyat ve musikiyle de ilgilenmiş, ancak sonra resme yönelmiştir. Saray ressamı, Zonara'nun Beşiktaş'taki atölyesine devam ederek özel dersler almıştır. Zonara'dan aldığı dersler Mihri Müşfik'in Avrupa'ya gitme isteğinde etkili olmuştur. Padişahlık döneminde bir Türk kızının resim eğitimi için Avrupa'ya gönderilmesinin yadırganacak bir şey olmasına rağmen, Mihri Müşfik, Fransa elçisi Barrer'in eşinin de yardımıyla Roma'ya gitmiştir. Roma'dan sonra eğitimini Paris'de sürdürmüştür. Montparnasse'de yaşayan Mihri Müşfik, yaşamına maddi katkı sağlamak amacıyla evinin bir odasını Sarbon'da Siyasi Bilimler öğrenimi yapmakta olan, Müşfik Selami Bey'e kiralanmıştır. Daha sonra Müşfik Selami Bey'le evlenmiştir. Balkan Savaşı'ndan sonra, Fransızlarla bir borç antlaşması yapabilmek için Paris'e giden, dönemin Maliye Nazırı Cavit Bey, Türk elçiliğinde resepsiyon sırasında Ressam Mihri Müşfik ile tanışmıştır. Cavit Bey; İttihat ve Terakki Hükümeti tarafından Batı'ya dönük bir eğitim sistemi uygulanırken, Mihri Müşfik'ten yararlanmanın gerekli olduğunu, İstanbul'a Maarif Nazırı'na telgrafla bildirmiştir. Bunun üzerine Mihri Müşfik İstanbul (Darulmüttalip) Kız Öğretmen Okulu'ndan resim öğretmenliği yapmaya başlamıştır.⁶¹ 1914 yılında ise İnas Sanayi-i Nefise'nin açılmasında çaba harcamış ve okulun ilk müdürü olmuştur. Okul müdürlüğünü yaptığı sırada tüm tepkilere karşı koyarak kız öğrencilerin çıplak modelden çalışmasını sağlamıştır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne Ömer Adil'in müdür olmasından sonra Mihri Müşfik İtalya'ya gitmiştir. Cumhuriyet'in ilanından sonra tekrar Türkiye'ye dönen Mihri Müşfik, daha sonraları Amerika'ya gitmiştir.⁶² Amerika'da bir süre bazı üniversitelerde resim profesörlüğü hatta, kürsü başkanlığı yapmış, zengin Amerikan ailelerine resim dersleri vererek hayatını sürdürmüş ve 1954 yılında ölmüştür.

Mihri Müşfik haklı ünüyle –ilk olmamasına rağmen- ilk kadın ressam olarak tanınmıştır. Mihri Müşfik Fransa'da aldığı eğitiminde etkisiyle olmalı ki Fransız

⁶¹ Taha Toros, "İlk Kadın Ressamlarımız", **Sanat Dünyamız**, Sayı:24 (1982), s. 44.

⁶² Tansuğ, **a.g.e.**, s. 138.

gerçekçiliğine yakın resimler yapmıştır.⁶³ Özellikle yağlı boya ve pastelle natüromort ve portre çalışmalarında başarılı olmuştur. Ayrıca desenin çok güçlü olduğu pek çok kişi tarafından kabul edilmiştir.(Ek.11) Osmanlı'nın Batılılaşmasında, sonucun oryantalistleşme olduğunu düşünen araştırmacılar Mihri Müşfik'in resimlerini de bu anlayışla değerlendirmişlerdir. Oryantalist anlayışta Doğu'nun "gizem"i her zaman ön planda olmuş, Doğu'ya karşı merak sonucu insanlar Doğu dünyasına karşı fantezist bir yaklaşım sergilemiştir. "Gizem" Doğu için de kadın içinde kullanılan başlıca metafor olmuş ve "peçe" ile gündeme gelmiştir. Mihri Hanım'ın kadınları da kendilerini peçenin ardından göstermiştir.(Ek.18) Ancak peçenin ardındaki kadınlar Doğu dünyasına ait olduğu ve tahayyül edilen cariyeler esirler değil, Tazminat ve Meşrutiyet düşünceleriyle adından söz edilmeye başlanan kadınlar olmuştur.

3.2. Müfide Kadri

Müfide Kadri 1889 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası, o dönem din bilgisi ve zenginliğiyle tanınmış olan Altunizade'nin hesap işlerini yürüten Kadri Bey'dir. Müfide doğduktan bir süre sonra annesi verem yüzünden ölmüş bunun üzerine Kadri Bey Müfide'yi evlat edinmiştir. Müfide Kadri eğitimini hiçbir okula gitmeden özel olarak almıştır.⁶⁴ Kürsü Şeyhi, Sultanahmetli İsmail Hakkı Efendi'den edebiyat ve din dersleri almış, güzel yazı ve Fransızca öğrenmiştir. Ayrıca sanata olan ilgisi nedeniyle müzik eğitimi almış, ud, keman ve piyano çalmayı öğrenmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi hocalarından Valery'den karakalem ve suluboya dersleri almıştır. Bir rastlantı sonucu Müze Müdürü Osman Hamdi Bey, Müfide Kadri'nin bir tablosunu görmüş, yeteneğini takdir ederek O'nunla yakından ilgilenmiş, O'na özel ders de vermiştir.

Aldığı eğitim ile çeşitli müzik aletleri çalıp, besteler yapabilen, Fransızca konuşan, Doğu ve Batı edebiyatı üzerine zengin bilgisi bulunan ve resim yapan Müfide Kadri bu birikimini paylaşmak amacıyla çeşitli eğitim kurumlarında dersler vermiştir. Önce Numune Mektepleri'ne daha sonra Süleymaniye'deki Numune-i İnas adlı kız

⁶³ Toros, a.g.e., s. 34.

⁶⁴ Taha Toros, "İlk Kadın Ressamlarımız-2", *Sanat Dünyamız*, Sayı:25,(1982), s. 36.

okulunun öğretmenliğine atanmış, İnas Rüşdiyesi ve İnas İdadisi'nde resim, nakış ve musiki hocalığı yapmıştır.⁶⁵

Müfide Kadri, II. Meşrutiyet'in ilanını izleyen süreçte, 1909 yılında kurulan ve İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Ruhi Arel, Namık İsmail, Sami Yetik gibi 1914 kuşağı sanatçılarının içinde yer aldığı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne üye olmuştur. Bundan sonra cemiyetin yayın organı olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde sanatçının bazı eserleri yer almış ve sözleri Ali Selahaddin Bey'e ait olan Terane-i Şebap adlı bestesi de yayınlanmıştır. Aynı zamanda Müfide Kadri, Osman Hamdi Bey aracılığı ile saraya girmiş ve II. Abdülhamit'in kızı Adile Sultan'ın eğitimi ile ilgilenmiştir.

Müfide Kadri 1912 yılında henüz 22 yaşındayken ölmüştür. Ölümünün ardından, babası Kadri Bey, Müfide'nin kırk kadar resmini Sultanahmet Bahçesinde belediyeye ait binada sergilenmesini sağlamıştır. Resimlerin bir kısmı bu sergide satılmıştır. Sanatçının az sayıda eseri günümüze ulaşmıştır.⁶⁶

Müfide Kadri'nin resimlerinde natürmort konusuna ağırlık verdiği ve bu kompozisyonlarda, ilgi duyduğu müzik aletlerini de kullandığı, bazı kaynaklarda yazılmıştır. Natürmortun yanı sıra manzara resimleri de yapmıştır. Bu resimler 19. yüzyıl başında biçimlenen romantizmin uzantıları olarak değerlendirilmiştir. Kırdı Genç Kızlar adını verdiği resmi 18. yüzyıl Rokoko resimlerini anımsatmaktadır.(EK.13) Yıldız Sarayı Bahçesinde dinlenmekte olan padişah kızlarından birisi ile çiçek toplayan üç kız ve birde ud çalan Müfide Kadri birlikte görülmektedir. Rokoko dönemi resimleri gibi figürler düşsel bir doğa içinde eğlenir bir durumda resmedilmişlerdir. Müfide Kadri'nin portre çalışmaları da yaptığı görülmüştür. Bunlar arasında bulunan kendi Portresi ilgi çekici bir örnek olmuştur.⁶⁷(Ek.15)

⁶⁵ Toros, a.g.e., s. 38.

⁶⁶ Toros, a.g.e., s. 36.

⁶⁷ Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı:11 (Ekim 1982), s. 7.

3.3. Belkıs Mustafa

Belkıs Mustafa 1896'da İstanbul'da doğmuştur. Babası Mustafa Bey Suvari Zabiti'dir. Ailesinin sanata karşı olan duyarlılığı Belkıs Mustafa'nın sanatçı kimliğini etkilemiş, küçük yaşta resme karşı ilgi duymuştur. Müfide Kadri Rüştüye'yi bitirdiği 1914 yılında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiş 1917 yılında bu okulu bitiren ilk öğrenci olmuş, okulu bitirmesinin ardından yurtdışında resim eğitimi için burs kazanmıştır.⁶⁸ Eğitimine Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydolmuş 1921'e kadar buradaki eğitimini sürdürmüştür. Almanya'dan dönüşünde Galatasaray sergilerine katılmıştır. 1924 yılında yeniden Almanya'ya giden sanatçı bu defa uzun süre çalışma fırsatı bulamamış hastalanarak 1925 yılında ölmüştür.

Belkıs Mustafa, çoğunlukla figür ve portre çalışmış bunun yanı sıra manzara ve natüremort konularında da eser vermiştir. Sanatçı Alman empresyonizminin önemli isimlerinden Louis Corinth'in atölyesinde de çalışmıştır. Louis Corinth nesnelere üzerinde ışığın etkilerini araştırarak empresyonizme yönelmiştir. Doğa resimleri çalışırken daha sonra resimlerinde plastik unsurlara resmin yapısına konudan daha çok önem vermiştir. Corinth'in üslubu, Belkıs Mustafa üzerinde de etkili olmuş, empresyonizme yönelmesine sağlamıştır.⁶⁹

Belkıs Mustafa, okulda aldığı eğitimle desen derslerin de başarılı olarak, çalışmalarında ağırlığı figür ve portre konularına ağırlık vermiştir. Figürlerinde sağlam desen alt yapı olarak ön plana çıkmaktadır.(Ek.17) Portrelerinde ifade gücünü iyi bir şekilde yansıtmıştır.(Ek.16) Corinth'in de etkisiyle olmalı ki, Almanya dönüşündeki tarihlerde yaptığı resimlerde belli bir desen olgunluğu ve fırça vuruşundaki rahatlık dikkat çekmiştir. En son çalışmasında ise geometrik bir desen anlayışı izlenmiştir.⁷⁰

⁶⁸ Asım Mutlu, "Belkıs Mustafa", **Sanat Dünyamız**, Sayı:33, (1985), s. 40.

⁶⁹ Mutlu, **a.g.e.**, s. 42.

⁷⁰ Beykal, **a.g.e.**, s. 18.

3.4. Melek Celal Sofu

Melek Celal Sofu 4 Nisan 1896 günü İstanbul'da doğmuştur. Ailesinde sadrazam Topal Osman Paşa, Namık Kemal Abdülhak Şinasi gibi ünlü simalarda vardır. Babası Miralay (Albay) Ziya Bey'dir. Melek Ziya 14 Ekim 1918 de Kıbrıs'lı Hacı Sofu Zade Celal Bey'le evlenerek bu tarihten sonra Melek Celal Sofu adını kullanmıştır.

Melek Celal yetişme çağında müzik dersleri almış Resim, heykel, hat ve süsleme gibi güzel sanatların her türü üzerinde çalışmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi'ne konuk öğrenci olarak devam etmiş Nazmi Ziya Güran'dan ders almıştır. Daha sonra Paris'e giderek Julian Akademisi'nde çalışmıştır.

Melek Celal Sofu resim ve heykel çalışmalarının yanı sıra Türk işlemleri ve Hat sanatı üzerine kitap yazmıştır. Aynı zamanda Fransızca ve Almanca kitapları da yayımlanmıştır.

Melek Celal realist bir anlayışla çiçek resimleri yapmış çıplak ve portre konusuna da önem vermiştir.⁷¹ Çıplak modele dayanan resimlerinde izlenimci resmin kurallarını uygulamakla beraber temelde akademizmin kurallarına bağlı kalmıştır.

3.5. Güzin Duran

Güzin Duran, 1898 yılında Süleymaniye'de doğmuştur. Dedesi Hattat Hacı Yahya Hilmi Efendi'dir. Güzin Duran hat, süsleme ve Musiki sanatlarıyla uğraşan, soylu bir çevrede büyümüştür. Güzin Duran'ın babası ise Divan-ı Temyiz Askeri başmüşaviri Naim Bey'dir. Müzikolog Rauf Yekta Bey ise Güzin Duran'ın dayısıdır, bundan dolayı da küçük yaşta müzik, süsleme ve resim sanatına eğilim göstermeye başlamıştır.

⁷¹ Taha Toros, "İlk Kadın Ressamlarımız-3", **Sanat Dünyamız**, Sayı:26, (1982), s. 40.

Güzin Duran, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girerek Mihri Müşfik'in öğrencisi olmuş, daha sonra Ömer Adil Bey'den ders almıştır. Bu sırada Avrupa konkurunu kazanan sanatçı, İnas Sanayi-i Nefise'nin genç hocalarından Feyhaman Duran'la evlenerek eğitimini İstanbul'da sürdürmüştür.⁷²

Empresyonizmden etkilenen sanatçı çalışmalarını bir süre bu yönde sürdürmüştür. Ancak yetiştiği ortamında etkisiyle olsa gerek eski eserleri, hat sanatını, Türk geleneğinin folklorik öğelerini sıklıkla kullanmıştır. Örneğin on yıl boyunca resimlerine Karagöz figürünü konu etmiştir. Eski karagözcüleri, Karagöz kahramanlarını, evlerini, kıyafetlerini resmetmiştir. Ancak bu konuya yeni bir açılım getirip yorumlamak yerine aynen yansıtmaya devam etmiştir. Bütün bu sayılanları daha önceden var oldukları haliyle tekrarlamıştır. Ayrıca bu çalışmalarıyla yabancıların dikkatini çekmiş bir hayli ün kazanmıştır. Aynı zamanda hat sanatından, işlemelerden, süslemelerden, porselenlerden oluşan bir koleksiyon da yapmıştır.

Güzin Duran uzun süre Atatürk Kız Lisesi'nde resim öğretmenliği yapmıştır. Karma sergilere katılmış 1937 yılında ise Güzel Sanatlar Akademisi'nde kişisel sergisini açmıştır.

Sanatçı eski eserlerle ve folklorik öğelerle ilgilenmesinin yanı sıra manzaralarda çalışmıştır.⁷³

Güzin Duran, eski eşi Feyhaman Duran'la birlikte Çamlıca'da aynı zamanda atölye olarak ta kullandıkları bir köşkte yaşamışlardır. Sürdürdükleri evliliklerinde Güzin Duran hep ikinci planda yer almıştır. Canan Beykal bir söyleşisinde sanatçıyla yaptığı görüşmesinden söz eder ve Güzin Duran'la görüştüğünde Avrupa Kankuru'nu kazanan bir kadın sanatçıdan ziyade sürekli eşinin gölgesinde kalmış bir kadın gördüğünü anlatır. Sanatçı kendinden söz etmek yerine sözü hep eşi Feyhaman Duran'a getirmiş bir ikinci planda kalma durumunu kabullenerek Avrupa ya da gitse durumun

⁷² Taha Toros, "İlk Kadın Ressamlarımız-4", **Sanat Dünyamız**, Sayı:28 (1983), s. 44.

⁷³ Toros, **a.g.e.**, s. 42.

aynı olacağını savunmuştur.⁷⁴ Bu örnek de bir kadın sanatçının kendisini konumlandırma biçimi açısından ilginçtir.

3.6. Hale Asaf

Hale Asaf, 1905 yılında İstanbul'da doğmuştur. Hale Asaf'ın ailesi 1. Sultan Abdülhamit'in ünlü sadrazamlarından, Halil Hamit Paşa'nın soyundan gelmiştir. Hale Asaf'ın babası dönemin temyiz reislerinden "Salih Bey" dir. Ailesinde bir diğer ünlü kişi de teyzesi Mihri Müşfik'tir.⁷⁵

Hale Asaf ilk resim eğitimini Mihri Müşfik'ten almıştır. Çocukluğunu İstanbul-Büyükkada arasında geçiren, bu süre içinde evde mürebbiyelerden İngilizce ve Rumca öğrenmiş, Notre-Dame de Sion'daki eğitimi sırasında bildiği dillere Fransızca'yı da eklemiş 1919 yılında Roma'ya teyzesi Mihri Müşfik'in yanına giderek resim eğitimine başlamıştır.⁷⁶ Roma'dan sonra 1920 yılında Paris-Montparnasse'a giderek kısa bir süre Namık İsmail'den özel ders almıştır. Bir süre sonra Berlin'e giden sanatçı Berlin'e giderek Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş ve Prof. Kamf. Arthur'un öğrencisi olmuştur. Almanya'da geçirdiği yıllarda hocasının Hale Asaf'ın resimlerini dergilere göndermesiyle ilk ününü burada kazanmış beğeni toplamıştır.

Bu sırada sağlık sorunları ortaya çıkmış buna birde maddi sıkıntılar eklenmiştir. Bunların sonucunda Hale Asaf 1924 yılında Türkiye'de dönmüştür. Aynı yıl İnas Sanayi-i Nefise Mektebine giderek Feyhaman Duran'ın öğrencisi olmuş, okulun karma sisteme geçmesinden sonra da İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur. 1925 yılında mezun olan sanatçı Avrupa Konkuruunu kazanarak Berlin'e gitmiş Louis Corinth atölyesinde çalışmıştır. 1927 yılında tekrar Paris'e gitmiş bu sırada Seramik eğitimi almak için Paris'te bulunan İsmail Hakkı Oygur ile nişanlanan sanatçı, Oygur ile birlikte Academia de la Grande Chaumiere'de çalışmış ve Andre Lhote'un öğrencisi olmuştur.⁷⁷

⁷⁴ Ahu Antmen, Esra Aliçavuşoğlu, **a.g.e.**, s. 144.

⁷⁵ Taha Toros, "İlk Kadın Ressamlarımız-4", **Sanat Dünyamız**, Sayı:28 (1983) s. 40.

⁷⁶ Burcu Pelvanoğlu, "Sıra dışı Bir Sanatçı Portresi: Hale (Salih) Asaf " **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Sayı:1, (Sezer Tansuğ Vakfı ,2006) s. 154.

⁷⁷ **Aynı**, s. 159.

1928’de Türkiye’ye dönen bir sanatçı, bir süre Bursa Kız Öğretmen Lisesi’nde resim öğretmenliği yapmış, daha sonra İstanbul’da Akademide Namık İsmail ile birlikte son kez çalışır. Son kez Türkiye’den ayrılıp Paris’e giden sanatçı hayatının geri kalan kısmını orada geçirmiştir.

Hale Asaf teyzesi Mihri Müşfik’den aldığı ilk resim dersleri döneminde Mihri Müşfik’in etkisinde kalarak geliştirdiği desen anlayışında portre çalışmaları yapmıştır. Louis Corinth’in atölyesinde ifadeci izlenimci bir tarzı benimseyen sanatçı Namık İsmail’den aldığı derslerinde etkisiyle “ışık” kullanımına önem vermiştir. Hale Asaf farklı kişilerden aldığı eğitim ve bulunduğu okullardaki farklı ortamlardan edindiği bilgileri düşünüldüğünde, sanatçının üslubunun bir sentez niteliği taşıdığı düşünülmüştür.⁷⁸ Hale Asaf Paris’te bulunduğu dönemde kübist ressamı incelemiş olmasını, O’nu öncü kişiliğinde etkili olmuştur. Kübizmin Türkiye’ye girişinde de Andre Lhote’un öğrencisi olan Hale Asaf’ın, Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi’nin önemli katkıları olmuştur.⁷⁹

Paris’te katıldığı, sırada birlikte yaşadığı, ülkesinden sınırdışı edilmiş politika yazarı Antonia Aniante’ye Hale Asaf’ın resimleri hakkında düşündükleri sorulduğunda şöyle cevap verilmiştir:

“İlk tanıştığımızda Hale, Andre Lhote’un etkisi altında bir çeşit modern akademizm içinde çalışıyordu. 1935 yıllarına doğru, bir takım deneylerden sonra kendisi buldu. Serüvenimiz, çevremiz, ona gerçek kişiliğini kazandırdı. Bir birikim, bir olgunlaşma söz konusu Kübizm artıklarını sanat anlayışından silerek, bir çeşit lirik gerçekçiliğe erişti, yalın...”⁸⁰

Hale Asaf Paris’te bulunduğu süre içinde İstanbul’u Boğaz içini konu alan manzaralar, natürmortlar, zaman zamanda Paris’ten özellikle banliyö görünümüleri yapmıştır.

⁷⁸ Aynı, s. 158.

⁷⁹ Aynı, s. 160.

⁸⁰ Abidin Dino, “Var’la Yok Arasında Hale Asaf” **P Dünya Sanatı Dergisi**, Sayı:36, (2005), s. 105.

Hale Asaf bir kadın ressam olarak kadını konu almış, kadın portreleri çalışmıştır. Bu portrelerde genellikle kısa, siyah saçlı genç kadınlar olmuştur.(Ek.19) Kendi otoportresiyle benzer özellikler gösteren, kimliği belirsiz kadınların, sanatçının kendi kimliğinden izler taşıdığı düşünülmüştür. Hale Asaf kadın portrelerinde kadından ziyade “kadınlık” olgusunu işlemiş, kadın portrelerine kendi iç dünyasını yansıtır ve bunu genel anlamda “kadın” kavramıyla birleştirmiş olduğu söylenebilir.⁸¹(Ek.20-21)

3.7. Nazlı Ecevit

Nazlı Ecevit 1900’de İstanbul’da doğmuştur. Babası Miralay (Albay) Mehmet Emin Bey’dir. Nazlı Hanım, Beşiktaş İnas Rüşdiye’sini bitirdikten sonra (Darülmuttalip) Kız Öğretmen Okulu’na devam etmiştir. Daha sonra İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’ne girerek Mihri Müşfik ve Ömer Adil’in öğrencisi olmuş, İbrahim Feyhaman’dan ders almıştır. Okula devam ettiği sırada Beşiktaş Kız Okulu’nda resim öğretmenliği yapmıştır. 1924 yılında Doktor Fahri Ecevit ile evlenmiş, bu sebeple taşındığı Ankara’da Kız Lisesi’nde ve Musiki Öğretmen Okulunda öğretmenlik yapmıştır. Ayrıca, en eski kuruluşlardan birisi olan Güzel Sanatlar Birliğinde uzun yıllar başkanlık görevini sürdürmüştür.⁸²

Nazlı Ecevit desen, portre, manzara, natüremort gibi farklı türlerde çalışmalar yapmış portre konusuna ağırlık vermiştir. Çalışmalarında gerçekçi ve yalın bir anlayış benimsemiştir.

Toplumun yeniden yapılanmasını sağlayan modernleşme devrimine paralel olarak kadının konumunda gözlenen değişimlerin en önemlileri Meşrutiyet döneminde görülmüş olsa da bunların temelinde Tanzimat dönemi yatmaktadır. Bu dönemde Türk toplumunda kadın sanatçıların sayısı artmıştır. Bu dönemin kadın sanatçılarının çoğu İnas Sanayi-i Nefise Mektebinden mezun olmuştur. Yukarıda değinilen sanatçılar dışında bu okuldan mezun olanlar arasında Celile Uğuraldım, Vildan Gizer, Harika Sirel, Emine Fuat Tugay, Müdzan Arel, Nazire Osman, Melahat Savut, Sabiha Bozralı,

⁸¹ Pelvanoğlu, a.g.e., s. 168.

⁸² Taha Toros, “İlk Kadın Ressamlarımız-5”, **Sanat Dünyamız**, S:29, (1984), s. 37.

Bedia Güteryüz, Nevin Edhem, İhsan Rıza, Hasbe Hanım, Zehra Müfit, Mediha Süleyman Gezgin, Nevzat Drago, Şevkat Adil, Meliha Zafir, Fahrünisa Zeid, Ruşen Zamir sayılabilir.⁸³ Okuldaki öğrenciler ve hocalar dönemin sanat ortamında seslerini duyurabilmek için çeşitli sergilere katılmışlardır. Okulda ilk önemli sergiler Galatasaray Sergileri olmuştur. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri bu sergiler dışında 1921 yılında bir başka sergi daha açmıştır.⁸⁴

Modernleşme çabaları içinde, kadınlara tanınan haklar kadının birey olarak da gelişimini sağlamıştır. Toplumun farklı kesimlerinde yer alan kadın, kimliğini sorgulamaya başlamış ve kendisini farklı yerlerde konumlandırmaya başlamış olsa dahi ata erkil toplumun gelenekleri gereği hep ikincil konumda kalmıştır. Sanat alanının da da buna benzer bir anlayış hakim olmakla birlikte, bu durumun erkek egemen sanat tarihi yazımını da bağlı olduğu söylenebilir.

Tanzimatla başlayan II. Meşrutiyet’le ivme kazanan Batılılaşma ve Modernleşme çabaları sonunda Osmanlı kadınının yaşam ve ilgi alanları genişlemiştir. Aynı zamanda değişen eğitim sisteminde kadında yerini almış, izleyici olarak katıldığı sanat alanında gerekli eğitimi alma şansı elde ederek, uygulayıcı olarak rol almıştır. Ancak bu değişimlerin çoğu, kadının toplumsal ve siyasi bir kimlik olarak “kavram-ben” ini yaratmaya yönelik olmaktan çok, Batılı örneklerden dinamiğini alan yüzeysel ilgilerle sınırlı kalmıştır.

Osmanlı kadınının sanata (resme) olan ilgisi de bu durumda benzer şekilde bireysel ve sanatsal gereksinimlere dayanmaktan çok, toplumsal uyanış zincirinin bir halkasından ibaret olmuştur.⁸⁵ Buradan da Batılı gibi davranmanın bu dönem zengin ve bürokrasiye mensup aileleri arasında moda haline geldiğini ve buna ayak uydurmak adına da ailelerin ve kızlarının sanata ve sanat eğitimine yöneldiği sonucu çıkarılabilir. Bu durum bir “moda” gibi yaşansa da İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ciddi anlamda akademik eğitim veren bir kurum olmuştur. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nde resim

⁸³ Canan Beykal, “Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi” **Yeni Boyut**, Sayı:11, (1982), s. 10.

⁸⁴ Beykal, **a.g.e.**, s. 11.

⁸⁵ Mümtaz Sağlam, “Kimlik Sorunları Açısından Yeni Kadın ve Resim İlişkisi”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:63, s. 160.

eğitimi alan kadınların bir çoğunun adı okuldan ayrıldıktan sonra unutulmuştur. Kadın sanatçılar evlendikten veya öğretmen olduktan sonra resim yapmışlar, evlilik sorumluluklarını öne almışlar, sanat faaliyetlerini hobi olarak sürdürmüşlerdir.⁸⁶ Bu da kadının –her ne kadar başarılı olsa da- ikinci planda kaldığının bir göstergesi olmuştur. Sayıları az da olsa ve haklarında çok fazla bilgi olmasa da Türk Resim Tarihinde başarılı kadın sanatçılar yer almıştır.

⁸⁶ Selda Alp, “II. Meşrutiyet Döneminde Kadın Sanatçılar ve Kadın Resimleri”, **Anadolu Sanat**, Sayı:10, (1999), s. 23.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BEDEN VE TEMSİL SORUNLARI ÇERÇEVESİNDE TÜRK SANATINDA KADIN

1. Beden , Kadın Bedeni, Çıplak Sorunu

Osmanlı’da, İslami yasak sebebiyle figür resmi yapılmamış olduğu söylene de – daha önceki bölümlerde de açıklandığı gibi– bunun tersine Anadolu’da özellikle 13. yüzyıl sonrası gelişen Anadolu yazı – resimlerinden minyatürler, diğer üç boyutlu nesnelere gibi çeşitli evren suretleri, beden, üstelik çıplak beden dahil olmak üzere sürekli yapılmıştır. Ancak figürler göstergesel niteliktedir ve görünenle görünmeyen arasında konan mesafe gibi bakış ile göz arasında mesafe koyulması üzerine örgütlenmiştir.⁷³

Batı’da yaşanan tarihsel süreçlerin Osmanlı’da yaşanmamış olması, Doğu ile Batı arasındaki dünyaya bakış açılarının, algılama biçimlerinin farklı olması inanç sistemlerinin etkisi gibi sebeplerle Osmanlı ile Batı dünyası birbirinden çok farklı bir kültür geliştirmiş ve bunun yansıması sonucu farklı ürünler ortaya çıkmıştır. Beden kavramı Doğu’da farklı Batı’da farklı algılanmış ve yorumlanmıştır.

Düşünsel etkinliğin ana teması özne – nesne ikiliği olan ve kendisine varoluşçu felsefeyi çıkış noktası alan Maurice Merleau – Ponty beden kavramı üzerinde durmuş bedeninin dünya ile ilişkilerini resmetmeye yönelerek kendimizi içinde bulunduğumuz bir deneyim alanı olarak dünya betimlemesine girişmiştir. Aynı zamanda bütün bunları ele alırken konuyla ilgili kavramlara da açıklık getirmeye çalışmıştır. Merleau – Ponty’ye göre perspektifin resme girmesiyle birlikte nesnelere aslında birbirinin önünde yada arkasında yer alınacağına, birbiriyle rekabet etmekte, benim dikkatimi çekmek, benim

⁷³ Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi** (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s. 40.

gözüme girmek, beni baştan çıkarmak için kendi aralarında birbirine karşı koymaktadırlar.⁷⁴

Merleau – Ponty’ye göre resim, göze, şeylerin onlara çizdiği izdüşüme benzer bir izdüşüm sunan bir yapaylıktır ancak; kişiye hakiki nesnenin yokluğunda hakiki nesnenin yaşamda nasıl görüldüğünü gösterir ve özellikle de uzay olmayan yerde uzay gösterir. Tablo “değişik şekillerde doğrulmuş” şeyler karşısında görülecek yapay olarak veren düz bir şey olarak vardır, çünkü tablo kendinde eksik olan boyutla ilgili yüksekliğe ve genişliğe göre yeterli ayırt edici işaretler vermektedir, bu da sadece yükseklik ve genişlikte türemiş olan üçüncü boyut “derinliktir.” Birbirini saklayan ve dolayısıyla birbirinin arkasında oldukları için görülmeyen nesnelere de görülmüştür. Bu da sahte bir yanılsama sonucu gerçekleşir. Bakışı ufka bağlayan çizgi üzerinde, ilk plan diğerlerini daimi olarak saklar ve eğer yanlamasına, nesnelere sıralanmış görüldüğü sanılıyorsa bu onların birbirini tam olarak maskeleyememesindedir. Aslında hiçbir zaman, şeyler birbirinin arkasında var olamazlar.⁷⁵ Resim yüzeyi, ona bakan göze egemen kılacak şekilde, yakınlığın ve uzaklığın, küçüklüğün ve büyüklüğün örgütlendiği bir yüzey olmadığı için, merkezi perspektife özgü bir figür arka plan karşıtlığı söz konusu olmamış, tersine yazı resimlerde de minyatürlerde de bedenlerin merkezi bir perspektifle görülmeyecek yerleri de göze gelmiştir. Minyatürde gözü tek bir odakta sabitlemeyen birçok merkezlilik egemendir ve önden görünen görünmeyen bütün bedensel ayrıntılar aynı resimde yer alabilmiştir.⁷⁶ Perspektifi kullanan Batı sanatının öykünmecisi yanının olduğu söylenirken bütün bu özellikleri, aslında klasik sanatın öykünmecisi bir sanat olmadığı tersine perspektif yoluyla nesnelere sınıflandırdığı sıra düzensel bir düzene soktuğu sonucu ortaya çıkarılmıştır. Perspektif kurallarına uygun bir resme bakan izleyici nesnelere yakınlıklarını ve uzaklıklarını belirleyerek her şeyi sıra düzensel düzensel bir ardışıklık içinde olduğunu izlemekte, ışığın ve gölgenin etkili olduğu, renginde perspektife uygun olduğu düzenlemede temsili bir dünyayla karşılaşmaktadır ve izleyici resmin içinde değildir, resmi kendi dışında bir şey olarak

⁷⁴ Zeynep Sayın, “Öykünme ve Temsil – İmge Benzeşim Beden, Kesintisiz Metin”, **Defter**, Sayı: 34, (1998), s. 15.

⁷⁵ Maurice, Merleau – Ponty ; **Göz ve Tin**, Çev.: Ahmet Soysal (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s. 49.

⁷⁶ Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, Çev.: Yeşim Tükel (İstanbul: Metis Yayınları, 2001),s. 28.

algılamaktadır. Boş bir algılama sistemi içinde perspektifin nesnelere oynamayıp yalnızca düzene soktuğu anda nesneliği ve gerçekçiliği ortadan kalkmıştır.

Minyatür resme bakıldığında ise Batı resminden farklı bir dünya görülmüştür. Batı sanatı doğadaki nesnelere canlı gibi temsil ederken minyatür, kağıt üzerinde farklı yerlere konmuş, tek düzlem üzerinde, derinliksiz olarak verilen figürlerden oluşmuştur, gerçek nesnelere temsil etmemiştir. Öykünme, izleyen perspektif resim gibi, dünyaya açılan “bir tek” pencerenin önünde tek noktadan bakar vaziyette konumlandırmak yerine gözü dünyaya yeniden açmayı denemiştir. Bu anlamda öykünme (minyatürdeki gibi) eşzamanlılığın bir parçası olmaya öykünerek uzaklığı ve yakınlığı varlıktan uzaklaştıran bir perspektifle düzenlemek yerine uzaklığı ve yakınlığı eş zamanlı yansıtmaya çalışmıştır. Perspektif uygulamalardan uzak minyatür resimde öykünme ez zamanlılık gibi özellikler gözlenmiştir. Minyatür Batı resmi gibi gözün neleri önce, neleri sonra görmesi gerektiğini belirlemek yerine uzaklığı, yakınlığı aynı zaman boyutu içinde vurgulamayı tercih etmiş Osmanlı minyatüründe göze getirdikleri nesneyi temsil etmede değil onun içinde gitmek istemiştir. Perspektif gözden çıkararak resme yöneleceğine resimden çıkıp göze yönelmiştir ve amacı resmedilen mekan içinde kendini yitirmek mekanın koordinatlarını alarak onun kendisine dönüşmek olmuştur. Bu bir tanrısal aşkınlığa öykünme biçimine dönüşmüştür.⁷⁷ Bu şekilde gelişen perspektif algı, dünyayı ve nesnelere dışarıdan değil, içeriden görmeye başlayarak, dünyayı nesneleştirerek onun karşısında yer almak yada içselleştirerek dışavurumsal bir türeve dönüştürmek yerine var olan dünyanın bir parçasına dönüşerek onun içinde erimek özne ile nesne, beden ile dünya arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Merkezi perspektif uygulamayan çok perspektif eş zamanlı uygulamaları seçen minyatür resmi aslında merkezi perspektif öncesi emekleme aşamasını temsil etmez, bu bilinçli bir seçim olmuştur. Minyatür aynı zamanda bu anlayış içinde öykünmecidir. Çünkü öykünmecilik ilkesi öykündüğü an çiftle bir varoluş gerçekleştirmiş olur. Bir şeye öykünmek demek, öykünülen şeye benzemek ama onunla benzeşmemek demekse minyatür, figürü doğaya benzeşmeden oluşturmuştur. Nesnelere temsil etmek yerine onlara dönüşmeyi isteyen öykünmenin de bir sebebi doğaya karşı duyulan tedirginlikten kaynaklanmıştır. Osmanlı, doğayı temsil ederek onun üzerinde egemenlik kurmak

⁷⁷ Florenski, a.g.e., s. 20.

istememiş tersine bir anlayışla onun içinde esriyerek bir anlamda kendini korumak istemiştir. Bu sebeple temsil yerine öykünmeyi tercih etmiştir. Bu noktada bedenin temsilinden sıyrılarak beden tasviri konusunda da öykünmeye yönelmiştir.

Beden, minyatürde temsil edilmemiştir, öykünme yoluyla nesneleştirilmeden resim yüzeyinde ifade edilen beden organik bir uyumdan da yoksun olarak ifade edilmiştir. Beden sürekli başkalaşır belirsizleşir, mekan kaplayış kendine öykünüldüğü sürece ilk haline ulaşılmakta olduğu düşüncesiyle soyut bir öykünme geliştirilerek görünmeyen bir beden görünür, kılınmıştır. Bedenler gerçek bedenleri temsil etmez, bedenin görünür yüzeyselliğinden ve özelliklerinden kaparak görünmeyen görünür kılınmıştır. Öykünülen, öykündüğü şeyle benzeşimler yoluyla isimlendirerek yeni imgeler oluşturmuştur. Anadolu'da bu yolla gerçekleşen imgeler, içinde yer aldıkları mekanın koşullarına göre şekillenen imgeler olmuştur. İslami temsil biçimleri, şekil verdikleri nesneye yabancı bir şey katmak yerine onların temel niteliklerini ortaya çıkarmak istemiştir. Bu özellik minyatürde göstergelenen figürlerin içinde yer aldığı mekan belirlemiştir. Kitap burada minyatür için bir mekan olmuştur. Bedensel figürler, resim içinde yer aldıkları mekanla süreklilik oluşturmak üzere tasarlanmıştır. İmge, evreni temsil eden ve görünmeyeni görünür kılan anlamından başka bir anlamda kabul eden bir aracı değil, evrenin göstergesel parçalarından biridir. İslami temsil biçimlerinde çerçevelenerek duvara asılan ve duvar mekanından ayrışan imgeler erken tarihlerde değil gelişme döneminde görülmüştür.

Osmanlı biçim verdiği nesneye maddeden öte bir şey katmama yönünde çaba verirken, amacı çekindiği maddeye dokunmak yada öncesine uzanmak değil, maddenin içindeki manaya açığa çıkarmaktır. Buradaki mana İslami kaygıdır ve maddenin içinde görünen değil, görünmeyen gizdir. Bu anlayış içinde maddeyi maddeye aktarmaktan değil, maddeyi salt bir biçimde dönüştürerek, onu maddeden etmekten, maddenin içindeki gizli gözler önüne serme yada perdeleme yanılmasına yol açmaktan kaçınılmıştır.⁷⁸ Osmanlı'ya göre hayalde saklanan mana, özneye özgü dışavurumsal bir anlam içermez, nesnenin iç gerçekliğini koruyan özne ve nesne ötesi bir durumdur.

⁷⁸ Sayın, 1998, a.g.e., s. 115.

Beden algısı çerçevesinde kadın olgusuna bakıldığında aynı temsil anlayışıyla karşılaşılmıştır ancak kadın bedeni düşünsel anlamda çok daha farklı algılanmıştır. Kadın aynı zamanda doğa ile özdeş tutulmuştur. Kadın bedeninin sahip olduğu fizyolojik özellikler, bedenin hatları toprağın dış hatlarıyla benzer tutulmuştur. Sahip olduğu özelliklerle ve doğurganlık özelliğiyle de, dinin tüm dünyaya doğuşunu sağlayan “Yüce Ana” figürlerinin modeliyle ancak ana kültleri kadının toplumsal özgürlüğü anlamı taşımamıştır. Kadının doğa ile özdeşliği, tarihsel bağlamda en sorunlu ve tartışma yaratan terim olmuştur. Araştırmacı Camile Paglia bu özdeşliğin gerçeklik olduğunu savunmuştur. Doğanın çevrimi, kadının döngüleriyle benzer görülmüştür. Biyolojik anlamda kadınlık dairesel bir çevrim dizgesi kabul edilip başladığı noktada son bulur düşüncesi geliştirilmiştir. Paglia’ya göre “kadın, bedeni içindeki ruha kayıtsız, kitonyan bir makinedir” Organik, kadın cinselliğinin belirleyici karakteridir.⁷⁹ Kadının üremedeki rolünün sürekliliği düşünüldüğünde doğayla benzeşmesi son derece doğaldır. Kadın aynı zamanda gizemdir, “mahrem” olandır. Kadının bedeni gizemli ve kutsal bir mekandır. O bir temenos -yani kutsal tören alanıdır. Kadın bedeni, mağara tapınaklarından, kiliselere, tüm kutsal mekanların prototipi olarak düşünülmüştür. Kadın kelimenin gerçek anlamıyla esrarengiz yani “gizli olanıdır”⁸⁰ Doğu’da ise kadın bedeni üzerinde söz sahibi olunacak bir varlık olarak algılanır. İslam dini kadına bedenini örtmeyi, söyler. Her zaman kendinde daha çok söz söyleme hakkı bulan erkek, kadın bedeni üzerinde de haklara sahip olduğunu düşünür. Kadın bu durumda hakkında başkalarının karar verdiği bir üçüncü varlık konumuna itilmiştir. Doğu – İslam kültürü içinde kadın bedeni, doğurma yeteneğine sahip olduğu için kutsanmıştır. Korunması gereken bir varlık olarak görülmüştür. Kadın kendi bedenini koruma ve güvenceye alma eğilimindedir, çünkü kadın, bedeni içinde ceninin büyüdüğü bir muhafaza, bakir bir toprağa benzetilmiştir.

Beden temsiline ve figüre dahi mesafeli duran minyatür sanatı ve devamında gelişen sanat anlayışı çıplak figür resmi yapmaktan da kaçınmıştır. Ancak bu konuda böyle bir çekincenin olması bu örneklerin hiç olmadığı anlamına gelmez. Minyatür sanatında –daha önceki bölümde de anlatıldığı gibi– az da olsa çıplak figürler

⁷⁹ Camile Paglia, **Cinsel Kimlikler**, (İstanbul ,Epos Yayınları, 2004), s. 22.

⁸⁰ Aynı, s. 24.

yapılmıştır. Örnek olarak İkdal Osman Fi Tarihi Ehlez Zaman adlı yazmada yapılan yarı çıplak yapılmış resimde vücut çizgilerindeki ve kumaş kıvrımlarındaki çizgilerde göze çarpan ışık – gölge uygulamaları minyatür sanatında daha önce görülmemiş özelliklerdir. 17. yüzyılın sonunda hazırlanan ve içindeki resimlerin burçları simgelediği bu figürler geleneksel kalıplardan farklı olsalar da minyatür sanatına ait, temsilden yoksun olma özelliklerini korumuştur.

Batı erken tarihlerden itibaren insan resmini ana konuları arasına almış, dini konulu resimlerde başta olmak üzere sıklıkla figürü kullanmıştır. İnsan varlığı nesnel açıdan ele alınmış temsili biçimde yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu görüş ve yaklaşım tarzı içinde çıplak insan bedeni anatomik yönden incelenmiştir. Sanat üslupları çağın anlayışına göre değişim göstermiş olsa da Batı sanatı bu nesnel inceleme yöntemlerini kullanmaya devam etmiştir. Hıristiyanlık öncesi antikitede de bu özellik çıplak insan heykelleri ve resimlerinde görülmüştür. Hıristiyanlık bedeninin giysi altında gizlenmesini öngörmüş olsa da, özellikle Avrupa’da çıplak insan resmi çok yapılmıştır. Figürlerde vücudun anatomik özellikleri belirtilmiş, giysiler ve kumaş kıvrımları önemli rol oynamıştır. Doğuda ise vücut anatomisi belli olmayacak bir tarzda giyinmek yada örtünmek daha yaygındır. Bu yüzden Anadolu’daki Hıristiyan Bizans resimlerinde çıplak figür çok az yer almıştır.⁸¹

Avrupa resim sanatında kadın, çıplak kadın resmi sürekli tekrarlanan bir konu olmuştur. Avrupa geleneğindeki çıplak kadın resimlerinde kadınlar seyirlik nesnelere olarak görülüp değerlendirilmiştir. Bu geleneğe ilk çıplaklar Adem ile Havva olmuştur. Kutsal kitaplarda geçen öyküye göre Havva ağacın meyvelerinin yenmeye değer olduğunu görmüş, bilgilenmek için bu ağacın arzulanması gerektiğini anlamış ve meyveyi koparıp yemiştir, sonra kocasına vermiş, o da yemiştir. Bunun üzerine ikisinin de gözleri açılmış, çıplak olduklarını görmüşler ve örtünme ihtiyacı hissetmişlerdir. Hikayenin sonunda ise cennetten kovulmuşlar, Havva kocasına yönelip onun yönetimi altına verilerek cezalandırılmıştır. Bu hikaye aynı zamanda çıplaklığın keşfini de içinde barındırmasıyla da ilgi çekici olmuştur. Hikaye ortaçağ resim geleneğinde sahne sahne tekrarlanarak resimlenmiştir, bu yanı sıra biçimi minyatürden, bir olayı tasvir etmektedir.

⁸¹ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı** (5. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999), s. 122.

Bizans çağında hikaye sahnelerinin sıralanması şeklinden çıkararak bir erkekle kadın resmine dönüşmüştür. Rönesans’la birlikte resim sanatı dünyasal konulara gündelik hayata yöneldiğinde, farklı konularda da çıplak kadın resmi yapılmıştır.⁸²

Avrupa geleneğinde çıplaklıkla nü arasında şöyle bir ayrım vardır; Soyunukluk, elbisesiz olma durumunun adıdır, çıplaklık ise; birincisinden farklı olarak bir sanatsal temsil kategorisidir. İlki çoğu insanın elbisesizken duyduğu “bir tür mahcubiyeti ima eder” ikinci ise “aydın gelenekte hiçbir rahatsız edicilik” taşımaz. Çıplaklığın zihinde uyandırdığı imge, mahcubiyeti ima eden, savunmasız bir beden imgesi değil, rahat, kendinden emin ve hoşnut bir beden imgesidir. Keneth Clark “The Nude” adlı kitabında yeniden biçimlendirilen beden olarak açıklar. Clark için çıplaklık estetiğin bir tezahürü olarak, temsil olarak ve dünyevi gerçeklikten ayrı bir şey olarak işler ve çıplak insan bedeninin sanattaki temsilini geometrinin kurallılık ve simetrisince yönetilen bir resim yada heykel kompozisyonu tipi olarak incelenmiştir. Clark kabaca tanımlanan Batılı geleneğin sınırları içinde, bedeni sorunsal olmayan bir varlık olarak evrenselleştirmiştir. Sanat eserlerindeki güzel çıplak bedenlere bakmanın temel hazzı, Clark’a göre, fiziksel değil öncelikle düşünsel bir hazdır, bu görüş “aydın gelenekte” zihin ile beden arasında keskin bir ayrım yapılmasına dayanır.⁸³

İslam dünyasındaki inanç sisteminin, ayetlere dayanarak, resim sanatına dair, yapılmaya çalışılan engellemeler, resim sanatının geleneğinin varlığını ortadan kaldıramadığı gibi bu geleneğin modern çağa yansımaları ve gelişmesini de engelleyememiştir. Çıplak sorunu, evrensel değeri önemli olan Türk kültür yenilenmesi içinde de eğitim yöntemlerini uygulamak, çağdaş bir sanat düzeyini araştırmakta öngördüğü hedeflere ulaşmak çok kolay olmamıştır, fakat Türk sanat eğitimini canlı model kullanma programını zor şartlar altında da uygulayabilmiştir. Avrupa’da sanatçıların modern akımlar çerçevesinde deformasyon ve soyutlamaya yöneldikleri sürelerde, Türk sanatçıları kendi kavrayışlarına uygun bir “çıplak” resmi yapmışlardır. Çıplak sorunu Türk sanatçısının çağdaş biçim özgürlüğüne açılışını simgelemiş bir

⁸² John Berger, **Görme Biçimleri**, (9. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s. 52.

⁸³ Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev.: İsmail Türker (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002), s. 274.

ulusun öz karakterine, yaşam ve inanç koşullarına uygun erotik yükselişi, bu resimlerde gözle görülüp dokunabilen bir öznel – nesnel ikiliğine de kavuşmuştur.⁸⁴

Çağdaş Türk resmi üslup gelişimi içinde “çıplak” konusu, soyutlayıcı gelenekten kalan bir biçimde yeniden şekil bulmuştur. bu gelişmede tensel bir organik duyumsallığa ulaşılan aşamalardan geçilerek çağdaş soyutlamalara kadar varılan yeni çıplak kompozisyon çözümlmelerine ulaşılmıştır. Gelişim önce tensel, sonra konstrüktif iskelet ve sonraki aşamada da çıplak figürün soyut yönde algılaması işlenmiştir. Öncelikle “ten”i çıplaklığı yeniden keşfeden, Türk resim sanatı, sonrasında anatomik özelliklere ve sağlam yapı, kompozisyon anlayışı geliştirip soyutlama çabasına girmiştir.

2. Osman Hamdi Bey’in Resimlerinde Kadına Yaklaşım

Batılılaşma Döneminin önemli isimlerinden ve Türk kültür hayatında yaptığı işler, resim sanatına getirdiği yeniliklerle ünlenen Osman Hamdi’nin resim anlayışına, resimde figür anlayışına geçmeden önce O’nu daha iyi anlayabilmek için hayatına değinmek de yerinde olacaktır.

Osman Hamdi 30 Aralık 1842’de dünyaya gelmiştir. Önce Beşiktaş’ta ilkokula başlamış, 1856 yılında “Maarif-i Adliye” adındaki okula devam etmiştir. Osman Hamdi’nin babası Batı’da öğrenim görmüş Sadrazam Edhem Paşadır. Osman Hamdi’nin babası Batı’da eğitim görmüş bir kimse olduğundan, çocuklarının da Batı kültüründen faydalanmasını istemiş, çocuklarını eğitim almaları için yurt dışına göndermiştir. 1857 yılında Osman Hamdi hukuk öğrenimi için Paris’e göndermiştir.

Osman Hamdi bir süre üniversitenin hukuk derslerine devam ettiyse de bunun sonunu getirememiş, bir süre hukuk eğitimi ve sanat eğitimini bir arada yürütmeye çalışmış daha sonra Paris’te Güzel Sanatlar Okulu’nda resim derslerine devam

⁸⁴ Tansuğ; a.g.e., s. 123.

etmiştir.⁸⁵ Osman Hamdi aynı zamanda dönemin ünlü ressamı Gerome ve Baulanger'in atölyelerine devam etmiştir. 1869 yılında yurda dönmüştür. Daha sonra Midhat Paşa'yla beraber iki yıl Bağdat'ta bulunmuş bu süre zarfında resim çalışmalarına devam etmiş 1971'de İstanbul'a dönünce sarayda "Teşrifat'ı Hariciye Müdür Muavini" olmuştur. Osman Hamdi Viyana'da düzenlenen sergide Osmanlı Devletinin baş komiseri olarak görev almıştır. Daha sonra "Hariciye Umur-u Ecnebiye Katipli"ne atanmış, Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesinden sonra bu görevden alınarak "Matbuat-ı Ecnebiye (yabancı basın yayın) Müdürlüğüne" getirilmiştir. Bu görevi sırasında Osman Hamdi'nin de katkılarıyla Türk basınında her geçen yılda hareketlilik artmıştır. Hamdi Bey 1877 yılında "Beyoğlu Altıncı Daire Belediye Müdürü" olarak görev yapmıştır. Daha sonra ise devlet memurluğundan çekilerek resim yapmaya daha çok zaman ayırmıştır. Osman Hamdi bu sırada Türk kültür tarihi için önemli atılımlar yapacağı Müze Müdürlüğü görevini üstlenmiştir.⁸⁶

Osman Hamdi'nin ve ailesinin de bulunduğu önemli görevlerden anlaşılmaktadır ki Monarşi sistemlerde hükümdara yakın aileler, istedikleri yerde ve şekilde eğitim olarak daha kolay yükselebilmektedir.

Osmanlı'da daha önce bir müze kurulmuş çoğunluğu yabancılardan oluşan pek çok kişi müdürlük görevini yürütmüştür ancak Müze asıl kimliğini Osman Hamdi'nin müdürlüğü zamanında kazanmıştır. O'nun müdürlüğü zamanında eserler tasnif edilmiş, yeni bir müze binası yapılmıştır. Osman Hamdi yeni görevinin getirdiği ilgiyle de arkeolojik kazılar konusunun içine girerek bir arkeologda olmuştur.⁸⁷ Bu dönemde Osmanlı topraklarında yabancılar tarafından pek çok kazı yapılmıştır. Bu arkeolojik kazılardan elde edilen eserlerden Türk müzesine getirilebilenlerin sayısı azdır. Türk müzelerinin zenginleşmesi ancak, yabancıların buldukları tarihi eserlerin yurt dışına çıkarılmalarının tamamen önlenmesi arkeolojik kazıların Türkler tarafından yapılması ile mümkün olmuştur. Bu konuda Osman Hamdi'nin katkıları oldukça fazla olmuştur. Hamdi Bey'in müdürlüğü zamanında, Türkiye için, eski eserlerle ilgili çok önemli bir

⁸⁵ Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1971), s. 142.

⁸⁶ **Aynı.**, s. 144.

⁸⁷ **Aynı.**, s. 215.

hizmet olayının ifadesi olarak, 1884 tarihli Asar-ı Atika Nizamnamesi'nin çıkarılışı olmuştur.⁸⁸ Ayrıca Osman Hamdi, Sanayii Nefise Mektebi Alisi'nin açılmasında büyük çabalar göstermiştir. Görülmektedir ki Osman Hamdi ressam kimliğinin yanı sıra yönetici, arkeolog, eğitimci kimlikleriyle de Türk kültür hayatında önemli yer edinmiş bir kişidir.

Batı sanatıyla ilişki kurulan ilk dönem içinde değerlendirilen Osman Hamdi, çağdaşları arasında daha geniş alanlarda çalışarak, çok önemli işler başarmıştır. Çağdaş sanatçılar gibi Osman Hamdi de, gelenekçi bir sanat kültürü ile oldukça ilişkili bir sanat formasyonu almıştır. Görüneni resme çevirme amacı güden objektif bir anlayış içinde, realist ve akademik bir karakter taşıyan eserler yapmıştır. Refik Epikman'a göre "Herkesin çoğunlukla kullandığı ve gelenek haline gelmiş olan bir çeşit teknik onun fırçasında değer kazanarak duyuş ve özlemlerini anlamlı bir duruma yükselten, kendine vergi bir üslupla değişik bir anlam almıştır. Eserlerindeki form ve rengin değerlendirilişinde, eşyanın yapısını, özelliklerini bozmadan ve bunlara bir şey de katmadan, oldukları gibi, bütün detaylarıyla işlenmesiyle birlikte bütünün parçalanmamasına önem verilmiştir. Formu sağlamak için de ışık ve gölgeden faydalanılmıştır. Renkte ise eşyanın kendi rengine bağlı kalınmıştır."⁸⁹

Osman Hamdi'nin Türk resmine kattığı en büyük yenilik, ilk figür ve kompozisyon uygulamalarını yapmış olmasıdır. Batılılaşma hareketleriyle beraber resim ve figür algısının değişmeye başladığına daha önceki bölümlerde değinilmiştir. Minyatür sanatı örneklerinin azalmasıyla birlikte önce duvar resim örnekleri görülen Osmanlı'da daha sonra tuval resmi yapımına geçilmiş ancak Osman Hamdi'ye kadar yalnız tabiat görüntüleri ve natürmortlar üstüne çalışan ressamlar görülmüştür. Yağlıboya tekniğini benimseyip minyatür anlayışından sıyrılan, Batı estetiğini benimseyen ressamlar daha önceki bölümlerde sayılan sebeplerden dolayı hemen figür resmi yapımına geçmemişlerdir.⁹⁰ Osman Hamdi Avrupa'da Leon Gerome ve Louis Boulanger'den "akademik" bir eğitim almıştır. Geleneklere bağlı, bu bağlılıktan ötürüde akademik formüleştirmeye varan bir üslup benimsemiştir. Osman Hamdi'yi

⁸⁸ Aynı., s.285.

⁸⁹ Refik Epikman, **Osman Hamdi**, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1967), s. 3.

⁹⁰ Nurullah Berk, **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**, (İstanbul: Akbank Yayınları, 1972), s. 10.

figür ressamlığına ve kompozisyonculuğa götüren de bu eğitim olmuştur. Türk resminde ilk olarak, büyük çapta insan resimleri portreler, çok figürlü benzemeler çalışmıştır. Birçok araştırmacı, eleştirmen Osman Hamdi'yi oryantalist olarak nitelemiştir. Fakat İpek Aksüğür Düben'e göre resimlerinin anlamı oryantalizm ideolojisine büyük ölçüde ters düşmektedir. Osman Hamdi'yi daha iyi anlamlandırmak içinse O'nun döneminde zihniyet ve estetik değerler açısından da değerlendirilmiştir. Tanzimat da başlayan Batı'ya açılma hareketinin önemli bir amacı eğitimde teknik bilgilenmeyi sağlamak olduğu halde zamanla aydın kesiminin yabancı felsefe ve değerler sistemi ile karşı karşıya gelmesine neden olmuştur. Bu durumda geleneksel ahlak sistemi ve dünya görüşü bu çevrelerde sarsılmaya başlamış, Doğu – Batı zihniyetlerinin karşılaşması yada çatışması diye tanımlanabilecek bir ikilem bu dönemde aydın zihniyetin tipik karakteristiği olmuştur.⁹¹ Bazılarına göre Osman Hamdi bu ikilemin üstesinden gelmiş, Batı'nın tüm değerlerini benimseyerek vicdanını gavura teslim etmişti. 19. yüzyıl Osmanlı estetiğine egemen olan görüş, -daha önceki bölümlerde de belirtildiği gibi- geleneksel İslam felsefesiydi. “Bu zihniyet insanı bir kul olarak gören, tevazu ve mahviyeti benimseyen, dünyevi özellikleri önemsemeyen, belli kalıplar içinde düşünen, değişim ve evrimle ilgilenmeyen bir görüştü. Geleneksel estetiğe göre iyi sanatçı olmak için geleneksel anlamda ahlaklı bir kişi olmak gerekiyordu. Sanatın temel görevi ahlaka hizmet etmektir”⁹² Osman Hamdi'nin resimleri genellikle İslam zihniyetini reddettiği izlenimini uyandırmıştır. Pozitivizmin, Rönesansın hümanist felsefesinin karşısına mantığı, bilimselliği, gözlemciliği, nesneliliği insanın önemini ve güzelliğini koymuştur.⁹³

Osman Hamdi Bey, figürlü kompozisyonlarda oryantalist bir tutum içindedir ancak O'nun oryantalizmi, Batı'nın beklediği şekilde Doğu'nun erotik yüzünü, odalığını, hamam sahnelerini, çarşafli kadınlarını, dilencisini, sokak satıcılarını, fakirlik ve perişanlığını resimleme yolu değildir. Batılı oryantalist Doğu'ya bu gözlerle bakmış yada böyle görmek istemiş, resimlerini de buna göre yapmıştır. Osman Hamdi Bey ise,

⁹¹ İpek Aksüğür Düben, “Osman Hamdi'ye Çağının Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış”, **Yeni Boyut**, Sayı: 21,(1984), s. 6.

⁹² İpek Aksüğür Düben, “Osman Hamdi Resminde Doğu – Batı İkilemi”, **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 119, (1990), s. 19.

⁹³ İpek Aksüğür Düben, “Osman Hamdi Resminde Doğu – Batı İkilemi”, **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 119, (1990), s. 19.

Batılı oryantalistin aksine, oryantalizmi, ülkesinin mimari değerlerini, kültürel zenginliğini, sanat eserlerini, tabloları yoluyla tanıtmaya aracı saymıştır.⁹⁴

Osman Hamdi'nin resim çalışmalarını 1900'lü yılların başlarına kadar sürdürdüğü 19. yüzyılın ikinci yarısı, Osmanlı'da özellikle fotoğraf tekniğinin insan figürüne popülarite kazandırdığı bir süreç olmuştur. Batı da ressamlar fotoğrafa belli tepkiler göstererek üslubu farklı biçim eğilimlerine yönelmişlerdir. Osmanlı'da ise fotoğrafın algılanma süreci, Batı'dan farklı gelişmiştir. Örneğin Türk Resim sanatında "perspektif" adı verilen ressamlar peyzaj çalışmaları için fotoğrafı kullanmışlardır. Fotoğraftan bakarak doğa görünümünü tuvallerine aktarmışlardır. Osman Hamdi Bey de özellikle figür çalışmaları için fotografik görüntüleri kullanma yoluna başvurmuştur. Büyütmek üzere kaselere bölünmüş fotoğraflar bunu kanıtlamaktadır.⁹⁵ Osman Hamdi'nin çoğunlukla fotoğraftan bakarak yaptığı figürler, "aksiyon"suz, öyküsüz, nesne gibi ele alınmıştır, figürler dramsız, eylemsizdir. Batı'nın Doğu'yu dini yapıları, dini figürleri ve dini konuları ile egzotik bir dünya olarak gördüğü anlayışı, Osman Hamdi'nin resimlerinde özellikle figür uygulamalarında görülmektedir. Bu figürler real, gerçek, canlı, duygusal olarak yaşayan bir özdeşleyimi içeren figürler değil, tersine duyarlıktan yoksun, soğuk, ruhsuz ve yapay bir takım figürlerdir.⁹⁶

Perspektifi uygulayan Batı tarzı resim alanında Türk resminde ilk figürlü kompozisyon yapan ressam Osman Hamdi aynı zamanda kompozisyonlarında ilk defa kadın figürüne de yer vermiştir. Ancak, oryantalist resimlerinde zaman zaman bir Batı'lının Doğu'ya bakış açısına sahip olduğu izlenimi yaratsa da kadın figürlerinde aynı bakış açısı izlenmez. Batı – Doğu'lu kadını daha çok erotik bir nesne gibi görmüş çıplak kadın figürlerini hayali hamam ya da hayali harem görüntüleri içinde vermiştir. Osman Hamdi'nin kadın figürlerinde ise başka türde bir oryantalizme rastlanmıştır. Osman Hamdi kadını konu aldığı resimlerinde de İslam zihniyetine karşı bir tavır sergilemiştir. Örneğin 1901 tarihli "Mihrap" adlı resmi geleneksel ahlaka baş kaldırdığı

⁹⁴ Mustafa Cezar, "Osman Hamdi Çok Yönlü Bir Kültür ve Sanat Adamıydı" **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 119 (1990), s. 7.

⁹⁵ Sezer Tansuğ, "Osman Hamdi Bey'in Resminde Üslup Ayrımları", **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 119 (1990) s. 17.

⁹⁶ İsmail Tunalı, "Batılılaşma Sürecimizin Doruk Noktalarından Biri", **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 119. (1990), s. 14.

resimleri arasında en önemlisidir. Osman Hamdi Avrupalı'lar gibi İslam Medeniyetinin çöküşü üzerinde durmamış, eski ve harap eserler, vahşet ve şehvet konuları ile ilgilenmemiştir. Kadın figüründe de aynı yaklaşım söz konusudur. Figür hemen her zaman öne yönelmiş ve seyirciyi karşısına almıştır. Osman Hamdi'nin amacı seyirciyle arasına mesafe koymak yerine onu resmin içine çekerek bir diyalog başlaştırmıştır. Osman Hamdi kadın figürünü konu aldığı resimlerinde geleneksel İslam zihniyetine karşın, kadını rahleye layık gören, insanı anıtsallaştırıp yüceltmıştır.(Ek.26) Rahlenin önüne anıtsal boyutlarda bir figür oturtmak, bunun bir kadın olması, ayaklarına kutsal kitapları sermek sadece Türk resminde değil Türk sanatının hiçbir dalında cesaret edilmemiş bir devrim olarak görülmüştür. Geleneksel zihniyete, konusu ile bu denli baş kaldıran sanatçı üslubu ile tavrını pekiştirmiş ve vurgulamıştır.⁹⁷ Osman Hamdi anıtsal boyutlu figürleri ayrıntılarıyla natüralizmi çağrıştıran, fotografik gerçekçi bir üslupta işlemiştir. Ayrıca, kadına İslam medeniyetinde hiç alışılmamış bir yer vermiştir. Osman Hamdi'nin yaptığı Kuran'ı tartışmaya açmak kadını kutsal değerlerle bütünleştirmek ya da geleneksel ahlaka karşı koyup, kadını dünyevi güzellikleri sembolize eden konuma getirmek, insana birey olarak anıtsal boyutlarda önem vermek yoluyla gerçeğe yeni gözlerle bakmayı ve yeni değerler benimsemeyi sağlamaktı.

Osman Hamdi resimlerinde mimari öğeleri, iç mekanlarda ise süslemeleri en ince ayrıntısına kadar işlemiştir. Figürler bazen bu mimari öğeler yanında önemsiz zayıf ya da cılız kalmaktadır ya da figür dışında kalan bütün bu öğeler bir dekor kurgusu işlevi görmekte ve figürler bu dekorda birer figüran konumuna itilmektedir. Bu insanlar çoğunlukla hareketsiz ve enerjiden yoksundurlar. Bu özellik oryantalist bir yaklaşımda örneği olmuştur. Doğuda ve Batıda zaman algısı farklıdır. Batı da daha dinamik ve hızlı bir zaman algısı varken, Doğu'da bu farklıdır. Doğuda zaman yavaştır, hatta durmuştur. Bir zamansızlık ve değişmezlik durumu vardır. Osman Hamdi'de geniş mekanlarda yalnız kalan figürler zamanı yadsıyarak izleyiciye ıssızlığı düşündürmüştür. Osman Hamdi'nin resimlerine konu olan kadınlar Batılı oryantalist sanatçıların kadınlarına, erotizm ya da şehvet içermemeleri ve hayali mekanların kadınları olmamaları yönünden benzemezler ancak, kadınlar resimlerde Doğu'ya ait kıyafetler içinde dış mekanda feracelidirler.(Ek.24-27) “Gezintide Kadınlar” tablosunda aynı özellikler

⁹⁷ İpek Aksugür, “Osman Hamdi'ye Çağının zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış”, **Yeni Boyut**, Sayı:21, (1984), s.9.

görülmektedir. Resimde kadınlar kendilerine bakıldığıнын farkında olarak izleyiciye bakmaktadırlar. Ayrıca “Kahve Ocağı” resminde olduğu gibi kadınlar Doğu’lu olma özelliğini korumaktalar kendilerini teşhir etmeyip aksine mahcup ve gizemli özelliğini korumakta erkeğin karşısında ya da yalnız olduğu durumlarda da başı bir yana eğik durmaktadır.(Ek.22) “Haremden” adlı resim ise şimdiye kadar Batı’lı oryantalist ressamlardan farklı bir anlayışta yapılmıştır.(Ek.23) Tema ortaktır ancak işleyiş biçimi oldukça farklıdır. Diğerleri gibi bir erotizm içermez.

Osman Hamdi’nin kadın figürlerine beden ve temsil açısından bakacak olursak şunu görürüz. Osman Hamdi resme figürü konu etmesiyle ve bunu anıtsal boyutlar da gerçekleştirilmesiyle, kadın bedeninin resimde temsil edilmesi yönünden bir ilktir. Ancak yukarıda da bahsedilen figür anlayışı kadın figürleri içinde geçerlidir. Kadın bedeni resimlerde temsil edilme yönünde büyük gelişme kaydetmesine karşın Batılı anlamda ya da günümüzdeki anlamıyla temsil edilmemiştir. Bunda Osman Hamdi’nin fotoğraftan çalışması da etkili olmuştur. Bazı resimlerinde figür ve mekan arasında organik bağlantı görülmez. Figür bazen mekanlar örtüşmez resim yüzeyinde durur. Bu özelliklere sahip kadın bedeni de dönemin zihniyetini –her ne kadar sorgular biçimde yapılmış olsada- yansıtarak kendini gizlemektedir. Osman Hamdi portre çalışmalarında ise daha duygusal ve dışa vurumcu bir tavır sergilemiştir.(Ek.25) Genelde ailesinden insanların portrelerini yapmıştır.

Bilimsel ve araştırmacı bir tavırla figürü ilk ele alan ressam Osman Hamdi bedeni eti, canı ve ağırlığıyla yaratabildiği halde ilk kuşak figür ressamlarının tümünde olduğu gibi, zaman zaman figürü hacimlendirme endişesi başka plastik değerlerin yeterince ilgi görmemesine sebep olmuş, kapalı konturlar, kapalı form ve geçişler yeterince farklılaştırılmamış figür bazen resim yüzeyine yapışmıştır. Figür ve çevre plastik bütünlüğe erişememiştir. İlk kuşak ressamlarında figür, tek yönde ilerleyen bir zaman ve mekan sistemi içinde hareket etmiştir. Ancak Osman Hamdi bazı resimlerinde bunu aşarak başarıya ulaşmıştır.⁹⁸

⁹⁸ Aynı., s. 12.

3. Türk Resminde Kadın İmgesi

18. yüzyıl sonlarına doğru son bulan minyatür sanatı 19. yüzyılda bir değişme ve gelişme yaşamış Batı'nın tekniklerini kendine eklemleyen Osmanlı yeni bir resim anlayışı geliştirmiştir. Askeri okulların programlarına resim derslerini almasıyla ilk Batı'lı anlamda resim yapanlar asker ressamlar olmuşlardır. Değişen resim anlayışının ilk örneklerini İbrahim Paşa ve Hüsnü Yusuf Bey vermiştir. Bundan sonra ise Şeker Ahmet Paşa, Ahmet Emin, Süleyman Seyit Osman Hamdi, Hüseyin Zekai Paşa, Halife Abdülmecit Efendi, Hoca Ali Rıza Bey, Halil Paşa gibi özellikle desen çalışmalarıyla önem kazanan ressamlar ortaya çıkmıştır. İbrahim Paşa, Tevfik Paşa, Servili Ahmet Emin ve Osman Hamdi, Batı tekniğine yaklaşan Türk resim sanatının öncüleri olmuşlardır.

Türk resim sanatının figüratif gelişiminde Sanayi Nefise Mektebi Ali'sinin de önemli bir yeri vardır. Osman Hamdi'nin müdür atanmasıyla 1883 yılında açılan okul, Türk resim sanatında olduğu gibi çağdaş kadın konusunda da önemli bir kaynak olmuştur.

Osman Hamdi'ye kadar Türk resminin konusu doğa, kent görünümleri natüremortlardan oluşmuştur. Osman Hamdi –daha önceki bölümde de belirtildiği gibi- Türk resminde bir ilk olarak kadın figürlerini, portrelerini sık sık tekrarlamıştır. Böylece Türk resminde ilk defa büyük çapta kadın resimleri, portreler, çok figürlü düzenlemeler görülmeye başlanmıştır.

Osman Hamdi'yi izleyen Halil Paşa (1857-1940) 1847'de yüzbaşı rütbesi ile askeri okullarda resim öğretmenliği yaptıktan sonra 1880'de Paris'e gitmiş sekiz yıl akademide Leon Gerome atölyesinde çalıştıktan sonra İstanbul'a dönmüştür. Halil Paşa Paris'te özellikle kadın figürü ve portrelerinde güçlü bir desen anlayışına sahip olmuştur.

Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) sanat alanında önemli yenilikler getiren bir sanatçı olmuştur. Paris'teki öğrenimi sırasında Abdülaziz'in bir portresi ise yurtdışında

sergiye katılan ilk Türk sanatçısı olmuştur. Türkiye’de ilk resim sergisini 1874’de İstanbul Divan Yolunda açan Şeker Ahmet Paşa, resim ve zevk anlayışının bir eğitimi olarak Türk toplumuna ve Türk kültürüne geçişini sağlamış, bu alanda ilk sanat hareketini yaratmıştır. Şeker Ahmet Paşa o dönem gelişmekte olan Türk resmine katkıda bulunmuştur. Ancak resimlerinde natüremort konularını çalışmayı tercih etmiştir ya da doğa görünümüleri resmetmiş figüratif alanda çalışmamıştır. Resimlerinde görülen figür ise doğa görünümüleri içinde önemsiz bir silüet olarak yer almış, beden temsiline çok uzak kalmıştır.

İkinci asker ressamlar kuşağının en önemli ismi Süleyman Seyit daha çok natüremorta ilgi duymuş ancak figür araştırmalarından daha uzak kalmamıştır. Yaptığı natüremort çalışmalarında, şema duygusundan uzak resimsel bir plastik olgu olarak betimlemeye çalışmıştır. Kişisel bir üslup getirme yolunda çaba vermiştir. Çok sayıda olmamakla beraber Süleyman Seyit’in kadın portreleri ve desen çalışmalarında bulunmaktadır. Bunların arasında bulunan kadın portresinde kadın duyarlılığını yansıtmıştır. Kadın figürünü yansıttığı desen çalışmalarında aynı özellikle görülmüştür. Fakat portrede de, çıplak figürde de kadın seyirciye bakmaz kendi bakışlara sunmak yerine kendine ait dünyasında bir duygusallığı yansıtır.

Bu dönemin önemli olaylarından birisi de “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti” nin 1908’de kurulmuş olmasıdır. Bu cemiyet 1921’de “Türk Ressamlar Cemiyeti” 1926’da ise “Türk Sanayi Nefise Birliği” daha sonra ise “Güzel Sanatlar Birliği” adını almıştır. Kuruluşundan beş yıl sonra dağılan bu cemiyet aylık bir sanat dergisi de çıkarmış olup ilk kapandığında dönemin padişahı ve aynı zamanda desen konusunda başarılı ismi “Abdülmecit Efendi’nin bir portresi basılmıştır. Abdülmecit Efendi, tahtta kaldığı sürece sanatçıları desteklemiş, kendi çalışmalarını da sürdürmüştür, aynı zamanda da Batı Müziğiyle ilgilenmiştir. Kadın figürü ve desen konusunda da çalışmıştır.

Türk resim sanatında önemli bir yeri olan Sanayi Nefise Mektebi, Osmanlı’da günün koşulları ve ortamı göz önüne alınırsa, faaliyetleri ve kadın model bulunabilmesi açısından bir çok zorlukla karşılaşmıştır. Ancak zorlukların üstesinden gelebilen kurum,

kadın model bulma ve modelden çalışabilme olanağı yaratarak bu konuda bir ilk olmuştur.

Batılı anlamda Türk resim sanatının başlangıcını temsil eden bu dönemde figür çalışmaları nadiren yapılmıştır. Ressamlar kadın figürü yapmada ise daha çekinceli davranmıştır. Ancak bu dönemde bu ressamların hiçbir zaman kadın figürü yapmadıkları yargısı da yanlış olur. Bu çalışmaların sayısı az da olsa vardır yapılmıştır ya da en azından ressamların yurtdışı eğitimleri sırasında kadın figürü çalıştıkları düşünülmüştür.

20. yüzyıl başlarına kadar Osmanlı toplumunda “kadın” ın yeri oldukça gerideyken, kadın gerek kıyafeti gerekse yaşantısıyla dış dünyadan soyutlanmış kendi iç dünyasına kapanmış bir hayat sürmüştür. 19. yüzyıldan itibaren yavaş bir biçimde de olsa kadını özgürleştirme sürecinde Meşrutiyet’in ilanı ile özellikle kentli Osmanlı kadınının yaşamında yeni bir dönem açılmış ve dışarıda kaldığı gerçek yaşamın bir parçası olmuştur.

Meşrutiyetle birlikte kadınların hayatında belirginleşmeye başlayan değişimler, özellikle kadınların kıyafetlerine yansıyan Batılı giyim tarzları ve sosyal hayatın değişmesi sonucu bunun toplumsal yaşamda etkin olmaya başlamasıyla birlikte kadının günlük hayatın farklı alanlarında görünmesi, o dönemdeki resimlere de konu olarak yansımıştır. Daha önceki kapalı yaşamın tersine, eğlencede, gezide, tuval başında ya da bir çalgı çalarken, renkli kıyafetleri, oturuşları, duruşları ve bakışlarıyla bu dönem resimlerinde izlenebilmiştir. Ancak Meşrutiyet’in ortaya çıkardığı o modern ve renkli kadın görüntüsü aslında toplumdan soyutlanmış denilebilecek sadece İstanbul’lu ve kentli olan seçkin bir kesimi temsil etmektedir. Farklılaşan bu yaşam şekli Batı’dan alınmış ve Osmanlı toplumunun farklı kültürüne uydurulmaya çalışılmıştı, ancak toplumun büyük bir kesimine hitap etmemiştir.⁹⁹ Türk resim sanatında “kadın” imgesinin 20. yüzyıl başlarından itibaren değişimi, Osmanlı Türk kadınının toplumsal, kültürel ve ekonomik yaşamda değişen konumuyla doğrudan ilişkidir. Bu büyük dönüşüm ve çağdaşlaşma döneminde İstanbul ya da Anadolu kadını, tuvalerin

⁹⁹ Ayşegül Önsöz Ersoy, “Osmanlı Kadınından Günümüz Kadınına Doğru” **RH Sanat**, Sayı 27 (2006), s. 33.

yüzeğine, gerçekte olduğundan farklı görünümde ve dönemin ideolojileri doğrultusunda çalışan sanatçıların görsel tasarım ve düşünce dünyalarında imgeleştirerek yansıtılmış, kadın imgesi yeniden kurgulanarak söylemleştirilmiştir. Osmanlı modernleşmesinde, modernliğin temsilinde kadın, her zaman önemli bir simge değeri taşımış ve ideolojinin yaygınlaştırılmasında vazgeçilmez bir öge olmuştur. Sanat özellikle de resim, kentli ya da köylü kadını modernleştirerek görselleştirirken, tasarlanan devrimleri, hedeflediği değişimleri kadın imgesinin yardımıyla inandırıcı hale getirmiştir.¹⁰⁰ Resimlere Osmanlı kadınının moda, giyim kuşam, süs ve mobilyaları eğitim değişiklikleri resimlere bir oranda yansıtılmıştır.¹⁰¹

Batılılaşma dönemi ve sonrasında yapılan kadın figürü 20. yüzyılın başlarında daha büyük bir değişim geçirmiştir. Bu değişim daha çok “biçim” yönünde “kadın bedeninin temsili” yönünde olmuştur.

19. yüzyılın ikinci yarısıyla 20. yüzyılın başında Fransa’da empresyonizm (izlenimcilik) akımı başlamış ve sonrasında diğer ülkelere yayılmıştır. Bu akım resim sanatında gerçek bir devrim olarak nitelendirilmiştir. Empresyonistler birbirinden farklı, tek tek fırça vuruşları ile saf prizmatik renkleri kullanma tekniğiyle açık havada resim yapmışlardır. Amaçları, ışığın değişen etkilerini yakalayarak, bu canlılıkla doğaya yakınlıkla ve yoğunlukla yansıtmak olmuştur.¹⁰²

Türk resim sanatında da 1914 kuşağı olarak bilinen sanatçı grubu empresyonizmden etkilenerek, bu üslupta çalışmalar yapmışlardır.

1908-1910 yıllarında Sanayi Nefise Mektebi’ni bitiren öğrenciler arasında seçilerek Paris’e gönderilen Sami Yetik (1875-1945) İbrahim Çallı (1882-1960), Feyhaman Duran (1886-1970), Hikmet Onat (1885-1977) Hüseyin Avni Lifij (1886-1927) gibi sanatçılar burada yetiştirdikleri halde klasik ekolün etkisinden sıyrılarak kendilerini empresyonizm heyecanına kaptırmışlardır. Gerçekçiliği tercih etmemiş,

¹⁰⁰ “Türk Resminde “Kadın” İmgesinin Dönüşümü” **P Dünya Sanatı Dergisi**, (Bahar, 2006), s. 10.

¹⁰¹ Selda Alp, “II. Meşrutiyet Döneminde Kadın Sanatçılar ve Kadın Resimleri” **Anadolu Sanat**, Sayı:10, (1999), s. 17.

¹⁰² Maurice Serrulaz, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**,(İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984), s. 7.

kendi kişisel yorumlarıyla çalışmak istemişlerdir. Teknik açıdan siyahı eve çizgisel deseni ortadan kaldırıp parlak ışık üzerinde yoğunlaşmışlar, bu arada açık havada çalışmış, konularına ise çıplak insan figürünü dahil etmişlerdir. Sanatçılar İstanbul'a döndüklerinde bu tarzı benimseyerek sürdürmüşlerdir. Bu “Osmanlı İzlenimciliği” olarak da adlandırılan üslup, Batılıların bu üsluba ilişkin fiziksel, kimyasal değerlendirmelerini paylaşmadığından çağdışı ve yüzeysel bulunmuş, akademik bir akım olarak görülebilecek olmasına rağmen “ikinci kuşağın” klasik, doğalcı ve romantik hareketlerin bir karışımından oluşan elektrik çalışmalarına göre bir ilerleme sayılmıştır.¹⁰³ Batılı izlenimciler nesnel ve manevi ideali, salt duyu tarafından algılanabilecek bir gerçeklik olarak kavramsallaştırmışlar en doğru formda yansıtılan duyu algısı içinde kusursuzlukla güzelliği birleştirmişlerdir. Özel gözlemin gücünü vurgulayan bu tavır gerçekliğe ve onun nesnelliğe yüklediği öneme verilen tepki olmuştur. Klasisizm derinlik hissini, resmin atmosferi içinde tonları belli bir biçimde kullanarak yaratmış, izlenimcilik ise bu atmosferi ufak renk partiküllerinin titreşimiyle parçalamıştır. Böylece üçüncü boyut azalmış ve resmin düz yüzeyinin önemini arttırmıştır. Batı'da 1860 yılında başlayan, 1870'de doruğa ulaştıktan kısa bir süre sonra da Batı'nın bütün sanat çevrelerini saran empresyonizm, Türkiye'de Hüseyin Zekai Paşa ve Halil Paşa'lara rağmen, sanatçıların dönüşünden sonra 1914'de başlamıştır. Çağdaş Türk resminin ilk dönemi olarak bilinen 1914 Kuşağı'na “ Çallı Kuşağı” veya Fransız empresyonistlerin etkisinde kaldıkları için “izlenimciler” denmiştir.

Bu dönemde “kadın” figürüne farklı bir yaklaşım getirilmiştir. Osman Hamdi dışında Türk ressamı, figür ve portre yerine daha çok peyzaj ve natürmorta önem verirken 1914 kuşağı ressamı natürmort ve manzaradan çok figüre yönelmişler ve özellikle nü çalışmaları yapmışlardır.

Türk resim sanatı yenilenip çağdaş bir görünüm kazanma yoluna girdikçe sanatçılar “çıplak” sorununa ilişkin yeni çözümler arama zorunluluğuyla karşılaşmışlardır. Minyatür sanatı da dahil olmak üzere, belirli tarih dönemlerinde meydana getirilmiş olan çıplak tasvirlerin, her şeyden önce canlı modelle herhangi bir

¹⁰³ Oğur Arsal, **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi**, Çev; Tuncay Birkan (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000), s. 17.

bağlantısı yoktu. Çıplak sorunu Türk sanatçısının çağdaş biçim özgürlüğüne açılışını da simgelemektedir.

1914 dönemine kadar olan önceki dönemlerde figür ve çıplak figür, portre konuları işlense de bu konulara karşı en yoğun ilgi 1914 dönemi sanatçıları arasında görülmüştür. Akademik karakterli nü çalışmalarını pek çok ressamda görülmüştür. Az sayıda ressam kuru akademik üslubu aşarak kendi üsluplarını oluşturmuşlardır. Bu dönemde model bulma zorluğu çeken ressamlar eşlerini model olarak kullanmışlardır. Ressam artık çıplak kadın figürünü resme yerleştirmiştir.

4 . Örnek Sanatçı Yapıtları

4.1. Halil Paşa

Halil paşa 1857 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası, Harbiye Mektebi'nin kurucularından Tophane Meclisi Reisi Müşir Ferit Selim Paşa'dır. 1869'da Mühendishane-i Berri-i Hümayun'da başladığı eğitimini 1873'de Topçu Teğmeni olarak tamamlamış, babası devlet erkanından olduğu için padişaha takdim edilerek yaverlik silkine alınmıştır.¹⁰⁴ Okuldan mezun olduktan sonra ise askeri liselerde resim öğretmenliği yapmıştır. 1880 – 1888 yılları arasında Paris'e giderek Gerome ve Courtois'in atölyelerinde resim eğitimi almış, 1888'de İstanbul'a dönerek 1900'a kadar Tıbbiye Mektebi'nde resim öğretmenliği yapmıştır. 1914'te Sanayi Nefise Mektebi–i Alisi Müdürlüğüne atanmıştır.¹⁰⁵ Halil Paşa asker ressamı arasında üçüncü kuşağın temsilcilerindendir.

Halil Paşa Paris'te Gerome ve Courtois atölyelerinde daha çok figür çalışmıştır. İstanbul'da Sanayi–i Nefise'nin figüre çok ağırlık verdiği halde çıplak beden tüm ayrıntılarına girmekten özenle kaçındığı bir süreçte Halil Paşa bu anlayışında ötesinde örnekler yapabilmıştır. Halil Paşa'nın figürlerinde hareketlerin ve bedeni saran kıyafetlerin altındaki beden –desenin de sağlamlığı dolayısıyla tamamen yansıtılmıştır.

¹⁰⁴ Sezer Tansuğ, **Halil Paşa** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 1993), s. 19.

¹⁰⁵ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, (5. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999), s. 367.

Halil Paşa izlenimci sanatın bir öncüsü olarak görülse de güçlü bir desenden yoksun olarak gördüğü izlenimci Fransız resmine özellikle Manet’ye tam bir karşılığı olmadığı düşünülmemiştir.¹⁰⁶ Ancak Halil Paşa akademik gelenek ile izlenimci resim sanatının çekişmesinin en yoğun olduğu dönemde, izlenimci sanatı tanıma olanağı bulmuş, doğrudan bir etkileme olmasa da izlenimci özellikleri içine sindirebilmiştir. Halil Paşa manzaralarındaki yeri duyarlılık izlenimci etkiler taşımaktadır. Resimleri doğayla kurduğu ilişki ve ışık duyarlılığı açısından izlenimci olarak kabul edilmiştir. Halil Paşa izlenimci sanatın özelliklerini, kendi üslup çizgisiyle birleştirebilmiştir. Doğaya ve açık havada resim yapmaya olan ilgisi akademik anlayış dışına çıkmasına yol açmıştır. Daha sonra Galatasaray sergilerine katılmıştır. Mısır ve Yunanistan’da sergiler düzenlemiş 1936’da Viyana’da düzenlenen uluslar arası resim sergisinde altın madalya kazanmıştır.

Halil Paşa resim eğitiminde, atölyede objeler yada figürle ilgili bir temel tasarım sürecinin doğa ve açık hava resmine başlangıç oluşturduğunu söylemiştir ayrıca bu düşünce kendi sanatı içinde geçerli olmuştur.¹⁰⁷

Peyzajın yanı sıra figüre ağırlık veren ressam daha çok kadın figürü çalışmıştır. Figür ve portre çalışmalarında çizgi ritmi, renk ahengi ve desen sağlamlığı önemli ve standart bir özellik haline gelmiştir.(Ek.28) Figür çalışmalarında Paris’te aldığı eğitimle daha çok Batılı kadınları resmederken, İstanbul’a döndüğünde üslubu değişime uğramıştır. 1894 tarihli “Kanepede Uzanan Kadın” resminde figüre yönelik yaklaşımı yeniden belirlenmiştir.(Ek.31) Aynı zamanda yurtdışında ödül kazanan “Madam X” portresi Halil Paşa’nın geniş ölçüde çıplak etütlere yönelmiş olduğu bir dönemin çalışmasıdır.(Ek.29) “Kanepede Uzanan Kadın” adlı resmi dinginliğiyle yerel bir atmosfer içinde resmedilmiştir. Ayrıca bu resminde, kumaş kıvrımları ve dokuları, sürahi ve bardak gibi ayrıntılara da özel bir önem vermiştir. Halil Paşa burada üslup olarak desen ağırlıklı gerçekçi bir yaklaşımı benimsemiş olsa da aynı zamanda ışık ve renk etkilerini de araştırmaktan geri kalmamıştır, ayrıca resimde kadının güzelliğini de

¹⁰⁶ Aynı, s.30

¹⁰⁷ Aynı, s. 34.

vurgulamış romantik bir yaklaşım benimsemiştir.¹⁰⁸ Halil Paşa bu resminde içinden çıktığı kültürel ortamın bir ifadesi olarak daha sıcak, yerel tonlar kullanmış, modeli poz vermekten uzak doğal bir görünümde tasvir etmiştir.

Batılılaşma hareketinin toplum hayatı dolayısıyla da kadın yaşamı üzerindeki etkisinin resim sanatına yansması daha önceki bölümlerde açıklanmıştı. Halil Paşa'nın bu resmi de bu konuya örnek oluşturabilecek niteliktedir. Ressamın eserini ürettiği Tanzimat sonrası dönem, kadının toplum içindeki yerinin tartışılmaya başlandığı bir evre olmuştur. Daha önceki bölümlerde bahsedildiği gibi kadına yasal haklar ve eğitim konusunda daha çok hak tanınmış bunun yanı sıra kadın toplumda ön plana çıkmaya başlamış kılık kıyafeti de değişmiştir. Batı etkisi özellikle saraylarda ve konaklarda kendini göstermeye başlamıştır. Halil Paşa karısı Aliye Hanımı model olarak kullandığı bu resminde kadını dönemin özelliklerine uygun kıyafetler içinde resmetmiştir. Kadına bakıldığında ise ayrıntılarıyla verilmiş dönem kıyafetleri, altında Halil Paşa'nın desen anlayışıyla kadın bedenini tasvirinin yanı sıra ayrıntılı portre özellikleri de izlenebilir. Halil Paşa figüre yaptığı katkıların yanı sıra portredeki ustalığıyla da tanınmıştır. 1891 tarihli başka bir enteriyöründe oturmuş ve ellerini önündeki mangala doğru uzatmış, kırmızı hırkalı bir yaşlı kadın figürünü ele alan Halil Paşa, figür deneyimlerini güçlü bir biçimde yansıtan gerçekçi bir kompozisyon meydana getirmiştir.¹⁰⁹(Ek.30) Ayrıca Paris atölyesindeki desen çalışmalarında çehre detaylarına çok önem vermiş, ifadeyi yansıtmaya çabaları dikkat çekmiştir. Özellikle insan bedeni ve çehre detayları geleneksel biçim alışkanlıkları içinde değildir. Halil Paşa Batı'ya dönük çağdaş anlamda bir resim için hareket noktasının, insan bedeninin organik yapısına ilişkin gözlemler ve etütler olduğunu düşünmüş çalışmalarını bu yönde sürdürmüştür. Geleneksel şema kalıplarından uzaklaşarak yeni biçimler geliştirme yolunda beden ve figür üzerinde çalışmış ve bu konunun gelişiminde öncülerden biri olmuştur.

¹⁰⁸ Funda Berksoy, "Halil Paşa ve Namık İsmail'in Resminde Uzanan Kadın", **Antik ve Dekor**, Sayı: 45, (1998), s. 81.

¹⁰⁹ Tansuğ, **a.g.e.**, s. 39.

4.2. Şehzade / Halife Abdülmecid Efendi

Abdülmecid Efendi Sultan Abdülaziz'in oğlu olarak 29 Mayıs 1968 tarihinde dünyaya gelmiştir. Babasının ölüm tarihi de olan 1876 tarihinden 1908'e kadar önce Dolmabahçe Sarayında daha sonra da Beylerbeyi Çamlıca'da kendisine tahsis edilen köşkte kapalı bir yaşam sürdürmüştü ve bu dönemi de yabancı dil öğrenerek ve resim yaparak geçirmiştir. 1908'de İkinci Meşrutiyetin ilanından hemen sonra, hanedanın diğer üyeleri gibi, Şehzade Abdülmecid Efendi de siyasal ve toplumsal sorunlarla ilgilenmeye başlamış bu tarihten sonra aktif bir yaşam sürdürmüştür.¹¹⁰

Şehzade Abdülmecid Osmanlı İmparatorluğunun son döneminde güzel sanatlarla yaklaşımını sergileyen önemli bir örnek olmuştur. Osmanlı Sarayı doğrudan doğruya resim, müzik ve heykel gibi güzel sanatlarla ilgilenmekte ve hatta şehzadelerin öğrenim programları içinde güzel sanatların bulunmasına özen göstermektedir. Abdülmecid hanedanlığın bir üyesi olarak devlet görevlerinin yanı sıra ressamlığı ve sanatsal olaylara verdiği maddi, manevi destekle öne çıkmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin gazete çıkarma girişimleri, Galatasaray sergileri, basılan sergi katalogları, Şişli Atölyesi, Viyana Sergisi gibi faaliyetlere katkıda bulunmuş destek olmuştur. Abdülmecid Sarayı ressamı Fausto Zonaro'dan resim dersleri almıştır. Ayrıca Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Çallı İbrahim, Hikmet Onat, Namık İsmail, Nazmi Ziya, Şevket Dağ'ın da ders verdiği bilinmektedir.¹¹¹ Şehzade Abdülmecid pek çok portre çalışmasının yanı sıra en önemli resimleri 1918'de gerçekleştirilen Viyana Sergisi'nde büyük beğeni toplayan 1917 tarihli "Harem'de Beethoven" ve "Harem'de Goethe" isimli resimleridir.

Abdülmecid Efendi'nin resim anlayışının temellinde sağlam bir desen anlayışı ön plandadır. Resim eğitimini yukarıda da sayılan ressamlardan olmasından ve bu desen çalışmalarından bu konuya önem verdiği anlaşılmıştır. Fausto Zonaro başta

¹¹⁰ Kıymet Giray, "Son Halife Velihaht Abdülmecid Efendi'nin Yaşamı ve Sanatı", **EJOS IV. Proreading of the 11 th International Congress Of Turkish Art**, Utrecht, (2001), s. 7.

¹¹¹ Ahmet Kamil Gören, "Yeni Bilgiler Işığında Şehzade, Velihaht Halife Abdülmecid Efendi'nin (1868-1944) Yapıtlarını Yeniden Değerlendirmek", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 93 (2004), s. 30.

olmak üzere bazı yabancı sanatçılardan ders aldığı anlaşılan, ama yine de otodidakt sayılabilecek bir üslubu vardır. Aynı zamanda Batı saraylarındaki modern yaşama duyduğu aristokrat ilgileri resimlerine yansıtmıştır.¹¹² (Ek.32-33) Elinde kitap tutan ve bir divana rahatça oturmuş bulunan saraylı bir genç kadın tasvir ettiği resmi Halil Paşa'nın "Kanepede Uzanan Kadın" resmindeki "motif" uygulaması, daha sonraları gene modern yaşam kesitinden benzer uygulamalara dönüşerek divana uzanmış kadın, peçesi açılmış güzel çehreler yada romantik bir içeriğin sınırını aşmayan diğer kadın konularına doğru uzanacak, bu konunun bazı aşamalarda dramatik içerikli resimlerde de ele alınacaktır.¹¹³

Abdülmeccid Efendi yakın çevresini ve özellikle de kendi ailesini resimlerine konu olarak almıştır. Karısı, çocukları onun durmadan resimlediği vazgeçemediği konuların değişmez modelleri olmuştur. Çağdaş giysiler içinde ve modern giyim tarzlarıyla bir Osmanlı Veliht'ının karısını ve kızını görüntülemiştir.

"Haremde Goethe" resmi Şehzade Abdülmeccid'in sanat anlayışını belirleyen değerleri sergilemekle kalmaz aynı zamanda dönemin resim anlayışının yansıtıldığı odalık resimlerine yeni bir yaklaşımı da sergiler.(Ek.32) Sanatçı, klasisizmin özelliklerini yansıtan poz, formu ve yüzü de incelemiş olduğunu ve özümseyerek yapıtlarında uyguladığını kanıtlamaktadır. Abdülmeccid saray mekanının haremi içinde bir prensesi klasisizminin niteliklerini saklı tutan bir sanat anlayışıyla resimlemiştir. Kadının duruşu ve ifadesi klasisizmin kadın figürüne yüklediği klasik tanrıçaların mağrur ifadesini taşımaktadır.¹¹⁴ Abdülmeccid, Osmanlı sarayının dünyaya kapalı yaşamını yansıtan resimler yapmıştır. Saraya içinde prenseslerin giysilerini, okudukları kitapları ve dinlediği müziği resimlemiştir.

Şehzade Abdülmeccid'in portre yada çok figürlü düzenlemeler yapmaya eğilimli olması çağdaşları arasında onu ayrıcalıklı bir yere getirmiştir.

¹¹² Tansuğ, 1999, a.g.e., s. 139.

¹¹³ Aynı, s. 139.

¹¹⁴ Giray; a.g.e., s. 17.

4.3. İbrahim Çallı

İbrahim Çallı, 13 Temmuz 1882 de, o yıllarda İzmir'e bağlı olan Çal kasabasında dünyaya gelmiştir. İlköğrenimini ve Rüşdiye'yi Çal'da tamamlamıştır ve İzmir Mülki İdadisi'ni bitirmiştir. İbrahim Çallı'nın ailesi resimle ilgili kişiler değildir. daha sonra İstanbul'a gitmiş ve gazete dağıtımcılığı yada arzuhalcilik gibi işler yapmıştır. 1905 – 1911 yılları arasında İstanbul Adliyesinde mübaşir olarak çalışmıştır. Bir Ermeni ressamdan ders alırken sonrasında 1906 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne girmiştir.¹¹⁵ Okulu bitirdiği yıl devlet tarafından Paris'e gönderilerek, Fernand Cormon'un atölyesinde öğrenimini sürdürmüştür. I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda dönmüş Sanayi-i Nefise Mekteb-i'nde Vallaruy'nin yardımcısı olmuştur. Atölye öğretmeni olduktan sonra, 1947'de emekli oluncaya kadar bu görevde kalmıştır. Devlet Resim ve Heykel sergilerine aralıklı olarak katılmıştır. Ayrıca Güzel Sanatlar Birliğinin kurucularından biridir.¹¹⁶

1917 yılında I. Dünya Savaşı sürerken kahramanlık resimleri üretilmesi amacıyla Şişli'de Harbiye Nezareti Resim Atölyesi kurulmuştur. Osmanlı'nın yenilgiler karşısında toplumun moral gücünü yükseltmek düşüncesiyle sanata başvurulmuş bu atölyelerde yapılan resimlerin de Viyana ve Berlin'de sergilenmesi planlanmıştır. Sanatçılar burada ordu, asker, zafer konularını milli duygularla resmetmişlerdir. Atölyede asker ressamından Mehmet Sami Yetik ve Mehmet Ali Raya görev almış. Bunların yanı sıra İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ali Sami Bayar, Mehmet Ruhi, Ali Cemal Besim ve 1914 kuşağının diğer sanatçıları bu atölyede resimler üretmiştir.¹¹⁷

İbrahim Çallı'nın içinde bulunduğu Türk resminde 1910 yada 1914 kuşağı, daha yaygın bir deyimle de Çallı kuşağı olarak tanımlanan sanatçı grubunu, II. Meşrutiyetle birlikte gelişen kültür ortamının bir uzantısı sayılmıştır.¹¹⁸

¹¹⁵ Kıymet Giray, **Çallı ve Atölyesi**, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1997), s. 32.

¹¹⁶ Tansuğ, **a.g.e.**, s. 370.

¹¹⁷ **Aynı.**, s. 151.

¹¹⁸ Kaya Özsezgin, **İbrahim Çallı**, (İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 1993), s. 12.

Halil Paşa'yla birlikte Türk resmine giren empresyonist etkiler, İbrahim Çallı'nın –yurt dışı eğitiminde etkisiyle resimlerinde daha çok görünmüştür. Pertev Boyar, Çallı'yı “tam ve şuurlu bir empresyonist olarak değerlendirmiş. Çallı'nın “Avrupa empresyonistine örnek bir model” olduğunu söylemiştir. Adnan Turani ise Çallı'yı “Akademikleşmiş bir empresyonizmin temsilcisi” olarak görmüş ve Çallı'nın yaptığı'nın biraz daha “kendine özgü” bir izlenimcilik olduğunu söylemiştir.¹¹⁹ Çallı izlenimci bir renk anlayışına sahiptir. Ancak formlardaki uyumada dikkat eder “ışık-gölge tekniğine dayanarak konstrüktif eserler meydana getirdiği düşünülmüştür.

Çallı'nın resimleri peyzaj, natürmort, portre ve çıplak gibi dört ana tema çevresinde oluşmuştur. Çallı'nın ilk dönem resimleri, Türkiye'de Batılı yaşam biçiminin İstanbul'da aristokrat bir çevrede giderek yaygınlaşmaya başladığı II. Meşrutiyet döneminin beğenisine uygun düşmektedir. Değişen giyim ve görenekler Çallı'nın ilk dönem resimlerine yansımıştır. Çok sayıda portre yapan sanatçı aynı dönemde İstanbul'un değişik semtlerini konu alan peyzajlar da yapmıştır. Portrelerde fotoğraftan bakarak çalıştığı örnekler olsa da daha çok canlı modelden çalışmıştır. Çallı akademik disipline olan saygısından ve bağlılığından dolayı gördüğü nesne ve kişilerde görüntülere bağımlı kalmıştır. Resimlerinde izlenimciliğin genel – geçer kurallarına bağlı kalsa da her kuralını birebir uyguladığı söylenemez. Fakat İstanbul peyzajlarında ve bazı natürmortlarında neredeyse bir eskiz çabukluğunda yapılmış izlenimini veren fırça darbelerini görmek mümkündür. Bu resimlerinde izlenimlerin sıcaklığı, kesim saptama yöntemlerinin önüne geçmiştir.¹²⁰

1914 dönemi sanatçılarının Türk resmine yaptıkları en önemli katkı yeni bir anlayışla ele aldıkları figür konusunda olmuştur. “1914 kuşağı sanatçılarının boyasal ilgilerini manzara dışındaki resim türlerinde yöneltmiş olmaları ayrıca önemli bir olgudur. Söz gelimi figür konusunda Osman Hamdi Bey'in araladığı Psiko-sosyal kökenli çekincelerin aşılması mücadelesi aynı dönemde de cesaretle verilmiştir. Portre ve çıplak figürlü kompozisyonların bir resim türü ve anlatım seçeneği olarak kabul görmesi ve yine başarıyla tatbik edilmesi bu sürece dahil edilecek ayrıcalıkların başında gelir. 1914 kuşağı ressamlarında daha bir belirginleşen figür ilgisi, (bir yandan da “Şişli

¹¹⁹ Aynı., s. 23.

¹²⁰ Aynı., s.25.,

Atölyesi” yarattığı olumlu etkinin de koşutunda) Türk resminde artık yaygınlaşan bir eğilim haline gelmiştir.”¹²¹

Çıplak konusu Çallı’nın sanatında önemli bir yer tutmuştur. Son yıllarında ise daha çok daha çok uzanıp yatmış durumda gösterilen çıplak figürlere, kadın bedeninin uyumlu çizgileri ve hacimsel oranları yansıtan değerleri açısından yaklaştığı görülmüştür. Resimlerinde bedenin yapısını öne çıkaran net bir görüntü izlenmiştir. Çallı, çıplaklarını, daha 1920’li yıllardan başlayarak Osmanlı Ressamlar Cemiyeti sergilerine koyarak alabileceği olumsuz tepkilerden çok, çıplaklık kavramının sanat açısından kapsadığı değeri toplum kesimine kabul ettirmeye çalıştığı görülmüştür. Çıplak kadını konu aldığı resimlerinde tanımlı bir mekan yerine nötr bir arka plan kullanıp tüm dikkati figürün anatomik hareketi üzerine toplamıştır. Nü’lerinde cüretkar pozlar kullanmasına rağmen kadın içe kapanık, utangaç bir şekilde vermiştir.(Ek.38) Figürlerin yüzleri çok belirgin ve ön planda değildir, figür eliyle koluyla yüzünü kapatmış, başını çevirmiştir. Ancak beden, anatomiye uygunluğu ve resmin merkezine yerleşerek ana konu haline gelmesiyle tuvalerde temsil edilme düzeyine ulaşmıştır. Çallı çıplağı bir model durağanlığından çıkarmıştır, sanatçının çıplakları, model olarak poz vermenin ötesinde kendi kadınlıklarını öne çıkarmışlardır.(Ek.36-37) Ankara Resim Heykel Müzesindeki “Nü” resmi, iç mekanda kanepede üzerinde uzanıp poz veren çıplak bu özellikleri yansıtan başarılı bir çalışmadır.(Ek.41) Mekandaki divan, yastıklar ve perdedeki tamamlanmamış izlenimine karşılık, modelin vücudu tamamlanarak bir çarpıcılık sağlanmış ve ışığın kullanımıyla da kadının erotik niteliği vurgulanmıştır.¹²² Bu da Çallı’nın mekan kullanımında nötr olmayı tercih ettiğini destekler bir örnektir. Resimlerinde beden, figür kadın bedeni ön plana çıkmıştır.

4.4. Namık İsmail

Namık İsmail 1890’da İstanbul’da doğmuştur. Galatasaray Lisesi’nde okurken resim eğitimine başlamış daha sonra Sanayi-i Nefise Mektebi’ni bitirmiştir. Ailesi tarafından Fransa’ya gönderilerek Julian Akademisinde Ecole Nationale des Arts

¹²¹ Mümtaz Sağlam, **Sanat Koleksiyonu 1. Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyondan Örnekler**, (İstanbul:T.C. Merkez Bankası Yayınları, 2004), s. 29.

¹²² Gül Sarıdikmen, “Resimde Uzanan Çıplak”, **ST Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Sayı:1 (Sezer Tansuğ Sanat Vakfı ,2006), s. 193.

Decoratif'te ve Cormon'un atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür. Yurda dönünce I. Dünya Savaşı yıllarında Kafkas cephesinde yedek subay olarak görev yapmıştır. Bu sırada Şişli Atölyesi'nde savaş konulu resimler yapmıştır. Bir süre Berlin'de Liebermann ve Corynth'in atölyelerinde çalışmış İstanbul'a döndüğünde resim öğretmenliğine başlamış Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışmıştır. Bu süre içinde Paris'e gitmiş döndüğünde aynı okula müdür olarak atanmıştır.¹²³

Namık İsmail'de 1914 kuşağı içinde değerlendirilen ressamlarından. Namık İsmail de İbrahim Çallı ve dönemi sanatçıları gibi özellikle figüre ve portreye yönelmiştir.

İbrahim Çallı ve Namık İsmail, Türk resmi içinde "Türk İzlenimcileri" olarak değerlendirirler. Aslında bireysel yaklaşımları ve üsluplarıyla resim sanatına farklı bir görüş getirme çabası içinde bir arayışı temsil etmektedirler. Namık İsmail'de Çallı gibi atak fırça vuruşlarını benimsemiş, kullandığı renk ve ışıkla hareketi başarıyla yansıtabilmiştir. Desenlerinde de sanatçının figürün özelliklerini ve anatomi üzerinde çalışmalar yaptığı, insan vücudunun biçim ve hareketlerini çok iyi bildiği görülmüştür. Bu nedenle Namık İsmail'in figürleri çok değişik duruşlardadır ve dinamik duruşlarıyla hareketi devinimi başarıyla yansıtır.(Ek.39-40)

Namık İsmail'in "Sedirde Uzanan Kadın" adlı resmi Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın" adlı resmiyle benzer yönleri olması sanatçının Halil Paşa'dan etkilendiğini göstermektedir. Namık İsmail'in 1917 tarihli "Sedirde Uzanan Kadın" isimli resmindeki model, fiziksel açıdan karısı Mediha Hanım'ı hatırlatmaktadır.(Ek.44) Sanatçı aynı dönemde karısının çok sayıda portresini de yapmıştır. Figürün çevresindeki, örneğin duvara asılı duran besmele yazılı hat levha ve yastıklar resme yerel bir hava kazandırmıştır. Namık İsmail'in bu resminde kadının dış görünümünden daha çok düşünsel yapısıyla ilgilendiği, bunun içinde kitaplığa sembolik bir anlam yüklediği söylenmiştir. Osman Hamdi Beyin "Rahlede Oturan Kadın" yada "Mihrap" adlı resimlerinde dünyevi olanı ve kadını yüceltmesi gibi Namık İsmail'de kadının toplumda kat ettiği aşamayı destekler görülmektedir. Namık İsmail resminde 20.

¹²³ Tansuğ; a.g.e, s. 370.

yüzyılın başında toplumsal hayata aktif olarak katılan yeni tip Türk kadınının imgesini sunmuştur.¹²⁴

Namık İsmail, Türk resim sanatında kişisel üslup ayrımlarının belirginlik kazanmasını sağlayan büyük ustalardan birisi olarak değerlendirilmiştir. Temalara biçimsel yaklaşımı belli sınırları aşmayan bir deformasyon eğilimi yansıtır.

¹²⁴ Funda Berksoy, “Halil Paşa ve Namık İsmail’in Resminde Uzanan Kadın”, **Antik ve Dekor**, Sayı: 45 (1998), s. 82.

SONUÇ

Osmanlı Devleti'nin yüzyıllar boyunca koruduğu siyasal göç, imparatorlukta içe kapanık ve kendi kendine yeterli bir toplum haline gelmesine sebep olmuştur. Osmanlı Devleti 17. yüzyılda yaşadığı başarısızlıklar ve toprak kayıpları sonunda uzun zaman denediği eski Osmanlı kurumlarını diriltmek yoluna giden “ıslahat” fikri yerine, kendisine Batı usullerini örnek almak üzere yüzünü Batı'ya dönmüş ve Batı'nın teknolojisinden yararlanmak istemiştir. Hilmi Yavuz, bu süreci Modernleşme Oryantalizm ve İslam kitabında, Şerif Mardin'in bu dönemde “1. Batılılaşma Dönemi” diye adlandırılmasını örnek vererek ilk Batılılaşma hareketlerinin aslında Batı'nın zihinsel olarak değil, teknolojik olarak kendine mal etme olduğunu söylemiştir. Bu dönemde Batılılaşma askeri bir sorun olarak ele alınmıştır. 1826'dan sonra ise Osmanlı, Batı'nın üstünlüğünün salt bir askeri üstünlüğe indirgenemeyeceğini kavramış, askeri üstünlüğün arkasındaki zihniyetin araştırılması işine girmiştir. Tanzimat bu anlamda bir zihniyet düzenlemesidir ve aydınlanma bu noktada gündeme gelmiştir. Osmanlı'da modernleşme Batılılaşma ile paralel ilerleyen bir süreç olmuştur. Bu ortam içinde “kadın” ın konumuna bakılacak olursa görülür ki kadının konumu modernleşme hareketinin tarihsel gelişme süreci içinde biçimlenmiş olmasıdır. Yaşam kurallarını geleneklerin ve İslam'ın belirlediği bir toplumun Batılılaşma'nın Batılı yaşamının getirdiği kuralları benimsemeye çalıştığı durumda kadın merkezi bir yer tutmuştur. Bu süreçte ise “kadın” ın Doğulu ve Batılı algılamada farklı yerlere sahip olması da bir zorluk yaratmıştır. Kadın, Doğu'da tamamen gelenekler ve İslam kurallar çerçevesinde yaşamıştır. Ancak bu durum daha çok Anadolu'nun İslamiyet'i kabulünden sonra gelişmiştir. İslamiyetten önce Türk toplumunda gerek yönetimde olsun gerek sosyal yaşamda kadın daha aktifken İslamiyet'in kabulüyle, kadın toplumda daha geri plana itilmiştir. Eski gelenekler devam etsede kadının yeni yeri ağırlıklı olarak din eksenli tanımlanmıştır. Aslında bu durum Kur'an'da açık ve kesin bir dille ifade edilmemiş Allah katında kadın ve erkek eşit sayılmıştır ancak kadın ikincil konumda kalmış korunması ve sakınılması gereken bir varlık gibi gösterilmiştir. Bu durumda ataerkil bir toplumda Kuran'a dayanarak kadını ikinci plana itmek daha kolay gerçekleşmiş yazılı buyruklar olduğundan farklı yorumlanmıştır. Yani aslında durum tamamen Kuran'ın emrettiği şekilde değil ataerkil toplumun yanlış yorumlamalarıyla gelişmiştir. Yanlış

yorumlama ise sonradan farkına varılan bir hata olarak değil bir istek arzudan kaynaklanarak bilinçli yapılmıştır. İslami ülkelerde var olan kadın imgesi daha ziyade bu ataerkil geleneğin öğeleriyle örülmüştür. Ayrıca Müslüman toplumlarda kadının örtünmesi yoluyla “korunması” durumu erkeğe kadın bedeni üzerinde söz söyleme hakkı vermiştir. Ayrıca kadın bedeni doğurganlığı nedeniyle salt bedene indirgenmesi durumu hem Batı hem Doğu geleneğinde var olmuştur. Kadın üzerine söz söyleme hakkı bulunulan bir nesne konumunda olmuştur. Doğu-İslam kültürü içinde oluşturulan kadın kimliği gelenek ve din eksenlidir. Ancak Batı’nın düşündüğü gibi bu kimlik sadece İslam’la sınırlandırılmamış, gelenek üzerinde çalışılarak yeniden kurgulanmıştır.

Kadının toplum içindeki yeri, Tanzimat dönemi ile başlayan ilk modernleşme çabalarıyla, yani toplumsal modeline yönelişle birlikte tartışılmaya başlanmıştır. Batılılaşma döneminde, kadına Türk modernleşmesinde önemli roller verilmiş bir yandan da bu rolün sınırları yine erkekler tarafından belirlenmiştir. Nilüfer Göle, Modern Mahrem adlı kitabında Tanzimat ile başlayan modernleşme sürecin de kadının konumuna ilişkin düşüncelerini ve durumu şu şekilde açıklamıştır. Bu dönemde, Doğu-Batı ikilemi uygarlığın maddi ve manevi tanımlarının ayrışması çerçevesinde biçimlenmeye başlamıştır ve bu dönem düşünürleri İslam’ın hangi açılardan bu reformlara destek sağlayabileceğini, hangi açılardan ters düşeceğini belirlemeye çalışmışlardır. Bu ikilem; o dönemde Osmanlı toplumunun geleceği üzerine düşünce üreten tüm eğilimlere yansınmıştır. Tanzimat’tan II. Meşrutiyet’e kadar olan dönem boyunca, kadının konumu bu çerçevede tartışılmıştır. Batı uygarlığının evrenselliğine dikkat çekenler edebiyat yapıtlarında kadınların yaşadığı olumsuz durumları eleştirmişler, Batı’dan esinlenen bu reformların sonuçlarını hakim kültürel kimliğe yönelik bir tehdit olarak algılayanlar ise kadının konumunu muhafaza etmek gerekliliği üzerinde durmuşlardır. Bu durumda ise farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Bir düşünce geleceği geçmişle birlikte kurmak ister ve Batı uygarlığından alınması gereken etkinin sadece teknik idari ve maddi yönden olmasını istemiştir. Bir diğer düşünce ise uygarlığın bir bütün olduğunu savunan çağdaşlığa ayak uydurmak için geleneği değiştirmek istemiştir. İkinci düşünceyi savunan reformcular kadının eğitimini ve özgürleştirilmesini medeniyete ulaşmak için bir ön şarttır gelenekçilerde manevi değerlerin ve ahlakın korunması için kadın-erkek ilişkilerinin şeriat yasalarına

uygunluğu sağlanmalıdır demiştir. Kadın konusu da bu iki düşünce arasında kalmıştır ancak Osmanlı Batılılaşmanın, modernleşmenin sadece teknolojik yönden olamayacağını düşündüğü için Batı'nın düşünce sisteminden de faydalanmak istemiştir. Kadının durumu birebir Batıla paralel bir gelişme süreci geçirmese de Batı'yla kurulan ilişkiler sonucu değişim sağlanmıştır.

Osmanlı toplumunda yaşanan bütün zorluklara karşın Osmanlı kadınları bireysel özgürlük haklarını dile getirebilmiş ve önemli bazı haklar kazanmışlardır. Mülkiyet hakkı ve eğitim hakkı kazanmıştır. Kadınlar kurdukları dernek ve dergiler yoluyla seslerini duyurabilecekleri alanlar yaratmış aynı zamanda basın yoluyla Batı'lı kadını da tanıma yaratmış aynı zamanda basın yoluyla Batı'lı kadını da tanıma olanağı bulmuştur. Osmanlı kadını sosyal yaşam içinde daha çok yerde kendini gösterebilmiştir. Kadının kendini sanat alanında göstermesi de sanat eğitimi almasıyla gelişmiştir. Sonrasında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla bu gelişme kurumsal yönde ilerlemiştir.

Türk resmine bakıldığında ise erken tarihlerden itibaren minyatür sanatıyla karşılaşmıştır. Ancak Osmanlı resim sanatı olan minyatürde gelenekten payını alarak şekil bulmuştur. Erken dönemlerde sadece kitap süslemesi olarak kullanılan minyatür sanatı Batılı anlamda "resim" olmaktan uzaktır. Tamamen farklı bir dünyayı farklı bir anlayışı yansıtmıştır. Minyatür resmi, içinde bulunduğu kitabın konusuna uygun bir şekilde konuyu açıklamaya hizmet etmesi için yapılmıştır. Bu işlevlerinin yanı sıra süsleme amacı da taşımaktadır. Ancak minyatür sanatı bu kadar basit uygulanmıştır ve zamanla kendi üslup çeşitlerini de oluşturarak köklü bir geleneğe sahip olmuştur. Minyatür sanatı Batılı anlamda beden temsilinden kaçınmıştır bu da İslamiyet'le gelişen tasvir yasağıyla ilişkilidir. Kuran'da tasvir yasağına dair hükümler yer almaz Tasvir yasağı bazı hadislerden yola çıkılarak ortaya çıkarılmıştır. Aslına bakılırsa Emevi döneminde anıtsal resimler yapışmış tasvir yasağı sonraki dönemde ortaya çıkmıştır. Bu durum gelenek haline gelmiş zamanla Osmanlı kendi üslubunu geliştirmiştir. Minyatür sanatında bazı resimler de kadın figürüne yer verilmiştir. Ancak beden ve suret temsilinden kaçınan minyatür sanatı kadın figürüne de aynı anlayışla yaklaşmıştır hatta minyatür sanatı kadına karşı geliştirilen tutumdan dolayı olsa gerek kadın figürüne karşı daha mesafeli durmuştur. Minyatür sanatı temsil etme yerine öykünmeyi seçmiş kendi

biçimini yaratmıştır. Minyatürde görülen figür anlayışı Osmanlı'nın perspektif bilgisinden yoksun olarak yapamadığı bir şey değil aksine Osmanlı'nın düşünce yapısına, geleneğe bağlı olarak benimsediği bir biçim olduğu düşünülmüştür. Öykünmek demek, öykünülen şeye benzemek, ama onunla benzeşmemek anlamına gelir. Öykündüğü maddeyi temsil etmez. Minyatür resimde doğayı birebir taklit etmeden kaçınılmıştır.

Batılılaşma hareketleriyle birlikte her anlamda görülmeye başlayan değişim resim sanatında da görülmüştür. Aslında Batılılaşmanın en yoğun yaşandığı 18. yüzyıldan önce de minyatür sanatında değişimler görülmüştür. Levni ve Abdullah Buhari görülen değişimi yansıtan ve önemli örnekler olmuştur. Endurunlu Fazıl ise minyatüre derinlik boyutunu getirmiştir. Abdullah Buhari ve Levni'nin yaptığı kadın figürleri geleneksel minyatür resminin dışına çıkmış bedene farklı gözle bakmaya başlamıştır. Yaptıkları figürler minyatürün ana konusu olmuş tek yaprak üzerine büyük boyutlu resmedilmiştir. Böylelikle öykünmeden temsile doğru bir yöneliş başlamıştır. Daha sonra minyatür resim örnekleri son bulmuştur. Osmanlı resminde değişimler görülmesi, birden bire Batılı anlamda tuval resmine geçiş olduğu anlamına gelmez. Minyatürden sonra mimari yapılarda iç mekanlarda uygulanan duvar resimleri sıklıkla yapılmıştır. Ancak bu resimlerde de figür kullanımına pek rastlanmamıştır. Daha sonra 19. yüzyılda yapılan ilk uygulamalarda – Okullar– daki resim derslerinin de etkisiyle perspektif uygulama görülmüştür ancak yetersiz kalmıştır. Bu dönemde genelde peyzaj resimleri yapılmış figür resmi yapılmamıştır. Peysaj resimlerde daha çok fotoğraflardan bakılarak yapılmıştır. Asker ressamı kuşağında az sayıda figür denemeleri yapılmıştır. Ancak Türk resminde ilk büyük boyut figür uygulamaları Osman Hamdi'de görülmüştür. Aynı zamanda kadın figürünü ilk kullanan da Osman Hamdi olmuştur. Osman Hamdi Bey, figürlü kompozisyonlarda oryantalist bir tutum içindedir ancak O2nun oryantalizmi, Batı'nın beklediği şekilde Doğu'nun erotik yüzünü odalığını, hamam sahnelerini, çarşafly kadınlarını, dilencisini, sokak satıcılarını fakirlik ve perişanlığını resimleme yolu değildir. Osman Hamdi Türk resmine figür anlayışını getirmiş olması açısından Türk resmi içinde önemli bir yere sahiptir. Ancak Osman Hamdi'nin resimlerinde temsil sonunda bazı sorunlar görülmüştür. Resimlerinde figür çalışmaları için fotografik görüntüleri kullanma yoluna başvurmuştur bundan dolayı da

bu figürler aksiyonsuz, öyküsüz, nesne gibi ele alınmıştır, figürler dramsız, eylemsizdir. Bu figürler gerçek, canlı duygusal yaşayan bir özdeşleyimi içeren figürler değil, tersine duyarlıktan yoksun soğuk, ruhsuz ve yapay bir takım figürler olarak değerlendirilmiştir. Osman Hamdi anıtsal boyutlu figürleri ayrıntılarıyla natüralizmi çağrıştıran, fotografik gerçeklikte işlediği figürlere yüklediği anlamla da önem kazanmıştır. Bu anlam geleneksel ahlaka karşı koyup kadını dünyevi güzellikleri sembolize eden konuma getirmek, insana birey olarak anıtsal boyutlarda önem vermek yoluyla gerçeğe yeni gözlerle bakmayı ve yeni değerler benimsemeyi sağlamak olmuştur.

Osman Hamdi'den sonra kadını konu alan ressamalarda bu konuya katkıda bulunmuştur.

Modernleşme çabaları içinde sosyal hayatta değişen kadın resime konu olmuştur. Meşrutiyetle birlikte kadınların hayatında belirginleşmeye başlayan değişimler, özellikle kadınların kıyafetlerine yansıyan Batılı giyim tarzları ve sosyal hayatın değişmesi sonucu bunun toplumsal yaşamda etkin olmaya başlamasıyla birlikte kadının yeni durumu ve yeni edinmeye başladığı kimlik bu dönemde yapılan resimlere konu olmuştur. Dönemin kadın ressamlarında da bu konu aynı şekilde işlenmiştir. Osmanlı modernleşmesinde modernliğin temsilinde kasın, he zaman önemli bir simge değeri ve ideolojinin yaygınlaştırılmasında vazgeçilmez bir öge olmuştur. Batılılaşma dönemi ve sonrasında ise yapılan kadın figürü 20. yüzyılın başlarında daha büyük bir değişim geçirmiş bu değişim daha çok “biçim” yönünde “kadın bedeninin temsili” yönünde olmuştur. Bu dönemin en önemli sanatçıları 1914 kuşağı, ya da Türk izlenimcileri olarak adlandırılmıştır. 1914 kuşağı ressamaları natürmort ve manzaradan çok figüre yönelmişler ve özellikle nü çalışmışlardır. 1914 dönemine kadar olan önceki dönemlerde figür ve çıplak figür, portre konuları islense de bu konulara karşı en yoğun ilgi 1914 dönemi sanatçıları arasında görülmüştür. Daha önceki dönemlerde hatta minyatürde de çıplak figür kullanılmıştır. Ancak bu temsil etme yönünde olmamıştır. Çıplak sorunu Türk sanatçısının çağdaş biçim özgürlüğüne açılışını simgelemiştir. Türk ressamı da bu konuya kendi yorumunu da ekleyerek, yaşanan süreç içinde kendi anlayışına uygun bir çıplak resmi üretebilmiştir.

Minyatür sanatındaki öykünme anlayışından Batılı anlamda tuval resminde beden temsiline kadar geçen süreç içinde değişen Türk toplumunda kadının konumu da farklılaşmış kadının bu sosyal değişimi kimliğiyle resimlere konu olmuş sonrasında ise kadın bedeniyle ve beden temsiliyle resimde var olmuştur. 1914 kuşağıyla başlayan temsil anlayışı gelişerek Türk resminde varlığını sürdürmüştür.

EKLER

| Ek | <u>Sayfa</u> |
|--|---------------------|
| Ek.1- Levni.Yatan Kadın.Albüm.17.yy..... | 85 |
| Ek.2- Levni.Genç Rakkase.Albüm..... | 86 |
| Ek.3- Abdullah Buhari.Elinde Gülabdan Tutan Kadın.18.yy..... | 87 |
| Ek.4- Abdullah Buhari.Hamamda Yıkanan Kadın..... | 88 |
| Ek.5- Sümbüle (Başak) Burcu.ikdu'l-Cuman Fi Tarih Ehl-ez-Zaman. 1747 Ehl-ez-Zaman.1747..... | 89 |
| Ek.6- Enderuni Fazıl.İstanbulu Kadın.Zenanname.18.yy sonu..... | 90 |
| Ek.7- Enderuni Fazıl.Kadınlar Hamamı.Zenanname..... | 91 |
| Ek.8 -Mihri Müşfik.Feraceli Kadın.Kağıt Üzerine Suluboya..... | 92 |
| Ek.9 -Mihri Müşfik.Otoportre.Tual Üzerine Yağlıboya..... | 93 |
| Ek.10-Mihri Müşfik.Otoportre.Kağıt Üzerine Suluboya..... | 94 |
| Ek.11-Mihri Müşfik.Kadın Portresi.Tual Üzerine Yağlıboya..... | 95 |
| Ek.12-Mihri Müşfik.Kız Kardeşi Enise Hanımın Portresi.Mukavva Üzerine Pastel 65x50.5..... | 96 |
| Ek.13-Müfide Kadri.Genç Kızlar.Tual Üzerine Yağlıboya..... | 97 |
| Ek.14-Müfide Kadri.Güzin Duran Portresi..... | 98 |
| Ek.15 -Müfide Kadri.Otoportre..... | 99 |
| Ek.16-Belkıs Mustafa.Otoportre.Kağıt Üzerine Karakalem..... | 100 |
| Ek.17-Belkıs Mustafa.Nü Oturan Kadın.Kağıt Üzerine Füzen..... | 101 |
| Ek.18-Belkıs Mustafa.Oturan Kadın.Mukavva Üzerine Yağlıboya..... | 102 |
| Ek.19-Hale Asaf.Otoportre.Tual Üzerine Yağlıboya..... | 103 |
| Ek.20-Hale Asaf.Paletli Otoportre.Tual Üzerine Yağlıboya..... | 104 |
| Ek.21-Hale Asaf.Otoportre.Tual Üzerine Yağlıboya..... | 105 |
| Ek.22-Osman Hamdi.Kahve Ocağı.Tual Üzerine Yağlıboya.1879. 50x38..... | 106 |
| Ek.23-Osman Hamdi.Haremden.Tual Üzerine Yağlıboya.1880. 56x116..... | 107 |
| Ek.24-Osman Hamdi.Gezintide Kadınlar.Tual Üzerine Yağlıboya.1187. 84x132... 108 | 108 |
| Ek.25-Osman Hamdi.Bir İtalyan Kızı.Tual Üzerine Yağlıboya. 34x23..... | 109 |
| Ek.26-Osman Hamdi.Mihrab.Tual Üzerine Yağlıboya.1901. 210x108..... | 110 |
| Ek.27-Osman Hamdi.Feraceli Kadınlar.Tual Üzerine Yağlıboya.1904. 102x68..... | 111 |
| Ek.28-Halil Paşa.Çıplak Etüd Desen.Kağıt Üzerine Karakalem.1881. 50x71..... | 112 |

| | |
|--|-----|
| Ek.29-Halil Paşa.Madam X Portre.Kağıt Üzerine Pastel.75x100..... | 113 |
| Ek.30-Halil Paşa.Yaşlı Halayık.Tual Üzerine Yağlıboya.106x140..... | 114 |
| Ek.31-Halil Paşa.Uzanan Kadın Tual Üzerine Yağlıboya.1884. 57x40..... | 115 |
| Ek.32-Şehzade Abdülmecid.Haremde Goethe.Tual Üzerine Yağlıboya. 132x173... | 116 |
| Ek.33-ŞehzadeAbdülmecid.Sarayda Beethoven.Tual Üzerine Yağlıboya..... | 117 |
| Ek.34-İbrahim Çallı.Gezintiye Çıkan Kadınlar.Tual üzerine Yağlıboya. 110x75... | 118 |
| Ek.35-İbrahim Çallı.Kadın Portresi.Tual Üzerine Yağlıboya.15x27..... | 119 |
| Ek.36-İbrahim Çallı.Oturan Nü.Tual Üzerine Yağlıboya.35x50..... | 120 |
| Ek.37-İbrahim Çallı.Giyinen Çıplak.Duralit Üzerine Yağlıboya.44x35..... | 121 |
| Ek.38-İbrahim Çallı.Yatan Çıplak.tual Üzerine Yağlıboya.100x146..... | 122 |
| Ek.39-Namık İsmail.Çıplak.Tual Üzerine Yağlıboya..... | 123 |
| Ek.40-Namık İsmail.Çıplak.Tual Üzerine Yağlıboya..... | 124 |
| Ek.41-Namık İsmail.Uzanan Çıplak.Tual Üzerine Yağlıboya..... | 125 |
| Ek.42-Namık İsmail.Kadın Portresi.Tual Üzerine Yağlıboya..... | 126 |
| Ek.43-Namık İsmail.Kanepede Oturan Çıplak.Tual üzerine Yağlıboya..... | 127 |
| Ek.44-Namık İsmail.Sedirde Uzanan Kadın.Tual Üzerine Yağlıboya..... | 128 |
| Ek.45-Namık İsmail.Yarım Çıplak.Tual Üzerine Yağlıboya..... | 129 |

EK -1



Levni. Yatan Kadın. Albüm. 17. yy.
Metin And.Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür.(İstanbul:Türkiye İş Bankası
Yayımları,2004),s.430

EK - 2



Levni. Genç Rakkase. Albüm.
Metin And, a.g.e.,s.437

EK - 3



Abdullah Buhari. Elinde Glabtan Tutan Kadın. 18. yy.
Metin And, a.g.e.,s.98

EK - 4



Abdullah Buhari. Hamamda Yıkanan Kadın.
Metin And, a.g.e.,s.459

EK - 5



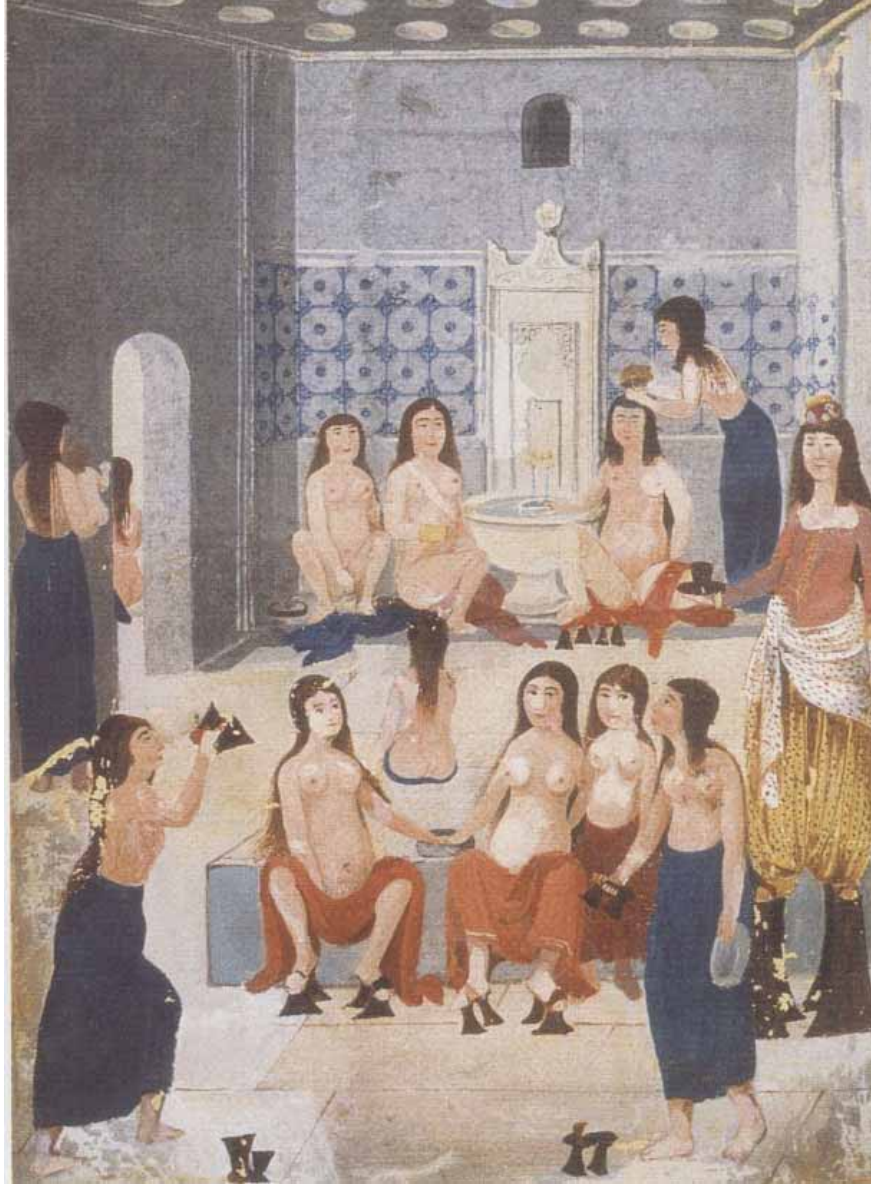
Sümbüle (Başak) Burcu. İkdu'l-Cuman fi Tarih ehl-ez-zaman. 1747.
Metin And, a.g.e., s.359

EK – 6



Enderuni Fazıl. İstanbullu Kadın. Zenanname. 18. yy. sonu.
Metin And, a.g.e., s.448

EK - 7



Enderuni Fazıl. Kadınlar Hamamı. Zenanname.
Metin And, a.g.e., s.461

EK - 8



Mihri Müşfik. Feraceli Kadın. Kağıt Üzerine Suluboya
www.sanalmuze.org.tr

EK – 9



Mihri Müşfik. Otoportre. Yağlıboya
www.sanalmuze.org.tr

EK – 10



Mihri Müşfik. Otoportre. Kağıt Üzerine Suluboya
www.sanalmuze.org.tr

EK – 11



Mihri Müşfik. Kadın Portresi. Tual Üzerine Yağlıboya
www.sanalmuze.org.tr

EK – 12



Mihri Müşfik. Kız Kardeşi Enise Hanım. Mukavva Üzerine Pastel 65 x 50,5
www.sanalmuze.org.tr

EK – 13



Müfide Kadri. Genç Kızlar. Tual Üzerine Yağlıboya.
www.lebriz.com.tr

EK – 14



Müfide Kadri. Güzin Duran Portresi.
www.lebriz.com.tr

EK - 15



Müfide Kadri. Otoportre
www.lebriz.com.tr

EK - 16



Belkıs Mustafa. Otoportre. Kağıt Üzerine Karakalem.
www.lebriz.com.tr

EK - 17



Belkıs Mustafa.Nü Oturan Kadın.Kağıt üzerine füzen.
www.lebriz.com.tr

EK – 18



Belkıs Mustafa. Nü Oturan Kadın. Mukavva üzerine yağıboya.
www.lebriz.com.tr

EK - 19



Hale Asaf. Otoportre.
www.sanalmuze.org.tr

EK – 20



Hale Asaf. Paletli Otoportre.
www.sanalmuze.org.tr

EK - 21



Hale Asaf. Otopotre.
www.sanalmuze.org.tr

EK - 22



Osman Hamdi. Kahve Ocağı. Tual Üzerine Yağlı Boya. 1879. 50 x 38
Mustafa Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi. (İstanbul: Erol Kerim Aksoy
Vakfi Yayınları, cilt 2, 1995) s.665

EK - 23



Osman Hamdi. Haremde. Tual Üzerine Yağlı Boya. 1880. 56 x 116.
Mustafa Cezar, a.g.e.,s.666

EK - 24



Osman Hamdi. Gezintide Kadınlar. Tual Üzerine Yağlı Boya. 1887. 84 x 132.
Mustafa Cezar, A.g.e.,s.690

EK – 25



Osman Hamdi. Bir İtalyan Kızı. Tual Üzerine Yağlı Boya. 34 x 23.
Mustafa Cezar, a.g.e.,s.712

EK – 26



Osman Hamdi. Mihrap. Tual Üzerine Yağlı Boya. 1901. 210 x 108.
Mustafa Cezar,a.g.e., s.713

EK – 27



Osman Hamdi. Feraceli Kadınlar. Tual Üzerine Yağlı Boya. 1904. 102 x 68.
Mustafa Cezar, a.g.e.,s.717

EK – 28

Halil Paşa. Çıplak Etüd Desen. Kağıt Üzerine Karakalem. 1881. 50 x 71.
Sezer Tansuğ, Halil Paşa, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,1993) s.76

EK – 29



Halil Paşa. Madam X Portre. Kağıt Üzerine Pastel. 75 x 100.
Sezer Tansuğ, a.g.e.,s.98

EK – 30

Halil Paşa. Yaşlı Halayık. Tual Üzerine Yağlıboya. 106 x 140.
Sezer Tansuğ,a.g.e.,s.119

EK – 31



Halil Paşa. Uzanan Kadın. Tual Üzerine Yağlıboya. 1894. 57 x 40.
Sezer Tansuğ, a.g.e.,s.181

EK – 32



Şehzade Abdülmecid. Haremde Goethe. Tual Üzerine Yağlı Boya. 132 x 173.
Ahmet Kamil Gören, "Yeni Bilgiler Işığında Şehzade Abdülmecit Efendi'in Yapıtlarını
Yeniden Değerlendirmek", Sanat Dünyamız, S.93,(2004),.45

EK - 33

Şehzade Abdülmecid. Sarayda Beethoven. Tual Üzerine Yağlı Boya.
Ahmet Kamil Gören, a.g.e.,s.47

EK – 34



İbrahim Çallı. Gezintiye Çıkan Kadınlar. Tual Üzerine Yağlıboya. 110 x 75.
Kaya Özsezgin, İbrahim Çallı (İstanbul:Yapı Kredi Yayınları,1993)s.137

EK – 35



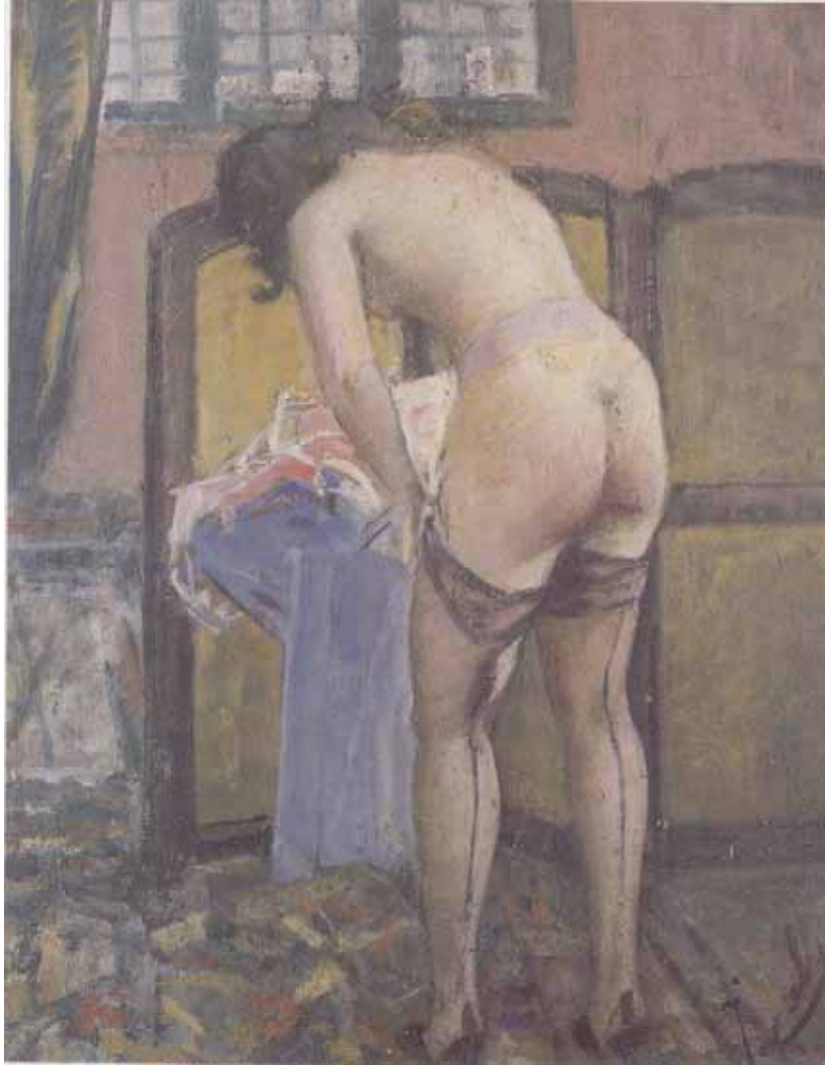
İbrahim Çallı. Kadın Portresi. Tual Üzerine Yağlıboya. 15 x 27.
Kaya Özsezgin, a.g.e.,s.165

EK – 36



İbrahim Çallı. Oturan Nü. Tual Üzerine Yağlıboya. 35 x 50.
Kaya Özsezgin, a.g.e. s.192

EK – 37



İbrahim Çallı. Giyinen Çıplak. Duralit Üzerine Yağlıboya. 44 x 35.
Kaya Özsezgin,a.g.e. s.193

EK – 38



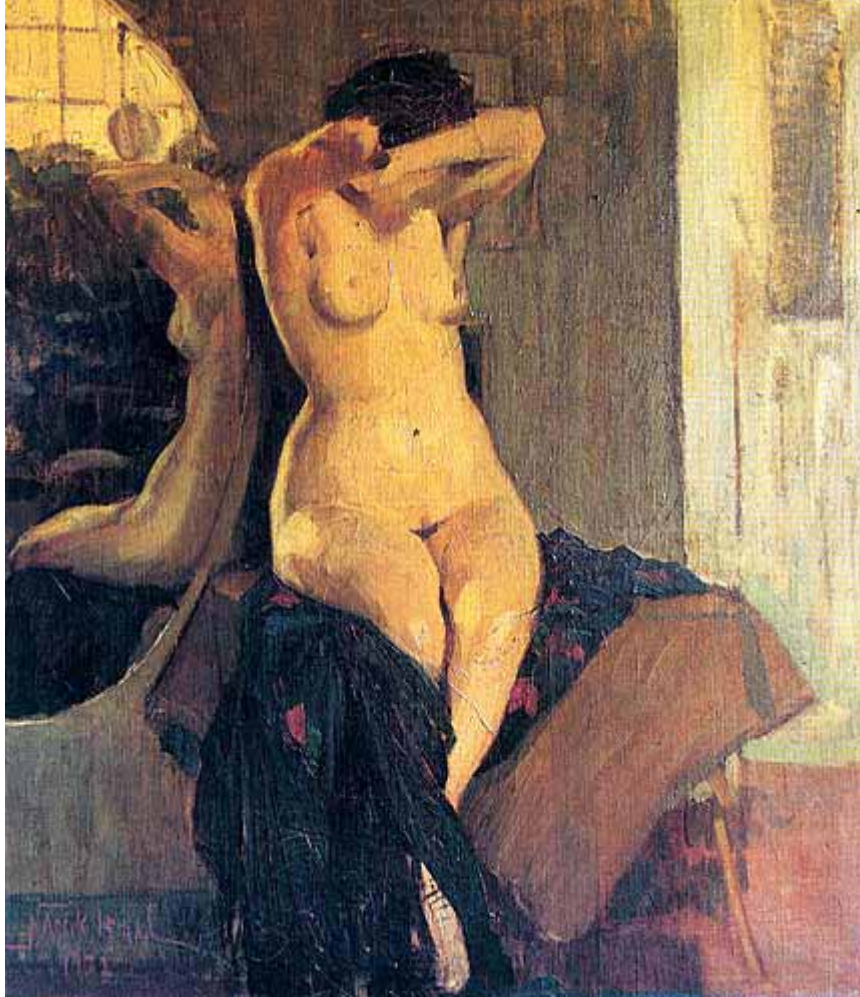
İbrahim Çallı. Yatan Çıplak. Tual Üzerine Yağlıboya. 100 x 146.
Kaya Özsezgin, a.g.e. s.198

EK – 39



Namık İsmail. Çıplak. Tual Üzerine Yağlıboya.
www.sanalmuze.org.tr

EK - 40



Namık İsmail. Çıplak. Tual Üzerine Yağlı Boya.
www.sanalmuze.org.tr

EK – 41



Namık İsmail. Uzanan Çıplak. Tual Üzerine Yağlı Boya.
www.sanalmuze.org.tr

EK – 42



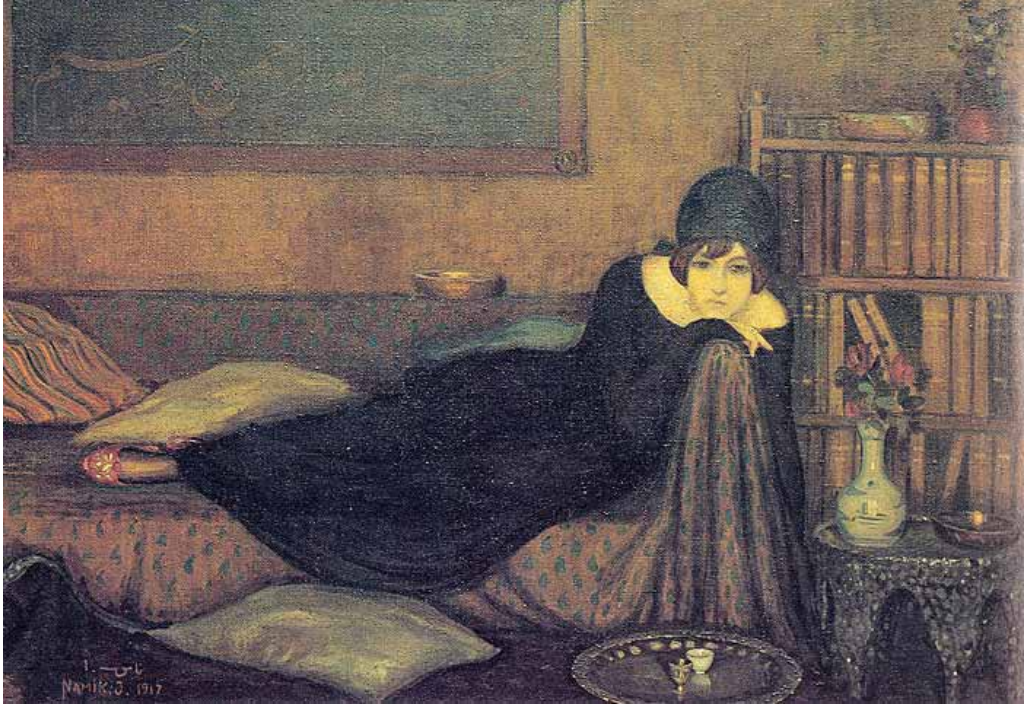
Namık İsmail. Kadın Portresi. Tual Üzerine Yağlı Boya.
www.sanalmuze.org.tr

EK – 43



Namık İsmail. Kanepede Oturan ıplak. Tual Üzerine Yağlı Boya.
www.sanalmuze.org.tr

EK – 44



Namık İsmail. Sedirde Uzanan Kadın. Tual Üzerine Yağlı Boya.
www.sanalmuze.org.tr

EK – 45



Namık İsmail. Yarım Çıplak. Tual Üzerine Yağlı Boya.
www.sanalmuze.org.tr

KAYNAKÇA

- Agacinski, Sylviane. **Cinsiyetler Siyaseti**, Çev.: İsmail Yerguz, Ankara, Dost Kitabevi, 1998.
- Akay, Ali. **Devlet Himayesinde Serbestleşmeye Plastik Değerler, Sanatsal Sosyolojik Gücü**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1999.
- Aksüğür, Duben İpek. “**Osman Hamdi Resminde Doğu Batı, İkilemi**”, Hürriyet Gösterisi, Sayı: 119, 1990.
- _____ “**Osman Hamdi’ye Çağının Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış**”, Yeni Boyut, Sayı: 21, 1984.
- Aksoy, Fahir. **İslam’da Resim Yasağı ve Osmanlılar**, Sanat Çevresi, Sayı: 1, Aralık 1980.
- Aklan, Türker. “**Kadın–Erkek Eşitliği Sorunu**”, Ankara Üniversitesi, Siyasal Bilimler Fakültesi Dergisi, 1981.
- Alp, Selda. “**II. Meşrutiyet Döneminde Kadın Sanatçılar ve Kadın Resimleri**”, Anadolu Sanat, Sayı: 10, 1999.
- Altındal, Meral. **Osmanlıda Kadın**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1994.
- And, Metin. **Din Yasağı, Osmanlı Minyatürlerinde Çıplaklığa ve Erotik Konulara Yer Verilmesini Önleyemedi**”, Milliyet Sanat, Sayı: 279, 1978.
- And, Metin. **Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2004.
- Anonim . **Kadının Sanatla Dansı**”, Rh + Sanat, Sayı: 27, 2006.
- Anonim . “**Türk Resminde “Kadın” İmgisinin Dönüşümü**”, P Dünya Sanatı Dergisi, Sayı: 4, 2006.
- Anonim . “**İşçileri, Sanatçıları, Cariyeleri, Hanımsal Tonlarıyla Osmanlı Kadını**”, P Dünya Sanatı Dergisi, Sayı: 36, 2005.

- Antmen, Ahu. Esra Ali Çavuşoğlu. **“Canan Beykal’la Söyleşi: Türk Sanatında Kadın ve Kadın Sanatçılar Üzerine”**, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, Sayı: 1, 2006.
- Arık, Rüçhan. **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, İstanbul, Ankara Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.
- Arsal, Oğur. **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi**, Çev; Tuncay Birkan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Arseven, Celal Esad. **Sanat ve Siyaset Hatıralarım**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1993.
- Başaga, Ferruh. **“Figüre Dönük İlk Ressam: Osman Hamdi Bey”**, Sanat Çevresi, Sayı: 100, 1987.
- Başkan, Seyfi. **Tanzimat’tan, Cumhuriyete Türkiye’de Resim**, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayın 1997.
- Berger, John. **Görme Biçimleri**, 9. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2003.
- Berk, Nurullah ve Gezer Hüseyin. **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973.
- . **Resim Heykel Müzesi**, İstanbul, Akbank Yayınları 1972.
- Berkes, Niyazi. **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 1979.
- Berksoy, Funda. **“Halil Paşa”**, Antik ve Dekor, Sayı: 45, 1998.
- Berktaş, Fatmagül. **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul, Metis Yayınları, 2003.
- . **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın**, İstanbul, Metis Yayınları, 2000.
- Beykal, Canan. **Müstakiller ve D Grubu**, Hürriyet gösterisi, Sayı: 87, Şubat 1988.
- . **“Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi”**, Yeni Boyut, Sayı: 16, 1983.
- Cezar, Mustafa. **“Ressam Osman Hamdi Bey”**, Sanat Çevresi, Sayı: 100, 1987.

- _____."Osman Hamdi Çok Yönlü Bir Kültür ve Sanat Adamıydı",
Hürriyet Gösterisi, Sayı: 119, 1990.
- _____."Osmanlılarda 18. yy. Kültür ve Sanat Ortamı", 18. yy. da Osmanlı
Kültür Ortamı Sempozyumu Bildirilen, Sayı 3, 1995.
- _____."Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, Türkiye İş Bankası Yayınları,
İstanbul, 1971.
- _____." Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, , Erol Kerim Aksoy Vakfı
Yayınları, İstanbul, Cilt 1, Cilt 2 1995.
- Çakır, Serpil. **Osmanlı Kadın Hareketi**, Metis Yayınları, İstanbul, 1996.
- Devrim, Melishan. "**Kültürel Feminizm ve Kültürün Cinsiyeti**", Sanat Tarihi,
Araştırmaları Dergisi, Sayı: 1, 2006.
- Dino, Abidin. "**Var'la Yok Arasında Hâle Âsaf**", P Dünya Sanat Dergisi, Sayı: 36,
2005.
- Edgü, Ferit. **İzlenimciler İçin Önemli Olan "Çıplak"ın Renk ve Titreşim Olarak
Sanatçıda Yarattığı İzlenimdir**, Milliyet Sanat 267, Mart 1978.
- _____ ; **Çağdaş Türk Resmine Bir Bakış Yada Yeni Bir Resim Dibi Arama
Sürecinde Beliren "Çıplak"**, Milliyet Sanat 269, Mart 1978.
- Epikman, Refik. **Osman Hamdi**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1967.
- Florenski, Pavel. **Tersten Perspektif**, Çeviren: Yeşim Tükel, İstanbul, Metis Yayınları,
2001 .
- Giray, Kıymet. **Çallı ve Atölyesi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1997.
- Giray, Kıymet. "**Son Halife Veliht Abdülmecit Efendi'nin Yaşamı ve Sanatı**"
EJOS, IV Proceedings of the 11th International Cangress of Turkish
Art, Utrecht, 2000.
- Göle, Nilüfer. **Modern Mahrem**, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

Gören, Ahmet Kamil. **Türk Resim Sanatında Figür Sorununun Evreleri**”, Sanat Çevresi, Sayı: 190, 1994.

_____. **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, İstanbul, Şişli Belediyesi, İstanbul Resim Heykel Müzeleri Derneği, 1997.

_____. **“Yeni Bilgiler Işığında Şehzade Abdülmecid Efendi’nin (1868–1944) Yapıtlarını Yeniden Değerlendirmek”**, Sanat Dünyamız, Sayı: 93, 2004.

Gürçağlar, Aykut. **18. yy. da Birkaç Batılı Ressamın Gözüyle Hayali İstanbul**, 18. yy. da Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyumu Bildirgeleri, İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 1998.

İlyasoğlu, Aynur. **Örtülü Kimlik**, 3. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2000.

İmançer, Dilek. **Feminizm ve Yeni Yönelimler**, Doğu Batı Dergisi, Sayı: 19, 1990.

İnal, Güner. **Türk Minyatür Sanatı**, Atatürk Kültür, Merkezi Yayınları, Ankara, 1995.

İrepoğlu, Gül. **18. Yüzyıl Betimlemesine Bakış**, 18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyumu Bildirileri, İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 3, 1998.

Kahraman, Hasan Bülent. **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, İstanbul, Everest Yayınları, 2002.

Kaynak, Mesut. **Kur’an da Kadın**, Yay Matbaa, İstanbul, 2003.

Leppert, Richard. **Sanatta Anlatımın Görüntüsü**, Çev.: İsmail Türker, İstanbul, 2002.

Mahir, Banu. **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2005.

Merleau – Ponty, Maurice. **Göz ve Tin**, Çev: Ahmet Soysal, İstanbul, Metis Yayınları, 2003.

_____. **Algılanan Dünya**, Çev.: Ömer Aygün, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.

_____. **Dünyanın Teni**, Çev.: Zeynep Direk, İstanbul, Metis Yayınları, 2003.

Mutlu, Asım. **“Belkis Mustafa”**, Sanat Dünyamız, Sayı: 33, 1985.

_____ . **“Ressam Belkis Mustafa’nın Yaşamı ve Onun Desenleri İle Yakın Çevresinden Bir Kesit”**, Sanat Çevresi, Sayı: 101, 1987.

Önsöz, Ersoy Ayşegül. **“Osmanlı Kadınından Günümüz Kadınına Doğru”**, Rh+ Sanat, Sayı: 27, 2006.

Özender, Engin. **İmparatorluk Başkentinde 19. Yüzyıl Fotoğrafçılığı**, 19. Yüzyıl İstanbul’unda Sanat Ortamı Sempozyumu Bildirileri, İstanbul, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 1996.

Özsezgin, Kaya. **İbrahim Çallı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.

Pelvanoğlu, Burcu. **“Sıra dışı Bir Sanatçı Portresi: Hale (Salih) Âsaf”**, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, Sayı: 1, 2006.

Renda, Günsel ve Erol Turhan. **Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, İstanbul, Tigiart Sanat Galerisi Yayınları, 1980.

_____ . **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977.

_____ . **Tanzimat’tan Önce Selçuklu ve Osmanlı Toplumunda Kadınlar**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

_____ . **“Ressam Konstantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler”**, 19. YY. İstanbul’unda Sanat Ortamı Sempozyum Bildirileri, İstanbul, Sanat Tarihi Yayınları, 1996.

Sağlam, Mümtaz. **“Kimlik Sorunları Açısından Yeni Kadın ve Resim İlişkisi”**, Sanat Dünyamız, Sayı: 63, 1996.

_____ . **Sanat Koleksiyonu**, T.C. Merkez Bankası Yayınları, Ankara, 2004.

Sarıdikmen, Gül. **“Resimde ‘Uzanan Çıplak’”**, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, Sayı: 1, 2006.

Sayın, Zeynep. **İmgenin Pornografisi**, İstanbul, Metin Yayınları, 2003.

- _____ “**Öykünme ve Temsil - İmge ve Benzeşim Beden, Kesintisiz Metin**”,
DeFTER: 34, 1998.
- Sucu, Ayşe. **Din ve Kadın**, Lotus Yayınevi, Ankara, 2005.
- Tansuğ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı**, 5. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999.
- _____ . **Osman Hamdi Bey’in Resminde Üslup Ayrımları**”, Hürriyet Gösteri,
Sayı: 119. 1990.
- _____ . **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, İstanbul, İz Yayıncılık, 1999
- _____ . **Türk Resminde Yeni Dönem**, 2. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1990
- _____ . **Halil Paşa**, Yapı Kredi Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 1993.
- Toksa, Zehra. “**Haremden Kadın Partisine Giden Yolda Kadın Dergileri ve Öncü Kadınlar**”, DeFTER Sayı: 21, 1994.
- Toros, Taha. “**İlk Kadın Ressamlarımız: 1**”, Sanat Dünyamız, Sayı: 24, 1982.
- _____ . “**İlk Kadın Ressamlarımız: 2**”, Sanat Dünyamız, Sayı: 25, 1982.
- _____ . “**İlk Kadın Ressamlarımız: 3**”, Sanat Dünyamız, Sayı: 26, 1983.
- _____ . “**İlk Kadın Ressamlarımız: 4**”, Sanat Dünyamız, Sayı: 28, 1983.
- _____ . “**İlk Kadın Ressamlarımız: 5**”, Sanat Dünyamız, Sayı: 29, 1984.
- _____ . “**Halil Paşa**”, Antik ve Dekor, Sayı: 45 1998.
- Tunalı, İsmail. “**Batılılaşma Sürecimizin Doruk Noktalarından Biri**”, Hürriyet
Gösteri, Sayı: 119, 1990.
- Yavuz, Hilmi. **Modernleşme, Oryantalizm ve İslam**, Boyut Kitapları Yayın Grubu,
İstanbul, 1999.