

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**MODERN SANATIN DOĞUŞUNDA KADIN İMGESİ: TÜRK VE AVRUPA
RESİM SANATI KARŞILAŞTIRMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ecem ÖZENSOY

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Programı

ARALIK 2017

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**MODERN SANATIN DOĞUŞUNDA KADIN İMGESİ: TÜRK VE AVRUPA
RESİM SANATI KARŞILAŞTIRMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Ecem ÖZENSOY
(402151007)**

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU

ARALIK 2017

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 402151007 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Ecem ÖZENSOY, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “MODERN SANATIN DOĞUŞUNDA KADIN İMGESİ: TÜRK VE AVRUPA RESİM SANATI KARŞILAŞTIRMASI” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Öğr. Gör. Dr. Aslıhan Erkmen BİRKANDAN**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Akif PAMUK
Marmara Üniversitesi

Teslim Tarihi : **17 Kasım 2017**

Savunma Tarihi : **12 Aralık 2017**

Remzi Gölge'ye,

ÖNSÖZ

“*Sanat nedir?*” sorusuna farklı bir düşünce ile yaklaşmamı sağlayan değerli hocam Oğuz Haşlakoğlu’na, her daim yanımda olduklarını hissettiğim sevgili aileme ve yol arkadaşım Remzi Gölgele’ye bu süreçte destek oldukları için teşekkür ederim.

Kasım 2017

Ecem Özensoy

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
ÖZET.....	xiii
SUMMARY	xv
1. GİRİŞ	1
1.1 Tezin Sınırları, Amaç ve Yöntem	1
1.2 Literatür Değerlendirmesi	4
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	9
2.1 Sanat Yapıtı ile İzleyici İlişkisi	9
2.2 Sanatta İmge Olarak Kadın	12
3. TARİHSEL VE SOSYAL ARKA PLAN.....	17
3.1 Avrupa’da Modernleşme.....	17
3.2 Modernizm	20
3.3 Türk Modernleşmesi	23
4. MODERN SANATIN DOĞUŞUNDA KADIN İMGESİ:	
KARŞILAŞTIRMALI YAPIT İNCELEMELERİ	27
4.1 Édouard Manet “Kırda Öyle Yemeği” - Osman Hamdi Bey “Yaratılış”	28
4.2 Édouard Manet “Olympia”- Namık İsmail “Tefekkür”	34
4.3 Camille Pissarro “Sohbet”- İbrahim Çallı “Ada’da Sohbet”	38
4.4 Constantin Guys “Şemsiyeli Kadın”- Osman Hamdi Bey “İstanbul Hanımefendisi”	44
4.5 Pierre Auguste Renoir “Le Figaro Okuyan Bayan Monet”- Abdülmecid Efendi “Harem’de Goethe”	48
4.6 Kadın Sanatçılara Bakış	52
4.6.1 Mihri Müşfik “Ahmed Rıza Bey’in Annesi Naile Hanım”- Mary Cassatt “Gergef İşleyen Lydia”	56
4.6.2 Melek Celal Sofu “Eski Büyük Millet Meclisi Kürsüsünde Kadın”- Mary Cassatt “Operada”	61
4.6.3 Celile Hanım “Kadınlar Hamamı” – Berthe Morisot “The Psyche Mirror”	65
5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	71
KAYNAKLAR	75
EKLER.....	79
ÖZGEÇMİŞ.....	85

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 4.1 : Édouard Manet, Kırdı Öğle Yemeği, 1863.....	29
Şekil 4.2 : Osman Hamdi Bey, Yaratılış,1901	32
Şekil 4.3 : Édouard Manet, Olympia, 1863	35
Şekil 4.4 : Namık İsmail, Tefekkür, 1917.	37
Şekil 4.5 : Camille Pissarro, Sohbet, 1892	40
Şekil 4.6 : İbrahim Çallı, Adada Sohbet, (tarih bilinmiyor).....	43
Şekil 4.7 : Constantin Guys, Şemsiyeli Kadın, 1860-65	46
Şekil 4.8 : Osman Hamdi Bey, İstanbul Hanımefendisi, 1881.....	47
Şekil 4.9 : Pierre Auguste Renoir, Le Figaro Okuyan Bayan Monet,1872-74	50
Şekil 4.10 : Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe,1917	51
Şekil 4.11 : Mihri Müşfik, Ahmed Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım, (tarih bilinmiyor)	59
Şekil 4.12 : Mary Cassatt, Gergef İşleyen Lydia, 1880-81	60
Şekil 4.13 : Melek Celal Sofu, Eski Büyük Millet Meclisi Kürsüsünde Kadın, 1936	62
Şekil 4.14 : Mary Cassatt,Operada, 1878	64
Şekil 4.15 : Celile Hikmet, Kadınlar Hamamı, (tarih bilinmiyor).....	66
Şekil 4.16: Berthe Morisot, The Psyche Mirror, 1876	68
Şekil A.1 : Tiziano Vecellio (Titian), Pastoral Konser, 1509.....	80
Şekil A.2 : Marcantonio Raimondi, Paris'in Yargısı, 1510-20	81
Şekil A.3 : Jean-Léon Gérôme, Tanagra, 1890	82
Şekil A.4 : Tiziano Vecellio (Titian), Urbino Venüsü, 1538	83
Şekil A.5 : Abdülmecid Efendi, Avluda Kadınlar, 1899	84

MODERN SANATIN DOĞUŞUNDA KADIN İMGESİ: TÜRK VE AVRUPA RESİM SANATI KARŞILAŞTIRMASI

ÖZET

Nesne olarak sanat yapıtı ve izleyicisi arasındaki ilişki, sanat tarihinin en önemli kırılmalarından birinin yaşandığı 19. yüzyıl ortalarından itibaren yeni bir boyut kazanır. Bu kırılma, sanat yapıtının yalnızca seyredilmek üzere yaratılmış edilgen bir nesne olma özelliğini yok eder. Özne olarak sanatçı ya da izleyiciyle, sanat yapıtının kendisi arasındaki bağımsız ilişki bozulur. Yerine sanat yapıtının da izleyicisi gibi etken olarak özneleştirdiği bir yer değiştirme ilişkisi kurulur. Modern sanatın düşünsel temelini oluşturan bu ilişki, sanat yapıtını yaşayan bir nesne olarak kurar. Sanatçı, kendisini bir başkası olarak sanat yapıtında yeniden var eder ve bu düşünce 20. yüzyıl sanatını olanaklı kılan bir anlayışa zemin hazırlar. Kadın imgesi ise özne ile nesnenin birbirleri arasında eridiği bu ilişkide tarihsel ve toplumsal bağlamda önemli referans veren bir araştırma alanı sunar.

Avrupa’da Sanayi Devrimi; Osmanlı Devleti’nde ise Tanzimat Dönemi’nde başlayan toplumsal anlamda modernleşme hareketleri içerisinde kadınlar sosyal modernleşme dinamikleriyle özdeşleştirilmiş yeni bir kimlikle karşımıza çıkarlar. Batı sanatında Édouard Manet (1832-1883), Türk sanatında ise Osman Hamdi Bey (1842-1910) ile birlikte görmeye başladığımız etken kadın imgeleri, modern resmi açıklamak için önemli birer araştırma alanı olmakla birlikte kültür tarihini anlayabilmek için sosyolojik bir referanstırlar. Bu çalışmada 19. yüzyıldan 20. yüzyıl başlarına kadar hem Avrupa hem de Türk resmindeki kadın imgesi, özne ile nesne arasındaki ilişki çerçevesinde karşılaştırmalı olarak incelenmiş ve bu ilişkinin her iki toplumda yaşanan modernleşme hareketleriyle olan etkileşimi ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

WOMAN IMAGE IN THE BIRTH OF MODERN ART: A COMPARASION OF THE TURKISH AND EUROPEAN PAINTINGS

SUMMARY

The relationship between artwork and its audience gains a new dimension in 19th century when one of the most extensive breakthroughs in the history of art was experienced. This breakthrough discredits the idea that work of art is nothing but a passive object that exists for mere observation. The independent relations between artist, audience and the object of art are disrupted. As a substitute, a new relationship in which the work itself is as active as the audience becomes prevalent. At the core of the modern art ideology, this relationship constructs artwork as a living object. In this new relationship form, the artist reproduces him/herself through artwork, and this new paradigm is what enabled the modern art in 20th century. In this co-existing of object and the subject, on the other hand, the image of woman provides a research area in which historical and sociological contexts are useful for enabling distinguished reference.

Within the modernization movements started in Europe following the industrial revolution, and in the Ottoman Empire after The Rescript of Tanzimat, the women appear in a new identity through which they are associated with social modernization dynamics. The active woman images that started to appear in Édouard Manet's (1832-1883) works in the Europe and in Osman Hamdi Bey's (1842-1910) works in Turkish art are fruitful both for researching modern 20th painting and as sociological references points for understanding the cultural history. Present study comparatively investigates the 'woman as image' in the 19th through the 20th century, within the framework of subject-object relationship while aiming to explain how this relationship unfolds in these two different societies.

1. GİRİŞ

1.1 Tezin Sınırları, Amaç ve Yöntem

Bu tezin konusunu 19. yüzyıldan itibaren görülmeye başlayan modernleşme hareketleri içerisinde Avrupa ve Türk resim sanatında kadın imgesine sanatsal anlamda yaklaşma ve modern sanatın düşünsel ilkesini oluşturan özne ve nesne ilişkisini kadın imgesi üzerinden her iki toplumda karşılaştırmalı olarak inceleme oluşturur. Çalışmanın kavramsal çıkış noktası, sanat yapıtının yapay bir nesneden izleyicisi¹ ile etkileşime giren etken bir özne durumuna gelmesidir. Çünkü modern sanatı anlayabilmek, izlenen ile izleyici arasındaki ilişkiyi tersine çeviren yeni görme meselesi üzerine düşünmek ile mümkün olabilir. 19. yüzyıldan itibaren modern sanatın düşünsel temelini oluşturan yeni görme meselesi, önceden yalnızca bir beğeni ürünü niteliğinde seyredilmek üzere üretilmiş sanat yapıtının, özünde yaratıcısının olma halini barındırmasıyla izleyiciye bakan bir özne konumuna gelmesi ile açıklanabilir.

Karşılaştırma yapılırken hem Avrupa hem de Türk resminde kadın imgesi temel alınmıştır. Avrupa'nın klasik sanat tarihi geleneği içerisinde kendilerine biçilen belirli roller ile temsil edilen kadınlar, 19. yüzyıl modernitesinin getirdiği burjuvazi hakimiyeti ile yeni bir kimlikle ortaya çıkarlar. Bu kimlik, toplumsal anlamda modernleşmenin ve iktidar ilişkilerinin bir ürünüdür. Türk resminde ise benzer bir durumla, Tanzimat dönemi ile birlikte başlayan fakat zorunlu bir biçimde gerçekleştirilen batılılaşma hareketleriyle birlikte, klasik Osmanlı minyatür sanatından farklılaşmış bir kadın imgesi ile karşılaşılır. Her iki toplumda da tarihsel ve toplumsal

¹ Burada izleyici ile kastedilen, sanat yapıtına bakan kişi olabileceği gibi, aynı zamanda sanatçının kendisini de ifade edebilir.

bağlamdan hareketle kadın imgesine resimsel ifade ve aralarındaki etkileşim bakımından bakılmıştır.

Tezin Avrupa sanatı için tarihsel sınırları Sanayi Devrimi ile birlikte ortaya çıkan burjuva sınıfının ekonomik ve siyasi gücü elinde tutmaya başladığı 19. yüzyıldır. Bu süreç, Avrupa’da toplumsal ve ekonomik dengelerin değiştiği, aristokrasinin yerini burjuva kesimine, akademilerin ise yerini küçük sanatçı atölyelerine devrettiği bir döneme denk gelmektedir. Sanat ve kültür tarihi için önemli bir kırılmanın yaşandığı bu dönem, Avrupa’da yüzyıllardır süre gelen zengin sanat tarihi geleneğinin bozulmasıyla yeni bir gerçeklik anlayışının oluştuğu zihinsel bir devrimi temsil eder.

Türk resmi için tarihsel çerçeve olarak toplumsal anlamda önemli dönüşümlerin ve Avrupa’yı tanıma sürecinin başladığı Tanzimat döneminden, ulus-devlet ideolojisinin yerleşmeye başladığı erken Cumhuriyet dönemine kadar olan süreç tercih edilmiştir. Bu dönemde, Türk resmi batı resminin biçimsel özelliklerini ve tercih ettiği temaları benimseme sürecine girmiş, kendi kimliğini ideolojiler temelinde yeniden inşa etmeye çalışmıştır. Her iki toplumda da 19. yüzyıldan ve 20. yüzyıl başlarına kadar olan süreç, toplumsal dönüşümlerin sanat ortamına etki ettiği bir döneme işaret eder. Bu nedenle modern sanatın ortaya çıkışı ve siyasi yapının belirlediği toplumsal cinsiyet meselesi üzerine düşünmek için böyle bir tarihsel çerçeve belirlenmiştir.

Modernizmin önemli temsilcilerinin Fransa’da faaliyet göstermeleri ve Türk sanatçıların Avrupa’yı tanıma süreçlerinde Fransız sanat akımlarından ve sanatçılarından etkilenmeleri tezin coğrafi sınır olarak belirli noktalarda Fransa’ya işaret etmesini gerektirmiştir. Ayrıca, özellikle Tanzimat Dönemi ile birlikte Osmanlı aydınları olarak nitelendirilen toplumun elit tabakası, Fransa’ya eğitim ve seyahat gibi çeşitli amaçlar için gitmiş, birçok Türk ressam ünlü Fransız sanatçıların atölyelerinde eğitim görmüş ve onlarla sanatsal anlamda etkileşim yaşamışlardır. Sonuç olarak bu çalışma, Türk ve Avrupa resmini karşılaştırdığından her iki toplum için Fransa’nın ortak bir kültürel bağlam yaratması söz konusudur.

Modern resmin temelini atıldığı 19. yüzyıl sanat ortamı kadın imgesine yeni anlamlar yükler. Bu anlayış, geleneksel sanat tarihinde kadın imgesinin beden etrafında şematik hale getirilmiş resimsel ifadesini bozarak onu yeniden kurar. Sanat yapıtındaki kadın imgesi, edilgen kimliğinden sıyrılarak sanatçının kendi benliğini yeniden inşa ettiği ve bir başkası olarak kendisini yapılandığı etken bir özne konumuna gelir. Bu

çalışmanın amacı bahsedilen dönüşümü tarihsel ve toplumsal arka plan ile birlikte düşünerek hem Avrupa hem de Türk sanatında modern resmin ortaya çıkışını ortaya koymaktır. Avrupa sanat tarihinde yaşanan kırılmanın bir benzerinin Türk resim sanatı için hangi tarihsel ve sosyal şartlarda şekillendiğini inceleyebilmek için karşılaştırma temelli bir araştırma benimsenmiştir. Sonuç olarak bu tez çalışması, sanatı toplumdan bağımsız düşünmenin imkansız olduğu düşüncesi üzerine temellenmiştir.

20. yüzyıl ortalarından itibaren, özellikle 1960'lı yıllarda, feminist sanat tarihi yazımına zemin hazırlayan modernizm, modernleşme ve kadın imgesi üzerine pek çok çalışma yapılmıştır. Örneğin Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nochlin'in (1931-2017) 1971 yılında yazdığı "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" adlı makalesi sanat tarihinin erkek egemen söylemine eleştirel bir bakış açısı getiren ve feminist sanat tarihi yazımına zemin hazırlayan bir çalışmadır. Nochlin, yüz yıllar boyu sanat tarihi içerisinde adlarından söz edilmeyen kadın sanatçıların varlığına ilişkin yeni ve tartışmaya açık sorular sormuş; kadın sanatçıların görünürlüğünü belirgin kılmıştır (Nochlin, 1971). Griselda Pollock da (1949-...) 1988 yılında yazdığı "Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art" adlı çalışmasında tarihte kadınların erkeklere göre ikincil durumlarının ve farklı toplumsal koşullarının kadın sanatçıların yapıtlarında nasıl ifade bulduğunu ortaya koymuştur. Pollock, modernizmin erkek sanatçılara özgü tarihsel bir deneyim olduğunu ifade ederken toplumsal düzlemde kurgulanmış cinsel farklılık sistemlerinin kadın sanatçıları nasıl etkilediğini ortaya koymaya çalışmıştır (Pollock, 1988). Bu çalışmalar kadın imgesinin sanat tarihi içerisindeki resimsel ifadesini araştırarak 19. yüzyılda yaşanan kırılma ile yaşadığı değişimi gözler önüne serer. Kadın sanatçılar tanınmaya başlamaları ve akademilerde yer almalarıyla sanat tarihi yazımında popüler bir araştırma alanı haline gelir. Türk sanat tarihi yazımındaysa kadın imgesinin dönüşümü ve Osmanlı resminin batılılaşma hikayesi ile ilgili yapılan çalışmalar 20. yüzyıl ortalarında hız kazanmıştır. Özellikle İslam dini ve modernleşme arasındaki gerilimde ortak nokta olan kadın imgesi, yapılan çalışmaların çıkış noktasını oluşturmuştur. Bu çalışma, Avrupa ve Türk resmini aynı çatı altında karşılaştırmalı olarak inceleyerek ve toplumlararası olduğu kadar sanat anlayışları arasındaki etkileşimleri ortaya koyarak bilim dünyasına katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Tez çalışması sırasında tarihsel ve sosyal arka plan incelendikten sonra Türk ve Avrupalı sanatçıların kadın imgesini konu aldığı ve çalışmanın çıkış noktasını

oluşturan sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkiyi aydınlattığı yapıtları karşılaştırma yöntemi benimsenerek incelenmiştir.

Karşılaştırma sırasında kadının her iki toplumda kadının ikincil konumunun devam ettiği düşüncesinden hareket edilmiştir. Avrupa’da 19. yüzyıldan itibaren yaşanan kentleşme erkek egemen ideoloji çerçevesinde gerçekleşmiş; kadınlar değişen dünyanın ve toplumsal modernleşme dinamiklerinin sembolü olarak sanat yapıtlarında yer almışlardır. Modernist edebiyatın önemli bir ismi olan Charles Baudelaire’e (1821-1867) göre modern hayatın temsilcisi olan ve tüm bu modernleşmeyi seyreden *flâneur*² figürü bir erkektir ve kent yaşamında bu ayrıcalığa sahip bir kadın yoktur. *Flâneur*’ün bir kadın karşılığına, örneğin bir *flâneuse*³ bulunmaması, kadınların kavram benlik olarak toplumsal hayatta yer alamadığını gösterir.

Benzer bir durumun Türk sanatı içerisinde de yaşandığı söylenebilir. Tanzimat’tan Cumhuriyet dönemine uzanan süreçte kadına olan bakış, Avrupa’yı tanıma sürecinde olan bir toplumun Batı medeniyetine yetişebilmek amacıyla ideolojik olarak kurguladığı bir anlayıştan temellenmektedir. Gelenek ve modern arasına sıkışmış bir kimliğe sahip olan sanatçılar, kadın imgesini bu gerilimin odak noktası halinde yapıtlarında yansıtmışlardır. Dolayısıyla bu çalışma her iki toplumda da kültürel değişimlerin sembolü haline gelen kadınlardan yola çıkan bir sanat tarihi okuması niteliğindedir.

1.2 Literatür Araştırması

Sanat tarihi literatüründe modernizm kavramının kullanılmaya başlaması, kavramın ortaya çıktığı 1848 tarihinden çok sonra, 1950’li yıllara rastlar. Bunun nedeni Ali Artun’a göre 2. Dünya Savaşı’ndan sonra modernizmin Avrupa’ya ait mirasının Amerikan sanat tarihine mal edilmesi ve 1970’lerden itibaren postmodernizm olgusunun ortaya çıkmasıyla modernizmin ayırt edilmesidir (Artun, 2008). Bu tarihten

² *Flâneur* kavramını sanatsal anlamda ilk kez Charles Baudelaire 1863 yılında “*Le Figaro*” adlı gazeteye yazdığı *Modern Hayatın Ressamı* (Peintre de la vie modern) adlı makalesinde kullanmıştır. *Flâneur*, kalabalıklar içerisinde yaşayan ancak her zaman yalnız kalarak etrafında olup biteni seyreden modern kent yaşamının romantik figürüdür (Baudelaire, 2003).

³ Janet Wolff’a göre 19.yüzyıl Avrupası’nda kadınların tek başına dolaşamaması ve kamusal alandaki sınırlı görünürlüğü, modernist edebiyatın yalnızca erkek deneyimini ele almasına ve bir *flâneuse* figürünün var olmamasına neden olmuştur (Wolff, 1985).

itibaren modernizm kavramını konu alan çalışmalar hız kazanmaya başlamıştır. Ancak sanat tarihinde modern resmin ortaya çıkışına ve toplumsal ve siyasi anlamdan farklı olarak, sanatsal anlamda yaşanan modernizme ilişkin yapılan çalışmaların ilk sinyallerini modern şiirin kurucusu Charles Baudelaire vermiştir. Walter Benjamin (1892-1940), Baudelaire'in melankoliyle beslenen dehasının alegorik bir deha olduğunu ve Paris'in ilk kez Baudelaire ile birlikte lirik şiirin konusu haline geldiğin ifade etmiştir (Benjamin, 2002, s. 98). Baudelaire'in geleneğe karşı olan üslubuyla 1863'te *Le Figaro* gazetesine yazdığı *Modern Hayatın Ressamı* (Peintre de la vie moderne) adlı makalesi modernizm üzerine dūřünenler için başyapıt niteliğinde bir referans olduğu gibi bu çalışmaya da ışık olmuştur. Özellikle *Kadınlar ve Kızlar* adlı bölümde 19. yüzyıl Fransız toplumunun kent yaşamına ilişkin sınıflararası farkı gözler önüne serdiği gibi, kadınların erkeklere karşı olan konumunun da altını çizer. Baudelaire, burjuva ahlakının yozlaştırdığı toplumda kadınların erkeklere göre görünmez olduğunu dūřünmüř ve modern hayatın figürü olan *flâneurün* bir kadın karşılığından bahsetmemiştir. Bu yaklaşımıyla eser, modern kent yaşamında görünmez kalan kadının, dönemin sanat ve kùltür ortamı içerisinde ne anlam ifade ettiği konusunda dūřünebilmek için tez çalışması için önemli bir kaynak olmuştur (Baudelaire, 2003).

Avrupa sanat tarihi yazımında modernizm üzerine dūřünen 20. yüzyıl sanat tarihçisi T.J. Clark'ın (1943-) 1984 yılında yazdığı *The Painting of modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* adlı kitabı, Avrupa resim sanatında Édouard Manet ile birlikte yaşanan kırılma dönemi üzerinden temellenmiş bir çalışmadır. Clark, eleştirel modernizmi Manet ile başlatır ve sanat tarihinde Manet ve çevresi ile birlikte resim ve diğer sanatların yeni bir rotaya yerleştiğini ifade eder (Clark, 1999, s. 10). Kitap içerisinde yer alan *Olympia's Choice* adlı bölümde, klasik sanat tarihi geleneğine göre erkek gözü için üretilen çıplak kadın bedenlerini seyretme geleneğinin Manet'in 1863 yılında resmettiği "Olympia" adlı yapıtıyla birlikte bozulmaya başlamasından söz edilir (Clark, 1999, s. 79). Clark, Olympia'yı sanat tarihinde çıplak algısını alt üst eden bir yapıt olarak ele alır. Aynı zamanda çıplaklık olgusundan yola çıkarak Edgar Degas (1834-1917), George Seurat (1859-1891) gibi Fransız empresyonistlerin kadın bedenine olan yaklaşımını inceler ve genel anlamıyla Manet ile birlikte başlattığı empresyonist resim geleneği üzerinde durur. Tez alışması sırasında Manet ve

modernizm arasındaki ilişki üzerine düşünebilmek adına Clark'ın bu eserinden faydalanılmıştır.

Griselda Pollock'un *Modernlik ve Kadınlığın Mekanları* (Modernity and the Spaces of Femininity) adlı makalesi, 19. yüzyıl Avrupası'nda kadınların resmedildiği mekanlar ve kadınlara olan bakış gibi sorunlar üzerinde durmuştur. Hem erkek hem de kadın sanatçıların yapıtlarındaki kadın imgesinin kullanım farklılığına dikkat çekmiş; erkek sanatçıların kadın bedenlerini arzu nesnesi olarak kullandığını ifade ederek çıplaklık ve kadın olgusunun erkeklerin modernlik iddialarında bulunduğu bir alan olarak görmüştür (Pollock, 2014, s. 193). Sınıfların ve cinsiyetlerin kesiştiği mekanları, erkek ve kadın sanatçıların yapıtları üzerinden karşılaştırmalı olarak incelemiş ve eleştirel bir feminist okuma sunmuştur. Pollock'un kadınlar ve bakış üzerinde durması tez çalışmasının ana fikrine göndermekle yapmaktadır. Pollock'un çalışması feminist bir sanat tarihi okuması olmakla birlikte kadın bedenleri ve mekan etrafında şekillenmiştir.

Geç dönem Osmanlı ve erken Cumhuriyet Dönemi resim sanatında kadın imgesinin temsili üzerine yapılan çalışmalar, Avrupa'ya ayak uydurmaya çalışmakta olan bir toplumun yarattığı yeni kadın imajı üzerine yoğunlaşmıştır. Zeynep Yasa Yaman, 2006 yılında Pera Müzesi'nde aynı adla düzenlenen sergi için hazırladığı *Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü* adlı katalog çalışmasında tuval resmiyle 19. yüzyılda tanışan Osmanlı sanatçılarının yapıtlarındaki kadın imgesinin erken Cumhuriyet dönemine kadar olan dönüşümüne yer verir (Yaman, 2006). Bu dönüşüm, İslam ve modernleşme arasındaki gerilimin yaşandığı bir sanat ortamında şekillenir. Yaman'ın çalışması kadınların tarihsel süreçte toplumsal değişim dinamikleriyle özdeşleştirilmesinden yola çıkarak oluşturulmuştur.

Oğuz Haşlakoğlu'nun *Platon Düşüncesinde Tekhne, Sanat ve Felsefenin Ortak Kökeni Üzerine Bir Değerlendirme* adlı kitabı insan ve sanat yapıtı arasındaki ilişkiyi modern sanatın altında yatan felsefi bağlamla düşündüren bir yapıttır. Haşlakoğlu, bu tezin kavramsal çıkış noktasını oluşturan sanatta yapan ile bakan ilişkine değinmiş ve sanat yapıtının yaratıcısının bir olma hali olarak kendisini yapıtta barındırmasından söz etmiştir (Haşlakoğlu, 2016a). “*Yaratılış'ın Sırrı ya da Kültür Endüstrisinde Sanatın Üzerindeki Koleksiyoncu Vesayeti*” adlı makalesi ise Osman Hamdi Bey'in “Yaratılış” adlı eserinin tarihsel, kültürel ve psişik katmanlardaki yorumlamalarını içerir. Osman

Hamdi Bey'in kadın imgesi üzerinden kendi kültürel aidiyetini ve toplumuna olan bakışını nasıl ifade ettiği konusunda Haşlakoğlu sanatın tarihsel bir okumasını yapmıştır (Haşlakoğlu, 2016b).

Ali Artun'un Avrupa'da ve Türkiye'de modernizme ilişkin çalışmaları siyasal anlamda bir modernleşmeden farklı olarak sanatsal ve kültürel alt bağlamlarıyla modernizm kavramı üzerinedir. Artun, modernist eleştiriyi Baudelaire ile başlatır ve Baudelaire'in *Modern Hayatın Ressamı* adlı eserine sunuş olarak yazdığı *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm* adlı çalışmasında Baudelaire'in gözünden 19. yüzyıl Avrupa sanat ortamının bir haritasını çıkarır (Artun, 2003). Artun, Türk sanat tarihi yazımı içerisinde sanatsal anlamdaki modernizmin, ilerleme ve modernleşmeyle olan geriliminin altını çizenlerden birisidir. Artun'un çalışmaları 19. yüzyıldan itibaren yaşanan toplumsal dönüşümlerin, Avrupa ve Türk sanatında yarattığı etkiler bağlamındadır. Tezde modernizm, modernite, modernleşme gibi sorunlu kavramları açıklığa kavuşturmak adına Artun'un modernizm ve sanat tarihinin kurumsallaşması üzerine yaptığı çalışmalardan faydalanılmıştır.

Türk resminde kadın imgesi ve kadın sanatçıların yapıtları üzerine düşünen Ahu Antmen'in (1971-) çalışmaları kadının toplumsal kimliği ile dönemin ideolojik anlayışı arasındaki etkileşim bağlamındadır. *Kimlikli Bedenler-Sanat, Kimlik, Cinsiyet* adlı kitabı sanat tarihi yazımının kabul edilmiş erkek egemen geleneği üzerine düşünür ve kadın bedeninin temsil edilme sorununa feminist bir bakış açısıyla yaklaşır (Antmen, 2013). Antmen de Yasa gibi geç Osmanlı resminden Cumhuriyet dönemine kadar olan süreçteki kadın imgelerini modernleşme dinamikleri bağlamında incelemiştir. Aynı zamanda *Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* adlı derleme bir çalışmanın editörlüğünü üstlenen Antmen; Linda Nochlin, Griselda Pollock, Marry Kelly gibi feminist sanat tarihi yazımının önemli isimlerinin 1960'lı yıllardan itibaren ortaya koyduğu çalışmalarını bir araya toplamıştır (Antmen, 2014). Tez çalışması sırasında feminist sanat tarihi yazımının bakış açısını değerlendirebilmek adına Antmen'in çalışmaları yararlı olmuştur.

Literatür araştırması yapılırken ne yazık ki modern sanatın düşünsel temelini oluşturan sanat yapıtlardaki yapan ile bakan ilişkisinin kavramsal bir bütün olarak incelendiği bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu nedenle tez konusu bu boşluğunun farkına varılarak seçilmiştir. Çalışmada, sanatın biçimsel ve estetik esasta bitmiş bir beğeni ürünü

olduğundan çok, yaratıcısı ile birlikte fiil esasında gerçekleşen bir olma hali olduğu düşüncesinden yola çıkılarak hareket edilmiştir.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Sanat Yapıtı ve İzleyici İlişkisi

İnsanlık tarihi boyunca sanatın ne olduğuna dair döngüsel bir biçimde cevaplar aranmasına rağmen böylesine insan ürünü olan bir faaliyete evrensel olmasından başka kesin bir tanım konulamamıştır (Haşlakoğlu, 2016a, s. 11). Tüm bu evrenselliğine rağmen sanat, ortaya çıktığı toplumun tarihi, kültürü ve ideolojisi gibi dış etmenlerin etkisiyle her dönem için ayrı bir varoluş biçimiymişçesine kategorize edilerek birbirinden farklı oluşumlar olarak değerlendirilmiştir. Bu durum bir bakıma tarihsel alt bağlamı değerlendirmek adına doğru bir yaklaşım olmakla birlikte, sanatı ve sanat yapıtının ortaya çıkışını anlayabilmek için sanat ve insan arasındaki ilişkinin kökenine inmek gerekir. Çünkü sanat, her şeyden önce bir insan faaliyetidir ve bu çalışmada bir yapma eylemi olarak sanat ile yaratıcısının ayrılmaz bütünlüğü üzerinden sanat yapıtının izleyicisi ile olan ilişkisine bakılacaktır.

Sanat kuramlarının çoğu aralarındaki düşünsel ve yaklaşım farklılığına rağmen sanat yapıtının öznenin dışında var olduğu konusunda birleşir. Bu düşünceye zemin hazırlayan kabul ise, estetik gibi sanat ve felsefe için sorunlu bir kavramın sistematik kurucusu sayılan Immanuel Kant'ın (1724-1804) formalist kökenli yaklaşımıdır. Kant, estetiği güzel bir şeyden duyulan hoşlanma ve beğeni olarak tamamen öznel bir yargılama yetisi olarak tanımlar. Kant'a göre bir şeyin güzel olup olmadığına karar vermek için o şeyden hiçbir karşılık veya yarar beklememek gerekir ve o şeyin tasavvuru daha çok hayal gücü aracılığıyla özneye ve öznenin haz ve duygularına bağlanır (Kant, 2007, s. 204). Yani estetik olarak bir şeyden hoşlanma, o nesnenin dışında, tamamen öznel bir alanda gerçekleşir. Sonuçta ifade edilmek istenilen, güzelin nesne ile herhangi bir ereksel ilişkisi olmaması, ilgilerden ve kavramlardan uzak salt evrensel bir hoşlanmanın konusu olmasıdır (Arat, 1978, s. 72).

Kant'ın estetik hakkındaki ifadelerinde, objeyi fiziksel bir nesne olarak öznel alanın dışında tuttuğu görülür. Aksi halde objenin özne ile belirli bir ilgisi, yani yararı veya

herhangi bir ereği olması halinde artık güzel yerine iyiden söz edilmelidir. Çünkü iyi dendiğinde, akıl yoluyla kavramsal çağrışımlar ortaya koyarak objenin bir şey için iyi olduğu yargısına varılmalıdır (Arat, 1978, s. 73). Sonuçta güzel ve iyi birbirlerinden farklı şeylerdir.

Kant, güzeli ve estetik yargıyı tanımlarken doğrudan doğruya, bağımsız ve kavramsız bir alandan bahseder. Böylece nesne olarak sanat yapıtı öznenen tamamen ayrılır. Sanat bir form olarak güzellik bağlamında bir beğeniye indirgenir ve yaratıcısından bağımsız bir obje olarak kabul edilir. Kökenini Kant'ın düalist yaklaşımından alan bu düşünce, çoğunlukla sanat kuramlarının düşünsel bağlamını oluşturmuş ve sanatta özne ile nesnenin bağımsızlığı üzerinde kabul edilen bir anlayışa zemin hazırlamıştır.

Oysa bu çalışmada açığa çıkarılmak istenen düşünce sanat yapıtının öznel bilincin dışında, sadece fiziksel bir beğeni nesnesi olarak değerlendirildiği sürece yaratıcısıyla olan ilişkisinin anlaşılmayacağıdır. Aynı zamanda, her şeyden önce bir insan faaliyeti olan sanatın meydana gelme esnasındaki tüm psikolojik, sosyolojik ve tarihsel bağlamı bir kenara bırakıp yapıtı bitmiş bir obje ve ait olduğu kültürün ideolojik nesnesi olarak kalıplara sokma alışkanlığı üzerine eleştirel bir bakış açısı getirmek istenmiştir.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in (1770-1831) ifade ettiği gibi modern sanatın düşünsel zeminini "biçimin düşünce lehine aşılması" oluşturur (Hegel, 1994). Formalist kökenli yaklaşıma dayanan sanatın taklit veya temsil nesnesi olduğu yolundaki inancın sarsılmasıyla sanatçı özgürleşir ve temsillere olan bağımlılığından kurtulur. Modern sanatın temelini oluşturan bu düşünceye göre sanat tek bir gerçek üzerine kurulu değildir. Çünkü artık sanatçının dünyası rasyonel ve perspektif kurallarına dayanan bir görüşün dünyası olmadığı gibi, ona karşıt olan bir dünyadır (Tunalı, 1996).

Modern sanatın felsefesine göre gerçeklik her an değişebilir; sanatçı özgürce bu değişkenliği her defasında yeniden inşa edebilir. Sanatçı özgürleştikçe sanatın da özerkleşme süreci başlar. Bu özerkleşmenin altında yatan ise sanatçının yaratıcılık faaliyetini özgürce gerçekleştirmesidir. Çünkü modern sanatı sanat tarihinde olduğu kadar düşünce tarihinde de özgün kılan özelliği, sanatın her defasında kendisini aşarak yeni anlamlar yaratabilme özgürlüğündedir. Bir örnekle ifade edilecek olursa 20. yüzyıl sanatının en tanınmış sanatçılarından Pablo Picasso'nun (1881-1973) çizdiği bir balık resmini ilk defa gören bir izleyici bu resmi başarısız bulmuş ve onu gerçek

bir balığa benzetemediğini söylemiştir. Picasso ise bu eleştiriye “Elbette bu bir balık değil, resim” diyerek cevap vermiştir (And, 1993, s. 6). Bu kısa örnekten anlaşılacağı gibi sanat yapıtını malzeme ve tekniğin form bulmuş hali olarak gerçeği ne derece mükemmel biçimde temsil ettiği yolundaki inanç sarsılmış bulunmaktadır.

Modern sanat düşüncesine göre sanatın esasını oluşturan, biçimsel bir tecrübenin insanda yarattığı haz ve beğeni duygusundan çok, aslında onun ne olduğudur. Bu sorunun altında yatan bağlam ise modern sanat eserlerinin bir “olma hali” barındırmalarıdır. Esasında “olma hali” denilen şey, resim sanatından örnek verilecek olursa, sanatçının resim yapma eylemi sırasında kendisini bir iz olarak eserinde barındırmış olmasıdır (Haşlakoğlu, 2016a, s. 193). Bu iz, sanatçının kendi özgünlüğünü ve yaratıcılık tesirini olduğu kadar, resim yapma eylemi sırasında bir sanatçı olarak kendisini de ifade eder. Burada önemli olan, modern sanatı anlamaya çalışırken yapıtlardaki malzeme ve tekniğin arkasındaki sanatçının gizlenmiş kişiliğini görebilmektedir. Çünkü ancak bu şekilde bir “oluş hali” olarak sanat ve insan arasındaki ilişkinin varlığı üzerine düşünülebilir.

Geleneksel sanat anlayışı içerisinde izleyicinin konumu, yapıtı kendisinin ve yaratıcısının dışında kalan bir yerden seyretmekle sınırlıydı. Bu sınırlama seyirciyi yalnızca seyretme fiili bağlamında etken bir konumda tutarken, sanat yapıtı ise yalnızca seyredilmek için orada olan bir nesneydi. Sanat yapıtı, meydana gelme esastaki etkenliği hiç var olmamışçasına edilgen bir nesne olarak öznel bilincin dışında kalıyordu. Ne var ki modern sanatın doğmasıyla sanat kuramlarındaki bu anlayışın yerini yapıtın da izleyicisi ve yaratıcısı gibi etken konuma gelmesi almıştır. Bu değişimin özünde, sanatçının eserini meydana getirme sırasında sanatçı kişiliğini eserine yansıtarak onu özneleştirmesi ve aynı zamanda eserine dışardan bakan bir izleyici olarak yarattığı kişiliği seyretmesi yer alır.

Batı sanat tarihinde ilk defa Édouard Manet’nin “Kırda Öğle Yemeği” adlı tablosunda rastlanılan sözü geçen yer değiştirme ilişkisinin bir kadın imgesi üzerinden hissedilmesi, modern dünyanın cinsiyet kavramı hakkındaki düşünsel değişimini gözler önüne sermektedir. Manet’nin bir sanatçı olarak kişiliğini, alışılmış kalıpların dışına çıkarak gizlediği eserinde doğrudan izleyiciye bakmakta olan kadın figürü, artık yalnızca seyredilmek veya herhangi bir amaç için biçim verilmiş bir nesne olma özelliğini yitirir. Bu nedenle modern sanatın özünde geleneksel biçimlerin doğrudan temsil edilmesi gibi bir durum artık söz konusu değildir. 19. yüzyıl için öncelikli olarak

hayret veren bu gelişmeler, 20. yüzyılın çağdaş sanat yaklaşımının temelini oluşturmaktadır. Nitelikli insanların, akademilerin ve dini kurumların elinde tutulan sanat, yaratıcısının kendi gerçekliğini bilinç altı ve hayal gücüyle her defasında yeniden biçimlendirdiği bir anlayış kazanır. Artık sanat var olan gerçeği olduğu gibi temsil etmekle görevli bir araç değildir.

2.2 Sanatta İmge Olarak Kadın

Biyolojik olarak erkek veya kadın olma durumu arasındaki farkı teşkil eden cinsiyet kavramı genetik temellere dayanır. Yaratılış esnasındaki bu farklılaşma bireyi kadın ya da erkek olarak kategorize ederken insan olmanın en doğal halini yansıtmaktadır. Ancak Sigmund Freud'un (1856-1939) anatomik bir kader olarak ifade ettiği bu doğal farklılaşma yalnızca biyolojik temelli bir boyut içerisinde sınırlandırılmaz (Freud, 2006). Cinsiyet kavramı, insanın doğuştan itibaren ve çevresel faktörler tarafından belirlenerek toplumsal boyutta bir anlam kazanır. Böylece bireylerin cinsel kimliği başta ebeveynleri olmak üzere kendilerine tanıtılır ve bu kimliğe uygun düşen cinsiyet rolleri dağıtılır.

Toplumların gerçekleştirdiği bu inşa sürecinde cinsiyet rollerinin kadına ve erkeğe yüklediği anlamlar birbirlerinden farklı olmakla birlikte kadınlardan beklenen görevler adeta naiflik üzerine kurulmuştur. Bu durumun tarihsel kökeni toplumsal ve ekonomik temelli bir dönüşümün sonucuna işaret etmektedir. Kültür tarihi üzerine çalışan pek çok araştırmacı da kadın ve erkeğin iş bölümlerinin belirlenmesiyle cinsiyet rolleri arasındaki farkın belirginleştiği üzerine hemfikirdir. Ancak burada tartışılması gereken nokta sözü geçen iş bölümünün nasıl ortaya çıktığı sorusundan çok kadınlara atfedilen işlerin erkeğin karşısındaki ikincil konumuna nasıl geldiğidir. 1960'lı yıllardan itibaren feministlerin sormaya başladığı bu soru halen cinsiyet ayrımcılığının kökenini aydınlatmış değildir (Mies, 2012). İşte kadın ve erkek arasındaki biyolojik temelli cinsiyet ayrımının tarih içerisinde toplumsal şartlarda şekillenerek ekonomik, sosyolojik ve psikolojik gibi farklı katmanlarda yeni bir olguya dönmesiyle toplumsal cinsiyet "gender" denilen kavram ortaya çıkmaktadır (Oakley, 2015).

Tarihsel ve sosyolojik alt bağlamlarıyla toplumsal cinsiyet, her coğrafyada kadın ve erkeğin arasındaki hiyerarşik düzeni ve kadının ataerkil güç karşısındaki eşitsiz konumunu onaylar. Toplumdan tamamen bağımsız düşünülmesi imkânsız olan sanat ise tarih boyunca bu eşitsizliğin görsel birer okumasını sunmaktadır. Sanatın kültürle,

inançla, etnisiteyle, coğrafyayla ve daha pek çok sosyal unsurla olan etkileşimi o topluma ait olan sanatçının kadın imgesine olan bakış açısının şekillenmesinde söz sahibidir. Bu nedenle, tarihteki ilk sanat eserlerinden itibaren görülen kadın imgesi toplumların kadına olan yaklaşımını yansıtmaktadır.

Avrupa sanat tarihinde kadınlar sosyal hayatta olduğu gibi özellikle ikonografik temalarda da üstlendikleri roller ve onlardan beklenen görev ve davranışlar çerçevesinde kalıplara yerleştirilmiştir. Çocuk doğurma, ev işleri ile ilgilenme, naifliğin, şıklığın, ahlakın temsilcisi olma gibi toplumun kadına sunduğu kalıplar sanat yapıtlarında sistematik bir biçimde yer almıştır. Aynı zamanda kadın bedeninin seyirlik bir nesne haline getirilişi de doğal bir durum olarak kabul edilmiştir. Çünkü toplumsal cinsiyet, kadının kendi cinsel kimliğiyle baş başa kalmasının arasına giren bir ayrımdır. Kadın, yalnızca kadın olmasıyla değil, mutlaka kendisiyle özdeşleştirilen kavramlarla tanımlanmıştır.

Avrupa sanat tarihinde 19. yüzyıl ortalarına kadar doğal bir durummuşçasına kabul edilen bu durum eleştirel modernizmin sinyallerini veren Édouard Manet ile birlikte adeta sarsılır. Çünkü Manet’yi modern sanatın temsilcisi yapan, biçimlerin ötesine geçen yeni bir düşünce sistemini sanat tarihine miras bırakmasıdır (Clark, 1999). Onun yapıtlarında güzel olmak zorunda olan ve toplumsal cinsiyetin dayattığı dogmalara hizmet eden kadınlar yer almaz. Manet’nin resmettiği kadınlar kendi cinselliği ile baş başa kalmıştır ve erkek izleyicinin bakışları için üretilmiş bir yapıtın edilgen nesnesi değildir.

Sanat, oluş esasında gerçekleşen bir yapma eylemi olarak düşünüldüğünde Manet’nin yapıtlarındaki etken ve izleyiciye bakmakta olan kadınlar sanatçının bıraktığı iz olarak bir olma halini barındırırlar. Bu bakımdan artık sadece bitmiş bir nesne olarak algılanan sanat yapıtı, sözü geçen kırılmayla birlikte sanatçının bıraktığı izi barındırarak özneleşir. Sonuç olarak yapıt, seyirci gözü için üretilen bir nesne olma özelliğini büyük ölçüde yitirir.

Manet’nin özellikle kadın imgesini konu alan resimlerinde gözlemlenen bu değişim feminist bir sanat yaklaşımı taşımaktan çok, 19. yüzyılda yaşanan ve sosyal, siyasi, ekonomik, kültürel ve sanatsal değişimleri bünyesinde barındıran toplumsal dönüşümün modernleşmenin bir tezahürü olarak ortaya çıkmasıyla ilişkilidir. Çünkü Baudelaire’in de tespitiyle ortaya koyduğu gibi, kalabalıklara ve burjuvazinin

toplumsal bağlamda kurmuş olduğu hakimiyete sahip olan kent yaşamı, modern insanın var olabilmesine olanak sağlayan tarihsel bir sahne niteliğindedir (Baudelaire, 2003). Sanatsal ve kültürel bağlam söz konusu olduğunda, bu sahne geleneklerin tersyüz edildiği ve yeni düşünce ve görme biçimlerinin şekillendiği toplumsal bir alana işaret etmektedir. Kadın imgesinin geleneksel temsil biçimlerine yönelik radikal atılımların gerçekleştiği yer, 19. yüzyılda modernleşme sürecini yaşayan Avrupa sanat ortamıdır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak incelenecek olan modernleşme ve modernizm kavramları, kadın imgesine yönelik gerçekleşen dönüşüm söz konusu olduğunda hem sanatçı ve yapıt ilişkisiyle hem de sosyal ve kültürel dönüşümle ilişkili olduğundan her şeyden önce özünde tarihsel bağlamı barındırmaktadır.

Kadın imgesinin Türk sanatı için ifade ettiği kavram ise içerisinde geleneksel bağlam ile birlikte dini inanç olgusunu da barındırmaktadır. Zaten batılı anlamda resim sanatıyla 18. yüzyıl sonlarından itibaren tanışan Osmanlı Devleti'nin kadın imgesine olan yaklaşımı zengin bir sanat tarihi geçmişine sahip Avrupa resim geleneğinden oldukça farklı bir yönde ilerleme göstermiştir. Çünkü batı sanatının dinsel, toplumsal ve düşünsel birikimin yansıması olarak çeşitlenen resim yaklaşımlarını bu birikime uzak kalmış Türk sanatçıların benimseyebilmeleri oldukça zordur (Sağlam, 1996). Minyatürlü el yazmaları ile başlayan resim geleneğinde Osmanlı sanatçıları kadın imgesini kullanmaktan çekinmişler; ancak 18. yüzyıl sonlarından itibaren devletin zorunlu olarak başlatmış olduğu bir takım yenileşme hareketleri aracılığıyla ve değişmekte olan sosyal yapının getirdiği kısmi özgürlükle kadın imgesini kullanmaya başlamışlardır.

Osmanlı sanatında tasvir geleneğinin çözülmeye başlaması ile birlikte minyatürden duvar, daha sonra tuval resmine geçiş süreci başlamış ve kadın imgesinin biçimsel anlamda değişmekte olan görüntüsü bu süreçte kendisine yer bulmuştur. Fakat sözü geçen değişimde kadınlar kavramsal benliklerine yer bulamamış, toplumun kendilerine biçtiği roller ve görevler Avrupa'da olduğu gibi Osmanlı resim sanatı için de söz konusu olmuştur.

Tanzimat Dönemi ile birlikte toplumda zorunlu bir biçimde gerçekleşmeye başlayan yenileşme hareketleri Osmanlı sanatını da etkisi altına almış, bu etki sanatçıların kadın imgesine olan yaklaşımlarında da kendisini göstermiştir. Özellikle Avrupa'yı tanıma sürecine giren Osmanlı Devleti kadın imgesini, batıyla özdeşleşmekte ve

modernleşmekte olan bir toplumun sözcüsü durumuna getirerek ideolojik bir ifade alanı olarak kullanmıştır. Bu nedenle çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak inceleneceği üzere kadınlar, değişmekte olan toplumun aydın birer simgesi olmuş ve değişen kimlikleri ile toplumsal kimlikleri arasındaki ilişki resim yüzeyine yansımıştır (Yaman 2006, s. 13). Aynı şekilde kadının modernleşme ve batıyla özdeşleştirilme dinamiğinin yerini Cumhuriyet Dönemi ile birlikte milliyetçilik, barış, adalet, emek gibi milli kavramların alması, kadınlara bu kez ulus-devlet ideolojisine hizmet edecek görevler verilmesine neden olmuştur.

Tarihsel süreç içerisinde değişen toplumsal koşullarda şekillenen kadın imgesi, toplumsal cinsiyetin kadının kendi benliğiyle baş başa kalmasına giren ayrımı ifade etmektedir. Avrupa’da olduğu Osmanlı resim sanatı söz konusu olduğunda 19. yüzyıldan itibaren yaşanan toplumsal dönüşümler sanatçıların yalnızca biçimsel esasta bir değişime gitmelerini değil, aynı zamanda değişmekte olan toplumun bireyleri olarak kadınlar üzerine olan yaklaşımlarının düşünsel yönünü de ortaya koymaktadır.

Avrupa’da Édouard Manet ile olduğu gibi Türk resminde kadın imgesine sanatçı ve yapıt ilişkisi bağlamında biçim esasında çok düşünsel anlamda yaklaşan Osman Hamdi Bey resmettiği etken kadın imgeleriyle Türk resmi için radikal sayılabilecek bir dönüşümü ifade etmektedir. Ne var ki bu dönüşüm Manet’nin toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasındaki gerilimi ifade etmesinden ve yalnızca kendi cinselliği ile baş başa kalmış kadınları resmetmesinden çok, tarihsel bağlamda sanatçının kendisi ve içinde bulunduğu toplumsal koşullar ile ilgili olmuştur. Osman Hamdi Bey, Osmanlı Devleti içinde bir Fransız burjuvası gibi yaşayan ve aynı zamanda arkeolog kimliğine sahip bir ressam olarak toplumda yaşanan doğu-batı ikilemini ve kültürel devroluşu alegorik esasta kadın imgesi üzerinden, düşünsel bağlamda yansıtabilen bir sanatçıdır (Haşlakoğlu, 2016b). Bu nedenle batı tarzı resim sanatı söz konusu olduğunda Türk resmi için kadın imgesini sanatçı, izleyici ve yapıt arasındaki ilişkiler bağlamında ifade eden en erken sanatçı olmasıyla modern Türk resmi üzerine düşünebilmek için önem taşımaktadır.

Sonuç olarak sosyal bilimlerin her alanında olduğu gibi sanat tarihi söz konusu olduğunda da kendi içerisinde henüz çözülemeyen sorunlu bir alanı ifade eden kadın imgesi, Avrupa ve Türk resminde biçimsel esasta birbirlerinden farklı dönüşümler geçirmiştir. Örneğin Avrupa resminde Rönesans’tan itibaren seyirlik nesne olarak üretilen ve cinselliği çağrıştıran nü yapıtlar Türk resmi için erken Cumhuriyet

Dönemi'ne kadar söz konusu olmamıştır. Bu durumun altında yatan İslami gelenek ise kadın imgesinin Cumhuriyet'le birlikte olan dönüşümünde daima modernleşme ile gerilim içerisinde olmuştur. Ancak biçimsel esasta kadın imgesine yönelik yapılan söz konusu değerlendirmenin göz ardı edilmemesi gereken düşünsel bir yanı da vardır. Kadın imgesi hem Avrupa hem de Türk resminde içerisinde tarihsel ve kültürel bağlamı barındıran ve toplumsal cinsiyetin kadına yüklediği anlamları ifade eden kavramsal bir çerçeve oluşturmaktadır.

3. TARİHSEL VE SOSYAL ARKA PLAN

3.1 Avrupa’da Modernleşme

19. yüzyıl Avrupa’da modernleşme sürecinin başladığı ve içerisinde sanat tarihsel olduğu kadar toplumsal ve tarihsel arka planı barındıran bir sahne olarak radikal dönüşümlerin yaşandığı bir döneme işaret etmektedir. Baudelaire’in bahsettiği kentleşme, meraklı kalabalıkların sokaklarda boy göstermeye başlaması ve sanatın özerkleşmesi, toplumsal ve ekonomik anlamda yaşanan devroluşların birer ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır (Baudelaire, 2003).

Kant, 1784’te yazdığı *Aydınlanma Nedir?* başlıklı makalesinde modernleşmenin düşünsel alt bağlamını verir. Ona göre, insan kendi aklını kullanabilme erginliğine erişebildiği ve kendi iradesini kullanarak toplumu kendi çıkarlarına göre değiştirebildiği sürece aydınlanmış bir dönemden bahsedilebilir ve yalnızca insan aklının bağımsızlığını ve ergenlikten kurtulmuş bir bilinci merkeze alan düşünce aydınlanmanın parolasını oluşturur (Kant, 1984, s. 211). Ancak insan, doğuştan itibaren bir başkasının rehberliği altında yaşamaya seve seve katlanmış ve dogmalar ile kurallara göre yaşamayı öğrenmiştir. Kendi başına hareket edememe ve başkasının kendisi yerine düşünebilmesini kabul etme ergin olamayışın nedenlerindendir. İnsan bu durumu, kendi doğasının dışında var olan ikinci bir doğa olarak kabul etmiştir (Kant, 1984).

18. yüzyıl sonlarından itibaren yaşanan bu tartışmalar, bireyi ve akli merkeze alan modern kavramına ilişkin tartışmaların ilk sinyali verir. Aklını kullanma deneyimine giren birey, isterse dünyayı ve evreni anlayabilir ve toplumu değiştirebilir. Dünya tarihinde iz bırakan ve bilim ve sanata yön veren gelişmelerin düşünsel bağlamı kökeni Rönesans dönemine kadar uzanan aydınlanma fikri ile ilişkilidir. Örneğin Isaac Newton’un (1643-1727) yer çekimi kanunu bulması ve aslında dünyanın her şeyin merkezinde olmadığı fikrini ortaya koyması, Nicolaus Copernicus’ın (1473-1543) evrende güneş merkezli bir sistem olduğunu kanıtlaması, Galileo Galilei’nin (1564-1642) dünyanın yuvarlak olduğunu ispatlaması ve René Descartes’ın (1596-1650)

analitik geometriyi geliştirerek düşünsel hayata yön vermesi aydınlanma fikrine paralel olarak gelişen önemli gelişmelerdir. Modern çağın temellerinin atıldığı bu dönem, devrimsel ölçüde toplumsal bir ilerlemeye zemin hazırlamasının yanında, aydınlanmakta olan bireyin dünyaya olan bakış açısının da değişmesini ve sanatta yeni görme biçimlerinin doğmasını sağlamıştır. Bu nedenle modern, modernleşme ve modernite gibi kavramları açığa çıkarırken Descartes'ın ortaya koymuş olduğu insan aklının her şeyin merkezi ve sahibi olması ifadesi etrafında düşünmek gerekmektedir (Erdemli, 1990, s. 106).

18. yüzyılda Birleşik Krallık'ta başlayıp kısa sürede tüm dünyayı etkisi altına alan Endüstri Devrimi ilerlemeyi, gelişmeyi ve gelenekten bağını koparmayı ilke alırken modernite denilen kavramla özdeşleştirilir. Genel anlamıyla modernite, köklerini Rönesans'tan alan aydınlanma düşüncesi ve geleneksel kurallardan ve otoriteden kopma fikriyle ilgilidir. İnsan aklının eleştirme ve sorgulama yönüyle ilgili olan modernite aklın ulaşabileceği her türlü bilgiyi merkeze alan bir tarihsel akışı ifade eder.

19. yüzyıl Avrupa modernleşmesi denildiğinde toplumsal ve siyasi anlamda ilerlemeyi ve değişmeyi hedef alan bir zeminden bahsedilmektedir. Bu zemin, kent hayatının ortaya çıktığı, farklı sınıfların ve grupların kent yaşamında boy gösterdiği ve yeni düşünsel hayatın başladığı bir döneme işaret eder. Endüstri Devrimi'nin Avrupa'nın sosyal ve ekonomik boyutuna yaptığı önemli bir etkinin sonucu olarak ortaya çıkan burjuva sınıfı ise yeni kent yaşamının önemli bir simgesi haline gelir. Baudelaire'in modernleşme ve modernizm üzerine yaptığı çalışmalarının çıkış noktasını oluşturan burjuva ya da avam yaşamı, 19. yüzyıl Avrupa modernleşmesini anlamak için kilit bir kavramdır (Baudelaire, 2003). Endüstri Devrimi'yle birlikte üretici sınıfın el değiştirerek burjuva tekeline geçmesi ve tarım toplumundan endüstri toplumuna geçiş ile birlikte emeğin mekanikleşmesi yalnızca ekonomik boyutta sonuçlar doğurmamıştır. Modern çağ zihniyetinin olgunlaşabilmesini sağlayan yeni bir düşünsel zemin de hazırlamıştır. Bu zemin içerisinde artık aristokrasiden ve saray hakimiyetinden bağımsızlaşarak bireyselleşen burjuva zihniyeti kendi doğrularını ve yaşam tarzını yaratma cesaretine sahip olmuştur. Geleneksel zihniyetin devroluşu, ilerlemeyi hedef alan ve tüm insanların bu ilerlemenin içerisinde aynı şekilde yer alması gerektiğine inanan bütüncül bir “modern” kavramını doğurmuştur.

Öte yandan Baudelaire'in modernite ile ilgili olan fikirleri burjuvazinin getirdiği yıkıcılık üzerine inşa edilmiştir. Ona göre ilerleme adı altında kapitalistleşmeye olan düşkünlük insanların yapay ve maddi bir dünya var etmesine sebep olmuştur. Endüstri Devrimi ile yalnızca emeğin mekanikleşmesi değil, aynı zamanda insan maneviyatının da yozlaşması söz konusu olmuştur. Çünkü sürekli yeniliğe yönelen insan, zamanın gelip geçiciliğini simgeleyen modernitenin yapay bir ürünüdür. O, tıpkı zaman gibi yeniliğe mahkum olarak değişime ayak uydurmak zorundadır. Toplumun her kesimini kaplayan tüketim alışkanlığı modernitenin getirmiş olduğu kaçınılmaz bir davranış biçimidir. Zaman ve insan maneviyatı da maddi kaynaklar gibi tüketilmiştir.

19. yüzyıl Avrupa modernleşmesinin coğrafi merkezi olan Paris, tüm bu ilerleme ve yenileşme tartışmalarının yaşandığı bir zemin olarak modern kavramının ortaya çıktığı coğrafi çerçeveye ışık tutar. III. Napolyon (1808-1873) 1822-1823 yıllarında Paris'in mimari yapısını şekillendirme amacıyla ünlü Alman mimar Georges-Eugène Haussmann'ı (1809-1891) çağırır. Bu süreçten itibaren Paris'in dar sokaklarıyla bilinen Ortaçağ dokusu ortadan kaldırılmış, yerine geniş ve büyük caddeler yapılarak kalabalıkların enerjisinin hissedildiği bir profil oluşturulmuştur. "Paris Renovasyonu" olarak bilinen bu dönüşüm sonucunda insanlar mağazalarda, parklarda, banliyölerde dolaşarak yeni kente yeni bir doku ve sahne özelliği kazandırmıştır. Haussmann'ın kentsel ideali, burjuva sınıfının dünyasal ve tinsel egemenliği olan kurumların, caddelerin sağlayacağı çerçeve içinde yüceltilmesini ön görmüştür (Benjamin, 2002, s. 101).

Böyle bir sahnede Baudelaire okuyucusunu *flanuer* ve *badau* kavramlarıyla tanıştır. *Badau* meraklı ve şaşkın kalabalığı ifade ederken *flanuer* ise tüm bu kalabalığın yarattığı enerji arasında bireysel kalarak etrafını seyreden, dünyanın merkezinde olan, fakat dünya tarafından fark edilmeyen gizli bir gözlemcidir. O, kendisini hem uzakta hem de evinde hisseder (Baudelaire, 2003, s. 33). Çünkü kalabalığın enerjisine yalnızca dokunarak yalnızlığı seçen bir aktör olmak zorundadır.

Baudelaire *flanuer* kavramını tanıtmak için ressam örneğini verir. Çünkü modern hayatın ressamı kalabalık kent yaşamına hem katılımcı hem de gözlemci olmaları bakımından *flanuer* ile özdeşleşir. Bu ilişki modern hayatın aktörü olmak ile açıklanabilir. Çünkü modern sanatın düşünsel yapısını sanatçının aynı zamanda yarattığı yapıtta izleyici olarak yer alması oluşturur.

Baudelaire'in yapıtında sıkça yer verdiği sanatçı Constantin Guys (1802-1892), yarattığı orijinal üslubu ve akademi dışı yaklaşımı ile adeta bir *flâneur* olarak ortaya çıkar. Aynı zamanda savaş muhabirliği de yapmış olan Guys, eserlerinde gözlemci kimliğini ortaya koyarken kimliğini belli etmeyen bir dünya adamı olarak yer almıştır (Pollock, 2014, s. 218).

Guys'ın kaba sayılabilecek olan çocuksu üslubu modern sanatın temelini oluşturan görmenin ve düşünmenin hep yeni olmasıyla açıklanabilir. Çünkü çocuk, etrafı sürekli olarak yeniden gördüğü için dünyayı her defasından yeniden algılar. Picasso'nun "Rafael gibi resim yapmak dört yılımı aldı, bir çocuk gibi resim yapmaksa tüm hayatımı." sözleri modern sanatın sürekli değişime tabi olan düşünce ve görme ilişkisine etkileyici bir açıklık getirmektedir (Akt. Manap, 2015). İşte bir sanatçı olarak *flâneur*, bu yeni görme biçimi içinde kalarak ve aynı zamanda onu dışarıdan seyrederek kendi sanatını yaratmıştır. Artık ne yapması gerektiği öğretilen bir sanatçıdan değil, kendi sanatına sevk edilen bir sanatçıdan bahsedilir. Sanatçının doğada gördüklerinden bağımsızlaşarak kendi yarattığı doğanın öznesi olması, görmenin öznelleşmesi ve sanatın taklide ve mimetik ilkeye olan bağımlılığından kurtulmasıyla modern sanatın yeni görme biçimi de temellenmiş olur.

3.2 Modernizm

Sanat tarihi için önemli bir kırılma noktasının gözlemlendiği sözü geçen tarihsel ve sosyal zemin, kökleri Rönesans'a kadar uzanan aydınlanma düşüncesinin ilkeleriyle evrensel bir etki yaratmıştır. Modernleşme ve modernizm kavramları bu zemin içerisinde doğmuş ve yalnızca sanat tarihi için değil aynı zamanda düşünce tarihi için de kapsamlı bir araştırma alanı sunmuşlardır. Artun'a göre başlangıcı olarak gösterilen 1848 tarihinden yaklaşık yüz yıl kadar sonra, 1950'li yıllarda kullanılmaya başlayan modernizm kavramı ise modernleşmenin estetik anlamdaki eleştirisini üstlenir (Artun, 2008). Öncelikle modernizm, toplumsal ve siyasi anlamda bir modernleşmeden farklı olarak, içerisinde kültürel ve sanatsal bağlamı barındırır. En genel anlamıyla ilerlemeye ve burjuvazide temsil edilen kapitalistleşmeye olan eleştirinin sanatsal ifadesidir. Modernleşmenin getirdiği yıkıcılıktan sıyrılmak ve sanata sığınmak ise modernizmin temel ilkelerini oluşturur.

Ancak modernizmin ortaya çıkışından önce Avrupa'da Ortaçağ zihniyetinin otoritesini ve dogmalarını taşıyan kraliyet akademileri ve salon sergileri sanatı keskin çerçeveler

içine almıştı. Özellikle 1663'te Paris'te kurulan akademiler sanatın merkezi olarak biliniyor ve akademinin taşıdığı klasisizm ve geleneksel üslup modernizm sürecinin başlangıcına kadar devam ediyordu. Bu üslup, sanatı belirli ve seçkin bir sınıfa hitap edecek toplumsal bir araç olarak şekillendirmekteydi. 19. yüzyıl ortalarına kadar Avrupa'da sanat bir ifade biçimi olarak ilerlemenin, modernleşmenin, endüstrileşmenin ve en genel anlamıyla kapitalistleşmenin bir tezahürü olarak toplum için topluma sunulmaktaydı. Sanatçılar ise bu görevi yerine getirmekle yükümlü, adeta modernleşmenin estetik anlamdaki temsilcileriydiler. Baudelaire'in üzerinde durduğu kalabalıklar ise sanata konu olan yozlaşmış burjuva figürlerinden başka bir şey değildi. Modern hayatın getirmiş olduğu yıkıcılık, burjuvanın günlük hayattaki yaşam tarzında temsil ediliyordu.

Avrupa'da Endüstri Devrimi'nin getirmiş olduğu bu çok boyutlu gelişmelerin sanat anlayışları üzerindeki etkisi kaçınılmazdı. Siyasi, toplumsal ve ekonomik sonuçları olan bu süreç, aslında düşünsel hayatın temsilcisi olan sanatçılar tarafından yeniden gözden geçirilmeye başlandı ve modern dünyanın eleştirel temsilini üstlenen modernizm, sanatta yeni üslup ve görme biçimleriyle çağdaş sanatın temelini oluşturan bir düşünce sistemi yarattı.

Artun'a göre modernizmin ortaya çıkması toplumsal ve siyasi boyutlara sahip 1848 devrimi ile ilişkilidir (Artun, 2008). 1848 Devrimi, Fransa'da başlayıp İtalya, Almanya, Macaristan, Polonya gibi Avrupa'nın büyük bir kısmına yayılan özgürlükçü bir hareket olmakla birlikte, Endüstri Devrimi'nin işçiler üzerinde yarattığı yıkıcı etkiyi protesto etmek amacı taşımış ve önemli siyasi sonuçlar doğurmuştur. Immanuel Wallerstein'in (1930-) "Yalnızca iki dünya devrimi olmuştur. Biri 1848'de, diğeri 1968'de" ifadesi 1848 devriminin sosyalizm ve özgürlükçü hareketler içindeki konumuna dikkat çekmektedir (Wallerstein, 2011, s. 116). Çok sayıda işçinin başlattığı hareket zamanla halkın desteğini kazanarak kapitalist güçlere ve hükümete karşı birleşmiştir. Endüstri Devrimi ile birlikte işçinin ve emeğin sömürülmesine neden olan mekanik kuvvetin ortaya çıkması ve tüketim gücünün yalnızca burjuvanın elinde olması halkın içinde bir uyanışa neden olmuştur. Ancak sol kuvvetler tarafından gerçekleşen 1848 devrimi başarısızlığa uğramıştır. Hareketi bastırmak için kurulan geçici cumhuriyetler, yeni hükümetin başına geçen III. Napolyon'un otoritesini arttırmaktan başka bir şey sağlamamıştır. Yaklaşık on yıl boyunca devam eden bu

kanlı devrimler, sanatçıların ilerleme adı altında gerçekleşen kapitalist yıkıcılığa karşı eleştirel bir tutum izlemesine neden olmuştur.

Tüm bu gelişmelerle birlikte sanat, modernleşme ve toplumla olan bağlarını kopararak kendi gerçekliğini yaratmaya başladı. Artık sanat, öğretilen ve belirli çizgilerle gerçekliği ve toplumu temsil etmesi gereken mimetik bir araç olma özelliğini yitirmişti. Bu nedenle doğayı kaynak alma ve onu olduğu gibi taklit etme yönteminin yerini artık sanatçının kendi görmek istediği doğa ve izlenimleri almıştı. Baudelaire modernizm ile birlikte sanatçıda içselleşen yeni görme biçimlerini şu şekilde etmiştir: “Görme, bakılanın, görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulur, liberalleşir. Referanslarından soyutlanır ve özerkleşir. Dışarıdaki bir kaynağın dayatabileceği otorite, hiyerarşi ve normlar böylelikle eriyerek kaybolma sürecine girer.” (Baudelaire, 2003, s. 39).

Böylece modernizm ile birlikte sanatçı, modern sanatın ilkesini oluşturan her defasından yeniyi görme deneyimini kendi doğasında kurar. Sanatçı kendi doğasında özgürdür. Akademizmin getirdiği klasik anlayıştan ve geleneklerden bağımsızlaşır ve sanatın özerkleşme sürecine katılır. Özellikle sanatçıların salon sergilerine katılmak yerine kendi atölyelerini kurarak bağımsızlaşması ve galerilerin ortaya çıkması ile sanat piyasasının oluşmaya başlaması sözü geçen özerkleşmeyi ifade eder (Artun, 2008).

Başka bir deyişle yalnızca biçimsel anlamda bir değişim söz konusu olmamış, 19. yüzyılın getirmiş olduğu tarihsel ve sosyal zemin içerisinde sanatın kendisinin ne ifade ettiği konusunda yeni sorular ortaya atılmaya başlamıştır. Aslında bu soru, çağdaş sanat boyunca farklı biçimsel arayışlarla sorgulanmak istenen ve hala kesin bir tanımı bulunmayan “Sanat nedir?” sorusunun erken örneğinden başka bir şey değildir.

Sonuç olarak modernizmin sanat tarihi için bir kırılma noktası teşkil etmesi, 19. yüzyıl Avrupası’nın geçirmiş olduğu tarihsel ve sosyal bağlam ile ilgilidir. Özellikle sanatın kalbinin attığı Paris göz önünde bulundurulduğunda Haussmann’ı izleyen dönemden itibaren kalabalıklaşan kent ve birbirleri ile etkileşim içerisinde olan insanların enerjisi, modernist sanatçıların radikal dönüşümlerin temsilcisi olmasını sağlamıştır. Sanatçının bir aktör olduğu düşünülürse, Paris geçirmiş olduğu dönüşümler ve sahip olduğu enerjisiyle modern sanatın var olmasını sağlayan bir sahne olarak ortaya çıkmaktadır.

3.3 Türk Modernleşmesi

Osmanlı Devleti'nin yaklaşık iki yüzyıl boyunca gerçekleşen modernleşme serüveni, Avrupa'daki ahlaksal ve düşünsel zeminden farklı olarak kendine özgü bir biçimde gerçekleşmiştir. Bir İslam medeniyeti olarak Batı'nın Rönesans döneminden itibaren sahip olduğu hümanistik felsefeye ve zihin özgürlüğüne kapalı kalan Osmanlı Devleti, askeri yenilgilerin sonucunda modern kavramı ile zorunlu olarak tanışmıştır. Bu nedenle Osmanlı modernleşmesinin temelinde, devletin kendisini savunma ihtiyacı ve Avrupa karşısında kaybetmiş olduğu itibarını geri kazanma isteği yatmaktadır (Ortaylı, 2011, s. 7).

Geleneksel değerlere sıkı sıkıya bağlı kalan Osmanlı Devleti neredeyse 18. yüzyıla kadar kendisini medeniyetlerin en yücresi olarak görmüş; Avrupa'daki sosyal ve kültürel gelişmelere karşı ilgisiz kalmayı tercih etmiştir. Tıpkı diğer Doğu medeniyetlerinde görüldüğü gibi kendi siyasi iktidarını sürdürebilmek için Batı'dan yalnızca ihtiyacı olanı almakla yetinmiştir. Ancak devletin modernleşme sürecinin ilk başlarında Avrupa'nın teknolojisini, idari ve ekonomik düzenini adeta tepeden inme bir biçimde benimsemeye çalışması, batılılaşma ya da modernleşme sorununun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çünkü yüzyıllar boyu Avrupa'nın eğitim ve kültür hayatındaki gelişmelerinden uzak kalan Osmanlı, batı teknolojisinin temelinde yatan hümanistik düşünceye adapte olmada zorluk yaşamıştır (Sinanoğlu, 1988, s. 109). Özellikle 20. yüzyıl başlarında toplum içerisinde hızla baş gösteren geleneksel değerler ile modern dünyanın çatışması yaşanan zorluğun en kapsamlı sonuçlarından biri olmuştur.

Halil İnalcık, Osmanlı modernleşmesinin her defasında değişik amaçları olan çeşitli aşamalardan geçtiğini ifade eder (İnalcık, 2011, s. 318). 15-18. yüzyıllar arasında Avrupa'nın askeri teknolojisinden yararlanmak üzere çeşitli ülkelerden mühendis ve mimarları hizmetine çağıran Osmanlı, doğulu rakiplerine karşı üstünlük sağlama amacıyla Batı medeniyeti ile yakından ilişkiye girmiştir. 18. yüzyılda matbaanın, mühendishanelerin açılması ve akabinde Avrupalı öğretmenlerin eğitim kurumlarında yer almaya başlamasıyla artık Batı ilimlerine karşı duyulan önyargı kırılmıştır. Dahası Tanzimat Dönemi'nin (1839-1876) Avrupa'nın idari ve hukuki yapılanmasını örnek alan reformcu yapısı Osmanlı aydın kesiminin modernleşmeye duyduğu ilginin ve ihtiyacın artmasını sağlamıştır.

Temelinde devletin geleceğini kurtarma kaygısı taşıyan ve Osmanlı aydınları olarak nitelendirilen üst bürokrat kesim sayesinde modernleşme projesi tarihsel süreç içerisinde Osmanlı toplumunu etkisi altına alan sosyal ve kültürel bir boyuta taşınmıştır. Bu nedenledir ki başta siyasi kaygılarla devletin geleceğini kurtarma peşinde olan Osmanlı, 20. yüzyıla geldiğinde Avrupa'yı tanımaya çalışan ve onu örnek alan bir medeniyet haline gelmiştir. Eğitim ve kültür alanında da Batı medeniyetlerine yönelik reformlar gerçekleştirilmiştir. Siyasi çevrenin yanında özellikle Fransız toplum yaşayışını örnek alan yeni bir aydın kesim ortaya çıkmıştır. Ancak geleneksel değerler üzerine inşa edilmeye çalışılan bu modernleşme projesi, toplum arasında doğu ve batı karşıtlığının yaşanmasına sebep olmuştur. Bir taraftan kurtuluş yolu olarak Avrupalılaşmaktan başka çare görmeyen yeni Osmanlı kimliği, diğer taraftan ise saltanata ve İslami geleneğe sıkı sıkıya bağlı kalmaya çalışan kesim, toplum arasında yaşanan ikiliğin temsilcileri oldular. Batılılaşmanın en temel sorunlarından biri haline gelen bu kültür bunalımı tarihsel süreç içerisinde farklı aşamalardan geçerek bugüne dahi ulaştı. Bu nedenledir ki Osmanlı batılılaşması söz konusu olduğunda yapılan çalışmalar genellikle eski ve yeni dünya arasındaki çatışmalar üzerine yoğunlaşmıştır. Sonuçta Avrupa'daki süreçten farklı bir ekseninde gerçekleştiği görülen Osmanlı modernleşmesi, beraberinde taşıdığı ikilemlerle problematik bir süreç olarak değerlendirilebilir.

19. yüzyıl ortalarından itibaren hızlı bir biçimde Avrupa'nın kültür elemanları ile değişim sürecine girmiş Osmanlı toplumu, kültür ve sanat alanında kendi geleneksel değerlerini sorgulamaya başladı. Eğitim alanında yapılan reformlar hız kazandı ve yüzyıl ortalarından itibaren Avrupa başkentlerine eğitim almak için öğrenciler gönderildi. 1861 yılındaysa Paris'te bir Türk Okulu olan Mektebi-i Osmani açıldı. Papila'ya göre, Mektebi-i Osmani, aydın Osmanlı gençlerinin Batı kimliğini yaşayarak edinmesini amaçlayan bir kurum özelliğine sahipti (Papila, 2008, s. 121). Paris'te ünlü ressamların atölyesinde çalışma imkanına sahip olan Osmanlı sanatçıları batı tarzı resim teknikleri ile tanışarak sanatsal anlamda bir etkileşim sürecine girdiler.

Fransa'daki Empresyonizm (İzlenimcilik) akımı, Osmanlı sanatçılarının ilgisini çekmiştir. Bu akım, özellikle 19. yüzyıl başlarında Osmanlı asker ressamlarının perspektif yeteneklerini ortaya dökme amacıyla doğayı hareketsiz bir nesne olarak resmettiği gelenekten oldukça farklıdır. Empresyonizmin doğanın sürekli bir hareket

içerisinde olduğu ve resmin yapıldığı ana odaklaşan zaman anlayışı Osmanlı sanatçıları için oldukça yeni bir sanat anlayışıdır (Duben, 2007, s. 273).

Türk sanat tarihi yazımında batılılaşma dönemindeki Osmanlı empresyonist resimleri yalnızca biçimsel esasta taklit edilmiş yapıtlar olarak değerlendirilir. Çünkü her sanat akımının ortaya çıkmasını sağlayan tarihsel bağlam o coğrafyaya özgüdür. Empresyonist resim Avrupa sanat tarihi geleneğinin formalist ve figüratif kökenli otoritesine başkaldırmış ve modern resmin ortaya çıkmasını sağlayan bir zeminde gelişmiştir. Ancak Osmanlı empresyonizminden söz edebilmek için neredeyse erken Cumhuriyet Dönemi'ne kadar beklemek gerekir. Bu nedenle Osmanlı sanatçılarının çabaları, Avrupa'ya yetişmekte geç kalmış birer taklit ürünü olarak değerlendirilmiştir. Yine de bu yapıtlar, Türk sanat tarihindeki zihinsel dönüşümlerin belki de en önemli temsilcileri olmuşlar, Türk resmine çağdaşlaşma yolundaki kapıyı açmışlardır.

19. yüzyıl Avrupa modernizmi Endüstri Devrimi'nin getirdiği kapitalistleşmeyi, yıkıcı burjuva yaşantısını ve onda temsil edilen yüzeysel yaşam tarzını eleştirirken; Osmanlı sanatçıları aynı dönemde ilerleme fikriyle eşdeğer olarak gördüğü batılılaşma sürecini destekler nitelikte resimler yapıyorlardı. Saltanatın devamlılığı için yüzyıllar boyu yanı başında kendi modernleşme sürecini yaşayan Avrupa'nın ilmine ihtiyaçları vardı. Bu nedenle sanatçıların yapıtlarına Batı medeniyeti ile özdeşleştirilmiş bir Osmanlı toplumu konu olmuştur. Bu yapıtlarda Osmanlı haremelerinde klasik batı müziği dinleyen sultanlar, Batılı kıyafetler giyen Osmanlı hanımları, kitap okuyan, müzik dinleyen ve hatta dans eden elit bir kesim yer almıştır (Yaman, 2006, s. 11). Ne var ki modernizmin, modernleşmenin yarattığı yeni kimliğin sanattaki eleştirel temsili olması nedeniyle bir Osmanlı modernizminden söz edebilmek oldukça güçtür. Türkiye'de 1950'li yıllara gelindiğinde topluma ve devlete veda eden sanat anlayışının bireysel bir bağlam kazanmasıyla birlikte Türk modernizminden söz edilebilir. Bu nedenle Avrupa ve Türk modernleşmesini sanatsal ve kültürel temelde incelerken modernizmin farklı tarihsel süreçlerde yaşandığını göz önünde bulundurmak gerekir.

Avrupa nasıl modern hayatın ressamalarının ortaya çıkmasını sağlayan bir sahneyse, 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti de batılılaşma sürecinde doğu kültürünün yerini batı kültürüne devrettiği tarihsel bir zemin olarak ortaya çıkmaktadır. Böyle bir zeminde dönemi için oldukça radikal sayılabilecek imgesel dönüşümler yaşanmıştır. Örneğin resim sanatında kadın imgesinin dönüşümü Avrupa'da olduğu gibi toplumsal bir dönüşüm sürecinin simgesel bir yansımasıdır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde

sanatçı ve yapıt arasındaki ilişki esasında incelenecek olan kadın imgesi batılılaşmanın en kritik sorunlarından biri haline gelmiş ve kendisinde temsil edilen dönüşüm sembolleriyle özdeşleştirilmiştir.

Sonuçta sanatın toplumun bir temsilcisi olma zorunluluğu olmadığı gibi, onu toplumdan tamamen bağımsız düşünmek de imkansızdır. Çünkü o topluma ait olan sanatçı, eserini bulunduğu tarihsel ve sosyal bağlam içerisinde yaratır. Sanat; sanatçı ve eseriyle bir bütün ve oluş halinde düşünülürse her yapıt toplumsal esasta izler taşımaktadır. 19. yüzyılda yaşayan bir Osmanlı sanatçısının, eserini meydana getirirken toplumda yaşanan doğu-batı gerilimini ve imgesel dönüşümleri taşımadığını söylemek ise oldukça zordur.

4. MODERN SANATIN DOĞUŞUNDA KADIN İMGESİ: KARŞILAŞTIRMALI YAPIT İNCELEMELERİ

19. yüzyıl hem Avrupa hem de Osmanlı sanatı söz konusu olduğunda, barındırdığı tarihsel ve sosyal bağlam ile birlikte sanat tarihinde yaşanan kırılma noktasının tarihsel zemini olmuştur. Bu kırılma noktası ister düşünsel ister biçimsel olsun, sanat tarihinin sanat yapıtını ön plana çıkartan dogmatik geleneğini sarsması bakımından modern sanatın varlığını olanaklı kılmıştır. Özellikle yüzyıl sonlarında Avrupa’da akademilere, Osmanlı’da geleneksel İslami baskıya olan bağımlılığın azalması, sanatçıların sanat yapmanın kendisi ile baş başa kalabilmesini olanaklı kılmıştır. Sanatçı, var olduğu toplumsal koşullarda kendi sanatçı kişiliğini yapıtlarında yansıtmış, kendisine dışarıdan bakan bir izleyici durumuna gelmiş ve aynı zamanda sanatçı kişiliği ön plana çıkmıştır. Modern sanatın felsefi bağlamının oturduğu bu düşünce, sanatçıyı kadınları modernleşmenin tezahürü olarak yeni arayışlar içerisinde ele almasını ve bu sırada bir sanatçı/özne olarak toplumsal değişim dinamiklerine olan bakış açısını yapıtı üzerinden ifade edebilmesini sağlamıştır.

Avrupa sanatında 19. yüzyıl ortalarında kendini göstermeye başlayan modern sanat anlayışı, Türk resmi söz konusu olduğunda çok daha çekingen bir biçimde ilerleme göstermektedir. Çünkü Tanzimat Döneminden itibaren devlet “modern kavramını” her şeyden önce siyasi ve toplumsal anlamda ilerleme şeklinde benimsemiştir. Bu amaçla sanatçılar da devletin modernleşme davasına hizmet etmek üzere sanatsal faaliyetlerini sürdürmüşler ve kadını erkek bakışlarında farklılaştırarak İstanbul elitinin başat imgelerine dönüştürmüşlerdir (Yaman, 2006, s. 12). Bu nedenledir ki Türk sanatçılar Avrupa’dakilerle karşılaştırıldığında modern resmin sanatçı ve yapıt bağlamı üzerinden ortaya çıkan felsefesiyle neredeyse yüz yıl sonra tanışmışlardır. Bu nedenle Avrupa sanatında modern sanatın düşünce yapısını taşıyan radikal örneklerle daha sık rastlanmaktadır.

Ancak Türk sanat tarihi yazımında geleneksel olarak batılılaşma dönemi ressamı olarak tanıtılan sanatçıları yalnızca kültür politikalarına hizmet eden görevliler olarak değerlendirmek, sanatın tarihsel süreçteki devamlılığını anlayabilmenin önünde bir

engel oluşturabilir. Çünkü bu çalışmada özellikle üzerinde durulan sanatçıların yapıtları, modernleşme ile birlikte yaşanan kültür değişiminin psikolojik birer okuması olarak değerlendirilirken, sanatçı kişilikleri ön plana çıkmaktadır. Sonuçta bu durumun 1950’li yıllardan itibaren sanatçının kendi içine dönmesine ve toplumla olan bağıı koparmasına olanak sağlayan sanat anlayışına zemin hazırladığını söylemek mümkün olacaktır.

4.1 Édouard Manet “Kırda Öyle Yemeği” - Osman Hamdi Bey “Yaradılış”

Avrupa’da 19. yüzyıl boyunca resmedilen kadın imgelerine bakıldığında burjuva yaşantısının getirdikleriyle temsil eden figürlere rastlanır. Baudelaire’in ele aldığı kalabalıklaşan sokaklarda pahalı elbiseleriyle dolaşan, ailesi ile birlikte gezintiye çıkan, bale ve opera seyreden, resim yapan, ayna karşısında kendi bedenini seyreden kadınlar modernleşme sürecinin entelektüel temsilcileri olarak sanat yapıtlarına konu olmuşlardır (Baudelaire, 2003). Bu kadınlar, gelişmekte olan toplumun ve medeniyetin simgesi olarak vitrini belirleyen en önemli figürlerdir. Ne var ki onlar hiçbir zaman bir erkeğin sahip olduğu özgürlüğe sahip değildir. *Flâneurün* tek başına ve özgürce etrafı seyredebilme olanağına sahip olan bir kadın *flâneuseden* bahsedilmez (Wolff, 1985). Öte yandan bir de varlığıyla kent yaşamındaki gerçekliği ve burjuva yaşantısının yozlaşmış ve karanlık yönünü temsil eden sokak kadınları vardır. Bu kadınlar, Paris’in en gözde banliyölerinde erkekleri eğlendirmek adına dans eder, içki içer, şarkı söyler ve toplum tarafından ahlaksız olarak nitelendirilirler. Ama Paris’in sanata meraklı aydın kesimi, zamanlarının büyük bir çoğunluğunu erkek gözü için üretilmiş nü resimlerin sergilendiği salonlarda geçirir. Sonuçta seyretmek, yüzyıl ortalarına kadar yalnızca erkeklerin sahip olabileceği bir eylem biçimidir (Pollock, 2014).

Ancak Avrupa sanat tarihinde Édouard Manet’yi modernizmin en önemli temsilcilerinden biri yapan özelliği, kadın imgesini nü resim geleneğinin dışına çıkarak farklı bir seyretme geleneği içerisinde ele almasıdır. Toplumsal yozlaşmanın hız kazandığı bir dönemde yaşayan Manet, tıpkı bir *flâneur* gibi etrafında olup biteni gözlemlemiş ve burjuva ahlakının sorunlu yanlarını alışılmış kalıpları yıkarak özgür bir sanat anlayışı ile yorumlamıştır.

Şekil 4.1’de görülen ve sanat tarihinin en popüler yapıtlarından biri olan “Kırda Öğle Yemeği” üzerine birçok çalışma yapılmış ve yapıt modernizm ve kadın imgesi üzerine

düşünmek isteyenlerin referans kaynağı olmuştur (Baudelaire, 2003; Clark, 1999). Tiziano'nun "Pastoral Konser"⁴ (1510)" ve Raimundo'nun "Paris'in Yargısı"⁵ (1520)" adlı eserlerine atıfta bulunularak yapıldığı düşünülen resimde en dikkat çekici nokta giyimlerinden burjuva olduğu anlaşılan iki erkeğin arasında çıplak bir şekilde oturan ve doğrudan izleyiciye bakan kadın imgesidir. Burada asıl sorunlu olan nokta kadının çıplak olmasından çok gündelik hayat arasına özgürce ve umursamazca katılmış olmasıdır. Yapıt, sanat çevreleri tarafından büyük bir tepki ile karşılanmış ve 1863 yılında Reddedilenler Salonu'na alınmıştır.



Şekil 4.1 : Édouard Manet, Kırdı Öğle Yemeği, 1863, tuval üzerine yağlıboya, 208x264 cm, Musée d'Orsay, Paris, (Url-1).

Eserdeki kadın figür Victorine Meurant, Manet'nin resimlerinde sıklıkla kullandığı bir model ve aynı zamanda 1876 yılından itibaren eserleri salon sergilerine kabul edilmiş

⁴ Tiziano Vecellio (Titian), Pastoral Konser, 1509, tuval üzerine yağlıboya, 110x138 cm, Musée du Louvre, Paris.

⁵ Marcantonio Raimondi, Paris'in Yargısı, 1510-20, gravür, 29x44 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

bir ressamdır (Lipton, 1992). Manet, modelini herhangi bir idealizeye başvurmadan, en doğal haliyle Fransız ahlakının temsilcisi olarak iki erkeğin arasına çıplak bir biçimde yerleştirerek içinde bulunduğu dönemin yozlaşmış ahlakını gözler önüne serer. Burada önemli olan kadın modelin nü değil, çıplak olmasıdır.

Çünkü John Berger’e (1926-2017) göre nü olma durumu ile çıplak olmak farklı şeylerdir. Nü, seyirci bakışları için üretilmiş kasıtlı bir çıplaklıkken, çıplak olmak insanın yalnızca kendi bedeniyle baş başa kaldığı doğal bir durumdur (Berger, 1995, s. 54). Bu nedenle resmin bu kadar çok tepki çekmesi idealize edilmeyen ve en doğal haliyle çıplak olan bir kadının Fransız ahlakının tam ortasında izleyiciye bakıyor oluşudur. Ancak eseri kadın imgesinin yalnızca erkek seyirci için üretilen bir nesne olma özelliğine başkaldırı niteliğinde görmek yapıtın kadın figürü üzerinden biçimsel bir değişimini ifade etmekle birlikte modern sanatı anlamak için yetersiz bir değerlendirme olacaktır. Manet, modernizmin eleştirel ve başkaldıran tutumunu özgün bir sanat anlayışı ile yorumlamış; “Kırda Öğle Yemeği” ile sanat tarihindeki yaratıcı ve yapıt arasındaki ilişkiye yeni bir boyut kazandırmıştır.

Manet’nin 19. yüzyıl Avrupa toplumuna ve değişen değerlere olan tutumu, güncel bir biçim anlayışı ile resmetmeyi tercih ettiği kadın imgesinde bir iz olarak barınmaktadır. Sanatçının da sanat yapıtı içerisinde yer alması, özne ve nesne arasındaki ilişkinin erimesine ve modern sanatın düşünsel zeminini oluşturan izleyicinin/sanatçının sanat yapıtında izlenen olarak kendi sanatçı kişiliğini ortaya koymasına neden olmaktadır. Böylelikle sanat yapıtı yalnızca seyredilmek üzere üretilmiş edilgen bir nesne olma özelliğini yitirir. Yerine, sanatçının içerisinde bulunduğu döneme olan aidiyetine ilişkin eleştirel ve bir o kadar da etkileyici bir ifade biçimi ile karşılaşılır.

Yapıt, bir ayna misali sanatçının içinde bulunduğu sosyal ve kültürel ortamı yansıtan ve izleyicinin kendisini her defasında yeniden görebildiği hareketli bir nesne olur. Edilgen, durağan ve yalnızca belirli bir kesimin seyretmesi için üretilmiş salon yapıtlarından farklı bir yerdedir. Modern sanatın her defasında izleyiciye yeni bir şeyler gösterebilmesi, sanat yapıtının kazandığı canlılık ile mümkün olmuştur. Çünkü sanatçı, sanat yapmanın kendisini bir eylem olarak yapıtında ifade etmiş, kendi kişiliğini ve aidiyetinin bir okumasını sunmuştur. Bu nedenle Manet’nin modern sanat tarihi içerisinde kazandığı önem ve anlam, çıplak olan bir kadın figürünü biçimsel esasta değişime uğratmasından çok modern sanatı olanaklı kılan zihinsel bir dönüşüme açtığı yolda ifade bulmaktadır.

19. yüzyıl Avrupası'nda bu gelişmeler yaşanırken Türk resmi için de radikal denilebilecek atılımların gerçekleştiğini söylenebilir. Türk sanat tarihi içerisinde çok önemli bir konuma sahip olan Osman Hamdi Bey Tanzimat dönemi insanı olarak batılılaşmanın sanatsal bağlamdaki temsilciliğini üstlenir. Osman Hamdi Bey, diplomat bir ailenin çocuğu olarak üst sınıf Osmanlı aydınları arasında yetişmiş, Fransa'ya hukuk eğitimi almak üzere gönderilmiş ancak sanata olan ilgisi baskın gelmiştir (Duben, 2004, s. 43). Fransa'daki ünlü sanatçıların atölyesinde resim dersleri alan Osman Hamdi Bey'in çalışmaları kendine özgü bir üslubun ürünleridir. Hem doğu hem de batı medeniyetine olan yakınlığı sanatçının çalışmalarında kültürel aidiyet çeşitliliğinin olmasını sağlamıştır. Bu nedenle birçok eleştirmen tarafından farklı bir biçimde eleştirilmiştir. Örneğin bir kesim Osman Hamdi'yi batılı sanatçılar gibi doğu imgelerini sıklıkla kullanmasından dolayı "oryantalist" olarak nitelendirirken, diğer bir kesim sanatçının Türk resmine özgün bir konum sağladığını düşünmüştür (Eldem, 2004; Duben, 2004).

Osman Hamdi Bey üzerine birçok araştırma yapan ve aynı zamanda sanatçının akrabası olan Edhem Eldem, Osman Hamdi Bey'in Avrupa'ya karşı gerçek bir Doğu'nun varlığını resmettiğini ve bazı geleneksel değerlerin etkisi ve hakimiyeti altında kalan Osmanlı toplumuna bunları yenmenin gerekliliğini gösterdiğini ve anti-oryantalist bir tepkiyle ıslahatçı bir amaç benimsediğini ifade ederek tartışmalara açıklık getirmiştir (Eldem, 2004, s. 51-52).

Ancak Osman Hamdi Bey'in batılılaşmakta olan bir doğu medeniyeti içerisinde bir Fransız burjuvası gibi yaşaması yapıtlarından doğu ve batı ikileminin hissedilmesine neden olur. Dolayısıyla sanatçının kendi kültürel aidiyetini nerede gördüğüne dair sorunsalın yaşanması toplum içindeki yabancılaşma ve ruhsal çatışma ile ilişkilidir. Avrupa'da Manet, Osmanlı'da Osman Hamdi Bey, modernleşme sürecinde kendi toplumlarına olan yabancılaşmayı ve ruhsal bunalımları yapıtlarında yansıtması bakımından ortak bir çerçevede değerlendirilebilir. Aynı zamanda ikinci bir ortak durum, sanatçının yapıtını meydana getirirken kendi varlığının yapıtı üzerinden seyretilmesidir.

Şekil 4.2'de yer alan ve modern Türk resminin en erken örneklerinden biri olan "Yaratılış", Osman Hamdi Bey'in tıpkı Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği" adlı yapıtında olduğu sanat çevrelerince oldukça tepki alan ve hala değeri ve etkisi tartışılan bir yapıtıdır. 1901 yılında yapıldığı bilinen yapıt, bir rahle üzerinde doğulu kıyafetlerle

oturan ve etrafı kutsal kitaplarla çevrili hamile bir kadını betimler. Kadının ait olduğu döneme göre cüretkârlığı ve keskinliği ilk bakışta radikal bir izlenim uyandırır. Bir Osmanlı kadınının alışılmış geleneklerin dışında kaldığı kendinden emin ve saygın duruşu, izleyiciye geleneksel ahlakın sorgulanmasını önermektedir (Duben, 2007, s. 40). İlk defa bir Türk sanatçının kadın figürüne bu denli yaklaşması ve onun üzerinden toplumla ilgili değerleri simgesel bağlamda kişileştirmesi modern Türk sanatının ortaya çıkmasında oldukça önemli bir basamak olmuştur.



Şekil 4.2 : Osman Hamdi Bey, Yaratılış, 1901, tuval üzerine yağlıboya, 210x108 cm, Özel Koleksiyon, (Url-2).

Osman Hamdi'nin yapıta "La Genése" (Yaratılış, Genesis, Tekvin) ismini verdiğinden habersizce yapıta "Mihrap" ismini koyan tarihçi Mustafa Cezar bu ismi biçimsel esasta bir gönderme yaparak tercih etmiştir (Haşlakoğlu, 2016b). Ancak aynı zamanda Edhem Eldem'in ifadesine göre eser 1903 yılında Londra'daki Kraliyet Akademisi yaz sergisinde 135 sıra numarası ve "La Genése" adı altında sergilenmiştir (Eldem, 2014). Eserdeki hamile kadın figürü ise "Yaratılış" ismine düşünsel ve ikonolojik bir bağlam kazandırmaktadır.

Esasen yapıt Osman Hamdi Bey'in Paris'teyken dersler aldığı oryantalist ressam Jean Gerome'un "Tanagra (1890)"⁶ adlı heykelinden esinlenerek yapılmıştır. Tanagra, 19. yüzyılda başlayan arkeolojik çalışmaların bir sonucu olarak Yunanistan'ın Tanagra bölgesinde bulunan kadın heykelciklere verilen genel bir adı ifade eder. Gerome'un Tanagra heykeli ise, heykelciklerin bulunduğu bölgedeki talih tanrıçası Tyche'nin arkeolojik bir kazı alanındaki kişileştirilmiş halini yansıtmaktadır (Haşlakoğlu, 2016b). Ancak tüm bu arkeolojik keşiflerin bir heykelde simgeleşerek Osman Hamdi'nin yapıtında yeniden alegorik bir ifadeye bürünmesinin bir anlamı olmalıdır. Genellikle ressam kimliği ile bilinen Osman Hamdi, aynı zamanda Osmanlı Devleti'ndeki müzeciliğin ve arkeoloji biliminin kurucusu olarak Krallar Nekropolü dahil Nemrut, Kyme, Myrina gibi birçok bölgede kazı çalışmaları yapmış bir arkeologdur. "Yaratılış" ise, sanatçının hem bir ressam hem de bir arkeolog olarak iki alanı bir araya getirdiği bir yapıt olarak ortaya çıkmaktadır (Haşlakoğlu, 2016b). Modern sanatın aynı anda hem nesne hem de özneyi bir arada var eden ve birbirleri içerisinde erimesine olanak veren anlayışı, Osman Hamdi Bey'in kutsal kitaplarla çevrili bir rahle üzerine oturttuğu ve doğulu kıyafetler giydirdiği bir Yunan tanrıçasında simgesel bir ifade bulur.

Dağılmakta olan bir imparatorluğun üst sınıf bir sanatçısı olan Osman Hamdi Bey, içerisinde bulunduğu dönemin kültürel aidiyet sorununu ve ruhsal bunalımını gündeme getirir. Avrupa karşısında kaybettiği siyasi yenilgiler sonucunda çareyi Batı medeniyetinde aramakla bulan Osmanlı Devleti, 20. yüzyıla gelindiğinde kendi kültürünü Batı kültürüne devretmeye başlar. Etrafında Doğu'nun kutsal kitapları bulunan hamile Osmanlı kadını, bir Yunan tanrıçası olarak sembolize edilerek kültürel aidiyet aktarımının imgesi haline gelir. Osman Hamdi, tüm bu devroluş süreci içinde bir tarafta Doğu'nun varlığı ve geleneksel değerlerin tutunmaya çalıştığı bir kesimi, diğer taraftan ise Batı medeniyetiyle özdeşleşme sürecine giren yeni bir Osmanlı kimliği arasındaki kültür çatışmasını vurgular. Aslında bu noktada yapıt, modern Türk resmi için neden önemli bir basamak olduğu sorusunu aydınlatır. Çünkü Doğu ve Batı kimlikleri kargaşası içerisinde, Fransa'da eğitim almış ve üst kesim bürokrat bir aileye mensup olan Osman Hamdi Bey, bir sanatçı olarak kendi yaşadığı aidiyet sorununu

⁶ Jean-Léon Gérôme, Tanagra, 1890, mermer heykel, 155 cm, Musée d'Orsay, Paris.

alegorik bir bağlamda kadın figürü üzerinden ifade etmiştir. Böylece “Yaratılış” içeriğinde yaratıcısının kişiliğini barındırmasıyla özne ve nesnenin iç içe geçtiği bir yapıttır.

Osman Hamdi Bey’in oryantalistlerin gözünde simgeleşmiş haremdeki Osmanlı kadını kurtardığına ve onu kendinden emin ve gururlu bir şekilde rahlenin üzerinde oturarak yücelttiğine dair görüşler yanlış olmamakla birlikte, biçimsel bir yorum niteliğindedir. Oysa Osman Hamdi Bey, Avrupa’da Manet’nin yaptığı gibi, Türk resmini modern sanat için olanaklı kılan düşünsel bir zemin hazırlamıştır.

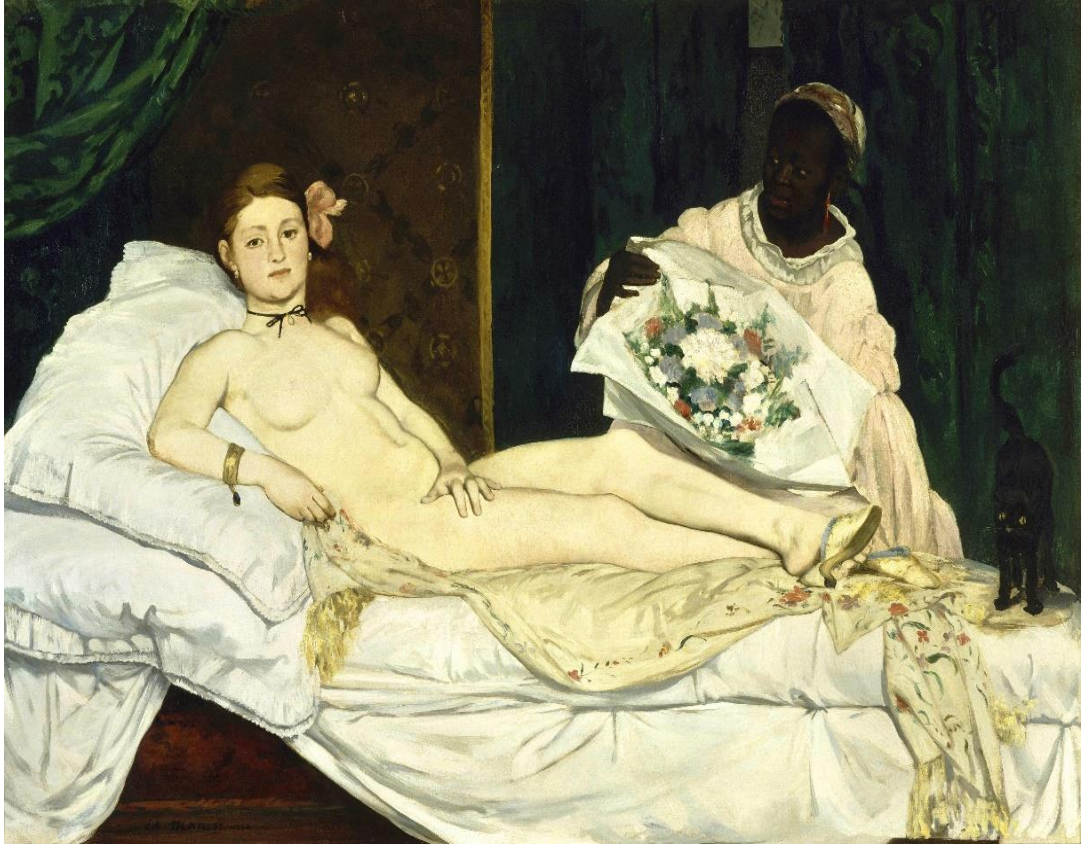
4.2 Édouard Manet “Olympia”- Namık İsmail “Tefekkür”

19. yüzyıl sanatçıları, modernliğin kamusal hayattaki deneyimlerini gözler önüne seren yeni biçimsel arayışlara girmişlerdir. Kadın imgesi ise izleyicinin görme biçimlerini değiştiren yeni sanat anlayışında sorunlu bir alan haline gelmişti. Sanat tarihinin cinsiyetçi yapısı ve kadın ile erkek arasındaki cinsiyet temelli ayrım modern sanatın ortaya çıkışı ile yeni bir anlam kazanarak sorgulanmaya başladı.

Kadın bedenlerini konu alan yapıtlar değişen tarihsel ve toplumsal sürecin ideolojik simgeleri oldular. Bu nedenle feminist sanat tarihçileri modernist sanatçıların kadın bedenlerini bir araç olarak modernlik yarışında kullandıklarını ve kadınlığın hiçbir zaman doğal bir durum olarak ele alınmadığını ifade etmişlerdir. Ancak kadın imgesinin yüzyıllar boyu sanat yapıtlarında edilgen bir nesne olma geleneğini sarsan Édouard Manet’nin yalnızca modernlik iddiasında bulunduğunu söylemek keskin bir ifade biçimidir.

Berger’e göre Avrupa nü resminde başroldeki erkek izleyici geleneğini sarsan “Olympia” çıplaklığın nesneleşmiş halini reddeden provakatif içeriğe sahip bir yapıttır (Şekil 4.3). Tiziano’nun “Urbino Venüsü”⁷ (1538)” adlı resminden esinlenerek yapılan yapıt, izleyiciye tanıdık gelen bir sahnenin tamamen yeni ve farklı bir algılayışla yorumlanmasıdır.

⁷ Tiziano Vecellio, Urbino Venüsü, 1538, tuval üzerine yağlıboya, 119x165 cm, Uffizi Galerisi, Floransa.



Şekil 4.3 : Édouard Manet, Olympia, 1863, tuval üzerine yağlıboya, 130x190 cm, Musée d'Orsay, Paris, (Url-3).

“Olympia”nın, sanat tarihinin en çok tartışılan popüler yapıtlarının arasında olmasının birçok nedeni vardır. 1863 yılında sergilendiği Resmi Salonda seyirciler tarafından büyük bir tepki ile karşılanarak Reddedilenler Salonu’na alınmıştır. Buna neden olan, şüphesiz resmin en ilgi çekici noktası olan kadın figürünün çıplaklığının farkında olarak, umursamazca ve doğrudan izleyiciye bakmasıdır. Victorine Meurant’ın model olduğu eser, Fransız burjuva ahlakının ortasındaki seçkin bir fahişeyi simgelemesiyle tepkilerin daha da artmasına yol açmıştır. Üstelik Olmypia, erkek izleyicinin görmek istediği ideal bir kadın vücutuna sahip değildir. Hatta vücutundaki tüylerden ve maskülen hatlarından dolayı kadın olduğu konusunda bile şüphe vardır. Bu nedenle dönemin aydın kesimi tarafından seçkin Fransız salon sergilerinde yeri olmaması gereken bir eser olarak değerlendirilmiştir.

19. yüzyıl sonlarında sanat çevresi tarafından reddedilen “Olympia”, bugün sanat tarihinin ve modern sanatın en önemli yapıtları arasında gösterilmektedir. Çünkü Manet, “Olympia” ile yaşadığı dönemin ruhunu yakalamayı başarmıştır. Biçimsel bir güzellik arayışından çıkarak, modelinin iç dünyasına girmiş ve onu pasif bir var oluşun pençesinden kurtarmıştır. Tiziano Vecellio’nun (1488-1576) mitolojik figürünü, aşk

tanrıçası Venüs'ü 19. yüzyıl Fransız sokaklarda dolaşan bir *courtesana*⁸ dönüştürerek modern hayatın kahramanını herkes için görünür kılmıştır. Manet, bir sanatçı olarak, kendi içerisinde bulunduğu dönemin toplumsal zeminini Osman Hamdi'nin rahle üzerinde oturan kadın figürü gibi, Olympia ile kişileştirerek estetik bağlamın dışına çıkan bir sanat anlayışı geliştirmiştir.

Modern sanatın ortaya çıkışına kadar sanat yapıtlarındaki izleyicinin etkenliği ile nesnenin pasifliği arasındaki geleneksel ilişki düzeyi Olympia'nın bakışlarındaki farkındalık ile sarsılır. Nesne ve özne arasındaki ilişki tıpkı “Kırda Öğle Yemeği” resminde olduğu gibi birbirleri arasında erir. Modern sanatın kesinliğe yer vermeyen anlayışında “Olympia”, sanatçının kendi gerçekliğini klasisizmin ilkelerinden bağımsızlaşarak yeniden kurduğu bir alanı ifade etmektedir.

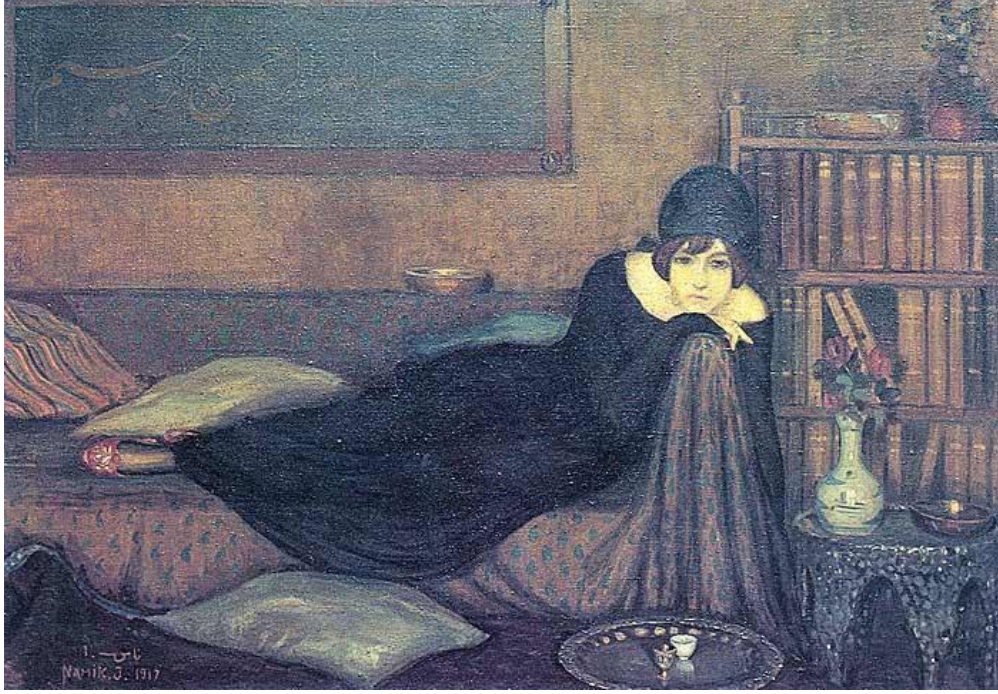
Sanat, fiil esasında düşünüldüğünde izleyici Olympia'ya baktığı zaman kendisine bakmakta olan bir özne ile karşılaşır. Bu özne, eserini meydana getirirken ait olduğu modern hayatın eleştirel ifadesini kadın imgesi üzerinden simgeleştiren Manet'dir. Bu nedenle bugün “Olympia”, yerleşik beklentilerin dışına çıkması bakımından modern sanat tarihinin ilkeleri arasında yerini korur.

Türk sanat tarihindeyse modernleşme dönemi ile birlikte resim sanatında kadın imgesi batılı örneklerine benzer bir biçimde değişime uğramıştır. 19. yüzyılda Osmanlı haremlelerinde resmedilmeye mahkum kadınları kurtaran sanatçılar, 20. yüzyıla gelindiğinde kadını sosyal hayatta görünür kılan resimler yapmaya başlamışlardır. Kayıklarda gezintiler, cami önünde sohbetler ve İstanbul'un sokaklarında dolaşan kadınlar adeta değişmekte olan toplumun ve batılılaşma projesinin sanat alanındaki timsaliydiler. Bu dönemde Türk sanatçılar Cumhuriyet Türkiye'si'ne geçişte kadının birey olarak kazandığı önemi ifade etmeye çalıştılar.

Türk sanatında Batı'ya açılışa olduğu kadar yapmış olduğu çıplak resimlerle tanınan Namık İsmail'in kadın imgeleri ise batılılaşma ile eş görülen modern kadın imgeleri olmuştur. Sanatçının yapıtlarındaki Batılı gibi giyinen, müzik dinleyen, kitap okuyan elit kadınlar modernleşmenin göstergesi olmuşlardır. Ancak batı sanat tarihindeki uzanan kadın imgesinden yola çıkarak ve Manet'nin Olympia'sı ile biçimsel olduğu

⁸ Courtesan, 19. yüzyıl Avrupa çevresinde üst sınıf fahişeler için kullanılmış bir kavramdır (Baudelaire, 2003).

kadar sanatçı ve izleyici ilişkisi açısından da benzerlik taşıyan “Tefekkür” adlı yapıtı kadınların yüklendiği modernleşme misyonunu çarpık bir biçimde ifade etmesinden dolayı farklı bir önem taşır (Şekil 4.4).



Şekil 4.4 : Namık İsmail, Tefekkür, tuval üzerine yağlıboya, 1917, 131x180 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, (Url-4).

Resim, tıpkı Olympia’da olduğu gibi seyredildiğinin farkında olarak gözlerini izleyiciye doğru diken bir kadın etrafında şekillenir. Uzanan kadın prototipi biçimsel anlamda oryantalist bir geleneği karşılarken, bıkkın ve umutsuz bakışlar beklenen bağlamın dışına çıkar (Yaman, 2006, s. 43). Doğunun harem stilini yansıtan bir odada, arkasında Osmanlı izleri taşıyan bir tablo önünde sedirde uzanan kadın, batılı giyim tarzı ile dikkat çeker. Hemen yanındaki kitaplar ise batı medeniyeti ile tanışmış, kitap okuyan aydın bir Osmanlı kadını izlenimi uyandırır (Gönenç, 1981, s. 34). Ancak bu yapıtı, Namık İsmail’in ve çağdaşlarının ele aldığı modern kadın imgesinden farklı kılan, Olympia’da olduğu gibi izleyicinin karşılaştığı etkenliktir.

Namık İsmail’in ne Doğu’ya ne de Batı’ya ait olduğu anlaşılmayan bir kimliği resmetmek istemesi bir rastlantı değildir. Tanzimat Dönemi’nden beri, neredeyse yüz yıldır modernleşme misyonundan sorumlu tutulan kadınların yaşadığı kültürel ikileme “Tefekkür”de rastlanır. Esasen düşünce anlamına gelen tefekkür kelimesi ise yapıta biçimsel olduğu kadar içerik olarak da bir anlam kazandırmaktadır. Derin düşüncelere dalmış fakat aynı zamanda edilgenliğini terk etmiş bir bakış, seyircinin alışkın

olmadığı bir canlılık taşır. Bu gerçekçi hissiyatın kaynağı, Doğu ve Batı gelenekleri arasında gidip gelen Osmanlı kadınının yaşadığı genel hoşnutsuzluk ve karamsarlık durumudur. Özellikle Avrupa’da eğitim almış ve Batı kültürüyle özdeşleşme sürecine girmiş Osmanlı aydınlarının kadınları siyasi bir temsil meselesi olarak ele alması sözü geçen karamsarlık durumunun nedenlerinden olmuştur. Eserde büyük kentlerdeki okumuş, eğitilmiş ve kültürlü elit kadının topluma olan yabancılaşması, neredeyse Cumhuriyet Dönemi’ne kadar sahip olduğu kültürel birikimi topluma ifade edememesi ve evin içine hapsolması resimsel ifade kazanmıştır.

Namık İsmail de tıpkı Osman Hamdi Bey gibi Avrupa’da resim eğitimi almış bir Osmanlı sanatçısıdır ve yaşadığı toplumun kültürel devroluşuna şahit olmuş ve bu sürecin kadınlar üzerinde yarattığı etkiyi iyi gözlemlemiştir. “Tefekkür”de kadın figürüne geleneksel bağlamın dışına çıkarak yaklaşmış; modern sanatın ilkesine bağlı kalarak sedirdeki derin düşüncelere dalmış ve izleyiciye doğrudan bakmakta olan kadını Avrupa’da 1863 yılında Manet’nin yaptığı gibi seyircinin egemenliğinden kurtarmıştır. Aynı zamanda toplumda yaşanan doğu-batı ikileminin, ilerici ve gerici tartışmalarının odak noktasında kalan bir Osmanlı aydını olarak, tanık olduğu kültürel bunalımı ve huzursuzluk ortamını kadın imgesi üzerinden ifade etmiştir. Bu nedenle “Tefekkür”de düşüncelere dalan Osmanlı kadını, sanatçının kendi bireyselliğini ifade ettiği resimsel bir imge haline gelir. “Olympia”da 19. yüzyıl Fransız burjuvasının karanlık tarafını ve çarpık ahlakını seyircinin gözleri önüne koyan Manet’de olduğu gibi, Namık İsmail de Osmanlı aydınının topluma olan yabancılaşma sürecini ve yaşadığı psikolojik süreci tüm etkenliğiyle seyirciye bakmakta olan ve kültürel aidiyetini belli edemeyen bir kadın imgesi aracılığıyla resimsel bir tartışma yaratmaktadır.

4.3 Camille Pissarro “Sohbet”- İbrahim Çallı “Ada’da Sohbet”

Pissarro, 19. yüzyılda Fransa’da empresyonist resmin kurucuları arasında çoğunlukla manzara türü resimleriyle bilinen bir sanatçıdır. 1830 yılında Karayipler’in St. Thomas adasında dünyaya gelen Yahudi asıllı sanatçı, daha çocukluğundan itibaren farklı bir dünya görüşü ile resimlerini üretmeye başlamıştı. Adada siyahi insanlarla birlikte büyüyen ve onlarla aynı okula giden Pissarro, ırkçı eğilimlere sahip bir kişilikten uzaktı. Sanatçı, siyahileri yalnızca resme hareket katma amacıyla köle veya eğlendirici kişiler olarak ötekileştirilmek yerine, onları beyaz insanlarla eşit konumda ve mekanda

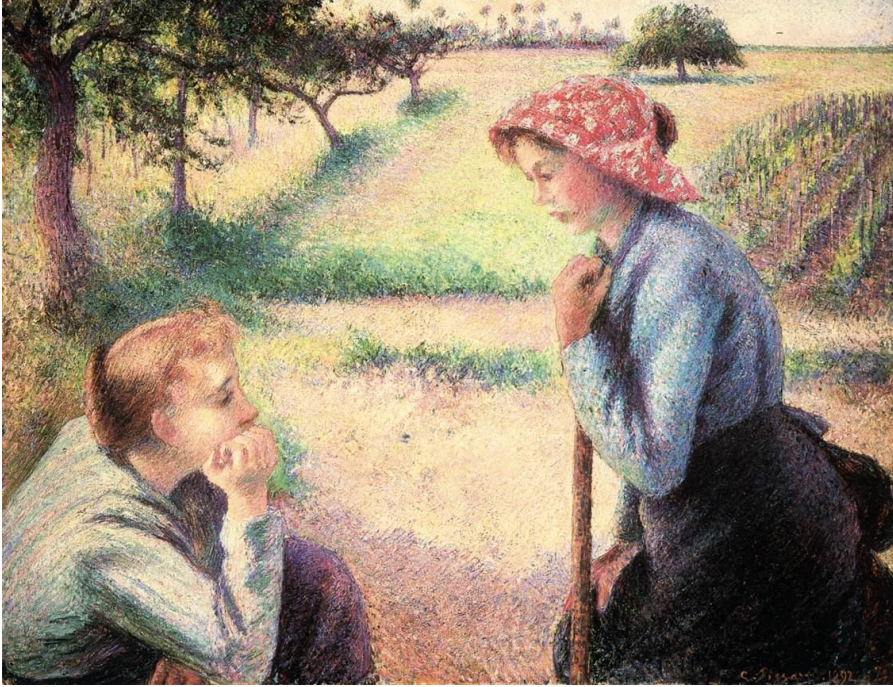
resmetmeyi tercih etmiştir (Shikes, 1986, s. 35). Eşitsizlik ve kapitalizmin getirdiği sömürge anlayışı ile ilgili olan düşünceleri, resimlerinde ifade bularak toplumsal hayata olan bakış açısını yansıtmaktadır. Pissarro, 19. yüzyıl Paris yaşamının arka planında yatan emek sömürsünü anarşist bir tavırla ele alması bakımından empresyonist grubun diğer üyelerinden ayrılır. Bu nedenle sanatçının resimlerinde Endüstri Devrimi ile birlikte zenginleşen burjuva sınıfının evlerinde çalışmak zorunda kalan köylü ve işçi figürlerine sıklıkla rastlanmaktadır.

1855 yılında Paris'e resim öğrenimi almak üzere giden Pissarro, akademinin baskıcı ve klasik geleneğine eleştirel bir tutum sergileyerek Suisse Akademisi'ne geçti Claude Monet (1840-1926), Pierre Auguste Renoir (1841-1919) ve Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875) ile etkileşime girdi. Özellikle Corot'nun yaptığı kır manzaralarından etkilenen sanatçının doğaya olan ilgisi 1872 yılında yerleştiği Pontoise'de en üst seviyeye ulaştı. Burada doğanın kendisini ve ışığın hareketini gözlemleme imkanına sahip olan sanatçı, kırsal hayatın tüm gerçekliği ile ilgili peyzajlar yaptı (Brettell, 1990). Empresyonist resmin ışık ve hareketin özgürce kullanılmasına olanak sağlayan anlayışı, köylülerin ve işçilerin hayatını etkili bir biçimde izleyiciye hissettirmesini imkan sağlıyordu. Bu nedenle Pissarro'nun empresyonizmi tekniğin ötesinde bir sanat anlayışı olarak gördüğü ve sosyal meselelere karşı olan duyarlılığını etkili ve anlık bir biçimde yansıtabilmek için benimsediği söylenilebilir.

Pissarro'nun sanatındaki anarşist tutum konu seçiminde ve ırk, cinsiyet, sınıf farkları gibi sosyal yapılarda da kendisini gösterir. Özellikle kadın imgesine olan yaklaşımı, Avrupa modernleşmesi ile birlikte değişen toplumsal yaşayış şekillerine gönderme yapar. Pissarro, modernleşme dinamikleri ile simgeleştirilen burjuva kadınlarının yaşayışlarını konu almak yerine, köylü ve işçi kadınların kırsal yaşama adapte edilişlerini politik bir tutum ile ifade etmiştir. Onun resimlerinde erkek ve kadın, aynı mekanda ve aynı işi yaparken resmedilmiştir. Bu tutum, sınıf ve cinsiyet farklılıkların kesiştiği sosyal mekanların yalnızca kent yaşamının bir ürünü olduğunu ve tüm bu parlak yaşamın arkasında yatan emek sahnesinde kadınların erkeklerle aynı ağır işleri yapmak zorunda olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla modern hayatın görünmeyen gerçekliğini eleştirel fakat bir o kadar sakin bir tavırla resmeden Pissarro, Endüstri Devrimi ile birlikte burjuva kadınlarının karşısında adlarından söz edilmeyen ve

görünmez olarak ötekileştirilen işçi kadınların toplumdaki varlıklarına dikkat çekmektedir (Tilly ve Scott, 1978).

Ne var ki Pissarro'nun amacının feminist bir tartışma taşıdığını söylemek döneminin toplumsal koşullarına ve düşünce yapısına göre erken ve bir o kadar da keskin bir yargı olabilir. Sanatçının yapıtlarındaki kadın figürleri, ait olduğu toplumun sosyal ve ekonomik dönüşümünü yansıtan birer ifade biçimleridir. Tıpkı Manet gibi Pissaro da kadın figürlerini toplumsal dönüşümün simgeleri olarak kullanmayı etkileyici buluyordu. Bu nedenle sanatçının resimlerindeki kadınlar, tıpkı St. Thomas adasında yaşayan siyahiler gibi modernitenin ötekileştirdiklerinin eleştirel ve politik bir resimsel ifadesini vermektedir.



Şekil 4.5 : Camille Pissarro, Sohbet, tuval üzerine yağlıboya, 1892, 89x165 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, (Url-5).

Pissarro'nun 1892 yılında yaptığı “Sohbet” adlı resmi tarlada çalışan iki kadının ara vermek amacıyla duraksadıkları anı betimler (Şekil 4.5). Her iki kadının da beden dilinden yorgun düştükleri ve sohbet etmekten çok, anlık bir durgunluk yaşadıkları görülür. Sanatçı, sosyal bir gözlemci olarak tarlada çalışmakta olan iki genç kadının umutsuz ve yorgun hallerini Batı sanatında gösterişli ve bir o kadar da çekici bir nesne olarak resmedilen kadın imgelerinden oldukça farklı bir biçimde yansıtmaktadır. Çünkü 19. yüzyıl Avrupası’nda zenginleşen burjuva ailelerinin çiftliklerinde çalışan kadınlar, neredeyse hayatlarının çoğunu o ailenin işlerine adanmak zorunda kalıyordu.

Evlenmedikleri ve kendi ailelerini kurmadıkları sürece bir başka ailenin himayesi altında kalmaya mahkum kalan kadınlar sosyal bir baskıyla birlikte yaşamak zorundaydılar (Tilly, 1978, s. 35-42). Pissarro'nun hümanist bir yaklaşımla ele aldığı iki kadın, modernitenin getirdikleriyle baş etmek durumunda kalan ve toplumun büyük bir çoğunluğunu oluşturan kesimi temsil etmektedir. Sanatçı, çağdaşları gibi modern hayatın ruh halini burjuvanın gözünden resmetmektense, kapitalist düzenin getirdikleriyle mücadele eden insanlar üzerine düşünmeyi tercih etmiştir. Burjuva kadınlarının toplum içerisinde geleneksel bir iletişim hali olarak benimsedikleri çay sohbetlerinin yanında, Pissarro “Sohbet” adlı yapıtıyla toplumda yaşayan kadınların sosyalleşme farklarını ortaya koymuş olduğu söylenebilir.

Sonuçta Pissarro her ne kadar Fransız empresyonistleri arasında yer alsa da konu seçimi bakımından çağdaşlarından farklı bir yere sahiptir. Kadın imgesini resmi güzelleştirme amacıyla kullanmamış; onları gözlemleyerek en doğal halleri ile yansıtmıştır. 19. yüzyıl Fransası'nın geçirmiş olduğu tarihsel ve sosyal dönüşümler Pissarro'nun politik ve bir o kadar da anarşist olarak nitelendirilebilecek kimliğinin resim yüzeyine yansımaları sağlamış ve sanatçı uzun yıllar kaldığı Pontaise'nin kırsal yaşam kültüründe gözlemlediklerini kendi yapıtlarında ifade edebilme imkanını bulmuştur.

“Sohbet”, yalnızca Fransa'nın kırsal kesiminde dinlenmekte olan kadınları değil, sanatçının politik görüşüyle şekillenmiş sosyal dönüşümlere olan bakış açısını da beraberinde taşımaktadır. Bu nedenle modern sanat tarihinin doğuşunda Pissarro üzerine düşünebilmeyi gerekli kılan, sanatçının sahip olduğu politik felsefenin resim yapma eylemi sırasında açığa çıkması ve modernitenin kurmuş olduğu düzenin sanatçısı olarak dönemin ruhunu tarihsel bağlamda ortaya koymasıdır.

Türk kültür ve sanat ortamındaysa 1882 yılında kurulan ve güzel sanatlar alanında eğitim veren ilk yükseköğretim kurumu Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açtığı sınavla Avrupa'ya resim eğitimi almak için gönderilen ve “1914 Kuşağı” olarak bilinen sanatçılar hem Meşrutiyet hem de Cumhuriyet Dönemine tanıklık etmeleriyle kadın imgesine farklı misyonlar yükleyerek yaklaşmışlardı. “Çallı Kuşağı” olarak da bilinen 1914 Kuşağı sanatçılarına ismini veren İbrahim Çallı (1882-1960), Türk resminde modernleşmenin önünü açacak atılımlar gerçekleştirmesi ve Namık İsmail ile birlikte Türk resmindeki ilk çıplakları kullanması nedeniyle modernleşme serüveninde önemli bir konuma sahiptir (Giray, 1997). Çallı'nın, Meşrutiyet döneminden erken

Cumhuriyet Dönemine kadar kadın imgesine olan yaklaşımı, Türk kadınının modernleşme deneyimlerini aşama aşama ifade etmektedir.

Türk resmine empresyonizmi getirip getirmediikleri bir hayli tartışma konusu olsa da “1914 Kuşağı” Türk sanatının Batı anlayışına yönelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Empresyonizmin ışık ve rengin hareketliliğini, formun keskinliği üzerine taşıyan anlayışından etkilenen 1914 Kuşağı’nın ortaya koyduğu erken yapıtların konuları Fransız sanatçıların kalıplaşmış kompozisyonlarıyla benzerlik taşır. Bu konuda Antmen, modernleşme sürecindeki Türk ressamların konu seçimlerini ve biçimsel arayışları Fransız resminden örnek almasını yalnızca bir taklit süreci olarak değil aynı zamanda Fransız sanatının Türk sanatçılara bir kılavuz görevi gördüğünün altını çizer (Antmen, 2013, s. 41).

İbrahim Çallı, yapıtlarının odağına yerleştirdiği kadın imgesi ile kendi üslubunu farklı bir boyuta taşımış ve kadın imgesini adeta resmin konusu haline getirmiştir. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi kadınlarının gelenek ve modernleşme ile olan mücadelesi ve sosyal hayatta görülmeye başlanan yeni yaşayış biçimleri üzerinde durmuştur. Çallı’nın Türk toplumunun en çalkantılı zamanlarında geçirmiş olduğu dönüşümlere tanık olması, sanatçının doğu ve batı arasında kalmış bir toplumun kadınlara yüklediği anlamlar üzerinde düşünmesine yol açmıştır. Fakat Çallı’nın resmettiği kadınlar Osmanlı elitini temsil etmelerinin yanında, kadınlıklarıyla ön plana çıkmaktadır. Yüzyıllardır kapalı sınırlar içerisinde kalmış Osmanlı kadının bilinmeyen yüzü Çallı’nın modernleşme dönemi sanatçısı olarak ortaya çıkarmak istediği bir ideal olarak değerlendirilebilir.



Şekil 4.6 : İbrahim Çallı, Adada Sohbet, tuval üzerine yağlıboya, 57x165 cm, Özel Koleksiyon, (Yaman, 2006).

Çallı'nın "Adada Sohbet" adlı yapıtı erken Cumhuriyet Dönemi modasına uygun olarak giyinmiş iki İstanbullu kadının önlerinde içecekleri ile sohbet ederken gösterir (Şekil 4.6). Bu kadınlar, Pissarro'nun sohbet eden iki kadından farklı bir amaç için bir araya gelmiş gibi gözükseler de modernitenin cinsiyetler üzerinde yapmış olduğu rol dağılımını, kurulan düzenin farklı sınıflara mensup kadınlarda yarattığı etkiyi ve yeni yaşam tarzlarını ifade etmesi bakımından benzerlik taşırlar. Aynı zamanda Çallı'nın resmettiği kadınlar, kendilerine güvenleri ile sosyal hayatta yer almaya başlamış ve değişen toplumun ideolojik birer göstergesi olmuşlardır.

Öte yandan bu durumu yalnızca Çallı'nın devlet eliyle gerçekleşen modernleşme hareketlerinde görev alması ile açıklamak sanatçının psiko-sosyal durumunu göz ardı etmektir. Çallı, 1909 yılında Maarif Nezareti'nin açtığı sınavı kazanmış ve Paris'teki Académie Julian'da eğitim görmüş ve zamanının çoğunu oryantalist bir ressam olan Fernand Cormon'un Beaux-arts'daki resim atölyesinde geçirmiştir (Giray, 1994). Tıpkı Osman Hamdi Bey gibi Çallı'nın da yıllarca Fransız sanatının çevresinde bulunmuş olması sanatçı psikolojisinin Batı etkisiyle şekillenmesinde etkili olmuş ve Türk izlenimcileri arasında kendine özgü bir sanat görüşüne sahip olmasını sağlamıştır.

Bu görüşün temelinde ise tarihsel bağlam yatmaktadır. II. Meşrutiyet ve Kurtuluş Savaşı gibi Türk toplumunu her alanda bir dönüşüm içine sokan tarihi olaylara tanıklık eden Çallı, tarihsel bağlamın birey olarak üzerinde yarattığı etkiyi kendi sanatında ifade etmiştir. “Ada’da Sohbet Eden Kadınlar”, Pissarro’nun “Sohbet”indeki gibi sanatçının modernite ile ilgili olan düşüncelerini yansıttığı ve bir özne olarak sanatçının varlığını ifade ettiği bir yapıt olarak değerlendirilebilir.

4.4 Constantin Guys “Şemsiyeli Kadın”- Osman Hamdi Bey “İstanbul Hanımefendisi”

Esasen Hollanda doğumlu bir gazeteci olan ve uzun yıllar İngiltere’de *The Illustrated London News* adlı gazete için illüstrasyonlar yapan Constantin Guys, Baudelaire tarafından sanatçı, dünya insanı ve kalabalıkların adamı olarak nitelendirilir (Baudelaire, 2003, s. 95). Öyle ki Avrupa’daki empresyonist gruba yakınlığına rağmen bir sanatçı olarak adına uzun yıllar pek de rastlanılmayan Guys, Baudelaire’in “*Modern Hayatın Ressamı*” adlı makalesiyle Bay G⁹ olarak modern sanatın doğuşu ile ilgili tartışmaların odak noktası haline gelmiştir.

1830’lu yıllardan itibaren resim yaptığı bilinen Guys, Baudelaire’in ifadesiyle sanatçının ötesinde bir dünya insanıdır ve o, tüm dünyanın insanı, dünyayı ve dünyanın bütün düzeninin altındaki gizemli ve meşru nedenleri anlayan insandır (Baudelaire, 2003, s. 97). Bu nedenle Guys’ın resimleri 19. yüzyıl Parisi’nde değişen ahlaki değerler sisteminin çarpıcı bir ifadesi olarak modern sanat içerisinde yerini almıştır. Kariyerinin ilk yıllarında İspanya’da, Osmanlı Devleti’nde ve Kırım’da bulunarak savaş muhabirliği yapan Guys’ın gazetecilik mesleğinin kazandırdığı gözlem yeteneği belki de Baudelaire’in onu bir dünya insanı olarak nitelendirmesine yol açmıştı.

Constantin Guys, genellikle suluboya ve mürekkep kullanarak acele ile yapılmış izlenimi uyandıran eskiz türünde resimler yapmıştı. İlk bakışta bu resimler teknik açıdan zayıf bir sanatçının elinden çıkmış gibi gözükse de aslında Guys’ın ilk modernistlerden birisi olmasını sağlayan da Hegel’in “biçimin düşünce lehine

⁹ Baudelaire, Constantin Guys hakkında yazmaya karar verdiğinde Guys’ın kendisinden bahsedilmesini istemediğini ifade eder (Baudelaire, 2003, s. 95). Bu nedenle Baudelaire tarafından “Bay G” olarak anlatılmıştır.

aşılması” görüşünü taşıyor oluşuydu. Baudelaire de Guys’ın “parmaklarının beceriksizliğine, elindeki resim aracının itaatsizliğine sinirlenerek bir barbar ve bir çocuk gibi çizdiğini” ancak kimsenin bunun arkasındaki dehayı fark edemediği ifade etmişti (Baudelaire, 2003, s. 96).

Aslında bir çocuk gibi çizmek, modern sanatın temelini oluşturan düşünceyi ifade etmektedir. Çünkü çocuk dünyaya hem katılımcı hem de gözlemci olarak gelmiştir. O, bulunduğu noktada dünyayı sürekli olarak yeniden görür ve görmenin hep yeni ve taze olması modern düşüncenin görme rejimlerini oluşturur. Guys gibi orijinalitesi güçlü olan bir modernistin akademi dışı yaklaşımıyla bir çocuk ve barbar gibi çizdiği resimleri Baudelaire tarafından desteklenmiş ve modernite ile ilgili önemli referanslar vermiştir. Bu nedenle *Bay G*’nin 19. yüzyıl Avrupası’nın değişen yüzünü ve bir gözlemci olarak içinde bulunduğu kent sahnesini resim yolu ile ifade etmesi modern sanat için önemli bir inceleme alanı sunmaktadır.

Constantin Guys, çağdaşları gibi kadın figürünü sıklıkla kullanmıştı. Yalnızca dönemin modasını değil, kadınların kıyafetleri ile ait oldukları toplumsal sınıf arasındaki ilişkiyi de ifade etmiştir. Bu kadınlar, resmedildiği giysiler ile adeta bütünleşmiş gibidir ve bedenlerinden soyutlandığında giysileri sınıfsal konumlarını ve anlamlarını tanımlar (Pollock, 2014, s. 220). Paris ve Londra’nın avare kent yaşamında önemli bir kamu nesnesi olan kadınlar, Guys’ın resimlerinde saygın ya da *courtesan* olarak iki farklı sınıfa ayrılmıştır. Ancak *Bay G*. toplumun hangi sınıfına ait olurlarsa olsunlar, çok süslü ve her türlü yapay şatafatla güzelleştirilmiş kadınları tasvir etmeyi tercih etmiştir (Baudelaire, 2003, s. 133). Bu yapaylık, burjuva ahlakının yozlaşmış görüntüsü ile örtüşmekte ve bir bakıma da onu temsil etmektedir.

Constantin Guys’ın 1860-1865 yılları arasında yaptığı tahmin edilen “Şemsiyeli Kadın” adlı eseri, Paris’in kalabalık parklarında gösterişli kıyafeti ile yürüyüşe çıkmış soylu bir kadını göstermektedir (Şekil 4.7). Resimdeki kadın figürü abartılı bir kol detayına ve kabarık eteğine göre oldukça orantısız bir biçimde çizilmiş bir bedene sahiptir. Kıyafet ve anatomi arasındaki bu uyumsuzluk, Guys’ın kadınları kendi bedenlerinden çok dönemin moda ritüelleri ile özdeşleştirdiğini akla getirir. Çünkü kadınların yalnızca kendileri ile baş başa kalmalarının önüne modernite ve beraberinde taşıdığı toplumsal cinsiyet sistemi geçmiştir. Guys’ın abartılı çizimleri ise sanatçının modernitenin getirdiği dönüşümlerin cinsiyetler üzerinde yarattığı etkinin farkında olduğunu düşündürür. Bu nedenle ilk bakışta zayıf bir teknik ile çizilmiş olduğu

düşünülen kadın portresi, yaşadığı çağın anını yakalayan sanatçının, o anda yaşayan bir özne olarak kendi toplumsal aidiyetini yapıtı üzerinden ifade etmesi olarak değerlendirilebilir.



Şekil 4.7 : Constantin Guys, Şemsiyeli Kadın, 1860-65, karışık teknik, 27x18 cm, Getty Museum, Los Angeles, (Url-6).

1881 yılında Osman Hamdi Bey tarafından yapılan “İstanbul Hanımefendisi” adlı yapıt, Constantin Guys’ın resmettiği kadın portresi gibi 19. yüzyılda Osmanlı ülkesinde değişen moda anlayışının görsel bir anlatımı olmasının yanında, sanatçının oryantalist kimliğini nasıl kendine özgü bir biçimde ifade ettiğini de açıklamaktadır (Şekil 4.8)



Şekil 4.8 : Osman Hamdi Bey, İstanbul Hanımefendisi, 1881, tuval üzerine yağlıboya, 185x109 cm, Özel Koleksiyon, (Url-7).

Avrupa’da eğitim alan ve aynı zamanda toplumun üst kesimine mensup olan Osman Hamdi Bey’in sanat tarihi yazımı içerisinde oryantalist olup olmadığı ayrı bir tartışma konusu olmakla birlikte, kadın imgesine olan yaklaşımının oryantalistlerden farklı olduğunu söylemek şüphesiz kabul edilir bir görüştür. Bunun en önemli dayanağı onun resimlerinde, oryantalist gelenekte İslamın gereği sayılan köleleşmiş, cinsel nesneye dönüştürülmüş şehvet simgeleri yerine güvenli, gururlu, erotizmden arındırılmış kadınların karşımıza çıkmasıdır (Eldem, 2004). Osman Hamdi Bey, Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemleri ile birlikte kısmi olarak da olsa toplumsal hayatta görünürlüğünü kazanan Osmanlı kadınlarının dışa açılmaya başlayan dünyasının resimsel ifadesini sunar.

“İstanbul Hanımefendisi” yüzü şeffaf bir peçe ile örtülü, Batı modasını Müslüman kültür ile çatışmayacak bir biçimde harmanlamayı başarmış aydın bir Osmanlı kadını gösterir. Resimde yer alan Türk halısı, perde ve giysinin kumaşı gibi geleneksel öğeler, modernleşmekte olan İstanbul kadınında yalın bir biçimde barınmaktadır. Yapıt, Osman Hamdi Bey’in Avrupa’da yetişmiş bir sanatçı olarak kendi toplumuna olan bakış açısını gizler. Bu yönüyle yapıttaki kadın imgesi Constantin Guys’ın “Şemsiyeli Kadın” adlı yapıtında olduğu gibi sanatçının modernleşmekte olan toplumun bir gözlemcisi olarak kendi kültürel aidiyetini nerede gördüğüne dair soruları aydınlatır ve modern sanat hakkında ipuçları verir.

4.5 Pierre Auguste Renoir “Le Figaro Okuyan Bayan Monét”-

Abdülmecid Efendi “Harem’de Goethe”

1841 yılında Fransa’nın Limoges kentinde fakir bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Pierre Auguste Renoir, empresyonist resmin en önemli temsilcilerinden birisi olarak bilinir. Esasen çocukluğundan itibaren porselen fabrikasında çalışmış ve yelpaze ressamlığı yapmıştır. Kendine özgü bir desen ve renk anlayışına sahip olan Renoir’ın ilk eserleri 18. yüzyıl Fransız akademisine yönelik olmuştur. Zanaatkarlıktan gelmesi ise sanatçının geleneksel değerlere karşı duyarlı olmasını sağlamıştır (Read, 2014).

Renoir, empresyonist grup içerisinde renk ve desenleri canlı bir biçimde kullanan ressamdır. Porselen ressamlığı, ona kendine özgü bir renk anlayışı kazandırmış ve porselenin bembeyaz donukluğu üzerinde renklerin duyulara yaptığı etkiyi tuval üzerinde yapmayı başarmıştır. 1870 yılında Claude Monet ile etkileşimde kalarak

izlenimci resim geleneğine yaklaşmış ve 19. yüzyıl Fransası'nın sevilen sanatçılarından birisi olmuştur. Neredeyse 1000'e yakın eseri olduğu bilinen Renoir'ın eserleri 1864-1870 yılları arasında düzenli bir şekilde salon sergilerine kabul edilmiştir (Sarhanlı, 2008, s. 134). Ne var ki bu çok sevilen sanatçı kendisine sanatçı denilmesinden hoşlanmamış, yalnızca ressam denilmesini istemiştir. “Hayatımı tuval üzerine renkler koyarak kendimi eğlendirmekle geçirdim” sözleri, Renoir'ın alçakgönüllülüğünü ifade etmesinin yanında resim yapmanın gündelik hayat ve sıradanlık ile olan ilişkisini ortaya koymaktadır (Read, 2014, s. 91).

Konu seçimi olarak en çok kadınları resmetmeyi tercih eden Renoir, onları 19. yüzyıldaki günlük hayat görüntüleriyle birlikte genellikle neşeli ve eğlenceli figürler olarak ele almıştır. Renoir'ın kadın figürlü kompozisyonları genellikle toplumsal cinsiyetin kendilerine biçtiği rolleri yerine getiren ve erkek ile kadın arasındaki iş bölümünün keskinliğini ifade eden kadınlardır. Dikiş diken, çamaşır yıkayan, eşleriyle birlikte parkta dolaşan, müzikli ve danslı etkinliklere katılan, kısacası diğer modernist sanatçılar gibi modernitenin kadınlara sunmuş olduğu sosyal alan ve mesleki dayatmalara uygun düşen kadın prototipini karşılayacak kadınlar resmetmiştir.

Renoir, Fransız modernleşmesinin günlük hayattaki görüntülerini, hayatın rengini, neşesini kısacası çağın göze görünen taraflarını yansıtmaya çalışarak modernleşmenin ve çağının ressamıdır. Ama kadınlara olan yaklaşımı Manet'de veya Pissarro'da olduğu gibi bir duyarlılık taşımaz. Herhangi bir feminist amaç taşıdığı da söylenemez. O, kadınları modernitenin görmek istediği şekliyle, güzellik ve canlılık kavramları ile özdeşleştirerek kendi kimliklerinden çok toplum tarafından üzerlerine giydirilen kılıklarla resmetmeyi tercih etmiştir. Yalnızca eğlenmek ve mutlu olmak amacıyla resim yaptığını söyleyen bir sanatçının ait olduğu topluma olan bakışı idealize ettiği kadın imgeleri üzerinden ifade bulmaktadır.

1872 tarihli “Le Figaro Okuyan Bayan Monet”, Renor'ın yakın dostu olan Monet'nin eşini bir koltukta uzanır vaziyette dönemin entelektüel çevresi ile özdeşleştirilen *Le Figaro* gazetesini okurken resmettiği yapıtıdır (Şekil 4.9) *Le Figaro*, dönemin Baudelaire gibi birçok modernist yazarların 19. yüzyılın genel görünümüne dair entelektüel birikimlerini ifade ettiği bir dergidir. Renoir, dönemin diğer empresyonist ressamı gibi Paris modasının şatafatını ifade eden canlı modeller üzerinde çalışmış ve Bayan Monet'yi sınıfsal aitliğini ilk bakışta kolayca fark edilebilecek bir kılıkta resmetmiştir.

Paris'in yalnızca burjuva sınıfına ait olan kadınları modernleşme ile birlikte entelektüel bir kimlik kazanabilir ve etrafında olup biteni anlayabilecek düzeyde bir modern kimliğine sahip olabilirdi. Renoir da bunun farkındaydı. Bu nedenle *Le Figaro* ve Bayan Monet'nin sınıfsal kimliği arasındaki ilişki Renoir'ın kendi toplumuna nasıl baktığı ile bir bütünlük içerisindedir. Renoir'ın sanatçı kişiliği hem kendi çağını gözlemlemesi hem de o çağın bir bireyi olmasıyla ilişkili olup, kadın imgesine olan bakış açısını yansıttığı modernleşme konulu yapıtlarında okunabilmektedir.



Şekil 4.9 : Pierre Auguste Renoir, *Le Figaro Okuyan Bayan Monet*, 1872, tuval üzerine yağlıboya, 54x72 cm, Gulbenkian Museum, Lizbon, (Url-8).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucu üyelerinden son halife Abdülmecid Efendi sanatsal faaliyetleri ile Türk sanat tarihinde önemli konuma sahip bir sanatçıdır. Osmanlı Devleti'nde hanedan üyelerinin mutlaka bir zanaat ile uğraşması gerektiği düşüncesi Abdülmecid Efendi'nin kendisini özellikle resim alanında yetiştirmesine olanak sağlamıştı.¹⁰ Batılılaşma hareketlerinin hız kazandığı bir dönemde yaşaması ise

¹⁰ Abdülmecid Efendi, Osmanlı resim sanatında figüratif resme duyarlılıkla yaklaşan ilk sanatçılardandır. Şair Abdülhak Hamid Tarhan, kızı Dürrüşehvar Sultan ve oğlu Ömer Faruk'un portre türünde resimlerini yapmıştır.

halifenin kendisini Batı medeniyetinin öğeleri ile kolaylıkla özdeşleştirmişti. Birkaç yabancı dil bilen, keman, viyolonsel ve piyano gibi Batı enstrümanları çalabilen, avcılık, güreş, binicilik gibi spor faaliyetleri ile uğraşan Abdülmecid Efendi tam anlamıyla bir Osmanlı entelektüeliydi. Ortaylı, çıplak model kullanıp kullanmadığı konusunda bir tartışma konusu yaratan Abdülmecid Efendi'nin bütün eğitilmiş ressam gibi çıplak model kullandığını ve nü resimler yapmaktan çekinmediğini ve ifade etmiştir. (Ortaylı, 2007). Örneğin son halifenin oryantalist bir eğilimle Osmanlı haremindeki kadınları bir havuz etrafında resmettiği “Avluda Kadınlar (1899)”¹¹ adlı eseri ise bu görüşü doğrular niteliktedir.

1917 tarihli “Harem’de Goethe” adlı resim, Abdülmecid Efendi'nin Osmanlı modernleşmesini bir kadın figürü üzerinden temsil ettiği eseridir (Şekil 4.10). Eşi Şehsuvarkadın Efendi'yi Osmanlı divanında uzanan kadın prototipini karşılar vaziyette ama oryantalistlerden farklı olacak bir biçimde elinde kitap ile resmetmesi, dönemin tarihsel bağlamı ile olduğu kadar Halifenin bir sanatçı olarak toplumuna olan bakışı ile de ilişkilidir.



Şekil 4.10 : Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 132x 173 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, (Yaman, 2006).

¹¹ Avluda Kadınlar, Abdülmecid Efendi, 1899, tuval üzerine yağlıboya, 177x177 cm, Özel Koleksiyon.

Alman yazar Johann Wolfgang von Goethe'nin (1749-1832) *Faust*'unu yabancı dilden okuyabilen kadın figürü, sanatçının idealize etmek istediği Osmanlı kadınının simgesel ifadesidir. Abdülmecid Efendi kadının duruşundaki zarafete rağmen onun dişiliğini değil, entelektüel kimliğini vurgulamıştır (Uzunoğlu, 2008, s. 28). Devletin kurtuluş çaresini batılılaşmakta gören üst bürokrasinin temsilcisi olarak sanatçı, medeniyetin kültür elemanlarını bir Osmanlı kadını ile sentezleyerek Batı'ya ilişkin aidiyetinin görsel okumasını sunmaktadır.

“Haremde Goethe”, Renoir'ın “Le Figaro Okuyan Bayan Monet” adlı resminde olduğu gibi dönemin sanat anlayışını olduğu kadar toplumda yaratılmak istenen aydın ve entelektüel kadın kimliğine ilişkin düşünceleri taşımaktadır. *Le Figaro* ile *Faust* sanatçıların değişen toplumun kendi içlerinde ve toplumlarına olan bakış açılarında yarattığı değişimlerini alegorik esasta ifade eden görsel kültür elemanları olarak değerlendirilebilir.

4.6 Kadın Sanatçılara Bakış

19. yüzyıl Avrupa'da ve Osmanlı Devleti'nde siyasi olayların toplumsal dönüşümlere zemin hazırladığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu süreç içerisinde iktidar ve siyasi düzenin toplumsal cinsiyet üzerindeki hakimiyeti ve onu kendi isteklerine göre şekillendirmesi, sanat ve kültür yaşamında da etkisini gösterir. Sanat, modernleşme iddialarına yanıt ararken kadın imgesinin dönüşümü her iki kültürde de birer ifade aracı olarak kullanılmış; modern sanat tarihinin en önemli yapıtlarında yerini almıştır. Ancak sanat tarihinde neredeyse 19. yüzyıla kadar adlarına pek rastlanılmayan ve zaten kültürel ve sanatsal faaliyetlerin dışında tutulan kadınların birer sanatçı olarak sözü geçen dönemdeki çalışmaları sanatın tarihsel bir okumasını sunmaktadır. Kadın sanatçılar, modernleşme sürecinde kendilerine biçilen rollerden yola çıkarak yeni bir kimlik arayışı içerisinde olmuşlar ve toplumdaki konumlarını bulmaya çalışmışlardır.

Toplumsal bir zeminde düzenlenen ve ondan bağımsız düşünülmesi imkansız olan toplumsal cinsiyetin kadın sanatçıların üzerindeki etkisi sosyal ve ideolojik bir çerçevede olmuştur. Kadın sanatçılar, gelenekten kopmanın ve sanatsal anlamda yaşanan kırılma noktasının imgesel bir aracı olarak kendi benlikleri ile baş başa kalamamışlardır. Bu anlamda modern sanat tarihi kadın sanatçılara salt kadın olma durumunun sorgulandığı ve kadınların kendi kavram benliklerini yaratabildiği bir

sahne sunmaz. Ancak, cinsel farklılıklar üzerinden sanatta özne ve nesne arasındaki ilişkinin birbirleri arasında erimesine olanak sağlayan yeni bir anlayış geliştirir. Osman Hamdi Bey'in rahle üzerinde oturan kadını, Manet'nin "Olympia"sı kadına yalnızca bir figür olarak yaklaşmaz. Aynı zamanda onu belletilenden çok, sanatçının kendi yarattığı hakikat içerisinde özne konumuna getirir. Kadın imgesi, erkek sanatçıların bilinç sahnesinde kendi bireyselliklerini ifade edebilecekleri bir alan haline gelir.

Oysa kadın sanatçılar, ait oldukları toplumsal düzende erkek sanatçılarla aynı konumda değildirler. Baudelaire'in de etkileyici tespitiyle 19. yüzyıl Avrupa'sında, çevresinde olup biteni gözlemleme hakkına sahip olan ve aynı zamanda görünmez bir kimlikle modern kentin her yerinde yaşayabilen ve sanatçı kimliği ile özdeşleştirilen *flaneurun* hiçbir zaman bir kadın karşılığı olmamıştır (Wolff, 1985). Bu nedenle kadınların, kent içerisinde serbestçe gezebilme, gözlemleme ve seyretme haklarının olmaması, onları bakışın nesnesi konumuna sürüklemiştir. Tarihsel süreçte ideolojilerin şekillendirdiği bu durum, kadın sanatçıların yapıtlarında örtük bir ifade biçimi bulmuştur. Bu nedenle modern sanat tarihinin radikal örneklerinin erkek sanatçıların elinden çıkması, yüzyıllardır toplumsal düzlemde kurgulanmış cinsel farklılık sisteminin kadınlar üzerinde yarattığı otorite ile ilişkili olduğu söylenebilir.

Avrupa'da Modernizm ile birlikte kadın sanatçıların yapıtlarına konu olan durumlar erkek egemenliği üzerinden temellenen bir anlayış taşır. Kent yaşamında kendilerine yer bulamayan kadınlar, yapıtlarında kamusal alan ile özel alan ayrımını belirginleştiren temalar seçer. Tek başına sokakta dolaşma hakkına sahip görülmeyen kadınlar için kamusal alanda var olmak ahlaksızlık ile eş değer gözüktür. Bu nedenle 19. yüzyılın kadın sanatçıları, yapıtlarında kadın figürüne genel bir naiflik ve dinginlik hali ile yaklaşırken, aynı zamanda özel alanda hapsolmanın yarattığı sıkışmayı ve iç bunalımı ifade etmeye çalışmışlardır.

Ancak bu ifade biçimleri, Avrupa'da Édouard Manet'nin yaptığı gibi radikal düzeyde bir kırılma noktasını teşkil etmese de, sanatçının kendi bireyselliğini ve aidiyetini yapıtı üzerinden izleyiciye seyrettirmesi bakımından modern düşünce çerçevesinde incelenmelidir. Aynı zamanda kadın sanatçıların modernizm ile birlikte varlıklarını akademilerde ve salon sergilerinde göstermeleri, değişmekte olan toplumsal düşünce yapısını ve modern sanatın ortaya çıkmasına neden olan gerçekliğin sorgulanarak yeniden inşa edilmesini örneklemektedir. Bu nedenle yüzyıllar boyu erkek izleyici bakışının nesnesi olan kadının, her ne kadar ideolojik ve simgesel bir araç olarak da

olsa bir sanatçı/özne olarak sanat tarihinde var olmaya başlaması yeni bir zihinsel dönüşümün, yani modernizmin cinsiyet üzerine yeni sorular sormaya başlaması ile ilişkili olmuştur.

Fakat 19. yüzyıldan itibaren insan hakları konusunda yapılan eylemlerin ne yazık ki kadınlara yönelik sağladığı bir faydadan bahsedebilmek zordur. Çünkü 19. yüzyıl Avrupası, Fransız Devrimi ve Endüstri Devrimi ile toplumsal yaşayış ve düşünce biçimlerinin kırılma noktasına uğradığı bir çalkantılı bir zemindir. Yüzyıllar boyu monarşik düzen içerisinde yaşayan Avrupa toplumları, Fransız devrimi ile birlikte parlamenter sistemle tanışmış ve Endüstri Devrimi işçi sınıfının ortaya çıkmasına neden olarak sınıflar arası bağlamda toplumsal bir dönüşüme sebep olmuştur. Fransız Devrimi'nin tüm Avrupa ülkelerine tesir ettiği milliyetçilik düşüncesi, beraberinde özgürlük ve insan hakları ile ilgili tartışmalar taşımıştır. Ancak tüm bu tartışmaların odağındaki kişiler yalnızca erkekler, üstelik yalnızca beyaz ırka mensup erkeklerden oluşmaktaydı. Tarihin cinsiyetçi ayrımcılığı insanların eşitlik ve özgürlük adı altında girdikleri mücadelede hala devam ediyor, üstelik Endüstri Devrimi ile birlikte işçi kadınların şahit olduğu zorluklar daha da artmaktaydı. Zenginleşen orta sınıfa mensup kadınlar dışında, 19. yüzyıl Avrupası'nda kadınların vatandaşlık hakları ve toplumsal hayattaki varlıkları yok denecek kadar azdı. Endüstri Devrimi ile birlikte değişen ekonomik ve sosyal düzen, toplumsal cinsiyetin görünürlüğünü sağlamış ve kadınları eril söylemin otoritesi altında yaşamaya zorlamıştır.

Modernitenin baş gösterdiği 19. yüzyıl Avrupa'sının tarihsel zemini, kadın sanatçıların kimlik arayışına girmelerine ve yapıtlarında eril söylemin kendi çıkarlarına göre nesneleştirdiği kadın imgesine yeni anlamlar yüklemesine neden olmuştur. Kadın sanatçılar, var olabildikleri sınırlı alan içerisinde kendi aidiyetlerini resim yolu ile ifade etmeye çalışmış ve zaman içerisinde modern resmin yeni görme biçimlerine destek verici çalışmalar ortaya koymuşlardır.

Türk sanat tarihinde kadın sanatçıların varlık göstermeye başlamaları ise 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Tanzimat ruhunun kadınlara yönelik uyguladığı eğitim politikaları ile ilişkili olmuştur. Kadınların modernleşme projesinin gerekliliklerine uygun olarak, Batı kültürü ile etkileşime geçmeleri ve toplumsal hayata uyum sağlamaları için üst üste açılan okullar, yaratılmak istenen yeni kadın kimliği üzerinde fayda sağlamıştır. 1858 yılında açılan ilk kız orta okulunu, Meşrutiyet Döneminin yenilikçi ortamı sayesinde kadınlar için açılan Güzel Sanatlar Akademisi izlemiştir.

1914 yılında ressam Mihri Müşfik'in (1886-1954) önderliğinde faaliyete geçen İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, erken Cumhuriyet Döneminin en önemli kadın sanatçılarının yetiştiği ve kadınların Türk toplumu içerisinde sanatsal anlamda görünür kılındığı bir zemin olarak modern Türk sanatı içerisinde ilkleri barındırmaktadır. Aynı zamanda bu okulda eğitim gören kadınlar, Osmanlı aydın sınıfı içerisinde birer sanatçı olarak kendilerine yer bulabilmişlerdir (Toros, 1988).

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Osmanlı kadınlarının sanatsal faaliyetlerini ve entelektüel birikimlerini hayata geçirmelerini sağlaması bakımından önemli bir eğitim basamağı olmakla birlikte, toplumun genelinden çok, üst sınıfa mensup ailelerin kızlarına hitap eden bir kurum özelliği taşır. Burada yetişen sanatçılar, çoğunlukla paşaların, ticaretle uğraşanların ya da saray çevresinden kişilerin kızları olmuştur. Fakat İnas'ta eğitim gören kadın sanatçıların çalışmalarını yurt dışında sürdürmeleri o dönemin kadın ressamlarına Türkiye'de yeterince yer verilmediğini göstermektedir (Pelvanoğlu, t.y.).

İlk kadın sanatçıların yapıtlarında işlenen konuların çoğunlukla saray hayatı olması ve paşaların, büyükelçilerin ve diğer zengin bürokratların eşlerinin portrelerine ağırlık verilmesi, Osmanlı Devleti'nde sanatsal faaliyetlerin ekonomik ve sosyal tabaka ile olan ilişkisinin hala devam ettiğini göstermektedir. Elçilik davetlerinde, müzik dinletilerinde, haremden, saray törenlerinde, kısacası halka kapalı ve mahrem yerlerde var olma hakkına sahip olan Osmanlı kadınları gerek giyimleri gerekse erkeklerle aynı mekanda yer almaları bakımından bir Avrupalı kimliğinde resmedilse de, aynı kadınların sokağa çıkarken çarşaf ve ferace gibi geleneksel kıyafetler giymek zorunda olmaları yaşanan modernleşme projesinin sosyal hayattaki doğu-batı ikilemini ifade etmektedir (Papila, 2008, s. 127).

Modernleşme, Avrupa'da olduğu gibi Osmanlı Devleti'nde de cinsiyet üzerine yeni sorular sormaya başlamıştır. Her ne kadar bu sorular ideolojik anlamlar üzerine inşa edilmiş olsa da kadının toplumsal hayatta var olabilmesine yönelik atılımların gerçekleşmesini sağlar. Geleneksel eğitim sisteminde yüzyıllar boyu yalnızca sibyan mekteplerine kadar okuma hakkına sahip olan kadınlar, akademinin kuruluşu ile birlikte erkek sanatçıların atölyelerinde çalışmış ve sanatçı birey olarak toplumda yer edinmeye başlamışlardır. Bu gelişme, kadınların değişmekte olan toplum içerisinde

bulmaya çalıştıkları kimliklerinin resim alanına yansımaları ile sanatsal bir ifade kazanır.

Ne var ki bu kimlik arayışının, Avrupa’da olduğu gibi siyasi otoriteye karşı ideolojik bir çerçevede gerçekleştiği söylenemez. Çünkü, Osmanlı Devleti’nde 19. yüzyıldan itibaren Avrupa’da sanatsal anlamda baş gösteren burjuva ve işçi sınıfı gerilimi yaşanmamış, Osmanlı Devleti’nde sınıfsal farkların toplumsal bir boyuta ulaşmaması sanatçıların devlete karşı politik bir karşıtlık beslemesine engel olmuştur. Bu nedenle kadın sanatçılar da yapıtlarında devletin modernleşme projesine hizmet edecek bir anlayış içerisinde olmuşlardır.

Esasında, Avrupa’da sanatsal anlamda yaşanan modernizm, devletle ve toplumla olan bağını koparıp bireysel bir sınıra indirgenirken, Osmanlı Devleti’nde aynı tarihsel süreçte ideolojilere hizmet etme gereksinimi olmuştur. Bu nedenle toplumsal bir eleştirinin sanatsal anlamdaki ifadesi olan modernizmin, Türk sanatı için söz konusu olduğunda Avrupa ile aynı zaman diliminde yaşandığını söylemek mümkün gözükmemektedir.

Sonuçta Tanzimat Döneminden erken Cumhuriyet Dönemine kadar faaliyet gösteren kadın sanatçılar, aydın kesimin sahip olduğu ayrıcalıklardan faydalanmış; Doğulu kimlikleriyle Batı sanatını biçimsel ve teknik çerçevede tanımaya çalışarak entelektüel hayata katılım sağlamışlardır. Modern sanatın sanatçıya belletilen gerçeğin dışına çıkarak yapıtı üzerinden kendi gerçekliğini yaratmasına olanak sağlayan anlayışı ise Avrupa ile karşılaştırıldığında birkaç kadın sanatçının yapıtlarında gözlemlenebilmiştir.

4.6.1 Mihri Müşfik “Ahmed Rıza Bey’in Annesi Naile Hanım”- Mary Cassat “Gergef İşleyen Lydia”

Batılı anlamda resim sanatının Osmanlı Devleti’ndeki ilk kadın temsilcisi olan ressam Mihri Müşfik Hanım’ın Türk kadın sanatçıları arasında öncül bir konumu vardır. Askeri Tıbbiye’nin meşhur hocalarından Mehmet Rasim Paşa’nın kızı olan Mihri Hanım, yabancı mürebbiyelerle büyüyerek Batı kültürünü tanımış ve çocuk yaştan itibaren alafranga bir yaşamın içinde yetişmiştir. Osmanlı Devleti’nde birçok Türk

sanatçının atölyesinde eğitim gördüğü İtalyan saray ressamı Fausto Zonaro'dan¹² (1854-1929) özel dersler alan Mihri Hanım'ın sahip olduğu ayrıcalıklı konum ona resim alanında kendisini geliştirme fırsatı vermiştir.

Sanatçının Meşrutiyet Döneminin kadın haklarına yönelik hazırladığı elverişli bir ortamda yetişmesi ve ait olduğu sosyal konum itibarıyla Batı kültürü ile yakından ilişkili olması da entelektüel birikimlerini hayata geçirebilmesine olanak vermiş olmalıdır. Fakat Mihri Hanım her ne kadar üst kesime mensup aydın bir ailenin kızı olsa da, bir Osmanlı kadınıydı. Bu nedenle tek başına Avrupa'ya eğitim almak için gidemeyeceğini bilen sanatçı, yurt dışına kaçmış ve sanatsal faaliyetlerinin önemli bir kısmını Paris, Roma ve Amerika'da gerçekleştirmiştir (Toros 1988, s. 9.). Paris'te kendisi gibi bir Paşa'nın çocuğu olan Müşfik Selami ile evlenmesi, sanatçının Mihri Müşfik adıyla anılmasına sebep olmuştur.

Mihri Müşfik 1914 yılında Osmanlı Devleti'ndeki ilk kız güzel sanatlar okulu olan İnas-Sanayi-i Nefise mektebinin başına geçerek kız öğrencileri Avrupa'nın resim tekniği ile tanıştırmış ve kendi kuşağındaki sanatçılara örnek olmuştur. Günümüze kadar yaklaşık 150 adet resmi kalan sanatçının yapıtları genellikle portre ve natürmort ağırlıklı olmuştur. Akademinin Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Ömer Adil gibi Türk resim sanatının batılılaşma safhasında yer alan sanatçılarıyla aynı ortamda sanatsal faaliyetlerini sürdürebilmesi bakımından Osmanlı kadınları içerisinde ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuştur.

Mihri Hanım ile ilgili şaşırtıcı olan bir olaysa Taha Toros'un araştırmalarında rastlanır. Toros, Mihri Hanım'ın ikinci defa Roma'ya gittiği sırada Papa'nın portresini yaptığını, ancak resmin Vatikan müzesinde kaybolduğunu ileri sürer. (Toros, 1988, s. 16). Böylece hem Müslüman hem de kadın olan bir Türk sanatçının, Papa'nın huzuruna çıkabilecek ve onun portresini yapabilecek kadar saygın bir konum kazandığını ifade etmiş olur.

Mihri Hanım'ın Roma, Paris ve ölümüne kadar yaşadığı Amerika'da yaptığı resimler ve verdiği derslerle Türk sanatında uluslararası konuma sahip bir sanatçı olduğu

¹² 1891 yılında İstanbul'a gelen İtalyan asıllı ressam Fausto Zonaro 20 yıl boyunca saray ressamlığı yapmış, İstanbul'un renkli görünümünü tuvaline yansıtarak "Boğaziçi Ressamı" olarak anılmıştır (Öndeş ve Makzume, 2010).

söylenabilir. Ayrıcalıklı sınıfın sahip olduğu tüm imkanlardan faydalanan, Atatürk ve Tefik Fikret gibi isimlerin portresini yapan hatta Tefik Fikret için yaptığı mask¹³ ile Türk sanatında bir ilke imza atan sanatçının son günleri ne yazık ki akademi günlerindeki gibi parlak geçmemiş, Amerika’da yoksulluk ve yalnızlık içerisinde son bulmuştur.

Mihri Müşfik, batılılaşma döneminde değişmekte olan kadın imgesine naif bir biçimde yaklaşmış ve doğu kimliğine sahip kadının batıyla olan özdeşleştirilme serüvenini ele almıştır. Sanatçının portre türündeki çalışmalarında edilgen konumundan sıyrılmış ve sosyal yaşam arasına katılmaya hazır bir Osmanlı kadını imgesi ile karşılaşılır. Dolmacı, bu konuda sanatçının resmettiği kadınların Doğu’nun ev, hamam ya da saray içindeki odalıklardan biri olmadığını; eğitilmiş, zengin ve güçlü kadınlar olarak modern Batılı kadın tipleri olduğunu ifade eder (Dolmacı, 2009, s. 67). Gerçekten de sanatçı, oryantalist geleneğin idealize ettiği kadın figürlerinden farklı olarak, kadının Meşrutiyet ile birlikte değişen konumuna ve toplum içerisinde birey olarak var olmaya başladığına işaret eden bir anlayışa sahip olmuştur.

Sanatçının Paris’te bulunduğu sırada İttihat ve Terakki Nazırı Ahmed Rıza Bey’in annesi Naile Hanım’ı resmettiği çalışması, geleneksel bir Osmanlı kadını portresi olmasının yanında sosyal ve kültürel bir devroluşun izlerini barındırır (Şekil 4.11). Naile Hanım’ın bir Osmanlı divanında elinde tesbih ile oturmuş vaziyette ve otoriter yüz ifadesiyle izleyiciye doğrudan bakması, yaşlanmakta olan kadınların toplum içerisindeki saygınlığını hissettirir. Oryantalistlerin edilgen kalıplara yerleştirdiği divanda uzanan kadın prototipi sarsılmakta ve yerine II. Meşrutiyetle birlikte var olmaya başlayan yeni kadın imgesi yerleşmektedir.

¹³ Mihri Müşfik, Tefik Fikret’in 1914 yılında ölümü üzerine yüzünün kalıbını alarak Türkiye’deki ilk mask çalışmasını yapmıştır. Eser, Aşiyen Müzesi’nde yer almaktadır.



Şekil 4.11 : Mihri Müşfik, Ahmed Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon, (Papila, 2008).

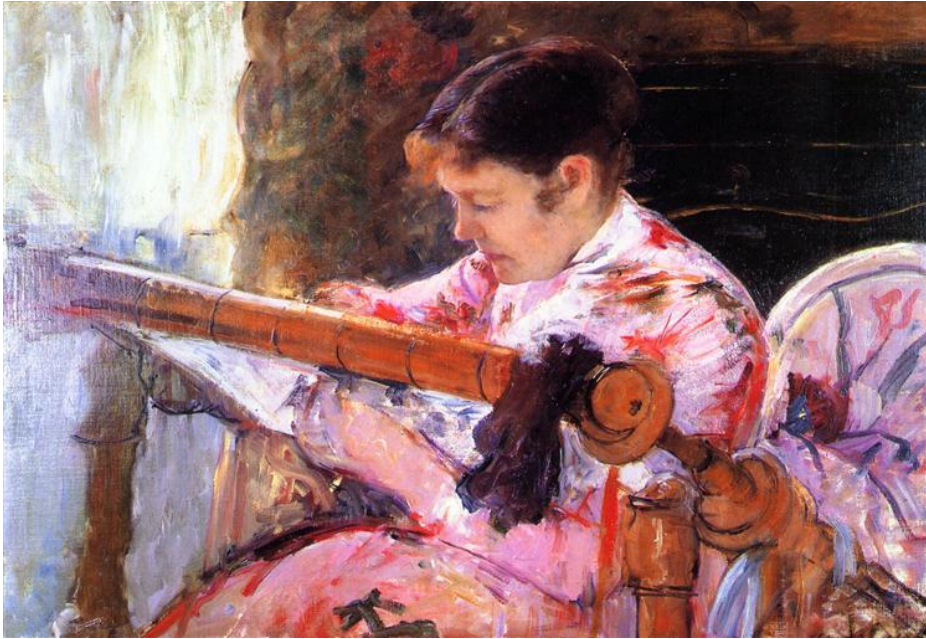
Naile Hanım'ın kısa ceketi, saç modeli ve mekandaki rokoko tarzı süsleme gibi detaylar Osmanlı kadınlarının Batı kültürünü özel hayatlarında benimsemeye başladığını gösterirken; tesbih gibi Osmanlı kültürüne özgü bir eşyanın resmin odak noktasına yerleştirilmesi gelenekle olan bağın hala devam ettiğini ifade etmektedir. Batılılaşmakta olan bir toplumun kültürel uyum sürecinin kadın imgesi üzerinden ifade edildiği bu yapıtın, sanatçının modernleşme sürecinin kadınların özel hayatlarında yarattığı değişim ile ilgili düşüncelerini barındırdığı söylenebilir. Doğu ve Batı kültür elemanlarının modern ve aydın bir Türk kadını görüntüsü yaratacak şekilde harmanlandığı yapıt aynı zamanda resmin yaratıcısı olarak Mihri Müşfik Hanım'ın kendi sanatçı kişiliğini barındırmaktadır. Çünkü sanatçı, ait olduğu sosyal konum ve tarihsel bağlam itibarıyla modern bir Osmanlı kadını temsil etmekte; bu temsilini ise idealize ettiği kadın figürü üzerinden izleyiciye okunur kılmaktadır.

Amerika doğumlu Mary Cassatt (1844-1926) ise Fransa'daki empresyonist resmin önemli bir temsilcisi olarak kadın figürüne olan yaklaşımıyla Avrupa sanat tarihinde iz bırakan bir sanatçıdır. Cassatt'ı modern resim içerisinde görünür kılan 19. yüzyıl

Avrupa toplumlarında kadının maruz kaldığı ötekileştirilmeyi kurmuş olduğu mekan ve figür ilişkisinde ele alış biçimidir.

Pollock'un ifadesiyle Cassatt'ın resimlerinde temsil edilen sosyal mekanı ile temsilin resimsel mekanı arasında bir karşılıklılık ilişkisi bulunur (Pollock, 2014, s. 204). Pollock'un yakınlık ve sıkışıklık olarak nitelendirdiği özellikler, resmin yüzeyinin derinliksiz ve sığ bir alan sunmasına neden olur. Cassatt, kadınların salon, oda, bahçe, mutfak gibi burjuva yaşantısında temsil edilen mekanların içerisinde hapsolmalarını, kullandığı özgün biçimlerle ifade etmektedir.

Cassatt, “Gergef İşleyen Lydia” adlı resminde, kız kardeşi Lydia’yı derinlikten yoksun bir alan içerisine konumlandırarak, izleyicinin dikkatini neredeyse resmin dışına taşmakta olan dikiş makinasına çekmektedir (Şekil 4.12). Kamusal hayatta kadınların ev işleri ile özdeşleştirilmesini ve modernitenin kadınlara sunduğu sınırlı alan etrafında hareket etmenin zorluluğunu izleyiciye sunmaktadır. Resme bakan izleyici erkeklerin belirlediği alanlar içinde modernleşmenin gerekliliklerini yerine getiren kadın figürü ile empati yapmaya çağılır. Böylece izleyici, kendisini resmin içerisinde bularak nesne konumuna gelir (Pollock, 2014, s. 206). Modern sanatın, sanatçının dış temsillere olan bağımlılığından kurtularak kendi gerçeklerini yaratmasına imkan veren anlayışı, Cassatt'ın kurguladığı mekanlarda naif bir biçimde hissedilmektedir.



Şekil 4.12 : Mary Cassatt, Gergeş İşleyen Lydia, 1880-81, tuval üzerine yağlıboya, 65x93 cm, Flint Institute of Arts, Michigan, (Url-9).

Ancak Mihri Müşfik Hanım'ın portresinde batılılaşmanın Türk kadınlarına kazandırdığı saygın ve güçlü duruş, Avrupa modernleşmesine şahit olan Cassatt'ın yarattığı mekân ve figür ilişkisinde karşıt bir anlam yaratmaktadır. Cassatt'ın, erkeklerin kadınlara modernleşmeyi belirli sınırlar etrafında yaşamasına izin veren anlayışına karşı bir duyarlılık taşıdığı söylenebilir. Bu nedenle Cassatt'ın resimlerindeki kadınlar, Mihri Müşfik Hanım'ın portrelerinde karşılaştığımız kendine güvenen kadın figürlerinden farklı olarak modernitenin kendilerine verdiği görevlere boyun eğmek zorunda kalan kadınlardır. Bu durum, sanat tarihi yazımında Cassatt'ın yapıtlarının genellikle naif ve sakın olarak nitelendirilmesinin altında yatan düşünsel bağlamı oluşturur.

4.6.2 Melek Celal Sofu “Eski Büyük Millet Meclisi Kürsüsünde Kadın”-

Mary Cassat “Operada”

Türk modernleşme sürecinde değişen kadın imgesi üzerine düşünebilmek için incelenmesi gereken bir diğer Türk kadın sanatçı Melek Celal Sofu'dur. 1896 yılında İstanbul'da soylu bir ailenin tek kızı olarak dünyaya gelen sanatçının babası Osmanlı'nın tanınmış Miralaylarından Ziya Bey, annesi ise elit kesime mensup Nasip Hanım'dı. Melek Sofu da Osmanlı Devleti'ndeki tanınmış diğer ressam gibi varlıklı bir aileye sahip olmanın imkanlarından faydalanmıştır. Nazmi Ziya Güran'dan özel ders alan, Paris'te empresyonistlerin eğitim gördüğü Académie Julian'da çalışan ve Andre Planson ve Pierre Poisson ile etkileşim halinde olan sanatçının yeteneğini geliştirmesi çok da zor olmamıştı (Toros, 1988, s. 60). İkinci eşi ünlü Alman Doktor A. Lampe ile 1956 yılında evlendikten sonra Münih'e yerleşmiş ve ömrünün geri kalanını orada geçirmiştir. Yalnız resim değil; heykel, hat sanatı, müzik gibi güzel sanatların birçok alanında yeteneği olan Melek Celal Sofu'nun yapıtları çağdaşları gibi daha çok portre ve natürmort özelliği taşımıştır. Sanatçı, aynı zamanda Türk işlemeciliği, Türk mimarisi, sanat eğitimi gibi Türk kültürünü korumaya yönelik pek çok dergide makaleler yazmıştır (Yakın, 2005, s. 99).

Modern sanat tarihi içerisinde incelenen kadın sanatçıların ön plana çıkan özelliği, ait oldukları dönemin toplumsal bağlamını kendi sanatçı kişiliklerini ortaya koyarak yapıtlarında ifade etmeleridir. Melek Celal Sofu'nun tanık olduğu erken Cumhuriyet Dönemi kadınlar için bir dönüşüm sürecini temsil eder. 1924 yılında kabul edilen Medeni Kanun kadınlara aile içinde ve meslek yaşamında eşit haklar tanımış, tek

eşlilik ve resmi nikahı zorunlu kılınmıştır. 1934 yılında kadınlara verilen seçme ve seçilme hakkı ise kadınların kamusal hayatta söz sahibi olmalarının önünü açan bir gelişme olmuştur. Yalnız başına sokağa çıkmaları dahi uygunsuz olarak görülen kadınların Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte sahip olmaya başladığı haklar, kadın sanatçıların toplumun birer öznesi olarak bireyselliklerini keşfetmelerini sağlamıştır. Melek Celal'in yapıtlarındaki özgür, kendine güvenen ve cesur kadınların, sanatçının değişen toplum yapısında bir kadın olarak kendi bireyselleşme sürecini ifade ettiği söylenebilir.

Sanatçının 1936 yılında yaptığı “Eski Büyük Millet Meclisi Kürsüsünde Kadın” adlı çalışması, Türk sanat tarihinde kadını kamusal alanda ilk kez betimleyen resim olarak bilinmektedir (Şekil 4.13). Vücut dili sayesinde etken ve söz sahibi olduğu anlaşılan bir kadını meclis kürsüsünde konuşma yaparken resmetmesi, sanatçının çağdaşlaşmakta olan Türk kadını ile ilgili düşüncelerini belki de en açık bir biçimde yansıttığı yapıtıdır.



Şekil 4.13 : Melek Celal Sofu, Eski Büyük Millet Meclisi Kürsüsünde Kadın, 1936, tuval üzerine yağlıboya, 36x48 cm, Özel Koleksiyon (Url-10).

Kadının meclisteki diğer erkeklere göre ortada konumlanması ve renkli kıyafeti odak noktasının kendisine yönelmesini sağlamıştır. Kadın figürü, dönemin sanat anlayışına uygun düşecek bir biçimde modernleşme ideolojilerini temsil eden sosyal bir işaret

olarak kullanılmıştır. Yapıt, Avrupa’da yaşayan, Almanca ve Fransızca dillerini bilen, piyano, resim, heykel, hat sanatı gibi sanatsal faaliyetlerle uğraşan ve soylu bir ailenin kızı olarak doğu ile batı kültürlerinin iç içe geçtiği bir çevrede sanatçı olan Sofu’nun, tarihsel ve sosyal bağlamda şekillenmiş düşüncelerini, yani bireyselliğini taşımaktadır.

Cassatt’ın “Opera’da” adlı yapıtı ise kadını kamusal alanda betimleyen bir başka resmin Avrupa modernleşmesindeki örneğidir (Şekil 4.14). “Opera” modern sanatın bakış üzerine kurguladığı yeni anlamları ve değişmekte olan kalıpları ifade etmesi bakımından ilginç bir örnektir. Burjuvanın kadınlara sınırladığı kamusal mekanlardan ve modernleşme sembollerinden biri olan opera salonunda, ön planda yer alan kadın elinde dürbün ile izleyicinin bakış açısının dışında kalan bir noktaya doğru bakmaktadır. Dikkatini verdiği noktaya doğru bakan kadın, izleyicinin bakışlarına yanıt vermez. Batı sanat tarihi geleneğinde seyredilmek için nesneleştirilen kadın imgesi, Cassatt’ın bu yapıtında bakışın nesnesi olmayı reddetmektedir. Ancak resmin arka planında oldukça belirsiz bir biçimde gözüken siyah giysili adamın bakışları, bu kadına doğru yönelir. İzleyici bunu fark ettiğinde kendisi ile adam arasında bir özdeşim kurar. Resmin dışında yer alan izleyici, resmin içerisinde bakmakta olan adamın aynadaki yansıması olarak ortaya çıkmaktadır (Pollock, 2014, s. 229).

Kadınların her daim maruz kaldığı bakışların, modernleşme ile simgeleştirilmiş mekanlarda dahi devam ettiğini ifade eden bu yapıt, Cassatt’ın da Sofu gibi toplumun elit sınıfına mensup bir kadın sanatçı olarak ait olduğu kültürdeki konumunun resimsel ifadesini sunmaktadır. Kadın imgesinin, resmin yüzeyinde tercih edilen geniş boyutlarına rağmen arka planda belirsiz bir biçimde kalmış erkek bakışı tarafından sıkıştırılması, modernleşmenin kadınların sosyal konumları üzerinde iyileştirici bir etkisi olmadığını ifade etmektedir.



Şekil 4.14 : Mary Cassatt, Operada, 1878, tuval üzerine yağlıboya, 81x66 cm, Museum of Fine Arts, Boston, (Url-11).

Opera, 19. yüzyıl Fransız burjuvasının yerleşik mekanları olarak medeniyetin simgesel bir göstergesi olsa da modernite ile birlikte cinsel farklılık söylemlerinin hız kazandığını söylemek mümkündür. Ancak Cassatt bu yapıtta, kadını bir izleyici olarak öncelikli ve etkin bir konuma sokarak onun nesneleştirmesini engeller. Böylece, kadın kendi bakışının öznesi konumuna gelir (Pollock, 2014, s. 229). Modern sanatın özne ve nesne arasındaki ilişkinin birbirleri arasında erimesine olanak sağlayan düşünsel yapısı, Cassatt'ın mensubu olduğu 19. yüzyıl Fransız toplumunun tarihsel zemininde ortaya çıkabilme imkanı bulmuştur.

Sofu'nun meclis kürsüsünde etkin bir toplumsal varlık olarak resmettiği kadın imgesi ile Cassatt'ın bir başka kamusal alanda sıkışmış izlenimini veren kadın imgesi biçimsel anlamda farklılaşmaktadır. Ancak her iki sanatçı da tarihsel bağlam itibarıyla sosyal

bir dönüşüm sürecine şahit olmuş ve yaşanan dönüşümün kadınlar üzerinde yarattığı etki ve değişimi kendi bakış açılarıyla ifade etme yoluna gitmişlerdir. Modern sanat düşüncesinin, sanatçının kişiliğinin ve topluma olan bakışının yapıtı üzerinden okunabilmesine olanak sağlayan yapısı, Cassatt ve Sofu'nun kamusal alandaki kadın imgesine dair düşüncelerinin görselleştirilmiş ifadesi ile ilişkilidir.

4.6.3 Celile Hanım “Kadınlar Hamamı” – Berthe Morisot “The Pysche Mirror”

Nazım Hikmet'in annesi Celile Hanım, Türk sanat tarihindeki ilk kadın ressamların içerisinde kadın bedenini konu aldığı resimleri ile ön plana çıkmış bir sanatçıdır. 1883 yılında doğan sanatçı Almanya ve Polonya kökenli bir aileden gelmiştir. Babası Sultan Abdülhamit'in yaveri Enver Paşa, annesi ise Türkiye'ye göç etmiş Alman kökenli Mehmet Ali Paşa'nın kızı Leyla Hanım'dır (Toros, 1988, s. 26).

Celile Hanım da dönemin diğer kadın ressamı gibi Osmanlı bürokrasisine mensup bir ailenin kızı olarak sanatsal faaliyetlerle uğraşabilme imkanı bulmuştur. Örneğin Enver Paşa'nın kızı olması Celile Hanım'ın saray ressamı Fausto Zonaro'dan özel dersler almasını sağlamıştır. Yeteneğini Paris ve Roma'da geliştiren sanatçı birkaç yabancı dil bilen ve zengin kültür birikimine sahip örnek bir Osmanlı kadını olarak yetişmiştir. 1914 yılında Paris'ten yurda dönen Celile Hanım İnas-i Sanay-i Nefise Mektebi'nin başına geçerek kadın sanatçılar yetiştirmiştir. Ancak asıl sanatsal faaliyetleri eşi Hikmet Bey'den ayrıldıktan sonra gerçekleşmiş; Paris, Berlin ve Roma'da resim üzerine özel eğitim ve inceleme çalışmaları yapmıştır (Erkılıç, 1988, s. 32-33).

Celile Hanım'ın çalışmaları daha çok portre ve nü temellidir. Kendi aile üyelerinin yanı sıra kadın bedenlerini konu aldığı çok sayıda hamam sahneleri, nü ve çingene portreleri vardır. Sanatçının oryantalizmin fantastik öğelerine gönderme yaparak kurguladığı hamam sahneleri ise kadın bedenlerini cesurca sergilediği yapıtlardır.



Şekil 4.15 : Celile Hikmet, Kadınlar Hamamı, (tarih bilinmiyor), Özel Koleksiyon, (Toros, 1988).

Celile Hanım'ın "Kadınlar Hamamı" adlı yapıtında, farklı etnik gruplara mensup kadınlar hamamda yıkanırken betimlenmektedir (Şekil 4.15). Ön yüzeydeki siyahi kadın, arka planda kalan beyaz kadınlara göre resmin odak noktasına yerleştirilmiştir. Irk, beden, temsil ve kültür aktarımı gibi farklı sorunsalları bünyesinde barındıran yapıtın sanatçının kadın bedenine yönelik cesur ve radikal tutumunu ifade ettiği söylenebilir.

Üretken bir ressam olan Celile Hanım'ın yaptığı resimleri etrafındakilere hediye etmeyi sevdiği bilinmektedir. Ancak yaptığı hamam resimlerini verirken bir koşul öne süren sanatçı "Bunları yatak odasına değil, salona asın lütfen" derken kadın bedeninin Türk kültürü içerisinde yüz yıllar boyu gizli saklı kalma geleneğine karşı tutumunu ifade etmiş olur (Germen, 2001, s. 102). Erken Cumhuriyet Dönemi ressamı ve aynı zamanda Batı kültürünün resim geleneği ile iç içe yaşamış olan Celile Hanım bir kadın sanatçı olarak yapıtlarında kadın bedenlerini herkes için görünür kılan bir temsil anlayışına sahiptir. Aynı zamanda resimde nesne olarak var olan kadın figürleri sanatçının Türk toplumunda çıplaklık ile ilgili değişen zihniyetin görsel birer okuması olarak özneleşmektedir.

Empresyonizmin Fransa'daki ilk kadın temsilcisi olarak bilinen Berthe Morisot (1841-1895) Mary Cassatt gibi Paris'teki empresyonist grup ile yakın ilişki kurma şansına sahip olmuş kadın sanatçılar arasındaydı. 19. yüzyıl kadınlarının maruz kaldıkları

sınırlamaları yapıtları üzerinden yansıtan Morisot, günlük hayattan sahneler üzerinde yoğunlaşmış ve çoğunlukla kadın figürleri kullanmayı tercih etmiştir.

Morisot, kadınları kamusal alan ile özel alan arasındaki farkın belirginleştiği, daha çok yatak odası, çay salonu, bahçe, veranda, balkon, yemek odası gibi mekanlarda resmetmiştir. Kadın sanatçıların mekânsal düzenleme olarak kalıplaşmış alanları kullanmalarının sebebi modernleşme adı altında kendilerine biçilen rollerin daha çok özel alanlarda karşılığını bulmalarıydı. Pollock, bu konuda aynı zamanda kadın sanatçıların empresyonist resmin evdeki sosyal yaşamı kapsayan ve o zamana kadar yalnızca *genre* resmine ait olarak görülen konuları resim pratiğe içerisine almasına duydukları ilgiyle de ilişkili olduğunu ifade eder (Pollock, 2014, s. 202). Bu nedenle Paris'teki empresyonist grup ile yakından ilişkileri bulunan Morisot empresyonist resmin sanat tarihine kazandırdığı gündelik yaşam sahneleri ile ilgilenmiştir.

19. yüzyıl Paris'inin en tanınmış ressamılarından Manet ve Degas gibi sanatçılarla birlikte etkileşim halinde olan Morisot, eserlerini 1864 yılında Paris Salonu'nda sergileme imkanı bulmuş, 1874 yılında ise Paul Cezanné (1839-1906), Edgar Degas (1834-1917), Claude Monet (1840-1926), Pierre Auguste Renoir (1841-1919) gibi izlenimci resmin önemli sanatçıları ile birlikte sergiye katılmıştır. Morisot tıpkı diğer kadın sanatçılar gibi, sahip olduğu sosyal konum itibarıyla sanat çevrelerine olan yakınlığı sayesinde sanat faaliyetlerini duyurabilme imkanı bulabilmiştir. Édouard Manet'nin kardeşi Eugéné Manet (183-1892) ile olan evliliği, Manet'nin Morisot ile birlikte çalışabilmesine olanak sağlamış ve Manet birkaç yapıtında Morisot'yu model olarak kullanmıştır. Aynı zamanda Manet'nin mekânsal kurgulamalarındaki ters yüzölçümü ve muğlaklıkları, Morisot'nun mekana ilişkin kullandığı tekniğin üzerinde etkisi olmuştur (Pollock, 2014, s. 102).

Ancak her ne kadar ünlü sanatçılarla bağlantısı olsa da Morisot 19. yüzyıl Avrupa'sında yaşamış bir kadın olarak erkeklerin belirlediği sınırlar içerisindeki Paris burjuvasının sosyal ritüellerine maruz kalan kadınları resmetmiştir. Bu kadınlar, resmedildikleri mekan içerisinde sosyal konumlarını ve sınıfsal aidiyetlerini cinsel farklılık sistemleri üzerinden ifade etmektedirler. Sanatın, toplumsal cinsiyete yön veren ve onunla birlikte var olan siyasi otoriteyle olan bağı düşünüldüğünde, Morisot'nun yapıtlarındaki kadın imgeleri ait oldukları tarihsel bağlam itibarıyla açıklık kazanır. Modern sanat düşüncesinin sanatçının kişiliğini yapıtı üzerinden okunmasına olanak sağlayan düşünsel bağlamı ise Morisot'nun kurguladığı

mekanlarda sıkışıklık ve yalnızlık hissini veren kadın imgeleri üzerinden ifade bulmaktadır.



Şekil 4.16 : Berthe Morisot, The Psyche Mirror, 1876, tuval üzerine yağlıboya, 64x54 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, (Url-12).

Morisot'nun 1876 yılında bir kadını ayna önünde resmettiği “The Psyche Mirror”, kadını bir özne olarak farklılaştırdığı yapıtıdır (Şekil 4.16). Resme bakan ilk anda genç bir burjuva kadınının yatak odasında ve aynanın karşısında kendisini düşünceli bir biçimde seyrettiği bir sahne ile karşılaşır. Kelime anlamı olarak Psyche'nin tercih edilmesi, neo-klasik ve romantik dönemde yeni uyanan cinselliği ifade etmesi ile ilişkili olduğu söylenebilir (Pollock, 2014, s.234). Ancak aynı karşısındaki kadın, erkek sanatçıların kadın bedenini seyirlik bir nesne olarak yansıtma amacıyla kullandığı ayna figüründeki hem cinsel hem de sınıfsal imgelerden farklı olarak

kullanılmıştır. Buradaki kadın, kendi cinselliği ile baş başa kalmasının arasına giren toplumsal cinsiyet dayatmasının ayırıcı gücü nedeniyle derin düşüncelere dalmış gözükmektedir. Sırtını seyirciden saklamakla ve herhangi bir cinsel haz uyandırma amacı taşımamakla Batı sanatının benimsemiş olduğu kalıpların dışına çıkmaktadır. Morisot, bir kadın ressam olarak ayna karşısındaki kadın imgesini nesneleştirmekten kurtarmıştır.

Ancak bu ikonolojik yorum, Morisot'un resim yapma eylemi sırasında bir kadın sanatçı olarak kendi sosyal ve psikolojik aidiyetinden temellenir. Sanatçının etrafındaki cinsel ve sosyal farklılık sistemleri, resim yüzeyindeki ifade biçimlerinin ve kadın imgesine olan yaklaşımın şekillenmesindeki etkili unsurdur.

Sonuç olarak Celile Hanım'ın herkes için görünür kılmak istediği kadın bedenleri, Morisot'un resminde kendi içine kapanmış bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Her iki sanatçı da içinde bulundukları toplumsal yapının dönüşüm sürecini beden etrafında şekillendirmiştir. Kadın imgesini Celile Hanım'ın cesur, Morisot'un ise sınırlı alanlar içerisinde resmettiği yapıtları, sanatçıların cinsel farklılık ve temsil gibi sorunlara ilişkin düşüncelerinin biçimsel bir yönünü yansıtmaktadır.

Modern sanatın doğuşuyla birlikte kadın imgesine bakış erkek ve kadın sanatçıların yapıtlarında biçimsel esasta farklılık gösterse de, kadının bir ifade aracı olduğu ve toplumsal dönüşümleri bünyesinde barındırdığı gözlemlenmektedir. Sanatın herşeyden önce bir insan ürünü olduğu ve insanın da sosyolojik bir varlık olduğu düşünüldüğünde, 19. yüzyılda hem Türk hem de Avrupa'da yaşanan toplumsal dönüşümler sanatçıların cinsiyete ilişkin düşüncelerinde değişimlere sebep olmuş; ve bu değişim etkin bir ifade aracı olan resim sanatında izleyiciye okunur kılınmıştır.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

19. yüzyıl sahip olduğu tarihsel bağlam itibariyle kültür ve sanat yaşamında kırılma noktasını teşkil eden bir sahnedir. Sanatçı, bir özne ve etrafında dönüşmekte olan sosyal yapının gözlemcisi olarak ortaya çıkmaktadır. Bir gözlemci olarak sanatçı, yeni görme ve temsil sorunları üzerine düşünen, etken ve kendi içine dönmüş kimliği ile değişen gerçekliğin sanatsal anlamdaki temsilcisidir.

Modern sanatın doğuşu ile birlikte sanat yapıtlarında gözlemlenen biçimsel anlamdaki değişikliklerin altında yatan tarihsel ve sosyal bağlamdır. Sanatçı, ait olduğu kültürün öznesi olarak değişen gerçekliğe şahit olur. Sosyal iktidar ilişkilerinin belirlediği toplumsal yapı ise sanatçının topluma olan bakışında sanatsal ifade bularak sanat yapıtlarında okunur bir düşünce haline gelir. Sanat yapıtı, Hegel’in “biçimin düşünce lehine aşılması” şeklinde ifade ettiği gibi yaratıcısının toplumsal dönüşümler karşısındaki bireysel tutumunu barındırdığı bir iz olarak değerlendirilebilir (Hegel, 1994).

Öznenin dışında ve malzeme ile tekniğin şekil bulmuş hali olarak değerlendirilen sanat yapıtları modern sanat düşüncesinin doğuşuyla beraber yaratıcısı ile birlikte fiil esasında gerçekleşen ve olma halini taşıyan bir görsel kaynak halini almıştır. Bu düşünceye göre sanatçı, eserine dışarıdan bakan ve aynı zamanda onu yaratan özne olarak nesne olan sanat yapıtında okunur kılınabilir. Özne ile nesnenin birbirleri arasında eridiği bu ilişki sanat tarihinde görmeye ilişkin yeni sorular ortaya atmaktadır.

Kadın imgesi ise sosyal bilimlerin her alanında tarihsel, psikolojik, sosyolojik ve ideolojik olmak üzere bir çok boyutta sorunlu bir alanı teşkil etmektedir. Modern resmin özne ile nesnenin yer değiştirmesine imkan sağlayan düşünsel yapısı, sanatçıların değişmekte olan gerçekliği kadın imgesi üzerinden nasıl ifade ettiğini okunur kılmaktadır. Tüm bu değişimin kaynağı ise 19. yüzyıldan itibaren Batı ve Osmanlı toplumu için ortak bir olgu olan toplumsal anlamda modernleşmenin bireylerde dönüştürdüğü yeni kimlik ve yer arayışlarında yatmaktadır.

Avrupa’da Édouard Manet’nin 1863 yılında yaptığı “Kırda Öğle Yemeği” adlı resmi ile keskin bir biçimde gözlemlenen özne ve nesne arasındaki ilişkinin iç içeliği formalist kökenli sanat yaklaşımının temelini sarsmaktadır. Resimde en doğal hali ile çıplak ve seyirciye bakmakta olan kadın 19. yüzyıl sanat çevreleri tarafınca estetik algıdan oldukça uzak olduğu için eleştirilmiştir. Oysa bugün Manet’nin resmi, modern sanat düşüncesinin kırılma noktasını teşkil ettiği gibi çağdaş sanata giden düşünsel bağlamı olanaklı kılmaktadır. “Olympia” ise çıplaklık olgusunu alt üst eden bir resim olarak kadın imgesinin geleneksel temsil biçimlerini tersine çevirmektedir. Manet’nin ilk bakışta biçimsel esasta gerçekleştirmiş olduğu radikal değişimler, temelinde sanatçının Paris burjuvası içerisinde metropolitan kimliğe sahip bir özne olarak modernite ile ilgili olan eleştirel yaklaşımının düşünsel yanını taşımaktadır.

Türk sanatında ise benzer durumla ilk defa Osman Hamdi Bey ile karşılaşıldığı söylenebilir. Osman Hamdi Bey’in bir Tanzimat Dönemi insanı olması fakat aynı zamanda Paris kökenli bir eğitim geçmişine sahip olması ve Jean-Léon Gérôme gibi oryantalist bir sanatçının atölyesinde çalışması, sanatçının doğu ile batı kültürleri arasında kendine özgü bir konuma sahip olmasını sağlamıştır. 1901 yılında yaptığı “Yaratılış” adlı resmi yalnızca rahlede oturan hamile bir kadını dini dogmaların ve geleneklerin üzerinde yücelttiği bir yapıt değildir. Biçimsel olarak bakıldığında dönemine göre oldukça radikal bir tavır sergileyen eserin düşünsel yanını Osman Hamdi Bey’in içinde yaşadığı toplumun kültürel bunalımını ve yabancılaşmayı ifade etmesi oluşturur. Jean-Léon Gérôme’un Yunan tanrıçasını betimlediği “Tanagra” adlı heykelinden esinlenerek yapılmış olan resimdeki kadın figürü ise taşımış olduğu Osmanlı aidiyetinin yanında, hamile ve Yunan tanrıçası kompozisyonunda betimlenerek kültürel bir devroluşun alegorik esasta anlamını oluşturur. Osman Hamdi Bey’in “İstanbul Hanımefendisi” adlı resmi ise Batı’nın kültürel sembolleri ile uyum sağlayan bir Osmanlı kadını göstermektedir. Her iki resimde Osman Hamdi Bey’in bir modernleşme dönemi insanı olarak kendi kültürel aidiyetini nerde gördüğüne dair psikolojik birer görsel kaynaktırlar. Sonuçta Osman Hamdi Bey, modern düşüncenin temelinde bulunan sanatçı kişiliğinin malzeme ve tekniğin arkasında gizlenmiş halini Türk resminde en erken ifade eden sanatçı olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışmada üzerlerinde diğer sanatçılara göre daha fazla durulan Édouard Manet ve Osman Hamdi Bey’in kadın imgesini konu aldığı eserleri biçimsel esasta bir benzerlik taşımaktan çok yapan ile bakan ilişkisinde bir kırılma noktasını temsil etmeleri

bakımından düşünsel anlamda bir ortaklık taşımaktadırlar. Bu nedenle bahsedilmek istenen kadın imgesinin hangi kompozisyonlarla ve biçimsel yaklaşımlarla ele alınmasından çok özne olarak kendi sanatçı kişiliklerini kadın imgesi üzerinden ifade etmeleridir.

Türk sanatında İbrahim Çallı, Namık İsmail ve Abdülmecid Efendi ise sosyal yapının dönüşüm süreci ile ilgili düşüncelerini kültürel aidiyet aktarımı simgesi haline gelen kadınlar üzerinden ifade etmişlerdir. Eserleri, doğu ile batı medeniyeti arasında kalmış bir toplumun sanatçıları olarak aidiyetleri ile ilgili sorunlu alanları taşımaktadır. Modernitenin her bireyin evrenin bir parçası olmasını ön gören anlayışının Türk modernleşmesine şahit olan sanatçıların eserlerini birer gözlemci olarak ruhsal bir portreye dönüştürmeleriyle ilişkili olduğu söylenebilir.

Camille Pissarro, Constantin Guys, Pierre Auguste Renoir gibi Avrupa'daki modernitenin sanatsal anlamdaki temsilcileri ise çalışmada karşılaştırılan Türk ressamlarla sanat yapıtı ve izleyici arasındaki ayrılmaz ilişkiyi taşımaları bakımından ortak bir alanda buluşmaktadırlar. Kadın imgeleri her iki toplumda da sanatçıların tarihsel bağlamın şekillendirdiği kişilikleri ve toplumlarına olan bakışı ile resmedilmiştir. Kadınları resmettikleri sosyal alanlar, bağdaştırdıkları kültür sembolleri, kıyafet ve moda anlayışı gibi unsurlar sanatçıların modernleşmeye yönelik taşıdıkları algının görsel ve bireysel bir yorumlaması olarak ortaya çıkmaktadır.

Kadın sanatçıların yapıtları ise kendilerine yüklenen rol ve görevlerin farkındalık esaslı duygusal bir alanını temsil etmektedir. Batı'da Mary Cassatt ve Berthe Morisot, Türk sanatında ise Mihri Müşfik, Melek Celal Sofu ve Celile Hanım gibi ilk kadın ressamlar modern toplumların kadına sunduğu sınırlı alanları ve görevleri resmederken aynı zamanda bir kadın olarak ait oldukları toplumdaki deneyimlerini ifade etmişlerdir.

Modern sanat yapıtlarında ortaya çıkan biçim değişiklikler tarihsel ve sosyal bağlamın değiştirdiği kırılma ile ilgili olmuştur. Çünkü sanat, toplumun sözcüsü olmak zorunda olmadığı gibi, onu toplumdan tamamen bağımsız bir olgu ile ele almak sanat yapıtını salt tarihsel süreçte değişik aşamalardan geçmiş bir nesne olarak algılama ile eş değerdir. Avrupa'da ve Osmanlı Devleti'nde 19. yüzyıldan itibaren hız kazanan modernleşme sürecinin sanatçılara kazandırdığı bireysellik duygusu sanat yapıtlarının

yaratıcısının kişiliğini ve toplumuna olan bakışını barındıran bir özne olmasını sağlamıştır.

Avrupa’da Édouard Manet, Türk sanatında ise Osman Hamdi Bey’in eserlerinde öncelikle görülmeye başlanan radikal kompozisyonlardaki etken kadın imgeleri, modern sanat geleneğinin cinsiyet üzerine sorduğu soruları aydınlatmakta ve gelecek nesillerin betim anlayışlarına etki etmektedir.

Son olarak bu çalışma kadın imgesi, modernleşme ve modernizm başlıkları altında yapılan çalışmalardan farklı olarak Türk ve Avrupa resmini aynı çatı altında karşılaştırmalı olarak incelediğinden literatüre katkı sağlamaktadır. Aynı zamanda resim sanatında kadın imgesinin kullanımını sanatçının sanat yapıtındaki varlığı ile ilişkilendirmiştir. Modern sanat felsefesinin temel ilkelerinden olan sanatta yapan ile bakan ilişkisine bütüncül ve ayrı bir başlık altında yaklaşarak, yapılacak olan çalışmalara referans kaynağı olmayı amaçlamaktadır.

KAYNAKLAR

- And, M.** (1993). Cumhuriyetin 70. Yıldönümü'nde Kimliğini Bulamamış Türk Tiyatrosu ve Kültür Bakanlığı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(10), 1-21.
- Antmen, A.** (2008). *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. (A. Antmen, Dü., & E. Soğancılar, Çev.) İstanbul: İletişim/SanatHayat.
- Antmen, A.** (2013). *Kimlikli Bedenler/ Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul : Sel Yayıncılık.
- Arat, N.** (1978). Kant Estetik'inde Güzel ve Yüce Değerleri. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*(21), 69-83.
- Artun, A.** (2003). Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm . C. Baudelaire içinde, *Modern Hayatın Ressamı* (s. 7-87). İstanbul: İletişim/SanatHayat.
- Artun, A.** (2008). Türk Sanatında Modernizm. www.aliartun.com. Retrieved January 12, 2008, from [http:// www.aliartun.com/yazilar/turk-sanatinda-modernizm/](http://www.aliartun.com/yazilar/turk-sanatinda-modernizm/)
- Artun, D.** (2007). *Paris'ten Modernlik Tercümeleeri: Académie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri*. İstanbul: İletişim Yayınları .
- Baudelaire, C.** (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Artun, Dü.) İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Benjamin, W.** (2002). *Pasajlar* . İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J.** (1995). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları .
- Brettell, R.** (1990). *Pissarro and Pontoise: The Painter in a Landscape*. New Haven : Yale University Press .
- Clark, T.** (1999). *The Painting of Modern Life/ Paris in the Art of Manet and His Followers* . London: Thames&Hudson .
- Dolmacı, S.** (2009). Sanat Tarihinde Tutkularıyla Anarşist Bir Kadın: Mihri Müşfik. *Artist Modern*, 1(96), 64-67.
- Duben, İ.** (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950* . İstanbul : İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları .
- Eldem, E.** (2004). Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm. *Dipnot*, 39-67.
- Eldem, E.** (2014, 18 Mayıs). Osman Hamdi Bey'in Kadını Yücelttiği Mihrap Nerede?. *Milliyet Gazetesi*. Erişim adresi <http://hthayat.haberturk.com/yasam/roportajlar/haber/1021379>
- Erdemli, A.** (1990). Aydınlanma Filozofu Olarak Descartes . *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi* , 99-113.
- Erkılıç, Ö.** (1988). İlk Kadın Ressamlarımızdan: Celile Hanım. *Tarih ve Toplum*, 9(51), 32-33.
- Freud, S.** (2006). *Cinsellik Üzerine*. (E. Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel.

- Germen, M.** (2001). *Celile Hanım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giray, K.** (1997). *Çallı ve Atölyesi*. İstanbul : Türkiye İş Bankası Yayınları .
- Gönenç, T.** (1981). Namık İsmail'in Dört Resmi. *Sanat Çevresi*(34), 6-8.
- Haşlakoğlu, O.** (2016a). *Platon Düşüncesinde Tekhné/ Sanat ve Felsefenin Ortak Kökeni Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Sentez Yayıncılık .
- Haşlakoğlu, O.** (2016b). 'Yaratılış'ın Sırrı ya da Kültür Endüstrisinde Sanatın Üzerindeki Koleksiyoncu Vesayeti. *Evrensel Kültür*(291).
- Haşlakoğlu, O.** (2017). Sanatsal Değer ve Ekonomik Değer Arasındaki İlişkiye Etik Açından Bakış. *Mavi Atlas*, 5(1), 1-8.
- Hegel, G. W.** (1994). *Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler (cilt 1)*. (T. A. Hünler, Çev.) İstanbul: Payel.
- Kant, I.** (1984). *Seçilmiş Yazılar*. (N. Bozkurt, Çev.) İstanbul : Remzi Kitapevi .
- Kant, I.** (2007). *Critique of Judgement*. (J. C. Meredith, Çev.) New York: Oxford University Press.
- Lipton, E.** (1992). *Alias Olympia: A Woman's Search for Manet's Notorious Model and Her Own Desire*. New York : Cornell University Press.
- Louise A. Tilly, J. W.** (1987). *Women, Work and Family*. New York&London: Routledge .
- Manap, N.** (2015, Eylül 27). *Resimde Masumiyeti Arayanlar*. 2017 tarihinde <http://sanatonline.net/guncel-sanat/resimde-masumiyet-arayanlar>. adresinden alındı
- Mies, M.** (2012). *Uluslararası İş Bölümünde Kadınlar*. (Y. Temurtürkan, Çev.) Ankara: Dipnot.
- Nochlin, L.** (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? *ARTnews*, 22-39.
- Oakley, A.** (2015). *Sex, Gender and Society*. London: Routledge.
- Ortaylı, İ.** (2007, 2 Aralık). Türk Resminin Öncüsü Halife Abdülmecid. *Hürriyet Gazetesi*. Erişim adresi <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/22523841.asp>
- Ortaylı, İ.** (2011). *Türkiye'nin Yakın Tarihi*. İstanbul: Timaş .
- Öndeş, O., & Makzume, E.** (2003). *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları .
- Papila, A.** (2008). Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı. *Gazî Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 117-134.
- Pelvanoğlu, B.** (t.y.). *Osmanlıdan Cumhuriyet Türkiye'si'ne Kadının Konumu ve Kadının Sanatçı-Birey Olarak Öne Çıkması*. from <http://www.sanalmuze.org/Sergiler/view.php?type=1&artid=406>
- Pollock, G.** (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. London and New York : Routledge .
- Pollock, G.** (2014). *Modernlik ve Kadınlığın Mekanları*. (A. Antmen, Dü.) İstanbul: İletişim Yayınları .

- Read, H.** (2014). *Sanatın Anlamı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi .
- Sağlam, M.** (1996). Kimlik Sorunları Açısından Yeni Kadın ve Resim İlişkisi. *Sanat Dünyamız*(63).
- Sarhanlı, A.** (2008). *İzlenimci (Empresyonist) Resimde Kadın İmgesi* (Yüksek Lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Shikes, R. E.** (1986). Pissarro's Political Philosophy and His Art. C. Lloyd içinde, *Studies on Camille Pissarro* (s. 35-55). London ; New York: Routledge & Kegan Paul.
- Sinanoğlu, S.** (1988). *Türk Hümanizmi*. Ankara: TTK Yayınları
- Toros, T.** (1988). *İlk Kadın Ressamlarımız*. İstanbul: Ak Yayınları.
- Tunalı, İ.** (1996). *Felsefenin Işığında Modern Resim* . İstanbul: Remzi Kitabevi .
- Uzunoğlu, M.** (2008). *Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Değişimin Türk Resim Sanatında Kadın İmgesine Yansıması* (Yüksek Lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Wallerstein, I.** (2011). *Dünya Sistemleri Analizi / Bir Giriş*. (E. Abadoğlu, Çev.) İstanbul : BGST.
- Wolff, J.** (1985). The Invisible Flaneuse: Women and the Literature of Modernity. *Theory, Culture and Society*, 2(3), 37-46.
- Yakın, M.** (2005). *Türk Resminde Melek Celal Sofu'nun Yeri ve Önemi* (Yüksek Lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Yaman, Z. Y.** (2006). *Kadınlar Resimler Öyküleri / Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü*. İstanbul: Pera Müzesi.
- Yılmaz, B. S.** (2015). Feminist Eleştiri Kuramının Mary Cassatt'ın Yapıtlarına Uygulanması. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 5(8), 75-92.
- Url-1** < <http://www.manet.org/luncheon-on-the-grass.jsp>>, erişim tarihi 29.06.2012.
- Url-2**<<https://www.sanattarihci.com/osman-hamdi-bey-mihrap/>>, erişim tarihi 29.06.2017.
- Url-3**<<https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/realism/a/manet-olympia>>, erişim tarihi 29.06.2017.
- Url-4**<<https://serkanhizli.wordpress.com/2015/01/17/sedirde-uzanan-kadin-1917-ressam-namik-ismail/>>, erişim tarihi 29.06.2017.
- Url-5**<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437304>>, erişim tarihi 15.09.2017.
- Url-6**<<http://www.getty.edu/art/collection/objects/220796/constantin-guys-woman-with-a-parasol-french-1860-to-1865/>>, erişim tarihi 16.06.2017.
- Url-7**< <https://www.tarihnotlari.com/osman-hamdi-bey/stanbulhanmefendisi1881/>>, erişim tarihi 02.06.2017.
- Url-8** <<https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=4219>>, erişim tarihi 05.06.2017.
- Url-9** < <https://www.marycassatt.org/Lydia-At-The-Tapestry-Loom.html>>, erişim tarihi 29.06.2017.

- Url-10** < <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/melek-celal-sofu>>, erişim tarihi 29.06.2017.
- Url-11** < <http://www.mfa.org/collections/object/in-the-loge-31365>>, erişim tarihi 05.09.2017.
- Url-12** < <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/morisot-berthe/psyche-mirror>>, erişim tarihi 05.09.2017.
- Url-13** < <http://www.rossettiarchive.org/docs/op38.rap.html>>, erişim tarihi 05.09.2017.
- Url-14** < <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.74.1/>>, erişim tarihi 05.09.2017.
- Url-15** < http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/in-the-musee-dorsay/exhibitions-in-the-musee-dorsay-more.html?zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2025&cHash=1a7a987175>, erişim tarihi 05.09.2017
- Url-16** < <http://www.uffizi.org/it/opere/venere-di-urbino-di-tiziano/>>, erişim tarihi 05.09.2017.
- Url-17** < <http://www.sanatatak.com/view/bestekar-halife-abdulgadir>>, erişim tarihi 05.09.2017.

EKLER

Ek A: Resimler

A.1 : Tiziano Vecellio (Titian), “Pastoral Konser”



Şekil A.1 : Tiziano, Pastoral Konser, 1509, tuval üzerine yağlıboya, 110x138 cm, Louvre Müzesi, Paris (Url-13).

A.2 : Marcantonio Raimondi, “Paris’in Yargısı”



Şekil A.2 : Marcantonio Raimondi, Paris’in Yargısı, 1510-20, gravür, 29x44 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, (Url-14).

A.3 : Jean-Léon Gérôme, Tanagra



Şekil A.3 : Jean-Léon Gérôme, Tanagra, 1890, mermer heykel, 155 cm, Musée d'Orsay, Paris, (Url-15)

A.4 : Tiziano, Vecellio (Titian), “Urbino Venüsü”



Şekil A.4 : Tiziano, Urbino Venüsü, tuval üzerine yağlıboya, 1538, 119x165 cm, Uffizi Galerisi, Floransa, (Url-16).

A.5 : Abdülmecid Efendi, Avluda Kadınlar



Şekil A.5 : Abdülmecid Efendi, Avluda Kadınlar, tuval üzerine yağlıboya, 1899, Özel Koleksiyon, (Url-17).

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Ecem Özensoy
Doğum Tarihi ve Yeri : 15.06.1991 İstanbul
E-posta : ecemozensoy@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2015, Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih.
- **Yükseklisans** : İstanbul Teknik Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı,
Sanat Tarihi Yüksek Lisans Programı (devam ediyor).
: Marmara Üniversitesi, Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi
Anabilim Dalı, Tarih Öğretmenliği Yüksek Lisans Programı (devam ediyor).