



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**TÜRK RESİM SANATINDA TOPLUMSAL CİNSİYET
BAĞLAMINDA KADIN İMGESİNİN İNCELENMESİ
(OSMAN HAMDİ BEY'DEN FAHRELNİSSA ZEİD'E)**

Yüksek Lisans Tezi

Necla CENGİZ

Danışman

Doç. Dr. Dilek Yeliz MAKTAL CANKO

**İzmir
2025**

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI
KADIN ÇALIŞMALARI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TÜRK RESİM SANATINDA TOPLUMSAL CİNSİYET
BAĞLAMINDA KADIN İMGESİNİN İNCELENMESİ
(OSMAN HAMDİ BEY'DEN FAHRELNİSSA ZEİD'E)**

Necla CENGİZ

Danışman

Doç. Dr. Dilek Yeliz MAKTAL CANKO

Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı

Kadın Çalışmaları Yüksek Lisans Programı

İzmir

2025

Tez Değerlendirme Kurulu Jüri Üyeleri

**Başkan
(Danışman)** : Doç. Dr. Dilek Yeliz MAKTAL CANKO

Üye : Dr. Öğr. Üye Seda AĞIRBAŞ

Üye : Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN

Yüksek Lisans Tezinin kabul edildiği tarih: 24.07.2025

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Ege Üniversitesi tarafından kullanılan ‘bilimsel intihal tespit programı’ ile tarandığını ve hiçbir şekilde ‘intihal içermediğini’ beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Necla CENGİZ

ÖNSÖZ

Türk resim sanatında kadın imgesinin ele alınma biçimi, dönemsel ve toplumsal koşullara göre değişiklik göstermiştir. Toplumsal cinsiyet rollerini yansıtan araştırma alanlarından biri olan sanat, aynı zamanda bu rolleri etkilemiştir. Osmanlı döneminin ilk yıllarında kadının daha mahrem bir nesne olarak, özel alanlara yerleştirilmiş şekilde resmedilmesi ve özellikle, geç dönem Osmanlı toplumunda ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadın imgesinin modernleşmenin simgesi olarak kullanılması, sanat aracılığıyla bu rollerin nasıl etkilendiğine dair önemli örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışma kapsamında, Türk resim sanatında kadın imgesinin yalnızca dönemsel ve tarihsel koşullardan değil; sanatçının cinsiyet kimliğinden de etkilendiği varsayımıyla yola çıkılarak tarihsel bir araştırma yapılmıştır. Bu bağlamda, yapılan literatür taraması sonrasında, sanattaki farklı dönemleri temsilen kadın ve erkek sanatçılar seçilmiş; bu sanatçıların kadın imgesini ne şekilde ele aldığına bakabilmek için kadın imgesini konu aldıkları eserleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Yapılan çalışma tarihsel olarak Osman Hamdi Bey'den Fahrelnissa Zeid'e kadar olan dönemi kapsamaktadır.

Bu konuya ilgim, yüksek lisans eğitimim boyunca, danışmanım Doç. Dr. Dilek Yeliz Maktal Canko'dan almış olduğum *Toplumsal Cinsiyet ve Sanat Tarihi* ve özellikle Türk resmine daha çok odaklandığımız *Tarihsel Süreçte Sanat ve Kadın* dersleri aracılığıyla şekillenmiş; incelediğim farklı kaynaklar ve yaptığım araştırmalar sonucunda, kadın imgesinin tarih boyunca nasıl değiştiğini anlamaya çalışırken, bu değişimin sanatçının cinsiyetiyle de bağlantılı olduğunu gözlemlemek merakımı arttırmıştır.

Sanata ve kadına anlamlı bir katkı sağlamasını diliyorum.

İzmir, 2025

Necla CENGİZ

ÖZET

Türk resim sanatı, tarihsel süreç içerisinde toplumsal yapıdaki dönüşümleri yansıtan önemli bir kültürel alandır. Osmanlı dönemindeki geleneksel sanat anlayışından Batı etkisindeki resme geçişle birlikte, resim sanatında bireysel ifade biçimleri ve işlenen konulardaki çeşitlilik artmıştır. Türk resim sanatında kadın imgesi, hem sanatçıların bireysel bakış açılarına hem de içinde bulundukları dönemin toplumsal değerlerine göre farklı biçimlerde ele alınmıştır.

Osmanlı'nın son döneminden itibaren kadın imgesi, bazen geleneksel bazen de modern ve soyut biçimlerde resimlerde yer bulmuştur. Bu imgeler yalnızca estetik değil, toplumsal ve ideolojik anlamlar da taşımaktadır. Türk resim sanatında kadın imgesinin yer aldığı eserlere bakıldığında, bu figürlerin estetik kaygıların ötesinde sanatçının toplumsal cinsiyet algısının bir yansıması olduğu görülmektedir. Erkek sanatçılar kadın imgesini çoğunlukla idealize edilmiş ya da nesneleştirilmiş biçimde yansıtırken, kadın sanatçılar bu temaya daha içsel ve kişisel bir yaklaşım getirmiştir.

Yapılan çalışmanın konusu, Osman Hamdi Bey'den Fahrelnissa Zeid'e uzanan süreçte sanatçıların kadın imgesine yaklaşım biçimlerinin incelenmesidir. Bu bağlamda, Türk resim sanatı, kadınların sanattaki ve toplumdaki yeri ile kadın sanatçılar çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır. Çalışmanın amacı, kadın imgesinin sanatçının biyolojik cinsiyetine göre farklılaşıp farklılaşmadığını ortaya koymak ve sanat tarihindeki toplumsal cinsiyet çalışmalarına katkı sağlamaktır. Bu doğrultuda, konuya ilişkin geniş bir literatür taraması yapılmış; birçok sanatçının eserleri üzerinden kadın imgesinin dönüşümüne odaklanılmıştır. Literatür özeti, çalışmanın temelini oluşturmakta ve inceleme bölümlerine yön vermektedir. Tarihsel araştırma yöntemiyle hazırlanan çalışmada, seçilen eserler karşılaştırılmış ve ulaşılan sonuçlar sistematik bir biçimde yazıya dökülmüştür.

Anahtar kelimeler: Türk Resim Sanatı, Sanatta Kadın İmgesi, Kadın Sanatçılar, Toplumsal Cinsiyet

ABSTRACT

Turkish painting is an important cultural field that reflects the transformations in social structure throughout history. With the transition from the traditional artistic approach of the Ottoman period to Western-influenced painting, both individual expression and thematic diversity increased. In Turkish painting, the image of women has been handled in different ways depending on the artist's personal perspective and the social values of the period in which they lived.

Since the late Ottoman period, the female figure has appeared in artworks in traditional, modern, and abstract forms. These representations carry not only aesthetic qualities but also social and ideological meanings. When examining artworks that include female imagery, it becomes evident that these figures go beyond aesthetic concerns and reflect the artist's perception of gender. While male artists have generally portrayed women in idealized or objectified ways, female artists have approached the subject with a more personal and introspective perspective.

The subject of this study is the examination of how artists, from Osman Hamdi Bey to Fahrelnissa Zeid, have approached the image of women in their work. In this context, Turkish painting, the role of women in art and society, and female artists are within the scope of the research. The aim is to explore whether the representation of women in Turkish painting varies depending on the artist's biological sex and to contribute to gender-focused art historical studies. Accordingly, an extensive literature review has been conducted, focusing on the transformation of the female image through the works of various artists. This review forms the foundation of the study and guides the analysis sections. Using the historical research method, selected artworks were compared based on relevant sources, and the findings were systematically presented in written form.

Keywords: Turkish Art of Painting, Image of Women in Art, Women Artists, Gender

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİM LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR.....	xii
GİRİŞ.....	1
1. TOPLUMSAL CİNSİYET VE SANAT.....	3
1.1. TOPLUMSAL CİNSİYET OLGUSU.....	3
1.2. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ İLE İLGİLİ KURAMSAL YAKLAŞIMLAR.....	6
1.2.1. Biyolojik Kuram.....	7
1.2.2. Psikanalitik Kuram.....	10
1.2.3. Sosyal Rol Kuramı.....	14
1.2.4. Bilişsel Gelişim Kuramı.....	15
1.2.5. Toplumsal Cinsiyet Şeması Kuramı.....	17
1.3. TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTSİZLİĞİNE YÖNELİK FEMİNİST YAKLAŞIMLAR.....	19
1.3.1. Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğine Yönelik Çalışmalar.....	20
1.3.1.1. I. Feminist Dalga.....	20
1.3.1.2. II. Feminist Dalga.....	21
1.3.1.3. III. Feminist Dalga.....	22
1.3.2. Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğine Yönelik Kuramlar.....	22
1.3.2.1. Liberal Feminizm.....	23
1.3.2.2. Radikal Feminizm.....	25
1.3.2.3. Kültürel Feminizm.....	27
1.3.2.4. Marxist Feminizm.....	28
1.3.2.5. Sosyalist Feminizm.....	30
1.3.2.6. Varoluşçu Feminizm.....	32
1.3.2.7. Psikanalitik Feminizm.....	34
1.4. TARİHSEL SÜREÇTE KADIN VE SANAT.....	36
1.4.1. Feminizm ve Sanat Tarihi.....	45

1.4.2. Osmanlı Toplumunda Toplumsal Cinsiyet ve Sanat.....	47
1.4.2.1. Osmanlı Toplumunda Kadın Hareketleri.....	48
1.4.2.2. Osmanlı Toplumunda Kadın ve Sanat.....	50
1.4.3. Cumhuriyet Dönemi Sanatı ve Toplumsal Cinsiyet	52
1.4.3.1. Türkiye Cumhuriyeti'nde Kadın Hareketleri.....	52
1.4.3.2. Türkiye Cumhuriyeti'nde Kadın ve Sanat.....	55
2. TÜRK RESİM SANATINDA KADIN İMGESİ.....	57
2.1. TÜRK RESİM SANATI VE TOPLUMSAL CİNSİYET.....	57
2.1.1. Osmanlı Minyatür Sanatında Kadın.....	58
2.1.2 1914 Çallı Kuşağı'nda Kadın İmgesi.....	62
2.1.3. Sanayi-i Nefise Mektebi ve Figür.....	63
2.1.3.1. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi.....	65
2.1.4. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nde Kadın İmgesi.....	67
2.1.5. D Grubu Ressamlarında Kadın İmgesi.....	70
2.1.6. Yeniler Grubu Ressamlarında Kadın İmgesi.....	72
2.1.7. Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi.....	73
2.2. SANATÇILARIN ESERLERİNDE KADIN İMGESİ.....	75
2.2.1. Osman Hamdi Bey (1842-1910).....	76
2.2.2. Mihri Müşfik Hanım (1886-1954).....	79
2.2.3. Halil Paşa (1857-1939).....	82
2.2.4. Müfide Kadri (1890-1912).....	84
2.2.5. İbrahim Çallı (1882-1960).....	85
2.2.6. Nazlı Ecevit (1900-1985).....	88
2.2.7. Güzin Duran (1898-1981).....	89
2.2.8. Hale Asaf (1905-1938).....	91
2.2.9. Nurullah Berk (1906-1982).....	93
2.2.10. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975).....	94
2.2.11. Neş'e Erdok (1940-...).....	96
2.2.12. Fahrelnissa Zeid (1901-1991).....	98
2.3. TÜRK RESİM SANATINDA KADIN İMGESİNİN TARİH İÇİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ.....	101
SONUÇ.....	104
KAYNAKÇA.....	109
RESİMLER.....	123

TEŞEKKÜR.....	153
ÖZGEÇMİŞ.....	154



RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1. Osman Hamdi Bey, *Saçlarını Taratan Kız*, 1882
- Resim 2. Osman Hamdi Bey, *İki müzisyen kız*, 1880
- Resim 3. Osman Hamdi Bey, *Gezintide Kadınlar*, 1887
- Resim 4. Osman Hamdi Bey, *Harem’de*, 1880
- Resim 5. Osman Hamdi Bey, *Mihrap*, 1901
- Resim 6. Osman Hamdi Bey, *Yeşil Cami Önü*, 1882
- Resim 7. Mihri Müşfik Hanım, *Enise Hanım Portresi*
- Resim 8. Mihri Müşfik Hanım, *Otoportre*, 1918 öncesi
- Resim 9. Mihri Müşfik Hanım, *Otoportre*
- Resim 10. Mihri Müşfik Hanım, *Otoportre*
- Resim 11. Mihri Müşfik Hanım, *Otoportre*, 1920
- Resim 12. Mihri Müşfik Hanım, *Adada Kadınlar*
- Resim 13. Mihri Müşfik Hanım, *Aynalı Gözde*
- Resim 14. Halil Paşa, *Göztepe’den*, 1905
- Resim 15. Halil Paşa, *Uzanan Kadın*, 1894
- Resim 16. Halil Paşa, *Çıplak Etüd Desen*, 1881
- Resim 17. Halil Paşa, *Madam X Portre*, 1889
- Resim 18. Halil Paşa, *Ressam Kız ve Atölyesi*
- Resim 19. Müfide Kadri, *Mesirede ud çalan kadınlar*, (1910)
- Resim 20. Müfide Kadri, *Sahilde Aşk*, 1907-1908
- Resim 21. Müfide Kadri, *Kitap Okuyan Kadın Portresi*, 1913 öncesi
- Resim 22. Müfide Kadri, *Dua Eden Kız*, 1912
- Resim 23. İbrahim Çallı, *Mihri Hanım Portresi*
- Resim 24. İbrahim Çallı, *Yatan Çıplak*
- Resim 25. İbrahim Çallı, *Kadın Portresi*
- Resim 26. İbrahim Çallı, *Gül Koklayan Kadın*
- Resim 27. İbrahim Çallı, *Adada Gezinti*, 1917
- Resim 28. İbrahim Çallı, *Balkonda Oturan Kadınlar*, 1934
- Resim 29. İbrahim Çallı, *Park Otelde Yılbaşı Balosu*, 1930
- Resim 30. Nazlı Ecevit, *Hamur Açan Kadınlar*
- Resim 31. Nazlı Ecevit, *Yelpazeli Kadın*
- Resim 32. Nazlı Ecevit, *Keriman’ın Portresi*, 1921

- Resim 33. Nazlı Ecevit, **Güverteden Bakış**
- Resim 34. Güzin Duran, **Nü**
- Resim 35. Güzin Duran, **Otoportre**
- Resim 36. Hale Asaf, **Oturan Kadın**
- Resim 37. Hale Asaf, **Otoportre**
- Resim 38. Hale Asaf, **Atölyede Kadın**
- Resim 39. Hale Asaf, **Otoportre**, 1928
- Resim 40. Hale Asaf, **Paletli Otoportre**, 1925
- Resim 41. Nurullah Berk, **Ütü Yapan Kadın**, 1950
- Resim 42. Nurullah Berk, **Gergef İşleyen Kadın**
- Resim 43. Nurullah Berk, **Odalık**, 1967
- Resim 44. Nurullah Berk, **Hamamda Kadınlar**, 1979
- Resim 45. Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Figüratif**
- Resim 46. Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Ana ve Çocuk**
- Resim 47. Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Sarı Saz**, 1966
- Resim 48. Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Çıplak**, 1932
- Resim 49. Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Atölyede Çıplak**, 1932
- Resim 50. Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Eşeğin Üstünde Köylü Kadın**
- Resim 51. Neş'e Erdok, **Zaman Kuşu**, 1990
- Resim 52. Neş'e Erdok, **Kıça**, 1988
- Resim 53. Neş'e Erdok, **Aile**, 1983
- Resim 54. Neş'e Erdok, **Disiplin ve Ceza**, 1985
- Resim 55. Fahrelnissa Zeid, **Geçmişten Biri (Otoportre)**, 1980
- Resim 56. Fahrelnissa Zeid, **Büyükannem**, 1915
- Resim 57. Fahrelnissa Zeid, **Yılanlı Kadın**, 1985
- Resim 58. Fahrelnissa Zeid, **Billur Gözlü**, 1943
- Resim 59. Fahrelnissa Zeid, **Femininity**
- Resim 60. Fahrelnissa Zeid, **Alyoşa**, 1973

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

Akt.: Aktaran

Çev.: Çeviri

Ed.: Editor

ENSBA: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts

İDGSA: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi

NOW: National Organization of Women

Örn.: Örneğin

S.: Sayfa

Ss.: Sayfa aralığı

T.C.: Türkiye Cumhuriyeti

UNICEF: United Nations Children's Fund

Vb.: Ve benzeri

GİRİŞ

Toplumsal cinsiyet rolleri, kişinin biyolojik cinsiyetini temel alarak ona toplumsal birtakım anlamlar, görev ve sorumluluklar yüklenmesi ve belli sınırlılıklar getirilmesi anlamına gelmektedir. Kadın ya da erkek olmanın toplumsal bir deneyim haline getirildiği bu yaklaşımda, kişilerin rolleri belirli bir çerçeve içerisinde hazırlanmış olup kişilerin bu çerçevenin dışına çıkmaması beklenmektedir. Önceden hazırlanmış ve çoğunluk tarafından yıllarca kabul edilmiş bu kurallara uymayan kişiler toplumsal bir yargı ya da dışlanma ile karşılaşabilmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri, özellikle kadını her alanda ikinci plana yerleştirmesi ve onun görünürlüğünü kısıtlaması bakımından ciddi bir sorundur. İnsanın hak ve özgürlük arayışının yükselişe geçtiği dönemde, kadınlar da bu soruna bir çözüm bulabilmek adına feminist hareketleri gerçekleştirmişlerdir.

Dünyada ve ülkemizde kadın hareketleri bağlamında pek çok etkinlik gerçekleştirilmiştir. Hukuk, eğitim, ekonomi, sağlık, kariyer vb. alanlarda kadınların durumlarını iyileştirmeye yönelik çalışmalar yapılmıştır. Kadın hareketleri bağlamında pek çok farklı görüş ortaya atılmış; bu görüşler hem birbirinden etkilenmiş hem de birbirini eleştirmiştir. Tezin ilk bölümünde *Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlgili Kuramsal Yaklaşımlar* ve *Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğine Yönelik Feminist Yaklaşımlar* başlıkları altında detaylı bilgi verilmiş ve örneklerle açıklanmıştır.

Tarih boyunca toplumsal cinsiyet rollerinin en çok etkilediği alanlardan biri de sanat olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar bu alanda hem sanatın konusu hem de üreticisi olarak sorun yaşamışlardır. Sanatçı kadınların görünürlüğü, sanat tarihi yazımındaki erkek merkezli bakış açısı nedeniyle kısıtlı kalmış; sanata konu olan kadın imgesi ise erkekler tarafından hem mahrem hem de seyirlik bir nesne olarak ele alınmıştır. İlk bölümün devamında, *Toplumsal Cinsiyet ve Sanat* başlığı altında, kadın hareketleri ile ilgili hem Osmanlı toplumunda hem de Cumhuriyet döneminde yapılmış toplumsal çalışmalar ve bu çalışmaların sanata yansımaları ele alınmıştır.

Çalışmanın konusu olan Türk resim sanatı ile ilgili literatür taraması yapılmış ve *Türk Resim Sanatı ve Toplumsal Cinsiyet* başlığı altında yazıya dökülmüş; bu araştırmanın sonucunda kadınların resmedilme şeklinin zaman içinde ve gelenek doğrultusunda değişiklik gösterdiği görülmüştür. Bu durumu daha iyi açıklayabilmek adına, ikinci

bölümde, tarihsel araştırma yöntemi kullanılarak Türk resim sanatındaki dönemler yine literatür taraması ile incelenmiş ve kronolojik olarak yazıya dökülmüştür. Bu bağlamda, *Minyatür Sanatında Kadın İmgesi* başlığı ile başlayarak, *Çağdaş Türk Resim Sanatı* başlığına kadar olmak üzere, 1900’lerin sonlarına kadar olan dönem ele alınmıştır.

Bunun yanı sıra, tezin temelini oluşturan, sanatçının biyolojik cinsiyetinin kadın imgesini ele alma biçimine nasıl etki ettiği incelenmek istenmiş; bu bağlamda ikinci bölümün devamında *Türk Resim Sanatçılarının Eserlerinde Kadın İmgesi* başlığı altında karşılaştırmalı bir analiz yapılmıştır. Bu çalışmada, kadın imgesine eserlerinde özellikle yer veren ve farklı dönemleri temsil eden kadın ve erkek sanatçılar tercih edilmiştir. Bu sayede, kadın figürünün tarihsel süreç içinde nasıl bir dönüşüm geçirdiği, ayrıca sanatçıların biyolojik cinsiyetinin bu temsilde nasıl bir rol oynadığı incelenme fırsatı bulunmuştur. Böylece eserler, hem dönemlerin toplumsal koşulları hem de sanatçının kişisel bakış açısı birlikte değerlendirilmiştir. Analiz sonuçları, bir bütün halinde, *Türk Resim Sanatında Kadın İmgesinin Tarih İçinde Değerlendirilmesi* ve *Sonuç* bölümlerinde yer almıştır.

1. TOPLUMSAL CİNSİYET VE SANAT

Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkek rollerinin sadece biyolojik farklardan değil, toplumun beklentilerinden ve kültürel yapılarından kaynaklandığını ifade eder. Kadın ya da erkek olmak, zaman içinde öğrenilen ve toplumsal değerlerle şekillenen bir süreçtir. Bu nedenle toplumsal cinsiyet kavramı, sadece bireylerin kimliğini değil, toplumdaki yerini ve dünyaya bakışını da etkiler. Toplumsal cinsiyet, sanatla ilgili çalışmalarda da önemli bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu başlık altında, ilk olarak, toplumsal cinsiyet olgusunun detaylı tanımı ve açıklaması yapılacaktır; daha sonra tarih boyunca toplumsal cinsiyet bağlamında ortaya atılmış olan kuramlar ve feminist yaklaşımlar incelenecektir. Farklı kuramsal yaklaşımların açıklandığı bölümde, toplumsal cinsiyet rollerinin neden ve ne şekilde ortaya çıktığı ile alakalı görüşler incelenecektir. Feminist kuramlar kısmında ise tarihsel olarak feminizmin ortaya çıkışı, olgusal olarak geçirdiği tarihsel süreç ve bu süreçler bağlamında ortaya atılan feminist kuramlar ele alınacaktır. Devam eden bölümde, toplumsal cinsiyetin sanata yansımalarına odaklanılacak ve hem Osmanlı toplumunda hem de Türkiye Cumhuriyeti'nde kadın hareketlerinin kendini nasıl gösterdiği ve bu toplumsal hareketlerin sanata ne şekilde etki ettiği ele alınacaktır.

1.1. TOPLUMSAL CİNSİYET OLGUSU

Toplumdaki kadın ve erkek bireyleri biyolojik bakımdan ayıran cinsiyet kavramı, yalnızca fiziksel farklılıkları değil; aynı zamanda sosyal anlamları da kapsamaktadır. İngilizcede kişilerin biyolojik cinsiyetini tanımlamak için kullanılan *sex* sözcüğü, toplumsal cinsiyeti tanımlamak için ise *gender* sözcüğü kullanılmaktadır. (Dökmen, 2009: s. 11) Toplumsal cinsiyet kavramı, kişilerin doğumdan itibaren -hatta doğumdan da önce, biyolojik cinsiyet öğrenildiği andan itibaren- biyolojik cinsiyetlerine atfedilen kültürel özellik ve rol kalıplarına verilen isimdir. Örneğin; ebeveynler belirli renklerde kıyafetler satın almaya ya da çocuklarının odalarını belirli renklere boyamaya; doğum sonrası kullanılacak eşyalardan seçilen oyuncaklara kadar birçok ögeye henüz doğmamış çocuklarının biyolojik cinsiyetlerine göre karar vermektedir. Biyolojik cinsiyet doğuştan gelen ve kolay değiştirilemeyen (tıp biliminin ilerlemesine bağlı olarak bu durum değişiklik gösterebilir) bir durumu ifade ederken, toplumsal cinsiyet kavramı zaman ve kültür içerisinde insanlar tarafından inşa edilmiş ve kabul edilmiştir. (Vatandaş, 2007: s. 30)

Toplumsal cinsiyet kavramının feminist literatüre girişı 1972 yılında Ann Oakley tarafından hazırlanan akademik bir çalışma sayesinde olmuştur. *Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Toplum* (1972) isimli eserinde, toplumdaki kadınların ikinci sınıf olarak görülmesinin sebebini biyolojik cinsiyetlerine değil, sosyal nedenlere dayandırmıştır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet; toplumun kültürel yapısı, dini inançlar, geleneksel normlar ve eğitim gibi unsurlar doğrultusunda kadın ve erkeklere yüklenen roller, sorumluluklar ve ayrıcalıklarla şekillenir. Kadın ve erkek bireylere bu şekilde anlamlar yüklenmesine de toplumsal inşa denmektedir. Bu roller ve sorumluluklar toplumsallaşma yolu ile öğrenilmekte, bir başka deyişle iki cinsiyete de yine toplum tarafından dayatılmaktadır. Toplumdaki cinsiyet temelli rol dağılımlarını ve bu dağılımların doğurduğu güç ilişkilerini çözümlemeye imkan tanınması, söz konusu kuramın sosyal bilimler açısından önemini artırmaktadır. Bu kavramın ortaya atılmasıyla bu toplumsal eşitsizliğin nedeni hakkında yeni bir pencere açılmış ve her iki cinse atfedilen biyolojik özelliklerin toplumsal eşitsizlikleri meşrulaştıramayacağı fikrine temel oluşturmuştur. (Ecevit, 2021: s. 9)

Toplumsal cinsiyet bağlamında bu zamana kadar yapılmış tüm çalışmalar, günümüze kadar süregelen bu toplumsal kalıpların özellikle kadınları olumsuz etkilediğine, cinsiyete dayalı ayrımcılığı yeniden ürettiğine ve kadının toplumdaki ikincil konumunu pekiştirdiğine dikkat çekmektedir. Bu çalışmaların değindiği bir diğer nokta ise kadının kendi aleyhine olan bu duruma katkı sağlamadaki öğrenilmiş ve aktif rolüdür. Cinsiyetle ilgili kalıplar, kişinin toplumsallaşma süreci aracılığıyla kazanılmakta ve içinde bulunduğu tarihsel süreç, kültür yapısı ve sosyal çevre gibi olgular ile çeşitlilik kazanmaktadır. Ayrıca, bireyler bu kalıpları zaman içinde farklı şekillerde yeniden içselleştirmektedir. (Zeybekoğlu Dünder, 2012: s. 124) Kadına ve erkeğe atfedilen cinsiyet rollerinde güç, kuvvet ve yönetme yeteneği erkeğe uygun görülürken zayıflık, yönetilme, boyun eğme ve pasiflik gibi özellikler kadının payına düşmektedir. Ayrımcılığa neden olan bu tür geleneksel yaklaşımların devamlılığı, kadının toplumun hemen her alanında dezavantajlı duruma düşmesine neden olmaktadır. (Akalin ve Baş, 2018: s. 113)

Cinsiyet kalıplarına ilişkin rollere göz atıldığında, zamana ve kültüre bağlı çok da fazla değişiklik yaşanmadığı görülmektedir. Genel anlamda kadının toplumsal rolü daha anaç, bakım veren, hizmet eden, evi ve çocukları ile ilgilenen, sessiz, sakin, fedakar, duygusal vb. olarak kabul edilmişken; erkek eve ekmek getiren, eşini ve çocuklarını

koruyup kollayan, ev dışındaki işleri halleden, ev içinde de tamirat gibi güç gerektiren işleri halleden, daha sert, cesur ve mantıklı kararlar veren konumdadır. (Saraç, 2013: s. 28) Bu kalıp yargılara uygun hareket edildiğinde kadının eğitim, iş, sosyal yaşam, politika ve ekonomi gibi toplumsal her alanda erkekten daha geri planda, dezavantajlı durumda kalması kaçınılmazdır. Kadının çalışan konumda olduğu durumlara bakıldığında ise bu toplumsal rol kalıplarından dolayı, kamusal alanda da kadınlardan beklentinin yine erkeklerden farklı olduğu görülmektedir. Erkekler daha çok güç gerektiren, mantık gerektiren ya da rekabet içeren mesleklere yönelirken; kadınlardan daha çok ev işlerinin uzantısı ya da kadınlara atfedilen özellikleri daha fazla kullanabilecekleri hostes, öğretmen, temizlik görevlisi, hemşire gibi meslekler seçmeleri beklenmektedir. Bu toplumsal rol beklentileri, kadınların iş dünyasında siyasi ve idari roller üstlenmesi gibi imkanlarını kısıtlamaktadır. Bu şekilde bakıldığında doğru olmadığı açıkça görülse de toplumun, kadınların da dahil olduğu büyük bir kısmı bu rolleri içten içe benimsemiş ve devam ettirmiştir. Çünkü cinsiyet kalıp yargıları zamana ve kültüre göre çok az değişim göstermektedir. Yalnızca meslek seçimleri değil; işe alınma sürecinde ve iş yerlerinde de kadınlara yönelik ayrımcı durumlar yaşanmaktadır. Bazı iş kolları kadınlara açık olmadığı görülebilmekte, aynı işi yapan kadın bir erkeğe göre daha az ücret alabilmekte ya da evli-çocuklu olma gibi durumları kadının işe alınma sürecinde etkili bir unsur olarak karşımıza çıkabilmektedir. Benzer şekilde bu kadınlar erkeklere göre daha kolay bir şekilde işten çıkarılabilmektedir. (Saraç, 2013: s. 29)

Cinsiyet rol kalıplarının ayrımcılığa yol açarak etki gösterdiği bir diğer alan ise ikili ilişkilerdir. Kadının toplumsal beklentilere uygun bir yaşam sürmesi, hem sosyal ilişkilerinde hem de ikili ilişkilerinde daha çok kabul görmesini sağlamaktadır. Erkeğin evlilik öncesi sevgilisinin olması ya da cinsel ilişki yaşaması toplum tarafından kabul görmekte hatta küçük yaşlardan itibaren teşvik edilmekte iken; kadınların küçük yaşlardan itibaren sosyallikleri daha kısıtlı olmakla birlikte bir erkekle arkadaş olarak ilişki kurmaları bile kabul görmeyebilmektedir. Evlilik yaşı, boşanma sonrası toplumsal konum, toplum tarafından belirlenmiş yaşında evlenemediğinde ya da evlendiği kişi ile boşanma kararı aldığı anda bu kişiler için dilde kullanılan ifadeler, kılık kıyafet, duygu ve düşüncelerini ifade etme şekilleri gibi pek çok konu da kadınların toplumda cinsiyet ayrımcılığına maruz kaldığını gösteren olgulara örnek olarak gösterilebilmektedir. Tüm bu durumlar kadını toplumda erkeğe karşı pasif bir konuma

yerleştirmiştir. Sonuç olarak erkeklere doğuştan atfedilmiş olan hak ve ayrıcalıklara karşılık, kadınlar bu tür haklara erişebilmek adına devamlı bir mücadele içinde yer almak zorunda kalmıştır. (Saraç, 2013: s. 29)

Cinsiyet rollerinin kadına ve erkeğe yüklediği rol ve sorumluluklardan, kadınların çok daha olumsuz etkilendiği ve toplumda dezavantajlı konuma geldikleri görülmektedir. Cinsiyet eşitliğinin sağlanabilmesi için bireylere, biyolojik cinsiyetleri fark etmeksizin kendi potansiyellerinin farkına varmaları ve zgr iradeleriyle hareket edebilmeleri için eşit haklar sağlanması ve bu hakların uygulanabilmesinin de toplumsal olarak sağlanması gerekmektedir. Ancak toplumsal cinsiyet kavramı ve buradan yola çıkarak kendini gösteren cinsiyet ayrımcılığı ortadan kalkmadığı sürece cinsiyetler arası eşitliğin sağlanması oldukça zor görünmektedir. (Saraç, 2013: s. 30)

1.2. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ İLE İLGİLİ KURAMSAL YAKLAşIMLAR

Toplumsal yapıyı oluşturan bireyler toplumsal düzende devamlılığının sağlanması için belirli roller benimsemektedir. Bu roller kazanılmış ve atfedilmiş roller olarak sınıflandırılabilirler. Atfedilmiş roller arasında cinsiyet, akrabalık gibi olgular sayılabilirken kazanılmış rollerdeki temel etken bireysel çabadır. Birey kendi performansına dayalı olarak bir statü kazanmaktadır. Atfedilmiş roller arasında sayılan cinsiyet rolleri ise kadın ve erkek olarak kategorize edilerek iki farklı pozisyon işgal etmektedir. Bu roller bir taraftan da karşılıklı olarak birbirine bağlıdır ve birbirinin de dolaylı yoldan devamlılığını sağlamaktadır. Kişiler, toplumsal yaşamda nasıl davranmaları gerektiğini çoğu zaman açık bir şekilde değil, dolaylı yollarla öğrenirler. Bu da onları, toplumsal cinsiyetlerine göre şekillenmiş belirli rollerin içine yerleştirir. (zgr, 2010: s. 10) Bu kişilerin yine toplumda kabul görebilmesi için bu cinsiyet rollerine kesin olarak uyum sağlaması beklenir. Uyum sağlamadıklarında toplumsal olarak bu rolleri sürdüren kişi ve kurumlar tarafından yargılanma ya da dışlanma gibi olumsuz durumlar yaşayabilmektedirler.

Bu noktada, toplumsal cinsiyet rollerinin neden ve nasıl oluştuğunu açıklamak üzere çeşitli kuramsal yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bu kuramlar, toplumsal cinsiyetin yalnızca biyolojik bir olgu olmadığını, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve psikolojik

süreçlerle şekillendiğini savunmaktadır. Aşağıda, toplumsal cinsiyetin farklı boyutlarını ele alan başlıca kuramsal yaklaşımlar detaylandırılacaktır.

1.2.1. Biyolojik Kuram

İnsan davranışlarının ne şekilde yapılandığı ile ilgili ortaya çıkan en erken anlayışlardan biri biyolojik yaklaşımdır. Noam Chomsky ve Jean Piaget'in öncülük ettiği yaklaşımlar; daha sonraları ise *Sosyobiyolojik Teori*'yi ortaya atan Edward Wilson, davranışların belirlenmesinde doğuştan gelen eril ya da dişi özelliklerin büyük rol oynadığını savunmuşlardır. (Keskin ve Uluşan, 2016: s. 51) Bireylerin zihinsel süreçleri ve davranışları arasındaki farklılıkların sebebini biyolojik cinsiyetlerine dayandıran biyolojik kuram, bu farkların doğuştan geldiğini savunur. Bu kurama göre, temel biyolojik farklılıklarımız zihinsel yapımızı da etkilemekte ve psikolojik farklılıklara yol açmaktadır. Bu kuramın ilgi alanı, doğumdan itibaren iki biyolojik cinsiyette farklı olarak salgılanan hormonlar, ergenlik gibi kritik gelişme dönemlerinde yaşanan hormon değişikliklerindeki farklılıklar ve temel olarak beyindeki işlevsel ve yapısal farklılıklardır. (Anar, 2011: s. 20)

Tarih boyunca cinsiyetler arasındaki farklılıklar, özellikle biyoloji ve tıp alanlarında çalışan araştırmacıların dikkatini çekmiş ve bu konuya yönelik çeşitli yorumlar üretilmesini sağlamıştır. Aristoteles, kadına atfedilen erkeğe göre daha sevecen olma, kıskançlık, utanma, kandırma gibi özelliklerin vücutlarındaki bir çeşit salgıdan kaynaklandığını savunmuştur. Benzer şekilde annelik içgüdüsünün de beynin bir bölümünde ya da üreme organlarında yer aldığı öne sürülmüştür. (Dökmen, 2009: s. 48)

19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, beyin yapısı üzerinden cinsiyetler arası farklılıkları anlamak amacıyla çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar sonucunda, kadınların daha küçük ön loblara sahip olduğu ve buna bağlı olarak daha karmaşık bilişsel işlevlerde erkeklere göre dezavantajlı oldukları iddia edilmiştir. Hatta bazı bilim insanları bu cinsiyet farklılıklarının beyne yansımalarının fetüslerde bile görülebildiğini iddia etmiştir. Bu durum erkeğe atfedilen bir özellik olan zekanın ve karar verme yeteneğinin biyolojik araştırmalarla desteklenmesine ve toplumsal olarak kabul edilmesine sebep olmuştur. Sonraki yapılan araştırmalarda ise bu bilgiler değişmiş; aslında yan lobların karmaşık zihinsel işlemlerin merkezi olarak kabul

edildiği, ön lobların ise daha basit ve daha az önemli zihinsel süreçlerle bağlantılı olduğu kabul edilmiştir. Bu süreçte, bahsedilen araştırmalar tam tersine dönmüş; kadınların ön loblarının daha büyük ve yan loblarının daha az gelişmiş olduğu yönündeki iddiaların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Aslında erkeğin liderlik ve karar verme gibi özelliklerine bilimsel bir yolla vurgu yapılmak istendiği ve bu amaçla araştırma sonuçlarının manipüle edildiği söylenebilmektedir. 20. yüzyılın son çeyreğinde ortaya atılan bazı görüşler, erkeklerin yaratıcı ve teknik alanlardaki bazı meslek gruplarında daha başarılı olmasının sebebinin erkeklerin hormonal ve zihinsel yapısı ile bağlantılı olabileceğini savunmuştur. (Dökmen, 2009: s. 49) Bilimsel araştırmalar referans gösterilerek, bir şekilde kadınların zihinsel algılama bakımından erkeklerden daha aşağıda olduğu ve daha az mantıksal oldukları vurgulanmaya çalışılmıştır. Toplumda bu algı yerleştirildiğinde kadının ikincil ve erkeğe bağımlı konumu meşrulaştırılacak; erkeğin doğuştan gelen üstün biyolojik nitelikleri yüceltilecektir.

Biyolojik yaklaşımın cinsiyetler arasındaki farklar özelindeki açıklamalarının bir başka dayanağı ise doğurganlık işlevinin kadınlara özgü olmasıdır. Biyologlar toplumsal cinsiyet konusundaki farklılıkların temelinde bu ayrımın yattığını savunmaktadır. Doğum yapabilme yeteneğinin bir sonucu olarak kadınlar, yerleşik ve topluluk halinde hayata geçilen ilk zamanlardan beri ev içi işlerden sorumlu tutulmuşlardır. Erkekler ise dış dünyadaki mücadeleden sorumlu olmuştur. Ancak toplumsal yaşam geliştikçe bu roller arasındaki fark oldukça azalmıştır. İnsanların zor doğa şartlarında güç gerektiren işler yapma zorunluluğu azalmış; doğum kontrol yöntemleri geliştirilmiş; çekirdek aile yaygınlaşmaya başlamış ve kadının sosyal hayattaki görünürlüğü, eğitim ve iş hayatındaki varlığı zaman içinde artmıştır. Bununla birlikte David Buss (1995), kadınlar ve erkekler arasında ciddi bir psikolojik ayrım olduğundan bahsetmektedir. Ona göre iki cinsiyet arasındaki biyolojik farklılıkların sebebi evrimsel psikolojiye dayanmaktadır. Temel olarak yaşamlarını sürdürme ve türlerinin devamını sağlama içgüdüleri ile hareket eden organizmalar, milyonlarca yıllık bir evrimsel süreci meydana getirmektedir. Bu yaklaşıma göre, erkekler ve kadınlar, tarih boyunca birbirinden farklı uyum sorunlarıyla karşılaşmış; dolayısıyla psikolojik olarak da farklı şekillerde evrimleşmişlerdir. (Keskin ve Uluhan, 2016: s. 52)

Biyolojik yaklaşımlara destek olan ya da ona karşı duran araştırma sonuçları da mevcuttur. Örneğin; Benbow ve Lubinski'nin ortaya attığı görüşe göre (1972), erkek

öğrencilerin matematik alanındaki başarıları beyin yapılarındaki farklı işleyişler ile ilişkilendirilmiştir. Fakat bu iddia, Hyde'ın yürüttüğü çalışmalarla (1997) sorgulanmıştır. Hyde, geniş örneklemli analizlerine dayanarak, çocukluk döneminde cinsiyete bağlı bir matematiksel yetenek ayrımı olmadığını, farkın ancak ileri eğitim seviyelerinde ve çok sınırlı düzeyde ortaya çıktığını söylemiştir. Yine Reinisch ve arkadaşları (1997) bebekler üzerinde yaptıkları araştırmada biyolojik cinsiyet faktörünün birkaç günlük de olsa gelişimde rol oynadığını ve toplumsal cinsiyet farklılıklarında bu biyolojik farklılıkların rol oynayabileceğini belirtmiştir. Ancak daha sonra Carli (1997) tarafından dile getirilen alternatif bir görüşe göre, bu gelişim farklılığı kız ve erkek çocuklarına yönelik sosyal tutumların değişiklik göstermesinden kaynaklanmaktadır. Ona göre küçük yaşlardan itibaren belli bir şekilde farklı yetiştirilen çocuklar ilerleyen yaşlarda farklı kişilik özellikleri kazanacaktır. (Dökmen, 2009: s. 50)

Feministler biyolojik ve evrimsel kuramlara uzun süre şüpheyile yaklaşmışlardır; bununla birlikte bazı evrimsel psikologlar feminist yaklaşımları küçümsemektedir. Birçok feminist, herhangi bir konunun biyolojiyle açıklanmasına temkinli yaklaşmakta; çünkü biyolojinin, çoğu zaman mevcut düzeni korumak için bir bahane olarak kullanıldığına inanmaktadır. Sosyobiologlar, erkeklerin daha agresif ve baskın olmasının cinsel seçim nedeniyle genetik olduğunu savunmaktadır. Buna göre, erkeklerin genetik olarak üstün olduğu ve kadınların daha düşük bir statüde kalmasının devam etmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu düşünce, statünün değişebileceğine inanan feministler için problemli bir yaklaşımdır. Sosyobiologlar çevresel faktörleri tamamen göz ardı etmezler, ancak doğa ve yetiştirme arasındaki tartışmada sosyobiologlar biyolojiye, feministler ise çevresel faktörlere daha fazla önem verirler. (Else-Quest ve Hyde, 2022: s. 44)

Tüm evrimsel teorisyenler, cinsiyet farklılıklarının doğal seçimle ortaya çıktığını düşünmemişlerdir. Örneğin, evrimsel biyolog Patricia Gowaty (2018), sosyobioloji ve evrimsel psikolojiye karşı bir alternatif olarak cinsiyet-nötr bir evrim teorisi önermiştir. Gowaty, sosyobioloji ve evrimsel psikolojinin "biyoloji kaderdir" fikrine karşı çıkmaktadır. Bu görüş, milyonlarca yıl süren evrimin davranışlarımızı ve özellikle cinsiyetler arasındaki farkları belirlediğini savunmaktadır. Gowaty, insanların bulundukları çevrelerin çok farklı olabildiğini ve bu farkların hem coğrafi olarak hem de bir kişinin yaşamı boyunca değişebileceğini söylemektedir. Bu nedenle,

insanların evrimsel olarak belirlenmiş sabit davranışlar sergilemeleri her zaman mümkün olmayacaktır. Ayrıca, cinsiyetler arasında sabit davranış farklılıkları olmamalıdır. Bunun yerine, bireylerin davranışlarında esnek olmaları daha uyumlu olmalarını sağlamaktadır ve evrim de tam olarak bunu istemektedir: esneklik ve uyum sağlama. Bir birey, bazı durumlarda daha erkeklere atfedilen davranışlar sergileyebilmekte; başka bir durumda ise daha kadınlara atfedilen şekilde davranabilmektedir. Esnek bir strateji böyle bir durumda daha başarılı olabilecektir. Bu teorinin kanıtları, şu ana kadar, matematiksel modelleme ve çevreye göre eş seçme davranışlarını uyumlu şekilde değiştirebilen bireylerin daha başarılı ürettiğini gösteren kanıtlarla desteklenmektedir. Bunun dışında, teori henüz çok yeni olduğu için tam olarak değerlendirilmesi mümkün olmasa da dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır; bu teori, yalnızca erkek ya da kadın davranışlarına dayanmadığı için transgender ve nonbinary bireyleri de kapsayabilmektedir. (Else-Quest ve Hyde, 2022: s. 47-48)

1.2.2. Psikanalitik Kuram

Toplumsal cinsiyet konusuna yönelik ilk teorik yaklaşımlar Sigmund Freud tarafından yapılmıştır. Daha sonradan onun yaklaşımları gözden geçirilmiş ve cinsiyet gelişimi konusu hakkında çeşitli düzenlemeler yapılmıştır. Freud bu konularda bazı araştırmacılar tarafından desteklenirken bazıları tarafından sert bir şekilde eleştirilmiştir. Toplumsal cinsiyetin nasıl şekillendiğine dair Freud'un yaklaşımı, libido adı verilen cinsel enerjiyi merkeze alır. Bu enerji hem biyolojik cinsiyetle ilişkilendirilir hem de toplumsal rollerin oluşumunda etkili olduğu kabul edilir. Ancak Freud bu enerjiyi açıklarken fallik dönemi merkeze almış ve erkek cinselliği üzerinden yorum yapmıştır. (Dökmen, 2009: s. 42) Yalnızca bu yaklaşımından bile Freud'un erkek temelli bir bakış açısı olduğunu söylemek mümkündür.

Psikanalitik kuramın temelinde, Spinoza'nın geliştirmiş olduğu “nedensellik” kavramı yer almaktadır. Bu yaklaşım, gösterilen davranışların rastgele ortaya çıkmadığını, tüm davranışların ardında mutlaka bir neden olduğunu savunur. Davranışların yalnızca çevresel faktörlerle açıklanamayabileceğini ve bazen bu nedenlerin bireyin kendi iç dünyasında saklı olabileceğini ifade eden nedensellik, psikanalitik kuramın gelişiminde büyük bir öneme sahiptir. Freud, davranışların altında yatan nedenleri incelerken, topografik kuram kapsamında bilinç, bilinçöncesi ve bilinçdışı kavramlarına yoğunlaşmış; bu kavramları derinlemesine ele alarak insan zihnine dair

yeni haritalar oluşturmuştur. Ayrıca, bireylerin doğuştan getirdiği güdüler ile psikoseksüel gelişim evrelerinin, davranışların ve kişilik oluşumunun şekillenmesindeki rolünü vurgulamıştır. (Sağlık, 2021: s. 438)

Freud'un en önemli katkılarından biri, insan kişiliğinin gelişiminin yaşamın ilk beş yılı içinde şekillendiğini ne sürmesidir. Ona göre, bireyin yetişkinlik dönemindeki kişiliği, çocukluk döneminde yaşadığı deneyimlerin bir sonucudur ve özellikle erken çocukluk yıllarında kazanılan deneyimler belirleyici bir rol oynamaktadır. Freud, bireyin kişilik gelişimini açıklamak amacıyla, bireyin farklı dönemlerde belirli erojen bölgelere odaklandığı bir psikoseksüel gelişim kuramı geliştirmiştir. Bahsedilen erojen bölgeler arasında dudaklar, ağız, anal bölge ve genital organlar yer almaktadır. (Else-Quest ve Hyde, 2022: s. 28)

Freud, kişiliğin gelişmesi için bireyin doğumdan itibaren beş psikoseksüel aşamadan geçmesi gerektiğini belirtmiş ve bu aşamaları oral, anal, fallik, gizil ve genital aşamalar olarak adlandırmıştır. Bireyin bu aşamaların her birinde doyuma ulaşması, kişilik gelişimi için önemlidir. Birey herhangi bir aşamadaki temel gereksinimlere karşı doyuma ulaşamazsa ya da aşırı doyuma ulaşıp bağımlılık geliştirirse içinde bulunduğu bu döneme saplanmaktadır. Bu durum da yetişkinlik döneminin olumsuz etkilemektedir. Freud, ruhsal bozuklukların temelinde de bu psikoseksüel aşamalarda yaşanan başarısızlıklar olduğunu iddia etmektedir. Ona göre, çocukluk döneminde yaşanan bu sorunlar bilinçdışına itilmekte ve çözümü ancak psikanaliz ile olabilmektedir. (Duyan, 2018: s. 89)

Freud'a göre, psikoseksüel gelişimin ilk evresi olan oral dönemde (0-1 yaş), bebek temel hazzı emme ve beslenme yoluyla elde etmekte ve çevresini ağız yoluyla keşfetmektedir. Bunu takip eden anal evrede (1-3 yaş), bireyin haz kaynağı dışkılama eylemine yönelmektedir. Freud, hem kız hem de erkek çocuklarının bu iki evreyi benzer şekilde deneyimlediğini belirtmiştir. Ancak 3 ile 6 yaş arasına denk gelen fallik evrede, cinsiyetler arasındaki gelişimsel farklılıkların belirginleştiğini ne srmştır. Fallik evrede erkek ocuk, kendi cinsel organına ilgi duymaya başlamakta ve bu bölge, onun için haz ve merak kaynağı haline gelmektedir. Freud, bu dönemde erkek çocuklarının "Oidipus kompleksi" olarak adlandırılan psikolojik bir süreç yaşadığını ne srmştır. Freud, erkek çocuğun annesine karşı bilinçdışı bir cinsel arzu geliştirdiğini ve ona güçlü bir duygusal bağ ile yöneldiğini savunmaktadır. Ancak bu

süreçte çocuk, babasını annesi için bir rakip olarak görmekte ve onun varlığını bir tehdit olarak algılamaktadır. Bunun sonucunda, babası tarafından cezalandırılma ve hadım edilme korkusu yaşamaktadır. Freud'a göre, erkek çocuk bu kaygıyı bastırmak amacıyla annesine yönelik arzularından vazgeçerek babasıyla özdeşleşme sürecine girmektedir. Bu özdeşleşme, çocuğun babasının temsil ettiği toplumsal normları, ahlaki değerleri ve otoriteyi içselleştirmesiyle sonuçlanmakta ve süperegonun (üstbenliğin) oluşumunda kritik bir rol oynamaktadır. Aynı zamanda, babayla kurulan özdeşlik, erkek çocuğun kendi cinsiyet kimliğini geliştirmesine ve geleneksel erkeklik özelliklerini benimsemesine katkıda bulunmaktadır. (Else-Quest ve Hyde, 2022: s. 28)

Gizil dönemde (6-12 yaş) cinsel dürtüler kendini göstermemektedir. Bu dönem, ebeveynlerin getirdiği yasaklar ve süperegonun gelişiminin hız kazanmasıyla birlikte, cinsel arzuların bastırılmasına ve bir önceki döneme ait anıların unutulmasına sebep olmaktadır. Bu dönemde bireyin ilgisi cinsellik dışı alanlara yoğunlaşmakta ve oyun oynama, okuma, araç gereçlerin kullanımı gibi aktivitelerin öğrenilmesi ile birey, toplumun bir parçası haline gelme yolunda ilerlemektedir. Bu dönemde birey, karşı cinsiyete olan ilgisini kaybetme ve kendi cinsiyetinden olan kişilerle vakit geçirme eğilimi göstermektedir. Genital dönem (12-15 yaş) gelişim dönemlerinin sonuncusudur ve ergenlik yıllarını kapsamaktadır. Ergenlik dönemi ile birlikte üreme organları gelişmekte ve bu durum, bireyin ilgisinin genital organlara yönelmesine sebep olmaktadır. Her iki cinsiyette de artan cinsel hormonlar sonucunda bireylerin karşı cinsle olan etkileşimi gelişmektedir. Böylece birey, duyguları ve cinsel organları arasında bağlantı kurmaya başlamaktadır. Önceki evrelerde gelişimsel bir sorun yaşanmamışsa, birey bu aşamada karşı cinsle olgun cinsel faaliyetlere katılabilmektedir. (Duyan, 2018: s. 92-93)

Oral ve anal dönemleri içeren ilk gelişim döneminde, doğumdan itibaren iki cinsiyetin de cinsiyet ve toplumsal cinsiyet deneyimleri aynıdır. Erkek çocuklar, hayatlarına erkek biyolojik yapısı ile başlamaktadır; bu nedenle libidoları da erkek cinsel organı üzerinden tanımlanır. Bu bağlamda, erkek çocukların anneleri ile kurdukları ilişki, karşı cinse yönelik ilk ilişki örüntüsü olarak kabul edilir. Kız çocukları ise Freud tarafından başlangıçta iki cinsiyetli kabul edilmiştir. Bu noktada klitoris, erkeklik organı olarak ele alınmaktadır. Ancak başlangıçta deneyim olarak yalnızca klitorisleri yer almaktadır ve bu bağlamda libidoları da erkektir. Buradan yola çıkarak kız çocuklarının küçüklükte anne ile olan ilişkisine yine karşı cins ilişkisi olarak

bakılmaktadır. Bu kurama göre, bu dönemde kız çocukları da erkek çocukları da toplumsal deneyim açısından erkek olarak kabul edilmektedir. (Dökmen, 2009: s. 43)

Çocukların kadın ve erkek arasındaki ayrımı anlamaya başladığı fallik dönemin ilk evresi genellikle 18-24 aylık döneme denk gelir. Yaklaşık 5 yaşlarında cinsel kimliklerinin gelişimi tamamlanır. Freud'a göre bu aşamada yine erkeklik kavramı önceliklidir ve erkek çocuklarda sevgi odağı annedir. Çünkü çocuklar yalnızca tek bir cinsiyetin bilgisine sahiptir, o da erkektir. Çocuklara göre cinsiyet farkı, erkek cinsel organının olup olmamasıdır. Erkek çocuklar, kız çocukların kendilerinin sahip olduğu penise sahip olmadıklarını gördüklerinde kendileri de bunu kaybetmekten korkarlar. Freud'a göre erkek çocuklar, babalarını hem fiziksel hem de cinsel olarak üstün bir figür olarak algılamaktadır. Bu nedenle, annelerine olan ilgileri fark edilirse cezalandırılacakları korkusunu yaşarlar. Öte yandan, kız çocuklarının bu dönemdeki gelişimi daha karmaşık bir seyir izler. Kız çocukları, kendilerinde bir penis olmadığı için bir yoksunluk duygusuna kapılırlar ve bu durum, annelerine karşı kıskançlık ve babalarına yönelme şeklinde kendini gösterir. (Dökmen, 2009: s. 43-44)

Ödipal aşamada, erkek çocuklar annelerine yönelik duyguları sebebiyle babaları ile mücadele etmeye başlarlar ancak hadım edilme korkusuyla cinsel ilgilerini anneden uzaklaştırırlar ve kendilerini babaları ile özdeşleştirirler. Böylece sosyal dünyada kendilerine uygun şekilde erkek olarak varlık göstermeye başlarlar. Ödipal çatışmanın çözülmesi ile birlikte süperegö gelişiminde önemli bir aşama kaydedilir. Kız çocukları babalarıyla kurdukları bağda, eksik olduğunu düşündükleri cinsel kimlik özelliklerini tamamlayabileceklerini umarlar; çünkü baba onlar için de güç simgesidir. Ancak daha sonra bu istekten ve saldırgan tutumlardan vazgeçerler ve babalarıyla daha pasif, kadınsı bir ilişki içine girmeyi ve ondan bir bebek sahibi olmayı istemeye başlarlar. Kız çocuklarının babaları için anneleri ile mücadele ettikleri süreçte, erkek çocuklarında olan hadım edilme korkusu mevcut değildir çünkü zaten penisleri yoktur. Anne figürünün etkisi zaten kısıtlıdır. Freud'un kuramına göre kız çocukları anneleri ile tam olarak özdeşleşmek zorunda değildir ve bu nedenle süperegö gelişimleri erkek çocuklara kıyasla daha sınırlı kalabilir. Freud, bu durumu, kız çocuklarının ahlaki ve cinsel alanlardaki gelişimleri açısından erkeklere paralel bir noktada olamayacakları şeklinde yorumlamıştır. (Dökmen, 2009: s. 44-45) Freud'un bu araştırması birçok bilimsel sürece kaynak olsa da geçerliliği günümüzde hala tartışılmaktadır.

1.2.3. Sosyal Rol Kuramı

Sosyal öğrenme kuramını benimseyen kişiler biyolojik cinsiyetler arasındaki farklılıkları kabul ederler ancak cinsiyetler arasındaki tutum farklılıklarını toplumsal cinsiyet kavramı ile açıklarlar. Bu kurama göre iki farklı cinsiyetin toplum içinde sosyalleşme süreçleri farklıdır. Bireyler sosyalizasyon sürecinde kendilerine uygun görülen rolü benimsemektedir. Buradan yola çıkarak toplumun eril ve dişil kodların bireylere işlenmesinde en önemli etken olduğu söylenebilir. (Özgür, 2010: s. 16) Bu kodlardan yola çıkarak kişiler toplumda kendilerine bir yer edinebilmek için biyolojik cinsiyetlerine uygun olacak şekilde belli sosyal özellikler geliştirirler.

Toplumsal yaşamda kadınlar ve erkekler farklı davranışlar sergilemektedir. Bunun sebebi toplumsallaşma ile birlikte küçük yaşlardan itibaren öğrenilen cinsiyet rol kalıplarıdır. Sosyal öğrenme kuramına göre bireyler, sosyal ortamlarda gördükleri kendi biyolojik cinsiyetlerinden olan kişilerin davranışlarını taklit ederek öğrenmektedir. Yani küçüklükten itibaren çevrelerinde gördükleri anne, baba, öğretmen gibi kişileri örnek alarak davranış kodlarını benimsemekte ve kendi cinsiyet davranışlarını oluşturmaktadır. (İmançer, 2000: s. 18)

Sosyal öğrenme yaklaşımına göre, insanlar yaşamlarının akışında pasif olmaktan ziyade etkin ve katılımcı bir tutum sergilerler. İnsanlar çevresel olaylara yalnızca pasif biçimde tanıklık etmekle kalmaz, aynı zamanda bu olaylara tepki verir ve anlamlar yükler. Bu süreçte duygu durumları, hareket sistemleri ve zihinsel yapıları, amaç odaklı davranışların şekillenmesinde kritik rol oynar. Bilişsel süreçler yalnızca beyin temelli işlevlerle sınırlı kalmayıp, karar verme ve değerlendirme gibi üst düzey zihinsel faaliyetlerde de etkili olmaktadır. İnsanın zihni yalnızca tepki verici değil; yaratıcı, üretici, proaktif ve kendini yansıtıcı özellikler de taşımaktadır. İnsanlar bu bilişsel özellikleri kullanarak gelecek hareketlerini planlarlar; hareketlerin işlevsel yönlerini değerlendirirler; stratejik olarak seçilen tercihleri organize ederler ve karar verdikleri hareketin muhtemel sonuçları üzerine yorum getirirler. (Bayrakçı, 2007: s. 200) Buradan yola çıkarak bireylerin bilişsel olarak çevrelerinden öğrendikleri davranışları kendilerine uyarlayarak bir sonraki hareketlerinin ne olacağına karar verdikleri söylenebilir. Toplumsal olarak belirlenmiş rol kalıpları da bu taklit ile öğrenme sürecinin bir parçası olurlar.

Her toplumda cinsiyetlere atfedilen roller farklılık göstermekle birlikte, bu rollere uygun belirli tutum ve davranış kalıpları da bireylerden beklenmektedir. Örneğin, pek çok kültürde çocuklara bakım verme sorumluluğunu kadın üstlenmek durumundadır. Annelik içgüdüğü hala tartışılan bir konudur. Toplumsal cinsiyetle ilgili kalıplar, bireylerin gündelik yaşam pratikleri üzerinden şekillenir. Devamlı olarak belirli davranışları sergileyen grupların, bu eylemlerle özdeşleştiği ve grubun buna uygun kişilik özelliklerine sahip olduğu varsayılır. Bu genellemeye bağlı olarak, kadınların çocuklara bakım verme örneğine geri dönecek olursak, bu davranıştan hareketle kadınların sıcak, şefkatli ve bakım veren özellikler taşıdığı sonucuna varılacaktır. Erkekler çocuk bakımı ile ilgilenmiyorlarsa bunun sebebi bu özelliklerin onlarda olmamasıdır. Bu örnekte olduğu gibi pek çok etkinlik sosyal rol ve sorumluluklara göre belirlenir ve bu etkinliklerden yola çıkarak iki farklı cinsiyete de belli kalıp özellikler atfedilir. Ayrıca düzenin devamı için kişilerin bu şekilde davranmalarını sağlamak adına sosyal baskılar da uygulanır. Örneğin, evli bir kadının ev içi işler ile ilgili sorumlulukları üstlenmesi için başta kendi annesinden olmak üzere arkadaşlarından, çevresinden, eşinden ve komşularından baskı görmesi söz konusudur. Bu sorumluluklarını yerine getirmede ise eleştirilir ve bu durum da kendini suçlu hissetmesine neden olur. (Dökmen, 2009: s. 82)

1.2.4. Bilişsel Gelişim Kuramı

Bu yaklaşıma göre cinsiyet ayrımı, çocukların zihinsel gelişim sürecinde bazı evrensel aşamaları izleyerek şekillenir. Öncelikle kendi cinsiyetlerini fark eden çocuklar, zamanla diğer bireylerin cinsiyetlerini de ayırt etmeye başlarlar. Yani, önce iki farklı cinsiyet kategorisi olduğunun farkına varırlar; ardından kendilerini bu kategorilerden biriyle ilişkilendirirler. Süreç ilerledikçe ise bu iki cinsiyeti birbirinden ayıran özellikleri keşfederler. Cinsiyet ile ilgili kalıplaşmış tutumların, yani hangi cinsiyet için hangi davranış beklentisinin bulunduğu farkına varan çocuklar, buna uygun olarak cinsiyet damgalı davranışlar göstermeye başlarlar. (Çıtak, 2008: s. 14)

Bu yaklaşımın temeline göre, bireylerin zihinsel olarak tutarlı bir benlik algısı geliştirmeye ihtiyaçları vardır. Çocuklar bu tutarlılığı sağlamak için toplumun cinsiyet rollerine ilişkin beklentilerine göre davranmaktadır. Örneğin, kendini kız olarak tanımlayan bir çocuk, genellikle toplumsal olarak kadınsı kabul edilen ilgi alanlarına ve tutumlara yönelirken; erkek çocuklar da benzer biçimde erkeksi olarak

nitelendirilen faaliyetleri tercih edebilirler. (Dökmen, 2009: s. 65) Bu yaklaşıma göre, çocuklar, benimsedikleri toplumsal cinsiyet kimliği doğrultusunda davranışlar şekillendirirler. Kendilerine ilişkin cinsiyet bilgisini edinen çocuklar, düşünce ve davranış düzeyinde bu kimliğe uyum sağlama eğilimine girerler. Bu süreç sonunda, bireyde sabit bir cinsiyet algısı yerleşir ve yaşamına bu algıya göre yön vermeye başlar; yeteneklerini de toplumsal beklentilere göre yapılandırır. Bu yaklaşım, sosyal öğrenme kuramından farklı olarak, çocukların belirli cinsiyet özelliklerini benimsemelerinin temel nedenini dışsal bir onay ihtiyacı ile değil, içsel bir aidiyet duygusu ile açıklar. (Güldü ve Ersoy-Kart, 2009: s. 105)

Çocukların yaşamında bilişsel tutarlılığın önemi yalnızca kadın ve erkek arasındaki farkı anlamaya çalışmalarından bile gözlenebilmektedir. Küçük yaştaki çocuklar, bir kişinin dış görünüşü değişmesine rağmen cinsiyet kimliğinin sabit kalmasını anlamakta güçlük çekebilirler. Örneğin, 4 yaşında bir çocuk için bir kadının saçlarını çok kısa kestirmesi ve yine kadın olarak kalması ya da bir erkeğin elbise giymesi ancak yine erkek olarak kalması tutarsızdır. Bu çocuk elbise giyen erkeğin kadın olabileceğine, saçını kısa kesen kadının ise erkek olabileceğine kolaylıkla inanabilir. Çünkü bu yaştaki çocuklar toplumsal cinsiyet kalıplarının kültürden kaynaklandığını idrak edemezler. Onlara göre iki cinsiyet için belli kalıplar vardır ve bu kalıplara uygun hareket edildiği sürece o cinsiyete ait olunmaktadır. Kadınlık ya da erkeklik kavramları çocuklar tarafından bu biçimde anlaşılır. Zihinsel uyum sağlama ihtiyacının bir sonucu olarak, cinsiyetle ilgili kalıpları esnek olmayan ve sabit kurallar olarak benimserler. Bunu ahlak anlayışı ile ilişkilendirirler ve bu kalıpların dışına çıkan kişileri ayıplayarak bu kişilerin cezalandırılmaları gerektiğini düşünürler. Bu toplumsal baskı erkek çocukları özelinde daha kuvvetlidir. Erkek rolüne uygun davranışlar sergileyen ya da erkek çocuklarıyla oynayan kız çocukları yaşıtı olan kızlar tarafından dışlanmazken; kız gibi davranan ya da kız çocuklarıyla kız oyunları oynayan erkek çocuklarının yaşıtı erkek arkadaşları arasında statülerinin düşmesi olasıdır. (Dökmen, 2009: s. 66)

Çocukların cinsiyet rollerinin gelişimi, Kohlberg tarafından üç döneme ayrılmıştır. Bunlar; erken çocuklukta başlayan cinsiyet etiketleme dönemi, ardından gelen cinsiyet kararlılığı ve son olarak cinsiyet değişmezliği aşamasıdır. Bu süreçlerin ilki olan etiketleme döneminde çocuklar, bireyin iki farklı cinsiyete ait olabileceğini kavrarlar. Ancak ilk zamanlarda diğer kişilerin cinsiyetlerini her zaman doğru bilemeyebilirler. Çocuklar bu evrede cinsiyetin sabit bir özellik olduğunu tam olarak kavrayamazlar.

Örneğin, bir kız çocuğu gelecekte baba olabileceğini düşünebilir. Cinsiyet kararlılığı döneminde ise bireyin cinsiyetinin yaşam boyu değişmediği anlaşılmaya başlanır, ancak fiziksel nitelikler algılamayı etkilemeye devam edebilir. Cinsiyet değişmezliği aşamasında çocuklar, cinsiyetin değişmediğini ve dışsal görünümünden etkilenmediğini kavramış olurlar. Bu evrede, cinsiyet rollerine uygun tutum ve davranışlar benimseyen çocuklar; bunları ödüllendirilme beklentisiyle değil, cinsiyetleriyle tutarlı olduğunu düşündükleri için yaparlar. (Dökmen, 2009: s. 67)

1.2.5. Toplumsal Cinsiyet Şeması Kuramı

Cinsiyet şeması yaklaşımı, insanların cinsiyetle ilgili bilgileri işlemeye eğilimli olduklarını ve bu eğilimin, cinsiyetle ilişkilendirilmiş özelliklere dayanan şemalarla bağlantılı olduğunu öne sürmektedir. Bu teori, cinsiyet rollerine uygun davranışların, bireylerin kendilerini cinsiyet şemasına göre tanımlamalarından kaynaklandığını belirtmektedir. Yani, cinsiyetle türdeşleşmiş kişiler, kendilerine dair bilgileri de cinsiyetle ilgili şemalar üzerinden işlemektedirler. Yapılan araştırmalar, bu kişilerin, kendileriyle ilgili bilgileri de cinsiyetle bağlantılı kalıplara göre işlemeye meyilli olduklarını göstermiştir. Bu eğilimin, toplumun cinsiyetin iki ayrı kategori olarak varlığına sürekli vurgu yapmasından kaynaklanabileceği düşünülmektedir. Cinsiyet şeması teorisinin toplumsal ve politik çıkarımları üzerinde de durulmakta ve teorisinin, her iki cinsiyeti de bünyesinde barındıran androjinlik kavramı ile ilişkisi tartışılmaktadır. (Bem, 1981: s. 354) Bu kuramda bilişsel gelişim ile sosyal öğrenme kuramları kullanılarak rollerin nasıl kazanıldığı açıklanmaya çalışılmıştır. Sosyal öğrenme kuramından faydalanılmasının sebebi, iki farklı cinsiyete dayalı rollerin bireyler tarafından nasıl öğrenildiğini açıklayabilmektir. Bilişsel gelişim kuramı ile benzerlik gösterdiği konu, çocukların iki cinsiyete ilişkin yeni bilgileri nasıl işledikleridir. Ancak bilişsel kuram, Bem tarafından eleştirilmiş ve bir noktada yetersiz bulunmuştur. Bu bağlamda, Bem, “cinsiyetin neden var olduğu” konusunu ele almıştır. (Ölmez, 2023: s. 24)

Toplumsal cinsiyet şeması, çocukların cinsiyetler arasındaki farklılıkları ayırt etmeleri, kendilerini cinsiyetlerine göre tanımlamaları ve bu iki cinsiyete ilişkin belirli değişmez özellikleri benimsemeleriyle şekillenir. Piaget’e göre bu şema, ilk etapta basit ve ilkel bir biçimde oluşturulur ve çocukluk deneyimleriyle pekiştirilir. Bu şekilde de kendi cinsiyetinden olan kişilerle birlikte ve onlarla benzer aktiviteler gerçekleştirerek bu

şemayı pekiştirmektedir. Son yıllarda yapılan araştırmalara göre, okul öncesi dönemdeki çocuklar önce iki cinsiyet için değişiklik gösteren davranışları fark etmekte; 4-6 yaşlarında ise kendi cinsiyetine göre sevebileceği ya da sevemeyeceği şeyleri, ilgilenebileceği alanları, oynayabileceği oyunları, etkileşimde olabileceği insanları ve buna benzer toplumsal yargıları öğrenmektedir. 8-10 yaşlarına gelindiğinde ise karşı cins hakkında daha kompleks fikirler geliştirmektedir. (Baran, 1995: s. 22)

Bem'e göre, çocuk toplumda kadın ve erkek kimliklerine dair tanımları öğrenir. Bu tanımlar çoğu zaman sadece anatomik farklılıklara veya işbölümüne dayanmakla kalmaz; kültürel ve dilsel unsurların da etkisiyle zenginleşir. Bu nedenle çocuk, cinsiyetle ilgili bilgileri öğrenmenin ötesinde, yeni öğrendiklerini bu çerçevede anlamlandırır ve benimser. Gelişen toplumsal cinsiyet şeması ise edinilen bu bilgiyi kodlayıp organize etmesine yardımcı olur. Şema bilişsel bir yapıdır. Belli bir şemaya sahip olan bireyler, bu şemaya uygun bilgileri hızlıca işleyip kodlayabilir; bilgileri ilgili kategoriler altında toplayabilir ve şema çerçevesinde farklı yorumlarda bulunabilirler. Şematik bilgi işleme süreci, farklı boyutlar mevcut olsa da, esasen belirli bir boyutu temel alarak bilgiyi sınıflandırmaya hazır olmayı ifade eder. Bilgiyi cinsiyet şemasına göre işleme ise etkinlikleri ve özellikleri kadınsı ve erkeksi olarak ayırmaya yol açar. Cinsiyetle alakalı olmayan olgular bile kadınsı ya da erkeksi olarak kategorize edilebilmektedir. Örneğin, “nazik” ve “bülbul gibi” özellikleri kadına atfedilirken “atılgan” ve “kartal gibi” özellikleri erkek ile ilişkilendirilir. Toplumsal cinsiyet şeması bu anlamda kadın ve erkek ile ilişkili özelliklerin vurgulanmasında ve bu bilginin işlenmesinde temel oluşturan bir çerçevedir. Toplumdaki cinsiyet ayrımının belirgin olduğu bir kültürde yetişen çocuklar, hem kendi kimliklerini hem de çevrelerindeki insanları, olayları ve nesneleri, cinsiyet temelli çağrışımlar doğrultusunda anlamlandırmayı öğrenirler. (Dökmen, 2009: s. 69)

Gelen bilgileri cinsiyet şemasına göre kodlayan çocuklar, bu genellemeden yola çıkarak kız çocuklarını zayıf ve erkek çocuklarını güçlü olarak algılamaya başlayacak; güçsüz erkek çocukları ile güçlü kız çocukları arasındaki farklar giderek belirsizleşecektir. Çocuk, aynı şematik tercihleri kendi üzerinde de uygulamaya başlayacak ve kendi cinsiyetine ilişkin bilgiyi içselleştirdiği şekilde kişisel kimliğinin bir parçası haline getirecektir. Bu şema aracılığıyla, çocuk, kendini bir birey olarak değerlendirebilecek ve eylemleri, yaklaşımları, karakter özelliklerini bu örnek

modeller temelinde geliştirecektir. Böylece, cinsiyete dayalı kalıpları benimseyerek toplumsal hayatta kendine yer bulacaktır. Örneğin, cinsiyet kalıplarına bağlı olmayan bireyler, kadın ya da erkek olmasının getirdiği rollerden ziyade içten gelen dürtülerle yardımsever ve nazik davranabilir. Buna karşılık, cinsiyet kalıplarını benimseyen bir erkek, duygularını bastırmanın ve sertlik gibi davranışların zorunlu olduğunu düşünür ve ağlamaması gerektiğine inanır. (Dökmen, 2009: s. 70)

1.3. TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTSİZLİĞİNE YÖNELİK FEMİNİST YAKLAŞIMLAR

Feminizmi genel olarak iki temel ekseninde değerlendirmemiz mümkündür: kadın hakları savunusu ve kadının özgürleşme hareketi. Kadın hakları kapsamındaki yaklaşımlar daha çok geleneksel baskı mekanizmalarından etkilenecek siyasi karar alıcılara ulaşarak kadınların kamusal alanda daha görünür olmasını, yine bu çerçevede haklarının güçlendirilmesini amaçlamıştır. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki hiyerarşik yapıyı ortadan kaldırmaya çalışarak daha arkadaşlık temelli bir ilişki oluşturmaya ve bu anlayışı toplumsal yapıda temel bir noktaya yerleştirmeye çalışmışlardır. Bu doğrultuda, Mary Wollstonecraft'ın 1792 yılında hazırladığı *Kadın Haklarının Gerekçelenirilmesi* eseri ilk modern feminizm eseri olarak kabul edilir. (Aktaş, 2013: s. 60)

Metinde, temelde insan olmaları nedeniyle kadın ve erkeklerin aynı hak ve özgürlüklere sahip olmaları gerektiği vurgulanmıştır. Fransız Devrimi, bu bağlamda, kadınların kendileri hakkındaki düşüncelerine ilişkin düşündürücü ve dönüştürücü etkilerin yaşandığı bir yapılanma evresi olmuştur. Çünkü bu süreçte insan hakları bildirgesinin yayınlanması ve bireysel hak ve özgürlüklerin hukuki olarak güvenli bir zemine taşınması söz konusu olsa da kadınların toplumsal cinsiyete bağlı olarak yaşadığı dezavantajların giderilmesi konusunda bir etkisi olmamıştır. Devrimin getirdiği yeni değerler toplumu hızla dönüştürürken, kadınlar bu dönüşümden eşit ölçüde yararlanamadıklarını fark etmişlerdir. Toplumun farklı kesimlerinden kadınlar bu duruma tepki göstermeye karar vermiş; kendi yaşam koşullarına özgü baskılara karşı çıkmışlardır. Bu bağlamda işçi kadınlar emeklerinin sömürülmesine, ağır çalışma şartlarına ve ücretlerin düşük olmasına tepki gösterirken burjuva kadınlar daha çok siyasal ve ekonomik alandan dışlanmalarına tepki göstermiştir. (Aktaş, 2013: s. 60)

Kadın hareketi, sistematik biçimde ilk olarak ABD’de kadınlara oy hakkı tanınması konusunda yapılan çalışmalar ile yön bulmuş; başlangıçta siyasal bir nitelik göstermiştir. İkinci dalga feminizm olarak adlandırılan dönemde ise feminist söylemler çeşitlenmiş ve daha karmaşık ve derin tartışmalar ortaya çıkmıştır. Bu noktada kadınlar çalışma yaşamına ve toplumsal yaşama eşit bir biçimde katılabilmenin yollarını aramıştır. Üçüncü dalga feminist yaklaşımlar ile birlikte feminizm daha kapsayıcı hale gelmiş; kültürel farklılıklar, cinsel yönelim, dini inançlar, etnik kimlikler gibi konular ön plana çıkmıştır. Daha sonraki yıllarda sadece kadın hakları ile sınırlı kalmayan bu düşünce, biyoloji temelli yaklaşımlara karşı da eleştirel ve postmodern savunmalar geliştirmiştir. Bu bakış açısı, toplumsal olarak çoğu zaman “aykırı” kabul edilen bireysel tercihleri de tartışmanın zeminine taşımıştır. (Erol, 2021: s. 32-33) Günümüzde, bu konu dijital ortam aracılığıyla şekillenen yeni nesil kadın hareketleriyle bağlantılı olarak dördüncü dalga feminizm olarak kabul edilmektedir. (Kowalska, 2017: s. 2)

1.3.1. Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğine Yönelik Çalışmalar

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği konusundaki çalışmalar, tarihsel dönemlere ve bu dönemlerin bakış açılarına göre üç başlık altında incelenmiştir. I., II. ve III. Feminist Dalga şeklinde adlandırılan dönemler hem birbirinden etkilenmiş hem de birbirini eleştirerek daha iyi bir yaklaşım geliştirmeyi amaçlamıştır.

1.3.1.1. I. Feminist Dalga

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında belirginleşen birinci dalga feminist hareket, Wollstonecraft’ın *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* (1792) isimli eserinde dile getirdiği gereksinimler temelinde oluşturulmuştur. Genel olarak değerlendirildiğinde, kadınların dile getirdiği talepler oy hakkı, eğitimde eşit şartlar ve kadınların mülkiyet sahibi olabilme haklarını içermektedir. Bu hak ve eşitlik arayışı, dönemin şartları değerlendirildiğinde oldukça temel ve evrensel sayılabilecek niteliktedir. (Taş, 2016: s. 167) Doğal haklar anlayışını benimseyen feminist kuramcılar, kadınların da tıpkı erkekler gibi eşit haklara ve özgürlüklere sahip bireyler olduğunu savunmuşlardır. Kadınların yalnızca ev işleriyle sınırlı kalmaması, kamusal alanda da özgürce var olabilmeleri gerektiğini dile getirmiş, bu yüzden ev içi yaşama eleştirel bir gözle yaklaşmışlardır. (Donovon, 2006: s. 21)

Amerikan ve Fransız devrimlerinin önemli eserlerinde kadınlara yeterli alan tanınmadığını düşünen feminist çevreler, bu eksikliklere tepki göstererek siyasi ve toplumsal düzlemde hak arayışına girmişlerdir. Özellikle 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın ilk dönemlerinde kadınlara seçme hakkı tanınmaması ciddi bir sorun olarak kabul edilmiştir. Avrupa’da önemli mevkilerde bulunan erkeklerin eşlerinin oy hakkı varken, sosyal sınıf farkları nedeniyle kadınların çoğunun oy hakkı bulunmamaktadır. Amerika toplumunda ise siyahiler ve kadınlar bu dönemde seçme haklarını kullanamamaktadır. (Taş, 2016: s. 169)

Bu dönem feminizm, doğal haklar/insan hakları düşüncesinden doğmuş; kadınların da erkekler ile eşit yurttaşlık hakkına sahip bireyler olduğu ve bu nedenle temel hak ve özgürlüklere sahip birer insan olarak kabul edilmeleri gerektiğini savunmuştur. Buna yönelik birçok eser ve bildiri ortaya konulmuştur.

1.3.1.2. II. Feminist Dalga

1960’larda Batı toplumlarında gerçekleşen önemli değişimler kadınların toplumdaki durumuna da doğrudan yansımıştır. Bu dönemde doğumun daha sağlıklı gerçekleşebilmesi için teknolojik imkanlar geliştirilmiştir ancak kadınlar bu hizmetlere ulaşmada ve bunları kullanmada çeşitli engellerle karşılaşmıştır. Bunun üzerine kadın hareketleri, bu imkanların her kesimden kadın için ulaşılabilir hale gelmesini sağlamak ve kadınların kendi bedenleri üzerindeki kontrollerini kısıtlayan yasal düzenlemeleri ortadan kaldırmak amacıyla bir mücadeleye girişmiştir. (Taş, 2016: s. 169)

Kadınlar, yasal olarak erkeklerle eşit haklara sahip olduklarını düşünseler de toplumsal yaşamda bu farklılıkların henüz aşılammış olduğunu fark etmişlerdir. Bu durumun, cinsiyet kimliğine değil, ataerkil bir düzenin kararlaştırdığı rollere ve sorumluluklara dayandığını ileri sürmüşlerdir. Simone de Beauvoir, *İkinci Cins* adlı eserinde yer verdiği ifadeler ile bu düşüncüyü feminist hareketin güçlü söylemleri haline getirmiştir. Kadınlar, bedenlerinin erkek denetiminden çıkmasını talep etmişlerdir. Aynı zamanda bu dönemde feminizm, belli bir grup kadın için değil tüm kadınlar için kabul edilmeye başlanmıştır. Kadınlar arasındaki dayanışmayı ön plana çıkaran “kız kardeşlik” anlayışı, özellikle 1968 sonrasında feminist hareketin temel dinamiklerinden biri haline gelmiştir. (Kolay, 2015: s. 8)

1.3.1.3. III. Feminist Dalga

1990'lı yıllarda ortaya çıkan üçüncü dalga feminizm, ikinci dalga feminist harekete yöneltelen eleştiriler sonucu yön bulmuştur. Bu eleştiriler, o dönemde feminist hareketin sadece belli bir kesim kadın, yani beyaz ve orta sınıf kadınlar adına konuşuyor olmasına karşı bir tepki özelliği göstermektedir. Üçüncü dalga, feminizmin daha kapsayıcı olması gerektiğini; farklı kimlik ve deneyime sahip kadınların da temsil edilmesi gerektiğini savunur ve ikinci dalgadaki evrensel kadın anlayışını sorgular. (Taş, 2016: s. 170) Ayrıca bu dönemde, kadınların günlük yaşamlarını doğrudan etkileyen, daha küçük ama önemli sorunlar gündeme gelmiş ve toplumsal dönüşümün sağlanabilmesi için eğitim ve bilinçlendirme faaliyetlerinin artırılması üzerinde durulmuştur. (Tür ve Aydın Koyuncu, 2010: s. 7)

Üçüncü dalga feministler, toplumsal cinsiyetin ötesine geçerek sınıf farkı, etnik kimlik, cinsellik gibi çok katmanlı konuları ele almış ve bu başlıkları feminist düşünce bağlamında şekillendirmeye çalışmışlardır. Bu dönemde, özellikle ikinci dalgadaki genelleyici yaklaşımdan uzaklaşmış; kadınlar arasındaki farklılıkların tanınması önemli bir hale gelmiştir. Tek bir kadın tanımı yerine çeşitliliğe vurgu yapılmıştır. Ayrıca, sadece kadın erkek ilişkilerine ve eşitlik konusuna değil; çevre, sosyal adalet, kalkınma gibi pek çok alana dair yeni eleştiriler üretilmeye başlamıştır. (Taş, 2016: s. 172)

1.3.2. Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğine Yönelik Kuramlar

Feminist düşüncenin şekillenmesi, içinde bulunulan dönemin siyasal ve toplumsal koşullarından etkilenmiş; dünyada ve yerel topluluklarda farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Ancak feminizmin tanımlamalarının, farklı kültürel normlara, siyasal yapılanmalara ve uygulamalara, hatta uluslararası farklı yaptırımlara rağmen, temel toplumsal düzeyde kadınların tanımlanmasını ve baskının belli biçimlerini ifade ettiği görülmektedir. (Taş, 2016: s. 164) Geniş bir şekilde temellenmiş birçok felsefi dünya görüşü gibi feminizm de altında birçok türü barındırmaktadır. Birçok feminist kuram temel olarak kendi yaklaşımlarını liberal, radikal, kültürel, Marxist, psikoanalitik, sosyalist, varoluşçu ya da postmodern olarak tanımlamaktadır. (Putnam Tong, 2006: s. 9)

1.3.2.1. Liberal Feminizm

Bugün ortaya çıkan birçok feminist yaklaşım, liberal feminizmin eksik görüldüğü yerlerden yola çıkarak şekillendiği için feminist düşünceyi anlamaya liberalizmden başlamak yerinde olur. Bu düşünce tarzı Wollstonecraft ve Mill'in yazdıklarıyla belirginleşmiştir. Ulusal Kadın Örgütü tarafından da benimsendiği gibi, liberal feminizmin temel vurgusu şudur: Kadının ikincil durumda olması, kadının kamusal alana girmesini ve burada başarılı olmasını engelleyen birtakım yasal ya da geleneksel sınırlardan kaynaklanmaktadır. Kadının hem fiziksel hem de entelektüel olarak erkekten daha zayıf olduğu görüşü toplumda yaygın olduğundan kadınlar akademik hayattan, tartışma hayatından ve ekonomik hayattan dışlanmış bulunmaktadır. (Putnam Tong, 2006: s. 10)

İlk feminist teori olarak kabul edilen liberal feminizmin ilk amacı kadınların da erkeklerle eşit şartlarda oy kullanmasını sağlamak olmuştur. Liberal feministler, aslında bilinen liberal görüşlerin kadınlar için de uygulanmasını savunmuşlardır. Bu teorinin temelinde; fırsatta, statüde ve muamelede eşitlik sağlanması isteği bulunmaktadır. Ancak kadınların, erkeklere ait olan dünyada, ayrımcı politikalar nedeniyle geri planda bırakıldığını öne sürmektedirler. Liberal feministlere göre, erkeğe ait görülen bağımsızlık, evrensellik gibi değerlere kadınların da sahip olması gerekmektedir. (Altınbaş, 2006: s. 25)

Mary Wollstonecraft, 1792 yılında kaleme aldığı *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* eseriyle feminist teoriye önemli bir katkıda bulunmuştur. Bu eser, kendinden sonra gelen eserler için önemli bir kaynak olmuştur. Bu eserin yayınlanmasından kısa zaman önce, Fransız Devrimi'nin ilk yıllarında, Olympe de Gouges tarafından *Kadın Hakları (Les Droits de la femme)* isimli bir el broşürü yayınlanmıştır. Daha sonra Gouges, giyotinle idam edilmiştir. (Donovan, 2014: s. 21) Mary Wollstonecraft, eserini yayınlarken, amacının yalnızca kadın haklarını savunmak olduğunu dile getirmiştir. Çünkü ona göre bağımsızlık, her erdemin temelidir. Wollstonecraft'a göre kadınlar da erkeklerle ortak haklara ve sahip olmalıdır ve bunun sağlanması için de eğitimin önemini vurgulamaktadır. (Alkan, 2018: s. 3)

Wollstonecraft'a göre orta sınıf bir kadın olmak, sağlığı özgürlüğü ve erdemi feda etmek demektir; çünkü bahsedilen prestiji ancak bir koca sağlayabilir. Bu şekilde kısıtlanmış kadınlar, zayıf bırakılmış kadınlardır. Pembeyaz tenleri renk değiştirmesin

diye ev dışına çıkmaları bile sınırlandırılmaktadır; bu nedenle sağlıklı bir vücuda sahip olamamaktadırlar. Kendi kararlarını kendileri verememektedirler; dolayısıyla özgür değildirler. Devamlı olarak kendilerine (estetik olarak), erkeklere ve çocuklarına bakmaya yöneltilmiş oldukları için de kendi akıl güçlerini geliştirmeye odaklanamamaktadırlar. Wollstonecraft, “toplumsal olarak inşa edilmiş cinsiyet rolleri” terimini kullanmamış olsa bile, doğaları gereği kadınların erkeklerden daha fazla zevk arayıcı ve zevk verici olduklarını inkar etmiştir. Ayrıca erkekler de kadınlar gibi bir kafese kapatılsa onların da benzer özellikler geliştireceğini iddia etmiştir. (Putnam Tong, 2006: s. 27)

Analizi sınırlı olmasına rağmen Wollstonecraft tutkularının, çocuklarının ya da kocasının kölesi olmayan, akıl ve beden olarak güçlü bir kadın görüşü sunmaya çabalamıştır. Ona göre ideal kadın, kendini gerçekleştirmek ile kendini kontrol etmekten daha az ilgilenen kadındır. Kadının, kendine yakıştırılan geleneksel toplumsal rollerden kurtulabilmesi için aklın yönlendirmesiyle hareket ederek eşlik ve annelik gibi görevlerinden çekilmesi gerektiği savunulmuştur. Wollstonecraft’ın bir kadında geliştirmek istediği en önemli şey kişiliktir. Kadın, erkeğin oyuncağı ya da eğlenmek istediği zaman kullanabileceği çeşitli gevezelikler yapan biri olmamalıdır. Bir başka deyişle, kadın, başkalarının mutluluğu için yalnızca bir araç olarak var olmamalıdır. (Putnam Tong, 2006: s. 30)

Aydınlanmacı liberal feministlerin paylaştığı belli temel görüşler mevcuttur. İlk olarak, insan aklının ve vicdanının herkes için eşit olduğunu savunurlar. Onlara göre, kadın ve erkeklerin hem ruhları hem de zihinsel yetenekleri aynıdır; yani ontolojik olarak farklı değildirler. Ayrıca toplumsal dönüşüm için en etkili yöntemin, eleştirel düşünme becerisini geliştiren eğitim olduğunu belirtmişlerdir. Bireyin akılcı ve bağımsız bir varlık olduğunu ve onurunu bu özerklikten aldığını savunmuşlardır. Bu çerçevede, doğal haklar anlayışı temel alınmış ve özellikle 19. yüzyıldaki kadın hareketlerinde siyasal haklar, özellikle oy hakkı, önemli bir mücadele alanı olmuştur. Bu bağlamda, liberal feministler, bireysel vicdanın ve aklın toplumsal değişimde belirleyici olduğu görüşüne inanmışlardır. (Donovon, 2014: s. 33)

İkinci dalga kadın hareketi ve liberal feminist düşünce çerçevesinde kadınların iş dünyasındaki yerini inceleyen çalışmalar, kadınların yönetim ve organizasyon alanlarında yaşadığı zorlukları ortaya koymaktadır. Bu durum genellikle “cam tavan”

ifadesiyle tanımlanmaktadır. (Çetinel ve Ersoy Yılmaz, 2016: s. 124) Buradan hareketle, liberal feminist yaklaşıma göre, iş dünyasında kadınlara yönelik ayrımcılık hem pozisyonlarda hem de maaşlarda görülmektedir. Bu durumun önüne geçebilmek için önerdikleri çözümler arasında adil ücretlendirme, cinsiyet temelli olmayan değerlendirme süreçleri ve kadınların üst kademelere ulaşmasını kolaylaştıracak düzenlemeler yer almaktadır. (Irefin ve Ifah ve Bwala, 2012: s. 13)

Liberal feministler güç ilişkilerini sorgulamadıkları için diğer feministler tarafından eleştirilmişlerdir. Ayrıca hiyerarşik işbölümüne ve özel-kamusal ayrımına da eleştirel bakmadıkları öne sürülmüştür. Yönelimlerinin daha bireysel olduğu ve taleplerinin yalnızca orta sınıf, beyaz ve Batılı kadınların çıkarını yansıttığı söylenmektedir. (Irefin ve Ifah ve Bwala, 2012: s. 13) Liberal feminizmin sınırlılıklarına tepki olarak birçok farklı görüş ortaya atılmış ve aynı zamanda bu teorinin cevapsız bıraktığı sorulara da farklı teorisyenler tarafından cevap aranmıştır. Ancak liberal feminizmin, kapsayıcılık bakımından zayıf da olsa, kadının toplumdaki yerinin gözden geçirilmesi konusunda ilk ve çok büyük bir adım olarak tarihte yerini aldığı söylenebilmektedir.

1.3.2.2. Radikal Feminizm

Radikal feminist düşünce, 1960'ların sonuna doğru özellikle New York ve Boston'da ortaya çıkmış bir yaklaşımdır. Bu kuramı geliştiren kadınlar, daha önce özellikle sivil haklar ve savaş karşıtı hareketlerde aktif olarak görev aldıkları için "hareketten gelen kadınlar" olarak tanımlanmışlardır. (Donovan, 2014: s. 266) Beraber mücadele ettikleri yoldaşlarının bile cinsiyete bağlı ayrımcılık yaptığını gözlemleyen bu kadınlar, yaşanan bu durumu sorgulayarak ikinci dalga/yeni dalga kadın hareketini başlatmışlardır. İkinci dalga feminist hareket, daha çok radikal feminizm içinde kendine yer bulmuştur. Liberal feministlerin hukuki temelli taleplerini yeterli bulmayan bu yaklaşım, kadınların uğradığı baskı ve ayrımcılığın kökenine inmeyi amaçlamıştır. Amerika'daki en güçlü feminist örgütlerden biri olan NOW'ın (National Organization of Women – Ulusal Kadın Örgütü) New York başkanlığından ayrılarak kendi grubunu kuran Ti-Grace Atkinson, 1968 yılında yayınladıkları yazılarla toplumsal cinsiyet rollerine dayalı düzenin bütün baskıcı yapıların çıkış noktası olduğunu savunmuştur. (Osmanağaoğlu Bilmiş, 2006: s. 15)

Radikal feminizmin öne çıkan görüşlerinden biri de “kişisel olan politiktir” düşüncesidir. Bu bakış açısına göre kadınların yaşadığı sorunların temelinde erkek egemen sistem yer almaktadır. Kadınların bu baskıya karşı örgütlenip mücadele etmeleri gerektiğini savunurlar. Ayrıca kadın ve erkek arasındaki farkların yalnızca biyolojik değil, aynı zamanda kültürel olduğu; bu farklılığın ileride kurulacak yeni toplumsal yapının temeli olması gerektiğini vurgularlar. (Donovan, 2014: s. 266)

Radikal feminizm, kadınların tarih boyunca erkek egemenliği altında yaşadığı zorlukları en iddialı şekilde dile getiren yaklaşımlardan biridir. Bu çerçevede “ataerkillik” kavramı, erkeklerin kadınlar üzerindeki sistematik baskısını dile getirmekte kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Erkek egemen bakış açısının toplumu, siyaseti, kültürü ve insan ilişkilerini şekillendirdiği toplumlarda gözükten ortak belli özelliklere baktığımızda; soyağacı erkeğe göre belirlenmektedir (patrilinear), çocuklar erkeğin bulunduğu yerde yaşamaktadır (patrilokal), hukuk evliliği kutsamaktadır, en büyük suç erkek otoritesine karşı gelmektir, en büyük erdem ise otoriteye ve eril yasaya karşı itaatkar olmaktır, düşünce tarzı hala ikilikler üzerinden şekillenmektedir, kadın hep arka planda kalmaktadır, Tanrı anlayışı erkek merkezlidir, yaşam tek yönlü bir algıyla ilerlemektedir ve sermayenin kontrolü erkeklerin elindedir. (Pira ve Elgün, 2004: s. 528)

Radikal feminist teorisyenler, toplumda kadının ikincil konumda olmasının temel nedeninin ataerkil düzen olduğunu iddia etmektedir. Bu yaklaşıma göre, ataerkil sistem, kadınların ikincil konumunu doğal ve kalıcı bir hale getirerek bunu normalleştirmektedir. Bu da kadın ve erkekler arasında süregelen bir çatışmanın temelini oluşturmaktadır. Bu noktada, radikal feministler, cinsiyet temelli baskının kaynaklarını sorgulayıp bu düzenin tamamen değişmesi gerektiğini savunmaktadır. Onlara göre çözüm, yalnızca bazı düzenlemeler yapmak değil; sistemin kendisini kadınlara haksızlık etmeyecek şekilde yeniden kurgulamaktır. (Çetinel ve Ersoy Yılmaz, 2016: s. 125)

Ataerkil düzen kadının yalnızca emeğini değil; aynı zamanda bedenini, cinselliğini ve doğurganlığını da kontrol altında tutan bir yapıdır. Bu yapı erkeklerin çıkarlarını koruma üzerine kurulmuştur. Aile yapısı ise erkeğin otoritesine ve soy bağının korunmasına göre şekillenir ve mülkiyetin babadan oğula geçmesini de güvence altına alır. Böyle bir düzende kadınlar, birey olarak bağımsızlıklarını kazanmak için ekstra

bir mücadele vermek durumunda kalır. Mary Wollstonecraft, kadının erkeğe olan bağımlılığının biyolojik bir zorunluluk olmadığını, sosyal koşullardan kaynaklanan bir durum olduğunu ve eşit imkanlar sağlanırsa kadınların da bağımsız bireyler olabileceklerini savunmuştur. (Atan, 2015: s. 9)

Alison Jaggar ve Paula Rothenberg'in değerlendirmelerine göre kadınlar üzerindeki baskı, tarih boyunca karşılaşılan ilk ve en yaygın eşitsizlik şeklidir. Üstelik kadınların uğradığı bu baskı neredeyse tüm toplumlarda görülmekte ve dirençli bir yapı göstermektedir. Bu durum sadece yapısal koşullardan değil, aynı zamanda bireylerin benimsediği önyargılardan da beslenmektedir. Bu nedenle kadınlara yönelik baskı, diğer tüm toplumsal eşitsizlikleri anlamak için önemli bir örnek oluşturmaktadır. Ancak radikal feministlerin cinsiyetçiliğin insani baskının ilk, en yaygın veya en derin biçimi olduğu konusunda prensipte hemfikir olmaları, bu zararlılığın doğası ve işlevi veya onu ortadan kaldırmanın en iyi yolu konusunda da anlaştıkları anlamına gelmemiştir. Tam tersine, radikal feministler, iki farklı eğilime ayrılmışlar ve cinsiyetçilikle nasıl mücadele edileceğine dair çok farklı görüşler dile getirmişlerdir. Bir grup özgürlükçü yaklaşıma odaklanırken diğer grup kültürel farklar üzerinden ilerleyen bir yaklaşım benimsemiştir. (Putnam Tong, 2009: s. 49)

1.3.2.3. Kültürel Feminizm

Liberal feminist teorinin mirası hala bizimledir. Bununla birlikte 19. yüzyıl feminist düşüncesinde eşit derecede önemli başka görüşler de kendine yer bulmuştur. Bu fikirler “kültürel feminizm” etiketi altında gruplandırılabilir; çünkü bunlar aydınlanmacı liberal feminist teorinin temelde rasyonel ve hukukçu etkisinin önüne geçmektedir. Bu görüşü benimseyen feministler, yalnızca siyasi reformlara değil, daha kapsamlı bir kültürel dönüşüme önem verirler. Eleştirel düşünce ve kişisel gelişim onlar için önemli olmakla birlikte, yaşamın rasyonel olmayan, sezgisel ve çoğunlukla topluluk temelli yönlerini de göz önünde bulundururlar. Erkekler ve kadınlar arasındaki benzerlikleri vurgulamak yerine sıklıkla farklılıklarını vurgulamaktadırlar ve sonuçta kadınsı niteliklerin de kişisel gurur ve güç kaynağı, aynı zamanda toplumsal yenilenme kaynağı olabileceğini savunmaktadırlar. Bu feminist grup, liberal feministlerin pek üzerinde durmadığı din, evlilik ve aile gibi konulara da yeni bakış açıları getirmiştir. (Donovon, 2006: s. 47)

Yüzyılın sonlarına doğru feminist düşünce, kadın haklarını tek başına bir amaç olmaktan çıkarıp daha geniş sosyal dönüşümlerin bir parçası olarak ele almaya başlamıştır. Feminist sosyal reform teorisi, kadınlara kamusal alana girme ve oy hakkının tanınması gerektiğini, çünkü siyasetin yozlaşmış (eril) dünyasını temizlemek için onların ahlaki bakış açısına ihtiyaç duyulduğunu savunmuştur. Kültürel feminist yaklaşım, esas olarak kadınların duyarlılıkları ve değerleriyle şekillenen, güçlü kadınların önderlik ettiği anaerkil bir toplum modelini temel alır. Bunlar arasında en önemli olarak pasifizm, işbirliği, farklılıkların şiddet içermeyen çözümü ve kamusal yaşamın uyumlu bir şekilde düzenlenmesi yer almaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısında bu ütopyacı vizyon, antropologlar tarafından tarih öncesi çağlarda var olduğu öne sürülen bir ana yönetim dönemi olan anaerkillik teorisinde ifade edilmiştir. (Donovon, 2006: s. 48)

Kültürel feminist görüşe göre, kadınlarla ilgili kalıplaşmış anlayışlar, biyolojik farklılıkların ötesinde, toplumsal çevrenin etkisiyle şekillenir. Bu geleneksel değerler, özel yaşam alanından başlayıp toplumsal alana yayılır. Bu nedenle kadın ve erkeğe atfedilen özelliklerin değişken olduğu kabul edilmelidir. Kültürel feminizm, erkek egemen kültür yanında kadınların da kendine özgü bir kültürel kimliğe sahip olduğunu savunur ve cinsiyetten bağımsız bir kültür oluşturmayı amaçlar. Bu düşünceyi benimseyenler, kadınların toplumdaki ikincil yerinin kültürel bir yapıdan kaynaklandığını savunur ve bu yapının nasıl değiştirilebileceği üzerinde durur. (Aktaş, 2013: s. 65)

1.3.2.4. Marxist Feminizm

Diğer feminist yaklaşımlardan farklı olarak, bu teori, feminizmi ya da kadın sorununu doğrudan referans noktası kabul etmemektedir. Bu teorinin kadın sorunlarına çözüm bulup bulamayacağı konusunda birçok tartışma meydana gelmiştir. Fakat burada karşılaşılan metodolojik güçlüklerin yanı sıra Marx'ın erkek perspektifiyle yazdığı da unutulmamalıdır. Yine de Marxist yaklaşım, feminist teorinin şekillenmesinde kritik rol oynayan birçok öğeyi içermektedir. (Donovan, 2014: s. 133) Hem feminist hem de Marxist perspektifler, baskının ve sömürünün olmadığı, toplumsal cinsiyet ve sınıf ayrımlarının geçersiz olduğu bir toplum idealini savunur. Bu bağlamda cinsiyet ve sınıf çatışmalarının insanlık tarihinin neredeyse tamamında birlikte var olduğu da söylenebilmektedir. Toplumsal cinsiyet ve sınıf çatışmaları, kökleri sekiz ile on yıl

kadar geri gidebilen yakın tarihli toplumsal ürünlerdir. Bu süre göz önünde bulundurulduğunda, tüm bu direnç, emek ve kuramsal ilerlemeye rağmen sınıflı toplum yapısının ve ataerkil düzenin nasıl devam ettiği de önemli bir sorundur. (Mojab, 2018: s. 15)

Kapitalist toplumlarda, yeterli miktarda dahi olmayan biçimsel eşitlikler bile büyük mücadeleler verilmeden elde edilememiştir. Her ne kadar kadına yasal eşitlikler verilmiş olsa da toplumsal cinsiyet eşitliği tam anlamıyla sağlanamamıştır. Marxist feminist teori, hem sınıf temelli ilişkilerin hem de ataerkil yapının kaldırılmasının ne kadar karmaşık olduğunu anlamamıza yardımcı olur. Toplum bir bütündür ve tüm toplumsal ilişki biçimleri, bağımsız birer olgu olmanın ötesinde, bir toplumsal oluşumun ya da üretim biçiminin belirlenmiş ve çatışmalı ilişkileri bağlamında var olmaktadır. Sistem ve parçaları ancak kendi kendilerini yeniden üretebildikleri sürece varlıklarını sürdürebilmektedir. Bu bağlamda, ataerkinin de erkek egemenliğiyle belirlenmiş bir cinsiyet hiyerarşisini yeniden üreten bir toplumsal süreç olduğu söylenebilmektedir. (Mojab, 2018: s. 16)

Marxist feministler, kadınların ezilmesini tek tip bir deneyim gibi görmekten kaçınır. Onlara göre, kadınlar cinsiyetlerinden dolayı baskıya uğrasalar da aralarındaki sosyal, ekonomik ve kültürel farklılıklar nedeniyle bu baskı kendini farklı şekillerde gösterebilir. Bu kuram, cinsiyete dayalı işbölümünün kadınları iki yönlü baskı altına aldığını savunur; ev içi ücretsiz emeğe zorlanan kadınlar, iş hayatında da düşük ücretlerle ve düşük statüde işlerle yetinmek durumunda kalırlar. (Erdoğan, 2014: s. 8)

Kadınların ezilmesine Engels'in önerdiği çözüm, ev işlerinin bireysel sorumluluk olmaktan çıkarılıp toplumsal bir hizmet haline getirilmesidir. Böylece kadınlar sadece ev işleriyle sınırlandırılmadan üretim sürecine daha aktif şekilde dahil olabilirler. Engels'e göre, tek eşli aileler de ekonomik sistemin temel yapı taşlarından biridir ve bu nedenle bu yapının çözülmesi toplumsal dönüşüm için gereklidir. Ev işleri ve çocuk bakımının toplumsal alana taşınması gerektiğini savunan Engels'in bu yaklaşımı, maddeci feminist düşünceyle benzerlik gösterir. Fakat bu öneri, Marx'ın emek süreçlerine ilişkin kuramları bağlamında ele alındığında sorunlu hale gelmektedir. Çünkü kadının katılımını teşvik ettiği sanayi üretimi, aynı zamanda bireyin emeğinden yabancılaştığı bir sistemin parçasıdır. Dolayısıyla kadınların özgürleşmesi adına önerilen çözüm, aslında başka bir bağımlılık ilişkisine kapı aralamaktadır. Kadınların

evin sınırları içinde izole bir yaşam sürmesindense başkaları ile çalıştıklarında daha anlamlı bir sınıf dayanışması gösterebilecekleri söylenebilir. Marx'ın kavramlarını kullanarak fabrikalara yönelmenin yabancılaşma yönünde ek bir adım olduğu öne sürülebilmektedir. (Donovan, 2014: s. 149-150) Yine de evde çalışan bir kadının, zamanını kontrol etme konusunda fabrika işçisine kıyasla daha fazla özgürlüğü olduğu söylenebilir. Bu durum, Marx'ın emeğin doğal hali olarak gördüğü yaratıcı üretim süreciyle bir noktada örtüşmektedir. (Donovan, 2014: s. 156)

1.3.2.5. Sosyalist Feminizm

Sosyalist feminizmin ortaya çıkışı, büyük ölçüde Marxist düşüncenin cinsiyet konusunu yeterince ele almamasına duyulan rahatsızlıktan kaynaklanmıştır. Bu yaklaşım, özellikle kadınların yaşadığı baskının, işçilerin yaşadığı baskıyla aynı derecede önemsenmemesinden duyulan memnuniyetsizliğe dayanır. Marxist teorisyenlere göre burjuvazinin elindeki proleteryanın sorunları, erkeklerin elindeki kadınların sorunları ile karşılaştırılamayacak kadar önemlidir. Bazı Marxist feministler kadınlara sıra gelmesini beklerken bazıları bu konuda daha sabırsız davranmışlardır. (Putnam Tong, 2006: s. 277)

Sosyalist feminizm, Marxist düşünce temelinde şekillenmekte ve radikal feminizmin eleştirilerinden beslenmektedir. Marx ve Engels'in ortaya koyduğu Marxist kuram; maddeci determinizm, ideoloji, sınıf bilinci, emek, yabancılaşma ve praxis gibi kavramlarla feminist düşünceye önemli katkılar sunmuştur. Radikal feminizm ise cinsiyeti merkeze alarak yeni bir çıkar ve iktidar anlayışı geliştirmiştir. Sosyalist feministler de, bu eleştirilerden etkilenecek Marxizmin temel kavramlarını kadınların deneyimlerine uyarlamaya ve bu kavramları yeniden tanımlamaya çalışmaktadır. (Çakır, 2008: s. 185)

Çağdaş sosyalist feministlerin önemli bir kısmı, kadınların maruz kaldığı baskının yalnızca sınıf ayrımlarına bağlı olmadığını, bunun ötesinde kadın kimliğine özgü bir baskının da söz konusu olduğunu dile getirmiştir. Kadınların ekonomik olarak erkeklere bağımlı olmadıkları, hatta iş hayatında aktif oldukları toplumlarda bile ataerkil yapıdan tamamen kurtulmaları söz konusu olmamıştır. Sosyalist feministler, Marxist yaklaşımın, kapitalizmin ev ile iş yerini nasıl ayırdığını ve ev içi emeği nasıl değersizleştirdiğini iyi anlattığını düşünür; fakat kadınların neden daha çok ev işlerine

yönlendirildiğini, erkeklerin ise iş gücüne dahil edildiğini yeterince açıklayamadığını savunurlar. (Putnam Tong, 2006: s. 278)

Sosyalist feminizmin Marxizme yönelttiği en temel eleştiri, cinsiyet ilişkilerinin göz ardı edilmekte olduğudur. Marxist teori, erkek egemen koşullar altında ve erkek bakış açısıyla geliştirilmiştir. Marx ve Engels'in kuramı, toplumsal cinsiyet ilişkilerini tamamen dışlamasa da bu ilişkileri merkezine almamakta ve kadınların özgün durumlarını analiz etmeyi zorlaştırmaktadır. Cinsiyetler arasındaki ilişkiler genellikle sorgulanmaksızın, doğal bir durum olarak kabul edilmektedir. Marx, kadını doğayla özdeşleştirdiği ve doğayı olduğu gibi veri kabul ettiği için; Engels ise kadını aileyle eşitlediği ve onun aile içindeki rolünü eleştirmediği için eleştirilmektedir. (Çakır, 2008: s. 188)

Sosyalist feminist Heidi Hartmann, Marxist analizde kullanılan kavramların, insanların toplum içindeki konumlarını açıklamakta yetersiz kaldığını savunmuştur. Özellikle cinsiyet konusu bu analizlerde geri plana atılmıştır. Buna karşılık radikal feministler, ataerkil sistemin kadınları nasıl geri planda bıraktığını daha net gösterebilmektedir. Ancak onların da ataerkilliği evrensel bir sistem olarak görmeleri bazı eleştirilere neden olmaktadır. Radikal feministler gibi psikoanalitik feministler de cinsellik analizinde kamu dünyasındaki konumların erkekler ile ev içi alandaki konumların kadınlar ile doldurulmasını açıklayabilmektedir. Fakat bu teorisyenler, bu tür bir konumlandırmayı erkek ve kadın cinslerinin kimliklerinin ve davranışsal örüntülerinin bilinçdışı bir düzlemde yapılmış olmasına bağlarken, bu bilinçdışılığın siyasi ve ekonomik alanlardaki devrimsel aktivitelerden pek etkilenmediğini söylemektedir. (Putnam Tong, 2006: s. 278-279)

Bir yanda geleneksel Marxist feministlerin sınırlılıklarını, diğer yandan da radikal ve psikoanalist feministlerin sınırlılıklarını aşmak için sosyalist feministler iki farklı yaklaşım geliştirmişlerdir; bunlardan biri ikili-sistem kuramı ve diğeri birleşik sistemler kuramıdır. İkili sistem teorisini benimseyenler, kapitalizm ile ataerkilliğin ayrı yapılar olduğunu ama birlikte işlediklerinde kadınlar üzerinde daha yoğun bir baskı yarattığını ileri sürerler. Bu bakış açısına göre, bu iki sistem önce kendi içinde değerlendirilmelidir; sonrasında ise aralarındaki karşılıklı ilişki incelenerek kadınların yaşadığı sorunların kaynağı daha net bir biçimde ortaya konabilir. İkili sistemi karmaşık hale getiren nokta, ikili sistem kuramcılarının hepsinin kapitalizmi maddi bir

yapı ya da kökleri tarihten gelen bir üretim biçimi olarak tanımlamalarına rağmen, yalnızca bazılarının ataerkilliği bu şekilde tanımlıyor olmasıdır. Diğerleri ataerkilliği maddi olmayan, büyük çapta ideolojik ya da zaman mekan ihtimallerini aşan psikoanalitik bir yapı olarak görmektedir. İkili sistem kuramcılarına karşın birleşik sistemler kuramcıları kapitalizmi ve ataerkilliği tek bir kavrammış gibi birlikte incelemeye karar vermişlerdir. Bu kuramcılara göre artık kapitalizm, ataerkillikten ayrı bir şey değildir. (Putnam Tong, 2006: s. 279-280)

Bugünkü hali ile kapitalist sistemde kadınlar erkekler ile eşit olan işlerden düşük ücret almaktadırlar; iş hayatında cinsel tacize uğramaktadırlar; karşılığı maddi olarak ödenmeyen ev işleri yapmaktadırlar; kamu-özel ayrımının zararlı dinamiklerine maruz kalmaktadırlar. Daha önceki kuşaklardaki kadınlar da ataerkilliği yaşamıştır ancak mevcut ekonomik sistemin dinamiklerine bağlı olarak daha farklı yaşamışlardır. Feodal sınıf düzenlemelerinin eşlik ettiği feodal cinsiyet ilişkileri sistemi ve toplumsal cinsiyet ve sınıf ilişkileri birlikte büyümüşlerdir ve bugün bizim bildiğimiz halini almışlardır. Kapitalist çekirdek aile yapısı buna bir örnektir. Cinsiyet ilişkilerinin sınıf ilişkilerinden bağımsız olduğunu söylemek tarihin nasıl çalıştığını görmezden gelmek demektir. (Putnam Tong, 2006: s. 293)

1.3.2.6. Varoluşçu Feminizm

20. yüzyılın etkili kadın düşünürlerinden olan Simone de Beauvoir, hem kadın özgürlük hareketinin gelişimine katkı sağlamış hem de varoluşçu feminizmin temellerini atmıştır. Kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak kaleme aldığı eserlerinde kadınların toplumdaki konumunu sorgulamış ve varoluşçu felsefeyi kadın-erkek ilişkisi üzerinden yorumlayarak feminist düşünceye yeni bir yön vermiştir. (Yıldırım, 2019: s. 145) Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cins* adlı eseriyle Mary Daly'nin *Tanrı Babadan Ötede* adlı kitabı, çağdaş feminist düşüncenin öne çıkan metinleri arasında yer alır. Bu metinlerin temelinde varoluşçuluk felsefesi yer alır. Özellikle Sartre'ın fikirleri, de Beauvoir'ın düşünsel dünyasını şekillendiren en önemli kaynaklardan biri olmuştur. (Donovan, 2014: s. 223)

Simone de Beauvoir'ın bakışına göre kadınlar, toplumda kendi kimliklerini doğrudan tanımlamak yerine, erkek merkezli bir düzenin yansıması olarak görülmektedir. Ona göre ataerkil yapılar, erkeği norm ve merkez olarak kabul ederken kadını onun

karşısında “öteki” olarak tanımlar. Kadın, kendi olarak değil, erkek üzerinden tanımlanır; bu da kadının kültürel ve bireysel olarak ikinci planda kalmasına neden olur. (Donovan, 2014: s. 232) Simone de Beauvoir’a göre, aile ne kadar modern ya da eğitilmiş olursa olsun, cinsiyet rollerinden bağımsız kalmak pek mümkün değildir. Ona göre bu durumun temelinde aile kurumunun kendisi yer alır. Bu eşitsizliğin temel nedeni, toplumsal rollerin aile kurumu içerisinde kalıplaşmış olmasıdır. Kadınlar toplumsal yaşamda daha görünür olsalar da kamusal alan çoğu zaman erkek merkezli şekilde şekillenmeye devam etmektedir. (Yıldırım, 2019: s. 146)

Başlangıçta her iki cins için de vücut en başta dünyanın anlaşılmasını ve çocuğun çevresine yönelmesini sağlayan bir aracı olarak kabul edilmektedir. İkisi de farklı bir cinse ait olduklarını henüz idrak edememektedir. İkisi de doğum ve sütten kesilme olaylarını benzer şekilde deneyimlemektedir ve ergenlik çağına kadar benzer enerji ile hareket etmektedir. Bu noktada de Beauvoir’a göre, kız çocuklarını söz konusu edilgenliğe hazırlayan en başta çevresi ve hemcinsleridir. Bu sırada erkek çocuk da erkeklik gururunu cinsel organı ile somut bir hale büründürmekle birlikte aşkınlığını ve egemenliğini de bu organa yakıştırmaktadır. Kız çocuğunda olduğu varsayılan ve de Beauvoir’ın reddettiği kadınlık/dişilik içgüdüğü aslında tamamen toplumsal bir algıdan ibarettir. Toplum, erkek çocuğun ilgisini penis üzerinde toplarken kız çocuğun kendini bir nesne haline getirmesini desteklemektedir. (Güngel, 2020: s. 25-26)

De Beauvoir, kadının öteki olarak tanımlanmasının temelinde, bedensel deneyimlerinin önemli bir rol oynadığını ileri sürer. Hamilelik, adet görme ve doğum gibi süreçler kadını hem fiziksel hem de toplumsal anlamda sınırlarken, erkekler bu tür bedensel kısıtlamalardan muaftır. Bu durum, kadınların kendilerini yabancılaşmış hissetmelerine yol açmaktadır. (Donovan, 2014: s. 233)

De Beauvoir kadınların kendilerinin öteki konumunu kabullenmelerini eleştirmektedir. Bu mesele, feminist teoride Michele Barrett ve Mary Daly gibi isimlerin de tartıştığı önemli bir konudur. De Beauvoir’a göre kadınların bu durumda olmalarının sebebi aralarında bir kopukluk olmasıdır. Kadınlar uzun zaman boyunca kendilerini bir topluluk olarak değil, ayrı ayrı bireyler olarak görmüşlerdir. (Donovan, 2014: s. 236) De Beauvoir kadınların edilgen durumunun ve boyun eğdirilişinin önemli bir boyutuna dikkat çekmiştir ancak yalnızca beyaz burjuva ev kadınına odaklanması açısından eleştirilmiştir. Kadınların ötekilikten kurtulup kariyer yapmalarını önerirken

bahsettiği aslında beyaz burjuva kadındır. Irkçılık ya da yoksulluk gibi sebeplerle bu işkinliğe batmış kadınlar için bu türden özendirmeler yersiz bulunmuştur. (Donovan, 2014: s. 237)

1.3.2.7. Psikanalitik Feminizm

Sigmund Freud'un cinselliğe ilişkin kuramları her ne kadar tartışmalı da olsa kadınların cinselliğine ilişkin yaptığı çalışmalar göz ardı edilemeyecek şekilde önemlidir. Psikoanalitik feministler, Freud'un söylemlerinde özgürleştirici olduğu kadar baskı altına alıcı ögeler de tespit etmişlerdir; bu nedenle Freud'un teorisinin incelenmesi ve anlaşılması gerektiğini belirtmişlerdir. Okuyucularında yarattığı bu çelişkinin sebebi, Freud'un yalnızca toplumda tabu olarak kabul edilen konulara değinmesi değil, aynı zamanda bütün cinsel ayrıklık, çeşitlilik ve sapkınlıkları normal insan cinselliği olarak adlandırdığı gelişim aşamaları adı altında incelemiş ve ortaya koymuş olmasıdır. (Putnam Tong, 2006: s. 225) Bununla birlikte sadizm ve mazoşizm konularını tartışan Freud'a göre, sadizm eril bir davranış biçimini, mazoşizm ise dişil bir tutumu temsil etmektedir. Ona göre, erkeklerde cinsellik genellikle saldırganlık ve kontrol arzusu ile ilişkilendirilirken, kadınlarda daha çok edilgenlik ve acı çekme deneyimiyle özdeşleşmektedir. Bu durumda erkekteki efendilik arayışı kadındaki edilgenlikte karşılık bulmaktadır. (Donovan, 2014: s. 179)

Freud, çocukların psikoseksüel açıdan farklı gelişim dönemlerini tecrübe ettiklerini savunmuştur. Bu dönemlerden geçen çocuklar, belli yetişkinlerin nasıl davrandığı konusunda örnekleri izlemekte ve buna bağlı olarak kendi cinslerine uygun roller edinmektedirler. Kız ve erkekler kendi cinselliklerini farklı tecrübe ettiklerinden, birbiriyle çelişen cinsel roller edinmektedirler. Bu durumda erkekler kendi cinsel olgunlaşma süreçlerine normal olarak uyum gösterirlerse erkeksi özellikler göstermeleri; kadınlar da yine normal ve uyumlu gelişirlerse kadınsı özellikler göstermeleri beklenmektedir. Freud bir ölçüye kadar hepimizin hem kadın hem de erkek özellikleri barındırdığımızı kabul etmiş olsa da anatomimiz gereği, kadınların kadınsı; erkeklerin ise erkeksi özellikler geliştirdiklerini savunmuştur. (Putnam Tong, 2006: s. 225-226)

Freud zamanındaki yetişkinler, cinselliği üretken bir yetişkin aktivitesi olarak görmüş ve çocukların bir cinselliği olmadığını düşünmüşlerdir. Freud'a göre çocuk, belirli

evrelerden geçerek “normal” heteroseksüel cinselliğe ulaşır. Oral aşamada bebek annesinin memesini emerken haz alır. Anal aşamada iki-üç yaşındaki çocuk dışkısını kontrol etme davranışını deneyimler. Fallik dönemde ise çocuk genital bölgelerini keşfeder ve oedipus kompleksi olarak adlandırılan duygusal karmaşayı çözmeye çalışır. Altı yaş civarında, açık cinsellik belirtileri göstermeyi bırakan çocuk, ergenlik çağında bitecek olan soyut döneme geçmektedir. Daha sonra ergenliğe giren bu genç kişi, cinsel dürtülerin yeniden dirildiği döneme girmektedir. Her şey bu plana göre ilerlediğinde libido dışarı doğru yönelecek ve bu kişi karşı cinsten birine yönelecektir. Tüm bu süreçler göz önüne alındığında, Freud, kritik noktanın oedipus ve hadım komplekslerine çözüm bulunması olduğunu dile getirmiştir. Psikoanalitik kurama göre, erkekler penise sahip olurken kızların sahip olmaması fallik dönemde aşılması gereken psikolojik çatışmalardır. (Putnam Tong, 2006: s. 227)

Erkeklerde oedipus kompleksi, anneleriyle kurdukları güçlü bağa dayanır; anneleri onları besleyen ve koruyan kişidir. Bu yüzden erkek çocuklar, annelerinin ilgisini babalarıyla paylaşmak zorunda kaldıklarında babalarına karşı bir tür düşmanlık hissedebilirler. Annelerini ya da diğer kadınları çıplak gördüklerinde, bu kadınların penisi olmadığını fark edip babaları tarafından hadım edildiklerini düşünen erkek çocuklar, hadım edilme korkusu ile annelerine olan sevgilerini bastırmaktadırlar. Bu noktada Freud’un süperegö olarak adlandırdığı dönem başlamaktadır. Erkek çocuk, babasının değerlerini içselleştirdiği oranda süperegö gelişir ve bu, ataerkillik toplum bilincine dönüşür. Oedipus ve hadım komplekslerini başarıyla aşan erkek çocuklarda güçlü bir süperegö oluşur. Eğer bu kompleksler etkili olmazsa, erkek çocuklar babalarının izinden gitmek istemez ve böylece toplumsal düzenin devamı olan uygarlık sürdürülemez. (Putnam Tong, 2006: s. 227)

Oedipus ve hadımlık kompleksleri kız çocuklarda, erkek çocuklardan farklı bir şekilde kendini göstermektedir. Erkek çocuklar gibi kızlar da ilk sevgi nesnesi olarak annelerini benimserler. Ancak kız çocuklar, erkeklerden farklı olarak, arzu nesnelerini bir kadından bir erkeğe çevirmek durumundadır. Freud’a göre, kız çocuklarının sevgi odağının bir kadından erkeğe kayması, penisin yokluğunu fark etmeleriyle ilişkilidir. Eksikliğinden dolayı üzüntü içine giren kız çocuğu, bu durum ile ilgili annesini suçlamaya başlamaktadır. Ayrıca kendilerini anneleri ile özdeşleştiren kız çocuklar, babalarının karşısında annelerinin yerini almaya çalışmaktadırlar. Fakat zaman içinde bu penis yoksunluğunun kesin bir çözümü olarak bebek sahibi olmayı arzulamaya

başlamaktadırlar. Ancak her kadın annelik isteği taşımamaktadır. Bazı kadınlar, Freud'un da değindiği gibi, cinsellikle ilgili toplumsal yargılardan etkilenerik bedenlerini küçümseyebilir ve cinsellikten uzaklaşabilir. Öte yandan Freud'un "erkeklik kompleksi" olarak nitelendirdiği durumda, bazı kadınlar erkeksi bir yaşam biçimini benimseyip hem davranışlarıyla hem de yönelimleriyle buna göre bir yol izleyebilir. (Putnam Tong, 2006: s. 227-228)

Kadın psikolojisi hakkında psikoanalitik bakış açısına getirilen eleştiriler, kuramın temelde erkek yanlısı olması ve psikoseksüel gelişimi biyolojik cinsiyete dayandıran bir biyolojik determinizm içermesidir. Erkek cinselliğini saldırgan olarak tanımlayan ve bunu normalleştiren Freud cinsel ilişkiyi tecavüz gibi gören bir bakış açısını meşrulaştırdığı gerekçesiyle eleştirilmiştir. Ayrıca Freudcu bakış açısının, kadının boyun eğmesini sürdürmeye yarayan silahlar olarak kullanıldığı ileri sürülmüştür. Buna göre kız çocuk, yetişme döneminde boyun eğmeyi reddeden bir yapı gösterirse, erkek alanı olarak kabul edilen dünyaya çıkacak ve erkeklerle rekabet ederek onlar için tehdit unsuru olacaktır. Freud'un kadın psikolojisi ve cinselliğine dair ortaya koyduğu düşünceler, çoğu zaman erkek merkezli olmakla eleştirilmiştir. Bu düşünceler, Batı düşünce geleneğinde Aristoteles'le başlayıp kadınları "eksik erkek" olarak değerlendiren bakış açısını devam ettiriyor gibi görünmektedir. (Donovan, 2014: s. 194-195)

1.4. TARİHSEL SÜREÇTE KADIN VE SANAT

Tarih boyunca kadınların toplumdaki yerini sorgulayan ve iyileştirmeyi amaçlayan feminist hareketlerin, sanat alanında da etkisi hissedilmiştir. Sanat dünyasında kadınların neden büyük sanatçılar arasında yer almadığı sorusu ile sanatta kadınların görünürlüğünün az olmasının nedenlerini araştırarak başlayan çalışmalar, daha sonraları sanat okullarının kadınlara bakış açısını, sanat eserlerindeki kadın algısını, sanat tarihinde kadınların yerini ve buna benzer pek çok konuyu ele almıştır. Dünyada bu konuda araştırmacılar tarafından yapılmış pek çok çalışma mevcuttur.

Toplumsal değişim ve gelişimi ile yeni toplumsal hareketler ortaya çıkmış ve toplumsal cinsiyet kavramı da bu değişim ile yeniden üretilmiştir. İnsan haklarının dünya genelinde kabul gören bir değer haline gelmesiyle, demokrasinin yayılması ve eğitimin sadece beyazlarla sınırlı kalmayıp tüm ırklar için eşit hale gelmesi, toplumsal

cinsiyet tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Feminist hareket de bu tartışmalar arasında yer almıştır. Tarih boyunca kadınların el işi ve zanaat alanlarında güçlü bir yeri olsa da sanat dünyasında varlıklarını 1950 ve 1960'lı yıllardan önce gösterebildiklerini söylemek zordur. Toplumun bilgi ve estetik üretimi şekillendiren alanlarında örnekleri az görülse de kadınlar bu alanlarda kendini var edebilmek için büyük bedeller ödemek ya da derin yalnızlıklar yaşamak zorunda kalmıştır. Hatta bu kadınların başarılarının normal olmayan ve boş bir çaba olarak görüldüğü ve toplum dışına itildikleri de bilinmektedir. (Karacan, 2016: s. 1086)

Sanat haricindeki çeşitli alanlarda toplumsal cinsiyet kavramı tüm yönleriyle eleştirilirken, sanatta kadının yokluğu en çok vurgulanan konu olmuştur. Sanatın erkek tarafından üretilmesi, eleştirilmesi ve tarihçisinin de erkek olması üzerinde durulmuştur. Ayrıca feminizm bir yandan sanatta kadının yokluğunu eleştirip geleneklerle şekillenmiş rol kalıplarını yeniden inşa ederken bir yandan da yarattığı etkilerle genel olarak geniş kitlelerce kabul gören eğilimleri ortaya koymuştur. (Karacan, 2016: s. 1087)

Kadın olma halini ve deneyimini ön planda tutan ilk kuşak feminist sanatçılara karşılık, 1970'lerin sonlarında ikinci kuşak feminist sanat hareketi, diğer disiplinlerdeki feminist yaklaşımlardan etkilenecek sanat üretimini ve sanatçının rolünü sorgulamaya başlamıştır. Böylece, sanat ve kültür üzerinde kapsamlı ve çok katmanlı bir eleştirel bakış açısı geliştirilmiştir. (Antmen, 2008: s. 13) 1960'ların sonlarında feminist hareketin yükselişiyle sanat alanında feminist yaklaşımlar Amerika'da ortaya çıkmış, daha sonra Avrupa'ya ve dünyanın diğer bölgelerine ulaşmıştır. Bu etki, sanatçıların temsil edilme biçimlerinin ve üretim süreçlerinin yanı sıra, tarih, sanat tarihi ve sanat eleştirisi yazımında da farklı ve yeni yöntemlerin gelişmesine zemin hazırlamıştır. (Batu, 2019: s. 137)

Kadın sanatının niteliği, nasıl yorumlandığı ve ne gibi bir konumda görüldüğü gibi sorularla ilgilenen ilk kuşak kadın sanatçılar, feminist sanat eleştirisinin şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamışlardır. (Antmen, 2008: s. 19) İkinci kuşak sanat tarihçilerinden çok sanat eleştirmenleri, geleneksel metodolojiye yönelik daha tutarlı bir eleştiri yapmışlardır. (Antmen, 2008: s. 64) Kadınların sanat ve üretim süreçlerindeki yerini görünür kılmaya çalışan ilk kuşak feministlerin aksine, ikinci

kuşak feministler kadınların toplumda ve sanatta nasıl temsil edildiğini eleştirel bir bakışla incelemiştir. (Özüdoğru, 2010: s. 114)

Linda Nochlin tarafından kaleme alınan “*Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?*” başlıklı makale, sanat tarihinin feminist bir yaklaşımla ele alınmasına öncülük etmiştir. Nochlin’in bu makalesi, kendinden sonra yapılacak araştırmalar için temel kaynak olma özelliği göstermiştir. Bu makalede, kadın sanatçıların, erkek sanatçılar ile aynı statüde sayılmamalarının ardındaki toplumsal nedenlere odaklanmıştır. (Batu, 2019: s. 138) Nochlin’e göre sanat, çoğu zaman bireyin yaratıcı gücüyle ilişkilendirilse de gerçekte belirli sosyal kurumlar ve yapılar tarafından şekillendirilir. Sanatçının çalışmaları; onu çevreleyen sosyal ortam, kurumlar ve sanatın tarihsel olarak inşa edilmiş temsilleriyle doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle sanat, tek başına bir sanatçının yaratımı olmaktan ziyade, toplumsal mekanizmalarla biçimlenmiş bir alandır. (Antmen, 2008: s. 14)

Ann Sutherland Harris ve Linda Nochlin, kadın sanatçıların tarih içindeki görünürlüğünü artırmayı hedefleyen *Women Artists: 1550–1950* adlı kapsamlı bir çalışma yayımlamışlardır. Eserin amacı kadın sanatçıların başarılarına dikkat çekmektir. Daha sonra Austin, Pittsburgh ve Brooklyn’de tekrarlanmıştır. (Antmen, 2008: s. 14) Feminist tarih ve eleştiri yazımında önemli isimlerden biri ise Lucy Lippard’dır. Sanat dünyasındaki cinsiyet eşitsizliğine karşı çıkmasıyla tanınan Lippard, kadın sanatçıların galeri ve müzelerden dışlanmasına tepki olarak *Kadın Sanatçılar Geçici Komitesi*’ni (*Ad Hoc Committee of Women Artists*) kurmuştur. Kuramsal açıklamalara mesafeli yaklaşan Lippard, teorilerin sınırlayıcı yönlerinin ataerkil yapıyı yeniden ürettiğini düşünmektedir. (Batu, 2019: s. 138)

Kadın sanatçıların Whitney Amerikan Sanatı Müzesi’nin yıllık sergisinde yeterince yer bulamaması üzerine eleştiriler getirilmiş ve bu durum olumlu sonuçlanarak, çoğunlukla yüzde beş ya da yüzde on arasında değişkenlik gösteren kadın sanatçı oranı, 1970’te düzenlenen sergide yüzde yirmi ikiye çıkmıştır. Ancak devam eden feminist etkinliklere karşın, olumlu gelişmelerin kısa süreli olduğu ve oranların bugün bile hemen hemen aynı olduğu söylenebilmektedir. 1971’de kurulan *Sanatta Kadınlar (Women in Arts)* isimli oluşum 1973’te New York Kültür Merkezi’nde *Kadınlar Kadınları Seçiyor* başlığıyla bir sergi düzenlemiştir. Bu sergide toplamda 109 çağdaş kadının eseri yer almıştır. Bu sergi, tıpkı Harris ve Nochlin’in *Kadın Sanatçıları 1550–*

1950 sergisi gibi, ileride yapılacak birçok benzer etkinliğe zemin hazırlamıştır. Kadın sanatçılara yeterince yer verilmediği gerekçesiyle feminist sanatçılar, 1972 ve 1984 yıllarında New York Modern Sanat Müzesi'nde protesto düzenlemiş ve müzeyi kısa süreliğine sembolik olarak işgal etmişlerdir. (Antmen, 2008: s. 19-20)

1970'lerin başında kadın sanatçılar, daha görünür olabilmek için kendi alanlarını yaratmaya başlamışlardır. New York'ta 1971 yılında açılan *Women's Interart Center* bunun ilk örneklerinden biri olmuş, ardından *A.I.R* (1972) ve *Soho 20* (1973) gibi kadınların yönettiği galeriler kurulmuştur. Chicago'da da benzer şekilde 1973'te *Artemisia* ve *Arc* isimli kadın galerileri açılmıştır. Öte yandan, siyah kadın sanatçılar da bu dönemde dışlanmalara tepki göstererek örgütlenmiş ve Faith Ringgold ve kızı Michele Wallace, *Women Students and Artists for Black Art Liberation* adlı grubu kurmuştur. 1971 yılında ise başka bir grup siyah kadın sanatçı *Where We At* adında kendi örgütlerini kurarak harekete geçmişlerdir. Batı tarafında ise yine önemli isimlerden biri olan Judy Chicago, 1970 yılında Fresno State College'da kadın sanatına odaklanan ilk feminist sanat programı hayata geçirmiştir. Bir sonraki yıl ise Miriam Schapiro'yla birlikte California Sanat Enstitüsü'ndeki *Feminist Sanat Programı* 'nda çalışmıştır. Bunun sonucunda da ünlü *Kadın Evi* sergisi gerçekleştirilmiştir. 1979'da, Schapiro, Nancy Azara ve bazı diğer sanatçılar, bugün de etkinliğini sürdüren *Feminist Sanat Enstitüsü*'nü kurmuştur. Aynı dönemde, *Kadın Mekanı (Womanspace)* adlı kar amacı gütmeyen bir sanat galerisi açılmış; 1973 yılında ise sergiler, atölye çalışmaları ve eğitim faaliyetleriyle öne çıkan *Los Angeles Kadınlar Binası* kurulmuştur. Bu iki oluşum, California'daki feminist sanat hareketinin hız kazanmasında kilit rol oynamıştır. 1972 yılında ise, farklı sanat dallarında çalışan kadınları bir araya getirmek amacıyla *Kadın Sanat Komitesi (Women's Caucus for Art)* kurulmuş ve ülke genelinde birçok şubesi açılmıştır. (Antmen, 2008: s. 20-21)

Bu dönemde feminist sanat hareketi yalnızca yeni sergiler ve kurumlarla değil, aynı zamanda yazılı yayınlar aracılığıyla da kendini ifade etmeye başlamıştır. Ancak bu yayınların birçoğu uzun soluklu olamamıştır. Örneğin, yalnızca üç sayı yayımlanabilen *Womanspace Journal*, 1970'lerde feminist sanat tartışmalarına katkı sunmuştur. *Feminist Art Journal* (1972-1977), *Women Artists Newsletter* (daha sonra *Women Artists News* olarak devam etmiştir, 1975-1992), *Chrysalis: A Magazine of Women's Culture* (1977-1980), *Helicon Nine* ve *Women and Performance* gibi yayınlar da bu dönemin dikkat çeken örneklerindendir. (Antmen, 2008: s. 21)

Feminist sanat yazınına büyük katkı sağlayan iki önemli yayın da *Heresies* ve *Woman's Art Journal* olmuştur. Bu dergiler, ele aldıkları konular bakımından oldukça farklı perspektifler sunsalar da her ikisi de alana katkı sağlamıştır. 1977 ile 1993 arasında yayımlanan *Heresies*, feminist bir yaklaşımla sanat ve politikayı tartışmayı amaçlayan bir fikir dergisidir. *Woman's Art Journal* ise 1980 yılından itibaren, kadın sanatçıları üzerine çeşitli dönem ve perspektiflerden hazırlanmış akademik içerikleriyle bilinmektedir. (Antmen, 2008: s. 23)

Kadın sanatçıların üretimlerinin ve yaşamlarının belgelenmesi, 1970'ler ve 80'lerde yapılan kapsamlı araştırmalarla sürdürülmüştür. Bu süreçte Elsa Honig Fine, Josephine Withers ve Wendy Slatkin gibi isimlerin hazırladığı eserler, sanat tarihinin eksik kalan yönlerini tamamlamayı hedeflemiştir. Ayrıca kadın sanatçıların hayatları ve eserleri, daha kapsamlı derlemelerde de belgelenmiştir. Kadın sanatçıları üzerine yapılan önemli kaynaklardan biri, Charlotte Streifer Rubenstein'in 1982'de kaleme aldığı *American Women Artists* eseridir. Yine Chris Petteys'in geniş kapsamlı *Dictionary of Women Artists* (1985) adlı çalışması bu bağlamda öne çıkmaktadır. Kadın sanatçılara dair yazılmış bu eserlerin temelinde, erkek sanatçıları kadar büyük olamasalar da kadınların da önemli işler ortaya koyduğunu kanıtlama çabası yer alır. Bununla birlikte, bu tür çalışmaların kadınları hep aynı tarihsel çerçeveye sıkıştırması eleştirilen yönlerinden biri olmuştur. (Antmen, 2008: s. 15) Odaklanılması gereken yalnızca geçmişte yaşamış kadın sanatçıların görünürlüğünü sağlamak değil, bu kadın sanatçıların görünürlüklerini engelleyen toplumsal unsurların araştırılması ve geliştirilmesidir.

Birinci kuşak feministlerin gündeme getirdikleri konu "büyüklük" üzerine tartışmadır. Nochlin, büyük sanatçıların ortaya çıkmasında kurumların birincil etken olduğunu savunmuştur. Ona göre sanatçı gizemli, kutsal, ulaşılması zor bir deha demek değildir. Sanatsal başarı kurumsal etkenlere bağlıdır. Ancak Nochlin'in bu iddiası tepki çekmekte gecikmemiştir. En sert tepki ise Cindy Nemser (1975) tarafından dile getirilmiştir. Ona göre bu iddia kadınları ve erkekleri karşı karşıya getirmektedir. Ancak feminizm o sıralar tam da bu konuyu çözmeye çalışmaktadır. (Antmen, 2008: s. 15-16)

Germaine Greer, *The Obstacle Race* adlı kapsamlı çalışmasında, büyük sanatçıları yaratmanın belirli psikolojik ve duygusal koşullar gerektirdiğini vurgular. Ona göre, özgüveni kırılmış, arzuları bastırılmış yönünü bulamamış bireylerden güçlü sanat

eserleri çıkması pek olası değildir. (Antmen, 2008: s. 16) Ancak Greer bu yaklaşımı nedeniyle Broude ve Usa Tickner tarafından sert bir şekilde eleştirilmiştir. Eleştirmenlere göre Greer, sanatsal başarıyı tanımlarken erkek egemen değerleri sorgulamak yerine onları temel almış; böylece kadın sanatçıların eserlerini, erkek sanatçılara ait başarı ölçütlerine göre değerlendirmiştir. (Antmen, 2008: s. 17)

Nochlin'in makalesi yayımlandıktan on yıl sonra Britanyalı sanat tarihçileri Rozsika Parker ve Griselda Pollock, *Eski Gözdele: Kadınlar, Sanat ve İdeoloji* isimli eserlerinde, sanat eserlerine değer biçmeyi amaçlayan eleştiriyi tümüyle reddetmiş ve önceki araştırmalardan köklü bir biçimde farklı bir yola yönelmişlerdir. Geleneksel tarihsel çerçeveyi belirleyen varsayımları sorgulamak için sanat, sanat üretimi, kadının sanattaki tarihsel yeri ve bu yerin ideolojik olarak nasıl şekillendiği konularını analiz etmeye çalışmışlardır. (Antmen, 2008: s. 17)

Kadınların sanattaki ikincil konumuna yönelik önemli bir protesto da 1985'te bir grup kadın sanatçı ve aktivist olan Gerilla Kızlar tarafından gerçekleştirilmiştir. (Korkmaz, 2006: s. 53)

1990'dan sonra yayınlanan pek çok sanat kitabının feminist sanat için ayrılmış olan bölümü Gerilla Kızlar'ın posterlerinde sordukları sorular ile açılmaktadır. Kendilerini "sanat dünyasının vicdanı" olarak tanımlayan Gerilla Kızlar, 1985 yılının Nisan ayında New York sokaklarına astıkları afişlerle sanat galerileri, eleştirmenler ve sanatçılar arasındaki erkek egemen yapıyı eleştirmişlerdir. Sanatsal üretimlerini politik bir aktivizmle şekillendiren Gerilla Kızlar, alışılmışın dışında yöntemler kullanarak kamuoyuna ulaşmışlardır. Kimliklerini gizli tutmaları, spontane ve beklenmeyen hareketlerle ortaya çıkmaları, afişlerini kamusal alanlara izinsizce yerleştirmeleri uyguladıkları gerilla taktikleri arasında yer almaktadır. Bu dikkat çekici stratejilerle hem sanat dünyasında görünür olmuş hem de çeşitli etkinliklerden davet almaya başlamışlardır. (Özüdoğru, 2010: s. 116).

Etkinliklerine başladıktan altı ay sonra, Lucy Lippard'ın davetiyle Palladium'da bir sergi açmışlardır. Gerilla Kızlar, bu sergide sanat dünyasındaki dönüşmesini istedikleri temel önyargılara dikkat çekmişlerdir. Kadınların biyolojik yapıları gereği sanat üretiminde geri planda kalacağı, tarihte büyük kadın sanatçılara rastlanmadığı ve sergi

alanlarının erkek sanatçılar için ayrılmış olduğu gibi ifadeleri hedef alarak eleştirmişlerdir. (Withers, 1988: 286'dan akt. Özudoğru, 2010: s. 116)

Gerilla Kızlar yalnızca sokaklara çıkartma ve poster yapıştırmakla kalmamışlar; aynı zamanda sanat eserlerinin toplanması, organize edilmesi ve sergilenmesinden sorumlu kişilere direkt olarak mektuplar yazmışlardır. Böylece sanat pratiğini direkt olarak bir eylem alanına dönüştürmüşlerdir. Kadın sanatçıların sorunlarını anlamak ve görünürlüklerini sağlamak için birçok iletişim yolu denemişlerdir. Grubun bu anlamda bir diğer yöntemi ise tarafsız istatistikler yayınlamaktır. Gerilla Kızlar, çalışmalarına başladıklarında müze ve galerilerdeki durumu istatistiklerle destekleyerek afiş ve posterlerle kamuoyuna göstermişlerdir. Bunlar arasında en dikkat çekici olanı, Metropolitan Müzesi'nde bulunan çıplak kadın resimlerine yönelik eleştiridir. Bu afişte “*Kadınların Metropolitan Müzesi'ne girmek için çıplak olmaları mı gerekiyor?*” sorusu öne çıkarılmış ve Ingres'in çıplak figürlerinden birinin kafasına grup sembolü olan goril maskesi yerleştirilmiştir. (Özudoğru, s. 2010: 117- 118)

Grup yalnızca müze, sanat galerileri ve koleksiyoncularla ilgilenmemiştir; aynı zamanda Hollywood'daki cinsiyet ayrımcılığına da dikkat çekecek çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. *Feminizmin Doğuşu* isimli çalışmalarında, bikini giymiş olan Pamela Anderson, Catherine Zeta-Jones ve Halle Berry'nin üstünde *Equality Now* yazan bir poster tuttukları görülmektedir. Kadın bedeninin film endüstrisinde erotik bir nesneye dönüştürülmesini eleştiren bu poster, Gerilla Kızlar'ın eleştirel bakışının sanatla sınırlı kalmadığını göstermektedir. Film endüstrisindeki cinsiyet eşitsizliğine dair hazırladıkları bir başka çalışmaları da Oscar ödöl heykeli çerçevesinde Oscar ödüllerini sorgulamaktır. Gerilla Kızlar, Oscar ödöl heykelinin, tıpkı ödüllendirilen yönetmenler gibi beyaz ve erkek kimliğini temsil ettiğini savunmuş ve ona daha farklı bir bedensel form önermişlerdir. (Özudoğru, 2010: s. 119-120)

Gerilla Kızlar'ın eylemleri, erkek egemen yapının şekillendirdiğı sanat dünyasında feminist bakış açısıyla yeniden bir değerlendirme yapılması gerektiğı düşüncesine dayanmaktadır. Bu bağlamda, sanat tarihinde ve sanat kurumlarında meydana gelen cinsiyet temelli eşitsizlikleri görünür kılmayı amaçlamışlardır. Feminist bir yaklaşım çerçevesinde yürütölen bu mücadele sayesinde, kadın sanatçılar geçmişe kıyasla daha fazla görünürlük kazanmış; eserlerinin sergilenme oranı kayda değeri biçimde artarak %5'ten %22'ye yükselmiştir. (Krom, 2014: s. 127)

Julia Kristeva'nın 1980 yılında yayımlanan *Dehşetin Gücü* isimli eserinde tanımladığı "abject" ve "abjection" kavramları, feminist sanatın önemli kaynaklarından birini oluşturur. Kristeva, bu kavramları psikoloji, felsefe ve dilbilim disiplinleriyle ilişkilendirerek çok boyutlu biçimde ele alır. "Abject" özellikle kadın bedeniyle ilişkilendirilen, bedenin sınırını ihlal eden unsurlar nedeniyle kültürel dışlanmaya neden olan nesne olarak tanımlanır. Özetle, rahatsız edici kabul edilen ve kurtulmak istenilen şey olarak tanımlanabilmektedir. 1980'lerin sonlarıyla 1990'ların başlarında, sanatçılar bedenin fiziksel sınırlarını ihlal eden ve bazen izleyicide rahatsızlık uyandıran bedensel atıkları kullanarak eserler ortaya koymuşlardır. Bu tür çalışmalar, "Abject Art" olarak adlandırılan bir kategoride toplanarak sanat alanında önemli bir yer kazanmıştır. (Batu, 2019: s. 139-140)

"İğrenç" kavramı, Kristeva'ya göre, ne tam bir özne ne de nesne olma durumundadır; bu kavram, çocuğun anneden ayrılmadan önceki ayna evresini ya da ölümden sonra ceset halini andıran, öznenin ötesinde gelişen bir kategoriye ifade eder. Sanat eserlerinde bu, kanama, cinsel salgılar, kusma, dışkı, bozulma ve ölüm gibi bedenin sınırlarını zorlayan ve felaket temalarını yansıtan imgelerle kendini gösterir. Kristeva, Bataille'in "formsuz" kavramından hareketle, iğrençliği insan vücudundan çıkan çeşitli maddelerle ilişkilendirir. Ona göre, iğrençlik, temizlik veya sağlık eksikliğinden değil, kimlik, sistem ve toplumsal düzenin sınırlarına, kurallarına saygı göstermemekten kaynaklanmaktadır. (Doğan, 2017: s. 423)

Feminist sanatçıların ortak noktada bulunduğu bir diğer konu ise zanaat olarak değerlendirilen farklı malzemelere yönelmeleridir. Ataerkil düzende güzel sanatlar kategorisi bir deha ürünü olarak kabul edilmektedir ve feminist sanatçılar bunu eleştirmek amacıyla tarihsel süreçte kadın işi olarak görülen zanaat tekniklerini (el işi, dikiş, süsleme vb.) eserlerinde kullanmışlardır. Geçmişe bakıldığında, el işi ve zanaata dayalı üretim biçimleri kadın emeğiyle özdeşleştirilmiş, resim, heykel ve mimari gibi alanlar ise erkeklerin egemen olduğu disiplinler olarak görülmüştür. Feminist sanatçılar, el işçiliğine dayalı üretimlerin sanat olarak görülmemesinin asıl nedeninin bu alanların kadınla özdeşleştirilmesi olduğunu savunmuş; bu nedenle bilinçli bir şekilde bu alana yönelmişlerdir. (Batu, 2019: s. 139) Erkek bakış açısı zanaatı "yaratıcılık ve zeka gerektirmeyen" bir iş olarak görmekte (örn. nakış) ve bu nedenle kadınlara uygun olduğunu düşünmektedir. Ayrıca zanaat tıpkı kadınlar gibi ikinci sınıf muamelesi görmektedir.

Feminist sanatçıların üzerinde durduğu bir diğer önemli konu ise kadının cinselliğidir. Sanatta kadın hareketlerinin başladığı dönemden bu yana feminist sanatçılar, bedenleri ve cinsel duyguları üzerindeki haklarını geri alma yoluna girmişlerdir. Kadın cinselliğini eserlerinde daha farklı ifade etmek için yeni yöntemler arayan kadın sanatçılar, geçmişte erkek bakış açısı ile sunulan kadın imgelerinin edilgenliğine ve idealize edilme şekline de şiddetle karşı çıkmışlardır. (Antmen, 2008: s. 42)

Erkek sanatçılar tarafından kadın bedeni çoğu zaman nesneleştirilmiş ve tüketilebilir bir ürün gibi sunulmuştur. Bu temsillerin sonucu olarak, kadın güzelliği yalnızca sembolik bir imge olarak algılanmaya başlamıştır. Kadın yalnızca seyredilen bir nesne olarak bedeninin güzelliği üzerinden değerlendirilmekte ve toplumda “öteki” konumunda yer edinebilmektedir. Göstergibilimsel açıdan bakıldığında bu eserlerde sergilenen bedenler üzerinden erkeğin ya da erkeğin şekillendirdiği toplumun kadın ile ilgili ahlaki bakış açısını okuyabilmek mümkündür. (Bircan, 2019: s. 114)

Nü kadın temsilleri, genellikle erkeğin bakışını merkez alan bir anlayışla şekillenmiştir. Bu durum, kadınların kendilerini başkalarının bakışına göre değerlendirmelerine neden olmaktadır. (Gouma ve Mathews, 2008: s. 45’den akt. Bircan: 2019: s. 114) Sanat eserlerinde kadın bedeni çoğu zaman arzulanacak bir nesne gibi sunulmuştur. Bu sunum biçimi, erkek egemen bakış açısının ürünü olarak, kadını yalnızca güzel ve estetik bir figür olarak konumlandırırken; sessiz ve edilgen bir duruşla sınırlamıştır. Bu durum, erkek merkezli bir dünya görüşünün kadın imgesi üzerindeki etkisini açıkça ortaya koymaktadır. (Bircan, 2019: s. 114) Böylece erkek egemen bakış açısı kadını hem belli bir ahlak sistemine yerleştirmiş hem de kadın bedenini çeşitli şekillerde resmederek güzellik algılarını yeniden üretmiştir.

Feminist sanat hareketi, kadın bedeninin erotik nesne olarak kullanılmasına karşı çıkarak, bedensel sömürüyü sona erdirmeyi amaçlamıştır. Bu doğrultuda, sanat dünyasında unutulmuş kadın figürlerini ve onların çok yönlü katkılarını ortaya çıkarmak için çalışmalar yürütmüşlerdir. (Bircan, 2019: s. 114) Bu bağlamda, Judy Chicago’nun *Yemek Daveti* eseri önemli bir yer tutar. Beş yıl süren bir kolektif çalışmanın ürünü olan bu eser, hem kadınlara yönelik toplumsal baskıları hem de kadınların başarılarını yansıtmaktadır. (Antmen, 2008: s. 53) Ancak, kadınları onurlandırmak adına yapılan bu çalışma, yine kadınların geleneksel rollerinden biri olan yemek yapma temasını kullanması sebebiyle eleştirilmiştir. (Bircan, 2019: s. 114)

1.4.1. Feminizm ve Sanat Tarihi

Feminist sanatçılar, eleştirmenler ve sanat tarihçileri, modern kadın hareketinin etkisiyle, kadın sanatçıların göz ardı edilmesini düzeltmeye ve kadın sanatına dair kalıplaşmış görüşleri sorgulamaya başlamıştır. Son yıllarda, sanat tarihinin farklı dönemlerinden birçok kadın sanatçının ismi ve eserleri, yayımlanan kitaplar sayesinde yeniden gün yüzüne çıkmıştır. (Parker ve Pollock, 2024: s. 41)

Feminist tarih yaklaşımı, ataerkil ilişkilerin tarih boyunca nasıl şekillendiğini ortaya koymayı ve tarihe farklı bir bakış açısıyla yeniden şekil vermeyi hedeflemektedir. Bu yaklaşım, tarihin nesnellik iddiasını ve kullandığı yöntemleri eleştirel bir bakışla sorgulamaktadır. Feminist tarihçiler, bilgi ile iktidar ilişkisini mercek altına alarak sosyal bilimlerdeki güç dinamiklerini tartışmışlardır. Berktaç (2006), feminist tarihçilerin tarihsel bilgiyi kimin ve nasıl ürettiği, yorumladığı sorularına yoğunlaştığını ifade etmektedir. Uzun süre kadınların deneyimleri özel hayatla sınırlanarak tarihsel anlatının dışında bırakılmışken, feminist tarih anlayışı bu durumun eleştirisini yapmaktadır. Kadınların tarihteki görünürlüklerinin azlığına odaklanmış ve bunun nedenlerini araştırmışlardır. (Batu, 2019: s. 137)

Sanat tarihi, kadınları yapısal olarak dışlayan ve onları değersizleştiren geleneksel anlatılar üzerine inşa edilmiştir. Feminizm, bu alanda önemli bir dönüşüm yaratmış olsa da sanatçı kadınların tanınması süreci hâlâ oldukça yavaş ilerlemektedir. Günümüzde yalnızca belli başlı kadın sanatçıların adı bilinmekte ve bu tanınırlık çoğu zaman yaş, trajedi, eksantriklik gibi unsurlarla ilişkilendirilmektedir. Ancak, feminist kuram ve pratiklerin sanat tarihine yönelik eleştirileri, bu disiplinin kökleşmiş yapısını dönüştürmede yeterince derin bir etkileşim yaratamamıştır. (Parker ve Pollock, 2024: s. 20-21) Tarihçi ve eleştirmen Maria Roth'a göre, feminist tarihçilerin ve eleştirmenlerin bazı görevleri vardır. Bu görevler arasında geçmişte ve günümüzde kadınlar tarafından üretilen sanat eserlerini görünür kılmak; bu eserleri anlatabilmek için alışılmışın dışında yeni bir dil kullanmak ve kadın sanat üretimlerine dair tarihsel ve kuramsal bir çerçeve geliştirmek yer almaktadır. (Antmen, 2008: 58)

Sanatın tarihsel olarak feminist bir bakış açısı ile sorgulanması Nochlin, Lippard gibi isimlerin yazılarında dile getirdikleri sorular ile başlamıştır. (Batu, 2019: s. 137) Pollock ve Parker ise metinlerinde Nochlin'in metinlerine atıflarda bulunmuşlar ve

sanat tarihinin eril bakış açısını eleştirmişlerdir. Kadın bedeninin Batı resim geleneğinde ne şekilde temsil edildiğini sorgulamışlar; bu bağlamda kadın ve erkek temsillerinin neden farklı şekilde betimlendiğini araştırmışlardır. 1981’de yayınladıkları *Eski Gözdele: Kadınlar Sanat ve İdeoloji* isimli eserlerinde Nochlin’in fikirlerinden etkilenecek yeni yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Bununla birlikte, 1972’de *Kadınların Sanat Tarihi Çalışma Grubu*’na katılarak, sanat dünyasında sıklıkla karşılaşılan ikilikleri sorgulamış ve kadınların bu ayrımlar içinde ne şekilde konumlandığını araştırmışlardır. (Batu, 2019: s. 137-138).

19. yüzyıla kadar olan sanat literatürüne genel bir bakış, kadın sanatçıların giderek daha fazla tanındığını ortaya koymaktadır. Sanat tarihinin ilk yazarlarından biri olan 16. yüzyıl sanatçısı ve eleştirmeni Giorgio Vasari’nin, Rönesans sanatçılarına dair yaptığı kapsamlı inceleme, modern sanat tarihinin en yaygın türlerinden biri olan monografiyi (bir sanatçının hayatı ve eserlerine dair derinlemesine inceleme) başlatan bir çalışma olarak kabul edilir. Vasari’nin eserinde, dönemin kadın sanatçıları belgelenmiş ve değerlendirilmiştir. Örneğin, heykeltıraş Properzia de’Rossi (1490-1530) üzerine bir bölüm, Sofonisba Anguissola (1532/5-1625) ve beş kız kardeşi hakkında detaylı bilgiler ve Plautilla Nelli’nin Floransa’daki Santa Maria Novella Kilisesi’nde yer alan büyük *Son Akşam Yemeği* freskine dair açıklamalar mevcuttur. (Parker ve Pollock, 2024: s. 50)

16. yüzyıldaki sınırlı atıflar, 18. yüzyılda artmaya başlamış, 19. yüzyılda ise kadın sanatçılara dair yapılan çalışmalar büyük bir ivme kazanmıştır. Antik Yunan’dan modern döneme kadar kadınların sanattaki yerini ele alan kapsamlı araştırmalar Avrupa’nın farklı bölgelerinde yayımlanmıştır. Örneğin Ernst Gohl, Elizabeth Ellet ve Ellen Clayton kadın sanatçılar üzerine kapsamlı kitaplar yayımlamışlardır. 20. yüzyılın başında ise Marius Vachon, Clara Clement ve Walter Sparrow gibi yazarlar bu alanda önemli eserler vermiştir. Bununla birlikte, kadın sanatçılar üzerine yapılan çalışmalar, kadınların toplumsal özgürleşmesi ve artan eğitimle daha geniş toplumsal alanlarda yer almalarının gerekliliği konusunda artan farkındalığın olduğu bir dönemde, zamanla azalmıştır. 20. yüzyıldan itibaren sanat tarihi söylemi, kadın sanatçıların geçmişteki sanat üretimlerine dair yalnızca 19. yüzyılın bulgularını tekrarlayan, sınırlı bir kaynağa dayanan bir sessizliğe bürünmüştür. Bu durum, standart bir çağdaş sanat tarihi kaynağında kadınların kültür ve sanat sahnesinde hiçbir zaman yer almadığı yanıltıcı izlenimini doğurabilir. Oysa 20. yüzyıl sanat tarihçileri, kadın sanatçıların her

dönemde var olduklarını belgelemek için yeterli kaynağa sahip olmalarına rağmen, onları görmezden gelmeyi tercih etmişlerdir. (Parker ve Pollock, 2024: s. 50-51)

Amerikan sanat eleştirisi, feminist sanat eleştirisinin etkisiyle değişim göstermiştir. Ancak Amerikan feminist sanat tarihi, bu değişimlerin gerisinde kalmaktadır. Bunun birkaç nedeni vardır. Öncelikle, Amerikan sanat tarihçileri, radikal teoriler ve metodolojiler konusunda yeterli eğitim almadıkları için bu yeniliklere hızlıca adapte olamamaktadırlar. Ayrıca, Avrupa kökenli teorilere duyulan güvensizlik, bu teorilerin araştırmalarda araç olarak kullanılmasını engellemektedir. İlk kuşak Amerikan feminist sanat tarihçileri, kadın sanatçılarla ilgili kaybolan tarihsel verileri ortaya çıkarmak ve kadın bakış açısıyla sanatı yeniden yorumlamak amacıyla geleneksel sanat tarihinin sınırları içinde kalmışlardır. Bu sanatçılar, erkek sanatçılardan oluşan sanat kanonuna karşı çıkmış ve bu kanonun cinsiyetçi bir yaklaşımı yansıttığını savunmuşlardır. Örneğin, İtalyan Rönesansı'nın ve erkek sanatçıların ön planda tutulması eleştirilmiştir. (Antmen, 2008: s. 76-77)

Feminist sanat tarihçilerinin temel amacı, kadın sanatçıların tarihsel olarak daha geniş bir şekilde tanınmasını sağlamaktır. Bunun için feminist eleştirmenler, sanat kurumlarına baskı yapmayı; sanat tarihçileri de kadın sanatının izlerini sürerek onları belgeleme görevini üstlenmişlerdir. Feminist sanat eleştirisi, sadece kadınların sanatta daha görünür hale gelmesini sağlamakla kalmaz, aynı zamanda sanatın toplumsal cinsiyetle nasıl şekillendiğini ve bir ideoloji olarak nasıl işlediğini de sorgulamaktadır. Bu bağlamda, sanat tarihinin yeniden ele alınması gerektiği savunulmaktadır. Günümüzde feminist sanat tarihçileri, sanat tarihinin kadınların rollerini doğru bir şekilde yansıtmadığını düşünmekte ve bu nedenle sanat düşüncesinin, sadece kadınları dahil etmekle çözülecek bir sorun olmadığını ifade etmektedirler. Bu sorun, toplumsal yapının eleştirilmesiyle daha kapsamlı bir şekilde ele alınmalıdır. (Antmen, 2008: s. 78-79)

1.4.2. Osmanlı Toplumunda Toplumsal Cinsiyet ve Sanat

Osmanlı toplumunda, Batılılaşma dönemi olarak da bilinen Tanzimat sonrası II. Meşrutiyet döneminde kadınların toplumdaki konumu da Batılılaşma sürecinin önemli konu başlıklarından biri olarak karşımıza çıkmıştır. Din ve gelenek üzerinden tanımlanan toplumsal cinsiyet rollerinin kadını kısıtlayıcı yönleri dile getirilmiş ve bu bağlamda bir

özgürlük arayışına girilmiştir. Kadının yasal haklarının yanı sıra sanat, edebiyat gibi alanlarda da ne şekilde yer aldığı göz önünde bulundurulmuş; bu konuda Batı'da olduğu kadar olmasa da iyileştirme yoluna gidilmiştir. Resim sanatında ise kadın imgesi, geleneksel temsil anlayışından uzaklaşarak daha aktif ve bireysel bir kimlikle ortaya konmaya başlanmış; böylece dönemin toplumsal değişimlerine sanat aracılığıyla da tanıklık edilmiştir.

1.4.2.1. Osmanlı Toplumunda Kadın Hareketleri

Kadınların toplumsal yaşamda özgürlük ve adalet arayışı olarak ortaya çıkan feminist hareket, 18. ve 19. yüzyıl Avrupa'sında siyasi ve toplumsal dönüşümler ile gerçekleşmiş; Osmanlı toplumunda ise ancak Tanzimat dönemi ile kendini göstermeye başlamıştır. (Güven Uludağ, 2022: s. 29) Tanzimat Fermanı ile başlayan Batı'ya yönelim; bilim, sanat ve toplumsal yaşamı etkilediği gibi, kadınların düşünsel ve sanatsal gelişimine de katkı sağlamıştır. Osmanlı kadın hareketi, bu dönemde kadınların karşılaştığı toplumsal sorunlara odaklanmış ve onların statüsü, aile içindeki yeri ve giyim kuşamı üzerinden toplumdaki dönüşümün bir göstergesi haline gelmiştir. Kadın, modernleşme sürecinde toplumun gelişmişlik seviyesini yansıtan bir simge olarak değerlendirilmiş ve geri kalmışlık tartışmalarında merkezi bir konumda ele alınmıştır. Bu bağlamda, kadın hakları bir “mesele” olarak görülmüş ve çözülmesi gereken bir alan olarak gündeme gelmiştir. Modernleşme sürecinde politik, ekonomik ve sosyal açıdan kadın-erkek eşitliği savunulmuş ve bu düşünce toplumsal dönüşümün önemli bir parçası haline gelmiştir. (Karaca, 2021: s. 5)

Osmanlı'da eski ve yeni çatışmasının yaşandığı 19. yüzyılda bir modernleşme sürecine girildiğinden bahsedilebilir. Mektebi Mülkiye, Mektebi Sultani ve Harbiye gibi yeni ve modern eğitim kurumlarının açılması ile birlikte dönemin geleneksel eğitimini sürdüren medreseler de varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Modern kurumlarda eğitim görenler, Batı'daki gelişmeleri daha yakından takip edebilme imkanına sahip olmuşlar ve toplumun da bu yönde gelişmesi için çaba göstermişlerdir. Buradan yola çıkarak, “kadının eğitim görmesi” konusu ilk defa gündeme gelmiştir. (Şimşek, 2017: s. 345)

Dönemin edebi kaynakları ile ilgili tartışmalar da Tanzimat Dönemi ile birlikte gündeme gelmiş ve görücü usulü evlilik, çok eşli aile yapısı, cariyelik gibi olgular “problemlili” olarak değerlendirilmiş ve bu bağlamda kadının toplum içindeki

konumunun iyileştirilmesi talep edilmiştir. Bunlarla birlikte İslam'ın kadınları sınırladığı görüşü ortaya atılmış ve dönemin ünlü reformcuları da yazdıkları eserlerde İslam'ın kadınlara verdiği haklara vurgu yapmışlar ve bu durumun yıllar içerisinde nasıl gerilediğini eleştirmişlerdir. (Şimşek, 2017: s. 345-346)

Kadınların toplum içindeki olumsuz durumunu düzeltebilmek adına atılmış ilk ve en önemli adım, kadının eğitim alma hakkının gündeme gelmesi olmuştur. Bu bağlamda, 1842'de, Mekteb-i Tıbbiye'de kurs vermeleri amacıyla Avrupa'dan ebe kadınlar getirilmiştir. Bu gelişmeyi takiben 1858 yılında *İnas Rüştîyeleri* ve 1864 yılında İstanbul'da ilk *Kız Sanat Okulu* açılmıştır. 1869 yılında yürürlüğe giren Maarif-i Umumiye Nizamnamesi ile 6-11 yaşlarındaki kız çocuklarının sıbyan mekteplerine gitmeleri zorunlu hale getirilmiştir. 1870'e gelindiğinde, *Darü'l-Muallimat* açılmış ve bu kurum aracılığı ile kadın öğretmenler yetiştirmek istenmiştir. Bu şekilde kadın eğitiminin derecesinin lise seviyesine kadar yükseltilmesi amaçlanmıştır. Ancak bu önemli gelişmeler İstanbul, İzmir ve Selanik gibi büyük şehirlerde yaşayan kadınlar ile sınırlı kalmıştır. (Avcı, 2007: s. 4)

Bu dönemde kadının toplumsal konumu ile ilgili yaşanan gelişmeler yalnızca eğitimle sınırlı kalmamıştır. Kadının hukuki anlamda da durumunun iyileştirilmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda dönemin belli başlı Batıcıları, aile hukuku ve kadın hukuku üzerine bazı değişiklikler önermiştir. Örneğin; nikah kısılması için tarafların ikisinin de orada bulunması, Batı hukukunda olduğu gibi evliliğe bir yaş sınırı getirilmesi, çok eşliliğin yasaklanması ya da sınırlandırılması, erkeğin tek taraflı iradesi ile boşanmanın değiştirilmesi ve sebepsiz boşanmaların önüne geçmek için hakim tarafından kabul edilen sebeplerce boşanmanın gerçekleştirilmesi, boşanma durumunda mehirden ayrı olarak kadına maddi bir tazminat sağlanması gibi düzenlemeler önerilmiştir. Dönemin Batıcıları bununla da kalmamış, İslam'a ve dönemin geleneklerine uygun olmayacak şekilde radikal bir öneride bulunarak, örtünmenin kaldırılmasını önermişlerdir. Buna gerekçe olarak da örtünmenin sosyal dışlanmaya sebep olmasını göstermişlerdir. (Aydın, 2005: s. 168) Bununla birlikte başlık parasının kaldırılması için emir çıkarılmış; pek çok bölgenin vali ve kaymakamları da bu konu ile ilgili yazı hazırlayarak konuyu ne kadar ciddiye aldıklarını göstermişlerdir. Ancak doğrudan devletten gelen bu yaptırımın aileler ve bireyler arasında ne kadar uygulandığı şüphelidir. (Avcı, 2007: s. 6)

Osmanlı toplumunda Batı’da yayılan feminist hareketin etkisi II. Meşrutiyet sonrası kendini göstermiştir. Özellikle Batı toplumlarının durumunu daha yakından inceleme fırsatı bulan Osmanlı aydınları feminizm konusunda da ilgili olmuştur. II. Meşrutiyeti destekleyenlerin de sıkça kullandığı hürriyet ve adalet kavramları, kadının toplumdaki yerinin de tartışılmasına öncülük etmiştir. Bu dönemde kadının da toplumun içinde yer alması, toplumsal bir varlık olarak var olması kadın-erkek eşitliği konusundaki ilk adım olmuştur. Osmanlı’da feminist hareketi tanımlamak için “*fıkr-i isti’naiyye*” kavramı kullanılmıştır. (Şimşek, 2017: s. 350) Ancak feminizm Osmanlı aydınları ve Halide Edip, Sabiha Sertel, Ulviye Mevlan ve Nezihe Muhittin gibi Osmanlı kadınları öncülüğünde gelişen ve ilerleyen bir hareket olduğu kadar, muhafazakar kesim tarafından da tepki görmüştür. Cavit Bey, Abdullah Cevdet ve benzer düşünürler feminist harekete açık şekilde tepki göstermişlerdir. Kadınların yerinin ve görevinin çocuk sahibi olmak olduğunu; toplumda da ancak bu şekilde var olabileceklerini savunmuşlardır. (Çalışkan, 2022: s. 327)

19. yüzyılda Tanzimat ve Islahat fermanları ile başlayan modernleşme süreci ve yenilikler, Osmanlı Devleti’nin var olan olumsuz durumunu değiştirmekte başarılı olamamış ve devlet 20. yüzyılın başlarında yıkılma sürecine girmiştir. Dönemin aydın kesimleri tarafından desteklenen değişim ve modernleşme çabaları sonucunda II. Meşrutiyet gerçekleşmiştir. Bu dönem, fikrîsel olarak toplumu aydınlanmaya teşvik eden bir süreç olarak yorumlanabilir. (Okkalı, 2019: s. 48) Bu dönemde kadının eğitim alması fikri desteklenmekle birlikte temel sebebi, Batı’dakine benzer olarak, kadının daha nitelikli bir eş, iyi bir anne ve toplumun kabul ettiği ahlaki standartlarda bir insan olmayı öğrenmesi olmuştur. Böylelikle kadının edilgen konumu modernleşme adı altında eğitimle de desteklenerek meşrulaştırılmaktadır. (Güven Uludağ, 2022: s. 31)

1.4.2.2. Osmanlı Toplumunda Kadın ve Sanat

Osmanlı toplumu, Batılılaşma süreciyle birlikte köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Bu değişimin ilk adımları askeri okullarda verilen resim eğitimiyle atılmış; önce saray çevresinde başlayan Batı etkisi zamanla toplumun farklı kesimlerine yayılmıştır. Bu dönemde Batı resmindeki figür anlayışı da yavaş yavaş Türk tuval resmine girmeye başlamıştır. Teknik ve askeri anlamda Batılı toplumlarla denkliği sağlama amacıyla, Darüşşafaka gibi eğitim kurumlarında perspektif ve resim gibi derslere yer verilmiştir. Üsküdarlı Cevdet, Ferit İbrahim Paşa ve Hüsnü Yusuf ve gibi sanatçılar da bu

eğitimlerin etkisiyle fotoğraftan esinlenen manzara resimleri yaparak ilk tuval ressamaları arasında yer almışlardır. (Altınışik Doruk, 2019: s. 56)

Batılı resim anlayışının Türkiye’de eğitim alanında ilk kez incelenmesi, 1793’te Batı usulüne uygun olarak açılan *Mühendishane-i Berr-i Hümayun* ile gerçekleşmiştir. Bu kurumda askeri amaçlı resim eğitimi verilmiş, ilerleyen dönemlerde ise bu dersler sivil okullarda da sürdürülmüştür. Mühendishane’den yetişen peyzaj sanatçıları, Türk sanatında Batı tarzı resmin ilk eserlerini üretmişlerdir. 1883’te, Avrupa’daki Güzel Sanatlar Akademileri örnek alınarak, Türk resim sanatının Batılılaşma sürecinde kilit rol oynayan *Sanayi-i Nefise Mektebi* kurulmuştur. Bu okul, Avrupa’ya eğitim için yolladığı öğrenciler sayesinde, 1914 kuşağının izlenimci yaklaşımını Türkiye’ye getirmiştir. (Akengin ve Aypek Arslan, 2017: s. 3)

Batılı anlamda Türk resim sanatının temel gelişiminde yer alan önemli isimler Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey, 19. yüzyılda Paris’e gönderilerek eğitim almışlardır. (Altınışik Doruk, 2019: s. 59) Bununla birlikte, Tanzimat ile filizlenen kadının toplumsal rolünü iyileştirme mücadelesini sanat dünyasına yansıtmayı başarabilmiş ve kendine “sanatçı” deme özgüvenini sergileyebilmiş ender kadınlardan Mihri Müşfik ve Müfide Kadri, resim sanatını bir meslek haline getirip öğrenci yetiştirme yoluna gitmiş ve Mihri Hanım’ın sahip olduğu geniş bağlantılar sayesinde, Sanayi-i Nefise Mektebi’nin bir uzantısı olarak, kadınlara yönelik güzel sanatlar eğitimi veren *İnas Sanayi-i Nefise Mektebi*’nin temelleri atılmıştır. (Tunç, 2018: s. 59)

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nde eğitim alan kadın öğrenciler, Mihri Müşfik Hanım’ın müdürelüğünde yetişmişlerdir. Daha çok aydın ve kültürlü ailelerin kızlarından oluşan bu grup, sanata ve modern eğitime açık bir ortamda bulunmuştur. Bu durum, hem okulun kalitesini hem de kadınların sanat alanındaki görünürliğini arttırmıştır. Geleneksel toplumsal normların hakim olduğu bir dönemde, kadınların sanat eğitimi alması kamusal alandaki rollerinin güçlenmesine önemli bir katkı sağlamıştır.

Osmanlı’da 19. yüzyıldaki Batılılaşma hareketlerinde kadınlar, “milli aile” fikri kapsamında yeni bir kimlik kazanmış ve kadının eğitime ile aile içindeki konumuna önem verilmiştir. Ancak kadının sosyal ve kamusal alandaki varlığına ilişkin görüşler,

geleneksel ve dini inançların etkisinde kaldığı için tam anlamıyla değişmemiş; muhafazakar yaklaşımlar doğrultusunda kadınların ev dışı yaşamı sınırlandırılmıştır. Osmanlı'nın geç dönem resim sanatında kadın konulu eserler, dönemin toplumsal kadına bakışını yansıtmaktadır. Batı oryantalizmine tepki olarak gelişen bu resimlerde, Osmanlı kadınının erkeğin gerisinde kalmış konumu değişmektedir. Sanatçılar, kadın figürlerini yerleştirirken Avrupa sanatından alınmış ve cinsiyete göre tasarlanmış mekanları kullanmıştır. Bu da Tanzimat döneminde inşa edilen ve kadınların varlığını sınırlayan “yeni kadın” idealiyle uyumlu olduğunu göstermektedir. (Erişti, 2015: s. 76)

1.4.3. Cumhuriyet Dönemi Sanatı ve Toplumsal Cinsiyet

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte toplumsal anlamda yepyeni bir sürecin temelleri atılmıştır. Yalnızca hukuki olarak değil, toplumsal olarak da ciddi değişikliklere gidilmiş ve daha modern bir toplum anlayışı benimsenmiştir. Bu anlayış devrimlerle desteklenmiştir. Mustafa Kemal Atatürk, kadının toplumdaki yerini ve ona verilen değeri çok ciddiye almış ve kadınlara o dönemde bazı Avrupa ülkelerinde hala geçerli olmayan siyasi haklar tanımıştır. Bunun yanı sıra, modern Cumhuriyet kadını, eğitilmiş ve güçlü duruşuyla devrimlerin simgesi haline gelmiştir.

1.4.3.1. Türkiye Cumhuriyeti'nde Kadın Hareketleri

Osmanlı İmparatorluğu'nda kadın hareketleri başlangıçta eğitim ve aile içindeki kadın konumlarının iyileştirilmesine odaklanmıştır. II. Meşrutiyet yıllarında yayımlanan kadın dergileri, Osmanlı'daki kadınların da Avrupa'daki kadın hareketlerinden haberi olduğunu ve benzer eylem çağrılarının bu dergilerde yankılandığını göstermektedir. Ancak Osmanlı kadınları, Cumhuriyet'e kadar siyasi haklar konusunda doğrudan taleplerde bulunmamış, daha çok eğitim ve meslek alanlarında kendilerini geliştirerek mücadelelerini sürdürmüştür. Cumhuriyet ve Atatürk devrimleri, kadınlara erkeklerle eşit haklar tanımış; özellikle 1924'te Teşkilat-ı Esasiye Kanunu'nda yapılan düzenlemeyle kadınlar, milletvekili olma ve seçme hakkına kavuşmuşlardır. Bu düzenlemeler, Türkiye'nin demokratikleşme sürecine önemli katkılar sağlamıştır. Cumhuriyet döneminin ilk kadın dergileri, ideal kadın tipi ve “Cumhuriyet kadını” kavramı üzerine yoğunlaşmıştır. Cumhuriyet devrimleriyle kadınların eğitim ve çalışma hayatında daha fazla yer alması sağlanmış, ancak bu süreçte feminizm ikinci planda kalmıştır. 1950-1970 yılları arasında kurulan kadın dernekleri ise daha çok

laiklik ve kazanılmış hakların korunması üzerine odaklanmıştır. (Demirdağ, 2017: s. 60)

Cumhuriyet sonrası dönemde, modernleşme süreci bağlamında kadının toplumdaki yerine özel bir önem verilmiş ve eğitim alması ile kamusal alana katılmalarını teşvik eden çeşitli politikalar hayata geçirilmiştir. Medeni Kanun ile kadın ve erkekler, hukuk önünde eşit hale gelmiş ve çok eşli aile yapısı yasaklanmıştır. Bununla birlikte, boşanma durumunda çocukların velayeti ve miras haklarında eşitlik yoluna gidilmiştir. İsviçre'den alınan ve Türkiye'ye uyarlanan Medeni Kanun, toplumsal değişimi yasal bir temele oturtarak kalıcı hale getirmiştir. Bu kanun, şeriat yerine modern hukuk kurallarını esas alarak toplumsal yaşamı düzenlemiş ve aile hukukunun laikleşmesini sağlamıştır. 1925'te kabul edilen Kılık Kıyafet Kanunu (Şapka Kanunu) ile kadınların giyim kuşamında modernleşmeye yönelik düzenlemeler yapılmış ve kadınların modern giyim tarzını benimsemesi teşvik edilmiştir. (Ergönül ve Koca, 2017: s. 767-768)

1980'li yıllarda, Türkiye'de kadın hakları konusunda çalışmalar yapan dernekler ve kurumlar artmış, bu alanda birçok yayın yapılmış ve önemli eserlerin Türkçe'ye çevirisi sağlanmıştır. 1980'li yılların sonuna doğru, Türkiye'de liberal eğilimli kadın mücadelesinin yanı sıra farklı görüşler de konuşulmaya başlanmıştır. Bu dönemdeki kadın hareketinin önemli bir diğer nedeni, Batı'daki kadın hareketlerinin etkisidir. 1980'lerden sonra kadın hareketi, özellikle devletin kadına yönelik bazı uygulamalarına karşı çıkmış ve bu hareket, güç kazanan İslamcı oluşumlara karşı da tepki göstermiştir. İslamcı hareketin kadın haklarına karşı yaklaşımı, kadın hareketinin büyük bir sorunu haline gelmiştir. (Demirdağ, 2017: s. 60)

1980 sonrası Türkiye'de feminizm, küçük gruplar halinde oluşmuş; Kadın Kurultayı ve I. Feminist Hafta Sonu'ndan sonra siyasal ve düşünsel tartışmalar öne çıkmıştır. Bu dönemde, feminist hareketin bilinci arttırıcı çalışmaları, 1990'larda kamu politikalarına dahil edilmeye başlanmıştır. 1980'lerde daha gevşek örgütlenmelerle ve bilinç yükseltme gruplarıyla yapılan çalışmalar, 1990'larda geniş bir toplumsal destek kazanmıştır. 1990'lar ise feminizmin kurumsallaştığı bir dönem olmuştur. Ancak bu dönemde, toplumsal muhalefetin zayıflaması ve politikaların muhalifler tarafından şekillendirilmesiyle, feminizm daha çok büyük şehirlerden çıkıp, Antalya, Diyarbakır, Mersin, Eskişehir, Adana ve Gaziantep gibi şehirlerde de örgütlenmeye başlamıştır.

Aynı zamanda, proje feminizmi adı verilen yeni bir yaklaşım 1990'larda büyük bir yaygınlık kazanmış ve bu da feminist hareketin politik içeriğini zayıflatmıştır. Sonuç olarak, 1980-1990 yılları arasında Türkiye’de feminizm, toplumsal cinsiyet ve kadın olma durumu üzerine tartışmaların arttığı, kadınlık ve kadınlık kimliği üzerine derinlemesine düşünceler geliştirildiği bir oluşum haline gelmiştir. (Demirdağ, 2017: s. 61)

1985’lerden itibaren farklı kadın hareketleri ilk kez birbirleriyle doğrudan iletişime geçerek öz değerlendirme sürecine girmiştir. Örnek olarak, *Sosyalist Feminist Kaktüs* isimli dergi, Ankaralı Müslüman feminist kadınlardan oluşan bir grup *Kadınlara Rağmen Kadınlar İçin Tavrı’na Eleştiri* başlıklı yazısını yayımlayarak farklı kadın hareketlerine destek vermiştir. Radikal İslamcı kadınlarla sosyalist feministler arasında önemli görüş ayrılıkları bulunsa da bir sosyalist feminist derginin İslamcı kadınların görüşlerine yer vermesi dikkate değerdir. Tarihin yeniden yazılması, toplumsal yaşamın çeşitli alanlarına dahil olma mücadelesi ve İslami çevrelerde erkek egemenliğinin sorgulanmaya başlaması, bu farklı grupları bir araya getiren temel unsurlar olmuştur. Bu süreçte, kadın hareketleri arasındaki etkileşim giderek artmış; 1990’larda karşılıklı görüşmeler devam etmiş, ortak kampanyalar ve eylemler düzenlenmiştir. Ancak genel olarak bakıldığında, kadın hareketlerinin bu dönemde ağırlıklı olarak ana akım liberal çizgide şekillendiği söylenebilir. (Kara, 2006: s. 17)

1990’larda feminizm ve kadın hareketi daha fazla tartışılmaya başlanmıştır. Emel Aslan-Akal (1996), feminizm ve kadın hareketi arasındaki farkı vurgulayarak, feminizmin patriyarkal yapıya karşı kadınların ezilmişliğini kabul eden her görüşü kapsadığını; ancak kadın hareketinin, bu ezilmişliği çözmeye yönelik siyasal önerilerde bulunması gerektiğini savunmuştur. Aslan-Akal, kendisini her zaman Marxist olarak tanımladığını, ancak Marxist feminist olarak ilk kez İlerici Kadınlar Derneği’nin eylemlerini değerlendirdiği dört yıllık deneyimi sonucunda tanımladığını belirtmiştir. İslamcı feministler ise İslam’ın ezilmişliğe karşı olduğunu kabul etmelerine rağmen, feminist teriminin gruplarının adında kullanılmasından rahatsız olmuşlardır, fakat yine de feminist eylemlerine devam etmişlerdir. 1990’larda, muhafazakar kadınlar arasında kendisini Müslüman feminist olarak tanımlayanlar bulunmaktadır. (Kara, 2006: s. 17)

1990'lı yıllarda Türkiye'de kadın hareketleri, eylem odaklı mücadeleden kurumsal ve akademik çalışmalara yönelmeye başlamıştır. Bu dönemde üniversiteden mezun olan ve meslek sahibi kadınların katkılarıyla kadın hareketlerine daha akademik odaklı bir perspektif kazandırılmıştır. Kadın hareketlerini araştırmak ve bu alanda bilimsel çalışmalar yürütmek amacıyla çeşitli üniversitelerde kadın araştırma merkezleri ve enstitüler kurulmuştur. Benzer şekilde, üniversite dışında faaliyet gösteren bazı sivil toplum kuruluşları da kadın örgütleri çatısı altında daha sistematik ve bilimsel çalışmalar yürütmeye başlamıştır. Özellikle 1990 senesinde *Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı* kurulurken, aynı yıl 14 Nisan'da *Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı* da faaliyete geçmiştir. Bu kuruluşlar kadın çalışmalarına önemli destek sağlamıştır. (Karataş, 2009: s. 1660)

1.4.3.2. Türkiye Cumhuriyeti'nde Kadın ve Sanat

Cumhuriyet'in ilanından sonra, Türk aydınları sanatın İstanbul'a sıkışarak ülke gerçeklerinden uzaklaştığını düşünmeye başlamıştır. Bu durumu değiştirmek isteyen devlet, sanatçılar ile halkı buluşturmak amacıyla çeşitli etkinlikler düzenlemiştir. Yurt Gezileri veya Devlet Resim ve Heykel Sergileri sayesinde hem sanatçılar desteklenmiş hem de ülke gerçeklerinin sanata yansması sağlanmıştır. Böylece sanatın yerelleşmesi hedeflenmiştir. Cumhuriyet dönemi sanatçıları, devrim temalı eserlerinde köyde yaşayan kadını vatanına bağlı, onurlu ve çalışkan bir yurttaş şeklinde tasvir etmiştir. Geçmişte olduğu gibi, Cumhuriyet'in ilk zamanlarında da kadınlar tarlalarda çalışmış, hayvanların bakımını üstlenmiş, süt sağmış, ekmek yapmış ve ürünlerini pazar yerine götürerek satmıştır. Ayrıca okuma ve yazma kurslarına katılmıştır. Bu şekilde betimlenen kadın figürü, dönemin kadın portresini yansıtmıştır. (Uzunoglu, 2008: s. 3)

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türkiye'nin modernleşme süreci, kadınların toplumsal ve kültürel alanlardaki rollerinde köklü değişimlere yol açmış ve bu dönüşüm sanat alanına da yansımıştır. Bu dönemde kadın figürleri, sanat eserlerinde güçlü, bağımsız ve özgür bireyler olarak temsil edilmeye başlanmış, böylece kadının toplum içindeki yeni konumunu yansıtan önemli bir unsur haline gelmiştir. Kadın sanatçılar da bu süreçte sanatın farklı disiplinlerinde daha görünür hale gelerek üretimlerini çeşitlendirmiştir. Atatürk'ün çağdaşlaşma ve toplumsal cinsiyet eşitliğine dayalı politikaları, kadınların sanat alanında aktif rol üstlenmesini desteklemiş ve bu doğrultuda kadın sanatçılar, heykel, resim, seramik ve fotoğraf gibi farklı alanlarda

eserler vermeye başlamıştır. Kadın sanatçılar, sanat aracılığıyla kendi deneyimlerini ve bakış açılarını ifade etmiş, toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan çalışmalar üretmiştir. Bu eserler, yalnızca bireysel sanat pratikleri olarak kalmamış, aynı zamanda toplumsal dönüşüm sürecinin bir parçası olmuştur. Kadın sanatçılar, sanatta daha kapsayıcı ve eşitlikçi bir yaklaşımın gelişmesine katkıda bulunmuş, sanatın evrensel dili üzerinden toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesine destek vermiştir. Kadınların sanat dünyasında daha fazla görünürlük kazanması ve yaratıcılıklarını özgürce ifade etmeleri, hem sanatın gelişimi hem de toplumsal cinsiyet eşitliğinin güçlenmesi açısından kritik öneme sahiptir. (Kaya Karaduman, 2023: s. 89)

Erken Cumhuriyet dönemi resimlerine bakıldığında, resimlerin ‘ideal kadın’ imajı oluşturmak amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Sanat, estetik değerlerin ötesinde, toplumsal dönüşümü sağlamak için bir araç olarak işlev görmüştür. Devlet, kadın kimliğini dönüştürerek ‘yeni kadın’ anlayışını yaratmayı hedeflemiştir. Resimlerde, kamusal alanda aktif, modern anne ve eş figürleri ön plana çıkmıştır. Böylece kadınlar, modernleşmenin simgesi haline gelmişlerdir. Peçesiz, modern kıyafetler giymeleri, piyano çalmaları ve dans etkinliklerine katılmaları, yeni siyasi düzenin modernliğini simgeleyen unsurlar olarak kabul edilmiştir. Tanzimat ve II. Meşrutiyet dönemlerinde benzer imgeler bulunsada bu figürler çoğunlukla resimlerle sınırlı kalmış ve kadınların kamusal alandaki yerleri kısıtlanmıştır. Cumhuriyet döneminde ise resmedilen kadınlar kamusal alanda etkin bir şekilde yer almaya başlamıştır. Kadınlar, modern kıyafet tercihleriyle eski ve yeni arasındaki, Osmanlı ve Cumhuriyet arasındaki farkları simgelemişlerdir. (Ergönül ve Koca, 2017: s. 781)

Ancak 1950’den sonra hem dünyada hem de Türkiye’de yaşanan değişimler, devletin önceliklerini farklı bir yöne taşımıştır. Bu süreçte, Cumhuriyet kadını artık yalnızca Batılılaşmanın sembolü olmaktan çıkmış; ekonomik kalkınma, sanayileşme hamleleri ve demokratik gelişme kavramları üzerinden tanımlanmaya başlamıştır. Devlet, ekonomik büyümeye odaklanarak sanatsal ve kültürel etkinlikleri destekleme görevinden geri çekilmiştir. Sanatçılar kendi imkanlarıyla varlıklarını sürdürmek zorunda kalmıştır. Hem ülke içindeki siyasi gelişmeler hem de dünya sanatındaki yeni akımlar nedeniyle toplumsal meseleler sanatçılar için eski önemini yitirmiş, soyut sanat anlayışı giderek daha fazla kabul görmüştür. (Uzunoglu, 2008: s. 4)

2. TÜRK RESİM SANATINDA KADIN İMGESİ

Türk resim sanatında kadın imgesi, sadece estetik bir unsur olmanın ötesinde, toplumun kadın algısını ve zamanla geçirdiği dönüşümleri yansıtan anlamlı bir simge olarak karşımıza çıkar. Kadın, bazı dönemlerde annelik, zarafet ve güzellik gibi geleneksel rollerle temsil edilirken; bazı dönemlerde ise özgürlük, bireysellik ve modernleşme gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Bu temsiller, sanatçının kişisel bakış açısı kadar, yaşadığı dönemin sosyal ve kültürel yapısından da etkilenmiştir. Özellikle 19. yüzyılın sonlarından itibaren figüratif resmin yaygınlaşmasıyla birlikte, kadın imgesine daha sık yer vermeye başlanmış ve bu imge farklı biçimlerde temsil edilmiştir.

Bu başlık altında, ilk olarak, Türk resim sanatının gelişim süreci tarihsel bakımdan incelenecektir. Dönemsel olarak İslamiyet öncesi Türk toplumlarından başlamak üzere, 1900’lü yılların çağdaş resim sanatına kadar olan bir dönemi kapsayan bir literatür özeti verilecektir. Daha sonra, araştırmanın asıl konusunu ilgilendiren dönem, yani Osman Hamdi Bey’den Fahrelnissa Zeid’e kadar olan süreç, sanatçılar üzerinden açıklanacaktır. Bu doğrultuda, özellikle, eserlerinde kadın imgesine yer veren önemli sanatçılar tercih edilmiş; eserleri hem tarihsel bağlamda hem de sanatçının cinsiyet kimliği bağlamında analiz edilmiştir. Analiz sonucunda ulaşılan bulgulara, değerlendirme ve sonuç bölümlerinde detaylı bir şekilde yer verilmiştir.

2.1. TÜRK RESİM SANATI VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Resim sanatının gelişimi, zihinsel dönüşümün bir örneğidir ve tarihsel olarak Türk toplumundaki zihniyet değişimi ile birlikte değerlendirilebilir. Bu bağlamda “kadın” imgesi, toplumsal değişimi yansıtan önemli kaynaklardan biridir. Kadının minyatürlerden başlamak üzere resim sanatına katılımı ve toplumda yer edinme süreci de tarihsel olarak paralellik gösterir. (Küçükşen Öner, 2017: s. 104)

İslamiyet öncesi Türk toplumlarındaki minyatürlerde sıkça konu edinilen kadın imgesi, İslamiyetin kabulü ile birlikte geri plana itilmiştir. Kadının mahremiyetine verilen önem, onun minyatürlerde ve resimlerde betimlenme şekline yansımıştır. Kadınlar genellikle eğlencelerde, hamamlarda ya da ev içi alanlarda resmedilmiştir. Geç dönem Osmanlı resminde kamusal alana yerleşmeyi başaran kadın imgesi, burada yine kadın kadına bir görünüş sergilemiştir. Cumhuriyet yıllarına gelindiğinde, kadın

imgesi daha Batılı bir hal almış; bununla birlikte modernliğin ve yeniliklerin simgesi haline gelmiştir. Cumhuriyetin ilerleyen yıllarında, kadın imgesi, değişen toplumsal koşullarla birlikte yer yer Batılı bir çizgide yer almaya devam ederken, emekçi Anadolu kadını da resimlerde kendine yer edinmiştir. Bu bağlamda kadın sanatçıların ve erkek sanatçıların kadını görme ve resmetme şekilleri değişiklik göstermiştir.

2.1.1. Osmanlı Minyatür Sanatında Kadın

Türklerin resimle ilişkisi, Maniheizm, Budist ve İslamî inanç çevrelerinde şekillenmiş; her biri farklı dönemlerde sanat üretimine yön vermiştir. Uygur Türklerine ait olan ve Hoço merkezli Turfan bölgesinde üretilmiş olan 8. yüzyıl ortası minyatürleri, bu sanat geleneğinin ilk örnekleri kabul edilir. (Aslanapa, 1986: s. 851) Osmanlı öncesi dönemde minyatür sanatı hakkında incelemeler yapan İnal'a göre, minyatürlerde kadınlar genellikle kıvrımlı saçlar, dolgun-oval yüzler, minik ağızlar, kemerli burunlar ve badem gözlerle tasvir edilmiştir. (Haral, 2006: s. 7)

Osmanlı sanatında kadın imgesi, özellikle minyatür sanatında karşımıza çıkar. Ancak Osmanlı resimli tarih kitaplarında kadınların görsel temsili, yazılı anlatımları gibi oldukça sınırlıdır. Bu eserlerde merkeze alınan figür genellikle padişaktır. Resimlerde yer alan diğer kadın figürleri ise çoğunlukla anonim halktan kişiler ya da hikayede belirli bir rolü olan ancak kimliği belirtilmeyen karakterlerdir. Osmanlı kadınlarının sarayda gizemli ve kapalı bir yaşam sürdüğü algısı yaygın olsa da tarihsel araştırmalar farklı kadın profillerine işaret etmektedir. Tek bir "Osmanlı kadını" kimliğinden söz etmek mümkün değildir. Özellikle hanedan mensubu kadınlar, sanatlı kitaplara ilgi göstermiş ve kültürel birikimin korunmasında önemli roller üstlenmiştir. Vakfiyelerde yer alan kayıtlar da kadınların kültürel ve sanatsal faaliyetlere katkısını gözler önüne sermektedir. (Erkmen ve Parlador, 2021: s. 125-126)

Av sahneleri, şenlikler, elçi kabulü ve menkıbeler gibi temalar, minyatür sanatı eserlerinde sıkça yer alan ana başlıklardır. Minyatür sanatçıları, kullandıkları renkler ve imgelerle kendilerini ifade etmiş, böylece toplumun geleneksel yapısının oluşumuna ve devamına katkı sağlamışlardır. Bu nedenle minyatür sanatındaki renk, çizgi ve gösterge biçimi, geleneksel anlayışın açık bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Osmanlı döneminde kadın, gündelik yaşamda ayrı bir alan oluşturmuş, fakat Tanzimat öncesine kadar erkek egemen dünyada gizlenmesi gereken bir nesne olarak

kalmıştır. (Küçükşen Öner, 2017: s. 105) Osmanlı Devleti'nin kuruluş sürecinde kadınların yaşam tarzı eski Türk geleneklerine paralel seyrederken, İslamiyet'in etkisinin yanı sıra yerleşilen bölgenin kültürel etkileri ve saraya giren yabancı unsurlar farklılaşmaya neden olmuştur. Bu gelişmeler neticesinde II. Murad döneminde Osmanlı hükümdarlarının haremi kurulmuştur. Kanuni döneminde ise kadınların tam anlamıyla “mahrem bir nesne” haline geldiği ifade edilmektedir. (Dulum, 2006: s. 14)

Osmanlıların kuruluş dönemine ait kaynaklar, kadınlar ve erkekler arasında katı bir ayırım olmadığını göstermektedir. Kadınlar, aile ve hane işlerinde erkekler kadar sorumluluk üstlenmiş, çalışma hayatında aktif rol almış ve kamusal alanda görünür olmuştur. Ayrıca, serbestçe seyahat edebilmişlerdir. Bu durum yalnızca Müslüman kadınlarla sınırlı kalmayıp, farklı inançlardan kadınlar için de geçerlidir. Bu dönemin toplumsal yapısı, Anadolu'daki genel anlayışın bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla, erken Osmanlı tarihine ait kaynaklarda kadınlara dair anlatılara daha sık rastlanması doğaldır. Nitekim, padişah eşleri de toplumdan soyutlanmamış, sıradan kadınlar gibi sosyal hayatın içinde ve halkla iç içe olmuştur. (Erkmen ve Parlador, 2021: s. 152)

Kadının sosyal yaşamdan uzaklaşma ve farklı bir gündelik yaşamda mahrem bir nesne olarak hayatını sürdürme durumu özellikle kentlerde geçerli olmuştur. Kırsal alanlarda yaşayan kadınların kentlerde yaşayan kadınlara göre daha özgür oldukları söylenebilir. Bu dönemde, kadınların kıyafetlerini ve erkeklerle olan toplumsal ilişkilerini düzenlemek adına, kadınlara yönelik fermanlar yayınlanmıştır. Ancak bu fermanlar amacına ulaşamamıştır. Fermanların sık sık güncellenmesi, kadınların bu kurallara karşı kayıtsız kaldıklarının ve yaşam biçimlerini değiştirmediklerinin göstergesidir. (Dulum, 2006: s. 16)

Kadın, Osmanlı toplumunda kendine bir yer edindiği gibi minyatürlerde de bir imge olarak karşımıza çıkmıştır. Abdurrahman Deveci'ye göre, Osmanlı minyatür sanatında kadın figürü çoğunlukla arka planda yer almakla birlikte, belirli temsillerle karşımıza çıkmaktadır. Deveci, kadınların genellikle pencere ya da balkondan dışarı bakan genç kadınlar, cariyeler, öğüt veren ya da şikayette bulunan yaşlı kadınlar, nedimeler ve hizmetçiler şeklinde tasvir edildiğini ifade etmektedir. Bu genel çerçevenin dışında kalan bazı minyatürlerde kadınlar, anne figürü ya da eğlence toplantılarının bir parçası

olarak da betimlenmiştir. Ayrıca, kadınların kendi sosyal yapıları içerisinde çıplak şekilde tasvir edildikleri örnekler de mevcuttur. (Küçükşen Öner, 2017: s. 106)

Levni öncesi Osmanlı minyatürlerinde kadın figürleri, dini, edebi ve toplumsal rollerde sınıflandırılmıştır. Her bir rol kendi içerisinde farklı alt temsilleri içerir. Özellikle dini metinlere dayanan minyatürlerde ya da peygamber anlatılarında yer alan kadınlar, dini figürler olarak yorumlanmıştır. Ev içinde ya da kamusal alandaki temsillerdeki kadınlar ise toplumsal tipler olarak ele alınır. Batılı gayrimüslim ve Doğulu Müslüman kadınlar ise genellikle savaş ve günlük yaşam sahnelerinde, Osmanlı tipi dışında temsil edilmiştir. (Haral, 2006: s. 4)

Saray nakkaşları uzun süre boyunca halkın yaşamına temas etmemiş, daha çok saray çevresiyle sınırlı kalmışlardır. Ancak I. Ahmet zamanında bu durum değişmiş, ev hayatı, çarşı, pazar, sokaklar, hamamlar ve eğlenceler gibi konular minyatürlerde yer almaya başlamıştır. (Dalkıran, 2012: s. 116)

18. yüzyılın başında, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı ile ilişkileri sonucu, yeni başlangıçlara ve kendini yenileme adımlarına atılması ve giderek artan gereksinimler değişimin kaçınılmaz nedeni olmuştur. Osmanlılar, Avrupa ile yoğunlaşan kültürel temaslar sonucunda Batılılaşma olarak tanımlanan karmaşık bir sürece girmiştir. Bu süreçte Osmanlı ne eski geleneklerini tamamen koruyabilmiş ne de Batı'ya tam olarak uyum sağlayabilmiştir. 1718-1730 yılları arası Lale Devri olarak bilinir. Bu dönemde öne çıkan sanatçılardan Levni, diğer adıyla Nakkaş Abdülcélil Çelebi, yenilikçi tarzıyla dikkat çeker. Levni'nin minyatürlerinde kadınlar genellikle eğlence ortamlarında betimlenir. Müzik yapan, dans eden, saçını düzelten kadınlar; açık yakalı elbiseler, feraceler, ojeli tırnaklar ve gülümseyen yüz ifadeleri bu sahnelerde sıkça görülür. (Gümüşer, 2013: s. 23-24)

18. yüzyıla kadar minyatür sahnelerinde figüran rolünden öteye geçemeyen kadın figürleri, Levni'nin tek sayfalar halinde yaptığı her bir resimde başrole yükselmiş görünmektedir. Nakkaş, saray kadınlarını değil halktan kadınları sosyal yaşamının içinde resmetmiş, hatta cariyeleri raks ederken, müzik yaparken, uyurken bile tasvir etmekten çekinmemiştir. Sanatçı, 1720 yılına tarihlenen bu resimlere imzasını atmış, resimlerin üzerine resmedilen kişinin adını da yazmıştır. Bu resimlerden bazılarının Acem Çengisi Maverdi Kolbaşı, Deder Banu gibi kişiye özgü yapılmış olması dönemi

için ilk örneklerdir. Ressamın bu başarıyı, gözlem yeteneğiyle, söz konusu kişileri bizzat model olarak poz verdirerek veya dönem ressamı Vanmour'un resim ve/veya gravürlerinde gördüğü figürlerden etkilenerak kazanmış olabileceği düşünülmektedir. (Sever Demir, 2020: s. 14) Bu dönemde Nakkaş Abdullah Buhari'nin figürleri resmetme konusunda Levni'den daha ileri gittiği düşünülmektedir. Her iki sanatçı da kadın ve genç erkek güzelliğine ilgi duymuş; özellikle kadınların göğüs bölgesini vurgulayan minyatürler yapmışlardır. (Gümüser, 2013: s. 25)

Türk sanatında 18. yüzyıla kadar doğa yalnızca minyatür aracılığıyla ifade edilmiştir. Fakat Tanzimat sonrasında ressamlar doğayı daha gözleme dayalı, gerçekçi ve çözümleyici bir yaklaşımla ele almaya başlamıştır. Daha öncesinde, Fatih Sultan Mehmet'in çağrısıyla İstanbul'a gelen İtalyan ressam Gentile Bellini, sarayda kaldığı 15 ay boyunca portreler ve İstanbul manzaraları yapmıştır. Türk sanatı ilk defa tuvalle ve yağlıboyayla bu sayede tanışmıştır. Bu buluşma minyatür sanatında perspektif açısından yeniliklere aracı olmuştur. Osmanlı sanatında 17. yüzyıldan sonra şekilci ve kalıpcı anlatım yerini yavaş yavaş gözleme dayalı betimlemelere bırakmıştır. Nakkaşlar, suret yasağına rağmen figürleri daha gerçekçi resmetmeye başlamışlardır. 18. yüzyılda Batı ile artan temaslar bu değişimi daha sistematik bir hale getirmiştir. Bu bağlamda, Batı etkilerini daha fazla yansıtan Levni ve Buhari, dönemin diğer sanatçılarından ayrılarak ön plana çıkmış; fakat buna rağmen minyatür estetiğinden uzaklaşmamışlardır. (Müftüoğlu, 2008: s. 106-110)

Osmanlı dönemindeki sosyal ortamın özellikleri yorumlandığında, kadın rolünün erkek egemen dil merkezli olduğu ve günümüzde bu durumun olumsuz etkilerinin sürdüğü görülmektedir. İmge ve beden tasviri sorunları, Osmanlı minyatür sanatının erken dönemlerinde önemli bir tartışma konusu olmuştur. Özellikle tasvir yasağı ve suret çizimlerinin engellenmesi, dini kurallara dayanmaktadır. Osmanlı kadını, sosyal yaşamda erkeklerle birlikte resmedilmeye ancak tarih yazımlarının artmasıyla başlanmıştır. Ancak minyatürlerde kadın figürü genellikle sultanın çevresinde konumlandırılmıştır. Başlangıçta minyatürlerde örtülü ve peçeli kadınlar daha çok arka planda tasvir edilirken, ilerleyen zamanlarda modern ve cesur giysilerle ön planda yer almaya başlamıştır. Bu evrim, Batı ile gelişen bağlantıların etkisiyle 20. yüzyılda yeni bir resim anlayışına dönüşmüştür. (Gümüser, 2013: s. 26)

2.1.2. 1914 allı Kuşaağı'nda Kadın İmgesi

1908'de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyetinden sonra, asker kökenli ressamlar yerini sivil sanatçılara bırakmıştır. Bu geçiş, 1914 yılında ortaya çıkan allı Kuşaağı ile gerçekleşmiştir. Osman Hamdi Bey'in başlattığı figürlü resim anlayışı bu kuşakta daha da gelişmiştir. Paris'teki eğitimlerinden önce klasik anlayışla yetişen sanatçılar, Fransa'daki izlenimcilikten etkilenerek daha renkli ve serbest bir üsluba yönelmişlerdir. Yine de empresyonist teknikleri tamamen benimsememiş, klasik eğitimle izlenimciliği birlikte kullanmışlardır. (Altınışik Doruk, 2019: s. 69)

1914 Kuşaağı sanatçılarının bir kısmı doğrudan Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu iken bir kısmı Deniz Harp Okulu'ndan teğmen rütbesiyle ayrıldıktan sonra Sanayi-i Nefise'de resim eğitimi almıştır. 1872 doğumlu Galip, Sanayi-i Nefise'den mezun olduktan sonra Avrupa'ya gönderilen ilk Türk öğrenci olsa da allı Kuşaağı içinde yer almamıştır. 1914 yılında Batı'dan yurda dönen diğer sanatçılar ise özel koşullar ve ayrıcalıklarla Avrupa'da eğitim alma şansı yakalamış, yetenekli gençlerden oluşur. Namık İsmail, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran ve Avni Lifij bu grupta yer alan sanatçılardandır. (Tansuğ, 1986: s. 119-120)

1914 Çallı Kuşaağı'na kadar sanatçılar çıplak figürlere desen çalışmalarında yer verse de tuvale aktardıkları kadın imgeleri daha çok örtülü, peçeli figürler olmuştur. Bu tercihin, estetik değil, daha çok toplumsal normlardan kaynaklandığı düşünülmektedir. Ancak dikkat çeken nokta, her iki dönemde de kadın figürlerinde zarafetin öne çıkarılmasıdır. Zarif bir duruş, eğilmiş bir baş, masum bir yüz ve naif parmak hareketleri bu kadınsı estetiğin en belirgin göstergeleridir. (Şahin, 2014: s. 75) 1914 kuşaağı sanatçılarının, özellikle allı'nın resimlerinde kadınların çalışma hayatına dair imgeler görülmemektedir. Kadınlar daha çok kamusal alanlarda dinlenirken, gezinti yaparken ya da birbirleriyle vakit geçirirken resmedilmiştir. Oysa II. Meşrutiyet döneminde kadınların çalışma yaşamına katılma oranının giderek artması, kamusal alandaki varlıklarının bir kanıtı olabilir. (Dastarlı, 2019: s. 77)

Osmanlı resimlerinin geç döneminde, kadınlar erkeklerden bağımsız özneler olarak gösterilmiş olsalar da eşitlik vurgusu güçlü değildir. Toplumun çeşitli tabakalarından kadınları temsil etmede yeterince başarılı olamayan bu eserlerde, 19. yüzyıldaki savaşlar ve sanayileşme sonrası iş hayatında etkin olan kadınlar yerine, genellikle üst

sınıfa ait kadınlar ön plana çıkmıştır. Osmanlı'da modernleşme ve sanayileşme süreçlerinin yaşandığı bu dönemde, savaşların ve siyasal hayattaki değişimlerin öncülük ettiği karmaşık bir hayat yaşanırken, bu resimlerde betimlenen kadın imgeleri, genellikle kadınlar arası ilişkiler içinde, melankolik ve sakin bir yaşamın parçası olarak resmedilmiştir. (Erişti, 2015: s. 76) Bu resimlerdeki geç dönem ayrıcalıklı Osmanlı kadınları, eğitilmiş ve sanatla ilgilenen entelektüeller olarak betimlenir; ancak korunaklı alanlarda zaman geçirmekten sıkılmış, sahip oldukları bilgi birikimini hayatta tam anlamıyla değerlendirememişlerdir. (Erişti, 2015: s. 77)

1923 yılına gelene kadar kadınların resimlerde Cumhuriyeti hazırlayan modern bir yaklaşımla yer aldığı gözlenir. İbrahim Çallı ve Çallı kuşağının ressamları kadını daha Batılı tarzda ele almıştır. (Küçükşen Öner, 2017: s. 112) Namık İsmail ve İbrahim Çallı'nın Türk resmine yaptıkları katkılar, resim sanatının ilerlemesine önemli bir katkı sağlamıştır. Çallı kuşağı, kadın ve nü temalarını işleyerek dönemin sanatında öncü rol oynamış ancak yine de Batı'daki köklü değişimlere kıyasla daha ılımlı kalmışlardır. (Altınışik Doruk, 2019: s. 72)

Cumhuriyet döneminin resimlerinde, kadınlar devrimlerin önemli bir simgesi olarak erkeklerle birlikte resmedilirken, 1914 kuşağı ressamlarının ilk dönemlerinde kadınlar daha çok tek başına ya da kadın grupları içinde gösterilmiştir. İzzet Ziya, Nazmi Ziya Güran ve İbrahim Çallı'nın geniş mekanlarda geçen eserlerinde, özellikle park ve bahçe sahnelerinde erkek figürleri yer almamaktadır. (Erişti, 2015: s. 66) Bu resimlerde Avrupai giyimli, eğitilmiş ve üst sınıfa mensup Osmanlı kadınlarının günlük hayatlarında sıkıntı ve melankoli içinde oldukları izlenmektedir. (Erişti, 2015: s. 67)

2.1.3. Sanayi-i Nefise Mektebi ve Figür

Osman Hamdi Bey, 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ni açarak resim derslerini daha çok sanat üzerine vermeyi amaçlamıştır. Bu okulda figür resmine büyük önem verilmiş ve insan figürünün resim sanatındaki sorunları ilk kez ele alınmıştır. Osman Hamdi Bey, kadroya asker ressamlar yerine Batılı ressamları tercih etmiş, fakat bu seçimi onaylanmamış ve eleştirilere hedef olmuştur. (Altınışik Doruk, 2019: s. 62)

Avrupa'ya resim eğitimi almak üzere gönderilen ilk sanatçılar ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılışı arasında geçen yaklaşık elli yıllık dönem, Türk toplumunun Batı

tarzı resim ve heykelle tanıştığı ve bu alanlarda bir beğeni kültürünün gelişmeye başladığı erken süreci oluşturur. Başlangıçta yalnızca sultanlar ve saray çevresiyle sınırlı kalan bu ilgi, zamanla düzenlenen sergiler aracılığıyla halkın daha geniş kesimlerine ulaşmıştır. Bu süreçte oluşan sanat anlayışı ve kamuoyunun yönlendirmeleri, Sanayi-i Nefise'nin kurulmasında belirleyici bir rol oynamıştır. (Başkan, 2014: s. 227)

3 Mart 1883'te eğitim vermeye başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, heykel bölümü Oskan Yervant Efendi'nin rehberliğinde yürütülmüş, kendisi aynı zamanda okulun müdür yardımcılığı görevini de üstlenmiştir. Resim bölümü ise iki yabancı hoca tarafından yönetilmiştir; desen derslerini Warnia Zarzecki, yağlı boya eğitimini ise Salvatore Valeri vermiştir. Mimarlık alanındaki eğitimi ise Alexander Vallaury ile Philippe Bello yürütmüştür. Sanayi-i Nefise Mektebi başlangıçta yalnızca erkek öğrenciler kabul etmiştir ve okula en fazla ilgi gösterenler genellikle azınlık topluluklarından gençler olmuştur. Türk öğrenciler ise toplumsal kabuller dolayısıyla, resim ve heykel bölümlerine zamanla, daha yavaş bir şekilde yönelmeye başlamışlardır. (Tansuğ, 1986: s. 104)

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk ressamı İsmail Hakkı Altınbezer, Avni Lifij, Ahmet Ziya Akbulut, Muallim Şevket, Hüseyin Rifat, Hüseyin Zekâ, Hikmet Onat, Ali Cemal, İbrahim Çallı, Tekkezeade Sayid, Mehmet Ruhi, Sami Yetik'dir. Bu ressamlar Osman Hamdi'nin resimlerinde olduğu gibi figüre ve figür gruplarına mimari kompozisyonlar içinde yer vermişlerdir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim alan bu öğrenciler, figürlü kompozisyonlar üzerinde çalışarak ilerlemiş ve tanınmış ressamlar haline gelmişlerdir. (Altınışik Doruk, 2019: s. 63)

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yetişen ressamların eserlerinde kadın figürünün ele alınışı, sanatçının bireysel üslubuna ve dönemin toplumsal koşullarına bağlı olarak değişiklik göstermiştir. İbrahim Çallı, kadın figürlerine hem geleneksel değerlerden izler taşıyan bir şekilde hem de modernleşen toplumun parçası olan özgür ve şehirli bireyler olarak yer vermiştir. Sanatçının resimlerinde kadın yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümün içinde aktif bir özne olarak karşımıza çıkar. Avni Lifij ise kadınları daha çok duygusal, narin ve iç dünyalarıyla öne çıkan figürler olarak betimlemiştir. Resmettiği kadın figürlerin bedensel özelliklerine vurgu yapmak yerine onların ruh halini yansıtan, şiirsel ve melankolik bir ifade biçimi tercih etmiştir.

Kadın figürünü sınırlı şekilde işleyen Sami Yetik, genellikle savaş konulu sahnelerde kadınları arka planda resmetmiştir. Hikmet Onat ise kadınları gündelik yaşamın sadeliğinde, uyumlu ve huzurlu bir şekilde resmetmiştir. Tüm bu farklılıklar, Sanayi-i Nefise sanatçılarının kadın imgesine tek yönlü bir bakışla yaklaşmadığını; her birinin kendi dönemsel deneyimi ve sanatsal bakış açısıyla bu temayı farklı şekillerde yorumladığını ortaya koymaktadır.

2.1.3.1. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde kız öğrenciler yer almamakta, sadece erkekler eğitim görmektedir. Feyhaman Duran'ın resmi başvuruları neticesinde, 1914 yılında sadece kızlara yönelik İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açıldı. Kurumun başına, dönemin muhafazakar tutumları doğrultusunda kadın bir eğitmen olan Mihri Müşfik Hanım getirildi. Mihri Hanım'ın katkıları okulun gelişiminde belirleyici olmuştur. (Altınışik Doruk, 2019: s. 65) İlk yılında okula 33 öğrenci kabul edilmiştir; bu öğrencilerin 6'sı gayrimüslim azınlıklardan oluşmuştur. Türk kız öğrenciler okula çarşaf ve başörtülü olarak gelirken, gayrimüslim öğrenciler şapka takmış ya da başlarını açık bırakmışlardır. Resim gibi sanat dallarına bile olumsuz bakan muhafazakar çevrelerin etkili olduğu bu dönemde, Türk kızlarının bu okula gitmesi toplumsal bir modernleşme işareti olarak görülmüştür. (Toros, 1988: s. 42)

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne ilk başvuran öğrenci 1897 doğumlu Müzdan Sait Hanım olmuştur. Babası Sait Bey, üst düzey görevlerde bulunmuş; Avrupa'da da yaşamış; umum müdürlük ve müsteşarlık yapmış; aynı zamanda Türkçeye yabancı eserler kazandırmış bir kültür insanıdır. Son olarak Galatasaray Sultanisi'nde öğretmenlik yapmıştır. Okulun açıldığı gün kızını bizzat kendisi götürerek Mihri Hanım'a teslim etmiştir. Akademide eğitime ilk başlayan isim olan Müzdan Hanım, zamanla Mihri Hanım'dan sonra Bahriyeli Sami Bey ve Feyhaman Bey'den de dersler almıştır. 1917 ile 1977 yılları arasında birçok karma sergiye eserleriyle katılmış, ayrıca kişisel sergiler de düzenlemiştir. Almanya ve Fransa gibi ülkelerden olumlu eleştiriler almıştır. 1986 yılında hayatını kaybeden Müzdan Arel'in, Akbank koleksiyonunda son dönemine ait üç manzara tablosu bulunmaktadır. (Toros, 1988: s. 43)

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolan ikinci öğrenci Müide Esat Hanım olmuştur. Kendisi, tanınmış göz doktoru Prof. Esat Paşa'nın kızıdır. Okulun üçüncü öğrencisi

olan Belkıs Mustafa, aynı zamanda diploma almaya hak kazanan ilk Türk kadını olarak kayıtlara geçmiştir. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin emekli müdürlerinden Prof. Asım Mutlu'nun ablası, Resim ve Heykel Müzesi Müdürü Prof. Belkıs Mutlu'nun ise halasıdır. Dördüncü öğrenci olarak kaydedilen Nazire Hanım ise Kargılı Osman lakabıyla tanınan tıbbiye hocası ve Yıldız Hastanesi başoperatörü Dr. Osman Paşa'nın kızıdır. Aydın bir hekim olan Dr. Osman Paşa, kızının kaydını bizzat yaptırmış ve onu okula kendisi götürmüştür. Öğrencinin adı, İnas Sanayi-i Mektebi'nde Nazire, Güzel Sanatlar Akademisi kayıtlarında ise Nazıma olarak geçmektedir. Türkiye'deki sanat eğitimini tamamladıktan sonra yükseköğrenimini Paris'te sürdürmüştür. (Toros, 1988: s. 44)

Erken dönem öğrencilerden biri olan ve 24 numarayla kayıtlı Nazlı Emin Hanım, daha sonra Türkiye'nin tanınan kadın ressamlarından biri haline gelen Nazlı Ecevit'tir. Benzer şekilde, ilk öğrenciler arasında yer alan Güzin Hanım da dikkat çeken isimlerdendir; ilerleyen yıllarda hocası Feyhaman Duran ile evlenmiş ve Duran soyadını almıştır. Bu ilk kuşak öğrenciler arasında ayrıca Nevzat, İhsan Rıza, Naşide, Refika, Efrac, Melek, Bakiye, Rezan, Hatice, Emine ve Mukbile Hanımlar da yer almaktadır. Bu öğrencilerden bazıları, eğitim dönemlerinde olduğu gibi sonraki yıllarda düzenlenen sergilere de katılım göstermiştir. (Toros, 1988: s. 45)

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1914 kuşağı ressamları, Türk resminde figür ve nü çalışmalarına öncelik vermiştir. Mihri Müşfik Hanım ve Müfide Kadri, modern eğitim yöntemleri ve sanat anlayışlarıyla öne çıkarken, Hoca Ali Rıza ve Mihri Müşfik Hanım yaz tatillerinde öğrencilerin dış mekanlarda çalışmalarını desteklemiştir. Kadın model bulmakta zorluk yaşayan öğrenciler, sokak ve hamamlarda para ya da altın vererek kadınları model olmaya ikna etmişlerdir. Dönemin kadın sanatçıları yetenekli ve kararlıdır. Bu sanatçılar arasında Mihri Müşfik Hanım, Müfide Kadri, Nazlı Ecevit, Sabiha Rüştü Bocalı, Melek Celal Sofu ve Güzin Duran gibi isimler yer almaktadır. (Altınışık Doruk, 2019: s. 66)

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yetişen kadın sanatçılar, eserlerinde kadın figürünü hem bireysel hem toplumsal yönleriyle ele almışlardır. Mihri Müşfik Hanım, kadınları güçlü, özgür ve modern bireyler olarak resmederken; Müfide Kadri, kadını hem estetik hem de toplumsal anlamda görünür kılmaya çalışmış, onu duygusal ve romantik sahnelere yerleştirmiştir. Nazlı Ecevit, resimlerinde Anadolu kadınına günlük yaşamın

içinde sade ama anlamlı bir şekilde yansıtmış; Güzin Duran ise daha gözlemci bir ifade biçimi benimseyerek, kadın imgesine daha içe dönük ve duygusal bir şekilde yer vermiştir. Bu sanatçılar, kadınları sadece birer model ya da estetik unsur olarak değil; düşünen, hisseden, yaşayan ve dönemin dönüşümünü yansıtan bireyler olarak ele alarak, sanat aracılığıyla kadın kimliğine yeni bir ifade kazandırmışlardır.

2.1.4. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nde Kadın İmgesi

Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte, 1929'da Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ismi ile bir araya gelen sanatçılar, Türk resim geleneğinin Batı ile bütünleşmesi için önemli çabalar göstermişlerdir. Bu birliğin hedefi, Avrupa sanat atmosferini Türkiye'ye aktararak Türk sanatını dünya çapında tanınır hale getirmektir ve bu doğrultuda belirli bir başarı elde edilmiştir. Cumhuriyetin öncü kadroları, resim ve heykel sanatını, inkılapların halka yayılmasında ve düşünsel değişimi desteklemede önemli birer unsur olarak görmüştür. Bu doğrultuda, 1923'ten itibaren Avrupa'ya gönderilen öğrenciler arasında genç sanatçılar da yer almış; onların Batı sanat anlayışını öğrenip Türk sanatını dönüştürmeleri hedeflenmiştir. (Akengin ve Aypek Arslan, 2017: s. 3)

İlk dalgada Cevat Dereli, Şeref Akdik, Zeki Kocamemi, Mahmut Cuda, Ali Avni Çelebi gibi isimler, 1928 sonrası ise Cemal Tollu, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçılar Avrupa'da eğitim almıştır. Yurda dönen bu sanatçılar, Müstakil Ressamlar Birliği veya D Grubu çevresinde toplanarak, Batı tekniklerini benimseyip özgün yaklaşımlar geliştirmiş ve çağdaş Türk resim geleneğinin oluşumuna katkıda bulunmuştur. D Grubu, Türk resminin Batı'yı gecikmeli izlemesini durdurarak ulusal bir sanat kimliği arayışını başlatmıştır. 1934'ten sonra, özellikle 1940'larda Anadolu'nun yaşamı ve kültürel öğeleri eserlere yansımış; grup, modern akımları takip ederek Türk resmini Batı taklitçiliğinden kurtarmıştır. Böylece Türk sanatı, geleneksel ve folklorik kaynaklardan beslenen bir yöne evrilmiştir. (Akengin ve Aypek Arslan, 2017: s. 3)

Türk resim sanatının tarihsel gelişimine bakıldığında, Cumhuriyet yıllarında faaliyet gösteren ilk sanatçı derneği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'dir. Bünyesinde barındırdığı yetenekli sanatçılarla, diğer dernekler arasında özgün bir yeri olan kuruluş, Türk resim sanatının gelişmesi ve yaygınlaşması için çalışmalarda

bulunmuş; bu bağlamda Moskova, Bükreş, Belgrad ve Atina'da; ayrıca Ankara ve İstanbul dışında Anadolu'da da resim sergileri açmıştır. Bu sergilerde yer alan çağdaş eserler aracılığıyla Türk resim sanatında yeni bir dönemin açılmasına öncü olmuşlardır. (Giray, 1988: s. 10)

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin kuruluş döneminde, Türk resminde tek sanatçı derneği olarak faaliyet gösteren Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, *Galatasaray Sergileri* aracılığıyla etkinliklerine devam etmiş; Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte ise adını değiştirerek Güzel Sanatlar Birliği olarak yoluna devam etmiştir. (Kılıç, 2002: s. 95) Geç dönem Osmanlı toplumunda, dönemin sanat anlayışını şekillendiren önemli bir kurum olan Sanayi-i Nefise Mektebi de daha kalıcı bir mekan ve eğitime elverişli koşullar sağlanması gibi sebeplerle taşınmış ve ismi önce Sanayi-i Nefise Akademisi, daha sonra harf devrimi ile birlikte ise Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmiştir. (Olgun, 2017: s. 14)

Türk resim sanatının ilk yıllarında tüm sanat etkinliklerini üstlenen Güzel Sanatlar Birliği, bu görevini uzun süre başarıyla sürdürmüştür. Aynı dönemde, Güzel Sanatlar Akademisi öğrencilerinden oluşan bir grup, Yeni Resim Cemiyeti adıyla bir araya gelmiş ancak cemiyetin aktif üyelerinin Paris'e gitmesiyle bu yapı dağılmıştır. 1928'de yurda dönen sanatçılar, 1929'da Ankara Etnografya Müzesi'nde açtıkları sergiyle yeniden bir araya gelmiş; fakat farklı bir estetik anlayışı benimsemeleri nedeniyle akademideki hocalar tarafından eleştirilmişlerdir. Bu ayrışma sonucunda, sanatçılar kendi sanatsal duruşlarını kurumsallaştırmak adına Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ni oluşturmuşlardır. (Kılıç, 2002: s. 96)

Bu birliğin üyeleri arasında tek kadın sanatçının ilk Türk kadın resim sanatçısı olarak bilinen Hale Asaf olduğu bilinmektedir. Grubun temsilcileri Avrupa'da farklı hocalardan ders aldıkları için resim anlayışları da farklı olarak gelişmiştir. Örneğin, Hale Asaf romantizm, Mahmut Cüda realizm, Refik Ekipman kübizm, Ali Avni Çelebi ise konstrüktivizm ve ekspresyonizm akımlarına yönelik eserler üretmişlerdir. Avrupa'da karşılaştıkları farklı teknik ve üsluplardan etkilenen bu sanatçılar, benimsedikleri sanat anlayışını sürdürebilmek ve savunabilmek adına kendilerine “müstakiller” adını vermeyi seçmişlerdir. (Çelik, 2023: s. 79)

Birliğin sanatçılarından Cevat Dereli'nin eserlerinde kübizmin yüzey parçalamalarından esinlenildiği görülmektedir. Anadolu görünümelerini yerel bir duyarlılıkla ele alan sanatçı, köyde yaşayan kadın ve erkek betimlemelerini minyatür sanatının dekoratif ve yüzeysel renk duyarlılığı ile yansıtmıştır. Bu yaklaşım, sanatçının ve aynı birlikteki meslektaşlarının ulusal değerleri sorguladığını göstermekte olsa da resimleri henüz bireysel bir üslup özelliği oluşturmakta yetersizdir. Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi modern resim anlayışının temelini oturtmasında öncü olarak rol oynayan iki sanatçıdır. Almanya'da eğitim gören bu iki sanatçı da bir yandan Alman ekspresyonizmi bir yandan da kübizm etkisiyle eserler ortaya koymuşlardır. (Kılıç, 2002: s. 98)

Ali Çelebi'nin eserlerine bakıldığında kadınların daha canlı ve hareketli kompozisyonlar içinde, aktif bir şekilde yer aldığı görülmektedir. Bu kadınların, giyim tarzları ve bulundukları mekanlar göz önüne alındığında, modern kadınlar oldukları kolaylıkla söylenebilmektedir. Ayrıca bu kadınlar, erkekler ile bir arada sosyalleşirken varlık gösterebilmektedir. Zeki Kocamemi ise kadınları daha sakin ve içe dönük biçimlerde, günlük hayatın doğal akışında resmetmiştir. Bunun yanı sıra, çalışmalarında nü eserlere de yer vermiştir. Cevat Dereli ise kadın figürleri geleneksel ve modern arasında bir yerde konumlandırmıştır. Sanat yaşamı boyunca hem Anadolu halk kültüründen hem de Batı resim geleneğinden etkilenen sanatçı, kadınları olabildiğince sade ve gerçek bir şekilde resmetmeyi tercih etmiştir.

Birliğin önemli kadın ressamı Hale Asaf ise resim öğrenimine Almanya'da başlamıştır. Daha sonra, ülkeye geri dönen sanatçı, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde çalışmaya başlamıştır. 1922 yılında, teyzesi Mihri Müşfik Hanım'ın yanına, Roma'ya gitmiş ve daha sonra geri dönerek İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde çalışmayı sürdürmüştür. Daha sonraları burs aracılığıyla tekrar Almanya'ya, oradan da Paris'e geçen Hale Asaf, 1928 yılında Paris'ten dönen sanatçılar arasında bulunmaktadır. Kurulduğu yıl, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin kurucu üyeleri arasında bulunan tek kadın sanatçımız olmuştur. (Giray, 1988: s. 162)

Hale Asaf, yaşam süresi kısa olmasına karşın Türk resmine büyük etkilerde bulunmuştur. Sanatçı, eserlerinde kadın imgesine modern, özgür ve özneleşmiş bir biçimde yer vermiştir. Kısa saçlı, sade ama çağdaş giyimli, ciddi ve kararlı yüz ifadelerine sahip figürlerle dönemin çağdaş Türk kadını idealini yansıtmıştır. Kadını

yalnızca estetik bir varlık olarak değil, düşünen, güçlü ve kamusal alanda yer alan bir birey olarak temsil etmiştir. Sanatçının bu yaklaşımı, kadının birey olarak toplumda kazandığı yeni kimliğe ışık tutar.

2.1.5. D Grubu Ressamlarında Kadın İmgesi

Türk resminde bağımsız bir üslup arayışının ikinci aşamasını, 1933 yılında beş resim sanatçısı ve bir heykeltıraşın kuruculuğunu yaptığı D Grubu üyeleri oluşturmuştur. Ayrıca grubun kurulması Cumhuriyet'in 10. yıl kutlamalarına ve bu bağlamda Türk toplumunun yeni bir atılımın coşkusuyla yaşadığı bir döneme rastlamıştır. (Kılıç, 2002: s. 99) Modern Türk resim sanatı, 1933 yılında D Grubu'nun kurulmasıyla tarihsel olarak yeni bir döneme girmiştir. O tarihe kadar kurulmuş olan dördüncü ressam grupları olma özelliği taşıyan D Grubu; Elif Naci, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Abidin Dino, Cemal Tollu ve Zühtü Müridoğlu'nun toplanması ile oluşmuştur. Bu nedenle, Latin alfabesinde dördüncü sıraya denk gelen D harfini grup ismi olarak kabul etmişlerdir. D Grubu'nun, o dönemin sanat çevreleri tarafından tanınır hale gelmesiyle birlikte gruba 1934 yılında Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu; 1939'daki 7. grup sergisinde Halil Dikmen, Arif Kaptan, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Salih Urallı; 1941'deki 9. sergide Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrelnissa Zeid ve Nusret Suman; 1946'daki sergilerinde ise Zeki Kocamemi dahil olmuştur. (Baysal, 2021: s. 37)

D Grubu sanatçıları, Türk Empresyonist Kuşağı olarak bilinen ressamların Galatasaray sergilerinde kullandığı renk anlayışına, sağlam desen çalışmalarını ekleyerek biçimsel bir ustalık yakalamayı hedeflemiştir. Empresyonizmin büyük ölçüde yıktığı desenin yeniden inşası için de Rönesans sanatçılarının yöntemlerine başvurmaları gerekmiştir. Bu bağlamda Leonardo da Vinci'ye ait olan "*Resim aklın ürünüdür.*" düşüncesini benimsemişlerdir. Müstakiller'de de empresyonizme tepki olarak kübizme ya da konstrüktivizme yönelenler olsa da D Grubu'na göre yöntem ve ustalık açısından entelektüel bir yenilenme ve yönlendirmeye de ihtiyaç vardır. (Çıtak, 1994: s. 3) Bu sanatçılar, Türk resminde hakim olan taklitçi yaklaşıma karşı çıkmış; özgün bir kimlik inşa etmeyi hedeflemiş ve bu doğrultuda çalışmalarında halk motiflerine yer vermişlerdir. (Öztürk ve Susuz, 2023: s. 248) Temel yaklaşımı toplumsal gerçekçilik üzerine olan D Grubu, Türk resmindeki dönüşüm sürecinin belirleyici aşamalarından biri olarak öne çıkar. (Kaya Karaduman ve Özdemir, 2023: s. 749)

Sanatçılar arasında Nurullah Berk, minyatürü soyut bir biçimde yorumlamış; Cemal Tollu, Hitit kabartmalarından ilham almış; Zeki Faik İzer taşist (lekeci) nitelikli eserler ortaya koymuş ve Elif Naci kaligrafiden yola çıkarak büyük harf formlarını tuvaline işlemiştir. Sanat anlayışlarına daha çok kübizmi savunarak başlayan sanatçılar, zamanla farklı bireysel üslup arayışlarına gitmiştir. (Baysal, 2021: s. 38)

Zeki Faik İzer, resimlerindeki kadınları net bir bedensel ifade ve kimlikle resmetmemiştir. Net bir yüze ya da bedene sahip olmayan bu kadınların iç dünyasını ve ruh hallerini yansıtmayı amaçlamıştır. Elif Naci, kadınları abartılı bir biçimden uzak, sade ve günlük hayatın içinde resmetmiştir. Abidin Dino, eserlerindeki kadın imgesine daha çok toplumsal hayat içinde, emek veren, zorluklar içinde yaşayan ama yine de dik duran bir betimleme ile yer vermiştir. Nurullah Berk ise kadın figürlerine gündelik yaşamın doğal akışı içinde, sade ve gerçekçi bir bakışla yaklaşmıştır. Kadınları ev içindeki halleriyle, emek veren ve kendi dünyasında var olan bireyler olarak resmetmiştir. Onları süslemekten çok, toplumsal ve kültürel bir anlam içinde yansıtarak görünür kılmıştır.

Gruba daha sonradan katılan üyelerden Turgut Zaim, kadın figürleri genellikle köy yaşamı içinde, çalışırken ya da gündelik işleriyle uğraşırken resmetmiştir. Sanatçının resimlerindeki kadın imgesi güçlü, sade ve doğayla iç içedir. Daha çok Anadolu kadını profili üzerinden eserler ortaya koymuştur. Fahrelnissa Zeid'in eserlerindeki kadın figürler daha soyut ve içsel bir bakış açısı ile ele alınmıştır. Kendi otoportrelerinde de farklı kadın portresi çalışmalarında da güçlü kadın figürler göze çarpmaktadır. Eserlerindeki kadınlar kimlik arayışı, yalnızlık, bireysellik ya da özgürlük gibi temalar içinde karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, özellikle yüz ifadelerini güçlü bir şekilde kullanarak figürlerin iç dünyalarına ve ruh hallerine ışık tutmaktadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu ise kadın figürlerini çoğunlukla Anadolu kadını kimliğiyle ele almıştır. Onları anne, emekçi ve bakım veren bireyler olarak resmetmiş; hayatın içindeki zorluklarını, yorgunluklarını ama aynı zamanda güçlerini de yansıtmıştır. Kadınları abartılı biçimde süslemeden, gerçek halleriyle ve toplumsal rolleri içinde gösterir. Eserlerinde kadın imgesi, Anadolu kültürünün ve yaşam mücadelesinin bir simgesidir. Eren Eyüboğlu da kadınları benzer şekilde, hem köy hayatında hem de ev içi sahnelerde resmetmiştir. Sanatçının eserlerindeki kadın figürler doğal, dayanıklı ve çalışkandır.

D Grubu üyeleri, farklı anlayışları benimsemiş olsalar da Türk resmine düşünsel bir derinlik kazandırmak, sanat eserinde ustalık ve işçilik konusunu düşünce ile harmanlamak gibi ortak bir ideolojiye sahiptir. Bu ortak ideolojiden yola çıkan grup 1933 yılından 1947 yılına kadar her sene düzenli olarak, İstanbul'da on beş sergi açmıştır. Elif Naci, bu sergilerin planlanarak düzenlenmediğini, gazetelerde grubun sergi açacağına dair haberler yayınlandıktan sonra on beş gün içinde açılışları planlayıp uyguladıklarını belirtmiştir. D Grubu ile ilgili devamlı haberler yapılmış, dergiler yayımlanmış, makaleler yazılmış ve konferanslar verilmiştir. (Çıtak, 1994: s. 4)

2.1.6. Yeniler Grubu Ressamlarında Kadın İmgesi

İkinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı ekonomik ve toplumsal krizler, Avrupa genelinde kültürel yaşamı ve sanat ortamını derinden sarsmıştır. Bu süreçte karşımıza Yeniler adı verilen grup çıkmaktadır. Yeniler Grubu'nun sanat anlayışında daha çok toplumsal gerçekçilik anlayışı karşılık bulmuştur. 1940 yılında oluşturulan grubun kurucu üyeleri Selim Turan, Nuri İyem, Kemal Sönmezler, Nejat Devrim, Turgut Atalay, Abidin Dino ve Avni Arbaş'tır. Eserlerinde Batı etkilerine rastlanan D Grubu sanatçılarından farklı olarak toplumsal sorunlar ile ilgili eserler üretme çabası içinde olmuşlardır. (Tetikçi, 2014: s. 145)

1940'lı yıllara kadar estetik yönelimler bakımından ihmal edilen bir meseleyi ortaya koyan Yeniler Grubu, yerel ve ulusal sanat anlayışı temelinde ortaya çıkmıştır. Bu mesele, daha önce Bedri Rahmi ve Turgut Zaim tarafından da ele alınmış, ancak sistematik ve teorik bir temele oturtulamamıştır. Fakat Yeniler, yerel sanat fikri etrafında bir araya gelerek, Türk resminin memleket yaşantısından beslenen konular ve bu konulara uygun bir stil aracılığıyla özgün kimliğine ulaşabileceğine inanmıştır. (Dalkıran, 2012: s. 7-8)

Grubun temel amacı, ortak bir konu belirleyerek bu konu etrafında araştırmalar yapmak ve farklı duyarlılıklarla eserler üretmek olmuştur. Bu yaklaşım, D Grubu'na karşı duyulan eleştirel tavrın bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Yeniler'in D Grubu'na yönelttiği en belirgin tepki, figür anlayışı üzerinden şekillenmiştir. Figürü basit bir nesne olarak ele almayı reddetmiş; bedensel ve ruhsal yönleriyle, acı ve sevinçleriyle toplum içinde var olan insanı resmetmeyi hedeflemişlerdir. Ancak bu

amaçlarına tam anlamıyla ulaşamamışlardır. Zira tüm çabalarına rağmen D Grubu'nun etkisinden sıyrılamamış; dolayısıyla toplumsal bireyi figür düzlemine tam olarak taşıyamamışlardır. (Başkan, 2014: s. 259)

Selim Turan'ın kadın temalı eserlerindeki figürler daha kırılgan, gizemli ve doğayla iç içedir. Bu karakterler, bedensel görünüşlerinden çok ruhsal durumları ile ön plana çıkarlar. Nuri İyem'in eserlerinde ise Anadolu kadını figürü karşımıza çıkar. Kadın imgesine sıklıkla yer veren sanatçı, bu kadınları iri gözlü ve duygulu bakışlarla betimlemiştir. Sanatçının kadın imgesi, yoksul ancak onurlu bir yaşam süren, içe dönük ancak dirençli karakterlerdir. Avni Arbaş'ın eserlerindeki kadınlar ise yine günlük hayatın içinden; sade, duygusal ve samimi kadınlardır.

Sanatsal üretimlerinde toplumsal ve yerel içeriklere yer verseler de Batı etkisinden tümüyle sıyrılamamışlardır. *Liman* sergisi sonrasında Selim Turan, daha sonra ise 1941 yılında Abidin Dino grup üyeliğini sonlandırmıştır. (Tetikçi, 2014: s. 146) Kuruluş yıllarından 1952'ye dek aktif olarak sanat hayatına devam eden Yeniler Grubu zamanla dağılmaya başlamıştır. Sanatçılardan bazıları farklı tarzlarda resim yapmayı denemiş; bazıları aynı anlayışla devam etmiş; bazıları ise sanattan uzaklaşıp başka alanlara yönelmiştir. (Tetikçi, 2014: s. 154)

Grubun kısa süre içinde dağılmasının ardından, Yeniler hareketini takiben, 1946 yılı Mayıs ayında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun on öğrencisi tarafından kurulan Onlar Grubu da, tıpkı önceki oluşumlar gibi Türk resmine yeni bir soluk ve renk katmıştır. 1950'li yıllarla birlikte grup hareketlerinin sanattaki etkisi azalmıştır. Bu nedenle, Yeni Dal ve Siyah Kalem gibi oluşumlar geniş kitleler tarafından pek tanınmamıştır. Öte yandan, aynı dönem, soyut dışavurumcu sanat anlayışının Türkiye'de etkisini göstermeye başladığı bir süreç olmuştur. (Başkan, 2014: s. 259)

2.1.7. Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi

1960'lardan itibaren, kadının toplumda kendi tarafından oluşturulmamış bir ulusal, milli söylem içine yerleştirildiği kimliği büyük ölçüde kırılmaya ve sorgulanmaya başlamıştır. 1968'le beraber başlayan devrim, öğrenci hareketleri, sosyalizm, sol hareket gibi toplumsal konular aracılığıyla feminizm iyice kendini göstermeye

başlamış; ancak edebiyat ile başlayan bu kırılım sürecinin görsel alana taşınması 1970’li yılları bulmuştur. (Yıldız, 2012: s. 63)

Sınıf mücadelesinin ve sağ-sol çatışmasının toplumun her alanına etki ettiği bu dönemde kadınlar sosyal hayattaki sorunlarının çözümü için üzerlerine düşen görevi yapmaktan çekinmemiştir. Solun ideolojik ağırlığının yanı sıra, kadınlara özgürlük vadetmesi ile de kadınlar bu harekete katılmayı tercih etmişlerdir. Ancak Marxist örgütlerin toplumsal sorunları “sınıf” problemine indirgeyen yaklaşımları nedeniyle “kadın sorunu gibi ikincil sorunlar” için vakit kalmamıştır. Bunu dile getiren kadınlar ise devrime ket vurmaları nedeniyle bu hareketlerden dışlanmışlardır. İdeolojik mücadele içerisinde cinsel kimliklerini bastırmak zorunda kalan kadınlar, mücadelelerine bir şekilde devam etmiş ancak bu durum kadınların toplumdaki yeri ile alakalı sorunların tekrar rafa kaldırılması ile sonuçlanmıştır. Yine de bu süreçte kadınlar, eylem alanında deneyim kazanmışlardır. (Uzunoğlu, 2007: s. 180)

70’lerdeki siyasi iktidarların kültür ve sanat alanında somut bir politika yürütememesi, sanatçının yönünü piyasaya çevirmesine yol açmış; böylece sanat kapitalist düzenin bir ticaret nesnesi haline gelmiştir. Resim alıcıları bu dönemde mobilyalarına ve duvarlarına uygun natürmort ve manzara resimleri almayı tercih etmiştir. Diğer yandan, Cihat Burak, Nedim Günsür, Neşet Günal ve Nuri İyem gibi sanatçılar 1960’lardan bu yana toplumsal meseleleri gerçekçi bir perspektifle ele alan sanat anlayışlarını sürdürmüşlerdir. (Uzunoğlu, 2007: s. 175)

Cihat Burak’ın eserlerindeki kadın imgesi, erkek egemen düzen içine sıkışmış ve daha edilgen durumda ele alınmıştır. Sanatçı, kadın bedenini estetik ve süslenmiş bir nesne olarak ele alır. Ancak bu durumu eleştiren bir bakış açısı olduğu da söylenebilir. Nedim Günsür’ün eserlerine bakıldığında ise sanatçının toplumsal gerçekçiliğe yakın duran sanat görüşünün resimlerindeki kadın imgesine yansıdığı görülür. Sanatçı, kadını hayatın içinde, gerçek ve yalın bir şekilde resmetmiştir. Kadını süslemekten çok, onun yaşam içindeki yerini vurgulamıştır. Neşet Günal’ın eserlerinde ise toplumsal gerçekçilik anlayışını güçlü bir şekilde yansıtan kadın imgelerine rastlanmaktadır. Anadolu kadını figürüne resimlerinde sıklıkla yer veren sanatçı, kadını emeği ve çektiği zorluklarla betimlemiş; onu pasif bir şekilde ele almayı reddederek, toplumsal mücadelenin bir nesnesi olarak göstermeyi amaçlamıştır.

Kendi döneminde galerilerde, sergilerde gösterilme olanağı olmasa bile bu dönem, kadın sanatçıların üretimlerinin arttığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Paris, Amerika gibi ülkelere eğitim amacıyla giden sanatçılar hem yeni sanat hareketlerin çıktığı yerde birinci gözden bilgi sahibi olmuş hem de kadın-erkek ilişkileri açısından toplumsal cinsiyet normlarını farklı bağlamlarda ve ortamlarda gözlemleme imkanı bulmuşlardır. 60'larda ve 70'lerde yurt içinde ve yurt dışında eğitimlerini tamamlayan kadın sanatçı kuşağı, Batı ile eş zamanlı olacak şekilde sanat, enstalasyon sanatı, pop sanat ve foto gerçekçilik, video sanatı, performans sanatı gibi çalışmalar yapmışlardır. Bunu yaparken de kendilerinden önce yapılan Batı'yı taklit etme ya da özgün olma tartışmalarını fazlasıyla aşarak kendi dillerini bulmuşlardır. Tanzimat'tan itibaren Batı'yı takip eden ancak daha çok kendilerinden önceki kuşağın sanat anlayışını benimseyen sanatçıların aksine, bu sanatçılarda dünya sanatı ile eş zamanlılık görülmektedir. (Yıldız, 2012: s. 63-64)

2.2. SANATÇILARIN ESERLERİNDE KADIN İMGESİ

Kadın figürü, tarih boyunca, sanatın en önemli konularından biri olmuştur. Bununla birlikte, kadının toplumdaki konumu ve bununla ilgili toplumsal süreçler, resim sanatında kadına dair görsel algının inşasında belirleyici olmuştur. Türk resim sanatında kadın imgesi, tarihsel değişim süreçleriyle eş zamanlı olarak büyük değişimlere uğramıştır. Anadolu'daki en eski eserlerde Ana Tanrıça olarak resmedilen kadın, Osmanlı dönemi ile birlikte harem içinde resmedilmeye başlanmış ve mahrem bir nesne halini almıştır. Cumhuriyet döneminde ise kadınlar, modernleşmenin bir simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde resmedilen kadınların güçlü ve bağımsız olması, kadınların hak arayışı ve eşitlik mücadelesine atıfta bulunmuştur. Tarih boyunca, Türk resmindeki kadın temsilini konu alan sanatçılar; Osman Hamdi Bey, Mihri Müşfik Hanım, Müfide Kadri, İbrahim Çallı, Turgut Zaim, Nuri İyem, Hale Asaf, Fahrelnissa Zeid gibi önemli isimlerden oluşmaktadır. Bu sanatçılar eserlerinde kadın imgesine farklı şekillerde yer vererek kadının sosyal hayattaki yerini anlamak için önemli kaynaklar haline gelmişlerdir. (Kaya Karaduman ve Özdemir, 2023: s. 743)

2.2.1. Osman Hamdi Bey (1842-1910)

Osman Hamdi Bey, 1842 yılında dünyaya gelmiş olup, babası Batı’da eğitim almış bir devlet adamı olan Sadrazam Edhem Paşa’dır. Çocuklarının da Batı eğitiminden faydalanmasını isteyen Edhem Paşa, çocuklarını yurtdışına göndermiştir. Hukuk eğitimi almak amacıyla 1857’de Paris’e giden Osman Hamdi Bey, bu eğitimi tamamlayamamıştır. Başta hukuk ve sanat eğitimlerini birlikte yürütmeye çalışsa da daha sonra eğitimine Güzel Sanatlar Okulu’nda devam etme kararı almıştır. Burada Gerome ve Baulanger’in atölyelerine katılan sanatçı, 1869 yılında ülkesine dönmüştür. (Söyleyici Kantar, 2007: s. 55-56)

Osman Hamdi Bey’in Türk sanatına getirdiği yeniliklerin başında figürlü resim anlayışı gelir. Portrelerden geniş kompozisyonlara kadar çeşitli insan temsilleriyle çalışan sanatçı, sanat çevreleri tarafından oryantalist olarak tanımlansa da onun oryantalizmi, Batı’nın Doğu’yu gördüğü ya da görmek istediği bakıştan çok farklıdır. (Söyleyici Kantar, 2007: s. 58)

19. yüzyılın resim anlayışında kadın imgesi, figür anlamında ilk kez, Paris’te gördüğü eğitimin etkisiyle oryantalist bir figür anlayışı geliştiren Osman Hamdi Bey’in eserlerinde görülmektedir. Osman Hamdi Bey’in eserlerinde benimsediği oryantalist yaklaşım, Batı oryantalizminden farklıdır. Osman Hamdi Bey, Batı oryantalistlerinin kalıplaşmış “Doğu” tasvirlerinin dışına çıkmış; hamam sahneleri, peçeli kadınlar, erotik odalık figürler ve sokak satıcıları yerine ülkesinin mimari değerlerini, sanat eserlerini ve kültürel zenginliklerini vurguladığı eserler ortaya koymayı tercih etmiştir. Sanatçı, Osmanlı kadını günlük hayat içinde kitap okurken, müzik yaparken, çiçek yetiştirirken resmetmiş; bu şekilde Batı oryantalistlerinin Doğulu kadını erotize eden bakış açısını sorgulamış ve bu algının tersine bir temsil ortaya koymuştur. Bununla da sınırlı kalmamış; Müslüman Osmanlı kadınlarını erkeklerle aynı ortamda resmetme cesareti göstermiştir. (Erişti, 2015: s. 63)

Resimlerinde yer alan kadın figürler, görünüşlerinden ve giyim şekillerinden de belli olacağı üzere maddi olarak daha iyi durumda olan karakterlerdir. Kullandığı modeller ise genellikle eşi ve kızıdır. Bazı eserlerinde aynı beden duruşu kullanılmış; yalnızca kıyafet ve mekan değişikliği yapılmıştır. Resimlerinde, Doğu hakkındaki kalıplaşmış yargıları değiştirmek isteyen Osman Hamdi Bey, Türk toplumunun ihtişamını

gösterirken, mekanlar ve objeler aracılığıyla kültürel öğeleri de yansıtmıştır. (Yılmaz Arıkan, 2021: s. 611) Örneğin, *Saçlarını Taratan Kız* eserindeki kadınlar (Resim 1), Batı oryantalizminin erotize ettiği Doğu kadını imgesinden uzak, gündelik yaşamın bir parçası olarak resmedilmiştir. Aynı zamanda, sanatçının, resimdeki iç mekan düzenlemeleriyle Osmanlı kültürünü de yansıtmayı amaçladığı görülebilmektedir.

Haremdeki kadınların yalnızca erkekler için süslenmiş cinsel objeler olmadığını ve esaret hayatı sürdürmediklerini ifade eden Osman Hamdi Bey, haremde farklı bir yaşamı tablolarında betimlemiştir. (Satır, 2012: s. 62) Kadınların hayatından farklı yönleri ele alan Osman Hamdi, *İki müzisyen kız* eserinde (Resim 2) musiki ile ilgilenen iki kızı resmetmiştir. Resimdeki kızların kıyafetlerinden üst sınıf oldukları anlaşılmaktadır. Osmanlı mimarisi motiflerinin arka planda yer almasıyla, hem dönemin kültürü aktarılmış hem de kadınların günlük hayatlarında sıkıcı olmayan, keyifli anlar yaşadıkları vurgulanmıştır. Sanatçı, resimdeki bu ihtişam ile Batı toplumundaki “Doğu” algısının yanlış olduğunu vurgulamıştır. (Yılmaz Arıkan, 2021: s. 612)

Osmanlı’daki kadın imajını yansıtan bir başka örnek, Osman Hamdi Bey’in *Gezintide Kadınlar* adlı tablosudur (Resim 3). Bu eserdeki kadınlar, İslami giyim kurallarına uygun sokak giysileri tercih etmiş, kadın kadına bir araya gelmiş ve erkeklerle göz teması kurmayacak şekilde kamusal alana yerleştirilmişlerdir. Bu eserden yola çıkarak, Osman Hamdi Bey’in kamusal alana yerleştirdiği kadınların yine devlet kurallarının ve dini kuralların dışına çıkılmadan, gerçekçi bir biçimde ele alındığı söylenebilir. Kadınların toplu olarak dışarı çıkmalarını gösteren tablolar, Tanzimat döneminde başlayan ve II. Meşrutiyet’te devam eden kadının kamusal alandaki varlığıyla ilişkilidir ve bu durum bazı tepkilere sebep olmuştur. (Erişti, 2015: s. 64)

Osman Hamdi Bey, Batılı oryantalist ressamın Doğu’ya duydukları hayranlığın ve Doğu’yu dünyaya tanıtmaya çalıştıkları altındaki yatan sebeplere dayanarak *Harem’de* adını verdiği eseri ile (Resim 4) haremde farklı yüzlerden birini sunduğunun altını çizmiştir. Öndeki leğen ve arkada asılı olan örtüler gibi semboller, yüzlerine bakıldığında yorgun, asık suratlı ve cazibeden yoksun olarak yansıtıldığı görülen bu kadınların biraz önce yaptıkları işin niteliği hakkında izleyiciye bilgi vermektedir. Burada gördüğümüz sıradan kadınlar, günlük hayatın içinden kadınlardır. Sanatçı bu tabloda, kadının tüm yaşamını değil; hayatından bir anı yansıtmaktadır. Sanatçı,

haremdede yaşıayan kadınların yalnızca bir süs nesnesi olmadığını, harem kadını hakkında pek çok basmakalıp düşüncesi olan bu oryantalistlere anlatmak istemiştir. (Satır, 2012: s. 62)

Osman Hamdi Bey'in içerik yönünden oryantalizme dair en ayrıntılı biçimde ele alınabilecek eseri *Mihrap* (Resim 5) kadına ve İslam'a dair öğeler barındırması açısından önem taşımaktadır. Resimde ön plana çıkan unsur, Batılı oryantalistlerin haremle ilgili çalışmalarında kullandıkları karanlık ve kasvetli hava ile benzer bir atmosferin tercih edilmesidir. Kadın figürün de yorgun ve hüzünlü, hatta ağlamak üzere gibi resmedilmesi, bu oryantalist anlayışın kadını mutsuz göstermesine benzer bir duruş sergilemektedir. (Çelik, 2017: s. 96)

Osman Hamdi Bey genelde eserlerinde kadın figürü olarak eşini ve kızını model olarak kullansa da bu resimde diğerlerinden farklı olarak derin göğüs dekoltesi olan bir kadın imgesine yer vermiş olması figürün kimliği hakkında soru işaretleri yaratmaktadır. Resimdeki kadın imgesi, bilgili olmasının yanı sıra bir annedir. Bu bağlamda, sanatçının, her şeyin merkezinde kadının olduğunu anlatmak istediği söylenebilir. Kitapların yerde konumlanması ve dağınık bir şekilde resmedilmesi, kadının onları okumuş olabileceği izlenimi vermektedir. Kadının sandalye yerine rahlede oturuyor olması ise bilgeliğinin bir diğer göstergesi olarak yorumlanabilir. (Yılmaz Arıkan, 2021: s. 615)

Osman Hamdi Bey'in *Yeşil Cami Önü* eserine bakıldığında (Resim 6), Doğulu kadın ve erkeklerin birlikte betimlendiği, kalabalığın ve toplumsal yaşamın içinden bir imgenin esere yansıtıldığı görülmektedir. Bu hali ile eserin büyük ölçüde gerçekçi bir yöntemi yansıttığı söylenebilir. Özellikle resmin yakın olan kısmında göze çarpan erkek figürleri Doğu'nun olumsuz olarak tasvir edilen, medeniyetin getirilerinden uzak halde, estetik olmayan ve modern yaşam öğelerine yer vermeyen şekilde resmedilmiştir. Bunun yanı sıra kadınlar, nispeten daha modern ve zarif bir estetik duruş sergilerken betimlenmiştir. Bu durum, sanatçının özellikle kadın imgesini resmetme konusunda Batılı oryantalist resim anlayışından farklı düşünmesi ve Doğu kadını Batı'nın düşündüğünden daha değerli ve nitelikli olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. (Çelik, 2017: s. 85-87)

Osman Hamdi Bey, dönemin en ünlü sanatçılarından olmasının yanı sıra, döneminde oryantalist üslubun hem başlangıç hem de kapanış noktası olarak kabul edilmiştir. Türk resim sanatında figür çalışmasına eserlerinde ilk kez yer veren ressam olmasıyla bilinen sanatçı, kadın imgesine ayrı bir önem vermiştir. Kadını bir meta olarak değil, gündelik yaşam içinde, okuyan, araştıran ve hayata katkısı olan bir birey olarak resmetmiştir. Yaptığı resimlerle Doğu hakkında oluşan önyargıları kırmak istemiştir. Dönemin tarihsel çerçevesini yansıtmamasının yanı sıra sanatçının, Osmanlı toplumunda kadınlara uygun gördüğü rolü kendi bakış açısıyla eserlerine aktardığı şeklinde bir yorum yapılabilir. (Yılmaz Arıkan, 2021: s. 615-616)

2.2.2. Mihri Müşfik Hanım (1886-1954)

Açba ailesine mensup olan Mihri Müşfik Hanım, Kadıköy’de Rasim Paşa Konağı’nda dünyaya gelmiştir. Babası Rasim Paşa kültürlü bir kişiliktir ve Mihri Hanım ondan modern bir eğitim almıştır. İstanbul’da ayrıcalıklı bir çevrede yetişen sanatçı, alafranga bir eğitim almış; edebiyat, musiki ve resim ile ilgilenmiş ve kendini resim sanatında bulmuştur. Soylu bir aileye mensup olmasının yanı sıra, özgürlükçü, girişken, kararlı, güçlü, öncü ve eğitimci kişiliğiyle dikkatleri üzerine çekmiştir. Sanatçının çağdaş bir bakış açısına sahip olması, kendinden sonra gelen kuşakları önemli ölçüde etkilemiştir. (Yıldırım, 2023: s. 13)

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’ne müdirelik yapan Mihri Müşfik Hanım, Türk resim sanatında önemli kadın sanatçılardan biri olmuştur. Sanatçı, çalışmalarına çıplak kadın model dahil etmesiyle, dönemin ilklerinden birine imza atmıştır. Mihri Müşfik Hanım, atölyeye hamamdan model getirmiş ve bu konuda Türk kadınları çekingen davrandığı için Rum ve Ermeni asıllı kadınlarla çalışmıştır. Çıplak erkek model konusuna ise Arkeoloji Müzesi’ndeki torsoları kullanarak bir çözüm getirmeye çalışmıştır. Bunun yanı sıra, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nde, Sanayi-i Nefise Mektebi’nde olduğu gibi giyinik haldeki erkek modeller de kullanılmıştır. (Söyleyici Kantar, 2007: s. 34-35)

Kadın portrelerine yoğunlaşan Mihri Hanım’ın eserlerindeki kadın figürü Osman Hamdi Bey’in eserlerindeki kadın imgesinden veya geleneksel Osmanlı kadını imgesinden belirgin biçimde ayrılır. Onun kadın portreleri, hamam veya saray gibi oryantalist mekanlardan uzak, modern ve güçlü kadınları yansıtır. Figürler, tıpkı

sanatçının kendisi gibi, toplumsal cinsiyet rollerinin ötesinde özgür bireyler olarak kurgulanmıştır. (Sürücü, 2011: s. 12)

Mihri Hanım, *Enise Hanım Portresi* eserinde (Resim 7) modelin yüzünü tam olarak göstermemiş; sol eliyle pembe bir gül koklayan kadının boynuna, gerdanına ve açıkta olan omzuna dikkat çekmek istemiştir. Gençliğini ve güzelliğini yansıtmak istediği modele, diğer kadın portrelerinde olduğu gibi güçlü kadın imgesi yerine, utangaç bir kadın imgesi olarak yer vermiştir. (Yıldırım, 2023: s. 36)

Dönemin resminde Mihri Müşfik Hanım, kadın bireyselliğini sanat aracılığıyla ifade etme konusunda en başarılı sanatçılardan biridir. Kendi dönemi için radikal sayılabilecek bir tavır içinde olan Mihri Hanım'ın resimlerinde dikkat çeken bir unsur, kadınları bağımsız bir özne olarak sunması ve onların izleyiciyle doğrudan göz göze gelmesidir (Resim 8). Mihri Hanım her ne kadar Osmanlı'nın ayrıcalıklı kadınlarını betimlese de eserlerindeki kadın figürleri toplumsal yaşamdan uzak, özel alanlara konumlandırılmıştır. Kadın ve erkeği aynı sahnede birlikte gösteren kurgular ise sanatçının çalışmalarında yer almamıştır. (Erişti, 2015: s. 73)

Mihri Hanım, bu *Otoportre*'sinde (Resim 9) karşımıza genç bir kadın olarak çıkmaktadır. Dönemin çarşafli kadın giyimini yansıttığı bu eserde, gerdan kısmını açıkta bırakıp dikkatleri bu noktaya çekmiştir. Sol eliyle toplayıp yukarı doğru tuttuğu eteği ile romantik bir izlenim yakalamıştır. Çarşaf içine gizlenmiş pembe renkteki dantelli bluzu ise resme erotik bir hava katmaktadır. (Yıldırım, 2023: s. 31) Resim 10'daki *Otoportresi*'nde ise yine doğrudan izleyiciye bakan, kararlı duruşu ve belli belirsiz gülümsemesi ile dönemin kadınına atfedilen edilgenlikten uzak bir yapı sergilemektedir.

Mihri Müşfik Hanım, yaptığı pek çok kadın portresinde Doğu'dan çok Batılı tarzda modern kadınların yaşam ve giyim tarzlarını resmetmiştir. Mihri Hanım'ın kadın konulu portreleri incelendiğinde, genel olarak saçları toplu ya da bantlı; giyim tarzları ve duruşları ile eğitilmiş, varlıklı ve güçlü Batılı kadın imgelerine yer vermiştir. Bu portreler, sanatçının, yer aldığı coğrafya ve kültürün çok ötesinde bir hayat görüşü olduğunu yansıtmaktadır. (Kaya Karaduman ve Özdemir, 2023: s. 748)

Resim 11'deki bir diğer *Otoportre* çalışması, Mihri Müşfik Hanım'ın suluboya tekniği kullanarak yapmış olduğu otoportresidir. Gençlik fotoğrafı olan resimde Mihri Hanım

içtenlikle gülümserken resmedilmiştir. Sanatçının resmindeki üstün ifadeci duruş, onu çağdaşlaşmayı başlatan sanatçı konumuna almaktadır. Eserde, baş ve yüzün merkeze alınmış olması da resmin odak noktasının, sanatçının ifadesi olduğunu göstermektedir. (Yavuz, 2021: s. 14)

Sanatçının *Adada Kadınlar* eseri (Resim 12), kadının özel alanla sınırlı kalmadığı çalışmalarından biridir. Ancak burada yine kadınların diğer kadınlarla bir arada, erkeklerden yalıtılmış bir ortamda varlık gösterdikleri görülmektedir.

Mihri Müşfik Hanım'ın *Aynalı Gözde* isimli tablosu (Resim 13) bilinen tek nü çalışmasıdır. (Kadir, 2021: s. 203) Çıplaklık konusunun tartışmalı olduğu bir dönemde, bir kadın sanatçı olarak, hem çıplak modellerle çalışılmasına öncülük etmiş olması hem de nü konulu bir çalışmasının bulunması, Mihri Hanım'ın özgür, yenilikçi ve kendinden emin kişiliğini yansıtmaktadır.

Osmanlı'nın modernleşme biçiminin oryantalist bir yaklaşıma sahip olduğunu öne süren araştırmacılar, Mihri Müşfik Hanım'ın eserlerini bu bağlam üzerinden değerlendirmiştir. Oryantalist yaklaşımda Doğu hep gizemli yönüyle ön plana çıkmış ve bu durumun sonucu olarak insanlar Doğu'ya karşı fantezi temelli bir yaklaşım sergilemişlerdir. “Gizem” kavramı, Doğulu kadın için kullanılan başlıca kavramlardan biri olmuş ve bu kadınlar “peçe” metaforu ile gündeme gelmişlerdir. Mihri Hanım'ın resmindeki kadınlar ise bu peçeyi kaldırarak kendini göstermeyi başarmıştır. (Söyleyici Kantar, 2007: s. 38)

Mihri Müşfik Hanım'ın hem sanat anlayışında hem de kişisel yaşamında zamanının çok ilerisinde bir yaklaşım benimsediği söylenebilir. Kadın figürlerini güçlü, özgür ve bireysel olarak resmetmesi, yalnızca estetik bir tercih değil; aynı zamanda kadınların toplumdaki yerini sorgulayan ve yeniden tanımlayan bir duruşun göstergesidir. Döneminde tabu olan çıplaklık gibi konulara cesurca yaklaşması, kadınları edilgen bir nesne olarak değil duyguları ve düşünceleri olan bir özne olarak sunması onu farklı kılan ifade biçimlerinden olmuştur. Kendi otoportrelerinde ya da kadın temalı diğer eserlerinde, hem kişisel deneyimini hem de dönemin kadınlarına dair gözlemlerini içten bir dille aktardığı görülmektedir. Bu yönüyle Mihri Hanım, sadece bir sanatçı değil, aynı zamanda kadının sanat ve toplum içindeki yerini dönüştürmeye katkı sağlayan öncü bir figür olarak değerlendirilebilir.

2.2.3. Halil Paşa (1857-1939)

Halil Paşa, 1857 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Mühendishane-i Berr-i Hümayun'daki öğrenimine 1869'da başlayan sanatçı, 1873 yılında Topçu Teğmeni olarak mezun edilmiş ve padişaha takdim edilerek yaverlik görevine atanmıştır. Okuldan mezun olduktan sonra askeri liselerde resim öğretmenliği yapmıştır. Türk resminin üçüncü kuşak sanatçılarından olan Halil Paşa, 1880-1888 yılları arasında Paris'te eğitimini sürdürmüştür. (Söyleyici Kantar, 2007: s. 67)

Sanatçının, kadın figürünü açık havada ve genelde çocuklarla resmeden çok sayıda eseri bulunmaktadır. *Göztepe'den* adlı eseri gibi (Resim 14) bu eserleri de genelde renk ve ışık kullanımında izlenimci yaklaşıma sahiptir. Kadınların dış mekanda tasvir edildiği erken dönem resimlerinde, onları çoğunlukla doğayla ilişkili, gezinti ya da dinlenme anlarında görmek mümkündür. Halil Paşa'nın resimlerinde de bu etki görülmektedir. (Dastarlı, 2019: s. 75)

Son dönem Osmanlı resminde “uzanan kadın” figürü belirgin bir yer tutmaktadır. Bu resimler, Avrupa'daki çıplak kadın geleneğinden farklı olarak, kadınları tam anlamıyla cinsellikten arınmış bir şekilde, genellikle mahrem ortamda kitap okurken veya dinlenirken gösterir. Ancak bu sahneler, kadınların ev içindeki mahrem alanlarının izleyiciye açılması yönüyle eleştirilmiş ve teşhirci olarak yorumlanmıştır. (Erişti, 2015: s. 74-75)

Halil Paşa'nın 1894 tarihli *Uzanan Kadın* eseri (Resim 15) de figürün anatomik özellikleri gizlenmiş olmasına rağmen Batı sanatının gelenekselleştirilmiş çıplak figür resminin bir uzantısı olarak değerlendirilmiştir. (Antmen, 2007: s. 2) *Uzanan Kadın* eseri, kendi özgün ortamında, sakinliği bozulmadan ve yerel dokuya sadık kalınarak resmedilmiştir. Aynı zamanda bu resimde detaylara verilen önem, kumaşın katlarından bardak ve sürahi gibi nesnelere kadar her unsurda kendini göstermektedir. Sanatçı her ne kadar desene dayalı bir tarzla çalışmış olsa da ışık ve renk unsurlarını da ustalıkla eserine yansıtmıştır. Ayrıca resimdeki kadının güzelliğini de vurgulamış; romantik bir yaklaşım benimsemiştir. (Söyleyici Kantar, 2007: s. 68-69)

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde çıplak figürün ayrıntılarına girilmesi konusunda çekinceler varken Halil Paşa, akademik bir atölye deneyimini yansıtan sayısız figür çalışması yaparak bu çekingenliği aşmıştır. Halil Paşa'nın *Uzanan Kadın* eseri giyinik

olmasına rağmen, giysinin kıvrımlarından ve deseninden, altındaki bedenin yapısı görsel olarak anlaşılabilir. Bu da Halil Paşa'nın akademik geçmişinin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının *Uzanan Kadın*'ı aslında bir yönüyle de geleneksel betimleme şekillerindeki mekan algısını hissettirmektedir. Örneğin, figürün yerleştirildiği mekan, tıpkı minyatürlerde olduğu gibi, derinlik algısından uzaktır. Fakat yine de burada ete kemiğe bürünerek kendi gerçekliğini bulmuş bir figür yer almaktadır. (Antmen, 2007: s. 5)

Peyzajın yanı sıra insan figürlerine de yoğunlaşan sanatçı, çoğunlukla kadın figürlerini ele almıştır. Figür ve portrelerinde çizginin ritmi, renk dengesi ve desenin sağlamlığı temel ölçütler arasında yer almıştır. *Çıplak Etüd Desen* çalışmasında (Resim 16) bu durum görülmektedir. Paris'te aldığı eğitim dolayısıyla figür çalışmalarında daha modern, Batılı bir kadın imgesine yer verirken, İstanbul'a geldiğinde bu durum değişmiştir. 1894 tarihinde resmedilen *Uzanan Kadın* eserinde figür anlayışı yeniden şekillenmiştir. Bununla birlikte, yurtdışında ödül alan *Madam X* portresi (Resim 17) Halil Paşa'nın çıplak figür çalışmalarına eğildiği süreçte resmettiği önemli bir eserdir. (Söyleyici Kantar, 2007: s. 68)

Döneminin ressamı tarafından gezintide ya da dinlenirken resmedilmiş kadınların yanı sıra, Halil Paşa'nın resimlerinde kadınların sanatsal faaliyetler içinde olduğu da görülebilmektedir (Resim 18). Bu kadınlar iyi eğitim almış; yine Osmanlı'nın üst sınıfına mensup kadınlardır. Bu dönemde kadınlar için açılan kurslar, kadınların daha iyi eğitimler alarak daha nitelikli bir eş ve iyi bir anne olabileceği düşüncesiyle hareket etmiştir. (Erişti, 2015: s. 70)

Manzara resimleri çoğunlukta olan sanatçı, her türlü konuda resim yapmıştır. Açık hava resimleri yapmayı seven sanatçı, kadınları da dış mekanda sık sık resmetmiştir. Bunun yanı sıra eserlerinde eğitilmiş Osmanlı kadınlarına ve onların sanat konusundaki üretkenliğine yer vermesi, Türk resim sanatında kadının yeri ve görünürlüğü konusunda sanatçıyı önemli bir kaynak haline getirmektedir. Resimlerinde kadın konusunu resmetmesi ve bunu yaparken eserlerinde Batı etkilerine yer vermesi onu döneminin önemli geçiş ressamlarından biri yapmaktadır.

2.2.4. Müfide Kadri (1890-1912)

Osmanlı'da bilinen ilk profesyonel Müslüman kadın öğretmen olan Müfide Kadri'nin küçük yaşlarda resim sanatına olan yeteneği çevresi tarafından keşfedilmiştir. Bunun üzerine eğitimler alan sanatçı, 10 yaşında sanat hayatına atılarak herkes tarafından tanınmaya başlamış; kısa hayatına rağmen kendini sanatın pek çok alanında geliştirmiş ve resim sanatındaki yeteneği ona öğretmenlik kapılarını açmıştır. Sanatçı, Osmanlı döneminde yurt dışındaki bir sanat sergisine katılarak ödüle layık görülen ilk kadın ressam olmuştur. Sanat yolculuğunda Osman Hamdi Bey, Halil Paşa ve Salvatore Valeri'den eğitim almıştır. (Sar, 2021: s. 227)

Müze müdürü ve ressam Osman Hamdi Bey'in hayranlık duyduğu Müfide Kadri'nin yeteneği, Güzel Sanatlar Akademisi'nin İtalyan asıllı profesörü Valeri tarafından da takdir edilmiştir. Valeri, Müfide Kadri'ye karakalem ve suluboya alanlarında dersler vermiş; hatta eserlerinden birini bir karma sergide sergilemiştir. Müfide Kadri'nin bir başka tablosu ise Almanya'da ödül kazanmıştır. Sanattaki başarısı, onu resim alanında öğretmenliğe yönlendirmiştir. Sanatçı, önce Nümune mekteplerinde görevlendirilmiş; ardından Süleymaniye'deki Nümune-i İnas adlı kız okulunda öğretmenlik yapmıştır. Ayrıca İnas Rüşdiyesi ve İnas İdadisi'nde resim, nakış ve müzik dersleri vermiştir. (Toros, 1988: s. 20)

Müfide Kadri'nin *Mesirede ud çalan kadınlar* eserinde (Resim 19) dört kadın, ormanlık bir alanda ve çiçekler içinde resmedilmiştir. Bu kadınlardan üçü, sepetlerine çiçek doldurmuş ve çiçek toplamaya devam etmektedir. Sağdaki bir diğeri ud çalarak onlara eşlik etmektedir. Arkada ise bir başka kadın uzanmış ve rahat bir pozisyonda onları seyretmektedir. Resmin yer aldığı mekan ve kadınların başlarındaki çiçekten taçlar gibi semboller resmi adeta bir bahar alegorisine dönüştürmektedir. Kadınlar meleklerle, mekan da Tanrılaşan doğaya benzetilmiştir. (Dastarlı, 2019: s. 75)

Meşrutiyet dönemi entelektüellerinin ideal kadın modelini yansıtan sanatçı, *Sahilde Aşk* adlı çalışmasında (Resim 20) Osmanlı kadınının karşı cinsle birlikte resmedildiği nadir örneklerden birini sunar. Kadın ve erkeği kol kola betimleyerek aralarındaki bağı vurgulamış ve bu yönüyle döneminin sınırlarını zorlayan bir tavırla kadının cinsel kimliğini görünür kılmayı hedeflemiştir. (Erişti, 2015: s. 65) Osmanlı kadınının kamusal alanda erkeklerle birlikte resmedilmesinin bile bir tabu olarak karşımıza

çıkıldığı ve resimde yeni yeni konu edinilmeye başladığı bu dönemde, kadın bir sanatçının, kadın ve erkek figürleri baş başa temsil etmiş olması Müfide Kadri'nin özgürlükçü bakış açısıyla örtüşmektedir.

Cumhuriyet öncesi dönemde yapılan yenilikler ve gelişen sanatçı profili, Cumhuriyet dönemi için bir ön hazırlık niteliği taşımaktadır. Bu süreçte Türk kadını yalnızca evle ve annelikle özdeşleştirilen konumundan uzaklaşarak, kamusal ve kültürel alanlarda daha görünür hale gelmiştir. Kadının önceki dönemde kalan edilgen yapısı, yerini sanatta ve politik yaşamda tekrar yer edinmeye çalışan aktif kadın kimliğine bırakmıştır. (Çetin, 2019: s. 19) Müfide Kadri'nin *Kitap Okuyan Kadın Portresi* eseri de (Resim 21) yine Cumhuriyet'i hazırlayan bir yaklaşım içerisindedir. Eserdeki kadın imgesi, Meşrutiyet öncesi Osmanlı kadınının giyim kuşamından uzak, rahat bir pozisyonda ve kitap okurken resmedilmiştir. Bu eserden yola çıkarak Türk kadınının değişen toplum yapısı ile birlikte daha özgür ve bilgili bir şekilde yansıtılmak istendiğini söyleyebiliriz.

Kitap Okuyan Kız eserinin Avrupalı havasının yanında teknik başarı olarak daha ön planda olduğu düşünülen *Dua Eden Kız* (Resim 22), Doğu'ya özgü estetik unsurlar ile süslenmiş Osmanlı tarzı ev içi mekanda resmedilmiştir. Bu son resim ile genç yaşta ömrünün sonuna yaklaşan sanatçının, Tanrı'ya sığınan, yürek burkan bir ruh hali içerisinde olduğunu yansıttığını da söyleyebiliriz. (Akçay, 2015: s. 63)

1912 yılında, sadece 22 yaşında hayata gözlerini yuman Müfide Kadri'nin ardından, babası Kadri Bey onun anısını yaşatmak amacıyla yaklaşık kırk eserini Sultanahmet Bahçesi'nde, belediyeye ait bir binada sergilemiştir. Sergideki bazı resimler satılmış olsa da sanatçının günümüze ulaşan eserleri oldukça az sayıdadır. (Söyleyici Kantar, 2007: s. 39) Müfide Kadri, eserlerinde kadın figürüne ağırlık vermiş; yalnızca modellerinin fiziksel özelliklerine değil, aynı zamanda duygusal ve ruhsal ifadelerine de odaklanmıştır. Sanatçının bu çok yönlü yaklaşımı, onu modernleşen kadın imgesinin öncü temsilcilerinden biri haline getirmiştir. (Canikli, 2005: s. 20)

2.2.5. İbrahim Çallı (1882-1960)

İbrahim Çallı, 1906'da Sanayi-i Nefise Mektebi'nde başladığı sanat eğitimini tamamladıktan sonra, 1910'da Paris'te Fernand Cormon'un atölyesinde dört yıl eğitim

almıştır. İzlenimci bir yaklaşım benimseyen sanatçının eserlerinde kadın imgesine sıklıkla rastlanmaktadır. Bunun yanı sıra, sanatçının birçok nü çalışması bulunmaktadır. Çallı'nın çalışmalarındaki kadınlar birbirinden farklıdır. Anadolu kadını tipini işlediği eserlerinde kadın imgesi daha folklorik özellikleri ile karşımıza çıkarken kentli kadınları konu aldığı resimlerde kadın imgesi daha rahat bir pozisyonda, şık şapkaları ve bazen ellerinde sigaralarıyla, manzara izleyip dinlenirken ya da şemsiyelerinin altında resmedilmişlerdir. Çallı, Batılılaşmayı temel alarak eserlerine yansıtmak istemiş ve buna bağlı olarak Batılılaşma sürecindeki hızlı değişiklikler, onun resmindeki kadın imgesini de etkilemiştir. Kadının modern toplumsal hayata katılımıyla birlikte, sanatçılar tarafından oluşturulan kadın imgelerinde de dönüşüm gözlemlenmiştir. Kadın temalarını işlediği resimlerde kadının yüzünde yer alan ifade, karakterini de yansıtmaktadır. Aslında bu şekilde yansıtılmak istenen, Cumhuriyet kadınının kendisi olmuştur. (Çetin, 2019: s. 11)

İbrahim Çallı'nın yaptığı *Mihri Hanım Portresi* (Resim 23), o dönemdeki kadın tasvirlerinin önemli örneklerinden biridir. Mihri Hanım, Osmanlı'nın öne çıkan kadın sanatçılarından. Çallı, bu resimde onun zarifliğini ve güzelliğini öne çıkarırken, dönemin kültürel yaşamını da yansıtmıştır. Sanatçının, Mihri Hanım'ın ifadesini ve duruşunu oldukça başarılı bir biçimde resmettiği görülmektedir. (Kaya Karaduman ve Özdemir, 2023: s. 747)

Çallı kuşağı ressamı, Türk resminde kadını ilk defa çıplak ve doğal haliyle görmemizi sağlamıştır. Cinsel organ üzerindeki tüy detayları ise oryantalist resimlerdeki tüysüz kadın figürünün aksine, kadını daha ulaşılmaz kılmaktadır. Türk resminin çıplaklığı tensel değil, optik özellikleri ile karşımıza çıkmaktadır. *Yatan Çıplak* eserinde (Resim 24) gördüğümüz gibi, İbrahim Çallı, eserlerinde bu nitelikleri yansıtmaya çalışmıştır. Bununla birlikte, farklı pozlarda; otururken, ayakta ya da uzanırken ve yarı çıplak şekilde birçok çalışma yapmış, izlenimcilikten gerçekçiliğe kadar uzanan geniş bir yelpazede çıplak figürlere yer vermiştir. (Güven Uludağ, 2023: s. 91)

İbrahim Çallı, kadın konulu eserlerinde izleyiciye Osmanlı toplumunun değişen yapısı ile birlikte değişen kadın imgesini, kendisi gibi değişen mekanın içinde izleme imkanı sunmaktadır. *Kadın Portresi* eserinde (Resim 25) elinde ağızlıklı bir sigara, omzu açık

bırakarak tenini gösteren bir giysi ve şapkayla resmedilmiş olan kadın imgesi, modern hayatın izlerini bize yansıtmaktadır. (Şahin, 2014: s. 29)

John William Waterhouse adlı sanatçıya ait olan “*My Sweet Rose/The Soul of The Rose*” eserinden çok etkilenen Çallı, bu eserin benzeri olarak *Gül Koklayan Kadın* eserini (Resim 26) yapmıştır. Sanatçının bu eseri, her ne kadar başka bir eserden esinlenerek ortaya çıkmış olsa da tablodaki kadın imgesi Cumhuriyet kadınına temsil etmektedir. Kıyafetleri ile modern bir görünüm yansıtan bu kadın imgesinin saçlarının ince bir tül ile kapanmış olması, bir geçiş sürecini yansıtmaktadır. Cumhuriyet kadını artık ikinci sınıf vatandaş konumundan sıyrılmıştır. Kapalı duvarların, evlerin dışına çıkmış; sosyal hayata karışmış ve bütün güzelliğiyle gözler önündedir. (Çetin, 2019: s. 92-93)

Sanatçının *Adada Gezinti* eseri (Resim 27), kamusal alanda, genellikle deniz kenarı, mesire yeri ya da kırlık-ormanlık alanlarda oturan, gezinen, kitap okuyan, kadın kadına hoşça vakit geçiren figürleri, kendine özgü izlenimci tarzda betimlediği pek çok eserinden biridir. Çallı, özellikle kadını merkeze aldığı eserleriyle toplumsal değişim döneminin ruhunu yansıtmıştır. Dolayısıyla onun resimleri dönemin Batılılaşma ilgisini de açıkça yansıtmaktadır. (Dastarlı, 2019: s. 77)

Çallı, *Balkonda Oturan Kadınlar* tablosunda (Resim 28) Cimcoz Köşkü’nün balkonunda, Hasene-Salâh Cimcoz çiftinin kızları Emel Korutürk ve Saynur Aral’ın portresini yapmıştır. Tabloya yansıyan iki kadın da çağdaş kıyafetler giymekte ve zarif duruşları ile ön plana çıkmaktadır. Cumhuriyet’in ilk yıllarında etkin bir sanatçı olarak karşımıza çıkan İbrahim Çallı, yapıtlarıyla dönemin zihniyetini gözler önüne sermiştir. Bu bağlamda, eserlerindeki kadın imgesinin de Cumhuriyet’i hazırlayan bir bakış ile resmedildiği söylenebilir. (Ergönül ve Koca, 2017: s. 772)

İbrahim Çallı’nın *Park Otelde Yılbaşı Balosu* adlı tablosu (Resim 29), kadını ve ülkedeki modernleşme sürecini şehir yaşamı çerçevesinde ele alan önemli bir çalışmadır. Resim, dönemin değişen sosyal ortamında yer alan Türk kadınının görünümünü ve yeni sosyal aktivitelerini betimlemiştir. Sanatçı, kadını dönemin zarif ve şık atmosferinde resmetmiştir. Bu eserde, üst sınıf mensubu görünen ve Avrupalı bir hal içinde olan kadınlar, yılbaşı balosunda dans ederken resmedilmiştir. Resmin dikkat çeken bir diğer noktası ise kadın ve erkeklerin otelin salonunda birlikte betimlenmesi

ve dans ederek eğlenmeleridir. Sanatçı, bu eserinde Avrupa'daki balo sahnelerini anımsatan bir ortam yaratmıştır. Yılbaşı balosu teması ise Cumhuriyet'in beraberinde getirdiği yeniliklere vurgu yapmaktadır. (Büberoğlu, 2020: s. 56)

Çallı kuşağının temsilcisi olan ve bir döneme ismini veren İbrahim Çallı, Türk resminin Cumhuriyet sürecindeki gelişiminde oldukça etkili bir isimdir. Sanatçının çalışmaları, hem konu seçimi hem de tarzıyla içinde bulunduğu dönemin ruhunu yansıtır. Çallı, çağdaş Türk resminin öncülerinden sayılır; çünkü eserleri, dönemin diğer sanatçıları üzerinde etkili olmuş ve onlara ilham vermiştir. Onun eserlerindeki yenilikçi yaklaşım, sanatta geleneksel Türk resminden uzaklaşarak modernleşme sürecini temsil eder. Kadın imgesini eserlerinde konu olarak sıklıkla işleyen sanatçı, nü ve portre konularına da ağırlık vermiştir. Kadın figürlerini ve onların doğal yaşamlarını sık sık konu edinen Çallı'nın resimleri, Türk resim anlayışında kadın imgesinin tarihsel dönüşümünü anlamak açısından oldukça önemli bir kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır. (Kaya Karaduman ve Özdemir, 2023: s. 747)

2.2.6. Nazlı Ecevit (1900-1985)

1900 doğumlu Nazlı Ecevit, Beşiktaş İnas Rüşdiyesi'nden mezun olduktan sonra Kız Öğretmen Okulu'nda eğitimini sürdürmüştür. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Mihri Müşfik Hanım, Ömer Adil ve İbrahim Feyhaman gibi önemli isimlerden ders alan sanatçı, okul yıllarında Beşiktaş Kız Okulu'nda resim öğretmenliği yapmıştır. 1924'te evlenip Ankara'ya yerleşerek Kız Lisesi ve Musiki Öğretmen Okulu'nda eğitim vermiş; bununla birlikte uzun bir dönem Güzel Sanatlar Birliği başkanlığını yürütmüştür. Sanatında desen, manzara ve natürmort gibi türlerde eser vermiş; portre çalışmalarına ise özellikle önem vermiştir. (Söyleyici Kantar, 2007: s. 45)

Anadolu'da gözlemlediği köy hayatını eserlerine yansıtan Nazlı Ecevit'in resimleri, bu konuda önemli bir yere sahiptir. *Hamur Açan Kadınlar* eseri de (Resim 30) bu konudaki önemli çalışmaları arasında yer almaktadır. Bu kadın figürler, başlarına bağlanmış olan örtüler ve giyim şekilleri ile Anadolu kadınına yansıtmaktadır. Bu eserler, sanatçının İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde geçirdiği öğrenim hayatında kalıpları zorlayarak yapılan çalışmaların bir sonucudur. *Hamur Açan Kadınlar* eseri, Turgut Zaim'in Yörükler Serisi içindeki eserleri ile benzerlik göstermekle birlikte, kendi yorumu ve doğallığıyla karşımıza çıkmaktadır. (Akçay, 2015: s. 106-107)

Nazlı Ecevit'in eserlerinde yer alan kadınlar, genellikle evde veya doğal bir ortamda, günlük hayatları resmedilen modern kadın figürleridir (Resim 31). Sanatçı, kadınların duygularını ve ruhsal durumlarını betimlemek için özellikle çaba göstermiştir. Çalışmalarında kadınların güçlü ve kendi ayakları üzerinde duran karakterleri işlenmektedir. (Kaya Karaduman ve Özdemir, 2023: s. 749)

Keriman'ın Portresi (Resim 32) eseri, akademik gelenek doğrultusunda model üzerinden çalışılmıştır. Bu eser, Nazlı Ecevit'in ilk dönemlerine ait portre çalışmalarından biridir. Bu portreler, sanatçının öğrencilik dönemini yansıtmaması bakımından önemlidir. (Eroğlu, 2017: s. 45) Kol duruşu ile özgüvenli bir biçimde resmedilen kadın, izleyici ile göz teması kurmamaktadır. Ayrıca döneminin çağdaşlaşmayı ve Cumhuriyet'i temsil eden kadın imgesine bu eserde rastlanmamaktadır. Resimdeki kadın düşünceli haliyle, bireyselliğiyle, kendi olarak var olmaktadır.

Sanatçının, *Güverteden Bakış* eserine bakıldığında (Resim 33) kadın figürlerin yine modern kıyafetler içinde, saçları yapılı bir şekilde, kadın kadına bir gezinti içinde olduklarını görürüz. Özgür martıların ve sonu görünmeyen bir denizin önünde resmedilen bu kadınlar, bulundukları mekana doğal bir biçimde uyum sağlamaktadır.

Nazlı Ecevit, uzun yıllar boyunca üretkenliğini sürdüren ve çok sayıda eser ortaya koyan kadın sanatçılardan biridir. Sanatçının eserlerini özel kılan durum, değişik akımlara kapılmadan, gerçeklerden uzaklaşmadan, aşırılıklardan uzak bir biçimde resim yapmasıdır. (Canikli, 2005: s. 21) Sanatçının eserlerindeki kadınlar bireysel, düşünceli, sade ve kendi halinde resmedilmiştir.

2.2.7. Güzin Duran (1898-1981)

1898 yılında dünyaya gelen Güzin Duran, İstanbul Süleymaniye'de hat, süsleme ve musiki gibi sanatlarla ilgilenen seçkin bir çevrede yetişmiştir. Döneminde önemli bir hattat olarak tanınan Yahya Hilmi Efendi, Güzin Duran'ın dedesidir. Sanatçının küçük yaşlardan gelen sanatın farklı alanlarına eğilimi, aile çevresinden kaynaklanmaktadır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk dönem kadın öğrencilerinden olan Güzin Duran, Mihri Müşfik Hanım'ın rehberliğinde yetişmiş; Ömer Adil'den dersler almıştır. Estetik bilgilerini Ahmet Haşim'den, pastel tekniklerini ise Feyhaman Duran'dan öğrenmiştir.

Avrupa’da eğitim görmek için burs kazanmış olsa da evlenmesi nedeniyle yurt dışına gitmemiş, eğitimini İstanbul’da sürdürmüştür. Daha sonra Feyhaman Duran ile çift olarak gerçekleştirdikleri Avrupa gezileri, sanatsal gelişimlerine büyük katkı sağlamıştır. (Akçay, 2015: s. 108)

Güzin Duran’ın sanatsal yaklaşımı, hem eşi hem de öğretmeni olan Feyhaman Duran’ın üslubuyla benzer özellikler göstermektedir. Güzin Hanım da aynı eşi gibi empresyonizmi bire bir uygulamamış; yer yer daha gerçekçi, yer yer daha betimleyici bir anlatım tarzı benimsemiş ve bu tarzı kendi çalışmalarında uygulamıştır. (Canikli, 2005: s. 41) Sanatçının figüre nadiren yer verdiği, yer verdiğinde ise kompozisyonu destekleyici bir öğe olarak kullandığı dikkat çekmektedir. (Canikli, 2005: s. 56)

Güzin Duran’ın *Nü* çalışması (Resim 34) cesur ve ifade etkisi önemli yağlıboya çalışmalarından biridir. (Eroğlu, 2017: s. 40) Resimde çıplak olarak betimlenen kadın, izleyiciye bakmamaktadır. Tek omzu düşüktür ve yüzünde hayal kırıklığı ile karışık bir şeyleri anlamlandırmaya çalışan bir ifade mevcuttur. Az sayıda gerçekleştirdiği portre ve otoportre çalışmalarında duyguları göstermeye yönelik bir yaklaşım içerisinde olan sanatçının bu yaklaşımı, söz konusu eserde açık bir şekilde görülmektedir. (Büberoğlu, 2020: s. 88) Ayrıca sanatçının bu çalışması, nü resmin kadınlar tarafından yeniden sahiplenilmesi bakımından önem taşımaktadır.

Sanatçının otoportlerinde yaşamından kesitlerin yansıtıldığı, çeşitli yaşlarından örnekler karşımıza çıkmaktadır. Resim 35’teki eser de bahsedilen konuya bir örnektir. (Canikli, 2005: s. 88) Sanatçının nadir olarak işlediği portre ve otoportre çalışmalarından biri olan bu tablo geç dönem yaptığı bir otoportresidir. Suluboya tekniği kullandığı bu eserinde, figürü ayna karşısında otururken resmetmiştir. Yüz ifadesine bakıldığında sert bir bakış ile inceleme halinde olduğu görülmektedir. Bu resim bir gününü anlatmak, betimlemek istediği bir eser gibi sade ve doğaldır. (Büberoğlu, 2020: s. 91) Güzin Duran’ın bu eseri, kendini inceleyerek kendinin farkında olan bir figürü işlemesi ve sanatçı kimliğini de yansıtıyor olması bakımından önem taşımaktadır.

Güzin Duran peyzaj ve natürmort çalışmaları dışında portre ve otoportre türlerinde de çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalarında yüz ifadesi, fiziksel görünüm ve saç şekli gibi detaylara dikkat etmiştir. Otoportre çalışmalarında figürlerin iç dünyasına yer vermeye

çalışıldığı ve duygusal yaklaşımın ağırlık kazandığı görülmektedir. (Canikli, 2005: s. 43) Ancak sanat dünyasında etkin bir şekilde yer almasına rağmen, kadınların toplumdaki durumuna dair eleştirel bir yaklaşım sergilememiştir. (Büberoğlu, 2020: s. 66)

2.2.8. Hale Asaf (1905-1938)

1919'da Roma'da resim eğitimine başlayan Hale Asaf, Mihri Müşfik Hanım'ın yeğenidir. Teyzesinin yanında eğitim gördükten sonra 1920'de Paris'e yerleşmiş ve burada geçirdiği sürede Namık İsmail'den dersler almıştır. Daha sonra, 1921'de Berlin'e gitmiş; burada Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenci olmuş ve 1924 yılında Türkiye'ye geri dönmüştür. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı ve Feyhaman Duran'ın atölyelerinde çalışan Asaf, Paris'e geri dönüp yurt dışında biraz daha kaldıktan sonra Türkiye'ye geri dönmüştür. 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyesi olan sanatçı, çalışmalarında daha çok portrelere yer vermiştir. (Çetin, 2019: s. 25)

Hale Asaf'ın eserlerinin ilk defa topluma tanıtılması Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin Ankara ve İstanbul'da düzenledikleri sergiler aracılığıyla olmuştur. Sanatçının yeteneği ile İstanbul, Almanya ve Paris şehirlerinde geçirdiği yılların tecrübesi birleşmiş; Türk resim sanatına yeni ve özgün bir bakış açısı getirmiştir. (Giray, 1988: s. 163)

Sanatçının *Oturan Kadın* eserinde (Resim 36), kadın figür sol kenara yaklaştırılarak rahat bir oturuşta resmedilmiştir. Osmanlı dönemindeki kadın imgesinin ev içi ortamda dahi zarif ve derli toplu resmedilme kaygısını göz önünde bulunduracak olursak, giyimi net bir şekilde belli olmayan kadının rahat oturuşunun, dönemin kadının daha özgür bir yaşamda var olduğu gerçeği ile örtüştüğü söylenebilir.

Sanatçının kendi portreleri, örneğin Resim 37'deki *Otoportre*'si, dinsel baskılardan kurtulmuş, özgür, kendi ayakları üzerinde durabilen Türk kadını imgesinin resimsel anlatımıdır. Hale Asaf'ın portre çalışmalarında kadın figürleri özel ve kamusal mekan ayrımı olmaksızın varlık göstermektedir. Bu durum, Osmanlı kadınlarının özgürlük alanlarının evle sınırlı olduğu bir dönemin ardından, Cumhuriyet döneminde bu

kısıtlamaların kalkıp kadınların iç ve dış mekanlarda görünür olmaya başlaması şeklinde okunabilir. (Papila, 2012: s. 156)

Hale Asaf, *Atölyede Kadın* eserinde (Resim 38), kadın figürü bir atölye içerisinde resmetmiş ve onun sanatçı yanına da dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Modern giysiler içinde ve ciddi bir ruh hali içinde olan kadın, burada düşünen ve üreten konumdadır.

Hale Asaf, Resim 39'daki *Otoportre*'sinde kendini şapka ve üzerinde tayyör takım ile resmetmiştir. Düşünceli, kararlı, ağırbaşlı, hatta kısmen endişeli yüz ifadesiyle dikkat çekmektedir. Tercih edilen pastel tonların aksine, dudağındaki parlak kırmızı ruju ön plana çıkmaktadır. Kendini tasvir ettiği eserdeki kıyafet, makyaj ve aksesuar seçimi dönemin kadınının nasıl algılandığına ilişkin önemli göstergelerden biridir. Kıyafetlerdeki modern görünüm ile birlikte portredeki ciddi, kararlı ve kendinden emin ama biraz da tedirgin ifade, sanatçının melankolik ve coşkulu duygular arasında dalgalanan ruh halini ortaya koymaktadır. Kendini şapka ve tayyör takım ile betimlemesine neden olan dönemin Batı toplumları ve çağdaşlaşma algısı, kullanılan kırmızı ruj ile bir araya getirilmiş ve bağımsız, iddialı, Batılı çizgideki modern Türk kadını imgesini vurgulamıştır. Kıyafet ve arka plandaki mat, pastel renklerin aksine kırmızı rujun parlak bir şekilde ön plana çıkması, kadının dişilik, cinsellik gibi özelliklerinin çağrışımı açısından önemlidir. (Ergül Güvendi, 2023: s. 121)

Kadın bir sanatçı olarak kadın figürünü konu edinen Hale Asaf, portrelerinde genellikle kısa siyah saçlı genç kadın figürlerini resmetmiştir (Resim 40). Hale Asaf'ın otoportresine benzerlik gösteren anonim kadın figürlerin, sanatçının kimliğinden izler taşıdığı düşünülmektedir. Kadın portrelerinde, sadece kadın görüntüsünü değil, "kadınlık" kavramını işlemiş; kendi içsel dünyasını bu temayla bütünleştirmiştir. (Söyleyici Kantar, 2007: s. 45)

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin hem kurucu üyelerinden biri hem de tek kadın sanatçısı olan Hale Asaf, yaşam süresi kısa olmasına rağmen sayısız başarılı işe imza atmıştır. Eserlerinde kadın imgesini sık sık konu alan sanatçı, bu figürleri daha modern, üretken, kendi ayakları üzerinde durabilen, ağırbaşlı ve özgür bir bakış açısı ile yansıtmayı amaçlamıştır. Dönemin değişen toplumsal şartlarını, sanatçının eserlerinde kadını ele alma şekline bakarak anlamak mümkündür.

2.2.9. Nurullah Berk (1906-1982)

D Grubu döneminin sanatçıları arasında dikkat çeken önemli bir isim Nurullah Berk'tir. 1906 yılında İstanbul'da doğan Nurullah Berk, Nişantaşı ve Galatasaray Liseleri'nde eğitim aldıktan sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolmuştur. Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde çalıştıktan sonra Fransa'da Ernst Laurens'in atölyesine geçen sanatçı, Türk resminin Avrupa'daki sanat akımlarının gerisinde kaldığı görüşüyle D Grubu'nu kurmuştur. Bu grup, Anadolu halkının hayat koşullarını ve günlük sıkıntılarını gerçekçi ve belgesel bir üslupla yansıtmaya odaklanmıştır. (Kaya Karaduman ve Özdemir, 2023: s. 749)

Türk resim sanatında Nurullah Berk gibi toplumsal gerçekçi ressam, yaşanan toplumsal olayları sade ve net bir şekilde bireysel üsluplarına yansıtmışlar ve bu şekilde Türk halkının sorunlarına dikkat çekmişlerdir. Köylüler, işçilerin emek gücü, işsiz ve yoksul kesim, toplumsal gerçekçilerin sıklıkla ele aldığı konular arasında yer almaktadır. Bu bağlamda, Nurullah Berk'in *Ütü Yapan Kadın* eseri (Resim 41) toplumun ekonomik ve sosyal yapısındaki değişim ile örtüşmektedir. (Kaya Karaduman ve Özdemir, 2023: s. 749-750)

D Grubu'nun başlangıç yıllarında soyut geometrik eserler üreten Nurullah Berk, zamanla gerçekçi kadın figürleri çizmeye başlamıştır. Bu eserlerde kübizmin silindirik formları ve keskin, hacmi vurgulayan çizgiler dikkat çeker. Sonraki dönemlerde ise sanatçı yöresel motifleri kullanmayı seçmiş ve iki boyutlu çizgisel anlatımı tercih etmiştir. Nurullah Berk, *Ütü Yapan Kadın* ve *Gergef İşleyen Kadın* (Resim 42) eserleri ile Batı kaynaklı sanat yaklaşımını Türk sanatı ile sentezleme çabasıdadır. Sanatçı, eserlerini resmederken gerçek anlamda ütü yapan ya da gergef işleyen kızları resmetmemiş; minyatür renkleri kullanarak kübist bir altyapı üzerine biçimsel bir düzen kurmuştur. (Şahin, 2014: s. 88)

Nurullah Berk'in eserlerinde kadın konusunda önemli figürlerden biri de çıplak resmedilen kadınlardır. Oturan, uzanan, hamam ortamında yıkanan kadın resimleri, sanatçının oryantalist etkideki çalışmalarıdır. (Yıldırım Kaptan ve Alp, 2025: s. 330) Sanatçının *Odalık* eseri (Resim 43), daha önce bahsettiğimiz Türk resminde “uzanan kadın” konusuna bir örnektir. Belirgin bir göğüs dekoltesi ile resmedilen kadın figür, rahat kıyafetlerle ve doğal bir yüz ifadesi ile resmedilmiştir. İfadesinden anlaşılacağı

üzere uyuyan ya da hayal kuran bu kadın figürün aynı zamanda iç dünyasına işaret ediliyor olması onu daha mahrem bir hale getirmektedir.

Türk hamam kültürünün yansıtıldığı *Hamamda Kadınlar* adlı eserde (Resim 44), saray yaşamının gündelik, sıradan işleyişi resmedilmiştir. Batı resminde Doğu kadını imgesi, oryantalist etkiler bağlamında genellikle hamam, harem, odalık, köle gibi kalıplaşmış konuların öznesi olarak resmedilmiştir. Bunun yanı sıra, ilk Türk ressamlar da oryantalist etkiler ışığında kendi kültürlerine Batılı bir gözle bakmayı denemiş ve bu doğrultuda eserler vermişlerdir. Ancak Nurullah Berk, minyatür ve oryantalist etkileri taşıyan resimlerini geleneği inceleyerek ve buna dayalı bir anlayışla oluşturmuştur. (Yıldırım Kaptan ve Alp, 2025: s. 331)

Nurullah Berk'in resimlerinde kadın imgesine bakıldığında, bu figürlerin bireysel bir betimlemeden ziyade kültürel bir bağlamda ele alındıkları söylenebilir. Sanatçının eserlerinde kadın figürü genellikle özel alanda, günlük doğal akışında ve geleneksel giysiler içinde resmedilir. Modern Batı resmi ile geleneksel konuları sentezleyen sanatçı, Türk resminde kadın imgesi konusunda kaynak olarak önemli bir yere sahiptir.

2.2.10. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)

1911'de Görele'de doğan Bedri Rahmi Eyüboğlu, çocukluğunu ve öğrenciliğini babasının memuriyetinden dolayı ülkenin farklı bölgelerinde geçirmiştir. Anadolu'ya olan tutkusu bu bağlamda şekillenmiş ve sanat eserlerinin temelini oluşturmuştur. Sanatçı, Trabzon'da lise öğretmeni Zeki Kocamemi ile tanışmış ve bu karşılaşma, onun resim sanatına olan ilgisini arttırmıştır. Bununla birlikte abisi Sabahattin Eyüboğlu da Bedri Rahmi Eyüboğlu için Fransa'dan sanat kitapları gönderip onun bu ilgisini pekiştirmiştir. (Durak, 2023: s. 3)

Sanatçı, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde ilk yılını Nazmi Ziya, ikinci yılını ise İbrahim Çallı atölyesinde geçirmiştir. Daha sonra, Fransa'da Andre Lhote ile çalışan sanatçı, 1933'te geri dönmüş ve D Grubu'nun gerçekleştirdiği sergilere katılmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun tam bir Anadolucu olduğu söylenmektedir. Yöresel olanı, folklorik öğeleri resminin başatı yapabilen sanatçı; araştırmacılığı, öğretmenliği, ressamlığı, yazarlığı, şairliği ve dekoratörlüğü ile Türk sanatının pek çok alanında iz bırakan önemli bir isim olmuştur. Sanatçı yapmış olduğu eserleri Batılı değil, yaşadığı

ülkeye has olarak ortaya koymuştur. Çalışmalarında kadın temasına sıklıkla yer veren Bedri Rahmi Eyüboğlu, bir yandan Anadolu motiflerine yönelirken konularını da bu kaynaktan almıştır. Bu geleneği, çalışmalarının temel yaklaşımı olarak benimsemiştir. (Şahin, 2014: s. 93)

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *Figüratif* (Resim 45) ve *Ana ve Çocuk* (Resim 46) eserlerine bakıldığında, Anadolu kadınının bakım veren yönü görülmektedir. İki resimde de yöresel bir tutum içinde olan kadın imgeleri, çocukları ile bir arada resmedilmiştir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *Sarı Saz* adlı eserinde (Resim 47) başını eline yaslamış saz dinleyen köylü bir kadın, arkasına gizlenen çocuklarıyla birlikte resmedilmiştir. Bedri Rahmi'nin eserlerinde çoğunlukla kadın ve koyun, kadın ve çocuk gibi ikilemler karşımıza çıkmaktadır. (Şahin, 2014: s. 127)

Sanatçı, toplumsal konuları işlediği resimlerin yanı sıra, nü konulu eserlere de (Resim 48 ve Resim 49) yer vermiştir. Bu eserlerindeki kadın figürler, farklı mekanlar içerisinde, bireysel olarak resmedilmişlerdir. Toplumsal görevlerinden uzakta, bedensel bir varlık göstermektedirler. *Atölyede Çıplak* eserinde (Resim 49) kadının atölyede çıplak bir şekilde yer alıyor olması, onun bir model olabileceğini düşündürmektedir. Bu noktada kadın imgesinin bir ilham kaynağı olarak karşımıza çıktığı da söylenebilir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *Eşeğin Üstünde Köylü Kadın* adlı eseri (Resim 50), UNICEF yararına, Amerika'da kartpostal olarak basılmıştır. (Durak, 2023: s. 48) Eserdeki kadın imgesi, yine Anadolu kadınının annelik yönünü temsil etmektedir. Bu eserin Amerika'da kartpostal olarak basılması ise onu, Anadolu kadınının Batı'ya tanıtılması açısından önemli bir kaynak haline getirmektedir. Buradaki kadın imgesi, Cumhuriyetin ilk yıllarında resmedilen Batılı kadın imgesinden oldukça farklıdır. Kadının bireyselliğinden ziyade toplumsal cinsiyet bağlamında kendisine verilen görevleri ile resmedildiği görülmektedir. Yöresel giysiler içinde bulunan bu kadının, çocuğunu beslerken bir yandan eşeğin üstünde olması da Anadolu kadınının zor hayat şartlarına dikkat çekmektedir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, hayatının farklı dönemlerinde pek çok farklı keşif yapmış ve yeni teknikler denemiştir. Yurtdışında aldığı eğitim sonucunda Batı ve Doğu sanatını

araştırmış; yerel konularla geleneksel sanat anlayışını sentezleyerek kendi ekolünü kurmuştur. Hayat görüşü ve sanat anlayışıyla kendinden sonraki kuşakları önemli ölçüde etkilemiştir. (Durak, 2023: s. 74-75) Resminde konu olarak kadın imgesine sık sık yer veren sanatçı, toplumsal gerçekçi akımlardan etkilenmiş ve Anadolu'nun farklı yerlerinde vakit geçirme imkanı bulması dolayısıyla da Anadolu kadını resmetmeyi tercih etmiştir. Anadolu kadınının zorluk içindeki hayatına ve annelik rolüne sıklıkla gönderme yapan sanatçının eserlerindeki kadınlar, genellikle buruk bir ifadeyle resmedilmiştir. Sanatçı, onların sıkıntılı ruh hallerini de başarılı bir şekilde yansıtmıştır.

2.2.11. Neş'e Erdok (1940-...)

1963'te Neşet Günal Atölyesi'nde eğitimini tamamlayarak İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan Neş'e Erdok, 1965-1966 arasında İspanyol hükümetinin bursuyla Madrid'de dil, edebiyat ve sanat tarihi üzerine araştırmalarda bulunmuştur. 1967-1972 yıllarında ise devlet bursuyla Paris'e giderek Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA)'da resim, fresk ve vitray eğitimleri almıştır. Daha sonra Paris'ten İstanbul'a dönerek İDGSA Resim Bölümü Neşet Günal Atölyesi'nde göreve başlamış ve bu görevinden 2008 yılında emekli olmuştur. Günümüzde çalışmalarını sürdüren sanatçının birçok eseri İstanbul Modern'de, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde, Norton Simon Müzesi'nde ve hem yurtiçinde hem yurtdışında bulunan pek çok özel koleksiyonda yer almıştır. (Sürücü, 2011: s. 47) Kadın teması, çağdaş figür resminin dikkat çeken sanatçılarından biri olan Erdok'un eserlerinde belirgin bir yer tutar. Sanatçı, resimlerinde kadınları çeşitli mekanlarda, bazen yalnız başına, bazen de kalabalıkların ortasında yalnız hissettikleri anlarda yansıtmıştır (Resim 51). (Sürücü, 2011: s. 14)

Neş'e Erdok'un resimlerinde öne çıkan konu, figürlerin psikolojik durumunu anlatan ifadelerdir. Bu ifadeler, izleyicinin merak duygusunun artmasına ve ilgisine neden olmaktadır. Sanatçının şehir içinde resmettiği kadın imgeleri, bize gerçek bir yaşam mücadelesini anlatmaktadır. Eserlerinde moda uygun kıyafetler içerisinde resmedilmiş burjuva kadın imgesine yer vermeyen Erdok, konularını seçerken hayatın gerçeklerini görmezden gelen insanlardan ayrılan bir duruş sergilemiştir. Hastane konulu resimlerinde ise Alzheimer nedeniyle kaybettiği annesiyle arasındaki yakın ilişkiye yer vermektedir. Resimlerinde anne-kız ilişkisini ele alırken, aynı zamanda

kadın bedeninin yaş alma ve ölümle ilgili mücadelesini de anlatmak istemiştir. (Satır, 2012: s. 153)

Sanatçının *Kiça* eseri (Resim 52), kadının yaşlılık döneminde yaşadığı yalnızlık ve melankoliyi yansıttığı eserlere bir örnektir. Bu resimde kadın figür, toplumsal olarak arzulanabilir kabul edilen genç ve estetik kadın bedeninden uzaktır. Kadın bedeninin bu şekilde doğal haliyle temsil edilmesi, yaşlı kadın bedeninin görünmezliğine bir tepki olabilir. Aynı zamanda kadının içinde bulunduğu psikolojik durum da yüz ifadesine yansımaktadır. Bu eserde, toplumun gözünde “ideal” olmadığı için yalnızlaşmış bir kadın imgesi söz konusudur.

Türk kadın ressamların görünürlüğü Batılı kadın ressamlardan çok daha ileri bir tarihe kaldığı için, 1950'lere kadar annelik temasını işleyen kadın sanatçı çoğunlukla olmamıştır¹. Toplumsal gerçekçi ressamlar tarafından ele alınan annelik konusu, çoğunlukla toplumsal mesaj verme amacı taşımış ve eserlerde, anneliğin kadına atfedilen bir sorumluluk ve fedakarlık olgusu olduğu yansıtılmıştır. 1950 sonrası ise Neş'e Erdok'un da içinde bulunduğu bazı kadın sanatçılar bu toplumsal algıyı değiştirmeyi amaçlamış; bu doğrultuda da eril dil üzerinden geliştirilen bir kavram olan “kutsal annelik” vurgusundan ziyade, anneliği daha insani bir ilişki olarak eserlerinde işlemişlerdir. (Güven Uludağ, 2023: s. 69) Neş'e Erdok'un *Aile* eseri (Resim 53) de bu duruma örnektir. Resimdeki kadın imgesi, toplumsal hayatın içinden bir anne figürünü yansıtmaktadır. Mekan ya da sembol olarak da kutsallığa herhangi bir atıfta bulunulmamış; tamamen doğal ortamlarında anne ve çocukların ilişkisi resmedilmiştir.

Neş'e Erdok'un 1980'li yıllarda resmetmeye başladığı *Disiplin ve Ceza* serisi, sanatçının günlük hayatta tanık olduğu saç kesimi sahnelerinden ve nedenlerinden esinlenerek ürettiği bir çalışma serisidir. Komşularının zihinsel engelli çocuklarının saçlarını onların rızası olmadan kesmeleri, yurtdışında karşılaştığı rahibelerin kadınlık kimliğinden uzaklaşmak ister gibi saçlarını kestirmeleri ya da bir filmde saçları kesilerek sokakta cezalandırılan kadınları görmesi, bu seriye ilham olan temel gözlemlerden bazılarıdır. Bu bağlamda saç, kadının yalnızca fiziksel bir parçası değil; onun kimliğini, toplumsal rollerini ve bedeni üzerindeki denetimi simgeleyen güçlü bir

¹ Eren Eyüboğlu resimlerinde annelik temasına yer vermiştir.

göstergedir. Kadının saçı ve bu saçın özellikle uzun olması, ataerkil değerler çerçevesinde kadınsılığın önemli sembollerinden biri olmuştur. Saçın kadının rızası olmadan kesilmesi ise kadının kendi bedeni üzerindeki söz hakkının elinden alınması, yani özne olmaktan çıkarılıp bir nesne halini alması anlamına gelmektedir. (Orgun, 2021: s. 205)

Serinin 1985 tarihli *Disiplin ve Ceza* eserinde (Resim 54), saçları kesen yani kadını cezalandıran kişinin yalnızca ellerinin görüldüğü, fiziksel bir varlık göstermediği dikkat çekmektedir. (Orgun, 2021: s. 206) Kadının aynadaki yansımasından ise artık kendini tanıyamadığı, kimliğini kaybettiği sonucu çıkarılmaktadır. Figürün başındaki derinin neredeyse soyulmuş hali, doğrudan bir baskı sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda bu eserde kadının sessiz ve kabullenmiş duruşu, kadının kendi bedeni üzerindeki söz hakkının elinden alındığı toplumsal düzene bir eleştiri olabilir.

Sanatçı, resmini, izleyiciye eğitim vermek amacıyla değil; izleyicinin dikkatini ele aldığı konuya odaklayabilmek için bir aracı olarak kullanmıştır. Bu bağlamda resimleri, kendisi ile izleyicisi arasında bir iletişim aracı haline gelmiştir. Sanatçı, kişinin en iyi bildiği şeyleri işlemesi gerektiğini düşündüğünden, eserlerinin konularını kendi hayatından ve çevresinden almıştır. Bulunduğu çevrenin ve kendi çevresinin konu alındığı resimler oldukça çarpıcıdır. (Yılmaz, 2011: s. 171) Özne olarak kadını ele aldığı resimlerinde, figürlerin psikolojik durumlarına ve içinde bulundukları ruh hallerine yer verdiği, modern kadını bir bunalım içinde resmettiği görülmektedir. Kadınların kısıtlanmış yönlerini, beden algılarını ve anne-çocuk ilişkilerini resmeden sanatçı, çoğunlukla eleştirel bir bakış açısına yer vermiş ve kadının toplumdaki yalnızlığına dikkat çekmiştir.

2.2.12. Fahrelnissa Zeid (1901-1991)

1901'de İstanbul'da dünyaya gelen Fahrelnissa Zeid, Türk resim sanatında bir kadın sanatçı olarak önemli bir yere sahiptir. Resim hayatının başlaması, gençlik dönemlerinde gerçekleştirdiği öznel portre çalışmaları ile başlamıştır. Türk kadın sanatçıları arasında yurt dışında en fazla sergi açan isimdir. (Akçay, 2015: s. 120) Köklü bir aile olan Şakir Paşa ailesinden gelen sanatçı, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde başladığı sanat eğitimine 1928 yılında Paris'teki Ranson Akademisi'nde devam

etmiştir. Avrupa'da önde gelen sanat merkezlerinde çalışmış ve üretken bir kariyer sürdürmüştür. (Canikli, 2005: s. 23)

Sanatçı, sanatla iç içe olan nadir bir aile ortamında büyümüş ve kendi çocukları da bu sanatsal geleneği devam ettirmiştir. İlk eşi yazar İzzet Melih olan Fahrelnissa Zeid, ikinci evliliğini Ankara'da görev yapan Ürdün Büyükelçisi Prens Emir Zeid ile yapmış ve eşinin Avrupa'nın ünlü merkezlerindeki görevleri sırasında sanat çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. Sanatçının yaşamını en çok etkileyen dönem, Paris'te geçirdiği yıllar olmuştur. Fransa'da modern üslupta önemli bir ressam olarak tanınan sanatçı, burada adında "Fahrelnissa" imzasını kullanmıştır. (Akçay, 2015: s. 121)

Fahrelnissa Zeid'in D Grubu'yla bir araya gelmesi ve İstanbul'daki sanat etkinliklerinden haberdar olması, eski eşinin kızıyla evli olan Fikret Adil aracılığıyla olmuştur. Böylelikle sanatçı, kısa sürede ülkenin önemli ressamları ve İstanbul'un entelektüel çevresiyle güçlü ilişkiler kurmuştur. Bununla birlikte, grubun düzenlediği sergilere de katılım göstermiştir. Sanatçının çağdaş resme yapmış olduğu önemli katkılar, Batı'dan esinlenen biçimlerin yerel bir bakış ile değerlendirildiği kişisel bir üslup sistemine bağlıdır. Sanatçının figüratif alandaki çalışmaları, ileride yapacağı büyük ölçekli kompozisyonların temelini oluşturmuştur. 1950'lerde ise Paris sanat çevresinde saygın bir konuma ulaşmıştır. (Karadağ, 2008: s. 104) Eşi Emir Zeid'i 1970 yılında kaybedince kendini yalnız hisseden sanatçı, insanların sıcaklığına ihtiyacı olduğunu ifade ederek soyut resimler yapmayı bırakmış; büyük boy portre resimler çalışmaya başlamıştır. Portrelerini resmederken modelleri bir noktaya yerleştirip figürlerin bire bir aynılarını çalışmamış; onların ruhlarını resmetmeye çalışmıştır. (Kadir, 2021: s. 242)

Sanatçı, portre çalışmalarının ilk yıllarında geleneksel ve gerçekçi temsiller ile çalıştığı bir tarz benimsemiştir. Bu eserler, 1960 sonrası portrelerinden keskin bir biçimde ayrılmaktadır. (Acar ve Alp, 2024: s. 168) *Geçmişten Biri (Otoportre)* eserinde (Resim 55) sanatçı; giyimi, duruşu ve bakışlarıyla oldukça baskın bir karakter çizmektedir. Kadın figürün doğrudan ve dramatik bir biçimde izleyiciye bakması, onu sadece izlenen bir figür olmaktan çıkarmaktadır. Eserin ismine bakılacak olursa, sanatçının bu eseri kendiyi yüzleşen bir noktadan resmettiği söylenebilir. *Büyükannem* eseri ise (Resim 56) ilk dönem portre eserlerine örnek olarak gösterilebilir.

Fahrelnissa Zeid, portre eserlerinin bir kısmında semboller kullanmıştır. Bu semboller arasında en önemlileri Doğu ve Bizans'ı temsil eden ögeler olmuştur. Fahrelnissa Zeid, Doğu ve Bizans birlikteliğini geleneksel motifler kullanarak ustaca bir araya getirmiştir. Takı ve kıyafetlerdeki süsler, yılan gibi sembolik unsurlar dönemin portrelerinin dikkat çekici unsurları olmuştur (Resim 57 ve Resim 58). (Acar ve Alp, 2024: s. 172)

Feminity (Resim 59), Fahrelnissa Zeid'in en ünlü portre çalışmalarından biridir. Resimde kabarık kıyafeti ve ince kolyeleri ile süslenmiş; tüm zarafeti ile resmedilmiş bir kadın imgesi yer almaktadır. Yapılı saçları ve iddialı makyajı ile feminen bir duruş sergileyen figürün abartılı göz yapısına bakıldığında, Fahrelnissa Zeid'in son dönem portre çalışmalarında yer alan hüznün görülmektedir. Boynu hafif yana yatmış şekilde uzak bir noktaya dalmış olan bu kadın; herhangi bir sembol ya da mekandan bağımsız olarak resmedilmiştir. Bu da muhtemelen sanatçının son dönemlerinde yaşadığı yalnızlığın bir yansıması olarak yorumlanabilir.

Fahrelnissa Zeid'in *Alyoşa* eserinde (Resim 60) ise kadın figürün daha kendinden emin bir bakışı ve belli belirsiz bir gülümsemesi vardır. Sanatçının resmettiği bu kadın figürü, kısa saçları, sivri çene yapısı ve nispeten maskülen sayılabilecek giyimiyle geleneksel kadın imgesinin dışına çıkmıştır. Burada kadın, dik duruşlu ve direkt izleyicinin gözlerinin içine bakacak kadar kendinden emindir.

Sanat tarihinin önemli isimlerinden biri olan Fahrelnissa Zeid, “kadın sanatçı” olmasının yanı sıra, evrensel bir duruş ve ifade biçimi sergilemektedir. (Güray, 2020: s. 46) Sanatçının figür çalışmalarında kadın portre çalışmalarının özel bir yeri vardır. Sanatçı, çevresindeki kişilerin büyük portre resimlerini çalışmış ve halk kültüründen beslenen desenler ile folklorik tonlar kullanmıştır. Fahrelnissa Zeid, yaşamı boyunca zarif, kırılgan kadınları değil; güçlü bir duruşu olan ve sağlam yapıda kadınları resmetmiştir. Sanatçı, ayrıntıya ihtiyaç duymadığı yerlerde daha sade ve kapalı formlar kullanmış; bazı özellikleri özellikle vurgulayarak kendine özgü bir tarz oluşturmıştır. (Kara Karaduman ve Özdemir, 2023: s. 749)

2.3. TÜRK RESİM SANATINDA KADIN İMGESİNİN TARİH İÇİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

Resim sanatının başlangıcından itibaren kadın imgesi, sıkça ele alınan önemli konular arasında yer almıştır. Türk resim sanatında ise minyatürlerden başlayarak yağlıboya tablolara ilerleyen süreçte konu edinilmiştir. Türk resminde kadını figür olarak resimlerinde kullanan ilk isim Osman Hamdi Bey'dir. (Okkalı, 2019: s. 47) Batılı anlamda resim 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla ciddi bir dönüşüm sürecine girmiştir. Önceki dönemlerde minyatürlerde konu edinilen kadın imgesi, yağlıboya tablolara geçilen süreçte unutulmuş; Osman Hamdi Bey'in resimleri ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin figür eğitimine önem vermesi ile yeniden Türk resim sanatına girmiştir. (Dastarlı, 2019: s. 78)

Türk sanat tarihinde kadın sanatçıların varlığı ise İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin faaliyetlerine başlaması ile resmi bir boyut kazanmıştır. Dönemin önde gelen sanatçıları Mihri Müşfik Hanım ve Müfide Kadri hem sanat camiasındaki güçlü duruşlarıyla hem de resim sanatındaki başarılarıyla kendilerinden sonraki kuşaklara örnek olmuştur. Aynı zamanda bu sanatçılar kadın imgesini yeniden ele almış ve ona farklı bir boyut kazandırmışlardır. Mihri Hanım, Müfide Kadri ve onları takip eden kadın sanatçılara bakıldığında, kadın imgesinin bedensel bir seyir nesnesi olarak değil; daha derinlikli bir varoluş biçimi olarak resmedildiği görülmektedir. Kadınların resmettiği kadın imgesi daha özgüvenli, modern, kendi ayakları üzerinde durabilen, güçlü kadınlardır (örn. Resim 9, Resim 11, Resim 21, vb.).

Batılılaşma dönemi ile birlikte kadının toplumdaki durumu da değişmeye başlamış ve kadın imgesi, özellikle Osmanlı ressamlarının Batı resim sanatı ile kurmaya çalıştıkları bağın bir temsili haline gelmiştir. Özellikle 1914 kuşağının eğitim aldığı ve Batı sanatının merkezi kabul edilen Paris'te kadınlar bir tür modernlik simgesi konumundadırlar. Bunun sonucu olarak, özellikle 1914 kuşağı sanatçılarının resimlerinde bir figür olarak karşımıza çıkan kadın, modern döneme geçiş sürecinin simgesi haline gelmiştir (örn. Resim 25, Resim 28, Resim 29, vb.). (Okkalı, 2019: s. 66) Osmanlı toplum yapısından uzak, Batılı görünen bu kadınlar daha sonra savaş döneminde yapılan eserlerde halk kahramanları olarak betimlenmişlerdir. Yine Cumhuriyet'in ilk yıllarında, devrimlerin bir simgesi haline gelen kadınlar; eğitim hayatında yer alan, dans eden, kitap okuyan, gezinti yapan ve erkeklerle bir arada

sosyalleşmekten çekinmeyen figürlerdir. (Uzunoğlu, 2008: s. 231) Kadının sanatçı ve eğitimci kimliği de yine Cumhuriyet yıllarında belirginleşmiştir. (Karadağ, 2008: s. 113)

Kadın sanatçılar, bu yıllarda yine kadın imgesine sıklıkla yer vermiş ve onu bir toplumsal simgeden öte bireysel bir varlık olarak ele almışlardır (örn. Resim 21, Resim 31, Resim 55, vb.). Beden yapıları, resimlerde kullanılan objeler ve figürlerin yüz ifadeleri incelendiğinde, kadın sanatçıların resmettiği kadın imgelerinin daha çok ruh hallerine dikkat çekmeye çalışıldığı görülmektedir. Kadının toplumdaki yerini, yalnızlıklarını, sıkıntılı ruh hallerini, bedensel değişimlerin getirdiği kafa karışıklıklarını ve yaş almaları gibi konuları resmederek kadın imgesine pek çok farklı alandan bakmış ve ona daha derin bir anlam kazandırmaya çabalamışlardır (örn. Resim 51, Resim 52, Resim 54, vb.). Ayrıca erken dönemde Mihri Müşfik Hanım'dan başlayarak, ilerleyen dönemlerde de çıplak kadın imgesine resimlerinde yer veren kadın sanatçılar, bu bağlamda sanatta kadın bedenini de yeniden sahiplenmişlerdir (örn. Resim 13, Resim 34).

Cumhuriyetin ilerleyen dönemlerinde sanatçılar, kadın imgesine daha gerçekçi bir bakış getirmişler ve Anadolu kadını resmetmişlerdir. Bu akımda daha çok erkek sanatçılar yer almış ve Anadolu kadınının çalışan ve üreten yönüne dikkat çekerken bir yandan da toplumsal olarak kadından beklenen annelik rolüne atıfta bulunmuşlardır (örn. Resim 45, Resim 46, Resim 50, vb.) Batılılaşma döneminin ve daha sonra Cumhuriyet'in ilk yıllarının kadın imgesinin modern yaşamı, hobileri ve giyimi, toplumsal gerçekçilerin resmettiği kadınlarda mevcut değildir. Diğer yandan kadınlar, kadın imgesini resmederken annelik rolüne atıfta bulunsalar da bunu kadının toplumsal bir görevi olarak değil, bir var olma hali olarak resmetmiş ve kadın figürlerin ruhsal durumuna dikkat çekmeye çalışmışlardır (örn. Resim 53).

Türk resim sanatında kadın imgesi, toplumsal dönüşümler ve bireysel sanatçı perspektiflerinin etkisiyle tarihsel süreçte sürekli değişim göstermiştir. Geleneksel rollerin ötesine geçen kadın figürleri, zamanla yalnızca estetik bir unsur olmaktan çıkarak toplumsal sorunların öznesine dönüşmüştür. Özellikle çağdaş sanat pratiklerinde kadın, üreten ve düşünen kişiliği ile var olmuş ve ataerkil yapının sorgulanmasına katkı sağlayan güçlü bir temsile ulaşmıştır. (Uzunoğlu, 2008: s. 230-233)

Kadın ve erkek sanatçıların kadın imgesine bakış açılarının karşılaştırmalı olarak incelendiği bu çalışmada, erkek sanatçıların dışardan bir göz olarak kadına daha yüzeysel bir anlam yüklediği, toplumsal olarak da dönem dönem farklı görevler atfettiği ve farklı konuların bir simgesi olarak ele aldığı görülmektedir. Bu bağlamda erkek sanatçıların, kadınların bireyselliğini, toplumdaki gerçek durumunu, ruhsal durumlarını ve duygularını gözardı ettiği söylenebilir.

Dönemsel olarak Batılılaşma ve Cumhuriyet sonrası kadının toplumdaki durumu iyileştirilmeye çalışılsa da hiçbir şey tam anlamıyla değişmemiştir; özellikle erkeklerin gözünde. Kadınlar ise kendilerini sanatta var etmeye çalışmış; tüm zorluklara ve eleştirilere rağmen sabırla üretmeye devam etmiştir. Kadın konusunu da resimlerinde sıklıkla işlemeyi tercih eden kadınlar, bazen otoportre çalışmalarıyla kendi iç dünyalarını izleyiciye açmış; bazen de kadınları toplum içinde resmettikleri portreler yaparak toplumsal konulara dikkat çekmeye çalışmıştır. Kadınların resmettiği kadınların daha güçlü ve özgür; ancak mutsuz ve bunalımlı bir ruh hali içinde olduğu dikkat çekmektedir. Bu da kadınların toplum içinde hala devam eden var olma çabasının ve bu çabanın getirdiği sıkışmışlık hissinin resim sanatındaki karşılığıdır.

SONUÇ

Yapılan bu tez çalışmasında, erkek bakış açısının egemen olduğu alanlardan biri olan sanat konusunda kadın sanatçıların sınırlandırıldığı; kadın imgesinin ise erkek bakış açısı ile resmedildiğinde kadın sanatçıların resmettiği kadın imgesinden daha farklı anlamlar taşıdığı görülmüştür. Kadın sanatçıların ele aldığı kadın imgesi daha özgüvenli, kendi ayakları üzerinde durabilen, düşünen ve üreten modern kadınlardır. Erkeklerin resmettiği kadın imgesi ise dönemine göre daha mahrem ya da daha modern olarak ele alınmış ancak kadın sanatçıların yansıttığı derinlik burada çoğunlukla kendine yer bulamamıştır.

Tez çalışmasının sınırlandırıldığı tarihsel dönem göz önünde bulundurulduğunda, resim sanatında kadın imgesinin Osmanlı toplumunda ne şekilde ele alındığı ile başlamak gerekmektedir. Levni'nin minyatürlerindeki kadınlardan sonra Türk resim sanatında kadınlar uzun süre kendilerine bir yer bulamamışlardır. Anadolu'daki en eski eserlerde Ana Tanrıça olarak karşımıza çıkan kadın, Osmanlı döneminde hareme ya da evlere kapatılmış ve kadınların mahremiyetinin korunmasına ciddi şekilde özen gösterilmiştir. Hareme resmedilen kadınlar genelde eğlence ortamlarına yerleştirilmiş ve erkek bakış açısı ile seyirlik, eğlencelik figürler olarak ele alınmışlardır.

Osman Hamdi Bey döneminde ise sanatçının, kadının yalnızca hareme eğlenen, eğlendiren, süslenerek erkeğe sunulan bir nesne olmadığını resimleri aracılığıyla anlatmaya çalıştığı görülmüştür. Osman Hamdi Bey'in kadınları eğitilidir ve sanatla, müzikle, kitapla ilgilidir. Onun bakış açısı Batı oryantalizminden farklı olarak gerçek Doğu geleneğini ve kültürel zenginliğini yansıtmayı amaçlamaktadır.

Döneminin başarılı kadın sanatçılarından Mihri Müşfik Hanım ve Müfide Kadri'ye bakıldığında ise oryantalist bakış açısından çok daha uzak bir kadın profili karşımıza çıkmaktadır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdüreliliğini yapan Mihri Hanım'ın kadınları daha özgüvenli bir duruş ile eğitilmiş ve özgür kadınlar olarak ele alınmıştır. Sanatçı, resimlerinde kadın bireyselliğini vurgulamış ve onları kendi ayakları üzerinde durabilen, açık fikirli, Batılı bir profilde resmetmiştir. Çıplaklık konusu kadın sanatçıları için tartışmalı olduğu halde, çıplak modellerle çalışılmasına öncülük etmesi

ile de kendi dönemine göre yenilikçi ve kendinden emin bir sanatçı olduğu görülebilmektedir.

Halil Paşa'nın eserleri incelendiğinde özellikle uzanan kadın imgesi karşımıza çıkmaktadır. Avrupa resminde çıplak olarak uzanan kadınların seyirlik bir nesne olarak resmedilmesi durumu Osmanlı toplumundaki sanatçıların eserlerine bu kadar açık ve erotik olarak yansımamıştır. Ancak bu eserlerin, Osmanlı kadınının mahremini ortaya koyuyor olması açısından müstehcen olduğu söylenebilmektedir.

Osmanlı döneminde profesyonel anlamda öğretmenlik yapan ilk Müslüman kadın olan Müfide Kadri ise küçük yaşlardan itibaren kendini sanatın her alanında geliştirmiş ve resim sanatında önemli başarılarla imza atmıştır. Sanatçı, dönemin tabularından biri olan kadın cinselliğini yansıtmak amacıyla kadın ve erkeği bir arada, özellikle de bir çift olarak resmederek radikal bir hamle yapmıştır. Bu da onun özgürlükçü kişiliğinin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda Müfide Kadri'nin eserleri, o dönemde Cumhuriyet'i hazırlayan bir özellik taşıyan resimler arasında gösterilebilir. Bu eserlerde kadının edilgen yapısı yavaş yavaş yerini aktif olarak hayatta yer edinmeye çalışan bir profile evrilmiştir.

Cumhuriyet'i hazırlayan eserler arasında İbrahim Çallı'nın resimleri de yer almaktadır. Çallı, Batılılaşma sürecini resimlerine yansıtırken kadını da daha modern bir şekilde ele almıştır. Osmanlı kadınının giyim kuşam ve genel görünümünden farklı olarak resmedilen bu kadınlar, karakter olarak da yeni bir dönemin simgesi haline gelmişlerdir. Cumhuriyet döneminin en önemli özelliklerinden biri, kadının devrimlerin simgesi haline gelmiş olması ve bu durumun sanat aracılığıyla yansıtılmaya çalışılmasıdır.

Nazlı Ecevit'in kadın imgesini konu aldığı resimlerde daha çok kadınların ruh haline yer vermeye çalıştığı görülmektedir. Sanatçının kadınları yine özgüvenli ve bağımsız kadınlardır. Ancak sanatçının eserleri incelendiğinde, kadını Cumhuriyet'in bir simgesi olarak değil, bireysel ve kendi olarak resmetmeyi tercih ettiği görülmektedir. Sanatçı, kadın imgesini en sade ve gerçekçi şekilde ele almıştır.

Güzin Duran'ın resimlerinde hem hocası hem de eşi olan Feyhaman Duran'ın etkileri görülmektedir. Sanatçı, portre ve otoportre çalışmalarında figürlerin duygularına yer vermeye çalışmıştır. Bunun yanı sıra nü çalışması da kadın ve sanat alanında, kadın

sanatçıların kadın bedenini yeniden sahiplenmesi anlamında önemli bir yer tutmaktadır.

Hale Asaf'ın eserlerinde, kadınların özel alandan çıktığı ve kamusal alanda da özgürce varlık gösterebildikleri görülebilmektedir. Bunun yanı sıra, kadının üreten ve sanatçı yanına da vurgu yapılmıştır. Eserlerindeki kadın figürlerin kıyafet, saç ve makyaj seçimleri ile de dönemin kadınının nasıl algılandığına ilişkin mesajlar vermektedir. Ağırbaşlı ve bağımsız Batılı kadın imajının yanı sıra, iddialı makyaj seçimleriyle kadın cinselliğini de vurgulamak istemiştir.

Toplumsal gerçekçi ressamların döneminde, Nurullah Berk gibi sanatçıların eserlerinde kadın imgesine daha çok Anadolu kadını şeklinde yer verildiği görülmektedir. Burada kadının emekçi, anne ve eş rollerine vurgu yapılmıştır. Bireysel bir yaklaşımdan ziyade kültürel olarak kadın imgesini ele alan sanatçı, kadınların duygu durumundan ziyade toplumdaki yerlerine dikkat çekmiştir. Kadını gerçekçi bir şekilde ele alan sanatçının toplumsal olarak kadına atfedilen annelik özelliğine vurgu yapması, toplumsal cinsiyet çalışmaları açısından önemlidir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu da benzer şekilde toplumsal gerçekçi akımdan etkilenmiş ve Anadolu motifleri kullanarak resimler yapmıştır. Anadolu kadınının Batı'ya tanıtılmasında önemli bir rolü olan Eyüboğlu, kadını yine toplumsal olarak ona atfedilen roller çerçevesinde resmetmeyi tercih etmiştir. Sanatçı aynı zamanda bu kadınların duygusal olarak içinde bulundukları sıkıntılı ruh halini de yansıtmayı ihmal etmemiştir.

Neş'e Erdok'a gelindiğinde, sanatçının figür çalışmaları açısından önemli bir isim olarak karşımıza çıktığı söylenebilmektedir. Erdok'un resimlerindeki kadın imgesinde vurgulanan en önemli konu, kadınların psikolojik durumlarını anlatan ifadeleridir. Yaşadığı duygusal sıkıntıları da eserlerinde işleyen sanatçı, kadın imgesini yine gerçekçi bir bakımdan ele almış ancak toplumsal olarak görevlerine değil bireysel olarak iç dünyalarına yer vermeyi tercih etmiştir. Aynı zamanda eserlerinde kullandığı semboller aracılığıyla kadının toplumda engellendiği, kısıtlandığı durumlara da dikkat çekmeyi amaçlamıştır.

Fahrelnissa Zeid'in eserlerinde, kadın imgesinin yine bireysel olarak portre ve otoportreler aracılığıyla ele alındığı ve yine modern bir duruş sergilediği

görülmektedir. Özellikle kendini yalnız hissettiği dönemlerde figür çalışmalarına ağırlık veren sanatçı, kadın figürlerinin ruhunu resmetmeye çalışmış ve sık sık sembollere yer vermiştir. Sanatçının kadınları yine kendinden emin, dik duruşlu ve izleyici ile göz göze gelmekten çekinmeyen figürlerdir.

Hem tarihsel süreç hem de farklı sanatçıların kadınları resmetmedeki farklı bakış açıları incelendiğinde, kadınların içinde bulundukları toplumsal durumun resim sanatına açıkça yansıdığı görülmektedir. Erkek sanatçılar, Osmanlı döneminde, kadını daha çok iç mekanlarda tek başına ya da kadın kadına resmetmişlerdir. Bunun yanı sıra haremde eğlence temalı resimlere de konu olan kadınların zamanla toplumdaki yeri iyileşme göstermiş ve bu kadınlar Osman Hamdi Bey'den itibaren daha Batılı bir çizgide; kitap okurken, resim yaparken ya da müzikle ilgilenirken resmedilmeye başlamışlardır. Yine de kültürel bir simge olarak ve oryantalist bir yaklaşımla resmedilmişlerdir. Aynı dönemin kadın sanatçıları ise kadını daha açık fikirli, eğitilmiş ve özgüvenli şekilde ele almışlardır. Kadın sanatçılar tarafından, kadının yenilikçi ve özgür özellikleri vurgulanmıştır.

Cumhuriyet'i hazırlayan dönemde ve Cumhuriyet sonrasında ise sanatçılar kadını daha modern giysiler içinde, dış mekanlarda ve erkeklerle bir arada resmetmeye başlamışlardır. Ancak bu noktada erkek sanatçılar, kadını Cumhuriyet'in ve devrimlerin bir simgesi olarak görüp o şekilde resmederken, kadın sanatçılar, kadınların içinde bulundukları yalnızlığı ve melankolik ruh halini yansıtmışlardır. Sanatçıların kadının daha çok toplumdaki konumuna ve görevlerine odaklandığı toplumsal gerçekçi dönemde ise erkek sanatçılar kadını özellikle anne olma yönleriyle olduğu gibi resmederken, kadın sanatçılar bu durumun kadınlarda yarattığı psikolojik zorluklara odaklanmışlardır.

Bu bağlamda genel çerçeveye bakıldığında, kadın sanatçıların kadınları daha derinlikli, düşünen, üreten, güçlü, özgür, eğitilmiş ve özgüvenli resmettikleri ve iç dünyalarına, psikolojik durumlarına, bireyselliklerine ve toplumsal olarak yaşadıkları sıkıntılara yer verdikleri söylenebilmektedir. Erkek sanatçılar ise kadını daha yüzeysel ve gerçekçi bir yönden resmetmiş; başta haremde eğlenceyi ya da evde mahremiyeti, daha sonra Cumhuriyet'i ve devrimleri, en sonunda da emekçi Anadolu kadını bir anneyi simgeleyen birer sembol olarak görmüş ve kullanmışlardır. Erkek sanatçıların resimlerinde kadın imgesi, çoğunlukla, kadın sanatçıların resimlerinde olduğu gibi

kendi olarak var olan bir özne olamamıştır. Erkek sanatçılar da aslında kadınların zaman içinde toplumda değişen konumunu eserlerinde konu edinerek onların yaşadıkları sıkıntıları gösteriyor olsalar da direkt olarak anlatmaya çalıştıkları bu olmamıştır. Onlar kadını gördükleri ya da görmek istedikleri gibi resmetmişlerdir. Bu nedenle, kadının sanattaki temsili, sanatçının cinsiyetiyle birlikte şekillenen bir yansıma olup, dönemin toplumsal yapısını ve kadına bakışını da gözler önüne sermektedir.



KAYNAKÇA

Acar, Y. ve Alp, K. Ö. (2024), Fahrelnissa Zeid Portreleri, *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 2: 163-175

Akalın, T. ve Baş, R. (2018), Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Sanatçılara Yansıması, *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 2(2): 112-128

Akçay 2015: S. Akçay, Türk Resim Sanatında (1908-1930) Erken Cumhuriyet Dönemine Kadar İlk ve Öncü Kadın Ressamlar, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Doğu Üniversitesi, İstanbul

Aktaş, G. (2013), Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak, *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 30, Sayı: 1: 53-72

Akengin, G. ve Aypek Arslan, A. (2017), Türk Resim Sanatı ve Gelenek, *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 3(3): 1-8

Alkan 2018: H. Alkan, George Eliot'ın Middlemarch, Sarah Grand'ın Cennetlik İkiizler ve George Moore'un Esther Water Romanlarında Kadının Konumunun Psikanalitik Liberal Feminizm Yaklaşımıyla İncelenmesi, Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Ankara Üniversitesi, Ankara

Altınbaş, D. (2006), Feminist Tartışmalarda Liberal Feminizm, *Kadın Araştırmaları Dergisi*, sayı: 9: 21-52

Altınışık Doruk 2019: A. Altınışık Doruk, Türk Resim Sanatında Anne ve Çocuk Teması, Yüksek Lisans Tezi, Güzel Sanatlar Enstitüsü / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

Anar 2011: B. Anar, Evli ve Çalışan Yetişkinlerin Toplumsal Cinsiyet Rollerini ile Evlilik Doyumu ve İş Doyumu İlişkisinin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Çukurova Üniversitesi, Adana

Antmen, A. (2007), Geleneksel ve Modern, Mahrem ve Namahrem: Halil Paşa'nın 'Uzanan Kadın'ı ve Örtülü Çıplaklık, *Sanat Tarihi Yıllığı* (19): 1-14

- Antmen 2008: A. Antmen, *Sanat-Cinsiyet*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Atan, M. (2015), Radikal Feminizm: “Kişisel olan politiktir” Söyleminde Aile, *The Journal of Europe – Middle East Social Sciene Studies*, 1(2): 1-21
- Aslanapa, O. (1986), *Türk Minyatür Sanatının Gelişmesi*, Erdem 2(6): 851-866
- Avcı, Y. (2007). Osmanlı Devleti’nde Tanzimat Döneminde “Otoriter Modernleşme” ve Kadının Özgürleşmesi Meselesi, *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, Sayı: 21: 1-18
- Aydın, M. A. (2005). Osmanlı Toplumunda Kadın ve Tanzimat Sonrası Gelişmeler. *Sosyal Hayatta Kadın*. (ss. 143-156), İstanbul: İslami İlimler Araştırma Vakfı.
- Baran, G. (1995), Ankara’da Bulunan Çocuk Yuvalarında Kalan 7-11 Yaş Grubu Çocuklarda Cinsiyet Roller ve Cinsiyet Özellikleri Kalıpyargılarının Gelişimi, Doktora Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü / Ankara Üniversitesi, Ankara
- Başkan, 2014: S. Başkan, *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını
- Batu, B. (2019), Feminist Hareketin Sanatla İlişkisi, *idil*, Cilt: 8, Sayı: 54: 135-141
- Bayrakçı, M. (2007), Sosyal Öğrenme Kuramı ve Eğitimde Uygulanması, *SAÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 14: 198-210
- Baysal, A. M. (2021), D Grubunun Türk Resim Sanatında Özgünlük Açısından Önemi, *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Cilt: 3, Sayı: 1: 29-45
- Bem, S. L. (1981). Gender schema theory: A cognitive account of sex typing. *Psychological Review*, 88(4): 354–364
- Bircan, U., (2019), Feminist Sanatın Kadın Algısı Üzerine Etkisi, *Dicle Üniversitesi Felsefe Bölümü*, Sayı 22: 109-117
- Büberoğlu 2020: N. Büberoğlu, Türk Resminde Kadınlar, Kadın Sanatçıların Gözünden Kadın Temsiliyetive Semboller, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Yeditepe Üniversitesi, İstanbul
- Canikli 2005: İ. C. Canikli, Ressam Güzin Duran, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / İstanbul Üniversitesi, İstanbul

- Çakır, S. (2008), Kapitalizm ve Patriyarkaya Karşı: Sosyalist Feminizm, *Toplum ve Demokrasi*, 2(4): 185-196
- Çalışkan, E. M. (2022), Osmanlı Modernleşme Döneminde Feminist Yaklaşımlar, *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 8: 320-331
- Çelik, F. (2023), Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatının Çağdaşlaşma Süreci, *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, Sayı: 10: 71-88
- Çelik 2017: S. H. Çelik, Sanatta Oryantalizm ve Bir Oryantalist Olarak Osman Hamdi, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Beykent Üniversitesi, İstanbul
- Çetin 2019: N. Çetin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde (1923-1950) Sosyal ve Kültürel Alanda Kadın İmgesinin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü / Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu
- Çetinel, E. ve Ersoy Yılmaz, S. (2016), Feminist Teori: Yönetim ve Organizasyon Alanına Eleştirel Bir Yaklaşım, *Çankırı Karatekin Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 2: 119-148
- Çıtak 2008: A. Çıtak, Kadınların Çalışmasına Yönelik Tutum: Cinsiyet, Cinsiyet Rolü ve Sosyoekonomik Düzeye Göre Bir Karşılaştırma, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Ankara Üniversitesi, Ankara
- Çıtak 1994: E. Çıtak, Türk Resminde D Grubu, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul
- Dalkıran, A. (2012), On Yedinci Yüzyıl Osmanlı Minyatürlerinde Sıra Dışı Bir Eğilim: Müstehcenlik, *İdil Dergisi*, Cilt 1, Sayı 5: 112-131
- Dalkıran, A. (2012), Leopold Levy'nin Çağdaş Türk Resmine Katkısı, *Sanat Dergisi* (22): 1-14
- Dastarlı, E. (2019), Batılılaşan Türk Resminde Kadın İmgesinin Kamusal Alanın Oluşumundaki Önemi, *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* (22): 69-80
- Demirdağ, M. F. (2017), Küreselleşme ve Feminizm Üzerine Bir Araştırma, *Sosyolojik Düşün*, 2(1): 55-63
- Doğan, H. (2017), Çağdaş Bir Eğilim Olarak Abject Art (İğrenç Sanat), *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 46: 421-436

Donovon, 2006: J. Donovan, *Feminist Theory*, New York: The Continuum International Publishing Group Inc.

Donovan 2014: J. Donovan, *Feminist Teori*. çev: A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve F. Sayılan, İstanbul: İletişim Yayınları.

Dökmen 2009: Z. Y. Dökmen, *Toplumsal Cinsiyet – Sosyal Psikolojik Açıklamalar*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Dulum 2006: S. Dulum, Osmanlı Devletinde Kadının Statüsü, Eğitimi ve Çalışma Hayatı (1839-1918), Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir

Durak 2023: M. Durak, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Sanatsal Üslubu ve Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü / Altınbaş Üniversitesi, İstanbul

Duyan, V. (Ed.) (2018), Sosyal Hizmet Kuram ve Yaklaşımları. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Yayınları

Ecevit 2021: Y. Ecevit, *Toplumsal Cinsiyet Eşitliğinin Temel Kavramları*, Ankara: Ceid Yayınları

Elgün ve Pira 2004: A. Elgün ve A. Pira, “Toplumsal Cinsiyeti İnşaa Eden Bir Kurum Olarak Medya: Reklamlar Aracılığıyla Ataerkil İdeolojinin Yeniden Üretilmesi”, 2nd *International Symposium, Communication in the Millenium: A Dialogue Between Turkish and American Scholars*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, 525-538

Else-Quest, N. M. ve Hyde, J. S. 2022: N. M. Else-Quest ve J. S. Hyde, *The psychology of women and gender: Half the human experience* (10. baskı). Los Angeles: SAGE Publications

Erdoğan 2014: D. Erdoğan, Feminist Kuramlar, Marksist Feminizm ve Sosyalist Feminizm, “Radikal Feminizm ve Marksist Feminizmin Orta Yolu Olarak Sosyalist Feminizm, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Hacettepe Üniversitesi, Ankara

Ergönül, E. ve Koca, B. (2017), Erken Cumhuriyet Dönemi Resimlerinde Kadın İmgesi: Modernleşme ve Milliyetçilik, *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Cilt: 10, Sayı: 20: 761-786

Ergül Güvendi, N. (2023), Cumhuriyet'in Modern ve Mutsuz Kadınları: Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın İmgesinin Göstergebilimsel Çözümlemesi, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 25, Sayı: 100. Yılında Cumhuriyet Özel Sayısı: 114-127

Erişti, Ö. C. (2015), Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili, *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 2(2), 59-79

Erkmen, A., ve Parlador, Ş. (2021). Osmanlı sanatında kadın imgesi. Dilek Maktal Canko (Ed.), *Antik Dönem'den Osmanlı'ya Anadolu Sanatında Kadın*, (ss. 125-158). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Eroğlu 2017: G. Eroğlu, Cumhuriyet Dönemi Kadın Hakları Işığında Öncü Türk Kadın Ressamlar, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Doğu Üniversitesi, İstanbul

Erol, A. (2021), Toplumsal Cinsiyet Kavramı Bağlamında Feminist Yaklaşımların Bir Analizi, *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 53: 31-54

Giray 1988: K. Giray, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Ankara Üniversitesi, Ankara

Güldü, Ö. ve Kart-Ersoy, M. (2009), Toplumsal Cinsiyet Roller ve Siyasal Tutumlar: Sosyal Psikolojik Bir Değerlendirme, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* (64-3): 97-116

Gümüşer, T. (2013), Osmanlı Minyatür Sanatında Kadın İmgelemi, *Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi*, Güz Dönemi, 6 (2): 16-28

Güngel 2020: Ş. Güngel, Varoluşçu Feminizm ve Simone de Beauvoir, Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar

Güray, E. (2020), Fahrelnissa Zeid'e Işık, Renk ve Şeffaflık Bağlamında Yeniden Bir Bakış: Paleokrystal Serisi ve Vitrayları, *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı: 8: 46-56

Güven Uludağ 2022: A. N. Güven Uludağ, Türk Resminde Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Temsili (1880-1950), Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Hacettepe Üniversitesi, Ankara

Haral 2006: H. Haral, Osmanlı Minyatüründe Kadın (Levnâ Öncesi Üzerine Bir Deneme), Yüksek Lisans Tezi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü / Marmara Üniversitesi, İstanbul

Irefin, P. ve Ifah, S. S. ve Bwala, M. H. (2012). Organizational Theories and Analysis: A Feminist Perspective. *International Journal of Advancements in Research and Technology*, 1 (1): 1-27

İmançer 2000: D. İmançer, Televizyonda Toplumsal Cinsiyet Sembollerinin Türk Aile Dizilerinde Sunumu, Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Ege Üniversitesi, İzmir

Kadir 2021: F. Kadir, Erken Cumhuriyet Döneminde Öncü Kadın Ressamların Türk Resim Sanatına Katkısı, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Yeditepe Üniversitesi, İstanbul

Kara, N. (2006), 80 ve 90'larda Türkiye'de Feminist Hareketler, *Kadın Çalışmaları Dergisi*, 1 (3): 16-39

Karaca, N. (2021). Hayat Zaman Mekan Düzleminde Kadının Tarihi ve Talihi. Dilek Maktal Canko, Zeynep Türkyılmaz, Lale Barçın Aka ve Sinem Utanır Altay (Ed.) Zaman Mekan Kadın (ss. 1-10). Ege Üniversitesi Yayınları

Karacan, N. (2016), Toplumsal Cinsiyet Kavramı, Yeniden İnşası ve Sanata Yansımaları, *idil*, Cilt 5, Sayı 24: 1079-1093

Karadağ 2008: E. Karadağ, Cumhuriyet Dönemi Kadın Sanatçıların Resim Öğretimindeki Rolü, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun

Karataş, E. (2009), Türkiye'de Kadın Hareketleri ve Edebiyatımızda Kadın Sesleri, *Journal of Turkish Studies*, 4(8): 1652-1673

Kaya Karaduman, B. (2023), Cumhuriyet Dönemi Türk Sanatında Kadın, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 23, Sayı: Özel Sayı: 79-92

Kaya Karaduman, B. ve Özdemir, G. (2023), Değişen Türk Toplumuyla Birlikte Kadın Figürünün Türk Sanatındaki Yansıması, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (34), 741-758

Keskin, F., ve Ulusan, A. (2016). Kadının Toplumsal İnşasına Yönelik Kuramsal Yaklaşımlara Dair Bir Değerlendirme, *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (26): 47-68

Kılıç, E. (2002). Türk Resminde Sorgulama: Çağdaşlaşma Sorunu, "Müstakiller ve D Grubu, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* (9), ss. 95-103

Kolay, H. (2015), Kadın Hareketlerinin Süreçleri, Talepleri ve Kazanımları, *EMO Kadın Bülteni*, Nisan (3): 5-11

Korkmaz 2006: F. D. Korkmaz, Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Atatürk Üniversitesi, Erzurum

Kowalska 2017: D. Kowalska, The Fourth Wave of American Feminism: Ideas, Activism, Social Media, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Amerikan Çalışmaları Merkezi / Warsaw University, Varşova

Krom, İ. (2014), Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, *The Journal of Academic Social Science Studies*, Sayı: 29: 125-137

Küçükşen Öner, F. (2017), Türk Resminin ve Toplum Hayatının Değişim Göstergesi Olarak Kadın, *Sanat Ve Tasarım Dergisi* (19), 103-121

Mojab 2018: S. Mojab, *Marksizm ve Feminizm*, çev. F. Hülagü, İstanbul: Yordam Yayınları

Müftüoğlu, M. O. (2008). Batı Resim Sanatının 19. Yüzyıl Öncesi Türk Resim Sanatına Biçimsel Etkileri, *Sanat Dergisi* (13): 105-110

Okkalı, İ. C. (2019), II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne ve Özne Olarak Kadın, *Art-Sanat Dergisi*, Sayı: 11: 47-70

Olgun 2017: Ç. Olgun, 1930-1940 Yılları Arasında Türk Resim Sanatında Eleştirel Yaklaşımlar, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Pamukkale Üniversitesi Denizli

Orgun, H. (2021), Disiplin ve Ceza'nın Saç Metaforu Üzerinden Neş'e Erdok Resimlerine Yansıması, *SEFAD* (46): 201-214

Osmanağaoğlu Bilmiş 2006: H. Osmanağaoğlu Bilmiş, 1988-1990 Yıllarında Dünya Değişirken Türkiye’de Sosyalist Feminizme Kaktüs’ten Bakmak, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / İstanbul Üniversitesi, İstanbul

Ölmez 2023: H. Ölmez, İlkokul Dördüncü Sınıf Öğrencilerinin Olumlu Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Geliştirilmesine Yönelik Bir Eylem Araştırması, Yüksek Lisans Tezi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü / T.C. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya

Özgür 2010: Ö. Özgür, Televizyonda Yayınlanan Kadın Programlarında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Selçuk Üniversitesi, Konya

Öztürk, M. S. ve Susuz, M. (2023), Türk Resim Sanatında Bir Öncü Hareket Olan D Grubu’nun Düşünsel Temelleri, *Necmettin Erbakan Üniversitesi Konya Sanat Dergisi*, Sayı: 6: 244-257

Özüdoğru, Ş., (2010), Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman, *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 1(6): 111 – 131

Papila, A. (2012), Cumhuriyet Döneminin Türk Kimliğinin, Cumhuriyet İdeolojisinin Oluşturduğu (1923-1950) Yılları Arasında Üretilen Resimler Üzerinden Analizi, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 16 (1): 151-168

Parker ve Pollock 2024: R. Parker ve G. Pollock, *Eski Gözdele: Kadınlar, Sanat ve İdeoloji*, çev. Ebru Berrin Alpay, İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Putnam Tong 2006: R. Putnam Tong, *Feminist Düşünce*, çev. Prof. Dr. Zafer Cihanoğlu, İstanbul: Gündoğan Yayınları

Putnam Tong 2009: R. Putnam Tong, *Feminist Thought*, USA: Westview Press

Sağlık, G. N. (2021), Psikanalitik Kuram ve Sosyal Hizmet, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, Sayı: 31, 435-455

Sar, E. (2021), Osmanlı İmparatorluğu’nda Batılılaşma Hareketlerinden Son Dönemlere Doğru Uzanan Yolculukta Yetişen Öncü Kadın Ressamımız Müfide Kadri ve Eserlerinde Kadın İmgesi, *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi* 4(2): 221-234

Saraç, S. (2013), Toplumsal Cinsiyet, Lerzan Gültekin, Gül Güneş, Ceylan Ertung ve Aslı Şimşek (Ed.), Toplumsal Cinsiyet ve Yansımaları (ss. 27-32), Ankara: Atılım Üniversitesi Yayınları

Satır 2012: M. Satır, Resimde Kadın İmgesi, Sanatta Yeterlilik Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Atatürk Üniversitesi, Erzurum

Sever Demir, S. (2020), Nakkaş Levni Minyatürlerinde Kadın Figürü Üzerine Bir Değerlendirme, Bedriye Tunçsiper ve Dilek İnan (Ed.), Beşeri Bilimler Ekseninde Güncel Araştırmalar: Kuramlar, Kavramlar, Uygulamalar (ss. 541-556), İstanbul: Kriter Yayınevi

Söyleyici Kantar 2007: S. Söyleyici Kantar, Batılılaşma Dönemi Türk Resminde Beden ve Temsil Sorunları Çerçevesinde Kadın Figürü, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Eskişehir

Sürücü 2011: M. Sürücü, Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi Üzerinden Kadın Ressamların İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

Şahin 2014: M. Şahin, Çağdaş Türk Resminde Kadın İmgesi (1960-1980), Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Gazi Üniversitesi, Ankara

Şimşek, A. (2017), II. Meşrutiyet Döneminde Batılılaşma Etkisinde Yapılan Feminizm Tartışmaları, *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk yolu Dergisi*, Sayı: 61: 341-364

Tansuğ, 1986: S. Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Taş, G. (2016), Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri, *Akademik Hassasiyetler*, Cilt: 3, Sayı: 5: 163-175

Tetikçi, İ. (2014). Yeniler Grubu Ressamlarının Resimlerinde Doğa. *Sanat Dergisi* (26), 145-155

Toros 1988: T. Toros, *İlk Kadın Ressamlarımız*, İstanbul: Ak Yayınları Sanat Kitapları Serisi: 12-1

Tunç 2018: U. Tunç, Osmanlı Modernleşmesine Eğitim, Sanat ve Kadın: İnas Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul

Tür, Ö. ve Aydın Koyuncu, Ç. (2010), Feminist Uluslararası İlişkiler Yaklaşımı: Temelleri, Gelişimi, Katkı ve Sorunları, *Uluslararası İlişkiler Akademik Dergi*, Cilt: 7, Sayı: 26: 3-24

Uzunoğlu 2008: M. Uzunoğlu, Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Değişimin Türk Resim Sanatında Kadın İmgesine Yansıması, Sanatta Yeterlilik/Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

Vatandaş, D. D. C. (2007), Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı, *Istanbul Journal of Sociological Studies* (35): 29-56

Yavuz, A. (2021), Modernleşme ve Çağdaş Sanatta Kültürel İletişimin İlk Türk Kadın Ressamı: Mihri Müşfik, *Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulu Dergisi* 3(2): 7-18

Yıldırım 2023: N. S. Yıldırım, Mihri Müşfik'in Resimlerinde Kadın Teması, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Trakya Üniversitesi, Edirne

Yıldırım, S. (2019), Feminist Çalışmalarda Kadın Deneyimlerinin Önemi: Simone de Beauvoir Örneği, *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 7(1): 145-150

Yıldırım Kaptan, R. S. ve Alp, K. Ö. (2025), Nurullah Berk'in Resimlerinde Kadın Figürlerine Tematik Bir Yaklaşım, *idil*, 117 (2025/2): 322-335

Yıldız 2012: E. Yıldız, Toplumsal Cinsiyet Bağlamında 1970'lerden 2000'lere Türkiye Çağdaş Sanatında Kadın Sanatçılar, Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul

Yılmaz 2011: A. Yılmaz, 1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Sosyal Yansımalar Bağlamında Neş'e Erdok, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta

Yılmaz Arıkan, E. N. (2021), Osman Hamdi Resimlerinde Kadın İmgesinin Göstergebilimsel Açından İncelenmesi, *ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi* (59): 608-617

Zeybekoğlu Dünder, Ö. (2012), Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Televizyon Reklamlarına Yansıması, *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, Ocak 2012, 5(1): 121-136

RESİM KAYNAKLARI

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-saclarini-taratan-kiz-11154/> (Erişim tarihi: 4 Mayıs 2025)

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-iki-muzisyen-kiz-9739/> (Erişim tarihi: 4 Mayıs 2025)

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-gezintide-kadinlar-11156/> (Erişim tarihi: 4 Mayıs 2025)

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-haremde-9737/> (Erişim tarihi: 4 Mayıs 2025)

<https://www.oggusto.com/sanat/sanatici/osman-hamdi-bey-hayati-eserleri> (Erişim tarihi: 4 Mayıs 2025)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Ye%C5%9Fil_Cami_%C3%96n%C3%BC_%28tablo%29 (Erişim tarihi: 4 Mayıs 2025)

<https://www.kimmihri.com/painter-mihri/> (Erişim tarihi: 5 Mayıs 2025)

<https://irhm.msgsu.edu.tr/collection/mihri-hanim-rasim-musfik-portre/> (Erişim tarihi: 5 Mayıs 2025)

<https://saltonline.org/tr/1956/mihri-modern-zamanlarin-gocebe-ressami> (Erişim tarihi: 5 Mayıs 2025)

<https://www.darulatika.com.tr/blog/5784/mihri-musfik-1886-1954> (Erişim tarihi: 5 Mayıs 2025)

Akkoyunlu, B. (Ed.). (2006). Kadınlar resimler öyküleri: Modernleşme sürecindeki Türk resminde “kadın” imgesinin dönüşümü. İstanbul: Pera Müzesi Yayını.: 31

<https://nazliisik.com/kimlikli-bedenler-ahu-antmen/> (Erişim tarihi: 12 Mayıs 2025)

Özdemir 2012: S. Özdemir, Resim Eğitiminde Kadın Figürü Kullanımının Eğitim Açısından Yeri ve Önemi, Yüksek Lisans Tezi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü / Marmara Üniversitesi, İstanbul.: 84

<https://sakipsabancimuzesi.org/sanatci/256/848> (Erişim tarihi: 12 Mayıs 2025)

<https://sakipsabancimuzesi.org/sanatci/256/846> (Erişim tarihi: 12 Mayıs 2025)

<https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/74/mesirede-ud-calan-kadinlar> (Erişim tarihi: 4 Mayıs 2025)

<https://bianet.org/yazi/nesne-konumundan-eser-ureten-ozne-konumuna-kadinlar-238795> (Erişim tarihi: 4 Mayıs 2025)

<http://www.istanbulkadinmuzesi.org/mufide-kadri> (Erişim tarihi: 4 Mayıs 2025)

Yazkaç, P. ve Gürensoy Şener, H. (2018), Osmanlı Döneminde Yetişen Öncü Kadın Ressamlarımızdan Müfide Kadri, *kalemisi*, Cilt: 6, Sayı: 12: 121-138: 133

<https://diurnablog.wordpress.com/2020/11/09/turkiye-nin-ilk-kadin-ressami-mihri-musfik-hanim/> (Erişim tarihi: 5 Mayıs 2025)

https://ressamlar.grafiksaati.org/ibrahim%20calli/ibrahim_calli_4.htm (Erişim tarihi: 11 Mayıs 2025)

<https://turkish-culture-history-language.blogspot.com/2019/09/ibrahim-callnn-hayat-ve-15-onemli.html> (Erişim tarihi: 11 Mayıs 2025)

Dastarlı, E. (2019). Batılılaşan Türk Resminde Kadın İmgesinin Kamusal Alanın Oluşumundaki Önemi, *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Yaz 2019 (22): 69-80: 76

<https://kultur.istanbul/yasamindan-notlar-ve-eserleriyle-ibrahim-calli/> (Erişim tarihi: 11 Mayıs 2025)

Eroğlu 2017: G. Eroğlu, Cumhuriyet Dönemi Kadın Hakları Işığında Öncü Türk Kadın Ressamlar, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / T.C. Doğuş Üniversitesi, İstanbul.: 39-43

<https://www.kulturportali.gov.tr/portal/fatma-nazli-ecevit> (Erişim tarihi: 15 Mayıs 2025)

https://www.ankaramasasi.com.tr/haber/2169359/unlu-ressam-nazli-ecevit-kimdir#google_vignette (Erişim tarihi: 15 Mayıs 2025)

Büberoğlu 2020: N. Büberoğlu, Türk Resminde Kadınlar, Kadın Sanatçıların Gözünden Kadın Temsiliyeti ve Semboller, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.: 90

<https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/hale-asaf-hayati-ve-eserleri/> (Erişim tarihi: 11 Mayıs 2025)

<https://www.forumel.com/166752-post1.html> (Erişim tarihi: 11 Mayıs 2025)

Güven Uludağ 2022: A. N. Güven Uludağ, Türk Resminde Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Temsili (1880-1950), Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Hacettepe Üniversitesi, Ankara.: 221-254

<https://irhm.msgsu.edu.tr/collection/nurullah-berk-utu-yapan-kadin/> (Erişim tarihi: 16 Mayıs 2025)

<https://www.kulturportali.gov.tr/portal/nurullah-cemal-berk-> (Erişim tarihi: 16 Mayıs 2025)

Yıldırım Kaptan, R. S. ve Alp, K. F. (2025), Nurullah Berk'in Resimlerinde Kadın Figürlerine Tematik Bir Yaklaşım. *idil*, 117 (2025/2): s. 322-335: 331

<https://artam.com/muzayede/376-modern-ve-cagdas-tablolar/bedri-rahmi-eyuboglu-1911-1975-figuratif-38> (Erişim tarihi: 14 Mayıs 2025)

<https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/fotodokuman/9047/sari-saz-corum> (Erişim tarihi: 14 Mayıs 2025)

Durak 2023: M. Durak, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Sanatsal Üslubu ve Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü / T.C. Altınbaş Üniversitesi, İstanbul.: 12-49

https://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=24&s=1&r=149&l= (Erişim tarihi: 04.08.2025)

https://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=22&s=2&r=137&l= (Erişim tarihi: 04.08.2025)

https://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=17 (Erişim tarihi: 04.08.2025)

https://www.neseerdok.com.tr/resimler.asp?g_id=19&s=2&r=114&l= (Erişim tarihi: 04.08.2025)

<https://wannart.com/icerik/24065-gecmisten-biri-fahrelnissa-zeid> (Erişim tarihi: 15 Mayıs 2025)

<https://www.gzt.com/skyroad/modern-turk-sanatinin-prensesi-fahrelnissa-zeid-3560779> (Erişim tarihi: 15 Mayıs 2025)

https://dirimart.com/Artists/Fahrelnissa-Zeid_/53 (Erişim tarihi: 15 Mayıs 2025)

Accar, Y. ve Alp, K. Ö. (2024), Fahrelnissa Zeid Portreleri, *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 2, 163-175: 172

<https://www.dailysabah.com/arts/reviews/in-the-spirit-of-portraiture-the-many-faces-of-fahrelnissa-zeid> (Erişim tarihi: 15 Mayıs 2025)

<https://www.bozluartproject.com/sergi/fahrelnissa-zeid-firtinaya-dogru/> (Erişim tarihi: 15 Mayıs 2025)

RESİMLER



Resim 1. Osman Hamdi Bey, *Saçlarını Taratan Kız*, 1882,
Boyut: 58 x 39 cm, Teknik: Tuval üzerine yağlı boya. Dolmabahçe Sarayı



Resim 2. Osman Hamdi Bey, *İki müzisyen kız*, 1880,
Teknik: Tuval üzerine yağlı boya. Özel Koleksiyon



Resim 3. Osman Hamdi Bey, *Gezintide Kadınlar*, 1887,
Boyut: 84 x 132 cm, Teknik: Tuval üzerine yağlı boya, Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu



Resim 4. Osman Hamdi Bey, *Harem'de*, 1880,
Boyut: 56 x 116 cm, Teknik: Tuval üzerine yağlı boya. Özel Koleksiyon



Resim 5. Osman Hamdi Bey, *Mihrap*, 1901



Resim 6. Osman Hamdi Bey, *Yeşil Cami Önü*, 1882,
Boyut: 185 cm × 100 cm, Teknik: Tuval üzerine yağlı boya.



Resim 7. Mihri Müşfik Hanım, *Enise Hanım Portresi*,
Boyut: 65 x 50,5 cm, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi



Resim 8. Mihri Müşfik Hanım, *Otoportre*, 1918 öncesi



Resim 9. Mihri Müşfik Hanım, *Otoportre*,
Boyut: 98,5 x 61 cm, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi



Resim 10. Mihri Müşfik Hanım, *Otoportre*,
Boyut: 116 x 89 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu Semra Karamürsel Bağışı



Resim 11. Mihri Müşfik Hanım, *Otoportre*, 1920, Yapı Kredi Koleksiyonu



Resim 12. Mihri Müşfik Hanım, *Adada Kadınlar*,
Teknik: Tuval üzerine yağlı boya



Resim 13. Mihri Müşfik Hanım, *Aynalı Gözde*,
85 x 68 cm, Suna-İnan Kıraç Koleksiyonu



Resim 14. Halil Paşa, *Göztepe'den*, 1905,
Boyut: 70 x 106 cm, Teknik: Tuval üstüne yağlıboya,
Beyoğlu Kaymakamlığı Koleksiyonu



Resim 15. Halil Paşa, *Uzanan Kadın*, 1894



Resim 16. Halil Paşa, *Çıplak Etüd Desen*, 1881



Resim 17. Halil Paşa, *Madam X Portre*, 1889,
Boyut: 100.5 x 65 cm, Teknik: Karton üzerine yağlıboya ve pastel,
Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi



Resim 18. Halil Paşa, *Ressam Kız ve Atölyesi*,
Boyut: 41 x 33 cm, Teknik: Tuval üzerine yağlıboya,
Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi



Resim 19. Müfide Kadri, *Mesirede ud çalan kadınlar*, 1910,
Boyut: 38 x 55 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi - İbrahim Çallı Salonu



Resim 20. Müfide Kadri, *Sahilde Aşk*, 1907-1908,
Boyut: 38 x 55 cm, Teknik: Tuval üzerine yağlıboya,
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Resim 21. Müfide Kadri, *Kitap Okuyan Kadın Portresi*, 1913 öncesi,
Boyut: 40 x 58 cm, Teknik: Tuval üzerine yağlı boya



Resim 22. Müfide Kadri, *Dua Eden Kız*, 1912



Resim 23. İbrahim Çallı, *Mihri Hanım Portresi*



Resim 24. İbrahim Çallı, *Yatan Çıplak*,
Boyut: 51x71 cm, Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.



Resim 25. İbrahim Çallı, *Kadın Portresi*



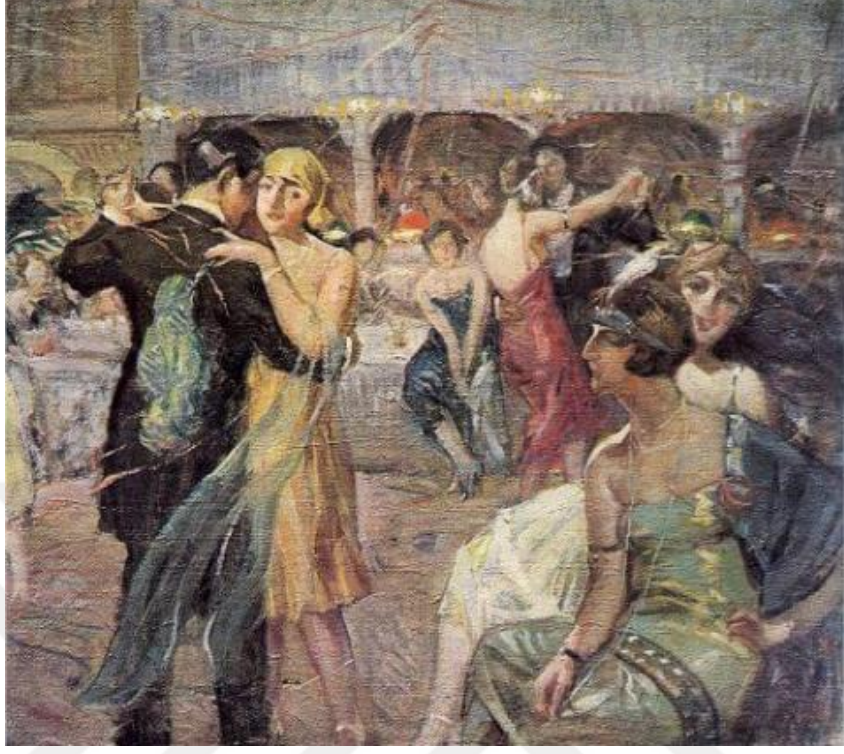
Resim 26. İbrahim Çallı, *Gül Koklayan Kadın*



Resim 27. İbrahim Çallı, *Adada Gezinti*, 1917,
Boyut: 110 x 75 cm, Teknik: Tuval üzerine yağlıboya,
Bilginsoy Koleksiyonu



Resim 28. İbrahim Çallı, *Balkonda Oturan Kadınlar*, 1934



Resim 29. İbrahim Çallı, *Park Otelde Yılbaşı Balosu*, 1930,
75 x 80 cm, Özel Koleksiyon



Resim 30. Nazlı Ecevit, *Hamur Açan Kadınlar*,
Teknik: Tuval üzerine yağlıboya



Resim 31. Nazlı Ecevit, *Yelpazeli Kadın*



Resim 32. Nazlı Ecevit, *Keriman'ın Portresi*, 1921,
Boyut: 100.5 x 138 cm, Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.



Resim 33. Nazlı Ecevit, *Güverteden Bakış*



Resim 34. Güzin Duran, *Nü*,

Boyut: 46 x 38 cm, Teknik: Kontrplak üzerine yağlıboya,
İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi



Resim 35. Güzin Duran, *Otoportre*,
Boyut: 35 x 27 cm, Teknik: Kağıt üzerine suluboya,
Feyhaman Kültür ve Sanat Evi



Resim 36. Hale Asaf, *Oturan Kadın*,
Boyut: 55 x 39 cm, Teknik: Tuval üzerine yağlıboya,
Edi Behar Koleksiyonu



Resim 37. Hale Asaf, *Otoportre*



Resim 38. Hale Asaf, *Atölyede Kadın*,
Boyut: 90 x 72, Teknik: Tuval üzerine yağlıboya,
Haşim-Nur Gürel Koleksiyonu



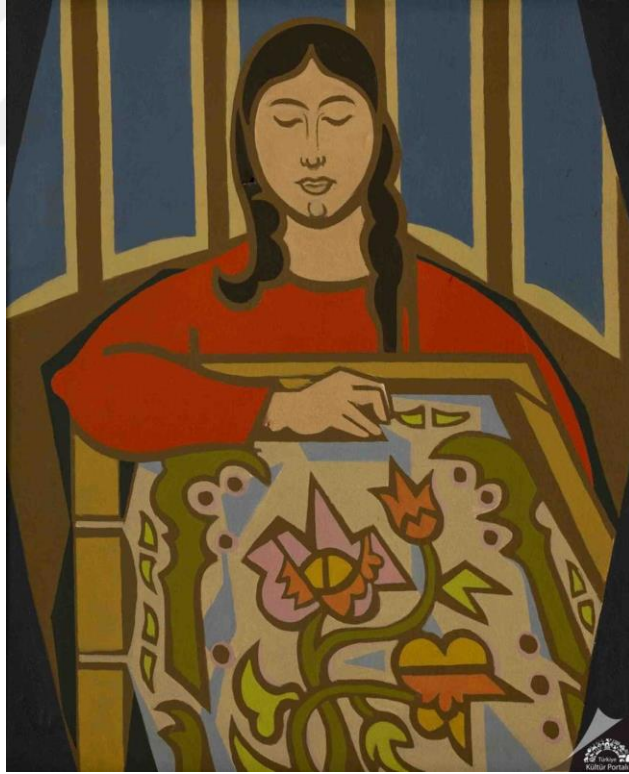
Resim 39. Hale Asaf, *Otoportre*, 1928



Resim 40. Hale Asaf, *Paletli Otoportre*, 1925



Resim 41. Nurullah Berk, *Ütü Yapan Kadın*, 1950,
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



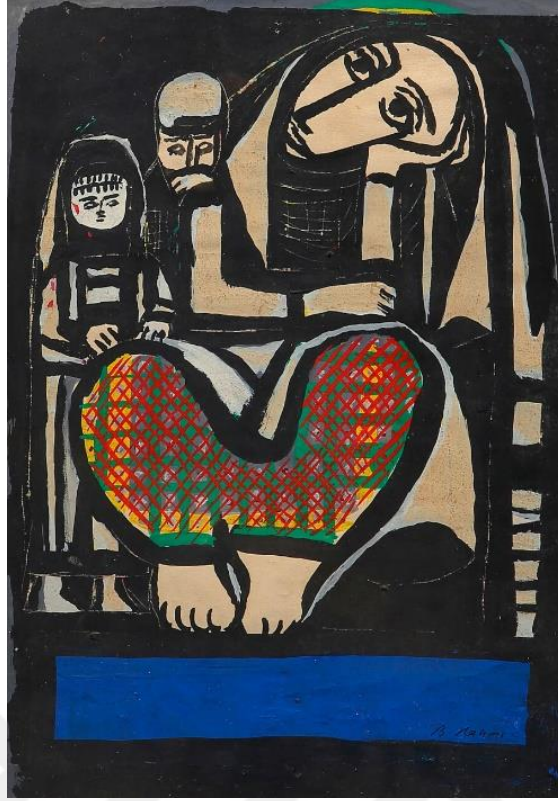
Resim 42. Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*



Resim 43. Nurullah Berk, *Odalık*, 1967



Resim 44. Nurullah Berk, *Hamamda Kadınlar*, 1979,
Boyut: 101 x 84 cm, Teknik: Tuval üzerine yağlıboya. Özel Koleksiyon



Resim 45. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Figüratif*,
Boyut: 33 x 23 cm, Teknik: Kağıt üzerine guaj boya.



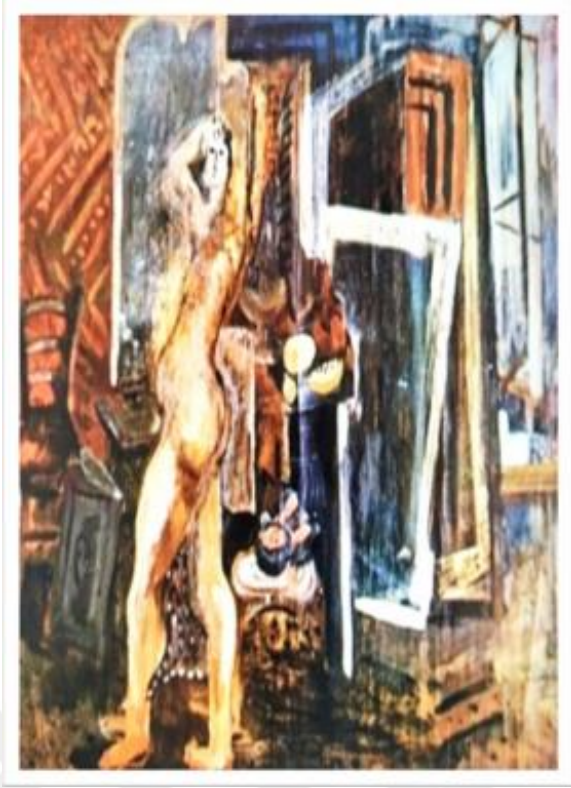
Resim 46. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Ana ve Çocuk*,
Boyut: 84 x 64, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Resim 47. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Sarı Saz*, 1966



Resim 48. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Çıplak*, 1932,
Teknik: Tuval üzerine guaj boya.



Resim 49. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Atölyede Çıplak*, 1932,
Boyut: 50 x 65 cm, Teknik: Yağlıboya



Resim 50. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Eşeğin Üstünde Köylü Kadın*,
Boyut: 58 x 40 cm, Teknik: Kağıt üzerine karışık teknik.



Resim 51. Neş'e Erdok, *Zaman Kuşu*, 1990,
Boyut: 200 x 150 cm, Teknik: Tuval üzerine yağlıboya.



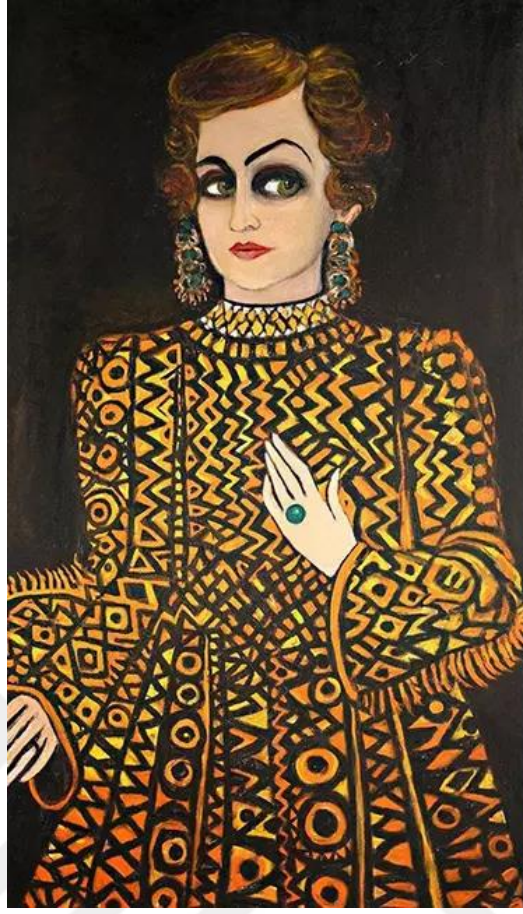
Resim 52. Neş'e Erdok, *Kışa*, 1988,
Boyut: 160 x 99 cm, Teknik: Tuval üzerine yağlıboya



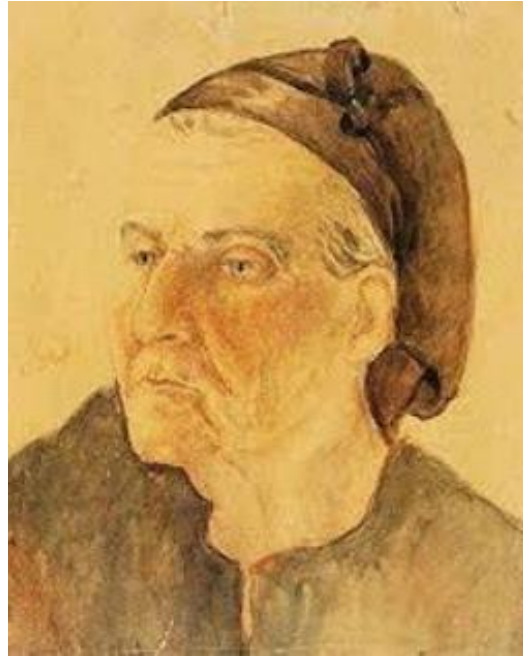
Resim 53. Neş'e Erdok, *Aile*, 1983,
Boyut: 230 x 135 cm, Teknik: Tuval üzerine yağlıboya



Resim 54. Neş'e Erdok, *Disiplin ve Ceza*, 1985
Boyut: 152 x 135 cm, Teknik: Tuval üzerine yağlıboya



Resim 55. Fahrelnissa Zeid, *Geçmişten Biri (Otoportre)*, 1980



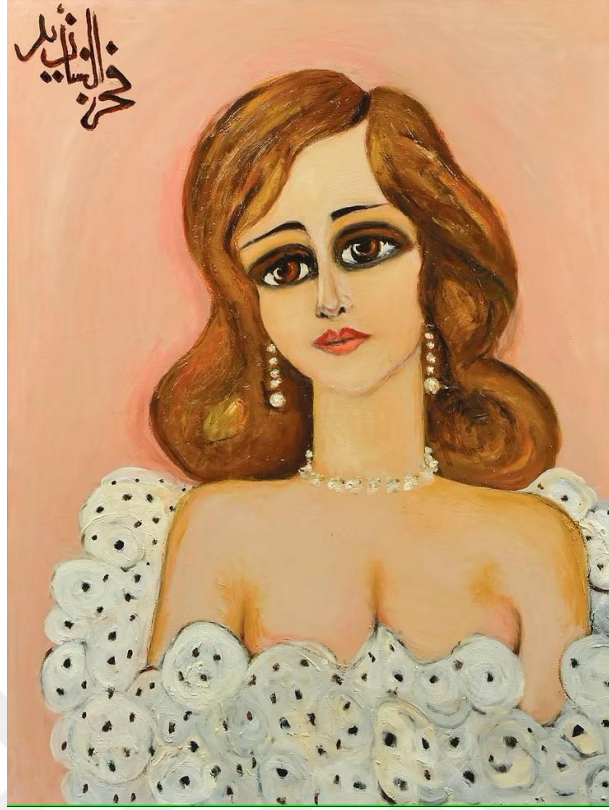
Resim 56. Fahrelnissa Zeid, *Büyükannem*, 1915



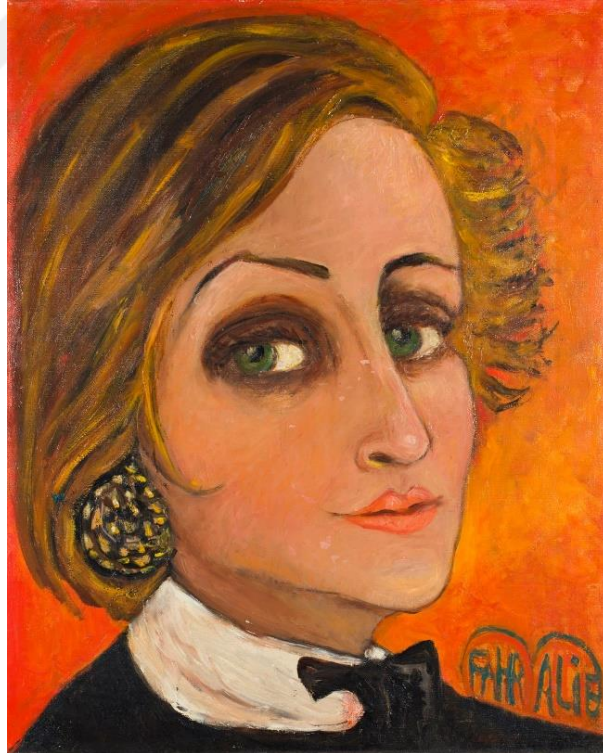
Resim 57. Fahrelnissa Zeid, *Yılanlı Kadın*, 1985,
Boyut: 129,5 x 120 cm, Teknik: Tuval üzerine yağlıboya,
Sara Baruh Koleksiyonu



Resim 58. Fahrelnissa Zeid, *Billur Gözlü*, 1943



Resim 59. Fahrelnissa Zeid, *Femininity*



Resim 60. Fahrelnissa Zeid, *Alyoşa*, 1973,
81 x 65 cm, Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

TEŞEKKÜR

Türkiye Cumhuriyeti'nde yetişmiş bir kadın olarak başta Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk'e teşekkürlerimi sunmak isterim.

Tez sürecinde engin bilgi ve tecrübesi ile yolumu aydınlatan, her aşamada büyük bir içtenlik ve sabırla desteğini hissettiren değerli danışmanım Doç. Dr. Dilek Yeliz Maktal Canko'ya çok teşekkür ederim.

Hayatım boyunca bana inanan, beni her koşulda sevgi ile destekleyen canım aileme; annem Tülay Cengiz'e, babam Naci Cengiz'e ve hem kız kardeşim hem de en yakın arkadaşım olan Eda Cengiz'e sonsuz teşekkür ederim.

Bu süreçte moral kaynağım olan, yeri geldiğinde beni motive eden, samimiyetleriyle yükümü hafifleten değerli arkadaşlarıma ve dünya tatlısı kedim Hera'ya da sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Ve son olarak, varlığıyla bana ilham olan, tüm zorluklara rağmen ayakta duran, susturulanlara ses ve umut olan, üreten, hayatın her alanında eşitlik ve özgürlük mücadelesi veren tüm kadınlara içtenlikle teşekkür ederim.

ÖZGEÇMİŞ

Lisans eğitimini 2015-2020 yılları arasında Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Lisans Bölümü'nde tamamladı. 2022 yılında başladığı Ege Üniversitesi Kadın Çalışmaları Yüksek Lisans Programı'na devam etmektedir.

