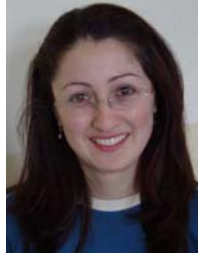




TÜRK RESİM SANATINDA KADIN SANATÇININ TUVALİNDE KADIN İMGESİ



Nuray MAMUR¹

Öz

Toplumun kadına ve sanata olan tavrı yüzyıllar boyunca bir takım değişimlere uğramış olsa da temelde aynı süreci içinde barındırmaktadır. Bugün nasıl sanat eserleri milletlerin uygarlığını yansıtan değerler olarak görülüyorsa toplumda kadına verilen değerde uygarlaşmanın bir ölçütü olarak kabul görmüştür. Bu iki olgunun yeterince anlaşılmadığı ya da kabul görmediği dönemlerde ise toplumlar gelişmemiş ve ilerleyememiştir. Oysa kadın aile ve toplum arasında bir köprü vazifesini üstlenirken, sanat da toplumu yansıtan, sorgulayan ve zorlayan bir görevi üstlenmiştir. Dolayısıyla bu görevde toplumun temel unsurlarından biri olan kadını kendine konu edinmiştir. Bugün Türk sanatı örnekleri incelendiğinde ‘kadın’ imgesinin kimi zaman estetik bir olgu, kimi zaman dönemin ideolojilerini yansıttığı, kimi zamanda umutlu, ama kırılğan biçimde anlatıldığı görülür. Nitekim bu çalışmada batı sanatının etkisinde gelişen Türk resminin ilk yıllarından bugüne kadın sanatçıların ‘kadın’ imgesini algılayışı üzerinde durulmuştur. Ayrıca, Türk toplumundaki değişimlerin tuval üzerinde ‘kadın’ imgesini ne düzeyde etkilediği ya da tuval üzerindeki kadın imgesinin toplumsal değişimi ne derecede yansıttığı irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Toplumsal Değişim, Türk Resminde Kadın, Kadın Ressamlar

WOMEN IMAGE OF THE WOMEN ARTIST’S CANVAS IN TURKISH PAINTING ART

Abstract

Although the attitude of the public has suffered a number of changes over the centuries, it has the basic process. Today works of art are seen as the values of nations which reflect their civilization and in the same way the value of women in society has been accepted as a measure of civilization. During the periods in which these two cases were not sufficiently understood or accepted, communities could not develop. While women undertake the function as a bridge between women’s families and community, art undertakes a mission which reflects, questions and challenges the society. Therefore in this task, art has chosen ‘woman’ that is one of the basic elements of society as its theme. Today, when the examples of Turkish art is examined, you can see that ‘woman image’ was sometimes described as an aesthetic phenomenon, sometimes hopeful

¹ Dr., Pamukkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü



but in the brittle manner, was sometimes idealized in line with the ideologies of the period. Indeed, in this study, since the first years of Turkish painting under the influence of Western art, women artists' perception of 'woman image' is emphasized. In addition, how changes in Turkish society affected 'the woman image' on the canvas or what level- what degree 'the woman image' reflects the social changes were examined.

Key Words: Women, Social Changes, 'Woman' in Turkish Painting, Women painters

Giriş

Kadın imgesinin tuvale yansımaları hemen hemen her dönemde ve her kültürde sanatın öncelikli konularından biri olmuştur. Kadın sanat eserlerine tarih öncesi çağlardan günümüze tapılan, ilham veren, satılan, değişen ya da değiştiren rollerle yansımıştır.

Eser yaratma süreci kavramlar yoluyla imgeler oluşturma sürecidir. Bu süreç sanatçıya ve döneme göre şekillenir. Sanatçı kendi imgelerini oluşturarak duygu-düşünce dünyasını kendi algı ve kurgu dünyasına göre yansıtır (Bayav, 2009:105). Ziss'e (1977) göre imge kavramının estetik içeriği, onun felsefi yanıyla ilgilidir. İmge sanatçının bilincinde oluşmakta ve okur, dinleyici ya da seyirci tarafından algılanmış olan gerçekliğin sanatsal çağrışımını, ya da nesnel dünyanın düşünsel yanını oluşturmaktadır.

Sanatsal imge etkin gözlemlenme ile soyut düşüncenin özelliklerini birleştirir. Bu yolla gerçek nesneyi daha duyarlı ya da daha güzel ve etkili biçimde belirterek gerçeği gösterge olarak yeniden oluşturur (Günay, 2008). Çevredeki her şeyin algılanışı, imgeye dönüştürülmesi ve yeniden üretilmesi çağdan çağa değişmekte, her kültür kendi sanatını, her sanatçıda o kültürün imgelerini yaratmaktadır (Bayav, 2009:111). Dolayısıyla bir toplumun sanatında kadın imgesini anlamak, toplumla kadın arasındaki etkileşimi çözümleyebilmek için toplumsal gerçekliği anlamak gerekir. Çünkü sanat yapıtları çevresindeki toplumsal ve düşünsel faaliyetlerin tümünden etkilenmekte ve tümünü yansıtmaktadır. Yani imgeler, dış ve iç dünyaya ilişkin bilincin dönüşümleridir. Fakat oluşturulan imgeler yalnızca bir dil değil, aynı zamanda sorgulama ve araştırma alanıdır (Bayav, 2009:109).

Bir toplumun sanatının anlaşılması imgelerin çözümlenmesi ile mümkündür. Bu çalışmada Türk Resim sanatında kadın ressamların kadın imgesini temsil eden biçimleri çözümlenmeye çalışılmıştır. Çünkü batı sanatı etkisinde gelişen Türk resim sanatının ilk yıllarından başlayarak kadın imgesi önemli konulardan birisi olmuştur. Özsezgin (1994)'nin "Türk Plastik Sanatçıları" adlı oldukça kapsamlı ansiklopedik çalışması incelendiğinde; Türk sanatçıların büyük çoğunluğunun kadın imgesini eserlerinde kullandığı görülür. Yine geçmiş yıllarda Pera Müzesi'nde açılmış olan (31 Ocak-09 Nisan 2006) 'Kadınlar-Resimler-Öyküler' başlıklı sergide II. Meşrutiyet'ten 1950'lere kadar olan süreçte kadının kimliğindeki değişim anlatılmaya çalışılmıştır. Bu resimlerde sanatçıların kadın imgesini kimi zaman estetik bir olgu, kimi zaman idealist bir tavırla, kimi zamanda umutlu bir biçimde kendisine konu olarak aldığı görülür. Fakat bu algılayış biçimleri çoğu zaman erkek sanatçının elinde şekil bulmuştur. Çünkü kadının sanatsal kimliğini göstermesi toplumsal sınırlılıklar nedeniyle uzun zaman almıştır. Ulusoy'a (1999: 52) göre sanatta ve sanat tarihinde eril (masculin) değer sistemi baskındır. Sanat tarihinde olduğu gibi genel olarak bilimde de erkek bakış açısı egemendir. Bu yüzden kadınların varlığı, tecrübeleri ve oynadıkları roller ya görülmemiş ya



da yanlış veya eksik yorumlanmıştır. Bu yorumlayış genellikle plastik sanatlarda cinsel kimlik veya kadına atfedilen roller üzerine yapılmıştır.

Kadın erkek merkezli toplumda hep ikinci planda kalmış ve sınırlandırılmıştır. Bu durum kadın sanatçının kendi tuvalinde başarıyı yakalama konusunda tarihsel bir gecikmişliğe uğramasına neden olmuştur. Fakat kadın erkek sanatçının tuvalinde her anlamda yer almıştır. Özellikle toplumsal ve kültürel değişimin hızlı yaşandığı son 125 yılda kadın imgesinin yorumlanması, yaratıcı içeriği, sezgisel gücü ve toplumsal gerçekliği açısından bir o kadar hızlı olmuştur. Bu durum toplumdaki hızlı değişim ve sanayileşmeye geçiş sürecinin hızıyla ilişkilendirilebilir. Çünkü Tezcan'a (1995: 30) göre toplumdaki hızlı değişim sanatçıları yoğun birer sanatsal etkinlik sürecine yöneltmektedir. Dolayısıyla bu süreç sanata konu alanı olan kadının betimlenişine yansımıştır.

Sanatçının topluma ve kadına bakış açısı ile sanatsal eğilimleri Türk resim sanatında çok çeşitli kadın imgelerinin oluşmasına neden olmuştur. Ülkemizde üretilen sanat eserlerinde kadın figürü kimi zaman yalnızca estetik bir unsur olarak, kimi zaman ise toplumsal mesajlar iletmek için kullanılmıştır (Uzunoğlu, 2008: 6). Toplumsal gerçekçi, dışavurumcu, kavramsal veya post modern işlerde betimlenen kadın imgelerinin hepsi bireysel olduğu kadar toplumsal bir kimliği yansıtmaktadır. Bu çalışmada son 125 yıllık süreçte ülkemizde kadın sanatçılar tarafından üretilen sanat eserlerindeki kadın imgesi ile toplumsal değişimin kadın imgesi üzerindeki etkileri araştırılmıştır. İnceleme İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla varlığını gösteren ilk kadın sanatçılarla başlatılmış, batılılaşma hareketleri, savaş yılları, cumhuriyet ve modernleşme süreci ve kadın hareketlerinin etkisi ile devam etmiştir. Böylelikle kadının kendisini nasıl gördüğü, seyrettiği ya da anlamlandırdığı çözümlenmeye çalışılmıştır.

Cumhuriyet Dönemi Öncesi Türk Resminde Kadın İmgesi

Batı sanatı etkisindeki Türk resim sanatının erken dönemi sayılan 19. yüzyılın ikinci yarısında Mühendishane, Tıbbiye ve Harbiye gibi okulların Türk resmine önemli katkıları olmuştur. Bu okullarda yetişen birçok ressam Avrupa'da bu eğitimlerini pekiştirmişlerdir. Ayrıca Avrupa'dan çok sayıda ressam İstanbul'a gelmiş ve resim sanatının yaygınlaşmasında önemli katkılarda bulunmuştur. Bu durum sanat eğitimi yapılacak bir okulun açılması zorunluluğunu gündeme getirmiş ve ilk çalışmalar 1882 yılında başlamıştır. Okulun açılması Osman Hamdi Bey'in girişimleri ile gerçekleşmiş ve Cumhuriyet döneminde önemi giderek artan bir kurum olarak varlığını sürdürmüştür. O yıllarda kızların bir yüksek okula gitmeleri neredeyse imkânsız olduğu için okul bir erkek okulu olarak kurulmuştur. Fakat II. Meşrutiyet'ten sonra kızların da yüksek öğrenim görmeleri yönünde çabalar başlamıştır. 1914 yılında İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi öğretime başlamıştır (Giray 1983: 12). Öte yandan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açılmadan önce, Osmanlı toplum düzeninde kadına biçilen toplumsal durumu kabullenmeyip kızlarına batılı anlayışta eğitim veren aileler olmuştur. Kentli aydın olarak yetiştirilen bu kadınlardan resim alanında varlığını gösteren ve ilk kadın ressamlar olarak anılan iki sanatçı Mihri Müşfik ve Müfide Kadri'dir (Tansuğ, 1991:137). Öyle ki Osmanlı toplumu içinde kadının toplumsal konumuyla ilgili savaşın sanatsal alanda bu iki kadın tarafından başladığı söylenebilir.



Resim 1: Mihri Müşfik-Kadın Portresi



Resim 2: Müfide Kadri- Kırdı Kadınlar

Bu iki kadın batılılaşmaya yönelik Osmanlı Devleti'nde yeni kadın tipine örnek olmaları ve toplumsal değişimin sembelleri olmaları açısından önemlidir. Onlar, resmi kendilerine uğraş edinmişler ve İnas (Kız) Sanayi-i Nefise'de öğrenci yetiştirmişlerdir. Bu nedenle Cumhuriyet dönemi, bu kadın sanatçıların sanat eğitimine katkılarından, kişiliklerinden ve sanat üretimlerinden yararlanmıştı. Müfide Kadri özellikle kadın portrelerinde modelin fiziki yapısı kadar, iç dünyasını dışa vurmakta oldukça başarılı bir yol izlemiştir, (Özsezgin, 1994: 239) Mihri Müşfik ise son derece sağlam deseni ile portrelerinde ustalığa ulaşmıştır (Tansuğ, 1991: 137). Hatta Müfide Kadri ile Mihri Müşfik'in çabalarıyla Celile Hanım, Melek Celal Sofu, Vildan Gezer, Belkıs Mustafa, Fahrünnisa Zeid, Nazlı Ecevit, Hale Asaf, Aliye Berger, Güzin Duran, Maide Arel ve Sabiha Bozcalı gibi ilk kuşak kadın sanatçıları yetişmiştir (Tansuğ, 1991: 138). Fakat Özsezgin'e (1982) göre Müfide Kadri, Mihri Müşfik, Melek Celal Sofu ve Hale Asaf'ın öncülüğünde gelişen ilk çabalar, bu sanatçıların genellikle kısa süren yaşamları ve Türkiye'de o yıllarda henüz kökleşme aşamasına ulaşmamış kültürel etkinliğin zayıflığı nedeniyle fazla bir birikim oluşturamamıştır. Ancak bu kuşak sanatçıların çoğunlukla portre, natüremort ve peyzajları konu alan çalışmalarında son derece güçlü bir resim yapısı kurdukları söylenebilir. Bu ressamın kadın imgesini yorumlayışları Portre ve Nü geleneği altında olmuştur. O dönem erkek sanatçıların kadın imgesine yaklaşımı ise, II. Meşrutiyet'in adalet, dayanışma, eşitlik, kardeşlik, özgürlük ilkeleri doğrultusunda oldukça yenilikçidir. Onların resimlerinde nü ya da portre çalışmalarının yanında, ev dışına çıkan, resim yapan, dikiş diken, ormanda ya da plajda dolaşan kadınlar betimlenmeye başlanmıştır (Uzunoglu, 2008: 46). Hatta dönem ressamlarından Osman Hamdi Bey eserlerinde batılı oryantalist ressamın ele aldığı egzotik doğunun odalık kadınlarından farklı olarak kadınları yüceltmeye, onurlandırmaya dair bir yaklaşım benimsemiştir. Resimlerinde kadınları cinsel bir obje olarak sunmaktan öte günlük yaşam sahneleri içinde betimlemeyi tercih etmiştir.

I. Dünya Savaşı kadınların kitlesel olarak siyasal ve ekonomik yaşama katılımını gerektirmiştir. Ancak "Kurtuluş Savaşı" Türk kadınının cesaret ve özverisinin doruğa çıktığı, siyasal etkinliklere katılımının gerçekleştiği bir dönem olmuştur. Dolayısıyla kadın imgesi tuvalere protesto gösterilerinden, Müdafaa-i Hukuk Cemiyetlerine, konferanslardan, cephe gerisi sevkiyata ve cephede savaşmaya kadar her alanda yansımıştır (Demiröz, 1984: 11). Ama bu yansıyış kadın sanatçının tuvalinde görülmemiştir. Hatta 1923'ten önce sanat eğitimini tamamlamış ve çeşitli etkinliklerde yer almaya başlamış kadın sanatçılardan Hale Asaf ve Eren Eyüboğlu dışında, hiçbirinin Türk erkek sanatçıların kurdukları grupların içinde yer almadığı söylenebilir.



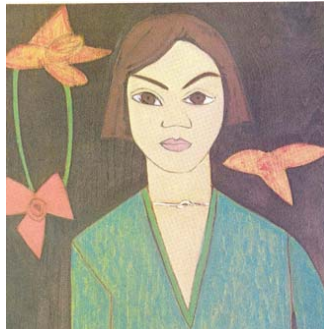
Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Kadın İmgesi

Cumhuriyetin ilanı, Türkiye için yalnızca yeni bir siyasal rejimin kabul edilmesi değil aynı zamanda bir toplumsal değişim sürecinin de başlangıcı olmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren, kadına yönelik olarak yapılan düzenlemeler, kadının, sosyal değişimin odak noktasında olacağını göstermiştir (Osma, 2006: 94).

Cumhuriyet ideolojisi kadına, toplumda daha belirginleşen bir yeri ve işlevi olduğu, yeni kazandığı haklarının yanında, bu konumunun gerektirdiği sorumluluklarının yerine getirilmesi gibi bir görev yüklemiştir. Bu düşüncede kadının dışı açılmasının, topluma yararlı bir iş, bir uğraş edinmesinin toplumun kalkınması ve ilerlemesi için şart olduğu vurgulanmıştır (Saktanber, 2001: 327). Cumhuriyet, ‘kadın’ imajını vurgulayarak ve çağdaşlaşma çerçevesinde kadın hakları konusunda yadsınamayacak kararlar alarak kadınları onurlandırmıştır. Türk modernleşmesinde kadınlara bir yandan Batılılaşma ve modernleşmenin taşıyıcılığı rolü verilmiş, diğer yandan da bu rolün sınırları erkekler tarafından sıkıca çizilmiştir. Kadın dilediği gibi sokağa çıkabilir, çalışabilir, istediği eğitimi alabilir ya da bir meslek sahibi olabilir. Sosyal bir varlık oluşunu, insan oluşunu, düşünen ve üreten bir birey oluşunu ispatlamak zorundadır, fakat kadınlığını öne çıkarmamalıdır (Berktaş, 1998). Dolayısıyla bu süreçte Türk resminde modernleşen Türkiye’yi yansıtan; okuyan, öğrenen, fikir üreten ve sorgulayan, aydın kadın imgesi kullanılır.

Bu dönemde doğum tarihleri 1910 ile 1920’li yıllar olan Eren Eyüboğlu, Şükriye Dikmen ve Semiha Berksoy ile Leyla Gamsız, Leman Tantuğ, Mürşide İçmeli ve Naile Akıncı gibi sanatçılar Cumhuriyetin ilk kadın sanatçılar kuşağını oluşturmaktadırlar (Uzunoğlu, 2008:118). Bu sanatçılardan Eren Eyüboğlu, günlük yaşamdan sahnelerin yanı sıra portreler, natürcüler ve peyzajlar yapmıştır. Eserlerinde kadın ve halk motiflerini tuvaline sıklıkla yansıtmıştır (Tansuğ, 1991:225). Bu kuşaktaki diğer sanatçılardan Semiha Berksoy bilinçaltı dünyasının yoğun olarak hissettirildiği psikolojik içerikli resimlere, Leyla Gamsız pentür dokusuna ağırlık veren figürlere, Leman Tantuğ naif bir yaklaşımla okul çocuklarına, Mürşide İçmeli ise Anadolu kültür katmanlarının kendinde bıraktığı etki üzerine yoğunlaşmıştır (Rüzgâr, 2001: 50).

Bu dönem ressamından bir diğeri de Şükriye Dikmen’dir. Resimlerinde genellikle tek bir kadın figürünü ele almıştır. Onda tuvale yansıyan kadın imgesi, çağdaş yaşama sahip çıkan, kentte yaşayan ve kent hayatının değişik kesimlerinden olduklarını düşündüren kadınlardır. Bu kadınlar kırsal kesimden değil, aksine modern hayatın içinde olan sanatçının çevresindeki ve gözlemleyebildiği kadınlardır. Değişik yaş gruplarından özellikle kendine bakan, bakımlı oldukça zarif, sakin ve dingin kadınlardır. Bu kadınlar iri gözlü ve anlamlı bakışlarıyla dikkatleri çekmektedir (Akçaoğlu, 2010: 24).





AKADEMİK BAKIŞ DERGİSİ

Sayı: 28 Ocak – Şubat 2012

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi

ISSN:1694-528X İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası

Kırgız – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat – KIRGIZİSTAN

<http://www.akademikbakis.org>



Resim 3: Şükriye Dikmen-Portre Resim 4: Eren Eyüboğlu – Saz Çalan Köylü Kadın

Tuvallerinde kentli kadın imgesinden ziyade Anadolu kadını imgesini kullanılmayı tercih eden kadın sanatçılarda olmuştur. Bu tercihte Cumhuriyet dönemi halkçı söylemlerin etkisi büyüktür. Bu etkiyi tuvaline yansıtan kadın sanatçılardan birisi Eren Eyüboğlu'dur.

Eren Eyüboğlu resimleri, halkın ve köylünün eğitilmesi projesinin resimsel gösterimleridir. Bu resimlerde temiz giyimli, sağlıklı, güler yüzlü köylü kadınlar, Anadolu'ya yönelmiş cumhuriyet modernleşmesini simgelerler. Kucağında çocuğuyla tarlada çalışan köylü kadını millet mekteplerinde okuma yazma öğrenebilir, dile getiremediği acılarını, umutlarını sevdasını ya da hayal kırıklıklarını halılara, kilimlere dokuyabilir, sazı eline alıp ağıt yakabilir, türkü söyleyebilir (Uzunoğlu, 2008:143)

1940'tan itibaren, toplum yaşamına nesnel bir bakış getirip, idealize edilen imajlardan ziyade, toplumdaki sorunlara yönelen yeni eğilimler, öncekilerden farklı olarak toplumsal gerçekçi diye nitelendirilebilecek bir yaklaşıma döner (Berksoy, 1998). Bu yıllarda II. Dünya savaşı sırasında yürütülen devlet politikalarının neden olduğu yoksulluk, sanatçının kentten yoksul mahallelerinde yaşayan insanlara bakışına yansımıştır. Sanatçı devletin verdiği ideolojik gözlüğü çıkarmış ve içinde yaşadığı dünyanın tanığı olmayı tercih etmiştir. Bu bağlamda tuvale yansıyan kadınlar ne köylüdür, ne de cumhuriyet modernleşmesinin öngördüğü okumuş, batılı, görgülü kentli kadınlardır. Onlar yaşamak için çalışmak zorunda olan emekçilerdir. Onlar cumhuriyetin simgesi değil, toplumun gerçek yüzünü temsil etmektedir (Uzunoğlu, 2008:185).

1940'lı yıllar aynı zamanda sanayileşmenin artması ve kentte iş gücü ihtiyacı ile göç olgusunun ortaya çıktığı dönemdir. Dolayısıyla göç olgusu pek çok sanatçının tuvaline konu olmuştur. Sanatçılar göç resimlerinde, sırtlarında çocuklarıyla kadınları, başları öne eğilmiş erkekleri ve sopalarının yardımıyla yürüyen yaşlıları yeni bir umuda doğru ilerlerken yansıtmışlardır. Hatta II. Dünya savaşı sonrası göç olgusu ülkelerarası bir boyut kazanmış, hızlı sanayileşme ile beraber artan işgücü ihtiyacı göçün Almanya başta olmak üzere Batı Avrupa ülkelerine kaymasına neden olmuştur. Ancak bu dönem için bu olgu kadın bakışıyla tuvalde sorgulanmamıştır.

1960'lı yıllar tüm dünyada modernizmle birlikte demokrasinin, kentleşmenin, endüstriyel devrimin ivme kazandığı, hızlı biçimde değiştiği bir dönemdir. Bu dönem, insan hakları ve buna bağlı olarak da kadın haklarının da konuşulmaya başlandığı dönemdir. Kadının bu yüzyılda kamusal alana inmesiyle birlikte karşılaştığı sorunların şekli değişmiş; hatta bu sorunlarda artış olmuştur (Kozlu 2009). Ancak bu yıllardan sonra ABD'de sürdürülen feminist hareketler ve Avrupa'daki kadın hareketleri ile Türkiye'de kadına yönelik yeni görüşler ve yeni kavramlar oluşmaya başlamıştır. Nitekim 1970'li yıllara gelindiğinde kadın sanatçının kendi gövdesini kendisinin kullanması ve özellikle cinsiyet ve ayrımcılığı bir sorun olarak sanat yapıtına dönüştürmesiyle gerçek bir kırılma oluşur. Bu kırılmanın oluşmasında o yıllarda Kemalist geleneğin kadın konusuna getirdiği saygınlıktan da yararlanan feministlerin rolü büyüktür (Arat, 1992).

Feminizm; kadının toplumdaki ikincil konumunu anlamaya, onu değiştirmeye ve dönüştürmeye çalışan düşünce ve eylem bütünlüğü olarak tanımlanabilir. Kadının üzerindeki her türlü baskının ortadan kaldırılarak, eşit biçimde yaşam koşullarının sağlanması için başlayan hareket, zamanla toplumsal cinsiyet rollerine değinen ve kadın lehine pozitif ayrımcılığa giden uç noktalarıyla değişimler yaşamıştır (Kozlu, 2009). Feministler kadının



kurtulabilmesi için kadın erkek eşitliğinden öte kadınların kendi değerleriyle biçimlendirebilecekleri adaletli bir sosyal düzen kurmak gerekliliğini öne sürmüşlerdir (Arat, 1992). Dolayısıyla 1970'lerden sonra eser vermeye başlayan kadın sanatçıların, sanatçı olarak değil, kadın sanatçı olarak kendilerine bir yer edinme mücadelesine girdikleri söylenebilir. Çünkü bu tarihe kadar kadın sanatçının varlığı sanat ortamında bir renk ve çeşni olarak görülmektedir (Arat, 1992). Nitekim bu döneme kadar kadın sanatçılar kendilerine biçilen toplumsal sınırlılığa eleştirel bir yorum getirememişlerdir. Ancak 1970'lerden sonra hayatın her alanında olduğu gibi sanat alanında da kendi durumlarını sorgulamaya başlamışlar ve yalnızca sanatçı kimliği ile var olabilmek mücadelesine girmişlerdir (Uzunoglu, 2008: 266).

Kadınların kendi konumlarını sorguladığı 1970'li yıllarda Nur Koçak'ın "Fetiş Nesnelere-Nesne Kadınlar" adlı çalışmaları ortaya çıkmış ve sanatçı, kadın bedenini her an beğenilmeye hazır, haz uyandıran bir vitrin nesnesine dönüştüren aksesuarlar aracılığıyla sosyal yapıya tepki göstermiştir. Büyük boyutlarda ve hiperrealist bir anlayışla resmettiği rujlar, jartiyerler, dantelli iç çamaşırları, parfüm şişeleri ile Nur Koçak, bu nesnelere birer fetişe dönüşmesine vurgu yapmaktadır. Çünkü ona göre kadınlar kendilerine biçilen rolün nesnelere altında ezilmekte ve kendileri birer nesneye dönüşmektedirler (Duben ve Yıldız, 2010).



Resim 5: Nur Koçak- Doğal Harikalar



Resim 6: Neşe Erdok- Disiplin ve Ceza

1980'li yıllardan itibaren kadın sanatçıların eserlerinde hem politik bir derinlik bulunur, hem de bireysel sorunların derinliği algılanmaktadır. Bu yıllarda üretim yapan kadın sanatçılar kendi sorunlarını ortaya koyarken bilinçli bir tavır sergilemişlerdir. Toplumun içinde yaşanan sıkıntıları yansıtırken dolaylı olarak erkek egemen toplumu da eleştirmişlerdir (Rüzgâr, 2001: 50). Bu kuşak sanatçılardan Neşe Erdok, resimlerinde, figüratif bir algılayışla kent hayatını konu almaktadır. Neşe Erdok 1985, 1987 ve 1993'de tekrarladığı, "Disiplin ve Ceza" serisinde saç kesimini bir disiplin ya da ceza aracı olarak sunmuş ve yerleşik kültür kodlarını sorgulamayı hedeflemiştir. Ona göre; saçın uzunluğunun kadın olmakla ya da kadınlık durumuyla ilintilendirildiği toplumumuzda hangi sınıf ya da ideolojiye mensup olursa olsun, kadınlar için saç sembolik bir anlam ifade etmekte, saçın şekli, rengi, uzunluğu ile ilgili hususlar cinsel kimliğin bir parçası olarak kabul edilmektedir. İnsanın iç dünyasını yaşadığı çevre ile ilişkilendiren sanatçı, bu serisinde saç kesimini kadının cinsel kimliğine bir saldırı olarak nitelendirir. Öyle ki ifade araçlarını olabildiğince sadeleştirerek disiplin uygulayan kişinin bedenini resmetme gereği duymamıştır. Çünkü makas tutan sinsi bir el yeterince tehditkâr ve ürkünçtür (Rüzgâr, 2001: 51).



Bu dönem sanatçılarından büyük kentteki kadın imgesine yönelen Berna Türemen ise, geleneksel yaşama ilişkin naif bir anlatım sergilemeyi tercih etmiştir. Sanatçı her türlü sorundan uzak evinde kendi dünyasında sessiz düzgün bir atmosfer içinde, kendisi ile barışık, süslü fiyonklu kedileriyle yaşayan, tombul güler yüzlü kadınları yuvarlak ve yumuşak bir yapı içinde biçimlendirmiştir (Ersoy, 1998). Aynı dönem sanatçılarından Gülseren Südor ise, genç kadın figürlerini düşsel mekânlar içersinde, kurgusal yaşam sahneleri ile göstermiştir (Özsezgin, 1994:291).

1990'lı yıllara gelindiğinde kadını ele alışları ile ön plana çıkan sanatçılar arasında Aydan Mürtezaoğlu, Şükran Moral ve Fulya Çetin dikkati çeker. Belli temalar çerçevesinde işler üreten bu sanatçılar genellikle uluslararası sergilerde bir araya gelmişlerdir. Özellikle malzeme olarak fotoğraf, video kullanmaları ve üç boyutlu çalışmalara ağırlık vermeleri ile dikkat çekmişlerdir.

Aydan Mürtezaoğlu fotoğraflar aracılığıyla aile olgusuna ironik göndermeler yapmıştır. Şükran Moral ise hamam, genelev gibi mekânların kendinde yarattığı çağrışımları ele almıştır.

Ataerkil yapının kadın ve erkeğe yüklediği roller ve bunların gerektirdiği davranış kalıplarının izlerini süren Fulya Çetin'e göre ise bireyin cinsiyeti ya da cinsel tercihi ne olursa olsun, toplumun kendisine yüklediği kimlik rollerinden sıyrılamaz. Ataerkil toplumda erkekten, atak, güçlü, kuvvetli ve yönetici olması beklenirken; kadın duygusal, narin, kırılğan, şefkatli ve fedakâr olmalıdır. Birey hangi toplumsal tabaka veya ideolojiye mensup olursa olsun erkek egemen sistemin körüklediği bu beklentilerden etkilenir (Uzunoğlu, 2008:200).

Kadın sanatçıların yeni arayışlara ve toplumsal, güncel sorunlara eğilmelerine bir diğer örnek de Gülsün Karamustafa'nın eserleridir. Sanatçı kumaş, kolaj ve değişik gereçlerle oluşturduğu çalışmalarında, tarihsel bilinç, toplumsal yaşam, gelenek, görenek gibi birbirini tamamlayan konular üzerine eğilmiştir (Özsezgin, 1994: 208). Karamustafa, 1997 yılında Uluslararası İstanbul Bienaline "İmport/Export" adını verdiği bir çalışmayla katılmış ve Türkiye'ye fuhuş amacıyla gelen Romen, Moldovya'lı ya da Rus kadınların bedenlerinin bir saatlik kirasına biçilen rakama tepkiyi anlatmıştır.

Bu dönem sanatçılarından toplumda kadına yönelik algılara değinen bir diğer isim de Canan Şenol'dur. Canan Şenol 1998'de Duvar-Şeffaf Karakol-Odalık serisini üretmiştir. Sanatçı kendini çıplak olarak görüntülediği bu işlerde geleneğin kategorize ettiği kadın tiplerine uymayı reddetmiştir. Yani o ne cinsiyetini gizleyen, profesyonel kadın kategorisine, ne de bunun karşıtı olan medyatik ucuz kadın tiplerine benzemektedir. Onun ne Avrupa sanat tarihindeki nülele, ne de pop sanatın ucuz kadın tipleri ile arasında bağ vardır. Canan Şenol bu duyguyu, fotoğrafları saydam plastiklere ve tuğlalara aktararak oluşturur (Şenol, 2009). Bu serinin diğer işi olan "Odalık" adlı düzenlemede ise, toplumun, ailenin ve devletin koyduğu kurallarla yaşayan kadının etrafındaki şeffaf duvarlar, göremediğimiz şeffaf odalar üzerine yoğunlaşır.

1980'lerde İslamcı hareketin güçlenmesi ile başörtülü kızlar modernliğin kalesi olarak kabul edilen üniversitelerde görülmeye başlar. Bu öğrencilerin oturma eylemleri ve açlık grevi yaparak üniversitelerde türban yasağının kaldırılmasını talep etmeleri, Kemalist kadınlar tarafından Tanzimat'tan bugüne değin elde edilen kazanımlara bir tecavüz olarak değerlendirilir (Göle, 2004). İslamcılık kabuk değiştirmektedir ve bu değişim kadın üzerinden olmaktadır. Nitekim bu durumu Canan Şenol "Hicap" isimli video performansında, siyasetten



doğu batı ikilemine, ekonomiden tesettür modasına kadar geniş bir ölçekte; toplumsal cinsiyet, toplumsal iktidar ve beden denetimi bağlamında sorgular. Çünkü sanatçıya göre, Türk batılılaşması, görüntüye çeki düzen verme üzerinden gelişmiştir. Bu çeki düzen verme işi ise, daha çok kadın giyimi üzerinden yürütülmüştür. Batıdan bakıldığında, kimliksiz ve ezilmiş kadın imgesi ile somutlaşan doğulu olma durumu “başörtüsü”, “burka” ve “çarşaf” gibi İslami kıyafetlerle sembolleştirilmiştir. Bu çok katmanlı imge demokrasisi hem doğuda, hem de batıda, çarşaf, türban, döpiyes, ya da iç çamaşırı gözetmeksizin kadın imgesini, ekonomiden politikaya kadar geniş bir yelpazede kullanmaktan çekinmemektedir (Şenol, 2009).



Resim 7: Canan Şenol- Emine- Mine



Resim 8: Nevbahar Aksoy-Pazar Yeri

1990’lar ile Türkiye’de post modern eğilimlerin yaygınlık kazandığı görülür. Post modern kültür yerelliğin, çeşitliliğin, farklılığın neredeyse göreceliğin serbestçe dolaşımını, iletişimini ifade etmektedir. Post modern toplum ütopyasında ev kadını tiplemesi değişime uğramış, özverili, tutumlu anne yerini çalışan, kendi imkânlarıyla ayakta durabilen, bireysel mutluluğuna önem veren, refah ve eğlenceyi paylaşmak isteyen özgür kadına bırakmıştır (Uzunoğlu, 2008:266). Dolayısıyla bu dönem sanatçılarından Hale Arpacıoğlu yalnız kadın figürünü deforme ederek güçlü dışavurumcu bir anlatım oluşturmaya çalışırken (Tansuğ, 1991:361), çağdaş Türk resminin yeni gerçekçileri arasında yer alan Nevbahar Aksoy, resimlerinde doğu-batı, yeni-eski, köylü-kentli, geleneksel-evrensel bir takım zıtlıkların sentezini oluşturmaya çalışmıştır (Uzunoğlu, 2008:206). Alev Ermiş Mavitan ise, resimlerinde genç kadın figürlerini merkezcil bir öge olarak kompozisyonun eksenine oturtmuş, değişik yaşam sahnelerini alaycı bir yaklaşımla yer yerde fantastik konumda ele almıştır (Özsezgin, 1994: 235).

Günümüzde kadın sanatçının tuvaline/sanatına konu olan kadın imgelerine dair örnekler daha da çoğaltılabilir. Fakat kadın sanatçıların kendilerine dair algılarının ortaya koyulmaya çalışıldığı bu çalışmada görüldüğü gibi kadın sanatçının Türk sanat tarihinde her anlamda varlığını göstermesi uzun zaman almıştır. Hatta kadın sanatçıların toplumun kadına yüklediği roller çerçevesinde plastik sanatlar alanında yeterince aktif olmadığı söylenebilir. Ancak kadın sanatçı içinde yaşadığı dönemin kültürel belirleyicileri çerçevesinde kendini ya da içinde bulunduğu durumu sorgulamaya başlamıştır.



Sonuç

Bu çalışmada kadınların sanat eğitimi almalarına yönelik kurulan İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi'nden günümüze kadın sanatçının tuvalinde kadın imgesinin nasıl algılandığı, bu algılayışın geçmişten günümüze değişerek sanata nasıl yansıdığı çözümlenmeye çalışılmıştır.

Türk resminde kadın sanatçının kendine ait durumları ele alışı, sorgulayışı toplumsal ve kültürel değişimin izlerini taşımaktadır. Kadın sanatçı son 125 yıllık süreçteki üretimlerinde kendini düşünsel, sanatsal ve toplumsal anlamda sorgulamıştır. Bu sorgulayış başlangıçta yavaş gerçekleşmiştir. Fakat kadının kamusal alanda varlığının artmasıyla karşılaştığı sorunların şekli değişmiş ve özellikle 1970'lerde Dünya'da ve Türkiye'de etkisini gösteren feminist hareketlerinde öncülüğüyle yeni algılayış ve kırılmaların oluşmasına neden olmuştur. Bu dönem itibariyle kadın sanatçı özellikle cinsiyet ve ayrımcılığı bir sorun olarak sanat yapıtına aktarmaya başlamıştır. Ayrıca kadın sanatçı kendi ve kendiyile birlikte insan haklarının iyileştirilmesine yönelik çabalara da girmiştir. Nitekim post modern süreçte kadın sanatçıların eserlerinin düşünsel, sanatsal ve toplumsal alanlarda yeni açılımlara neden olduğu söylenebilir.

KAYNAKLAR

- AKÇAOĞLU, Zeliha, (2010). “Bir Kadın Sanatçı Şükriye Dikmen” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt:3, Sayı:11, (22-26)
- ARAT, Necla, (1992). *Her Yönüyle Türkiye'de Kadın Olgusu*, İstanbul: Say Yayınları
- BAYAV, Deniz, (2009). “Resim Sanatında ve Sanat Eğitiminde İmge”, *Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 11, Sayı:2 (105-122)
- BERKSOY, Funda, (1998). *21.yy. Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Bakışlar Matbaası
- BERKTAY, Fatmagül, (1998). *Cumhuriyet'in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak*, İstanbul: Türk Tarih Vakfı Yayınları
- DEMİRÖZ, Ayşe, (1984). “Kadınların Siyasal Haklarının 50. Yıl Dönümünde Binbir Çilenin, Acının, Engelin İçinden” *Saçak*, Sayı:11
- DUBEN, İpek ve YILDIZ, E.,11 Aralık 2010 tarihinde [-http://nurkoçak.com-](http://nurkoçak.com) adresinden elde edilmiştir.
- ERSOY, Ayla, (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı-1950'den 2000'e*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları
- GİRAY, Kıymet, (1983). *Güzel Sanatlar Eğitimi 100.Yıl*, İstanbul: Mimarşinan Üniversitesi Yayınları
- GÖLE, Nilüfer, (2004). *Modern Mahrem*, Metis Yayınları: İstanbul
- GÜNAY, Doğan, (2008). “Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması” *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, ART-E-01
- KOZLU, Düriye, (2009). “Modernizm Sonrası Postmodern Hareket İçinde Kadının Yeri”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* ART-E-04



AKADEMİK BAKIŞ DERGİSİ

Sayı: 28 Ocak – Şubat 2012

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi

ISSN:1694-528X İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası

Kırgız – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat – KIRGIZİSTAN

<http://www.akademikbakis.org>



OSMA, Kıvanç, (2006). “Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykellerinde Kadın İmgesi”, *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:30, Sayı:1,(89-107)

ÖZSEZGİN, Kaya (1982). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Cilt:3, İstanbul: Tıglat Yayınları

ÖZSEZGİN, Kaya (1994). *Türk Plastik Sanatçıları- Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

RÜZGAR, Necla, (2001). “Türk Resminde Kadın Sanatçıların Etkinlikleri” *Türkiye’de Sanat*, Eylül/Ekim 2001, (50-51)

SAKTANBER, Ayşe, (2001). “Kemalist Kadın Hakları Söylemi” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, Cilt 2, İstanbul: İletişim Yayınları

ŞENOL, Canan, (2009). Canan Şenol Dosyası: Hicap, Emine ve Mine, Ayak Sesleri, *Fotoğrafya Dergisi*, Sayı:22, 11 Aralık 2010 tarihinde- <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=535,0,0,1,0,0> adresinden elde edilmiştir.

TANSUĞ, Sezer, (1990). *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul: Remzi Kitabevi

TANSUĞ, Sezer, (1991). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi

TEZCAN, Mahmut, (1995). *Sanat Sosyolojisi*, Ankara: MEB Yayınları

ULUSOY, Demet, (1999). “Plastik Sanatlarda Toplumsal Cinsiyet”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt:16, Sayı:2, (47-73)

UZUNOĞLU, Meryem, (2008). Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Değişimin Türk Resim Sanatında Kadın İmgesine Yansımaları,(Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

YAMAN, Zeynep, (2006). *Kadınlar Resimler Öyküleri*, Pera Müzesi Yayınları: İstanbul

ZİSS, Avner, (1977), “Estetiğin Temel Kategorisi: İmge”,(Çev. Yakup Şahan), 11 Aralık 2010 tarihinde -<http://www.halksahnesi.org/yazilar/imge/imge.htm>- adresinden elde edilmiştir.