



**T.C.
OSMANİYE KORKUT ATA ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

**CUMHURİYET DÖNEMİ (1920-1950) KADIN
RESSAMLARININ RESİMLERİNİN SANATSAL VE
PLASTİK AÇIDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hasret DEMİR

OSMANİYE / 2025

T.C.
OSMANİYE KORKUT ATA ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

CUMHURİYET DÖNEMİ (1920-1950) KADIN RESSAMLARININ
RESİMLERİNİN SANATSAL VE PLASTİK AÇIDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HASRET DEMİR

DANIŞMAN: Doç. Selma ŞAHİN
Jüri Üyesi: Prof. Dr. Osman ALTINTAŞ
Jüri Üyesi: Prof. Dr. Emine TEKER

Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğüne;

‘Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Kadın Ressamların Resimlerinin Sanatsal ve Plastik Açıdan İncelenmesi’ başlıklı çalışma, jürimiz tarafından Resim Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Doç. Selma ŞAHİN
(Danışman)

Üye: Prof. Dr. Osman ALTINTAŞ

Üye: Prof. Dr. Emine TEKER

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

.../.../2025

Prof. Dr. Hasan DEMİR

Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’ndaki hükümlere tabidir.

T.C.
OSMANİYE KORKUT ATA ÜNİVERSİTESİ
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğüne

Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım; ‘Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Kadın Ressamların Resimlerinin Sanatsal ve Plastik Açıdan İncelenmesi’ başlıklı **Yüksek Lisans** Tez çalışmamda

Sunulan verilerin; gerekli izinleri alınmış ve denetimli laboratuvar koşullarında tarafımdan veya ilgili görevlilerce elde edildiğini ya da izin belgesine dayalı olarak ve kaynak göstermek suretiyle kullanıldığını

Kullanılan veriler üzerinde herhangi bir değişiklik veya eksiltme yapılmaksızın etik kurallara uygun olarak işlenip sunulduğunu

Maddi veya manevi destek sağlamış olan Kurum, Kuruluş ve kişilere destek türü de belirtilerek, varsa proje protokol numarası ile yoksa ismen Ön Söz/Teşekkür Bölümlerinde yer verildiğini

Yararlanılan kaynaklara Tez metni içinde atıf göstermek suretiyle değinildiğini ve bunların Kaynaklar Bölümüne eklendiğini

Tez çalışmamda, Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Faaliyetlerinde Üretken Yapay Zekâ (ÜYZ) Kullanımına Dair Etik Rehberi çerçevesinde ÜYZ kullanıldığını

Teknik/Bilimsel Eser niteliği taşıyan Tezin özgün parçalarının bir başka ortamdan kopyalanarak alınmadığını ve bu parçaların bir başka Kurum/Kuruluş bünyesinde akademik amaç veya unvan almak amacıyla hiçbir suretle kullanılmadığını ve bir başkasının kullanmasına izin verilmediğini

Burada belirttiğim hususların aksinin tespit edilmesi halinde tüm yasal sorumluluğun şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.

İmza :

Tarih : ... / ... / 20.

Ad Soyad : **Hasret DEMİR**

(Lütfen tüm alanları doldurunuz.)	
Öğrenci No	202221170011
Ana Bilim/ Ana Sanat Dalı	RESİM ANA SANAT DALI
Programı	☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora
Enstitü Kayıt Tarihi	5.09.2022

Bu form, Ana Bilim/ Ana Sanat Dalının üst yazısıyla Enstitüye iletilir.

DİKKAT

* Bilgilerde eksiklik ya da hata bulunan dilekçeler ile imzasız dilekçeler işleme konulmayacaktır.

Adres : Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi
Rektörlüğü 80000
Merkez/OSMANİYE

Telefon : 0328 827 10 00
İnternet Adresi : www.osmaniye.edu.tr
E-Posta : info@osmaniye.edu.tr

Sayfa 4 /
153

ÖZET

CUMHURİYET DÖNEMİ (1920-1950) KADIN RESSAMLARIN RESİMLERİNİN SANATSAL VE PLASTİK AÇIDAN İNCELENMESİ

HASRET DEMİR

Yüksek Lisans Tezi, Resim Ana Sanat Dalı

Danışman: Doç. Selma ŞAHİN

Kasım 2025, 139 sayfa

Bu araştırma, 1920–1950 yılları arasında Türkiye’de sanat üretiminde bulunan kadın ressamın eserlerini sanatsal ve plastik açılardan incelemeyi amaçlamaktadır. Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte kadının toplumsal yaşamındaki yerinin değişmesi, sanat alanına da yansımış; bu dönemde kadın ressamlar yalnızca eserleriyle değil, aynı zamanda kamusal alanda varlık göstererek Türk sanat tarihinde yeni bir dönemin temsilcisi olmuşlardır.

Araştırmada, literatür taraması yoluyla seçilen dönemin önde gelen kadın sanatçılarının yine literatür taraması ile seçilmiş eserleri; kompozisyon, biçim, renk, doku gibi plastik öğeler yönünden analiz edilmiş, bu öğelerin sanatçının üslubu ve dönemin estetik anlayışıyla ilişkisi yorumlanmıştır. Eserler aynı zamanda sosyo-kültürel bağlamda değerlendirilerek, kadının sanat yoluyla nasıl bir ifade dili geliştirdiği ve nasıl bir kimlik inşası gerçekleştirdiği ortaya konmaya çalışılmıştır.

Araştırma sonucunda, Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) kadın ressamlarının bireysel anlatım gücüne sahip, teknik açıdan güçlü eserler ürettikleri saptanmıştır. Bu sanatçıların, Batı sanatına duyarlı bir yaklaşım sergilerken aynı zamanda kendi kültürel kimliklerini koruyan bir anlatım dili geliştirdikleri gözlemlenmiştir. Araştırma, bu yönüyle hem Türk sanat tarihine hem de kadın sanatçıları üzerine yapılan literatüre katkı sunmayı da hedeflemektedir. Bu araştırma sonucunda kadın sanatçıları üzerine yapılacak daha derinlikli ve disiplinler arası yaklaşımlar, hem sanat tarihini daha kapsayıcı hale getirecek hem de kadınların kültürel üretimdeki rollerini görünür kılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet Dönemi, Türk resmi, kadın ressamlar, plastik öğeler, sanatsal analiz, modernleşme, cinsiyet ve sanat.

ABSTRACT**ARTISTIC AND PLASTIC ANALYSIS OF PAINTINGS BY WOMEN PAINTER
OF THE REPUBLIC PERIOD (1920-1950)****HASRET DEMİR****Master's Thesis, Department of Painting****Advisor: Assoc. Prof. Selma ŞAHİN****November 2025, 139 pages**

This study aims to analyze the works of female painters who produced art in Turkey between 1920 and 1950 from artistic and formal (plastic) perspectives. With the proclamation of the Republic, the changing role of women in social life was also reflected in the field of art. During this period, female painters not only made their mark with their artworks but also emerged as representatives of a new era in Turkish art history through their presence in the public sphere.

In this research, works by prominent female artists of the period, selected through a literature review, were analyzed in terms of plastic elements such as composition, form, color, and texture, and the relationship between these elements and the artist's style and the aesthetic understanding of the period was interpreted. The works were also evaluated within a socio-cultural context, attempting to reveal how women developed a language of expression through art and how they constructed their identities.

The findings of this research indicate that female painters of the Turkish Republican Era (1920–1950) produced works demonstrating strong individual expression and technical proficiency. While showing a sensitivity to Western art influences, these artists also developed a distinctive visual language that preserved their cultural identity. In doing so, this study contributes not only to Turkish art history but also to the broader literature on women artists. As a result of this research, more in-depth and interdisciplinary approaches to women artists will both make art history more inclusive and make the roles of women in cultural production visible.

Keywords: Republic Period, Turkish art, female painters, plastic elements, artistic analysis, modernization, gender and art

ÖNSÖZ

Bu araştırma, Cumhuriyet Dönemi (1920–1950) kadın ressamlarının eserlerini sanatsal ve plastik öğeler yönünden incelemeyi amaçlamakta; kadın sanatçıların Türkiye’nin modernleşme sürecindeki kültürel ve toplumsal rollerine ışık tutmayı hedeflemektedir.

Kadının sanat yoluyla kendini ifade etme biçimlerini, karşılaştığı toplumsal sınırlılıkları ve sanatsal üretim gücünü anlamak, bu araştırmanın temel motivasyonlarından biri olmuştur. Bu süreçte, yalnızca akademik bir araştırma değil, aynı zamanda kadın emeğine ve sanatına duyulan hayranlıkla şekillenmiş bir düşünsel yolculuk gerçekleşmiştir. Sanatın dönüştürücü gücü ve kadının yaratıcı potansiyeli, bu çalışmanın her satırına ilmek ilmek işlenmiştir.

Bu araştırmanın oluşum sürecinde bilgi, deneyim ve anlayışıyla rehberlik eden değerli danışmanım Doç. Selma Şahin’e en içten teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca, araştırmam sırasında kaynaklara ulaşmamda ve arşiv taramalarında katkı sunan tüm akademisyenlere ve kurumlara da minnettarım.

Beni her zaman yüreklendiren annem Nimet Demir’e ve aileme; hayatımın her döneminde beni güçlü kılan kadınlara özel bir teşekkür borçluyum.

Bu araştırma, kadınların sanat tarihindeki görünürlüğüne bir katkı sağlarsa ve Cumhuriyet’in kültürel birikimi içinde kadın sanatçılara daha fazla yer açılmasına vesile olursa, amacına ulaşmış sayılacaktır.

Saygılarımla.

Hasret DEMİR

Kasım, 2025

KISALTMALAR

(TBMM): Türkiye Büyük Millet Meclisi

(AICA): Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Birliği

(MSGSÜ): Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

(ARHM): Ankara Resim Heykel Müzesi



İÇİNDEKİLER

ONAY

ÖZET	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ	iii
KISALTMALAR	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Cümlesi.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı.....	2
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Araştırmanın Metodolojisi.....	3
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	4
1.6. Tezin Bölümleri	4
1.7. Araştırmanın Geçerlilik ve Güvenirliği	5

BÖLÜM II

KURAMSAL ÇERCEVE

CUMHURİYET DÖNEMİ (1920-1950) TÜRKİYE’İNDE SOSYAL, KÜLTÜREL VE SANATSAL DEĞİŞİM

2.1. Cumhuriyetin İlanı ile Sosyal ve Kültürel Reformlar.....	7
2.2. Cumhuriyet Dönemi Türkiye’inde Sanatın Gelişimi	9
2.2.1. Osmanlı Döneminde Sanatın Genel Yapısı	9
2.2.2.Cumhuriyet Dönemi’nde (1920-1950) Sanatın Yeniden Yapılanması	10
2.2.3.Cumhuriyetin Kadın Sanatçılara Etkisi	15

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli.....	22
3.2. Araştırmanın Materyali ve Analiz Tekniği	22

3.2.1. Araştırma Materyali.....	22
3.2.2. Ontolojik Analiz Tekniği.....	23
3.3. Veri Toplama Yöntemleri.....	23

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

CUMHURİYET DÖNEMİ KADIN SANATÇILARI

4.1. Saraydan Modernizme Uzanan Fırça: Mihri Rasim (Müşfik) (1885-1954).....	25
4.2. İfade Cesaretiyle Nü'nün Ressamı: Celile Uğuraldım (Hikmet) (1883-1956).....	28
4.3. İzlenimci Bir Bakış: Nazlı Ecevit (1900-1985).....	31
4.4. Doğu ve Batı Arasında Bir Renk Fırtınası: Fahr El Nissa Zeyd (1901-1991).....	32
4.5. Sanayileşen Türkiye'nin Görsel Hafızası: Sabiha Bozcalı (1903-1998).....	34
4.6. Dışavurumcu Bir Ruhun Kazıdıkları: Aliye Berger (1903-1974).....	36
4.7. Anadolu'nun Modern Yorumcusu: Eren Eyüboğlu (1907-1988).....	39
4.8. Yurt Gezilerinden Beslenen Bir Sanatçı: Refia Edren Çıray (1913-2000).....	40
4.9. Bir Modern Sanat Yorumcusu: Hale Asaf (Salih) (1905-1938).....	42
4.10. Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Kadın Ressamların Resimlerinin Sanatsal ve Plastik Açısından İncelenmesi (Ön Yapı-Arka Yapı).....	44
4.10.1 Mihri Hanım'ın Portrelerinin İncelenmesi	45
4.10.2. Celile Hanım'ın Portre ve Nü Resimlerinin İncelenmesi.....	55
4.10.3 Nazlı Hanım'ın Manzara Resimlerin İncelenmesi	64
4.10.4. Fahr El Nissa Hanım'ın Soyut ve Figüratif Resimlerinin İncelenmesi	73
4.10.5 Sabiha Hanım'ın İllüstrasyonlarının İncelenmesi	81
4.10.6. Aliye Hanım Dışavurumcu Resim ve Gravürlerinin İncelenmesi.....	89
4.10.7. Eren Hanım'ın Figüratif Resimlerinin İncelenmesi	98
4.10.8. Refia Hanım'ın Manzara ve Figüratif Resimlerinin İncelenmesi	107
4.10.9. Hale Hanım'ın Portrelerinin İncelenmesi.....	115
4.11. Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Kadın Ressamların Resimlerinin Genel Yapısı	122
4.12. Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Kadın Ressamlarının Türk Sanatına Katkıları	124
4.12.1. Kültürel ve Sanatsal Katkıları.....	124
4.12.2. Toplumsal Etkiler	125

BÖLÜM V

TARTIŞMA

5.1. Tartışma	127
---------------------	-----

BÖLÜM VI

SONUÇ VE ÖNERİLER

6.1. Araştırma Sonuçları	129
6.2. Araştırmanın Literatüre Katkıları	130
6.3. Geleceğe Yönelik Araştırma Konuları	131
KAYNAKÇA.....	132
ÖZGEÇMİŞ	139

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Ömer Adil ‘Kızlar Atölyesi’ (1919) 81x118 cm, Tuval üzerine yağlıboya, MSGSU İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	16
Şekil 2: Mihri Rasim	25
Şekil 3: Celile Hikmet	28
Şekil 4: Nazlı Ecevit.....	31
Şekil 5: Fahr El Nissa Zeyd.....	32
Şekil 6: Sabiha Bozcalı.....	34
Şekil 7: Aliye Berger	36
Şekil 8: Eren Eyüboğlu	39
Şekil 9: Refia Edren Çıray.....	40
Şekil 10: Hale Asaf.....	42
Şekil 11: Mihri Rasim ‘Oto portre’ (t.y.) 98,5 x 61 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon	45
Şekil 12: Mihri Rasim ‘Yaşlı Kadın Portresi’ (t.y) Kâğıt üzerine pastel, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi	49
Şekil 13: Mihri Rasim ‘Kadın Portresi’ (t.y) 30x40 cm, Özel Koleksiyon.....	52
Şekil 14: Celile Uğuraldım ‘Nü’ (1949) Özel Koleksiyon.....	55
Şekil 15: Celile Uğuraldım ‘Nü’ (1949) Özel Koleksiyon.....	58
Şekil 16: Celile Uğuraldım ‘Leyla Hanım’ (t.y) 60x45 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon	61
Şekil 17: Nazlı Ecevit ‘Kız Kulesi’ (1960), Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.	64
Şekil 18: Nazlı Ecevit ‘Balkonlu Peyzaj’ (1960) 54x46 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Türkiye İş Bankası Sanat Eserleri Koleksiyonu	67
Şekil 19: Nazlı Ecevit ‘Salacak’ta Kayıklar’ (1960) 60x46 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon	70
Şekil 20: Fahr El Nissa Zeyd ‘Budapeşte İstanbul Ekspresi’ (1943) 54x46 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.....	73

Şekil 21: Fahr El Nissa Zeyd ‘Üçüncü Mevki Yolcuları’ (1943) 130x100 cm, Tahta üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.....	76
Şekil 22: Fahr El Nissa Zeyd ‘Towards a Sky’ (1953) 593x201 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.....	78
Şekil 23: Sabiha Bozcalı ‘Refi Cevad Ulunay/ Dağlar Kralı Balçıklı Edhem Kitap Kapağı’(1955) İllüstrasyon, SALT Araştırma Arşivi.....	81
Şekil 24: Sabiha Bozcalı ‘İzmir Fuarı'nda Yapı ve Kredi Bankası Afişi’ (1953) İllüstrasyon, Yapı Kredi Koleksiyonu... ..	84
Şekil 25: Sabiha Bozcalı ‘Tuvalet Masası Karşısında Kadın’ (t.y.) 15,7x24 cm, Kâğıt üzerine mürekkep- suluboya illüstrasyon, SALT Araştırma Arşivi	87
Şekil 26: Aliye Berger ‘Güneşin Doğuşu’ (1954) 200x300 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Yapı Kredi Koleksiyonu	89
Şekil 27: Aliye Berger ‘Feraceli Kadınlar ve Camii’ (t.y.) 20x16 cm, Gravür, Dr. Nejat F Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, İstanbul Modern Sanat Müzesi /Uzun süreli ödünç..	92
Şekil 28: Aliye Berger ‘Halaycılar’ (t.y.) 37x27 cm Gravür üzerine renklendirme, Özel Koleksiyon	95
Şekil 29: Eren Eyüboğlu ‘Pazar- Alışveriş’ (1954), Tuval üzerine yağlıboya, Türkiye İş Bankası Sanat Eserleri Koleksiyonu.....	98
Şekil 30: Eren Eyüboğlu ‘İki Köylü Kız’ (t.y.) Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon	101
Şekil 31: Eren Eyüboğlu ‘Kervan’ (t.y.) Tuval üzerine yağlıboya, ARHM	104
Şekil 32: Refia Edren Çıray ‘Figürlü Kompozisyon’ (t.y.) 46x33 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.....	107
Şekil 33: Refia Edren Çıray ‘Ordu’ (Yurt gezilerinden/1937-1944) 33x42 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Millî Reasürans Sanat Galerisi Kataloğu.	110
Şekil 34: Refia Edren Çıray ‘Tunus –Mahdiya’ (1958) 27x41 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.....	112
Şekil 35: Hale Asaf ‘Oto portre’ (t.y.) 50 x 36 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon	115
Şekil 36: Hale Asaf ‘Portre: İsmail Hakkı Oygur’ (t.y.) 91x72, Tuval üzerine yağlıboya, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	117
Şekil 37: Hale Asaf ‘Portre’ (t.y) 49 x 47,5 cm, Kontraplak üzerine yağlıboya, ARHM	120

BÖLÜM I

GİRİŞ

Sanat, bireyin duygu, düşünce ve deneyimlerini aktardığı bir ifade şekli olmasının yanı sıra toplumsal dönüşümlerin de güçlü bir yansımasıdır. Cumhuriyet Dönemi siyasal, toplumsal, kültürel değişimlerin yaşandığı bir dönem olarak, bu dönüşümlerin sanatsal üretime yansıdığı bir evre olmuştur. Bu dönemde kadınların sanatsal üretim alanına katılımı sadece bireysel başarı öyküleriyle değil, toplumsal cinsiyet rolleri, fırsat eşitliği ve modernleşme süreci bağlamında da önem taşımaktadır.

Türk kadın ressamlar, toplumda sanatçı bir kadın olarak var olmanın savaşını vermişlerdir. Cumhuriyet Dönemiyle beraber kadınlara tanınan haklar sayesinde, kadın sanatçıların yetişmesi ve toplumda görünür olmalarının yolu açılmıştır. Resim sanatında üretimde bulunan kadın sanatçılar hem bireysel ifadelerini hem de dönemin toplumsal ruhunu yansıtmışlardır. Dönemin sanat politikaları modernleşme sürecine paralel olarak sanatçıları desteklemiştir. Ancak geleneksel olarak erkek egemen olan sanat ortamında var olma zorlukları göz önüne alındığında, Cumhuriyet Dönemi kadın ressamlarının yolu meşakkatli olmuştur (Alp, 1999). Yapılan literatür taramalarında dönemin kadın ressamları üzerine yapılan çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu döneme ait kadın ressamların eserleri çoğu zaman sanat tarihi ana akımında geri planında kalmış, yeterince incelenmemiştir.

Bu araştırma 1920-1950 yılları arasında yaşayan Türk kadın ressamlarının eserlerinin hem plastik öğeler (kompozisyon, biçim, renk, doku düzenlemeleri vb.) hem de sanatsal yaklaşımlar (konu tercihleri, ifade şekilleri, dönem koşullarıyla ilişkileri) açısından analiz etmeyi amaçlamaktadır. Böylelikle hem bireysel sanatçı profilleri hem de dönemin sanat anlayışı açısından kadın sanatçıların Türk resim sanatına katkıları daha derin bir bakış açısıyla ele alınacaktır. Araştırmada ele alınan sanatçılar, yaşam öyküleri, eğitimleri, etkilendikleri akımlar açısından incelenecektir. Çalışmada plastik analiz yöntemleri ile sanatsal ve tarihsel bağlam birlikte kullanılacak; eserlerin biçimsel çözümlemesi yanı sıra içerik okumalarına da yer verilecektir.

Bu çalışma Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) kadın ressamalarının sanatsal üretimlerini görünür kılmayı, bu üretimleri dönemin sosyo-kültürel bağlamı içerisinde daha net bir biçimde konumlandırmayı hedeflemektedir.

1.1. Problem Cümlesi

Cumhuriyet Döneminde kadınlara tanınan toplumsal haklarla birlikte kadın ressamaların sanatsal üretimde görünürlüğü artmıştır (Kaya Karaduman, 2023). Ancak yapılan literatür taramalarında bu sanatçıların eserlerinin, sanatsal ve plastik açıdan incelenmesi üzerinde yeteri kadar durulmadığı görülmüştür. Bu durum Türk sanat tarihinde kadın temsili boyutunun eksik kalmasına neden olmaktadır. Bu araştırma, Cumhuriyetin ilk yıllarında etkinlik gösteren kadın ressamaların eserlerini biçimsel ve içerik yönleriyle analiz ederek bu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır.

Cumhuriyet'in erken döneminde (1920–1950) üretimde bulunan kadın ressamaların eserleri plastik öğeler ve sanatsal yaklaşımlar açısından nasıl bir estetik, teknik ve tematik yapı sergilemektedir?

Alt Problem Cümlesi 1: Bu dönemde kadın ressamaların eserlerinde hangi plastik öğeler (kompozisyon, biçim, renk, doku) ön plandadır?

Alt Problem Cümlesi 2: Kadın ressamaların kullandığı sanatsal üsluplar nelerdir?

Alt Problem Cümlesi 3: 1920–1950 yılları arasında kadın sanatçıların eserlerine hangi temaları yansıtmışlardır?

Alt Problem Cümlesi 4: Erkek egemen bir sanat ortamında kadın ressamaların estetik yaklaşımlarında cinsiyet temelli özgünlükler gözlemlenebilir mi?

Alt Problem Cümlesi 5: Dönemin sosyo-politik yapısı kadın ressamaların ifade biçimlerini ve tematik tercihlerine nasıl etki etmiştir?

Alt Problem Cümlesi 6: Türk sanat tarihinde kadın ressamaların 'büyük sanatçı' veya 'öncü' olarak konumlandırılma süreçleri ve bu süreçlerde karşılaştıkları engeller nelerdir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Cumhuriyet Dönemi kadın ressamalarının resimlerini plastik unsurlar (kompozisyon, biçim, renk, doku) ve sanatsal yaklaşımlar (konu seçimi, ifade

dili, estetik tutumlar) bakımından incelemektir. Sanatçıların dönemin toplumsal, kültürel ve sanatsal yapısıyla olan ilişkilerini irdeleyerek, Türk resim sanatındaki yerlerini, dönemin sosyo-kültürel dinamikleri içinde yeniden değerlendirmektir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Türk resim sanatı ve Türk kadın sanatçılar üzerine yapılan literatüre katkı sunmayı hedeflemektedir. Araştırmanın kuramsal çerçevesi, sanatın toplumsal değişimlerden bağımsız düşünülemeyeceği ilkesine dayanmaktadır. Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) kadın ressamaların sanatsal üretimleri, yalnızca bireysel sanat pratikleri olarak değil, aynı zamanda dönemin sosyo-kültürel değişimlerinin bir yansıması olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda araştırma, kadınların sanat yoluyla kendilerini ifade etme biçimlerini analiz ederek Türkiye'nin modernleşme sürecine ışık tutacaktır.

1.4. Araştırmanın Metodolojisi

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımıyla, betimsel ve yorumlayıcı bir model benimsenerek yürütülmüştür (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Çalışmanın temel dayanağı, sanat eserlerini yalnızca biçimsel yapılar olarak değil, aynı zamanda taşıdıkları toplumsal ve kültürel anlamlarla birlikte ele almaktır.

Araştırmanın materyalini, Cumhuriyet Döneminde (1920-1950) aktif olan ve dönemin sanat ortamında öncü rol oynamaları, farklı üslupları temsil etmeleri ve haklarında ulaşılabilir kaynak bulunması gibi kriterler göz önünde bulundurularak; literatür taramasıyla belirlenen dokuz kadın ressamın (Mihri Rasim (Müşfik), Celile Uğuraldım (Hikmet), Nazlı Ecevit, Fahr El Nissa Zeyd, Sabiha Bozcalı, Aliye Berger, Eren Eyüboğlu, Refia Edren Çıray, Hale Asaf (Salih)) sanatsal olgunluk dönemlerini temsil eden eserleri oluşturmaktadır. Seçilen eserler, sanat eserinin varlık yapısını inceleyen ontolojik analiz metodu çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu analiz tekniği, plastik çözümleme (biçimsel) ve içerik (sanat tarihsel) yorumlama süreçlerini sistematik bir biçimde birleştirmektedir. Eserler öncelikle kompozisyon, biçim, renk, doku gibi maddi ve biçimsel katmanlar (ön yapı) bakımından incelenmiştir. Ardından konusu, anlatım biçimi, sanatçının yaşam öyküsü, sosyo-kültürel çevre ve dönemsel koşullar ile ilişkilendirilerek tinsel ve anlamsal katmanlar (arka yapı) bağlamında yorumlanmıştır (Tunalı, 2011). Bu çok katmanlı inceleme ile eserlerin biçimsel yapısı ile taşıdığı tinsel anlamlar, felsefi bir zeminde ele alınmıştır.

Eserler danışman ve araştırmacı tarafından belirlenen kriterler doğrultusunda (Sanatçı, Temsil edilen üslup/akım (arka yapı), Plastik açıdan temel özellikler (ön yapı), Öne çıkan temalar/konular) araştırmanın bütünlüğünü sağlamak ve analiz akışını kolaylaştırmak amacıyla sistematik bir tabloda sunulmuştur.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, Cumhuriyet Döneminin erken evrelerinde (1920-1950) sanatsal üretimde bulunan dokuz kadın ressamı odaklanmaktadır. Çalışmanın kapsamını oluşturan bu ressamlar, literatür taramasıyla belirlenmiş ve sınırlandırılmıştır: Mihri Rasim (Müşfik), Celile Uğuraldım (Hikmet), Nazlı Ecevit, Fahr El Nissa Zeyd, Sabiha Bozcalı, Aliye Berger, Eren Eyüboğlu, Refia Edren Çıray ve Hale Asaf (Salih). Sanatçıların kariyerlerindeki dönüşümü ve sanatsal gelişim süreçlerini bütüncül bir şekilde analiz edebilmek amacıyla inceleme materyali, belirtilen döneme ait eserlerle sınırlandırılmamıştır. Sanatçıların sanatsal çizgilerini en yetkin şekilde yansıtan ve literatürde ulaşılabilir kaynak olarak öne çıkan olgunluk dönemi eserleri de (1950 ± 15 yıl) incelemeye dâhil edilmiştir. Bu yaklaşım, sanatçının kariyerindeki üslup ve tema dönüşümünü daha net görebilmeyi amaçlamıştır. Araştırma, erişilebilir görsel malzemeye ve erişilebilir sanat tarihsel kaynaklara dayalı analizle sınırlıdır. Bu kapsamda, araştırmanın temel sınırlılığı şunlardır:

Kaynak Kısıtlılığı: Bazı sanatçıların eserlerinin günümüze ulaşmamış olması veya katalog ya da arşivlerde yeterince belgelenmemesi sebebiyle, analiz edilebilir görsel ve yazılı kaynaklarda kısıtlılıklar yaşanmıştır.

Analiz Derinliği: Bu kısıtlılık, seçilen sanatçıların eser sayısını ve dolayısıyla ontolojik analiz derinliğini etkileyen önemli bir sınırlılık teşkil etmektedir.

1.6. Tezin Bölümleri

Bu araştırma, belirlenen amaç ve alt problemler doğrultusunda, birbiriyle mantıksal ve sistematik bir bütünlük oluşturacak şekilde beş ana bölümden meydana gelmektedir.

Birinci Bölüm: Giriş; bu bölümde, araştırmanın konusu belirlenmiş, problem durumu ortaya konmuş ve problem cümleleri netleştirilmiştir. Ayrıca, araştırmanın amacı, önemi, kapsamı ve sınırlılıkları tanımlanmış, tezin genel çerçevesi çizilmiştir.

İkinci Bölüm: Kuramsal Çerçeve; bu bölüm, tezin uygulama ve analiz aşamasına kuramsal bir zemin hazırlamaktadır. Cumhuriyet Dönemi'nin (1920-1950) sosyo-kültürel yapısı, bu dönemin kadın sanatçıların sanatsal kimliklerinin oluşumu ve dönemin öne çıkan sanatsal olayları incelenmiştir.

Üçüncü Bölüm: Yöntem; tezin bilimsel geçerliliğini sağlamak amacıyla bu bölümde, araştırmanın modeli, kullanılan araştırma materyalleri ve veri toplama yöntemleri detaylı olarak açıklanmıştır. İncelenen eserlerin seçimi ve bu eserlerin ontolojik analiz metoduna dayanan ön yapı ve arka yapı değerlendirme süreçleri bu bölümde sunulmuştur.

Dördüncü Bölüm: Bulgular ve Yorum; tezin temel bulgularını içeren bu ana bölümde, belirlenen Cumhuriyet Dönemi kadın ressamlarının (Mihri Rasim (Müşfik), Celile Uğuraldım (Hikmet), Nazlı Ecevit, Fahr El Nissa Zeyd, Sabiha Bozcalı, Aliye Berger, Eren Eyüboğlu, Refia Edren Çıray, Hale Asaf (Salih)) hayatları ve seçilmiş eserleri, kompozisyon, biçim, renk, doku gibi plastik değerler açısından analiz edilmiştir. Ortaya konan bulgular, tezin başlangıcında sorulan problem cümlelerine yönelik yorumlanmıştır.

Beşinci Bölüm: Tartışma; bu bölümde, Dördüncü Bölüm'de sunulan analiz bulguları, araştırmanın hipotezleri, amaçları, İkinci Bölüm'deki kuramsal çerçeveye karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Elde edilen ontik/estetik sonuçların, dönemin sosyo-kültürel koşulları ve sanat tarihi literatürü ile ilişkisi irdelenerek, araştırmanın literatüre sağladığı özgün katkı netleştirilmiştir.

Altıncı Bölüm: Sonuç ve Öneriler; araştırmanın sonuçları, tezin başlangıcında belirlenen amaçlara yanıt verecek şekilde sentezlenerek özetlenmiştir. Yapılan plastik analizler ışığında elde edilen genel bulgular sunulmuş ve sonuçların sanat tarihi alanındaki literatüre katkısı tartışılmıştır. Son olarak, bu alanda ileride yapılacak çalışmalara yönelik önerilerde bulunulmuştur.

1.7. Araştırmanın Geçerlilik ve Güvenirliği

Bu çalışmada bilimsel standartların gerektirdiği geçerlilik ve güvenilirlik şartları sağlanmaya çalışılmıştır.

Geçerlilik: Bu araştırmada geçerlilik, tezin temelini oluşturan plastik analiz sürecine odaklanarak sağlanmıştır. Araştırma bulgularının iç geçerliliğini güçlendirmek amacıyla, analiz bulguları (ön yapı ve arka yapı değerlendirmeleri), ilgili alan yazın ile karşılaştırmalı ve eleştirel bir yaklaşımla incelenmiştir. Bu süreçte, Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) kadın ressamaları ve sanat tarihi üzerine yazılmış akademik tezler referans çerçevesi olarak kullanılmış; böylece ulaşılan yorum ve temaların, sanat tarihi disiplindeki mevcut kabul ve yorumlarla tutarlılığı sağlanmıştır.

Güvenirlik: Araştırmanın güvenilirliği, verilerin analiz ve yorumlama sürecindeki şeffaflık ve tutarlılıkla sağlanmıştır. Ressamların eserlerindeki kompozisyon, biçim, renk ve doku gibi plastik değerlere dair yapılan incelemeler ve yorumlamalarda objektiflik ve tutarlılığa özen gösterilmiştir.

Sınırlılık: Belirlenen sanatçı sayısının ve bu sanatçılardan seçilen eser sayısının sınırlı olması, elde edilen bulguların tüm Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) kadın sanatçı üretimlerine genellenmesini kısıtlamaktadır. Dolayısıyla geçerlilik ve güvenilirlik çabaları, yalnızca bu araştırmanın belirlenen sınırları çerçevesinde değerlendirilmelidir.

BÖLÜM II

KURAMSAL ÇERÇEVE

CUMHURİYET DÖNEMİ (1920-1950) TÜRKİYE’SİNDE SOSYAL, KÜLTÜREL VE SANATSAL DEĞİŞİM

2.1. Cumhuriyetin İlanı ile Sosyal ve Kültürel Reformlar

Cumhuriyetin ilanı, Türk milleti için bir dönüm noktasıdır. Mutlak monarşiyile yönetilen Osmanlı Devleti, 19. yüzyılda değişen dünya düzeni karşısında yeterli gelişimi gösterememiş ve merkezi otoriteyi kaybetmiştir. Osmanlı Devleti’nin I. Dünya Savaşı’ndan sonra parçalanmasıyla beraber, halk bir kurtuluş mücadelesi vermiştir. Kurtuluş Savaşı ardından Saltanatın Kaldırılmasıyla (1922) Türkiye’nin yönetim şekli tartışma konusu olmuştur. 29 Ekim 1923’te Mustafa Kemal Atatürk’ün önderliğinde Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde (TBMM) kabul edilen Cumhuriyet rejimi, halkın egemenliğini esas alan yeni bir yönetim biçimi olarak benimsenmiştir. Mustafa Kemal Atatürk ise Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk Cumhurbaşkanı seçilmiştir (Yalçın, 2008). Cumhuriyet, halkın egemenliğini temel alarak, bireylerin hak ve özgürlüklerini ön planda tutan modern bir devlet yapısını amaçlamaktadır (Çetinoğlu, 1996). Bu dönemde devletin laikleşmesiyle hukuk, eğitim ve sosyal alanlarda önemli reformlar gerçekleştirilmiş ve toplumsal dönüşüm hızlandırılmıştır Cumhuriyet’in ilanından sonra, Türkiye’yi çağdaş uygarlık seviyesine ulaştırma hedefi doğrultusunda birçok alanda köklü reformlar yapılmıştır. Bu reformlar aşağıdaki başlıklar altında özetlenebilir.

Siyasal ve Hukuksal Reformlar: Saltanatın kaldırılması (1922); Halk egemenliğini sağlama yolunda atılan ilk büyük adım olmuştur. Cumhuriyet’in ilanı (1923); Ulusal egemenliğe dayalı bir yönetim biçimi olarak kabul edilmiştir. Halifeliğin kaldırılması (1924); Devletin laikleşmesinin önündeki büyük engel kaldırılmıştır. Medeni Kanun’un kabulü (1926); İsviçre Medeni Kanunu örnek alınarak bireylerin eşitliği sağlanmış ve kadınlara sosyal haklar tanınmıştır (Karaca & Çıgal, 2024). Böylelikle toplumda eşitlik ilkesi temel alınmıştır.

Eğitim ve Kültür Reformları: Tevhid-i Tedrisat Kanunu (1924); Eğitimde birlik sağlanmış ve medrese eğitimi kaldırılmıştır. Harf Devrimi (1928); Arap alfabesi yerine Latin alfabesi kabul edilerek okuma yazma seferberliği başlatılmıştır. Türk Dil ve Tarih Kurumları'nın kurulması (1931); Türk milletinin kökenini ve kültürünü araştırmak için kurumlar oluşturulmuştur (Geyik, 2015). Eğitim ve kültür alanındaki yeniliklerle kadınların sanat eğitimi almalarının önü açılmıştır.

Ekonomik ve Toplumsal Reformlar: Kadınlara Seçme ve Seçilme Hakkı (1930-1934); Kadınlara önce belediye seçimlerinde, sonra genel seçimlerde seçme ve seçilme hakkı tanınmıştır. Şapka ve Kıyafet İnkılabı (1925); Modernleşme sürecinin bir parçası olarak kıyafet düzenlemeleri yapılmıştır. Sanayi ve Tarım Reformları: Yerli sanayi teşvik edilmiş, ekonomik kalkınma için devlet destekli yatırımlar yapılmıştır (Karaca & Çıgal, 2024). Bu reformlarla kadınlar toplumsal alanda varlık göstererek, kendilerini özgürce ifade etme fırsatı bulmuşlardır.

Laiklik ve Din Reformları: Diyanet İşleri Başkanlığı'nın kurulması (1924); Din işlerinin devlet kontrolünde düzenlenmesi sağlanmıştır. Tekke, zaviye ve türbelerin kapatılması (1925); Geleneksel dini kurumlar kaldırılmıştır. Laik anayasanın kabulü (1928); 'Devletin dini İslam'dır' ibaresi kaldırılmış, din ve vicdan özgürlüğünün güvence altına alması sağlanmıştır (Atalar, 2015). Toplumda din ve vicdan hürriyeti sağlanarak, özgür düşüncenin yolu açılmıştır.

Mustafa Kemal Atatürk'ün liderliğinde gerçekleşen reformlar, Türk toplumunu modern ve çağdaş bir yapıya kavuşturmayı amaçlamış ve bu süreçte kadınlar önemli bir yere sahip olmuştur. Cumhuriyetin hukuki reformları, kadınların eşitlik mücadelesinde bir dönüm noktasını temsil etmektedir. 1926'da Medeni Kanun'un kabulü, kadınların toplumsal statüsünü yükseltmiş, evlilik, miras ve boşanma konularında erkeklerle eşit haklara sahip olmalarını sağlamıştır. 1930 ve 1934'te kadınlara önce belediye seçimlerinde sonra genel seçimlerde seçme ve seçilme hakkı tanınmıştır. Şapka ve Kıyafet İnkılabıyla (1925) kadınlar çağdaş kıyafet giymeye teşvik edilmişlerdir (Vikipedi, 2025). Geleneksel uygulamaların yerine çağdaş hukuk kuralları getirilerek kadının birey olarak haklarının güvence altına alınması sağlanmıştır. Bu yenilikler kadın sanatçıların üzerindeki toplumsal baskıları hafifleterek özgür bir şekilde üretim yapmalarına olanak tanımıştır.

2.2. Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Sanatın Gelişimi

2.2.1. Osmanlı Döneminde Sanatın Genel Yapısı

Osmanlı sanatını anlamak için toplumsal yapıyı anlamak büyük önem taşımaktadır. Sanat, genellikle dinin etkisi altındadır (İlden, 2012). Osmanlıda İslami değerlerin sanat üzerindeki etkisi, süsleme sanatlarının ön planda olmasını sağlamıştır. Özellikle camiler, türbeler ve medreseler gibi yapılar hem işlevsel hem de estetik unsurlarla tasarlanmıştır. Sanat, saray çevresi yanı sıra esnaf ve halk tarafından da benimsenmiştir.

Lonca teşkilatları, sanatın halka yayılmasında etkili olmuştur (Akbaş, Bozkurt ve Yazıcı, 2018). El sanatları, dokuma, seramik ve ahşap işçiliği gibi dallar, halkın günlük yaşamına estetik bir dokunuş katmıştır. Geleneksel el sanatları, başlangıçta insanların temel günlük tüketim gereksinimlerini karşılamak amacıyla pratik araçlarla ortaya çıkmıştır (Söyük Güven, 2024). Zaman içinde toplumsal, estetik ve fonksiyonel ihtiyaçların artmasıyla birlikte, bu sanatlar; dokumacılık, taş işçiliği, çinicilik, dericilik ve ciltçilik gibi özelleşmiş dallara ayrılarak kapsamlı bir kültürel miras alanı oluşturmıştır (Kartal ve Tozun, 2022). Doğanın stilize edilmesi, özellikle insan figürüne yer verilmemesi gibi İslami sanat kuralları, Osmanlı sanatında sıkça görülmektedir. İslam sanatının ayırt edici temel özelliği, somut tasvirlerden ziyade soyut olana yönelme eğilimidir. Bu felsefi tercih, sanatsal ifadede figüratif temsillerin yerini, yoğun çizgi ve desen kompozisyonlarına bırakmasına yol açmıştır (Kayaoğlu, 1996). Soyutlanmış doğa, süsleme ve ayrıntılara gösterilen özen, Osmanlı sanatının karakteristik bir özelliğidir.

Osmanlı sanatında saray sanatları ve halk sanatı arasında belirgin farklılıklar vardır. Saray sanatı daha profesyonel, zengin malzemelerle yapılan ve genellikle sarayın himayesinde gelişen bir sanat anlayışını temsil etmektedir. Malzeme tercihleri içinde kıymetli madenler (altın, gümüş) değerli taşlar, ipek kumaşlar yer almaktadır. Örneğin, Topkapı Sarayı'nda üretilen el yazmaları ve çiniler, hat sanatı ve tezhip (altın varak süsleme), mimari eserler (Topkapı Sarayı, Süleymaniye Camii), minyatür sanatı (Surname-i Vehbi), saray halıları ve dokumalar (Hereke halıları) bu sınıfa girmektedir (Aslanapa, 2021). Osmanlı devletinde saray sanatını yürüten kurumun adı Ehl-i Hiref'tir (Yaman, 2008). Halk Sanatı ise halkın gündelik yaşamında kullanılan daha pratik

tasarımları içermektedir. Ahşap, seramik, deri, kumaş gibi yerel temin edilen malzemeler kullanılmıştır. Örneğin, halk halıları, ahşap işlemeciliği, çini ve seramik yapımı (Kütahya ve İznik merkezlerde), minyatür halk resimleri bu gruba dâhildir (Aslanapa, 2021). Saray ve halk sanatı, zamanla birbirini etkilemiştir (Karavar, 2017). 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı sanatında Batı etkileri görülmeye başlamış, bu durum özellikle mimaride belirgin hale gelmiştir. Ancak Klasik Osmanlı sanatı, Batı etkilerinden önce kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. Klasik Osmanlı Dönemi (16. Yüzyıl) Osmanlı sanatının altın çağı olarak bilinmektedir. Bu dönemde minyatür, mimari ve süsleme sanatları son derece gelişim göstermiştir. Batılılaşma Döneminde Barok, Rokoko gibi Avrupa tarzlarının Osmanlı mimarisi ve süslemesinde görülmesi, Osmanlı sanatında bir dönüşüm başlatmıştır (Aslanapa, 2005). Bu gelişmelerle Osmanlı Devleti, Batı sanatını yerel sanat anlayışına uyarlamaya başlamıştır.

Osmanlı'da sanat dalları geniş bir yelpazeye yayılmıştır; Mimari klasik Osmanlı mimarisi, Süleymaniye Camii gibi anıtsal yapılarla zirveye ulaşmıştır. Mimar Sinan'ın eserleri, bu dönemin teknik mükemmeliyetini yansıtmaktadır. Minyatür sanatı tarihi olaylar, günlük yaşam ve doğa tasvirlerinde kullanılan bir sanat dalıdır. Genellikle el yazması kitapların süslenmesinde yer almıştır. Çini ve seramik alanında İznik ve Kütahya çinileri, hem renk hem de desen bakımından zenginliğiyle dikkat çeker. Hat sanatı İslami sanatın önemli dallarından biridir ve Arap harfleriyle estetik kompozisyonlar oluşturma sanatıdır. Tezhip, kitap süsleme sanatıdır. Kur'an-ı Kerim en önemli uygulama alanlarından biridir. Halı ve dokuma geleneksel Osmanlı motifleri, özellikle Anadolu'da üretilen halı ve kilimlerde sıkça görülmektedir (Aslanapa, 2021). Doğu kültürünün zenginliği bu eserlerde kendini göstermektedir.

2.2.2.Cumhuriyet Dönemi'nde (1920-1950) Sanatın Yeniden Yapılanması

Cumhuriyet'in ilanı, Türkiye'de sanatın yeniden yapılandırılması ve modernleşmesi sürecini hızlandırmıştır. Bu dönemde gerçekleştirilen reformlar ve kurumsal düzenlemeler, sanatın toplumdaki yerini güçlendirmiş ve Batı ile entegrasyonu sağlamıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, sanat eğitimi ve kurumsallaşma alanında önemli adımlar atılmıştır. 1923-1938 yılları arasında, sanatsal ve kültürel yapının devlet desteğiyle biçimlenmesi önem taşımaktadır.

Bu dönemde kurulan Muallim Mekteplerinin eğitim yapısına sanat alanları da eklenmiştir. '1926'da kurulan Gazi Orta Muallim Mektebi Terbiye Enstitüsü bünyesinde 1932 yılında resim bölümü açılmıştır. Gerçekten bu bölümün açılmasıyla Türkiye'de sanat eğitiminin temellerini oluşturmada önemli role sahip resim öğretmeni yetiştirme işinin kurumsallaştırılması sağlanmıştır.' (Ciddi, 2019). Aynı yıl (1932) Gazi Eğitim Enstitüsüne de Resim-İş Bölümü açılmıştır (Akkaya, 2025). Öğretmenlerin, sanatı toplumun her alanına yaymaları hedeflenmiştir. Ayrıca, 1933'te gerçekleştirilen üniversite reformu kapsamında, İstanbul Üniversitesi batılı sisteme göre yeniden düzenlenmiştir (Yalçın, 2008). Sanat eğitim yoluyla topluma yayılmaya başlamıştır.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte sanatçılar, büyük bir coşkuyla üretimlerini gerçekleştirmeye başlamışlardır. Hem yazarlar hem de ressam, Cumhuriyet'in ideallerine, devrimlerine ve yeniliklerine üretimlerinde sıkça yer vermişlerdir. Özellikle Kurtuluş Savaşı ve Atatürk'e duyulan minnet, sanat eserlerinin ana temaları arasında yer almıştır. Türkiye'de plastik sanatları desteklemek ve sanatı teşvik etmek amacıyla, 1939 yılında ilk kez Devlet Resim ve Heykel Sergileri düzenlenmiştir. Bu sergiler, devletin sanatçıları özendirme ve koruma çalışmalarının önemli bir örneğidir. Sergilerde başarılı bulunan eserler, seçici kurul desteğiyle ressamlardan satın alınmış ve bu eserler günümüzde Ankara, İstanbul ve İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzeleri koleksiyonlarının oluşmasına katkı sağlamıştır. Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ödül alan sanatçılar ve eserleri şu şekildedir: 1. Zeki Kocamemi 'Cenaze Töreni', 2. Turgut Zaim 'Erciyes', 3. Bedri Rahmi Eyüboğlu 'Figür' ve Arif Kaptan 'Küçük Su'. Sergide kadın ressamlardan Eren Eyüboğlu, Sabiha Rüştü Bozcalı gibi sanatçılardan eserler de yer almıştır (Dolmacı, 2006). Kadın sanatçılar sergi ve yarışmalarda yer alarak, sanat alanında toplumda görünürlük kazanmaya başlamışlardır.

Sanatın sadece büyük şehirlerde değil, Anadolu'nun farklı bölgelerinde de tanıtılması amacıyla, yurdu gezen ressamlar projesi (1937-1944) hayata geçirilmiştir. 'Türkiye'nin 63 vilayetine 58 ressam gönderilmiş ve sekiz yılda 675 tuvalden oluşan bir koleksiyon elde edilmiştir.' (Tansuğ, 2000, s. 216). Düzenlenen bu gezilerde halka yabancılaşmamak adına kültürüne sahip çıkan bir sanat anlayışından söz edilebilir. Bu proje kapsamında, seçilmiş ressamların eserleri farklı şehirlerde sergilenerek ve sanatın toplumun geniş kesimlerine ulaşması sağlanmıştır. Mustafa Kemal Atatürk, sanatın toplumun çağdaşlaşmasında önemli bir rol oynadığını vurgulayarak, "Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuştur." demiştir (Sakaoğlu 1988). Bu anlayışla,

güzel sanatların gelişimi için yeni kültür politikaları belirlenmiş, modern kitaplıklar, müzeler, konservatuvarlar ve güzel sanat sergileri kurulmuştur. Topkapı Sarayı'nın müze haline getirilmesi (1924), Etnografya Müzesi'nin açılması (1930) ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin kurulması (1928) bu dönemin önemli adımlarından bazılarıdır. (Karaca & Çıgal, 2024) Müze ve sanat kurumlarıyla halkı sanatla buluşturarak, bu yönde eğitmek esas alınmıştır.

Cumhuriyet dönemi sanat politikaları, milli bilinç kavramı etrafında şekillenmiştir. Sanatçılar, yerel unsurlara aidiyet kazandırarak evrensele ulaşma çabası içinde olarak Cumhuriyet'e hizmet etmişlerdir. Bu dönemde, Batı resim sanatının geçtiği yollardan geçilerek, Türk resminin gelişimi sağlanmıştır. Sonuç olarak, sanatın yeniden yapılandırılması süreci, Türkiye'nin çağdaşlaşma ve modernleşme hedefleri doğrultusunda önemli bir rol oynamıştır. Sanatın toplumla bütünleşmesi ve ulusal kimliğin pekiştirilmesi amacıyla atılan adımlar, Türkiye'de sanatın gelişimine büyük katkı sağlamıştır.

2.2.2.1 Sanat Eğitim Kurumları ve Sanatçı Yetiştirme

Türkiye'de sanat eğitiminin gelişimi, Osmanlı İmparatorluğu'ndan başlayarak Cumhuriyet dönemine uzanan bir geçmişe sahiptir. Bu süreçte kurulan sanat okulları, ülkenin kültürel ve sanatsal birikimine önemli katkılarda bulunmuştur.

Osmanlı'nın modernleşme çabaları, Batı yöntemlerine uygun askeri okullar kurulmasını gerektirmiştir. İlk kapsamlı resim eğitimi Mühendishane-i Berri Hümayun olan askeri okulda (1793-94) daha çok askeri amaçlar için öğretilmeye başlanmıştır. Perspektif ve ışık-gölge gibi kavramlar öğretilmiştir. Resim eğitiminin daha basit şekilde ilk öğretildiği askeri okul ise Mühendishane-i Bahrii Hümayundur. Mühendishane-i Berri Hümayun, Bahriyeye göre iyi örgütlenmiş bir eğitim sistemi benimsediği için Batı usulünde resim yapan ilk önemli sanatçılar bu okuldan çıkmıştır. Bu kurumların yanı sıra bazı sivil okullarda resim derslerine ağırlık verilmiştir. Batıda resim eğitime gönderilen ilk gençler subay ya da askeri okul öğrencileridir (Tansuğ, 2000, s. 51,52,54). Bu öğrenciler Batı anlayışıyla Türk sanatının temellerini atmışlardır.

Türkiye'de modern anlamda kurulan ilk sanat okulu, 1882 yılında İstanbul'da kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'dir (Aydın, 2018). Bu okul, güzel sanatlar alanında eğitim vermek üzere kurulmuş ve Osmanlı İmparatorluğu'nda sanat eğitiminin

kurumsallaşmasında çok önemli bir rol oynamıştır. Türkiye'nin ilk güzel sanatlar okulu olarak kurulan bu kurum, günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak devam etmektedir. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, sanat eğitimi alanında önemli adımlar atılmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ardından kadınlara sanat eğitimi verilmesi için bu kuruma bağlı olarak İnas Sanayi Mektebi kurulmuştur (1914) (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, t.y.). Darülbeydi (1914): Tiyatro eğitimi vermek üzere kurulan bu kurum, günümüzde İstanbul Şehir Tiyatroları'na evrilmiştir (Atatürk Ansiklopedisi, t.y.). Darülelhan (1917): Osmanlı döneminin ilk resmi müzik okulu olarak kurulan bu kurum, günümüzde İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı olarak hizmet vermektedir (İstanbul Üniversitesi, t.y.). '1925 yılından itibaren, örgün eğitimde resim, el işi ve müzik dersleri müfredata dâhil edilmiştir.' (Dilek, 2016). Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü (1932): Cumhuriyet döneminde kurulan ilk sanat eğitimi bölümlerinden biridir. Resim-iş öğretmenleri yetiştirmiştir (Akkaya, 2025). Ankara Devlet Konservatuarı (1936): Paul Hindemith'in önerileriyle kurulan bu kurum, müzik, bale ve tiyatro alanlarında eğitim vermiştir (Atatürk Ansiklopedisi, t.y.). Köy Enstitüleri (1940): Bu enstitüler, sanat ve zanaat eğitiminin köylere kadar ulaşmasını sağlamıştır (Elpe, 2014). Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu (1957): Bu kurum, Bauhaus etkisiyle eğitim vermiştir. Bugünkü Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin temelini oluşturur (Marmara Üniversitesi, t.y.). Açılan eğitim kurumlarıyla sanatta ciddi adımlar atılmıştır.

Günümüzdeki sanat kurumları ise güzel sanatlar liseleri, güzel sanatlar fakülteleri, devlet konservatuarları şeklindedir. Güzel Sanatlar Liseleri, Türkiye genelinde Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak, ortaöğretim seviyesinde sanat eğitimi vermektedir (Altinkurt, 2015). Üniversitelerde yer alan güzel sanatlar fakülteleri, resim, heykel, grafik tasarım, tekstil gibi birçok disiplinde lisans ve lisansüstü eğitim sunmaktadır. Devlet Konservatuarları, müzik, tiyatro ve bale eğitimi veren konservatuarlar, sanatçı yetiştirme amacını taşımaktadır. Cumhuriyet dönemi, Türkiye'de sanatçı yetiştirme politikalarının sistematik bir şekilde kurumsallaştığı, modernleşme ve batılılaşma hareketleri ile şekillendiği bir dönemi ifade etmektedir. Sanatın devlet politikaları çerçevesinde teşvik edilmesi, modern sanat anlayışının benimsenmesi ve toplumsal yapının dönüşümü, sanatçı yetiştirme politikalarının temel unsurlarını oluşturmuştur. Bu bağlamda, sanat eğitimi, hem kültürel hem de toplumsal dönüşümün bir aracı olarak önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemdeki sanatçı yetiştirme politikalarını şu şekildedir:

Kurumsal Yapılar ve Eğitim Politikaları: Cumhuriyet'in ilk yıllarında, sanat eğitiminin kurumsallaşması adına ciddi adımlar atılmıştır. 1923-1938 yılları arasında, sanat eğitiminin temel kurumları kurulmuş ve modern sanat anlayışının yaygınlaşması için gerekli alt yapı sağlanmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi ve Güzel Sanatlar Akademisi, Gazi Eğitim Enstitüsü ve Resim-İş Eğitimi bu girişimlerin örnekleridir.

Yurtdışına Öğrenci Gönderme Politikaları: Cumhuriyet dönemi, modern sanatı ve batılı sanat anlayışını benimsemek için yurtdışına öğrenci gönderilmesi gerektiğine inanılmıştır. Bu politika doğrultusunda, özellikle resim, müzik ve diğer sanat dallarında yetenekli gençler Avrupa'ya gönderilmiştir. Bu öğrenciler, Batıdaki sanatsal gelişmeleri yakından inceleyerek döndüklerinde, Türkiye'deki sanat eğitime ve üretimine önemli katkılarda bulunmuşlardır. İbrahim Çallı, Namık İsmail, Ali Çelebi gibi sanatçılar, bu dönemde Avrupa'da eğitim almış ve Türkiye'ye dönerek, Türk resminin modernleşme sürecinde öncü olmuşlardır (Başbuğ, 2009). Bu uygulama, hem bireysel hem de kurumsal düzeyde sanat eğitime büyük katkı sağlamıştır. Kadın sanatçıların da devlet tarafından desteklenerek yurtdışında eğitim almaya başladığı görülmektedir. İnas Sanayi Mektebinde üstün başarı göstererek devlet tarafından Berlin'e gönderilen ilk kadın sanatçımız Belkıs Mustafa'dır. Sabiha Bengütaş ise İtalya'ya heykel eğitimi almak için giden ilk kadın sanatçımızdır (Dilmaç, 2011, s. 109). Hale Asaf da 1925 yılında Maarif Vekaleti'nin açtığı Avrupa sınavını kazanarak 1926'da Almanya'ya gönderilen ilk kadın sanatçımızdır (Sevindik, 2003). Batıda eğitim alan öğrenciler, Türk sanatının modernleşme sürecini hızlandırmışlardır.

Halkevleri ve Sanat Eğitimi: Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Halkevleri aracılığıyla sanatı halkla buluşturma çabaları öne çıkmıştır. Halkevleri (1932), sanatın halkla etkileşimini sağlamak için önemli bir platform oluşturmuş ve halkın kültürel ve sanatsal gelişimine katkı sunmuştur. Resim, müzik, dans ve tiyatro kursları düzenleyen Halkevleri (Tunalı, 2013), özellikle köylerde sanat eğitiminin yaygınlaştırılması amacıyla büyük bir adım atmıştır.

Köy Enstitüleri ve Sanat Eğitimi: Köy Enstitüleri (1940-1954) Cumhuriyet'in en önemli eğitim reformlarından biri olarak, sanat eğitimini kırsal kesimde de yaygınlaştırmayı hedeflemiştir. Köy Enstitüleri görsel sanatlar ve el sanatları alanında eğitimler vermiştir (Elpe, 2014). Bu enstitüler, köydeki çocukları eğitim yoluyla modern dünyaya adapte etmeyi ve aynı zamanda geleneksel sanatları korumayı amaçlamıştır.

Devlet Sanatçıların Desteklenmesi ve Sanatın Teşviki: Cumhuriyet'in ilk yıllarında, sanatçıların devlet tarafından desteklenmesi için çeşitli teşvikler sağlanmıştır. Devlet Resim ve Heykel Sergileri (1939): Türk sanatını uluslararası düzeyde tanıtmayı amaçlayan sergiler düzenlenmiş ve sanatçılara ödüller verilmiştir (Dolmacı, 2006). Sanatçıların Devlet Tarafından Özendirilmesi: Devlet, sanatçılara maddi ve manevi destek sağlamış, böylece sanatçılar Türkiye'deki sanatsal gelişmelere yön vermiştir. Yurt Gezileri (1937-1944) (Tansuğ, 2000, s. 216): Hem sanatı halkla buluşturmak hem de köklerden beslenebilmek amacıyla sanatçılar devlet desteğiyle yurt gezilerine çıkmıştır. Bu destekler, sanatın kurumsallaşmasında ve sanatçıların tanınmasında önemli bir faktör olmuştur.

Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde sanatçı yetiştirme politikaları, hem sanatın gelişmesini hem de toplumun modernleşmesini amaçlayan bir dizi reformdan oluşmaktadır. Sanat eğitimi, kurumsal yapıların oluşturulması, yurtdışına öğrenci gönderilmesi, köy enstitüleri gibi projelerle desteklenmiş ve halkla sanatın buluşturulması sağlanmıştır. Bu politikalar modern Türk sanatının temellerini atmıştır.

2.2.3.Cumhuriyetin Kadın Sanatçılara Etkisi

2.2.3.1 Osmanlı Döneminde Kadın ve Sanat

Osmanlı toplumunda kadınların sosyal statüsü, İslami hukuk ve geleneksel değerler çerçevesinde şekillenmiştir. Kadınlar genellikle ev içi rollerle ve özel alanla sınırlı kalmış, kamusal alanda görünürlükleri kısıtlanmıştır (Güçlü & Yüce, 2021, s.152). Bu durum dolaylı olarak kız çocuklarının eğitimden de uzak olmasına sebep olmuştur. Eğitim olanakları sınırlı olup, kız çocukları genellikle sıbyan mektepleriyle ve temel dini eğitimle yetinmiştir (Akyüz, 2000, s. 32). Osmanlı İmparatorluğu'nda kadınların sanat eğitimi, dönemin toplumsal ve kültürel dinamikleri çerçevesinde şekillenmiştir. Özellikle üst sınıf kadınlar, aile içinde veya özel hocalar aracılığıyla çeşitli dallarda eğitim almışlardır. Bu eğitimler arasında müzik, yabancı dil, resim, Kur'an eğitimi ve okuma-yazma, edebiyat gibi alanlar öne çıkmaktadır (Ağırbaş, 2019, s. 202-203). Kadınlar için sosyal sınıf farklılıkları gözle görülür fırsat eşitsizliklerine sebep olmuştur.

19. yüzyılda başlayan modernleşme hareketleriyle birlikte, kadınların eğitimine yönelik daha sistemli adımlar atılmıştır. 1858'de kız rüşdiyeleri (ortaokul) açılmaya

başlanmıştır. Ayrıca, 1869'da açılan kız sanayi mektepleri, kadınlara el sanatları ve zanaat konularında eğitim vererek, onların hem sanatsal becerilerini geliştirmelerine hem de meslek sahibi olmalarına katkı sağlamıştır (Ergin, 1977, s.668,686-688). Kızlar için açılan okullarda eğitim vermek üzere yetiştirilmesi için 1869 tarihli Maarif-i Umumiye Nizamnâmesi ile kadınların öğretmen olarak yetiştirilmeleri amacıyla 1870'te İstanbul'da Darülmuallimat (Kız Öğretmen Okulu) açılmıştır (Tunç Yaşar, 2019, s.596). Bu kurum, kadınların eğitimci olarak topluma hizmet etmelerine olanak tanımıştır. 1914 yılında kurulan İnas Darülfünunu (Kız Üniversitesi), kadınların yükseköğrenim görmelerine imkân tanımıştır. Bu okul Edebiyat ve Fünun adlarıyla iki şube olarak kurulmuştur (Arslan & Akpınar, 2005, s.227). Aynı yıl kurulan İnas Sanayi Nefise Mektebi'nin kurulması ise sanat eğitimi alanında önemli bir adım olmuştur. Bu okullarda, edebiyat, güzel sanatlar ve diğer disiplinlerde eğitim alan kadınlar, çeşitli alanlarda uzmanlaşma fırsatı bulmuşlardır (Eriş Kızgın, 2022). Cumhuriyet ilkelerine bağlı nesiller yetiştirme görevinin kadına verildiği ve kadınların erkeklerle aynı eğitim olanaklarından yararlandıkları gibi konular (bilim ve teknik alanlarındaki kadın erkek eşitliği) dönemin ders kitaplarına da yansımıştır (Öndin, 2023) Kadınlar hayatta ve sanat alanında kendilerini ifade ederek varlık göstermişlerdir.



Şekil1. Ömer Adil, Kızlar Atölyesi

Kaynak: Adil Ö. (1919) ‘Kızlar Atölyesi’ Tuval üzerine yağlıboya, 81x118 cm, MSGSU İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Erişim Bağlantısı: <https://irhm.msgsu.edu.tr/collection/omer-adil-kizlar-atolyesi/> ErişimTarihi: 11.11.2025.

Osmanlı döneminde kadınların sanat eğitimi, başlangıçta sınırlı ve belirli kesimlere yönelik olsa da, zamanla yapılan reformlar ve açılan eğitim kurumları sayesinde daha geniş kitlelere ulaşmıştır. Bu gelişmeler, kadınların sanatta daha aktif rol almalarına ve toplumsal hayatta daha görünür olmalarına zemin hazırlamıştır.

2.2.3.2 Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Kadın ve Sanat

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte (1923), kadınların sosyal statüsünde köklü değişiklikler gerçekleşmiştir. 1926 yılında kabul edilen Türk Medeni Kanunu ile kadınlar, eğitim, meslek edinme ve çalışma alanlarında erkeklerle eşit haklara sahip olmuşlardır (Türkiye Barolar Birliği, 2019). Bu kanunla birlikte, evlilik ve boşanma konularında da kadınların hakları önem arz etmiştir. Siyasi haklar açısından da önemli ilerlemeler kaydedilmiştir. 1930 yılında kadınlara belediye seçimlerinde seçme ve seçilme hakkı tanınmış, 1933'te köy muhtarlığına seçilme hakkı verilmiş ve 1934 yılında ise milletvekili seçme ve seçilme hakkı elde edilmiştir (Yalçın, 2008). Bu gelişmeler, Türkiye'yi kadınların siyasi hakları konusunda dünyanın öncü ülkelerinden biri yapmıştır (Koyuncu, 2021). Eğitim alanında da önemli adımlar atılmış, yıllara göre kadın okuma yazma oranları artmıştır (Cunbur, 1992, s.259-272). Bu artış, kadınların eğitime verilen önemin bir göstergesidir. Bu dönemde, kadınların kamusal alanda daha aktif rol almaları teşvik edilmiş, modernleşme sürecinde kadınların toplumdaki yeri güçlendirilmiştir. Bu değişim, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde kadınların sosyal statüsünde yaşanan dönüşümün yansımasıdır.

Monarşiden cumhuriyete geçiş, halkın yönetime katılmasının önünü açmıştır. Bu süreçte kadınlar, siyasette aktif birer birey olarak yer alabilmeleri için gerekli haklara adım adım kavuşturulmuştur. Kadınların siyasal haklarına kavuşması, onların toplumsal hayatta daha görünür olmalarını sağlamış ve sanat, eğitim gibi alanlarda özgürce yer almalarının yolunu açmıştır. Saltanatın kaldırılması (1922) ve Halifeliğin kaldırılması (1924) ile halk egemenliğine dayalı bir yönetim biçimi tesis edilmiştir. 1926 Medeni Kanunu kadınların hukuki haklarının teminat altına alınmasında en önemli adımdır. (Karaca & Çıgal, 2024) Bu kanun ile çok eşlilik kaldırılmıştır. Kadınlar miras ve

boşanma konularında erkeklerle eşit haklara sahip olmuştur. Resmi nikâh zorunlu hale getirilmiştir. Bu düzenlemeler, kadını toplumda birey olarak tanımlayan ve onu eşit haklarla donatan devrimler arasında yer alır.

Eğitim ve kültür alanındaki reformlar, toplumun tüm kesimlerinin modernleşmesi için temel oluşturmuştur. Cumhuriyet'in eğitim alanındaki reformları, kadınların sanata yönelmesinde ve bu alanda ilerlemesinde büyük rol oynamıştır: Tevhid-i Tedrisat Kanunu (1924) ile eğitimde birlik sağlanarak kız çocuklarının eğitimi zorunlu hale getirilmiştir (Çakıroğlu Çevik, 2023). Kız çocuklarının modern yaşamda ihtiyaç duyacakları becerileri kazanmalarını sağlanmıştır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kadın sanatçılar için bir kapı aralanmıştır. Mihri Rasim (Müşfik) Hanım, bu kurumda ders vererek ilk kadın öğretmenlerden biri olmuştur (Başkan, 1994). Bu durum Mihri Rasim Hanımın öncü bir kişilik olarak Türk sanat tarihinde görünür olmasını sağlamıştır.

Eğitim reformları, kadınların entelektüel ve sanatsal anlamda gelişmelerine olanak sağlamıştır. Bu süreçte kadın ressamalar, resimleriyle yeni bir Türkiye'nin görsel anlatımını oluşturmuştur. Eğitimde fırsat eşitliği, kadınların resim, heykel ve edebiyat gibi alanlarda kendilerini ifade etmelerini sağlamıştır. Kadınların eğitimi, iş hayatına katılımı ve sanatsal faaliyetleri desteklenmiş, modernleşme sürecinde kadının toplumdaki rolü yeniden tanımlanmıştır. Dönemin kadın ressamaları, toplumsal değişimin birer yansıması olarak, eserlerinde bireysel özgürlük, toplumsal dönüşüm ve estetik değerleri işlemişlerdir. Örneğin Mihri Rasim (Müşfik) Hanım, Nazlı Ecevit, Fahrelnissa Zeid gibi kadın ressamalar, eserlerindeki modern kadın tasvirleriyle toplumun dönüşümünü desteklemişlerdir (Karaduman & Özdemir, 2023). Kadın sanatçılar, sanat aracılığıyla topluma yön vermiştir.

Sanat, Cumhuriyet döneminin modernleşme sürecinin en güçlü araçlarından biri olmuş, kadınlar bu süreçte aktif bir şekilde yer almıştır. Kadınların bu dönemde sanat alanındaki başarıları, Cumhuriyet'in kadınlara verdiği değerin bir yansımasıdır. Bu süreçte kadın sanatçılar, sadece Türk sanatının değil, aynı zamanda Türkiye'nin modernleşme sürecinin de sembolleri olmuşlardır. Cumhuriyet'in ilanıyla kadınlar, toplumsal yaşamın her alanında daha fazla görünür hale gelmiştir. Sanat ise bu yeni dönemde kadının ifade ve varlık alanlarından biri olmuştur. Özellikle resim, edebiyat, müzik gibi sanat dallarında kadın sanatçılar yetişmiş, modernleşmenin temsilcileri olarak öne çıkmışlardır.

Cumhuriyet dönemi, Türk kadınlarının sanat alanındaki eğitim haklarını genişleten bir dönemi simgelemektedir. 1914 yılında kadınların da sanat eğitimi almasına imkân tanıyan İnas Sanayi Nefise Mektebinin açılışının ardından 1928 yılında, İstanbul'da Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi açılmış (Altinkurt, 2015) ve bu okul kadın sanatçılar için önemli bir fırsat sunmuştur. Cumhuriyet dönemiyle birlikte sanat dünyasında, özellikle figüratif sanatların modernleşmeye başlaması, kadın sanatçılar için bir ifade özgürlüğü alanı yaratmıştır. Mihri Rasim (Müşfik) Hanım ve yeğeni Hale Asaf gibi isimler yurtdışında eğitim alan isimlerdendir (Oto, 2023). Mustafa Kemal Atatürk'ün sanata verdiği önem doğrultusunda, sanatçıların kendi kişisel ve toplumsal yaşantılarını sanatlarına yansıtmaları teşvik edilmiştir. Kadın sanatçılar, resimlerinde toplumun beklentilerine karşı, geleneksel kadın figürünün dışındaki imajları yaratmışlardır (Karaduman & Özdemir, 2023). Modern sanat anlayışını benimseyen kadın sanatçılar, Avrupa'daki sanat akımlarını takip ederek, Türk resim sanatında kendilerine bir alan açmışlardır. Cumhuriyet'in sanat alanındaki reformları, elbette kadın sanatçılara destek veren politikalarla şekillenmiştir (Alp, 1999). Mustafa Kemal Atatürk'ün kültürel alandaki reformları, kadınların daha fazla sanatsal ifade ve üretim yapmalarına olanak sağlamıştır. 1930'lu yıllarda kadın sanatçıların da dâhil olduğu sergi ve yarışmaların (Dolmacı, 2006) düzenlenmesi, kadın sanatçılara toplumsal ve sanatsal alanda daha fazla görünürlük kazandırmıştır. Bu, kadın sanatçıların eserlerini daha geniş bir kitleyle paylaşmalarını sağlamış ve sanat dünyasında daha güçlü bir varlık oluşturmalarına yardımcı olmuştur.

Cumhuriyet öncesinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde başlayan modernleşme hareketleriyle birlikte kadınların sanatla ilgilenmesi desteklenmiştir. Özellikle Tanzimat Dönemi'nde İnas Sanayi Nefise Mektebi'nin açılmasıyla birlikte kadınların eğitime yönelik çabalar artmış ve sanat eğitimi de bu kapsamda ele alınmıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra, kadınların sanat eğitimine katılımı daha da hız kazanmıştır bu kapsamda desteklenmeye devam edilmiştir. Kadın sanatçılar, resim, heykel ve diğer sanat dallarında eğitim alarak önemli eserler üretmişlerdir.

2.2.3.3. Kadınların Sanat Alanında Karşılaştığı Engeller

Kadınların sanat eğitimine katılımı Osmanlı'daki batılılaşma hareketleriyle başlamış ve Cumhuriyet Dönemi'nde devam etmiştir. Her ne kadar bu konuda teşvik

edilseler de çeşitli engellerle karşılaştıkları bilinmektedir (Şen, 2016). Bu engeller toplumsal ve kültürel faktörlerden kaynaklanmaktadır. Cumhuriyet'in kadına yönelik reformları, toplumsal eşitlik anlayışını güçlendirirken, kadınların sanat alanında da daha fazla yer edinmelerini sağlamıştır. Ancak bu durum, her zaman doğrudan destek ve fırsatlar ile gerçekleşmemiştir. Kadın sanatçılar, toplumsal cinsiyet rollerinin ve kültürel engellerin ötesine geçerek sanatlarını geliştirmeye çalışmışlardır.

Kadınların sanat alanında karşılaştığı en büyük engellerden biri, geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri ve ataerkil değer yargılarıdır. Osmanlıda on iki yaşına gelen kız çocukları büyümüş kabul edilmiştir. On dört yaşına gelen kız çocuklarının ise evlenme çağında oldukları düşünülmüştür (Dilmaç, 2011, s. 106). Toplumun kadına biçtiği roller, onların sanat alanında aktif olmalarını sınırlamıştır. Kadınların ev içi sorumlulukları (Güçlü & Yüce, 2021, s.152) ve ailevi yükümlülükleri, sanat eğitimi almalarını zorlaştırmıştır. Bu durum, kadınların sanatsal yeteneklerini geliştirmelerini ve profesyonel sanat kariyerlerine yönelmelerini engellemiştir.

Sanat eğitimi veren kurumlarda da cinsiyet ayrımcılığına rastlanmıştır. Kadın öğrenciler, erkek öğrencilere göre daha az destek görmüş ve eğitim süreçlerinde ayrımcılığa maruz kalmışlardır. Bu durum, kadınların sanatsal ifade alanlarını daraltarak ve potansiyellerini tam anlamıyla gerçekleştirmelerini engellemiştir. Dilmaç'ın aktardığına göre, Hoca Ali Rıza'nın denetiminde Gülhane Parkı ve Üsküdar'da, Mihri Hanımın refakatinde de Topkapı Sarayı ve çevresinde açık hava çalışmaları yapan öğrencilerin bu çalışmaları kadın olmaları sebebiyle özel izinle ve polis koruması altında gerçekleştirilebilmiştir (Dilmaç, 2011, s. 109). Kız öğrenciler sanat alanında eğitim alma imkanı bulsalar da, bu süreç onlar için daha meşakkatli olmuştur.

Cumhuriyet dönemi, Türk kadın sanatçıları için hem fırsatlar hem de zorluklar içeren bir dönem olmuştur. Mustafa Kemal Atatürk'ün modernleşme ve eşitlikçi politikaları, kadınların sanatta daha fazla yer almasını sağlamış ve kadın sanatçılara toplumsal ve kültürel alanlarda daha fazla ifade özgürlüğü sunmuştur. Ancak, bu süreç boyunca kadın sanatçılar, erkek egemen toplumda ve sanat dünyasında kendilerini tanıtarak toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine karşı mücadele etmişlerdir. '... ilk elli yıllık dönemde sanatçı kadınların isimleri hep erkek meslektaşlarının arkasında, hatta epey gerisinde kalır. Cumhuriyet ilk kuşak sanatçılarından biri olan Hale Asaf'ın kısa dönem eğitimciliğinden Neş'e Erdok'un asistan olmasına; yani 1924'ten 1975'e kadar Devlet

Güzel Sanatlar Akademisi'nin Resim Bölümü'nde atölye hocası olan tek bir kadın eğitimciye rastlamıyoruz.' (Dastarlı, 2023). İlk elli yıldan sonra 1959 yılında Mürşide İçmeli'nin Gazi Eğitim Enstitüsündeki grafik asistanlığından bahsedebilir (Vikipedi, 2025). Ancak elbette ki erkek meslektaşlarının ve bazen meslektaşları olan eşlerinin gerisinde de kalsalar, Cumhuriyet'in kadına yönelik reformlarının, kadın sanatçılar üzerindeki etkisi, sanatlarını daha özgürce ve cesurca ifade etmelerine olanak tanımıştır. Bu da Türk sanatının çeşitlenmesini ve gelişmesini sağlamıştır.

Tarihsel süreç içinde hayatın her alanında erkek egemenliğinin görülmesi elbette ki tesadüf değildir. Dünya genelindeki mevcut düzen içinde kadınlar doğal haklarını elde etmek ve eşit şartlar altında var olmak için ekstra çaba göstermek zorunda kalmışlardır (Sefer, 2013). Sanatta da durum aynıdır. Sanat eğitimi almış kadın sanatçılar profesyonel sanat hayatının içinde dahi erkek egemenliğine maruz kalmışlardır. Zaman içinde katı kurallara karşı direnerek sanatçı ve eğitimci olarak varlık gösterebilmişlerdir. 19. Yüzyılın ikinci yarısında batılılaşma hareketleriyle beraber başlayan bu süreç Cumhuriyet Dönemi ile belirginleşmiştir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımıyla betimsel ve yorumlayıcı bir model benimsenerek tasarlanmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Çalışma, hem sanat nesnesi merkezli bir biçimsel çözümleme hem de bağlamsal yorumlama ilkelerine dayanmaktadır. Bu yönüyle eserler, yalnızca estetik formlar olarak değil, aynı zamanda üretildikleri dönemin kültürel, tarihsel ve toplumsal koşullarıyla bütüncül bir şekilde ele alınacaktır.

3.2. Araştırmanın Materyali ve Analiz Tekniği

3.2.1. Araştırma Materyali

Araştırmanın materyali olarak, Cumhuriyet Döneminde (1920-1950) aktif olan ve literatür taramasıyla belirlenen dokuz kadın ressamı odaklanılmıştır: Mihri Rasim (Müşfik), Celile Uğuraldım (Hikmet), Nazlı Ecevit, Fahr El Nissa Zeyd, Sabiha Bozcalı, Aliye Berger, Eren Eyüboğlu, Refia Edren Çıray ve Hale Asaf (Salih). Bu sanatçıların sanatsal yeterliliklerini ve olgunluk dönemlerini en yetkin şekilde temsil eden üçer adet eser ana dönemin hemen sonrasındaki 1965 yılına kadar olan aralığı kapsayacak şekilde (1950 $\pm$ 15 yıl), literatürde ulaşılabilir kaynaklar temel alınarak amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiştir.

Bu eserler danışman ve araştırmacı tarafından belirlenen kriterler doğrultusunda (Sanatçı, Temsil edilen üslup/akım (Arka Yapı), Plastik açıdan temel özellikler (Ön Yapı), Öne çıkan temalar/konular) araştırmanın bütünlüğünü sağlamak ve analiz akışını kolaylaştırmak amacıyla Bulgular ve Yorum Bölümü'nde yer alan "Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Kadın Ressamların Resimlerinin Genel Özellikleri" başlıklı sistematik bir tabloda sunulmuştur.

3.2.2. Ontolojik Analiz Tekniği

Seçilen toplam yirmi yedi eser, sanat eserinin varlık yapısını felsefi düzeyde inceleyen ontolojik analiz metodu çerçevesinde ele alınacaktır. Bu metot uyarınca, eserler sistematik olarak iki temel kategori bağlamında değerlendirilecektir (Tunalı, 2011):

Ön Yapı (Plastik özümleme): Eserin duyularla doğrudan algılanan maddi ve biçimsel katmanları (kompozisyon, biçim, renk, doku gibi plastik öğeler) incelenecektir.

Arka Yapı (İçerik ve Bağlamsal Yorumlama): Ön yapının taşıdığı anlamsal, sembolik katmanlar (işlenen temalar, sanatçının ifadesi) sosyo-kültürel bağlamda yorumlanacaktır.

3.3. Veri Toplama Yöntemleri

Araştırmada nitel yöntemler benimsenmiş olup, temel veri toplama teknikleri olarak doküman incelemesi (Kıral, 2020) ve görsel analiz kullanılmıştır (Akyol, 2019). Bu amaçla kapsamlı bir literatür taraması yapılmıştır. Tarama sürecinde birincil ve ikincil kaynaklar (sanatçı katalogları, orijinal eleştiri yazıları, biyografiler) ile kütüphaneler ve veri tabanları taranmış; kitap, tez, makale, dergi ve bilimsel içerikli internet yazıları temel dokümanlar olarak kullanılmıştır. Toplanan dokümanlar, seçilen eserlerin bağlamını güçlendirmek ve arka yapı analizine zemin hazırlamak için kritik veri setini oluşturmuştur.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

CUMHURİYET DÖNEMİ KADIN SANATÇILARI

Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatında, kadın ressamalar önemli bir yer tutmaktadır. Bu dönemde yetişen kadın sanatçıların eserleri ve genel özellikleri, dönemin toplumsal ve kültürel dönüşümünü yansıtmaktadır. Sanatçıların eserlerinde, dönemin modernleşme çabaları ve toplumsal değişimler etkisini göstermektedir. Kadın figürü, bu dönemde hem estetik hem de toplumsal bir sembol olarak resmedilmiştir. Sanatçılar, kadınların toplumsal hayattaki rollerini, haklarını ve mücadelesini eserlerine yansıtmışlardır (Kaya Karaduman, 2023).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, resim sanatına ilgi duyan kadın sanatçıların çoğu, eğitilmiş ve kültürlü ailelerden gelmektedir. Bu aileler, kızlarının sanat eğitimi almasını desteklemiş ve bu sayede kadınlar sanatsal yeteneklerini geliştirme fırsatı bulmuştur. Eserlerde, Batı'daki sanat akımlarının etkileri görülmektedir. Empresyonizm, Kübizm ve Dışavurumculuk gibi akımlar, kadın ressamaların çalışmalarında izlenebilir (Kaya Karaduman, 2023). Özellikle portre, natürmort ve oto portre gibi konularda eserler üretilmiş; fırça darbelerinin belirginliği, ışık ve renk kullanımı gibi teknikler ön plana çıkmıştır (Koç Bayi, 2022). Kadın ressamaların eserlerinde, kadının toplumdaki yeni konumu yansıtılmış; bireysellik, öz saygı ve özgüven gibi nitelikler öne çıkarılmıştır. Kadın figürleri, güçlü duruşları ve mücadeleleriyle toplumsal hayattaki yerlerini vurgulanmıştır. Bu temalar, dönemin kadın hakları ve eşitliği mücadelesini yansıtmaktadır (Kaya Karaduman, 2023,s. 89). Kadın ressamalar, eserlerini sergilemek ve sanatlarını tanıtmak için çeşitli sergilere katılmışlardır. Ayrıca, bu sergiler aracılığıyla kadın ressamalar, sanat ve çevrelerinde kabul görmüş ve eserleri geniş kitlelere ulaşmıştır (Akçay, 2015). Bu etkinlikler, kadın sanatçıların görünürlüğünü arttırmış ve onların sanatsal kimliklerini pekiştirmiştir.

Cumhuriyet dönemi kadın ressamaları, sanatsal üretimleri ve toplumsal katkılarıyla Türk resim sanatının şekillenmesinde önemli bir rol oynamışlardır. Eserleri, dönemin kültürel ve toplumsal dönüşümünü yansıtan değerli belgeler olarak günümüze ulaşmaktadır.

4.1. Saraydan Modernizme Uzanan Fırça: Mihri Rasim (Müşfik) (1885-1954)



Şekil2. Mihri Rasim Hanım.

Kaynak: Erişim Bağlantısı: <https://www.kimmihri.com/painter-mihri/> Erişim Tarihi: 03.04.2025.

Mihri Rasim (Müşfik) Hanım, Türkiye'nin ilk kadın ressamlarından biri olarak sanat tarihimizde önemli bir yere sahiptir. 1885 yılında İstanbul'da doğmuş ve 1954 yılında New York'ta hayatını kaybetmiştir. Sanatçı kimliği, eğitimi ve eserleriyle Türk resim sanatının gelişimine büyük katkılarda bulunmuştur. Mihri Hanım, Osmanlı

İmparatorluğu'nun tanınmış hekimlerinden Dr. Mehmet Rasim Paşa'nın kızı olarak, yüksek bir sosyal sınıf içinde dünyaya gelmiştir. Aile üyeleri Yıldız Sarayı'nda yaşayan Mihri Hanım, bir ziyareti sırasında yaptığı bir resmini II. Abdulhamid'e sunmuş, resmi beğenen Sultan, saray ressamı İtalyan Fausto Zonaro'dan ders almasını teşvik etmiştir. Batılı bir resim eğitimi alan Mihri'nin yüksek sosyal sınıfı onun ressam olmasına kapı aralayan koşuldur. 1900'lü yılların başında sanat eğitimi için Roma ve Paris'e gitmiştir. Burada farklı resim akademilerinde eğitim almış ve birçok sanatçıyla çalışmıştır. Paris'te ilk eşi Hariyeci Müşfik Selami Bey ile evlenmiş ve yeni evli çift 1912'de İstanbul'a yerleşmiştir. İkinci Meşrutiyet sonrasına denk gelen bu senelerde İstanbul'un yeniden şekillenmekte olan kültürel ve siyasal çevreleriyle yakınlık kuran Mihri Hanım, 1914 yılında bu ilişkilerini kullanarak, İstanbul'da kadınlar için bir güzel sanatlar okulu olan İnas Sanayi Nefise Mektebi'nin açılmasında etkili olmuştur (Dağoğlu, 2019). O dönemde kadınlar için açılan okullardaki en büyük sorun yetişmiş kadın eğitimci sorunudur. Bir süre İnas Sanayi Mektebi'nin müdürlüğünü üstlenmiş ve resim hocalığını yapmıştır. Bu görevinde, pek çok kadın ressam yetiştirmiştir. Böylelikle kadınların sanat alanında aktif ve görünür olmalarını sağlamıştır. Hayatını sürdürdüğü ülkelerde kadınların yaşam standartlarını iyileştirmek için çalışmıştır (Dağoğlu, 2019). Mihri Hanım'ın Türkiye'de kadınların eğitimine bir katkısı da ilk defa nü resim çizmelerini sağlamak olmuştur. Kadın bir model bularak kadın öğrencilerin nü çizilmesini sağlamıştır. Erkek model olarak da kadınların, üzerine peştamal bağlandığını söyleyerek erkek torstan çalışma yapmaları sağlanmıştır (Sebik Gündüz, 2022). Bu durum da yine kadınların sanat eğitimi alırken yaşadığı zorlukların göstergesidir.

1918'de Şişli- Bomonti'deki Arpa Suyu 24 numaralı evinde Osmanlı basınının dikkatini çeken kişisel bir sergi açmıştır. Büyük Mecmua dergisinin 18 Eylül 1919 tarihli ve 11 sayılı nüshasında, sahibi ve mesul müdürlerinden olan Mehmed Zekeriya Sertel'in kaleme aldığı 'Mihri Hanım ve Sanatı' adlı yazısında, sanatçıdan 'milli bir varlık' olarak bahsedilmektedir. Mehmet Zekeriya sergiye dair alelade bir ziyaretçi gibi gittiğini ancak ilk resmi görür görmez büyük bir sanatçı karşısında bulunduğunu anladığını ifade eder. Kendisine hislerini belirtmesi için verilen deftere şu sözleri yazar: 'Kapıdan girerken bed-bindim. Türklüğün mahvolmak üzere bulunduğu korkmaya başlamıştım. Fakat kalbim ümitle dolu olduğu halde çıkıyorum. Ruhumdaki bu istihaleyi müstesna sanatkârimizin eserleri yaptı. Kendisine ebediyen minnettarım. Çünkü bende böyle kıymetli sanatkârları olan bir milletin ölmeyeceği kanaatini diriltti.'

Sergi ziyaretinden bir süre sonra kaleme alınan dergi sayısı, dönemde uygulanan sansür sebebiyle 91 günlük gecikmeyle yayınlanmıştır (Tongo, 2019). 1919 yılında işgal altındaki İstanbul'dan çıkmak için, Sultan VI. Mehmed Vahideddin'in eşi Emine Nazik-Eda Baş Kadın Efendi'nin beşinci nedimesi olarak hareme giren kuzeni Leyla Açıba, Mihri'nin yurtdışına çıkmasına yardımcı olur. Mihri, 1923 ve 1927 yıllarında daha çok İtalya'da yaşamıştır. 1927 yılında Amerikan Büyükelçiliğinden turist vizesi alarak New York'a gitmiştir. Hayatının son 27 yılının geçtiği ABD 'de hem bir portre ressamı hem de resim öğretmeni olarak üretmiş ve çalışmıştır. Mihri Hanım, yerel gazetelerin yanı sıra büyük tirajlı Amerikan gazetelerin ve Kanada basının sürekli ilgisini çekecek kadar ünlüdür. Amerikan bankacı Carlisle Rowntree gibi dönemin meşhur isimleri, portrelerini yaptırmak için sanatçının atölyesinde poz verirler. New York'ta ilk sergisini 1928 yılında açmıştır. Bu sergi Türkiye'de de takdir edilmiş ve Cumhuriyet gazetesinde sanatçıdan övgüyle bahsedilmiştir. New York'ta bir süre maddi sıkıntı çekmiş olsa da sanatçının şartları iyileşmiştir. Burada İtalyan asıllı besteci ve müzisyen Salavatore Virzi ile ikinci evliliğini gerçekleştirmiştir (Dağoğlu, 2019). Mihri Hanım'ın yaşamı boyunca girişken ve aktif olduğu görülmektedir.

Mihri Hanım, çalışma olanakları doğrultusunda özellikle portre ve natürmort çalışmalarıyla tanınmıştır. Dışarı çıkmak durumunda bırakmayan ve yakın çevrenin sınırları dâhilinde resmedilen bu eserler geleneksel olarak kadınlarla özdeşleştirilen ifade biçimlerindendir. Yine pastel boya teknik olarak atölye gerektirmeyen ve daha çok kâğıt üzerine uygulanan bir mecra olarak kadınların sanat üretimiyle ilişkilendirilmiştir (Antmen, 2019). Yaşadığı ülkelerde yirminci yüzyılın ilk yarısına damgasını vuran yazarların, gazetecilerin ve siyasetçilerin portrelerini yapmıştır. Bu isimler Georges Bernard Shaw, Edwin Markham, Thomas Edison, Benito Mussolini, Paul Von Hindenburg, Franklin Delano Roosevelt, Woodrow Wilson, Ahmed Rıza, İsmet İnönü ve Mustafa Kemal'dir (Dağoğlu, 2019). Sanatında Batı'nın modern tekniklerini benimsemiş, duygusal Dışavurumcu ve Realist akımlardan etkilenmiştir.

Mihri Hanım, Türk resim sanatının öncülerinden biri olarak, hem eserleri hem eğitimci kimliğiyle hem de göçebe yaşam tarzıyla sanat tarihimizde önemli bir yer edinmiştir. Onun yolu, kadınlara da ilham kaynağı olmuştur. Mihri Rasim, sanatıyla Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte, Osmanlı-Türk, Avrupa ve Amerikan kültür ve sanat camiaları arasında köprü görevi görmüştür (Dağoğlu, 2019). Eserlerinde Akademik ve Realist temelleri, duygusal dışavurumcu (ifadeci) (Yavuz, 2011) bir dille birleştirerek

Türk resim sanatına önemli katkılarda bulunmuştur. Özellikle kadın portrelerinde zarif bir ifade, hassas bir ışık kullanımı görülmektedir. Renklerde yumuşak geçişler, biçimlerde ise akademik disiplin baskındır.

‘Amerikan Birleşik Devletleri’ne aç bir göçmen olarak para kazanmak hevesi ile gelmedim, bir idealim vardı; yetenekli kişilerin arasında sayılmak.’ Mihri Rasim, 1935 (Dağoğlu, 2019). İfade ettiği üzere; sanatçının idealine ulaştığı açıkça görülmektedir.

4.2. İfade Cesaretiyle Nü’nün Ressamı: Celile Uğuraldım (Hikmet) (1883-1956)



Şekil3. Celile Uğuraldım.

Kaynak: Erişim Bağlantısı: <https://www.darulatika.com.tr/blog/5787/celile-uguraldim-hikmet-1883-1956> Erişim Tarihi: 10.04.2025.

Celile Enver, Celile Hikmet, daha sonra kendi seçtiği soyadı Celile Uğuraldım isimleriyle tanınan sanatçı, 1883 yılında İstanbul'da doğmuştur. Ailesi Alman ve Polonya soyundan gelmektedir. Dedesi Polonya ihtilali sırasında Osmanlı Devletine sığınan ve dönemin (1848) Sadrazamı, Ali Paşa tarafından himaye altına alınan ve Osmanlı ordusu için savaşırken şehit düşen Mustafa Celalettin'dir. Mühendishane-i Berri Hümayu'nda okuyan, yabancı dil bilgisinin yanı sıra iyi resim yapıp harita çizen Mustafa Celalettin, zekâsı ve çalışkanlığıyla okul müdürü Ömer Paşa'nın sevdiği bir öğrencidir. Ömer Paşa kızı Sıdika'yı Mustafa Celalettin'le evlendirmiş ve oğulları Enver dünyaya gelmiştir. Gençlik yıllarını Paris'te geçiren Enver Bey Osmanlı'ya iltica eden Alman kökenli Müşir Mehmet Ali Paşa'nın kızı, Leyla Hanım ile evlenmiştir. Bu evlilikten kızları Celile Hanım doğmuştur. Enver Bey'in (Hasan Enver Paşa) Sultan Abdülhamid'e yaverlik yaptığı sırada saray ressamı Fuasto Zonaro'dan özel ders alan Celile Hanım yabancı dil ve müzik eğitimi de almıştır. Daha sonraki yıllarda resim eğitimini Roma ve Paris'te sürdürmüştür. Celile Hanım 1900 yılında Hikmet Bey'le evlenmiştir. Hikmet Bey meşhur valilerden ve tasavvuf edebiyatıyla uğraşmış şairlerimizden Nazım Paşa'nın oğludur. Kendisi de yabancı dil bilen Hikmet Bey, Almanya'da konsolosluk, basın müdürlüğü, teşrifat müdürlüğü gibi görevlerde bulunmuştur. Bu evliliğin sonucunda ünlü şair Nazım Hikmet ve kızı Samiye dünyaya gelmiştir. Bir süre sonra eşiyle yollarını ayıran Celile Hikmet kendini tamamen resme vermiştir (Akçay, 2015). Celile Hanım ayrıcalıklı çevresinin olanakları çerçevesinde bir hayat sürmüştür.

Güzelliğiyle nam salan Celile Hanım bir dönem ünlü şair Yahya Kemal'le aşk yaşadıkları, kendisine şiirler yazıldığı ve evlenmek istedikleri çeşitli kaynaklarda yer almaktadır (Çelik, 2023). Portreleri ve nü çalışmalarıyla ön plana çıkan Celile Hanım, özellikle yakın çevresinin başarılı portrelerini yapmıştır (Bayav, 2015) Dönemin neredeyse bütün sanatçıları natürmort, portre, manzara, figüratif kompozisyonlar gibi birçok farklı konuda eser üretmişlerdir (Keskin, 2020). Araştırma çizgilerinin dikkat çektiği çıplak etütlerde de oldukça başarılı olan Celile Hanım'ın, zamanının çoğunu resim yapmaya ayırdığı bilinmektedir (Akçay, 2015). Çıplak insan resmine yönelmesi, döneminde bir cesaret örneği olarak gösterilebilir. Çok sayıda resim üreten sanatçı, bu çalışmaları hediye olarak verdiği için, aile çevresi dışında da resimleri bulunmaktadır. Nü eserlerini hediye ederken yatak odalarına değil, salona asılmasını ister (Müjgan,

2024). Hayatının sonlarına doğru ilerleyen göz rahatsızlığına rağmen resim yapmayı sürdürdüğü, üst üste üç gözlük takarak çalıştığı da bilinmektedir. Savaş zamanında Galatasaray Lisesi salonlarında açılan sergiye 'Kahve İçen Kadın' eseriyle katıldığı ve 1940'lı yıllarda Adana Halkevinde bir sergi açtığı bilinmektedir. Kızı Samiye Hanım da sanatçı adına ölümünden sonra (1988) geniş kapsamlı bir sergi açmıştır (Akçay, 2015). Celile Hanım'ın sergiler aracılığıyla toplumsal alanda görünürlüğü, kızının sahiplenmesiyle ölümünden sonra da devam etmiştir.

Celile Hanım eserlerinde 'Celile' imzasını kullanmıştır (Darülatika, t.y.). Bu durum sanatçının, kadınların soyadı değişimlerine (Enver, Hikmet, Uğuraldım) rağmen sanatçı kimliğini "Celile" ismiyle sabitleme çabasını göstermektedir (Akçay, 2015). Celile Hanım'ın, kültürlü bir ailenin, iyi yetiştirilmiş kızı olarak, yurt dışına gidip gelen sosyal anlamda da aktif bir kadın sanatçı olduğu araştırmalar sonucunda görülmektedir.

4.3. İzlenimci Bir Bakış: Nazlı Ecevit (1900-1985)



Şekil4. Nazlı Ecevit

Kaynak: Erişim Bağlantısı: <https://arts.ozyegin.edu.tr/tr/artist/nazli-ecevit> Erişim Tarihi: 12.04.2025.

Nazlı Ecevit 1900 yılı İstanbul doğumludur. İnas Sanayi Nefise Mektebi'nin ilk öğrencilerinden biri olarak Mihri Hanım'dan dersler almıştır. Farklı türlerde (manzara, figür, portre, natürmort) resimler yapan sanatçının İzlenimci tavırda özgün anlatımlı eserler üretmiştir (İstanbul Sanat Evi, t.y.). Bir dönem ara verdiği bilinse de (Başkan, 1994) oldukça üretken olduğu söylenebilir. Çok sayıda kişisel sergi açmış yanı sıra birçok karma sergiye katılmıştır. Eserlerinde manzaranın yanı sıra figüratif öğelere sıkça yer verdiği görülmektedir (Bayav, 2015). Birçok konuda eser üreten ressam, hayatın içinden manzara resimleriyle ön plana çıkmaktadır.

Üst sınıf bir ailenin kızı olarak eğitime özen gösterilmiştir. Babası Ferik Salih Paşa'nın oğlu Miralay Mehmet Emin Bey'dir. Annesi ise Hünkar Yaveri Ali Paşa'nın kızı Advie Hanım'dır. Beşiktaş İnas Rüştüyesi ardından Darülmuallimat Mektebini bitiren Nazlı Hanım, İnas Sanayi-i Mektebi'ne girmiştir. Mihri Müşfik, Ömer Adil ve Feyhaman Duran'ın atölyesinde çalışmıştır. 1924 yılında Dr. Fahri Ecevit'le evlenir. Bu evlilikten siyasetçi, devlet adamı, şair, yazar ve gazeteci Bülent Ecevit dünyaya gelir. Sanatçı 1922'den itibaren resim dersi vermiş ancak kişisel çalışmalar yapmamıştır (Akçay, 2015). Uzun süre öğretmenlik yaptıktan sonra 1947 yılından sonra tekrar resim yapmaya başlamıştır (Başkan, 1994). Türkiye'deki ilk kadın resim öğretmenlerinden biri olan Nazlı Ecevit'in, resim sanatının yaygınlaşmasında önemli bir rol oynadığı görülmektedir. İstanbul ve Ankara'da hayatı geçen sanatçı, 1985 yılında Ankara'da hayata veda etmiştir (Akçay, 2015). Nazlı Hanım sosyal çevresi sayesinde eğitim imkanları geniş olan kadınlardan birisidir.

4.4. Doğu ve Batı Arasında Bir Renk Fırtınası: Fahr El Nissa Zeyd (1901-1991)



Şekil5. Fahr El Nissa Zeyd

Kaynak: Erişim Bağlantısı:

<https://static.daktilo.com/sites/1683/uploads/2024/12/20/fahrelnissa-zeid-kimdir-1739712589.webp> Erişim Tarihi: 15.04.2025.

Sanatçılarla dolu bir ailenin sanatçı kızı olan Fahrünnisa, 1901 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Babası diplomat, asker Mehmet Şakir Paşa, annesi de Giritli Sare Hanım olan aile, 'Şakir Paşa ailesi' olarak bilinmektedir. Fahrünnisa, 'Halikarnas Balıkcısı' adıyla tanınan yazar Cevat Şakir Kabaağaçlı ve gravür sanatçısı Aliye Berger'in kardeşidir. Aynı zamanda seramik sanatçısı Füreyâ Koral'ın teyzesidir. Resme olan merakının kendisi de resim yapan abisi Cevat Şakir'den kaynaklandığı bilinen sanatçı, bireylerinin çoğu sanatçı olan bir aileye mensuptur (Acar & Alp, 2024).

Sanatçı ve kültürlü bir çevrenin getirisi olarak eğitime önem verilmiş, Notre Dame de Sion'u bitirdikten sonra İnas Sanayi Nefise Mektebi'ne gitmiştir. Ardından eğitime Paris Ranson Akademisi'nde devam etmiştir. 1920 yılında yazar İzzet Melih Devrim ile evlenmiştir. Bu evliliğinden aile yapısına uygun olarak yetişen ressam Nejat Devrim ve tiyatrocu Şirin Devrim dünyaya gelmiştir. İkinci evliliğini Irak Büyük Elçisi Prens Emir Zeyd ile yaparak Zeyd soyadını almıştır. Bu evliliğinden de Raad adında bir oğlu olmuştur. Zeyd soyadıyla beraber 'Fahr el nissa' ismini kullanmaya başlamıştır. Modern sanat yanı sıra geleneksel motiflerin de görüldüğü eserleri, birçok ülkede sergilenmiştir. En çok sergi açan ilk Türk kadın sanatçı olan Fahrelnissa Zeyd farklı kültürlerden de etkilenmiştir. Çalışmalarında Mısır ve Bizans etkileri de görülmektedir. Soyut resim ve portrede birçok eseri vardır. 1928'de Paris'te Ranson Akademisi Stalbach Atölyesi'nde ve Roger Bissiere Atölyesi'nde çalışmıştır. Bissiere, soyut eğilimlerin tanınan sanatçılardandır. Zeyd, yurda dönünce 1930 yılına kadar Türkiye'de Güzel Sanatlar Akademisi Namık İsmail ile çalışmıştır. Sanatçı, bir dönem D Grubu üyesi olmuştur (Acar & Alp, 2024). Farklı ülkelerde yaşayan sanatçı bunu sanatına da aktarmıştır.

Yurt içinde ve yurtdışında tanınan Fahrelnissa Zeyd'in, oldukça aktif çalıştığı görülmektedir. Sanatçı bir ailenin ferdi olarak sanatı anlama yorumlama yeteneği gelişmiş ve tarzını cesurca oluşturabilmiştir. Fahrelnissa Zeyd 1976'da eşinin ölümünden sonra Amman'a yerleşmiştir. Burada kendi adıyla anılan bir enstitü açmıştır. Farklı ülkelerde birkaç sergi daha açan sanatçı, 1991 yılında Amman'da hayata veda

etmiştir (Akçay, 2015). Ailesinin ve sosyal çevresinin imkanlarının, Fahrelnissa Hanım'ın hayatına ve sanatına gözle görülür katkıları mevcuttur.

4.5. Sanayileşen Türkiye'nin Görsel Hafızası: Sabiha Bozcalı (1903-1998)



Şekil6. Sabiha Bozcalı

Kaynak: Erişim Bağlantısı: <https://www.5harfliler.com/calisan-kadin-sabiha-bozcali/> Erişim Tarihi: 8.05.2025.

Hatice Sabiha Bozcalı, 1903 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Babası Bozcaadalı Bahriye Nazırı Hasan Paşa'nın oğlu Rüştü Paşa'dır. Rüştü Paşa babası gibi denizci bir amiraldir. Sabiha Hanım'ın annesi iste uzun yıllar Dâhiliye Nazırlığı yapan Memduh Paşa'nın kızı Handan Hanım'dır. Handan Hanım kültürlü ve sanatkâr bir kadındır (Yakar, 2017).

Tanınmış ailelerin torunu olarak iyi eğitim alarak büyüyen Sabiha, yabancı dil eğitiminin yanı sıra küçük yaşlarda resme başlamıştır. 1913-1919 yıllarında Bahriyeli Ali Sami Boyar'dan özel ders almıştır. Babası onu dil gelişimini ilerletmesi ve resim dersleri almak üzere 1919-1921'de Berlin'e göndermiştir. Sabiha, Münih'te Prof. Karl Kaspar'dan ders almıştır (1921-1924). Beş yıllık eğitiminin ardından İstanbul'a döndükten sonra Mısır Hanedanı'na konuk edilmiş (1925-1926), burada portre ve manzaralar yapmıştır. Tekrar yurda dönerek Namık İsmail'in atölyesinde misafir öğrenci olarak çalışmıştır. Burası geçmişte İnas Sanayi Nefise Mektebi olan okulun karma eğitimindeki devamıdır. 1930-1933 yılları arasında Paris'te bulunmuştur. Burada Paul Signac ve ailesiyle yakın ilişkiler içinde olmuştur. Üç yıllık eğitimden sonra farklı ülkelerde resim konusunda derinleşen sanatçı, ilk özel sergisini yurda döndükten sonra Filarmoni Derneği'nde açmıştır. Sanat aşkıyla bu sefer Roma'ya giden sanatçı (1947-1949) Giorgio de Chirico'nun atölyesinde çalışmıştır (Yakar, 2017). Farklı ülkelerde eğitim alan sanatçının sanat altyapısının zengin olduğu söylenebilir.

Farklı teknik ve malzemelerde (karakalem, sulu boya, pastel, yağlıboya) eserler üretmiştir (Bayav, 2015). Asıl çalışma alanı ise kitap, gazete mecralarında çizdiği illüstrasyonlar olmuştur. 1952 yılında Milliyet gazetesinde çalışmaya başladıktan sonra illüstrasyon eserleri dikkat çekmiş ve üretimini bu yönde şekillendirmiştir. Ulusal gazeteler ve Reşat Ekrem Koçu'nun İstanbul Ansiklopedisi olmak üzere birçok eser için çizimler yapmıştır. Reşat Ekrem Koçu'nun kitapları için yaptığı çizimler, Sabiha Rüştü Bozcalı'nın illüstratör kimliğiyle geniş kitlelerce tanınmasını sağlamıştır ("Sanatıyla İz Bırakan Kadınlar", 2016). Yassıada Duruşmaları İllüstrasyonları haber/belge niteliğindedir. 'Yurt Gezileri' kapsamında Zonguldak'a gitmiş ve buradaki fabrikaları çalışmıştır. Endüstri konulu resimler yapan ilk kadın sanatçımızdır. Ancak bu eserlerin nerede olduğu bilinmemektedir. Müze ve özel koleksiyonlarda daha çok manzara ve natürmortları bulunmaktadır. Yanı sıra reklam İllüstrasyonları da yapmıştır (Yakar, 2017). Sabiha Bozcalı sanatı günlük hayata taşımıştır. Farklı ülkeler farklı hocalarla

çalışmış, birçok eser üretmiş olan sanatçı, 1998’de İstanbul’da hayatını kaybetmiştir (Bayav, 2015). Sanatçı sanat alanında yenilikçi ve oldukça üretken bir yaşam sürmüştür.

4.6. Dışavurumcu Bir Ruhun Kazındıkları: Aliye Berger (1903-1974)



Şekil7. Aliye Berger

Kaynak: Erişim Bağlantısı:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Aliye_Berger#/media/Dosya:Aliye_Berger_\(cropped\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Aliye_Berger#/media/Dosya:Aliye_Berger_(cropped).jpg)

Erişim Tarihi: 20.05.2025.

Aliye Berger, 1903’te İstanbul’da, Şakir Paşa Ailesi olarak bilinen ailenin en küçük çocukları olarak dünyaya gelmiştir (Furat, 2024). Sanatçılarla dolu bu ailede dünyaya gelmek, elbette Aliye Berger’in de iç dünyasını etkilemiştir. Öyle ki, aile fertleri gibi kendisinin de ön plana çıkan bir sanatçı olmasını sağlamıştır. Aile evinde tanıştığı

edebiyat, resim, müzikle kendisi de ilgilenmiştir. Ablasının ve abisinin resim yaptığına şahit olmuş ancak kendisi erken yaşlarında resim yapmaya başlamamıştır. Şakir Bey çocuklarının dil öğrenmesine de ayrıca özen göstermiştir. Özel derslerle evde başlayan eğitimi babası Şakir Bey'in kurulmasına öncülük ettiği Büyükkada'daki ilkokulda devam etmiştir. Daha sonra 1912'de ablası Fahrelnissa gibi İstanbul Notre Dame de Sion yatılı Fransız okuluna gitmiştir. I. Dünya Savaşı okul kapanmıştır. Aliye Hanım henüz on bir yaşında babası Mehmet Şakir Paşa'yı kaybetmiştir. Ancak annesi Sare İsmet Hanım çocuklarının eğitimine önem vermeye devam etmiştir. O dönemler oldukça pahalı olmasına ve maddi problemler yaşamalarına rağmen 1915'te ise Madam Braggiotti özel Fransız okuluna gitmiştir (Noyan, 2002). Bu durum İsmet Hanım'ın çocuklarının eğitimine verdiği önemin bir göstergesidir.

Aliye Berger'in hayatında dönüm noktası belki de kocası Carl Berger'in ölümü olmuştur. 1924'te Macaristan'daki halk ayaklanmasına katılan Carl Berger Boronai, ayaklanma kanlı bir şekilde bastırılınca, kaçıp Türkiye'ye sığınmıştır. Sanatçının yeğeni Füreyâ Koral'a müzik dersi vermek için köşke gelen Carl Berger'le bu vesileyle tanışmıştır. Aliye Hanım da Carl Berger'den müzik dersi almıştır. İkili 1947'de evlenmişlerdir. Ancak evlendikten altı ay sonra Carl Berger kalp krizi geçirerek hayatını kaybetmiştir. Aliye Berger bu olaydan sonra ölümle yaşam arasında kalmışsa da, ablası Fahrelnissa'nın yönlendirmesiyle kendisini sanata vermiştir. İlk resmini on yedi yaşında yapan Aliye Berger, farklı tekniklerle çalışmalar yapmıştır. Ama kendisini onu ön olana çıkartan gravür tekniğinde bulmuştur (Noyan, 2002). Gravürlerinde çoğunlukla siyah-beyaz kontrastını uygulamıştır ve genellikle çukur baskı tekniğini kullanmıştır. Berger yanı sıra renkli gravürler de yapmıştır. Eserleri onun yaşamının dışavurumudur (Okkalı, 2022). 1947 yıllarında ilk gravür çalışmalarını Londra'da yapmıştır. O sırada ablası Fahrelnissa kocası Emir Zeyd ile Londra'dadır, Aliye Hanım da onlarla birlikte. 1950 yılında tekrar İstanbul'a dönmüştür. Türkiye'de bir süre gravür tekniği konusunda malzeme yetersizliğinden sıkıntı çekmiş olsa da, ilk kişisel sergisini Fransız Başkonsolosluğunda açmıştır. Narmanlı Han'daki dairesi sanatçının hem yaşam alanı hem de atölyesi olmuştur (SALT, 2017). Narmanlı Han'daki dairesinin sanatçının hem yaşam alanı hem de atölyesi olması, önemini arttırmaktadır.

Yapı ve Kredi Bankası'nın kuruluşunun onuncu yılı sebebiyle 1954 yılında bir yarışma düzenlemiştir. 'Türkiye'de İş ve Üretim(İstihsal)' konulu bu yarışmanın jüri görevi ise o yıl Türkiye'ye gelen Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Birliği'ne (AICA)

teklif edilmiş ve teklif kabul edilmiştir. Düzenlenen resim yarışmasına ülke çapında birçok sanatçı katılmıştır. Aliye Berger ‘Güneşin Doğuşu’ adlı yağlıboya eseriyle yarışmanın birincisi seçilmiştir. Aliye Berger uluslararası bir jürinin değerlendirdiği ilk Türk resim yarışmasında birincilik ödülü alan ilk sanatçıdır. Ve bu birincilik çok ses getirmiştir. Birçok sanatçıdan yanı sıra arkadaşım dediği sanatçılar tarafından da çok eleştiri almıştır. Narmanlı Han’daki evinde çıkan yangında birçok eserini kaybetmiş olmasına rağmen 1950-1972 yılları arasında birçok eser üretmiştir. Başına gelen her şeye rağmen hayata bağlı olan sanatçı elliyi aşkın sergi açmıştır. Bunların bir kısmı kişisel bir kısmı iste toplu açılan sergilerdir. Eserleri Avrupa ve Amerika’daki galerilerde de yer almıştır. Birçok özel koleksiyonda da eserleri mevcuttur. Aliye Berger Uluslararası Kadın Sanatçılar Kulübü’nün de üyesi olmuştur. Yaşamının son anına kadar üreten çalışan, hayatı ve süslenmeyi çok seven, eldivenleri ve şapkası olmadan hastaneye bile gitmeyen kadın Aliye Berger; birbirine sarılmış insan formundan oluşan bir mermer altında büyük aşkı Carl Berger Boronai ile yan yana yatmaktadır (Noyan, 2002). Eşinin ölümünden sonra resme başlayan ve duygusal dünyasını sanatında ön planda tutan Aliye Hanım’ın bütün yaşamı bu doğrultuda şekillenmiştir.

4.7. Anadolu'nun Modern Yorumcusu: Eren Eyüboğlu (1907-1988)



Şekil8. Eren Eyüboğlu

Kaynak: Erişim Bağlantısı: <https://binevigaleri.com/eren-eyuboglu> Erişim Tarihi: 22.05.2025.

Eren Eyüboğlu (Ernestine Leibovici) 1907 yılında Romanyalı Musevi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. 1927 yılında Yaş Güzel Sanatlar Akademisinde eğitime başlamıştır. 1929'da Paris e giden sanatçı Julian Akademisine giderek Andre Lothe'nin öğrencisi olmuştur. Burada hayatının akışını değiştirecek olan Bedri Rahmi Eyüboğlu ile tanışmıştır. 1936 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu'yla evlenmiş ve İstanbul'a yerleşmiştir. Türk vatandaşlığına geçen Ernestine adını 'Eren' olarak değiştirmiştir. 'Yurdu Gezen Türk Ressamları' projesi kapsamında eşiyile beraber

Anadolu'yu gezmiştir (Kültür ve Turizm Bakanlığı, t.y.). Anadolu'dan çok etkilendiği eserlerinde ana tema olarak Anadolu insanını ve kadını işlemesinden anlaşılmaktadır.

Sanatçı Anadolu'dan esinlenmiştir; geometrik nakış ve motifleri soyutlayarak çalışmıştır. Eserlerinde Anadolu insanını, özellikle kadını anıtsal, stilize ve geometrik formlarla resmetmiştir. Canlı renk kullanımı ve Kübist etkiler taşıyan kompozisyonlarıyla kendine has bir üslup edinmiştir. 1939'da D Grubu'nun açtığı sergiye katılarak, grubun içindeki yerini almıştır. Batıdan aldığı eğitimle doğunun kültürünü harmanlayan sanatçı çarpıcı renkler ve çizgilere sahip eserleriyle başarılı sentezler sunmuştur. Resmin yanı sıra seramik ve mozaikte çalışmıştır. Dönemi içinde aktif çalışan, sergi ve yarışmalara katılan sanatçı 1988'de İstanbul'da hayata gözlerini yummuştur (Çevik, 2018). Eren Hanım Batı ve Doğu sentezini hem hayatına hem de eserlerine yansıtan güçlü bir göstergedir.

4.8. Yurt Gezilerinden Beslenen Bir Sanatçı: Refia Edren Çıray (1913-2000)



Şekil9. Refia Edren Çıray

Kaynak: Turan, E. (Ed.). (1998). Yurt gezileri ve yurt resimleri (1938–1943) (Sergi kataloğu, s. 129,130,131). İstanbul: Millî Reasürans Sanat Galerisi

Refia Edren Çıray 1913 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. İlkokulu Heybeliada İlkokulu'nda okumuş daha sonra Anvers'te Kız Enstitüsü Orta bölümüne gitmiştir. Gazi Osman Paşa Lisesi'nin orta bölümüne devam etmiştir. Babasının ve annesinin ileri görüşlü olduklarını aktaran Refia Hanım, ailesinin teşvikiyle henüz ortaokulu bitirmeden Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş ve İbrahim Çallı ile çalışmıştır. Ortaokulu ise dışardan bitirerek akademiye daha sonra resmen kaydolmuştur. Akademiden 1940 yılında mezun olmuştur (Turan, 1998, s.129, 130, 131). Refia Hanım Yurt Gezilerine katılan bir sanatçı olmasına rağmen, ulaşılabilir kaynaklarda hakkında çok az bilgi olduğu görülmektedir. Bu durum kadın sanatçıların eserlerinin ve biyografilerinin arşiv eksikliğine bir örnektir.

1941 yılında 'Yurt Gezileri' ne dâhil olan Refia Edren, Ordu'ya giderek kısa zamanda birçok çalışma yapmıştır. Buradaki Halkevinde ilk sergisini açmıştır. Aynı zamanda resim konusunda bir konferans vermiştir. Orduya gelişi, sergisi ve konferansı yerel gazetelerde yayınlanmış ve oldukça ilgiyle karşılanmıştır. (Artium Modern, t.y.) 1941-1955 yılları arasında Devlet Resim ve Heykel Sergilerine katılmıştır. İstanbul'daki ilk sergisini ise 1942'de Eminönü Halkevi'nde açmıştır. 1943-1946 yılları arasında Heybeli Ortaokulu'nda resim öğretmenliği yapan sanatçı, dönem dönem eşinin işi sebebiyle farklı ülkelerde bulunmuştur. Yunanistan, Bulgaristan ve Japonya'da giden sanatçı, 1963'de Tokyo'da da kişisel bir sergi açmıştır. Ankara ve İstanbul'da yaşamını sürdürmüş ve sergiler açmaya devam etmiştir. İzlenimci bir çizgide değerlendirebileceğimiz sanatçı Tokyo'ya kadar olan sürece kadar bu tavrı sürdürmüştür. Japon kaligrafi sanatından etkilenen Refia Hanım buradan sonra serbest fırça tekniğinin dışında daha kontrollü çizgi yapısıyla çalışmıştır (Turan, 1998, s.129, 130, 131). Sanatçının eserlerin ve bilgilerine ulaşmak bir sınırlılık teşkil etse de, ulaşılabilir kaynaklarda sanatındaki değişim gözle görülmektedir.

4.9. Bir Modern Sanat Yorumcusu: Hale Asaf (Salih) (1905-1938)



Şekil10. Hale Asaf

Kaynak: Erişim Bağlantısı: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hale_Asaf-greyscale.jpg Erişim Tarihi: 03.06.2025.

Hale Asaf 1905 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. İsmi kullandığı büyükbabası Asaf Paşa Sultanhamit'in yaverliğini yapmıştır. Babası Salih Bey Abdülhamit dönemindeki temyiz reislerindendir. Annesi ise Çerkez Ahmet Rasim Paşa'nın kızı Enise Hanım'dır. Sanatçı Mihri Rasim (Müşfik) Hanım Hale Asaf'ın teyzesidir. İlköğretimi özel olarak evde tamamlayan Hale Asaf daha sonra Notre Dame de Sion'a gitmiştir. Dil konusunda öğrenmeye açık olan sanatçı Fransızca, İngilizce, Rumca ve İtalyanca öğrenmiştir. Teyzesi Mihri Hanım'dan ilk teknik resim derslerini alan sanatçı, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nin sınavına girip kazanmıştır.

Ailesi resim eğitimi alması için onu desteklemiş ve küçük yaşta Berlin’de resim eğitimi alarak, Prof. Arthur Kampf’ın öğrencisi olmuştur. Bir süre sonra babasının para gönderememesinden dolayı geçim sıkıntısına düştüğü için İstanbul’a dönmüştür. Ömer Adil Bey döneminde İnas Sanayi Nefise Mektebi’ne kaydolmuştur. Ömer Adil ve Feyhaman Duran’ın atölyelerinde resim eğitimine devam etmiştir. Bu okulda okurken bir dönem teyzesi Mihri Hanım’ın yanına Roma’ya gitmiştir. Tekrar yurda dönerek İnas Sanayi Nefise Mektebi’ndeki eğitimine devam etmiştir. 1925 yılında Maarif Vekâleti’nin Avrupa sınavını kazanarak yurtdışında eğitim alan ilk kadın sanatçı olmuştur. Önce Almanya’da çalışmış daha sonra Paris’e geçmiştir. Burada Andre Lhote’nin öğrencisi olmuştur. Paris Montpaarnasse’de birçok Türk sanatçının arasına katılmıştır. Yine o yıllarda Paris’te bulunan seramik sanatçısı İsmail Hakkı Oygur ile tanışmış ve nişanlanmıştır (Sevindik, 2003). İsmail Hakkı Oygur’ da sanatçının portresini yaptığı yakınları arasına girmiştir.

Hale Asaf bir süre babası Salih Bey’in adını kullanmıştır. Ancak daha sonra babasının annesi ve kendisini terk etmesi sebebiyle dedesi Asaf Bey’in adını kullanmaya başlamıştır (Vikipedi, t.y.). 1928 yılında Paris’teki diğer Türk sanatçılarla beraber Türkiye’ye dönmüştür. Türkiye’ye döndükten sonra Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurucu üyelerinden olmuştur. Birliğin kurucu üyeleri arasında olan tek kadın sanatçıdır (Başkan, 1994). Birliğin düzenlediği sergilere katılmıştır (1928-1929) (Yıldız, 2023). Bursa Kız Öğretmen Okulu’na resim öğretmeni olarak atanmıştır. Yabancı dili iyi olan Necati Bey Kız Sanat Enstitüsü’nde Fransızca öğretmenliği de yapmıştır (Akçay, 2015). Bursa’da çeşitli manzara resimleri yapmıştır. Ancak sokak sokak resim yapan genç kadın ressam yöre halkı tarafından garipsenmiştir. Bursa halkıyla olan uyum sorunundan ve yaşadığı sıkıntılardan dolayı Birliği’n kurucu üyelerinden Mahmut Cuda’yla görev değiştirerek İstanbul’a gelmiştir. İstanbul’da da aradığını bulamayan sanatçı İsmail Hakkı Oygur’dan da ayrılıp, 1933 yılında Türkiye’den son kez ayrılarak Paris’e gitmiştir. Burada İtalya’dan Mussolini karşıtı olduğu için sürgün edilen yazar Antonio Aniante ile tanışmıştır ve yaşamının geri kalanını beraber geçirmişlerdir. Hale Asaf için bir kitap yazan yazar (‘Vaktinden Evvel İhtiyarlanmış Bir Gencin Hatıraları’), Hale Asaf’ın etkisiyle Mustafa Kemal Atatürk için de bir kitap yazmıştır (‘Moustapha Kemal Le Loup Gris d’Angora’). Kitap 1934’te Paris’te yayınlanmıştır. Ayrıca Fikret Adil de ‘Asmalımescit 74’ kitabında, Hale Asaf’tan ‘Sade Hanım’ nişanlısı İsmail Hakkı Onat’ı ‘İbrahim Hakkı’ olarak tanıtarak,

ikilin ilişkisi ilgili bölümlerde anlatılmıştır (Sevindik, 2003). Yaşamının çoğu yurtdışında geçen sanatçının sanat tutkusunun peşinden gittiği söylenebilir. André Lhote ekolünün Türkiye'deki öncü isimlerinden biri olan sanatçı, resimlerinde Geç Kübizmden ilham alan özgün bir sanatsal dil oluşturmuştur. Hale Asaf, Art Deco akımına da ilgi duymuş, bu ilgisini eserlerine yalın, kıvrımlı ve kendine has bir biçimlendirme ile yansıtmıştır. Sanatçının portreleri üzerinde, André Lhote'un öğrencisi Tamara de Lempicka (1898-1980) ve Amedeo Modigliani (1884-1920) gibi isimlerin belirgin etkileri görülmektedir. Hale Asaf'ın sanatsal üretiminde portreleri ve oto portreleri büyük yer tutmaktadır (Oto, 2023). Portrelerinde katı keskin hatlar altında, kişinin psikolojik ifadesi özenle yansıtılmıştır.

Hale Asaf sanat tutkusuyla ülke ülke gezerken yanı sıra küçük yaştan beri süregelen bir rahatsızlığı da vardır. Paris'te geçen zamanları sırasında mevcut karaciğer hastalığı ağırlaşmıştır. Son zamanlarına kadar sanat tutkusuyla yaşayan sanatçı, ölüme yaklaştığını düşünerek çalışmalarını tamamlayarak planladığı büyük sergisinden günler önce 1938 yılında hayata veda etmiştir. Ölümü hakkında bir süre intihar söylentileri olsa da yıllar sonra Abidin Dino ve eşi Güzin Dino'nun araştırmaları sonucunda son zamanlarını beraber geçirdiği İtalyan yazarın ifadeleriyle, hastalığı sebebiyle vefat ettiği belirlenmiştir (Sevindik, 2003). Hale Asaf genç yaşına rağmen sanatta çok büyük yol kat etmiş ve Türk sanatının gelişmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Ne yazık ki erken biten yaşam öyküsü, sanatının daha da ilerlemesinin önüne geçmiştir.

4.10. Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Kadın Ressamların Resimlerinin Sanatsal ve Plastik Açıdan İncelenmesi (Ön Yapı-Arka Yapı)

Bu bölümde, Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Kadın Ressamların Resimlerinin Sanatsal Ve Plastik Açıdan İncelenmesi başlığı kapsamında seçilen 9 sanatçının 27 eseri, daha önce tanımlanan Ontolojik Analiz Metodu çerçevesinde çözümlenmiştir. Analizler, eserlerin hem plastik öğelerini (ön yapı) hem de tematik ve içeriksel boyutlarını (arka yapı) kapsayacak şekilde sistematik olarak sunulmuştur (Tunalı, 2011). Cumhuriyet Dönemi kadın ressamlarının sanatsal kimliklerinin ve plastik dillerinin tam olarak anlaşılması, yalnızca belirlenen 1920-1950 aralığındaki eserlerle sınırlı kalmayabilir. Sanatçıların kariyerlerindeki gelişim sürekliliğini, üslup geçişlerini ve tematik derinliği en yetkin haliyle çözümleyebilmek amacıyla, bu dönemin sanatsal tohumlarını taşıyan olgunluk dönemlerine ait, 1950 sonrası üretilmiş seçili eserler de

Ontolojik Analiz Metodu çerçevesinde incelemeye dâhil edilmiştir. Bu metodolojik yaklaşım, dönemin sanatsal çıktılarının uzun vadeli etkilerini ve kalıcılığını göstermeyi hedeflemektedir.

4.10.1 Mihri Hanım'ın Portrelerinin İncelenmesi



Şekil11. Mihri Rasim, Oto portre

Kaynak: Rasim M. (t.y.). Oto portre [Tuval üzerine yağlıboya, 98.5 x 61 cm]. MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi. Erişim Bağlantısı: <https://www.kimmihri.com/painter-mihri/> Erişim Tarihi: 03.04.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Mihri Rasim
Eserin Adı	Oto portre
Tekniği	Tuval üzerine yağlıboya
Ebat	98,5 x 61 cm
Tarih	t.y. (Ulaşılamamıştır)
Bulunduğu Yer	MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Dikdörtgen ve dikey bir formatta tasarlanmış eserin merkezinde bir kadın figürü yer almaktadır. Kadın, ‘S’ biçiminde kavisli bir duruşla resmedilmiştir. Bu duruş kolunun üzerine ağırlık vermesiyle sağlanarak kompozisyona bir hareket ve zarafet katmıştır. Figürün vücudunun dinamik kıvrımı statik bir görüntüyü engellemiştir. Figürün bakış yönü, izleyiciye değil başka bir noktaya yöneliktir; bu, izleyici ile eser arasına bir mesafe koymuştur. Arka plan tamamen düz bir yapıdadır ve figür dışında herhangi bir detay içermemektedir. Bu sade fon, merkezdeki kadın figürünü ve onun duruşunu birincil odak noktası haline getirerek kompozisyonu güçlendirmiştir.

Biçim (Form) ve Çizgi: Mihri Hanım, bu profili akademik resim anlayışının getirdiği güçlü bir anatomik hâkimiyetle oluşturmuştur. Figürün vücut ağırlığının tek bir kola verilmesi ve hafif eğimli duruşu, ona hem alımlı hem de soylu bir hava katmaktadır. Çizgi kullanımı, figürün ana hatlarında keskin ve belirgindir. Özellikle yüz çevresinde ve kıyafetlerin kıvrımlarında görülen ustaca artistik fırça izleri, sanatçının akademik yönünün ne kadar güçlü olduğunu ve figüre olan hâkimiyetini göstermektedir.

Renk ve Işık: Eser, genel olarak sıcak, toprak tonları ve koyu tonlar kullanılarak çalışılmıştır; bu da esere ciddi bir hava katmaktadır. Resimdeki yoğun ışık alan tek bölge, kadının tenidir. Parlak ve canlı görünen açık ten rengi, kadının gençliğini, güzelliğini ve canlılığını vurgulamaktadır. Mihri Hanım eserlerinde kadın kıyafetlerini geleneksel modellerle resmetse de; kadınların göğüs dekoltelerinin açık renklerle

aydınlatıldığı görülmektedir (Alp, 1999). Işık kaynağı figürün sol üstünden gelerek tasarlanmıştır. Bu güçlü ışık-gölge (chiaroscuro) oyunu, kadının kıyafetlerindeki kumaşın dökümünü ve figürün gölgede kalan kısımlarının dahi hacminin ve duruşunun belirginleştirmesini sağlamıştır. Arka plandaki ışık-gölge etkisi ise mekânın bir iç mekân duvarı olduğu izlenimini vermektedir.

Doku ve Fırça Vuruşu: Teknik açıdan profesyonel ve ustaca atılmış fırça darbeleri sanatçının malzeme üzerindeki hâkimiyetini destekler niteliktedir. Mihri Hanım hızlı fırça vuruşlarıyla dikkat çekmektedir (Alp, 1999). Eserde, kumaş, ten ve saç gibi farklı dokular büyük bir hassasiyetle çalışılmış ve her bir yapı kendi özelliğini yansıtarak birbirinden ayrılmıştır. Kadının parlak ve pürüzsüz ten dokusu, ağır kıyafetinin mat ve dökümlü kumaş dokusuyla zıtlık oluşturmuştur. Özellikle eşarabın çevresinde görülen tül benzeri ince yapı, kumaşın hafifliğini ve şeffaf dokusunu küçük detaylarla ustaca yansıtmıştır. Bu fırça vuruşları, özellikle ticari amaçlarla yaptığı portrelerde gözlemlenen dışavurumcu (ifadeci) (Yavuz, 2011) eğilimlerin bu eserdeki zarif göstergesidir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin konusu, sanatçının kendisini merkeze aldığı bir oto portredir. Bu oto portre, sadece fiziksel bir tasvirden öte, Mihri Rasim'in toplumsal konumunu ve modern kadın imajını yansıtmaktadır. Eserde soylu, modern ve alımlı bir kadın portresi çizilmiştir; bu, Mihri Hanım'ın gerçek hayattaki soylu kökenini, sanat alanındaki öncü ve cesur kimliğini sanatına taşımasının bir yansımasıdır.

İfade ve Duygu: Figürün yüz ifadesi, eserin en dikkat çekici anlamsal katmanını oluşturmaktadır. Baygın gözler, hafif aralık olan ve arasından dişlerin görüldüğü ağız ve şuh tavır, resme güçlü bir özgüven ve meydan okuma ifadesi yüklemektedir. Kadın, kendisinin izlendiğini bilerek, bilinçli ve poz veren bir duruşla tasvir edilmiştir. Bu duruş, pasif bir model değil, kendi varlığını sergileyen aktif bir özne olduğu duygusunu pekiştirmektedir. Parlak ve canlı ten rengi ise sadece gençliği değil, aynı zamanda yaşama sevincini ve enerjiyi de ifade ederek, figürün duygusal etkisini de ifade etmektedir. Mihri Hanım'ın eserleri, titiz görsel detayların yanı sıra, resmettiği figürlerin duygusal ve iç dünyalarını da başarılı bir şekilde gözler önüne sermiştir (Kaya Karaduman, 2023) Bu durum Mihri Rasim'in eserlerinde dikkat çekmektedir.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Mihri Hanım'ın bu eseri, Osmanlı'nın son yılları ile Cumhuriyet'in kuruluşu gibi kritik bir dönemde, sanatçının Batı ve Doğu arasında kurduğu bir köprüyü temsil etmektedir. Mihri Hanım'ın eğitimi, Batılı saray ressamı Zonaro'dan aldığı derslerle başlamış, yurt dışında devam etmiştir. Eserdeki güçlü anatomik yapı ve ışık-gölge kullanımı, onun akademik resim anlayışına olan bağlılığını ve bu alandaki yüksek yetkinliğini kanıtlamaktadır. 1912'de yurtdışından dönen sanatçı, 1914'te kurulan İnas Sanayi Nefise Mektebi'nde okul müdürlüğü ve resim öğretmenliği yaparak, kız öğrencilerin sanat eğitimi alabilmesi için mücadele eden öncü bir isimdir. O dönemde kız okullarının sınırlı olmasına rağmen, onun bu seviyede bir ressam olması, kendi yeteneği ve azminin yanı sıra, bu öncü ve ayrıcalıklı konumunun da etkisidir. Eserlerindeki genel hatlarıyla akademik yapıda olsa da, portrelerindeki dışavurumcu eğilimleri (seri, spontane fırça darbeleri) bu eserdeki jest ve mimiğe yansımıştır. Mihri Rasim, Batı'yla entegre olan bireysel ifadesiyle döneminin Türk İzlenimcileri (1914 Kuşağı) gibi, fotografik resim anlayışını kırmada önemli bir rol oynamıştır (Yavuz, 2021). Realist etkiler altında duygular bastırılmamıştır. Sanatçının eserlerinde Akademik gerçeklik belirgin olsa da, kişinin duyguları öznel bir ifadeyle yansıtılarak, onu düşünen hisseden bir özne durumuna getirmiştir.

Sembolizm (Detaylar): Eserdeki giyim ve aksesuarlar, Mihri Hanım'ın temsil ettiği moderniteyi ve soyluluğu simgelemektedir. Açık yakalı, geniş ve uzun kıyafeti ile şık eldivenleri, dönemin modern, Batılı yaşam tarzını benimsemiş soylu kadınlarının giyim kuşamını yansıtır ve figürün statüsünü belirtir. Eşarbin bir uzantısı olarak görülen tül/peçe, normalde kadın yüzünü örtmek için tasarlanmış geleneksel bir detayı çağırıştırır. Ancak Mihri Hanım, bu tülü yüzünden çekerek, adeta geleneksel kısıtlamalara karşı koyan bir tavır sergilemiştir. Tülün yüz yerine duruş ve tavırla bütünleşmesi, sanatçının kendi iradesini, modern duruşunu ve özgürleşmiş kimliğini simgeleyen güçlü bir ifadedir.



Şekil12. Mihri Rasim, Yaşlı Kadın Portresi

Kaynak: Rasim M. (t.y.). Yaşlı Kadın Portresi [Pastel, kağıt üzerine]. MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi. Erişim Bağlantısı: <https://www.kimmihri.com/painter-mihri/> Erişim Tarihi: 05.04.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Mihri Rasim
Eserin Adı	Yaşlı Kadın Portresi
Tekniği	Kâğıt üzerine pastel
Ebat	Ulaşılamamıştır

Tarih t.y.(Ulaşılamamıştır)

Bulunduğu Yer MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Dikdörtgen formatta ve yan profilden resmedilmiş olan bu portre, kompozisyonun odağını tamamen yaşlı kadının yüzüne yoğunlaştırmıştır. Arka plan tamamen detaydan arındırılmış, sadece renk ve ton geçişleriyle oluşturulmuştur. Bu durum, izleyicinin dikkatinin doğrudan kadının karakteristik yüz ifadesine ve duygusal derinliğine yönelmesini sağlamıştır. Figürün vücudunun çoğu kadraj dışında bırakılarak, yüzün ifade gücünü güçlendirilmiştir.

Biçim (Form) ve Çizgi: Eser, kâğıt üzerine pastel gibi pratik ve hızlı çalışmaya imkân veren malzemelerle resmedilmiştir. Kadının formu, yaşının getirdiği kemikli yüz yapısı ve zamanın izleri (kırıksıklıklar/çizgiler) büyük bir ustalıkla aktarılmıştır. Sanatçının akademik yönünün gücü, özellikle yüz bölgesindeki teknik ayrıntı ve form hâkimiyetinde açıkça görülmektedir. Ancak çerçeve genişledikçe ve figürün çevresine doğru ilerledikçe, çizgiler daha serbestleşerek dışavurumcu bir etkiye dönüşmüştür. Bu durum, sanatçının seri, spontane fırça darbelerine olan ifadeci eğilimini (Yavuz, 2021) yansıtmaktadır.

Renk ve Işık: Eserde soğuk ve sıcak tonlar bir arada gözlemlense de, genel atmosferde nispeten soğuk tonlar baskındır. Soğuk tonlar; kadının yöresel koyu mavi eşarbi ile kıyafetindeki ve arka plandaki farklı değerlerdeki mavi ve beyaz çizgilerle sağlanmıştır. Bu soğuk renkler, malzemenin getirdiği arka planın sıcak kâğıt tonunu dengelemiştir. Işık, pratik malzemelere rağmen ustaca kullanılmıştır. Işığın kadının yüzüne düşüşü, kırıksıklıkları ve ifadeyi belirginleştirerek portrenin derinliğini ve anlamını artırmıştır.

Doku ve Fırça Vuruşu: Pastel boyanın doğası gereği, yüzeyde yumuşak ve pudralı bir doku hâkimdir. Sanatçı, bu yumuşaklığı kullanarak kadının esmer teninin ve kırıksıklıklarının dokusunu başarıyla vermiştir. Yüz dışındaki alanlarda, özellikle kıyafet ve arka planda, çizgisel dışavurumcu ve daha serbest, hızlı pastel boya vuruşları dikkat

çekmektedir. Bu fırça vuruşları, Mihri Hanım'ın dışavurumcu eğilimlerini ve ticari amaçlarla hızlıca resmettiği portrelerdeki üslup çıkarımlarını desteklemektedir.

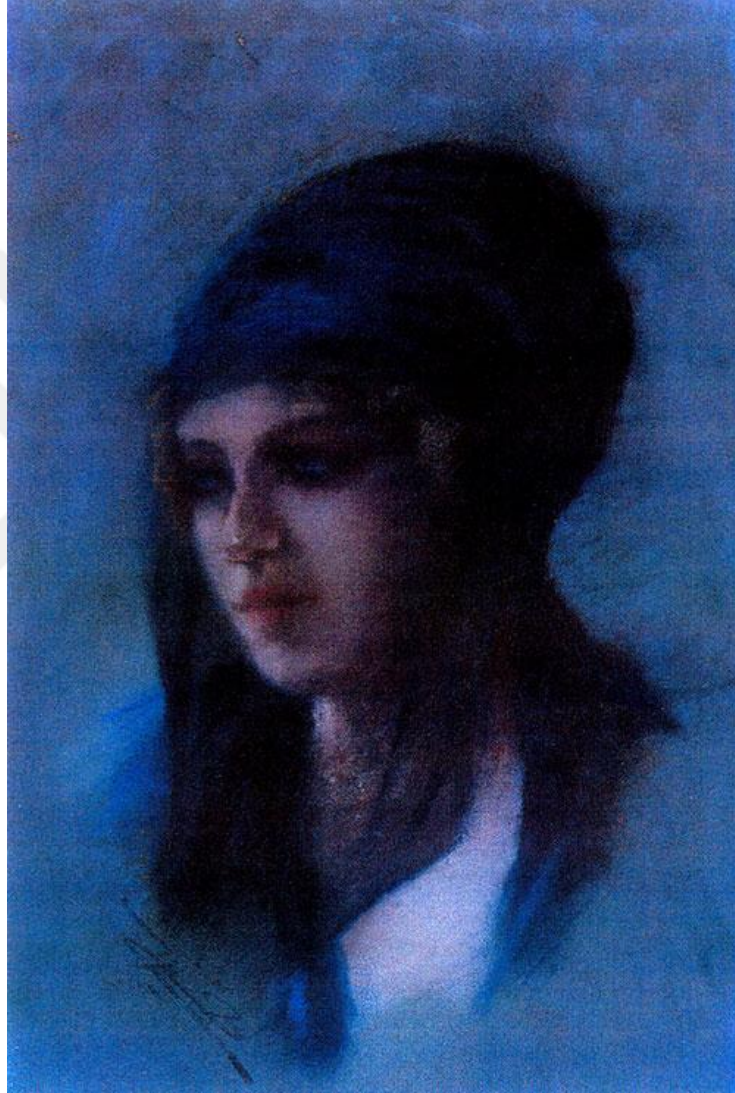
Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin konusu, kimliği bilinmeyen yaşlı bir Anadolu kadınının portresidir. Mihri Hanım'ın genellikle çevresindeki soylu veya zengin kişilerin portrelerini yaparak geçimini sağladığı bilgisi ışığında (Tongo, 2019), halktan bir kadının portresinin yapılması önemli ve dikkat çekicidir. Bu durum, eserin ticari bir amaçtan çok sanatsal veya toplumsal bir ifade amacını taşıdığı çıkarımını akla getirmektedir. Yanık esmer teni, kemikli yüz yapısı, yöresel giyim kuşamı ve derin ifadesiyle tasvir edilen bu figür, tipik bir Anadolu kadını kimliğini temsil etmektedir.

İfade ve Duygu: Sanatçı portrelerinde ifadelere odaklanmıştır (Alp, 1999) Kadının göz ve kaş ifadesine odaklanıldığında, sevinç ve mutluluktan ziyade, hüznü ve düşünceli bir ruh hali görülmektedir. Hafif aralık olan ağzı, kadının henüz bir şey söylemiş veya söyleyecekmiş gibi anlık bir ifadeyi yakaladığını gösterir. Bu derinleşen anlam, halktan biri olarak bölgenin kadınlarının genel yaşam koşulları hakkında çıkarımlar yapılmasına olanak tanımaktadır. Kadının hüznü ve düşünceli duruşu, o dönemin Anadolu kadınlarının sorumluluklarının ön planda olduğu, bireysel ihtiyaçlarını geri planda bıraktığı zorlu yaşam biçimini düşündürmektedir.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Mihri Hanım, dönemin Batılılaşan soylu çevrelerinden gelmesine rağmen, bu eserle Anadolu halkına dokunma arayışını göstermiştir. Portrelerinde genellikle saraya yakın güçlü kişiler yer almaktadır (Alp, 1999). Sanatçının bu portreyi hangi amaçla resmettiği net bilinmemekle birlikte, döneminde öncü bir kadın sanatçısı olarak kendisini görünür kılan Mihri Hanım'ın, bu eser nezdinde Anadolu kadınına da sanat aracılığıyla görünür kılma çabası taşıdığı düşünülebilir. Kadının kıyafet tarzı gösteriştense uzaktır ve işlevsellik ön plandadır. Üst üste giyilmiş kıyafetler, dönemin Osmanlı'nın son dönemlerindeki Anadolu halkının yoksul yaşam koşulları ve giyinme pratiklerini yansıtmaktadır. Başındaki yazmanın bağlanma stili, İslam dininin yanı sıra Anadolu yöresinin kültürel etkisini de göstermektedir. Sanatçının kendi oto portresi (soylu, modern) ile bu portrenin (halktan, geleneksel) arasındaki büyük zıtlık, Mihri Hanım'ın farklı sosyal sınıflara ait kadınların hayatlarına olan ilgisini ve sanatsal çeşitliliğini ortaya koymaktadır.

Sembolizm (Detaylar): Kadının yüzündeki izler ve çizgiler, zaman içinde insan yüzüne yerleşen yaşanmışlıkların ve duyguların bir göstergesidir; bu çizgiler aynı zamanda Anadolu insanının tarihsel direncini ve derinliğini sembolize etmektedir. Mihri Hanım, portrenin teknik ayrıntısını özellikle kadının yüz ifadesine yoğunlaştırarak, Anadolu kadınının ruhsal zenginliğini ve zorlu coğrafyada var olma mücadelesini sembolize etmiştir denilebilir.



Şekil13. Mihri Rasim, Kadın Portresi

Kaynak: Rasim M. (t.y.). Kadın Portresi [30 x 40 cm]. Özel koleksiyon. Erişim Bağlantısı: <https://www.kimmihri.com/painter-mihri/> Erişim Tarihi: 07.04.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Mihri Rasim
Eserin Adı	Kadın Portresi
Tekniği	Patel/Karışık teknik olduğu tahmin edilmektedir.
Ebat	30 x 40 cm
Tarih	t.y.(Ulaşılamamıştır)
Bulunduğu Yer	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Klasik bir portre resmi olarak kurgulanan eserde, genç bir kadın figürü izleyiciye göre sola dönük yan bir görüntü çizmektedir. Kadın figürü dışında kompozisyonda herhangi bir obje veya figür bulunmamaktadır. Ancak burada amaç, kişinin yüz hatlarını netleştirmekten ziyade, ruh dünyasını ve psikolojik atmosferini yansıtmaktır. Bu hedef, kompozisyonun bütününe yayılan sisli ve dalgalı fırça izleriyle sağlanmıştır.

Biçim (Form) ve Çizgi: Figürün formu, net ve parlak bir ışıkla aydınlatılmadığı için ayrıntılardan arınmış ve adeta bir sis bulutu içinde kalmış gibi bir izlenim yaratılmıştır. Ayrıntıların netleştirilmemesi, kadının figürünü bir silüet görüntüsüne yaklaştırmış, bu da esere gizemli ve düşsel bir hava katmıştır. Kadının yüzü, koyu renkli, tüle benzeyen bir kumaş dokusunun arkasında kalmıştır; bu durum, biçimsel netliği bilinçli olarak azaltan bir tercihtir. Sanatçının teknik yetkinliğine rağmen, netlikten uzaklaşılması, bireysel ifadesinin ve psikolojik derinliğe odaklanma arayışının bir göstergesidir.

Renk ve Işık: Eserde soğuk tonlar baskın olarak kullanılmıştır. Mavi ve grinin tonları yoğun olarak dikkat çeker ve bu soğuk palet, portrenin genelinde hüznü ve içe dönük bir atmosfer yaratır. Işık kullanımı, eserin en çarpıcı biçimsel özelliğidir; net bir ışık kaynağı yerine, renklerin ton değerleri arasındaki yumuşak geçişlerle genel bir loşluk sağlanmıştır. Bu loş ve sisli ışık, kadının dalgın bakışlarını daha etkileyici hale

getirerek izleyiciyi kendisine çeker. Sanatçı, tül örtünün dokusunu, ışık-gölge oyunları yerine kendi tarzıyla yorumlayarak biçimsel gerçeğin önüne duygusal gerçeği koymuştur.

Doku ve Fırça Vuruşu: Resmin dokusu akademik ayrıntıcılıktan uzak, daha serbest ve duygusal dışavurumcu bir tarzdadır. Resmin geneline yayılan koyu gri doku, resmi "sis bulutu" içinde gösteren bir belirsizlik yaratmıştır. Bu durum, sanatçının duygusal ifadeciliğinin (Yavuz, 2011) bir kanıtıdır. Kadının başındaki eşarp ve yüzünü örten tül, dönemin giyim kuşamını yansıtsa da, kullanılan teknik malzeme, materyalin gerçek dokusundan çok, duygusal ağırlığını aktarmaya hizmet eder.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin konusu, kimliği bilinmeyen genç bir kadın figürünün psikolojik portresidir. Kadın, başındaki eşarp ve yüzünü örten tül detayıyla döneminin giyim tarzını yansıtmaktadır. Baş bağlama şekli ve göstermekten çekinmediği boynu, kadının soylu ve bakımlı bir çevreden geldiği çıkarımını güçlendirmektedir. Ancak, bu alışılmışın dışındaki portre, yüzeysel bir tasvir olmaktan uzaklaşarak görüntünün ardında kalan duygulara odaklanmaktadır.

İfade ve Duygu: Eserdeki ana ifade, kadının dalgın ve içe dönük bakışlarıdır. Kompozisyonun ve renklerin genel soğukluğu, bu dalgınlığı ve muhtemel hüznü veya melankoli duygusunu desteklemektedir. Sanatçının portrelerinde özellikle psikolojik derinliğe odaklanma eğilimi, bu eserdeki duygusal dışavurumculuğu ile kendini gösterir. Burada amaç, izleyicinin yüzün ayrıntılarına değil, figürün ruh haline ve gizemli iç dünyasına yönlendirilmesidir.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Mihri Hanım'ın bu eseri, sanatçının dönemsel arayışlarının ve üslup gelişiminin bir örneğidir. Sanatçının ticari amaçla yaptığı portrelerde dahi görülen dışavurumcu etkiler, bu eserde daha baskın ve duygusal bir biçimde kendini göstermektedir. Mihri Hanım, bu eserde kendi tarzını ön plana çıkarmıştır. Eserin ticari bir amaç olmadan yapılmış olabileceği veya portreyi yaptıran kadının sanatçının yeni tarzına ve düşüncesine güvenmiş olabileceği düşünülmektedir. Mihri Rasim, eserlerinde çağdaşlarının aksine oryantalist kaygılar gütmemiş; kendi kimliğini koruyarak aynı zamanda Batı sanatının (özellikle Empresyonizm sonrası) duyarlı yaklaşımını benimsemiştir (Tekdemir Dökeroğlu, 2018). Mihri Hanım'ın

portrelerinde kadın özne durumundadır (Yasa ve Elmas, 2021) ve bu eserde de kadının derin iç dünyası ön plandadır.

Sembolizm (Detaylar): Eserin en güçlü sembolik detayı, yüze örtülen koyu tülüdür. Tül, sadece dönemsel bir giyim aksesuarı olmanın ötesine geçerek gizemi ve örtülmüş duyguları simgeler. Sanatçı, bu tülün aslında bir yüzden çok, kişinin duygu ve düşüncelerini örtmüş olduğunu düşündürmektedir. Resmin genelindeki net olmayan, sisli atmosfer, kadının yalnızlığını, belirsizliğini veya toplumsal rollerin getirdiği duygusal kısıtlanmayı sembolize edebilir. Eserin alışılmışın dışında olması nedeniyle, resmedilen genç kadının gerçek bir kişi olmama, yani tamamen hayali bir karakter olma ihtimali de mevcuttur. Bu durumda figür, sanatçının kadın ruhuna dair soyut bir temsilini veya bir ideali simgeler.

4.10.2. Celile Hanım'ın Portre ve Nü Resimlerinin İncelenmesi



Şekil14. Celile Uğuraldım, Nü

Kaynak: Uğuraldım C. (1949). Nü. Özel Koleksiyon. Erişim Bağlantısı: <https://www.besiktas.com.tr/kultur/turk-resim-sanatinin-onde-gelen-kadin-ressamlari/8698> Erişim tarihi: 07.11.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Celile Uğuraldım (Celile Hikmet)
Eserin Adı	Nü (Ayakta Duran Figür)
Tekniği	Tuval üzerine yağlıboya olduğu tahmin edilmektedir.
Ebat	Ulaşılamamıştır
Tarih	1949
Bulunduğu Yer	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, boydan boya çıplak bir kadın figürüne odaklanmış dikey ve yalın bir kompozisyona sahiptir. Figürün arkası dönük olarak ayakta duruşu, izleyici ile figür arasında bir mahremiyet mesafesi yaratarak onu bir nesne olmaktan çıkartarak bir form incelemesi haline getirmiştir. Kompozisyonun sadeliği, izleyicinin dikkatini doğrudan figürün anatomisine, duruşuna ve ışığın ten üzerindeki etkisine yönlendirmektedir. Figürün vücut hareketleri (bir kolu havada, diğeri aşağı doğru) kompozisyonda dinamik bir denge oluşturmuştur.

Biçim (Form) ve Çizgi: Eserde güçlü bir desen bilgisi ve akademik bir form anlayışı görülmektedir. Kadın figürü, uzun ve iri yapılı olarak tasvir edilmiş, vücut yapısına göre olgun bir kadın görüntüsü çizmektedir. Anatomik çizimde Realist etkiler baskındır. Ancak duvarda görülen pratik ve hızlı çalışılmış hissi veren çizgisel tonlamalar, esere İzlenimci (Empresyonist) (Türk resminde bir cevher, 2024) bir hava katmaktadır. Bu çizgiler ve tonlamalar, sanatçının akademik alt yapısı ile özgün ifadesini birleştirdiğini göstermektedir.

Renk ve Işık: Eserde genel anlamda sıcak tonlar kullanılmıştır. Ten rengi açık, saç rengi ise açık kahve veya sarıya yakın tonlardadır. Figürün teni, boydan boya yoğun ışık almaktadır. Bu güçlü aydınlatma ve sıcak renk paleti, kadının tenine canlılık ve hacim kazandırmıştır. Celile Hanım'ın ışığın anlık etkileriyle duygusal atmosfer yaratma çabası, İzlenimcilerin (Dempsey, 2019) ışığın andaki etkisini yakalama arayışıyla örtüşmektedir. Açık ve koyu ton değerleri arasındaki ustaca geçişler (kontrast), figürün üç boyutluluğunu vurgulamaktadır.

Doku ve Fırça Vuruşu: Fırça vuruşları, özellikle figürün çevresinde ve arka plandaki duvarda, hızlı, pratik ve çizgisel bir karaktere sahiptir. Bu durum, İzlenimcilikteki (Empresyonizm) anlık ışık etkilerini yakalama çabasına (Dempsey, 2019) işaret etmektedir. Kadının tenindeki doku ise pürüzsüzlüğe daha yakındır, ancak yine de ışığın ten üzerindeki etkisini yansıtacak biçimde işlenmiştir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin konusu, çıplak kadın figürü (nü) aracılığıyla insan bedeninin estetik ve sanatsal olarak incelenmesidir.

İfade ve Duygu: Eserdeki figürün yüzü görünmemektedir, dolayısıyla duygusal ifade vücut dili aracılığıyla aktarılmaktadır. Figürün güçlü ve olgun yapısı, bir özgüven duygusu vermektedir. Celile Hanım'ın sıcak tonları ve parlak ışık kullanımı, esere genel anlamda duygusal bir sıcaklık ve anlık etki atmosferi katmıştır.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Celile Uğuraldım, eserleriyle döneminin sanat ortamında önemli bir tavır sergilemiştir. Sanatçı, dönemindeki diğer sanatçılar gibi akademik resim anlayışının dışına tam olarak çıkmasa da, Realist ve İzlenimci (Empresyonist) (Türk resminde bir cevher, 2024) etkileri özgün ifadesiyle birleştirmiştir. Nü eserler, Çallı Kuşağıyla ülkeye girmiştir (Sevindik, 2003). Sanatsal gelişimin önemli bir parçasıdır. Mihri Hanım'ın daha önce İnas Sanayi Nefise Mektebi'nde öğrencilerin nü model çizimini sağlaması (Sebik Gündüz, 2022) gibi, Celile Uğuraldım'ın 1949'da bu eseri üretmesi ve nü resimler yapması, sanat için öncü bir tavır sergilediği şeklinde yorumlanabilir. Sanatçının eserlerini genel olarak hediye etmeyi sevdiği ve hediye ettiği nü resimlerini özellikle evin salonuna asılmasını istediği bilgisi (Müjgan, 2024), onun bu tür eserleri sanatsal cesaretinin ve kişisel zevkinin bir ifadesi olarak gördüğünü göstermektedir.

Sembolizm (Detaylar): Nü, sanat tarihinde doğallığın, güzelliğin ve evrensel insan formunun sembolüdür (Karahana, 2018). Celile Uğuraldım'ın eserindeki nü figürler, kadın bedeni üzerine dönemin kısıtlayıcı koşullarına rağmen getirilen sanatsal bir özgürleşme sembolü olarak okunabilir. Kadının yüzeye yansıyan gölgesi, mekânın varlığını belirtirken, aynı zamanda figürün somut varlığının ve anlık durumunun bir sembolü olarak da işlev görmektedir. Işığın ten üzerindeki parlaklığı ise yaşama sevincini ve sıcaklığı simgelemektedir. Pratik çizgilerle verilen duvar yapısı, figürü belirli bir mekâna bağlamıştır. Bu durum eserin stüdyo ortamında veya gündelik bir alanda yapıldığı izlenimini pekiştirerek sanatın yaşamın içine dâhil edilmesi fikrini desteklemektedir.



Şekil15. Celile Uğuraldım, Nü

Kaynak: Uğuraldım C. (1949). Nü. Özel Koleksiyon. Erişim Bağlantısı: <https://www.sanatatak.com/kadin-sanatinin-biz-olamayan-sergisi-ben-sen-onlar/>
Erişim Tarihi: 11.04.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Celile Uğuraldım (Celile Hikmet)
Eserin Adı	Nü (Oturan Figür)
Tekniği	Tuval üzerine yağlıboya olduğu tahmin edilmektedir.
Ebat	Ulaşılamamıştır
Tarih	1949
Bulunduğu Yer	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, çıplak bir kadın figürünü konu alan dinamik bir kompozisyona sahiptir. Kadın, yan bir pozisyonda bir tabure üzerinde konumlandırılmıştır. Kompozisyonun en dikkat çekici unsuru, figürün karmaşık ama dengeli oturuşudur: Bacaklar üst üste atılmış, bir ayak havada, diğeri taburenin ayağına dayanmıştır. Kadın, bir dirseğiyle diğer kolundan destek alarak destekli ve dengeli bir duruşa getirilmiştir. Tabure üzerindeki ve arka plandaki örtülerin kıvrımları, resme görsel bir hareket ve estetik katmanı ekleyerek, kompozisyonun durağanlığını kırmıştır. Figürün kolları ve bacakları ön planda tutularak figürün formu vurgulanmıştır.

Biçim (Form) ve Çizgi: Kadın figürünün formu, gelişimini tamamlamış olgun bir görüntü çizmektedir. Eserde gözlemlediğimiz güçlü desen bilgisi, Celile Uğuraldım'ın akademik altyapısını yansıtmaktadır. Figürün vücut yapısı dikkat çekicidir; yuvarlak hatları olmasına rağmen, kaslı ve idealist bir erkek bedenine yaklaştırılmıştır. Bu, sanatçının kadın bedenini sadece zarafetle değil güçlü, dinamik ve aynı zamanda kuvvetle tanımlama eğilimini gösterir. Saçların toplu olmasına rağmen, yüzüne doğru uzanan hareket, figürün iç dünyasına dair bir gizem oluşturmuştur.

Renk ve Işık: Resim genel olarak sıcak tonlardan meydana gelmiştir. Ancak, kompozisyonun sağ alt köşesinde kullanılan zıt ve soğuk bir ton, resme görsel bir denge katmıştır. Işık ve tonlamalar, kadının vücudunun yuvarlak yapısını ve hacmini belirginleştirmek için ustaca kullanılmıştır.

Doku ve Fırça Vuruşu: Arka planda bir perdeye benzer kumaş dokusu görülmektedir. Figürün tenindeki tonlamalar, kaslı yapıya vurgu yapmak için belirgin ve net yansıtılmıştır. Genel doku formun üç boyutluluğunu desteklemektedir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin konusu, Celile Uğuraldım'ın 1949 yılında çalıştığı ikinci nü kadın figürüdür. Sanatçının aynı yıl içinde ürettiği bu tür eserler, dönemin zorlu koşullarına rağmen sanatsal bir süreklilik ve kararlılık gösterdiğini ortaya koymaktadır. Önceki eserle modelin benzer olması, sanatçının model kısıtlılığı nedeniyle aynı figürle farklı pozlar çalışmak zorunda kaldığı çıkarımını akla getirmektedir. Ancak aynı zamanda sanatçının o figürün anatomik ve psikolojik derinliğine olan özel ilgisini de işaret edebilir. Celile Hanım, dışarıda çalışma imkânı bulamayan bir dönemin sanatçısı olarak resimlerini iç mekânda çalışmıştır (Başkan, 1994). Bu durumun, sanatçıların tema/konu ve üslup seçimini sınırlayan bir ön koşul olduğu söylenebilir.

İfade ve Duygu: Kadının başı öne eğik ve dalgın bir vaziyette resmedilmesi, portrenin sadece bir form incelemesi değil, aynı zamanda psikolojik bir derinlik içerdiğini göstermektedir. Bir elinin çenesine uzanmış olması, düşüncelilik halini ifade etmektedir. Bu dalgın ifade, Celile Uğuraldım'ın eserlerinde İzlenimci etkilerle (Dempsey, 2019) duygusal atmosfer yaratma çabasının bir parçası gibi görünmektedir. Figürün karmaşık oturuşu, vücudunun gücü ile ifadesinin melankolisi arasında bir zıtlık yaratmıştır.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Kadın vücudunun yuvarlak yapısı dışındaki kaslı ve idealist erkek bedenine yaklaştırılmış tasviri, Celile Uğuraldım'ın geleneksel kadın güzelliği algısını aşarak, güçlü ve modern bir kadın figürünü resmetme çabasını sembolize edebilir. Bu durum Celile Hanım'ın sanatında özgün ifadesini gösteren önemli bir plastik yorumdur. Nü resim yapmanın zor olduğu bir dönemde, Celile Uğuraldım'ın bu tür eserleri üretmesi, Türk sanatındaki nü resim geleneğini sürdüren ve Mihri Hanım'ın açtığı yolu takip eden öncü bir tavidir. Dönemin koşullarından dolayı

birçok esere ulaşılamaması veya kayıp olması gerçeği, bu eserin nadirliğini ve sanatsal önemini artırmaktadır.

Sembolizm (Detaylar): Figürün dengeli oturuşu ve destek noktaları, yaşam içindeki denge arayışını veya kadının kendi varlığını sağlam bir zemine oturtma çabasını simgeleyebilir. Tabure ve arka plandaki örtülerin kıvrımları, hareketi artırarak, figürün durağan oturuşuna tezat oluşturur ve duygusal çalkantıyı sembolize edebilir.



Şekil16. Celile Uğuraldım, Leyla Hanım

Kaynak: Uğuraldım C. (t.y.). Leyla Hanım [Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 45 cm]. Özel Koleksiyon. Erişim Bağlantısı: <https://www.darulatika.com.tr/blog/5787/celile-uguraldim-hikmet-1883-1956> Erişim Tarihi: 11.04.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Celile Uğuraldım (Celile Hikmet)
Eserin Adı	Leyla Hanım
Tekniği	Tuval üzerine yağlıboya
Ebat	60 x 45 cm
Tarih	t.y. (Arapça imza erken döneme işaret etmektedir.1925–1935 aralığı)
Bulunduğu Yer	Özel Koleksiyon.

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, klasik bir portre resmi geleneğinde, dikey formatta tasarlanmıştır. Model, izleyiciye tam dönük durmasına rağmen, göz teması kurmamaktadır. Bakışları dalgın ve düşünceli olarak izleyiciye değil, farklı bir noktaya yönlendirilmiştir. Kompozisyonun en etkileyici yanı, koyu fonun kullanımıyla izleyicinin tüm dikkatinin doğrudan figürün yüzündeki ifadeye çekilmesidir. Portrenin çevresinde net konturların yapılmaması, figürün arka planla yumuşak bir şekilde kaynaşmasını sağlamıştır.

Biçim (Form) ve Çizgi: Yaşlı bir kadının portresi olarak, yüzündeki deformasyonlar ve saçlardaki aklar akademik bir ustalıkla verilmiştir. Kadının yüzünde ve boynunda algılanan güçlü üç boyutluluk ışık ve ton değerlerinin kullanımının sonucudur. Figürün etrafında ise fırça izleri daha iki boyutlu bir hale dönerek, kişinin gölgede kaldığı izlenimini yaratmış ve odak noktasını daha da güçlendirmiştir. Eserin erken dönem resmi olduğu düşünülen Arapça harflerle atılan imza detayı, sanatçının kariyerinin ilk aşamalarındaki güçlü desen bilgisini göstermektedir.

Renk ve Işık: Eserin etkileyciliği, koyu fon rengi içinde kullanılan yoğun açık renkten (açık-koyu kontrastı) kaynaklanmaktadır. Renk skalası oldukça sınırlıdır; çoğunlukla siyah-beyaz nötr değerler kahverengi tonlarıyla kullanılmıştır. Tamamen ışık alan nokta kadının yüzü ve boynudur. Bu odaklanmış ışık kullanımı, figürün

yüzündeki ince detayları, yaşının olgunluğunu ve düşünceli ifadesini belirginleştirmektedir. Kadının açık teni, açık kumral saçları ve renkli gözleri, kullanılan tonlarla birlikte gerçekçiliği oldukça etkileyici bir seviyeye taşımaktadır ve Batılı bir kadın imajını pekiştirmektedir.

Doku ve Fırça Vuruşu: Fırça vuruşları, yüz bölgesinde akademik ayrıntıcılığı ve tenin dokusunu başarıyla yansıtırken, figürün çevresinde ve koyu fon renginde daha geniş ve yumuşak vuruşlara dönüşmüştür. Bu dokusal fark, odak noktası olan yüzün plastisitesini güçlendirmiştir. Figürün gölgede kalan izlenimi, dokunun detaydan ziyade atmosfere hizmet ettiğini göstermektedir.

Eserin Arka Plan İncelemesi

Konu: Eserde konu edilen kişi, Celile Uğuraldım'ın annesi olan Leyla Hanım'dır (Akçay, 2015). Bu bilgi, portrenin kişisel ve duygusal arka planını güçlendirmektedir. Leyla Hanım'ın renkli gözleri, açık teni ve saçları gibi fiziksel özellikleri, Batılı kadın imajını desteklemektedir. Üzerinde yöresel bir ayrıntı görülmemesi, onun soylu kökeninden gelen modern tavrın bir göstergesidir.

İfade ve Duygu: Leyla Hanım'ın dalgın ve düşünceli bakışları, portrenin duygusal çekirdeğini oluşturmaktadır. Gözlerin izleyiciye bakmaması, figürün kendi iç dünyasına odaklandığını, bir düşünceye dalmış olduğunu ifade etmektedir. Bu, klasik portrelerdeki resmiyetten ziyade, psikolojik derinliği yansıtmaktadır. Kadının yüzündeki yaşın getirdiği olgunluk, bu düşünceli ifadenin duygusal yoğunluğunu arttırmaktadır.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Celile Hanım, tıpkı Mihri Hanım gibi, saray ressamı Fausto Zonaro'dan resim dersleri almıştır (Akçay, 2015). Bu eğitim, eserdeki güçlü akademik bilgiyi ve özellikle yüz yapısındaki ustaca modellemeyi açıklamaktadır. Portredeki yoğun açık-koyu kontrast ve psikolojik derinlik, sanatçının güçlü portre resimlerinin bir parçasıdır. Celile Hanım, döneminde eğitim olanakları sebebiyle şanslı sayılabilecek erkek ressam kadar iyi bir akademik resim bilgisine sahip olduğunu bu eserle rahatlıkla kanıtlamaktadır. Arap alfabesiyle atılmış olan imzanın, eseri sanatçının Cumhuriyet'in ilk on yılındaki (Akademik Realizm etkisinin güçlü olduğu) üretimine yerleştiren güçlü bir gösterge olduğu düşünülmektedir. Güçlü akademik bilgisini kendi tarzıyla yorumlaması, onu döneminin öncü ressamlarından biri yapmıştır.

Sembolizm (Detaylar): Koyu fon rengi, bir yandan ışık alan yüzü vurgularken, diğeryandan figürün düşüncelerinin derinliğini sembolize etmektedir. Kadının üzerindeki kıyafeti ve gösterişli kolyesi, Leyla Hanım'ın soylu statüsünü ve zarafetini maddi olarak sembolize eder. Modelin izleyiciye dönük olmasına rağmen bakmaması, içedönüklüğü, dalgınlığı veya resmin asıl amacının dış görünüşten ziyade ruh hali olduğunu sembolize etmektedir.

4.10.3 Nazlı Hanım'ın Manzara Resimlerin İncelenmesi



Şekil17. Nazlı Ecevit, Kız Kulesi

Kaynak: Ecevit N. (1960). Kız Kulesi [Tuval üzerine yağlıboya]. Özel Koleksiyon. Erişim Bağılantısı: <https://ontest.10haber.net/kultur-sanat/hikayeler-kumbarasi-turkiye-is-bankasi-resim-heykel-muzesi-284594/> Erişim Tarihi: 12.04.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Nazlı Ecevit
Eserin Adı	Kız Kulesi
Tekniği	Tuval üzerine yağlıboya
Ebat	Ulaşılamamıştır
Tarih	1960
Bulunduğu Yer	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, İstanbul'un tarihi simgelerinden Kız Kulesi'ni merkeze alarak tasarlanmış bir manzara resmi. Sanatçı, eseri Asya veya Avrupa yakasından boğazı ve Kız Kulesini izler bir perspektifle kurgulamıştır. Kompozisyon, ön plan, orta plan ve arka plan derinliği kullanılarak klasik ve İzlenimci tavrda oluşturulmuştur. Ön planda toprak bir yapı üzerinde yer alan ağaçlar ve bitkiler dikkat çekmektedir. Ön plan, güçlü renk ve dokusuyla resmi çerçevelemektedir. Kompozisyonun odak noktası olan Kız Kulesi ve onu çevreleyen İstanbul Boğazı orta planda yer almaktadır. Arka planda ise İstanbul'un şehir silueti, klasik bir kent görüntüsünü yansıtmaktadır. Teknik perspektif kuralları doğru bir şekilde uygulanmıştır. Renk perspektifinin etkisiyle de uzak olan şehir silueti soluk tonlarda ve ayrıntıdan uzak verilmiştir.

Biçim (Form) ve Çizgi: Kız Kulesi'nin mimari formu ve ön plandaki ağaçlar, hızlı ve spontane fırça vuruşlarıyla tanımlanmıştır. İzlenimci tavır nedeniyle, formların keskin konturları yerine, ışık ve renk lekeleriyle oluşturulmuş biçimler baskın görünmektedir. Detaylar özellikle uzak şehir silüetinde neredeyse kaybolmuştur. Bu da kompozisyonun atmosferik derinliğini artırmıştır. Bu yaklaşım, sanatçının anlık izlenimi yakalama hedefiyle tutarlıdır.

Renk ve Işık: Eserde güçlü İzlenimci etkiler barındıran zengin bir renk paleti kullanılmıştır. Sıcak ve soğuk renklerin dengeli dağılımı ile ışık-gölgenin etkili kullanımı, günün içinden spesifik bir anı yansıtmaktadır. Nazlı Ecevit, manzarayı

gözlemleyerek ışığın ve atmosferin anlık yansımalarını tuvaline aktarmıştır. Yerdeki toprak yapıda turuncu, mor, açık kahve gibi renklerin gözlemlenmesi İzlenimci mantıkla açıklanır: Işık, gün içinde farklı yansımalarla, normalde beklenmeyen renkleri (örneğin mor toprak) yaratarak nesnelerin rengini değiştirebilir. Sanatçı, bu spontane yansımaların yanı sıra bireysel ifadesini de resmine doğal bir şekilde aktarmıştır. Işığın kaynağı olan gökyüzündeki renklerin etkisi, resmin tamamına; denize ve şehrin silüetine yansımış durumdadır.

Doku ve Fırça Vuruşu: Fırça vuruşları, İzlenimcilik üslubuna uygun olarak (Dempsey, 2019) spontane ve hızlı görünmektedir. Deniz suyu üzerinde yansıma özelliği nedeniyle bu etkiler güçlü bir şekilde belirgin hale gelmiştir. Su, çevresindeki ışığı ve gökyüzündeki renkleri yansıtarak hareketli ve titreşimli bir doku oluşturmuştur. Ağaç dalları ve bitkiler üzerindeki fırça vuruşları da ışık etkisiyle farklı renklerde verilmiştir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin konusu, İstanbul'un Kız Kulesi ve Boğaz manzarası üzerinden, şehrin tarihi ve coğrafi kimliğinin İzlenimci bir yaklaşımla tasvir edilmesidir. Konu, sanatçının manzara resimlerine yoğunlaşma eğilimiyle tutarlıdır.

İfade ve Duygu: Nazlı Ecevit, manzara resimlerine duygusal etkiler yansıtarak başarılı eserler üretmiştir. Bu eserdeki güçlü ışık ve sıcak/soğuk renk dengesi, günün o anına ait bir coşku, canlılık veya sükûnet duygusunu aktarmıştır. Spontane yansımaların tuvale aktarılması, sanatçının manzarayla kurduğu duygusal ve anlık bağı ifade etmektedir.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Eserin yapıldığı 1960'lı yıllar, dünyada ve Türkiye'de Empresyonizmin etkisini yitirdiği bir dönemdir. Ancak Nazlı Ecevit, bu akımı tutarlı bir şekilde benimsemiş ve geliştirmiştir. Nazlı Hanım, İzlenimci renk yaklaşımını gerçekçi bir üslupla harmanlayarak yerel atmosfere sahip resimler ortaya koymuştur (Fatma Nazlı Ecevit, t.y.). Seyfi Başkan'a göre Nazlı Ecevit'in sanatı, İzlenimcilik ile Yeni Gerçekçilik arasında değerlendirilebilir (Başkan, 1994). Bu, onun üslubunun sadece taklit değil, aynı zamanda özgün ve dönüştürülmüş olduğunu göstermektedir. Sanatçı, portre, figüratif ve manzara gibi birçok konuda başarılı eserler üretmiştir (Başkan, 1994), ancak manzara resimlerine yoğunlaşmıştır.

Sembolizm (Detaylar): Tarihi bir sembol olarak Kız Kulesi, İstanbul'un kimliğini, efsanelerini ve zamana direnişini sembolize etmektedir. Nazlı Ecevit'in yaptığı manzara resimleri, 1960'lı yılların İstanbul'u hakkında fikirler veren, tarihsel bir belge niteliğindedir. Eserdeki şehir silüeti ve kule, dönemin kentsel atmosferini ve değişmeye başlayan yüzünü kaydetmiştir. Mor toprak, yeşil ağaçlar üzerindeki farklı renkler gibi İzlenimci renk yansımaları, güzelliğin ve algının göreceliğini sembolize etmektedir. Sanatçı gerçekliği kendi duyuşal deneyimi üzerinden yorumlamıştır.



Şekil18. Nazlı Ecevit, Balkonlu Peyzaj

Kaynak: Ecevit N. (1960). Balkonlu Peyzaj [Tuval üzerine yağlıboya, 54 x 46 cm]. Türkiye İş Bankası Sanat Eserleri Koleksiyonu. Erişim Bağlantısı: <https://artsandculture.google.com/asset/balkonlu-peyzaj-landscape-with-balcony-nazl%C4%B1-ecevit/JAG-db2r9Vf9LA?hl=en> Erişim Tarihi: 06.11.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Nazlı Ecevit
Eserin Adı	Balkonlu Peyzaj
Tekniği	Tuval üzerine yağlıboya
Ebat	54 x 46 cm
Tarih	1960
Bulunduğu Yer	Türkiye İş Bankası Sanat Eserleri Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, figüratif bir manzara resmi olup, bahçeli bir evin çevresindeki gündelik yaşamı merkezine almaktadır. Kompozisyon birçok ilgi çekici detayla zenginleştirilmiştir. Ağaçların altında, çevresine sandalyeler konumlandırılmış bir masa görülmektedir. Bu alanda oturan iki insan figürü, kompozisyonun başlangıç noktasını oluşturmuştur. Ağaçlar arasından kısmen görünen ev, balkon ve pencereler dikkat çekmektedir. Balkonda sohbet eden iki figür, pencereden silüet şeklinde görünen içerideki insanlar ve zeminde serbestçe gezinen bir tavuk ve bir horoz gibi detaylar, kompozisyonun "hayatın içinden" atmosferini pekiştirmektedir. Resme, örtülerin kıvrımları ve serbest dolaşan hayvan figürleriyle doğal bir hareket verilerek estetik bir hareket sağlanmıştır.

Biçim (Form) ve Çizgi: Eserdeki formlar (ağaçlar, ev, figürler), İzlenimci üslubun etkisiyle kesin hatlardan ziyade, renk ve ışık lekeleriyle oluşturulmuştur. Evin kapı, pencere ve balkon kısmındaki ahşap detaylar gibi mimari unsurlar, manzara içinde belirli bir dokuyu ve yapıyı korumaktadır. Figürler manzarayı destekleyici şekilde detaydan çok duruş ve hareketleriyle anlam kazanan ikincil unsurlar olarak resmedilmiştir.

Renk ve Işık: Eser, sıcak ve soğuk değerlerle ve ışığın rengarenk etkileriyle bir görsel şölen sunmaktadır. Ağaçlar arasından evin duvarına yansıyan ışık dikkat çekicidir. Uzun gövdeli ağaçlar ışığın etkisiyle mavi, yeşil, kahve, turuncu tonlarında yapılmıştır. Bahçe zemininde de benzer etkilerle kendisini gösteren ışık, İzlenimciliğin

anlık yansımayı yakalama amacına (Dempsey, 2019) hizmet etmektedir. Yeşil ağaçlar ve bitkilerin ilkbaharda bu denli olgunlaşmamış olacağı düşüncesiyle, yapraklardaki ve yerlerdeki turuncu ve kahverengi etkiler ve insanların üzerindeki uzun kollu kıyafetler resmin bir sonbahar mevsimini yansıttığı çıkarımını güçlendirmektedir.

Doku ve Fırça Vuruşu: Yağlı boya tekniği, ışığın anlık yansımasını yakalamak için spontane ve serbest fırça darbeleriyle kullanılmıştır. Bu vuruşlar, ağaçların ve zeminin dokusunu, detaylı bir çizim yerine renk lekeleri ile aktarmıştır. Fırça darbeleri, esere canlılık ve enerji katarak, sıradan bir manzarayı ressamın gözüyle etkileyici hale getirmiştir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin konusu, gündelik hayatın pozitif, figüratif bir manzarasıdır. Sanatçı, bu sıradan bahçe sahnesini ele alarak döneminin insan manzaraları üzerine fikir yürütmeyi sağlayan bir sosyal belge sunmuştur. Konu, izleyiciyi "gören gözlerle bakmaya" davet ederek, anın içine çekilmesini sağlamaktadır.

İfade ve Duygu: Eser, barındırdığı birçok detay (sohbet eden figürler, aralık duran kapı, serbestçe gezen hayvanlar) ve sıcak renklerin hâkimiyeti nedeniyle izleyiciyi pozitif yönde etkileyecek bir duygusal atmosfer içermektedir. Durgunluktan ziyade hayatın akışını ve canlılığını yansıtan bir ifade hâkimdir. Işığın anlık yansımasının dışında, seçilen renk tonlarında ve fırça darbelerinde sanatçının duygusal dünyasının ve manzaraya duyduğu hayranlığın etkileri olduğu söylenebilir.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Nazlı Ecevit, bu eserde de İzlenimci tavrını sürdürmüş ve ışığın dönüştürücü etkisini kullanarak sıradan bir anı olağanüstü kılmıştır (ÖzÜ Arts, t.y). Sanatçı, Empresyonizmin etkilerini yitirdiği 1960'larda bile bu üslupta tutarlı bir duruş sergilemiştir (Başkan, 1994). Nazlı Hanım'ın sadece manzaraya değil, manzara içindeki figüratif resimlere de odaklandığını gösteren bu eser, onun sanatını yalın bir manzara ressamlığından öte, hayatın içindeki hikâyeleri resmeden bir figüratif ressam olarak da konumlandırmıştır.

Sembolizm (Detaylar): Açık kapı ve içeriden insanlar görünen pencere, ortamın samimiyetini sembolize etmektedir. Bahçede serbestçe gezen hayvan figürleri, doğallığı, kırsal huzuru ve gündelik hayatın sükûnetini; ağaçlardaki turuncu ve

kahverengi tonların bir sonbahar ışıret etmesi, değişimi ve doğanın dōngüsünü sembolize etmektedir.



şekil19. Nazlı Ecevit, Salacak'ta Kayıklar

Kaynak: Ecevit N. (t.y.). Salacak'ta Kayıklar [Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 46 cm]. Özel Koleksiyon. Erişim Bağlantısı: <https://arts.ozyegin.edu.tr/tr/artist/nazli-ecevit> Erişim Tarihi: 06.11.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Nazlı Ecevit
Eserin Adı	Salacak'ta Kayıklar
Tekniği	Tuval üzerine yağlıboya
Ebat	60 x 46 cm
Tarih	1960
Bulunduğu Yer	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, İstanbul Boğazı manzarası içinde kayıkları ve kıyı şeridini konu edinmiştir. Kompozisyon, ön plan, orta plan ve arka planın net bir şekilde ayrıldığı klasik bir düzene sahiptir. Ön planda kıyıya bağlı, renkli sandallar ve taş yığınları yer almaktadır. Bu alan resmin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Resmin orta planını denizin üzerinde hareket halinde olan kayıklar ve denizin kendisi oluşturmaktadır. Arka planda ise şehir silueti ve gökyüzü ile bütünleşmiş klasik bir İstanbul manzarası görülmektedir. Eserde, teknik resim bilgisine sadık kalınarak perspektife dikkat edilmiştir. Bu durum da mekâna derinlik katmıştır. Havada uçar pozisyonda resmedilen kuşlar kompozisyona anlık bir fotografik etki ve dinamizm kazandırmıştır.

Biçim (Form) ve Çizgi: Nazlı Ecevit, burada soyuta yaklaştırılan ve ayrıntıdan uzaklaştırılmış formlar kullanmıştır. Şehir silueti, gökyüzüyle bütünleşerek form netliğini yitirmiştir. Kıyıdağı taş yığınları, geometrik şekiller gibi yan yana ve yüzeyi düz bir şekilde resmedilmiştir. Bu durum taşın sert kütlesini verirken, aynı zamanda fırça vuruşlarının serbestliği ile bireysel bir ifadeyi desteklemektedir.

Renk ve Işık: Sanatçının tutarlı İzlenimci tavrıyla yaptığı bu eser, günün bir zaman dilimini yansıtmaktan öte duygusal etkiler taşımaktadır. Şehir siluetinin gökyüzüyle bütünleşmiş soluk renkleri aynı şekilde suya da yansımıştır. Bu solukluk, manzaranın uzaklığını vurgulamaktan öte izleyicide duygusal bir etki oluşturmaktadır. Işığın etkisiyle sandalların suya yansıyan gölgeleri üzerinde ustaca çalışılmıştır. Bu yansımalar, suyun sadece bir yüzey değil, aynı zamanda ışığı taşıyan akışkan bir doku olduğunu yansıtmıştır.

Doku ve Fırça Vuruşu: Su, etrafındaki ışığı yansıtır pozisyonda, akışkan bir dokuda ustaca resmedilmiştir. Fırça vuruşları, suyun hareketini ve ışığın titreşimini hızla yakalamış, tipik bir İzlenimci doku yaratmıştır. Kıyıdağı taşın sert kütlesinin ustaca verilmesi sanatçının dokuyu yansıtmaya kabiliyetini göstermektedir. Kıyı ön planda olmasına rağmen ayrıntı verilmemesi, Nazlı Ecevit'in fırça vuruşlarını detaylandırmaktan çok genel izlenime odakladığını göstermektedir.

Eserin Arka Plan İncelemesi

Konu: Eserin konusu, İstanbul'un gündelik yaşamından bir kesit olan kayıklar ve deniz manzarasıdır. Hareket halindeki kayıklar, dönemin İstanbul'unun hareketli yaşamına dair ayrıntıları içermektedir.

İfade ve Duygu: Nazlı Ecevit'in bu eseri, günün bir zaman diliminin ötesinde duygusal etkiler taşımaktadır. Eser sadece görsel bir gerçeklik değil, aynı zamanda sanatçının manzaraya dair hissettiği duygusal izlenimi de göstermektedir. Sanatçının manzarayı yer yer yorumlamasıyla bu durum desteklenmektedir.

Sanatsal Bağlam: Nazlı Ecevit'in eserlerine genel olarak bakıldığında, net bir akım dâhilinde çalışmamış olmaları dönemin ressamlarının genel bir özelliğidir. Batı ve doğunun etkisiyle bireysel ifadelerini ortaya koymuşlardır. Nazlı Hanım'ın sanatında İzlenimci ve duygusal etkiler mevcut olsa da, eserlerini gerçeklerden çok uzaklaşmadan yorumlaması (Herkese Bilim ve Teknoloji, 2019), onun üslubunu Yeni Gerçekçiliğe yaklaştıran bir tutarlılıktır (Başkan,1994). Sanatçı, 1960'larda yaptığı bu manzarada, önceki eserlerinde olduğu gibi İzlenimci tavrını daha baskın olarak sürdürerek üslup tutarlılığını göstermektedir.

Sembolizm (Detaylar): Deniz ve kıyı yaşamını sembolize eden kayıklar, İstanbul'un kültürel ve ekonomik yaşamının bir parçasıdır. Kıyıya bağlı renkli sandallar, gündelik hayatın ritmini ve canlılığını sembolize etmektedir. Havada uçan kuşların resmedilmesi, anlık fotografik etkinin yanı sıra özgürlüğü, hareketliliği ve anın geçiciliğini sembolize etmektedir.

4.10.4. Fahr El Nissa Hanım'ın Soyut ve Figüratif Resimlerinin İncelenmesi



Şekil20. Fahr El Nissa Zeyd, Budapeşte İstanbul Ekspresi

Kaynak: Zeyd F. (1943). Budapeşte İstanbul Ekspresi [Tuval üzerine yağlıboya, 54 x 46 cm]. Özel Koleksiyon. Erişim Bağlantısı: <https://www.antikalar.com/cama-hayat-veren-sanatc-emile-galle> Erişim Tarihi: 15.04.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Fahr El Nissa Zeyd (Fahrelnissa Zeid)
Eserin Adı	Budapeşte İstanbul Ekspresi
Tekniği	Tuval üzerine yağlıboya
Ebat	54 x 46 cm

Tarih 1943

Bulunduğu Yer Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, koyu yeşil zemin üzerinde kayak yapan insanları konu alan figüratif bir kompozisyona sahiptir. Genel olarak bir şenlik havası mevcuttur. Obje ve figürler, resmin bütününde dengeli bir şekilde yerleştirilmiştir. Ön planda yorulmuş, kenara çekilmiş bir figür yer almaktadır. Orta planda koyu yeşil buz pistinin üzerinde tek, çift ve üçlü gruplarla dans eden (kayak yapan) figür topluluğu görülmektedir. Arka planda ise sarı tonlarında, Batı mimarisine benzeyen büyük bir bina yer almaktadır. Binanın arkasında ise karlar arasında evler olduğu görülmektedir. Perspektif akademik resmin katı kurallarından uzaklaşmıştır, bu da esere yaratıcı ve öznel bir boyut katmıştır. Bu durum sanatçının soyuta olan yolculuğunun başlangıcını işaret etmektedir.

Biçim (Form) ve Çizgi: Figüratif olmasına rağmen, eserde ayrıntılar üzerinde durulmamış, formlar hareket verilerek soyutlanmıştır. Figürler, siyah konturlarla çevrelenmiştir; bu güçlü çizgisel ifade Dışavurumcu (Ekspresyonist) bir tavırda görülmektedir. Buz pistinin koyu yeşil renkte yapılması, formun doğal renginden (beyaz/mavi) ayrıştırılması ve sanatçının iç dünyasındaki rengin dışavurumu olarak yorumlanabilir. Dans eden figürlerin hareket eder halleri, fırça darbeleriyle ustaca verilmiş ve manzara adeta bir an için dondurulmuş bir etki yaratmıştır.

Renk ve Işık: Eserdeki renkler yoğun ve belirgindir. Siyah konturlar içinde sarı, kırmızı, mavi, yeşil ve kahve tonları kullanılmıştır. Renk kullanımı, dışavurumcu ifadeye sahip görülmektedir. Işık kaynağı net değildir; renkler, nesnelerin doğal renginden ziyade duygusal ifadeyi güçlendirmek için kullanılmıştır. Sarı tonlarındaki büyük bina, açık zemin üzerinde bir odak noktası oluşturarak sıcak bir etki yaratmıştır.

Doku ve Fırça Vuruşu: Fırça izleri, dışavurumcu bir ifadeye sahiptir. Hızlı, dinamik ve yer yer belirgin fırça darbeleri, figürlerin hareketini ve sahnenin canlılığını yakalamıştır. Siyah konturların belirginliği, dokuyu sertleştirerek, resmin çizgisel gücünü artırmıştır. Boyanın tuvale uygulanış şekli sanatçının duygusal yoğunluğunu doğrudan aktardığını göstermektedir.

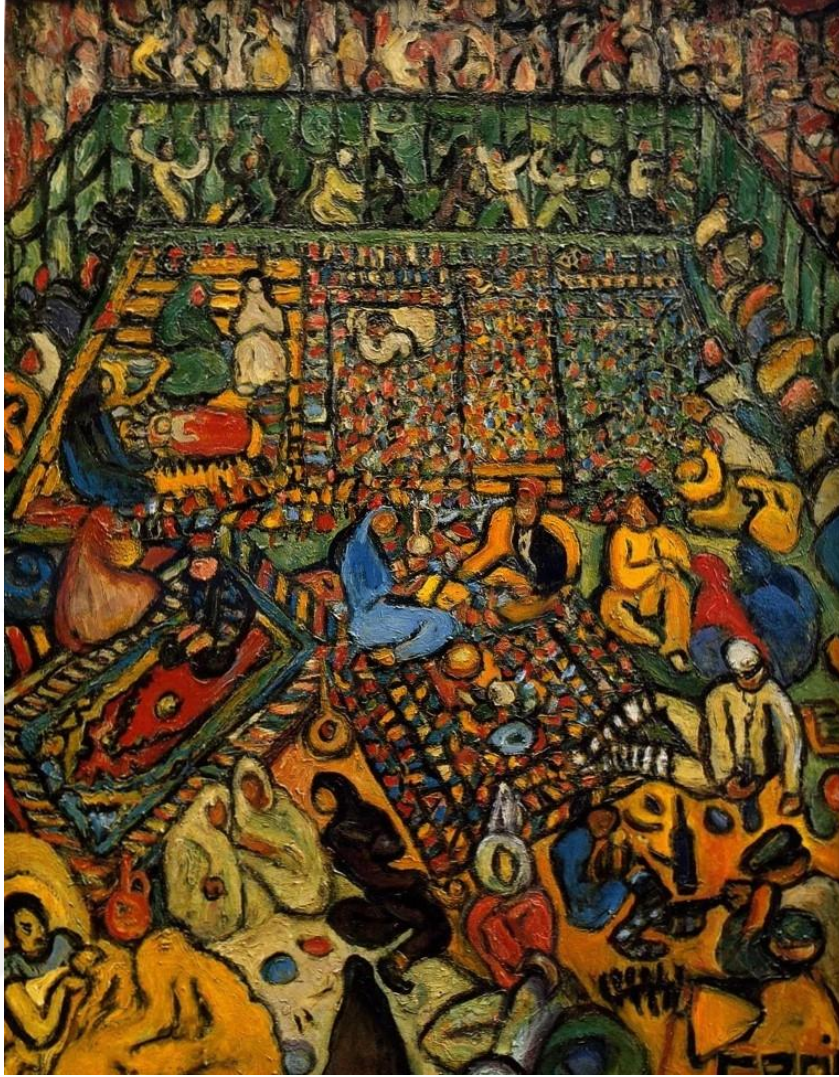
Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin konusu, Budapeşte-İstanbul Ekspresi seyahati sırasında görülen veya hayal edilen, muhtemelen Batı'ya ait bir kış manzarasıdır. Bu konu, Fahrelnissa Zeid'in uluslararası yaşam tarzını ve Batı-Doğu arasındaki kültürel temas noktasındaki konumunu yansıtmaktadır.

İfade ve Duygu: Eserde genel olarak şenlik ve dinamizm hâkim görünmektedir. Dans eden figürlerin hareketliliği, yaşama sevincini ve anın enerjisini ifade etmektedir. Ancak, renklerin dışavurumcu kullanımı ve siyah konturların sertliği, ifadenin öznel ve yoğun olduğunu gösterir. Dışavurumculuk akımı, öznel ifadeye önem verir (Dempsey, 2019).

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: 1943 tarihli bu eser, Fahrelnissa Zeid'in figüratiften soyuta olan yolculuğunun görülmeye başladığı kritik bir dönemeci işaret etmektedir. Sanatçının figüratif ve dışavurumcu etkilerle oluşturduğu bu kendine özgü tarzı (Laïdi-Hanieh, 2019), onu kalıplarından uzaklaştırmıştır. Bu durum Fahrelnissa Zeid'in Türk sanatının modernleşme sürecindeki öncü rolünü pekiştirmektedir. Batı mimarisine benzeyen binalar ve kayak yapan insanlar, eserin Batı kültüründen alınan izlenimler üzerine kurulduğunu düşündürmektedir.

4. Sembolizm (Detaylar): Yeşil, doğanın ve yaşamın rengidir. Buz pistinin doğal rengi yerine koyu yeşil kullanılması, sanatçının duygusal yorumunu, doğayı kendi iç süzgecinden geçirmesini simgeleyen güçlü bir semboldür. Güçlü siyah konturlar, figürlere bir yandan hacim ve hareket verirken, diğer yandan dışavurumcu gerilimi ve duygusal yoğunluğu sembolize etmektedir. Eserin adı, Batı (Budapeşte) ve Doğu (İstanbul) arasındaki fiziksel ve kültürel yolculuğu simgelemektedir. Bu da Fahrelnissa Zeid'in yaşamının ve sanatının temel temasını oluşturur.



Şekil21. Fahr El Nissa Zeyd, Üçüncü Mevki Yolcuları

Kaynak: Zeyd F. (1943). Üçüncü Mevki Yolcuları [Tahta üzerine yağlıboya, 130 x 100 cm]. Özel Koleksiyon. Erişim Bağlantısı: <https://www.antikalar.com/cama-hayat-veren-sanatc-emile-galle> Erişim Tarihi: 15.04.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Fahr El Nissa Zeyd (Fahrelnissa Zeid)
Eserin Adı	Üçüncü Mevki Yolcuları
Tekniği	Tahta üzerine yağlıboya
Ebat	130 x 100 cm

Tarih 1943

Bulunduğu Yer Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, figüratif soyut formlardan oluşan, dinamik bir kompozisyona sahiptir. Resmin ön planında geleneksel kılık kıyafetleriyle halktan insanlar belirgin olarak görülmektedir; bu figürler, yerde oturarak gruplar halinde yemek yemektedir. Kompozisyonun genelinde bir derinlik anlayışı mevcut olmasına rağmen, arka plana doğru figürler ve objeler soyutlaşarak genel bir soyutla bütünleşen bir sahne kurulmuştur. Kompozisyon ve şekillerin genel olarak geometrik formlara indirildiği söylenebilir; bu yönüyle Kübizm etkileri barındırmaktadır.

Biçim (Form) ve Çizgi: Formlar, Dışavurumcu (Ekspresyonist) bir etki yaratacak şekilde renk ve fırça darbeleriyle işlenmiştir. Figürlerin ve objelerin biçimleri ve resmin teknik yönler (perspektifin bozulması) minyatür tekniğini hatırlatmaktadır. Figürlerin çevresinde, Fahrelnissa Zeyd'in resimlerinde sıkça görülen koyu konturlar mevcuttur; bu, formlara keskinlik ve çizgisellik katmaktadır. Ön planda daha net görünen halı örnekleri gibi geleneksel eşyalar, arka plana doğru ilerlerken figürler gibi soyutlaşmaktadır.

Renk ve Işık: Eserde sıcak tonlar baskındır ancak kompozisyona derinlik katmak amacıyla yeşil ve mavi tonları da kullanılmıştır. Işık kaynağı belirgin değildir; bunun yerine renkler, duygusal dışavurumcu şekilde yoğun kullanılmıştır.

Doku ve Fırça Vuruşu: Dışavurumcu fırça darbeleri, figürlere ve desenlere enerjik bir karakter vermektedir. Koyu konturlar, dokusal ayrımı sağlarken, boyanın yoğun uygulanışı resmin yüzeyinde belirgin bir plastik etki yaratmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin konusu, üçüncü mevki yolcularının gündelik yaşamından bir kesit sunmaktır. Bu figürler, geleneksel kılık kıyafetleriyle halktan insanlardır. Bu seçim, sanatçının soylu kökenine rağmen halkın yaşamına olan ilgisini ve o dönemin toplumsal gerçekliğini yansıtmaya çabası göstermektedir.

İfade ve Duygu: Figürlerin yerde oturarak yemek yeme eylemi ve geleneksel giyimleri, samimiyet, topluluk ve yerel yaşamın sıcaklığını ifade etmektedir. Eser, Dışavurumcu bir etki taşıdığı için, bu manzara sadece gözlemsel değil, aynı zamanda sanatçının yerel kültüre dair hissettiği öznel duygusal yoğunluğu da aktarmaktadır.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Eser, Fahrelnissa Zeid'in sanatsal kimliğinin temelini oluşturan bir sentez örneğidir. Batı sanat akımları olan Kübizm, Dışavurumculuk (İstanbul Modern, 2017) ve Soyut etkiler, yerel ve geleneksel motiflerle (halı desenleri, geleneksel kıyafetler, minyatürü anımsatan derinlik anlayışı) başarılı bir şekilde harmanlanmıştır. Eser, 1943 yılında, Fahrelnissa Zeyd'in İstanbul'da bulunduğu dönemde yapılmıştır ve sanatçının bir dönem dâhil olduğu D Grubu'nun aktif olduğu yıllara denk gelmektedir. Bu dönem içinde eserlerinde Kübizm etkilerinin görülmesi, bu sanatsal çevrenin etkileşimini göstermektedir (Acar & Alp, 2024). Eserdeki yerel ve yöresel detayların, Batı sanat dilinde aktarılması, esere karma ve zamansız bir etki vermiştir. Bu çalışma, Fahrelnissa Zeid'in figüratiftten soyuta dönen yolculuğunun önemli bir durağı olup, her eserinde özgün tarzını ortaya koyduğunu kanıtlamaktadır.

Sembolizm (Detaylar): Eserin adı toplumsal bir sınıflandırmayı işaret etmektedir. Bu durum sanatçının sosyal duyarlılığını ve halkın yaşam koşullarına olan ilgisini sembolize etmektedir. Halı örnekleri ve geleneksel eşyalar, Türk kültürünün zenginliğini ve yerel yaşamın sıcaklığını sembolize eden güçlü motiflerdir. Bu motiflerin soyutlaşması ise geleneğin modern sanata entegrasyonunu göstermektedir. Figürlerin ve kompozisyonun geometrik formlara indirgenmesi, Kübizm 'in etkisiyle nesnelerin dış görünüşünün ötesindeki yapısal gerçekliğinin arayışını sembolize etmektedir.



Şekil22. Fahr El Nissa Zeyd, Towards a Sky

Kaynak: Zeyd F. (1953). Towards a Sky [Tuval üzerine yağlıboya, 593 x 201 cm]. Özel koleksiyon (Steelcase, Inc.). Erişim Bağlantısı: <https://www.basedistanbul.com/towards-a-sky-by-fahrelnissa-zeid> Erişim Tarihi: 5.05.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Fahr El Nissa Zeyd (Fahrelnissa Zeid)
Eserin Adı	Towards a Sky
Tekniği	Tuval üzerine yağlıboya
Ebat	593 x 201 cm (Büyük Ebat)
Tarih	1953
Bulunduğu Yer	Özel Koleksiyon (Steelcase, Inc.)

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, uzun dikdörtgen yapısı ve büyük ebatlarıyla dikkat çeken anıtsal ve tamamen soyut bir kompozisyona sahiptir. Karmaşık bir yapı olarak görünmektedir; figür veya obje formu içermemektedir. Kompozisyon, boşlukların renklendirilmesiyle görünmeyen bir çizgi yumağı üzerine kurulmuştur. Formlar, geleneksel bir merkezîyetçilikten ziyade, bütün yüzeye yayılan ve dinamik bir denge kuran bir anlayışla oluşturulmuştur.

Biçim (Form) ve Çizgi: Eserde, belirlenmiş bir biçimden ziyade renklerin başlangıç ve bitiş noktalarının birleşiminden oluşan bir çizgisellik hâkimdir. Bu çizgisellik, renklerle birleşerek yüzeyde bir hareket ve ritim yaratmıştır.

Renk ve Işık: Eserin en çarpıcı biçimsel ögesi renktir. Renkler, duygusal ve yapısal amaçlarla yoğun olarak kullanılmıştır. Çoğunlukla ana renkler (sarı, kırmızı, mavi), ara renkler (yeşil, turuncu, mor) ve nötr değerler (siyah, beyaz) kullanılarak zengin ve canlı bir palet oluşturulmuştur. Belli renklerin bölgesel olarak yoğunlaştığı görülmektedir (sol bölümde sarı tonu, sağ bölümde mavi tonu). Bu duruma göre, eserin

genelinde sıcak (sarı, kırmızı) ve soğuk (mavi, yeşil) renk dengesi kurulmuştur; bu da kompozisyona derinlik ve görsel ritim katmaktadır. Işık, renklerin kendi yoğunluğu ve parlaklığıyla sağlanmıştır. Eserin soyut yapısı nedeniyle dışsal bir ışık kaynağı yoktur.

Doku ve Fırça Vuruşu: Eserin boyutu, doku ve fırça vuruşlarının etkisini arttırmıştır. Doku, tuval üzerine yağlıboyanın yarattığı yoğunluk ve fırça vuruşlarının görünürlüğü ile sağlanmıştır. Eserin büyüklüğü, fırça vuruşlarının dinamizmini ve enerjisini yüzeyde hissedilir kılmaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin konusu, tamamen soyuttur ve somut bir figür veya olay yerine, sanatçının iç dünyasındaki duygusal durumları, evrensel enerjiyi ve kozmik düzeni aktarmaktır.

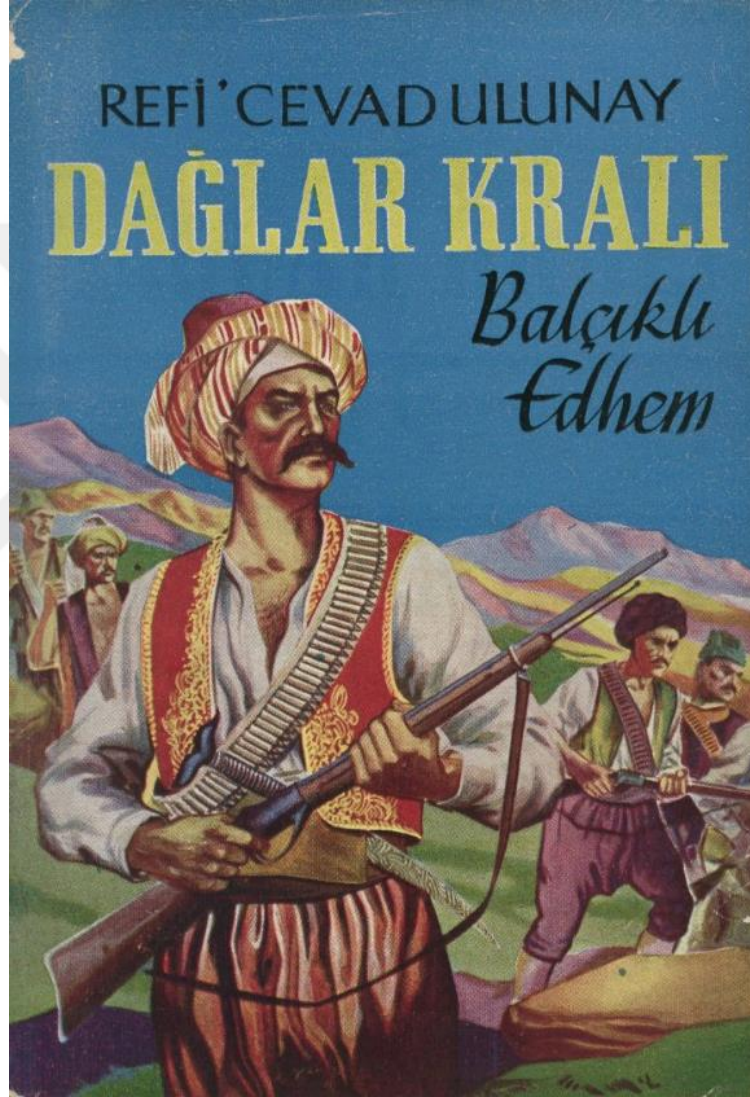
İfade ve Duygu: Eserdeki ifade, yoğunluk, duygusal çalkantı ve manevi bir arayıştır. "Towards a Sky" ve benzeri soyut eserler, Eşi Irak Prensi Emir Zeyd'in yeğeni Kraliçe Aliye'nin ölümünden sonra sanatçının yaşadığı acıyla başa çıkmak amacıyla üretilmiştir (Acar & Alp, 2024). Renklerin yoğunluğu ve karmaşık yapısı, duygusal çalkantının ve iç dünyanın dışavurumudur. Eserin adı (*Towards a Sky*), yüksek ve manevi bir hedefe, umuda yönelişi ifade etmektedir.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Eser, Fahrelnissa Zeid'in sanatsal kariyerindeki dönüşümü ve uluslararası kimliğini yansıtmaktadır. Eser (1953), sanatçının figüratif, Kübist ve Soyut figüratif arayışlardan sonra girdiği tamamen soyut dönemin örneğidir. Bu dönemde sadece renkleri kullanarak eserler üretmiştir (Bayav, 2015). Eserin anıtsal boyutları ve güçlü soyut ifadesi, Avrupa'da birçok galeride sergilenmesine ve Londra'da sergilendiğinde bir koleksiyoncu tarafından, daha sonra da büyük bir Amerikan şirketi olan Steelcase, Inc. tarafından satın alınmasına neden olmuştur (Based İstanbul, 2017). Fahrelnissa Zeid'in sanatsal üretimi, Türkiye'deki sanat hareketlerinin yanı sıra Batı-Doğu arasında bir köprü niteliğindedir. O, yalnızca Türk resim sanatında değil, École de Paris içinde de özgün bir kimlik olarak "Resmin Prensesi" unvanını hak etmiştir (Giray, t.y.). Fahrelnissa Zeyd, dönemi için Doğu ve Batı da özgün ve önemli bir profil oluşturmayı başarmıştır.

Sembolizm (Detaylar): Eserin tamamen soyut olması, maddi dünyanın ötesindeki evrensel enerjiyi, kozmik düzeni veya sanatçının iç dünyasındaki duygusal

patlamayı sembolize etmektedir. Resimdeki sarı (sıcak) ve mavi (soğuk) tonlarının dengesi, sanatçının duygusal acı ve yeniden doğuş, ölüm ve yaşam gibi zıtlıklar arasındaki denge arayışını sembolize etmektedir. "Towards a Sky" (Gökyüzüne Doğru), sanatçının yüksek, manevi bir hedefe, umuda ya da fiziksel dünyanın ötesindeki bir alana yönelişini sembolize etmektedir.

4.10.5 Sabiha Hanım'ın İllüstrasyonlarının İncelenmesi



Şekil23. Sabiha Bozcalı, Refi Cevad Ulunay/ Dağlar Kralı Balçıklı Edhem Kitap Kapağı

Kaynak: Bozcalı S. (1955). Refi Cevad Ulunay/ Dağlar Kralı Balçıklı Edhem Kitap Kapağı [Kapak illüstrasyonu]. SALT Araştırma Arşivi Erişim Bağlantısı:

<https://bantmag.com/sabiha-bozcalinin-resim-ve-illustrasyonlari-ile-gecmise-yolculuk-mumkun/> Erişim Tarihi: 16.05.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Sabiha Bozcalı
Eserin Adı	Refi Cevad Ulunay/ Dağlar Kralı Balçıklı Edhem Kitap Kapağı
Tekniği	İllüstrasyon, Çini Mürekkebi/Guaj olduğu tahmin edilmektedir.
Ebat	14x20 cm olduğu tahmin edilmektedir.
Tarih	1955
Bulunduğu Yer	SALT Araştırma Arşivi

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, Refi Cevad Ulunay'ın Dağlar Kralı Balçıklı Edhem adlı kitabın içeriğine göre kurgulanmış bir illüstrasyondur ve ön planda yer alan ana karakterin (Balçıklı Edhem) baskınlığı üzerine kurulmuştur. Kompozisyonda, ön planda yer alan ana figürü, arka planda kırsal bir alanda ilerleyen ve yöresel giyimli dört adam daha takip etmektedir. Figürlerin bu sıralanışı, perspektif ve oran-orantı gibi teknik kurallar uygulanarak kompozisyona derinlik katmıştır. Eser, hikâye anlatımına uygun, klasik bir çizgi roman tarzında resmedilmiştir.

Biçim (Form) ve Çizgi: Figürlerin biçimi, hikâyenin anlatımına uygun olarak yöresel özelliklerle donatılmıştır. Ana karakter Anadolu coğrafyasının giyim kuşamına göre tasarlanmış, elinde ateşli bir silah taşımaktadır. Formlar, karakterlerin sert ve gergin ifadesini destekleyecek şekilde tasarlanmıştır. Çizgiler figürlerin formunu ve hareketini belirginleştirecek şekilde net ve dinamiktir. Güçlü konturların ve anlatı odaklı bir çizim dilinin kullanılması, "çizgi roman tarzı" yorumunu desteklemektedir.

Renk ve Işık: Renkler, karakteri ön plana çıkarmak ve hikâyenin dramatik atmosferini oluşturmak için kullanılmıştır. Eser, soğuk bir fon rengi (kırsal ve muhtemelen dağlık alanın atmosferini yansıtmaktadır) üzerine sıcak renklerle (figürlerin teni, giysileri) tasarlanmıştır. Bu sıcak-soğuk kontrastı, başkarakter ve çeteyi dramatik

bir şekilde öne çıkarmıştır. Ana figürün yanık teni ve giysileri, yöresel ve kırsal bir görüntü çizdiğini renk yoluyla desteklemektedir.

Doku ve Fırça Vuruşu: İllüstrasyon, basılı materyal için tasarlandığından, doku ve fırça vuruşları genellikle temiz ve net olmalıdır. Karakterlerin kılık kıyafetleri ve ten detayları, çizgi ve renkle işlenerek güçlü bir görsel etki yaratılmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin konusu, Refi Cevad Ulunay'ın aynı adlı kitabının kapağıdır ve yerli bir hikâyenin toplumsal arka planını aktarmaktadır. Hikâye, 1900'lü yıllarda İstanbul çevresinde geçmektedir. Balçık köyünden Edhem ve çetesinin, bölgedeki Rum çetelere ve devlete karşı olan mücadelesini anlatmaktadır. Başkarakter Balçıklı Edhem, döneminde tanınan, gözü kara bir eşkıyadır; yanlış yapan yeğenini bile vurması, sert ve adaletli karakterini yansıtmaktadır (Ulunay, 1955). Hikâyenin sonunda Padişah tarafından affedilmesi, karakterin ve hikâyenin devletle olan karmaşık ilişkisini göstermektedir.

İfade ve Duygu: Eserde hâkim olan duygu gerilim, sertlik ve düşünceliliktir. Ön plandaki adam, gözü kara ve düşünceli bir ifadeyle uzaklara bakmaktadır. Bu da onun liderlik vasfını ve taşıdığı sorumluluğu yansıtmaktadır. Arka plandaki diğer figürlerin gergin ve sinirli ifadeleri, ilerledikleri yerde bir savaş/kavga olacağı izlenimini güçlendirerek anlatının duygusal atmosferini desteklemektedir.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Eser, Türkiye'nin ilk kadın editöryal illüstrasyon sanatçısı olan Sabiha Bozcalı'nın sayısız çalışmasından biridir ("Sanatıyla İz Bırakan Kadınlar", 2016). Sabiha Bozcalı, kitap, broşür, gazete gibi kültür organlarının illüstrasyonlarıyla toplumun gelişimine ve reklamcılık alanının gelişimine katkı sağlamıştır. Bu, onun sanatının yayınevleri ve basın için önemli bir ihtiyacı karşıladığını ve bilginin/hikâyenin topluma görsel olarak ulaşmasını sağladığını göstermektedir. Sanatçının üretimleri, gelişen ve değişen dünyaya uyum sağlama açısından öncü ve önemlidir.

Sembolizm (Detaylar): Başkarakterin elindeki ateşli silah, onun eşkıyalık rolünü, gücünü ve tehlikeli doğasını sembolize etmektedir. Figürlerin yöresel giyim kuşamı, hikâyenin Anadolu coğrafyasına ait köklerini ve yerel kimliği sembolize

etmektedir. Figürlerin kırsal alanda gergin bir ifadeyle ilerlemesi, hikâyenin mücadele, çatışma ve dramatik içeriğini sembolize etmektedir.



Şekil24. Sabiha Bozcalı, İzmir Fuarı'nda Yapı ve Kredi Bankası Afişi

Kaynak: Bozcalı S. (1953). İzmir Fuarı'nda Yapı ve Kredi Bankası Afişi [Afiş], Yapı Kredi Bankası Arşivi. Erişim Bağlantısı: <https://gmkn.org.tr/news/turkiyeden/ben-turkiyenin-ilk-kadin-illustratoruydum> Erişim Tarihi: 16.05.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Sabiha Bozcalı
Eserin Adı	İzmir Fuarı'nda Yapı ve Kredi Bankası Afişi
Tekniği	İllüstrasyon, Çini Mürekkebi/Guaj olduğu tahmin edilmektedir.

Ebat	Değişken (Gazete ilanı, afiş veya logo kullanımına göre değişir.)
Tarih	1953
Bulunduğu Yer	Yapı Kredi Bankası Arşivi

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, reklam afişi olarak tasarlanmıştır ve reklamın doğasına uygun olarak görsel dikkat çekicilik hedeflenmiştir. Eserin tam ortasında, görselin ana odağı olarak bir leylek figürü konumlandırılmıştır. Leylek figürü, bir evin çatısından çıkan bacanın üzerinde yuva yapmıştır. Arka planda ise şehir yapısını işaret eden başka evlerin çatıları görülmektedir. Bu yerleşim, basit ve doğrudan bir anlatım sağlamak üzere kurgulanmıştır. Reklamı yapılan banka adı ve sloganı görselin altında kısa ve belirgin bir şekilde konumlandırılarak, afişin ticari amacına ulaşması sağlanmıştır.

Biçim (Form) ve Çizgi: İllüstrasyonun biçimi, hızlı ve net anlaşılmayı sağlayacak şekilde basitleştirilmiştir. Leylek, baca ve ev çatıları gibi figürler ve objeler, afişin gerektirdiği sadelik ve çarpıcılıkla ele alınmıştır. Çizgi, formları net bir şekilde tanımlamakta ve mesajın hızla algılanmasını desteklemektedir. Klasik bir reklam illüstrasyon tekniğiyle, detaylandırmadan ziyade formun ana hatlarına odaklanılmıştır.

Renk ve Işık: Renk kullanımı, dikkat çekicilik ve mesajı destekleme amacına hizmet etmektedir. Afişin fon rengi olarak mavi tonu seçilmiştir. Mavi renk görselin kolayca fark edilmesini sağlamaktadır ve kurumsal bir ciddiyet/güven hissi vermektedir. Leyleğin beyazlığı ve bacanın koyu rengiyle kontrast oluşturularak figür ön plana çıkarılmıştır. Işık kaynağı belirgin değildir, ancak renklerin parlak ve temiz kullanımı, afişin pozitif ve davetkâr atmosferini güçlendirmiştir.

Doku ve Fırça Vuruşu: Eserin teknik detayı verilmemiş olsa da, afiş illüstrasyonu tekniğinin doğası gereği doku, pürüzsüz ve mat bir yüzeye odaklanmıştır. Ticari baskıya uygun, temiz ve belirgin renkler, mesajın önüne geçmeyecek şekilde kontrol altında tutulmuştur.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin konusu, Yapı ve Kredi Bankası'nın İzmir Fuarı'ndaki reklamıdır. Konu, bankacılık hizmetlerini yuva kurma ve güvenceli bir gelecek gibi temel insani hedeflerle ilişkilendirmek üzerine kurgulanmıştır. Bu durum illüstrasyonun bir ticari amaca hizmet ettiğini göstermektedir.

İfade ve Duygu: Afişin duygusal ifadesi, huzur, güven ve umut üzerine kurulmuştur. Görsel, bir şehir yapısında yuva yapan bir kuş türü olarak hayatın içinden bir manzaraymış izlenimi vererek, izleyicide tanıdık ve sıcak bir duygu yaratılmıştır. Leylek sembolünün kullanılması, izleyiciye yuva kurma hayalini çağrıştırarak pozitif bir teşvik sağlamaktadır. Bankaya karşı da bir güven duygusu pekiştirmektedir.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Sabiha Bozcalı'nın bu eseri, onun Türkiye'nin ilk kadın editöryel illüstrasyon sanatçısı (Yakar, 2017) olarak ticari alandaki başarısını göstermektedir. Sanatçının üretim sağladığı reklam ve illüstrasyon alanları, dönemi içinde son derece önemli, güncel ve yenilikçi alanlardır. Sanat, Cumhuriyet Dönemi'nde ülkenin her yönden gelişimine katkı sağlayan bir rol üstlenmiştir. Reklam tasarımları, bu bağlamda hem ekonomik büyüme hem de halkın modern ekonomik sistemlere (tasarruf, kredi) entegrasyonu açısından önemli bir araç olarak topluma katkı sağlamıştır.

Sembolizm (Detaylar): Eserin temel sembolü olan leylek ve yuva, huzuru, kalıcılığı, yerleşimi ve aile kurma arzusunu simgelemektedir. Bankacılık bağlamında ise yatırımın ve geleceğin güvencesini temsil etmektedir. Bacada kurulan yuva, sürekli yanan bir ocağı ve aile sıcaklığını çağrıştırmaktadır. Mavi renk, genellikle güven, kurumsallık ve gökyüzü ile ilişkilendirilerek, bankanın hizmetlerinin güvenilirliğini ve sınırsız imkânlarını sembolize etmektedir.



Şekil25. Sabiha Bozcalı, Tuvalet Masası Karşısında Kadın

Kaynak: Bozcalı S. (t.y.). Tuvalet Masası Karşısında Kadın [Mürekkep ve suluboya, 15.7 x 24 cm, kağıt üzerine]. SALT Araştırma Arşivi. Erişim Bağlantısı: <https://gaiadergi.com/sanat-tutkusunu-doludizgin-yasayan-bir-kadin-sabiha-bozcali/> Erişim Tarihi: 16.05.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Sabiha Bozcalı
Eserin Adı	Tuvalet Masası Karşısında Kadın
Tekniği	Kâğıt üzerine mürekkep-suluboya/ İllüstrasyon
Ebat	15,7 x 24 cm
Tarih	t.y.(Ulaşılamamıştır)
Bulunduğu Yer	SALT Araştırma Arşivi

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, yatak odası olduğu tahmin edilen bir iç mekânı konu edinmiştir. Kompozisyon, orta yaşlarda olduğu tahmin edilen bir kadının kişisel alanı etrafında kurulmuştur. Sanatçı, figürü izleyiciye göre sağ bölüme yerleştirmiştir. Kadın, tuvalet aynası önünde, arkası dönük şekilde meşgul görünmektedir. Figürün hareket yönü resmin dışına doğru yönlendirilmiştir; bu yönlendirme resme dinamizm katmıştır. Odadaki eşyalara göre mekânın modern ve varlıklı bir ailenin evi olduğu düşünülebilir. Kişisel alan, oldukça gösterişli ve hareketli görünmektedir.

Biçim (Form) ve Çizgi: Eserde, illüstrasyon tekniğine özgü dinamik ve net bir çizgisellik hakimdir. Figürün ve odadaki eşyaların biçimi, modern tasvirle ele alınmıştır; bu yönüyle günümüz örneklerini aratmayacak bir tasarıma sahiptir. Eserdeki çizgiler hareketli olup, Batılı anlamda tekniğin yetkinliğini gösterir. Çizgilerin net ve belirgindir.

Renk ve Işık: Renkler, eserin genelinde açık tonlarda kullanılarak ferah ve pozitif bir atmosfer yaratılmıştır. Eser, açık tonlarla resmedilmiştir. Suluboya tekniği, renklere şeffaflık ve hafiflik katmıştır.

Doku ve Fırça Vuruşu: Eserin tekniği (Kâğıt üzerine mürekkep-suluboya) doku ve vuruşları belirlemektedir. Kâğıt yüzey üzerinde mürekkep ile oluşturulan net çizgisel doku ve suluboyanın sağladığı yumuşak sulu boya dokusu bir aradadır. Suluboyanın kullanımı, fırça vuruşlarının hafif ve kontrollü olduğunu düşündürürken, mürekkeple çekilen çizgiler keskin ve dinamiktir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin konusu, varlıklı bir ailenin evinde, orta yaşlı bir kadının kişisel alanı ve gündelik uğraşıdır. Bu konu, sanatçının modern yaşam tarzını ve kadının bu yaşam içindeki konumunu gözlemlediğini göstermektedir.

İfade ve Duygu: Eser, izleyicide olumlu duygular uyandıran, huzurlu ve meşgul bir anı yansıtır. Kadın, tuvalet masası karşısında kendine dönük bir meşguliyet içindedir. Bu, modern kadının kişisel bakımına ve özel alanına verdiği önemi ifade eder. Genel hava, estetik, rahatlık ve modernliğin yarattığı pozitif bir atmosferi yansıtmaktadır.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Sabiha Bozcalı, bu illüstrasyonla Batılı üslupları illüstrasyon sanatına başarıyla entegre etmiştir. Bu illüstrasyon örneği, dinamik çizgisel havasıyla klasik bir resimleme niteliğindedir. Ressam Paul Signac'a göre Sabiha Bozcalı, hem yetenekli hem de resim sanatının gerektirdiği duyarlılığa sahip, mesleğine adanmış bir sanatçıdır (Genç, 2016). Cumhuriyet Döneminde sanatın ülkenin gelişimine hizmet eden rolü, onun gibi öncü illüstratörler sayesinde hayatın farklı alanlarında varlığını güçlendirmiştir. Sabiha Bozcalı, sanata hizmet eden ve toplumu sanatla kaynaştıran önemli bir figürdür.

Sembolizm (Detaylar): Kadının kişisel bakımına ve kendine dönük meşguliyetine işaret edilmesi, modern kadın kimliğinin ve özel alanının sembolüdür. Varlıklı yaşam tarzı ve Cumhuriyet dönemindeki modernleşme idealini sembolize etmektedir. Figürün aynaya dönük meşguliyeti, iç dünyaya odaklanmayı ve kişisel gelişimi sembolize etmektedir.

4.10.6. Aliye Hanım Dışavurumcu Resim ve Gravürlerinin İncelenmesi



Şekil26. Aliye Berger, Güneşin Doğuşu

Kaynak: Berger A. (1954). Güneşin Doğuşu [Tuval üzerine yağlıboya, 200 x 300 cm]. Yapı Kredi Koleksiyonu. Erişim Bağlantısı:

<https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/soyadi-b-unlu-sanatcilarin-hayati/aliye-berger-hayati-ve-eserleri/> Erişim Tarihi: 20.05.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Aliye Berger
Eserin Adı	Güneşin Doğuşu
Tekniği	Tuval üzerine yağlıboya
Ebat	200 x 300 cm
Tarih	1954
Bulunduğu Yer	Yapı Kredi Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eserin merkezine sarı tonlarından oluşan büyük bir daire (Güneş), izleyiciye göre sol yukarıya yerleştirilmiştir. Güneşin çaprazına, sağ alt köşeye üç tane insan figürü yerleştirilmiştir. Bu figürler ellerinde sepetler taşımaktadır. Üç figür, farklı hizalarda bir tepeye doğru gidiyormuş gibi yerleştirilmiştir. Güneşten kaynaklanan ve sağ yukarıdan sol aşağı köşeye doğru akan genel hareket yönüne karşıt bir yönde ilerlemeleri, kompozisyonda dinamik bir denge oluşturmuştur.

Biçim (Form) ve Çizgi: Biçimler, soyutlanmaya yaklaşan bir çözümlü ele alınmış, bu da eserin dışavurumcu yapısını güçlendirmiştir. İmgeler, sonsuz bir devinim içinde yoğun renklerden oluşmuş formlarıyla, birbirine bulanmış gibi görünmektedir. Güneşin içinde başlayan spiral şekli, diğer renklerle karışarak resmin genelinde çizgisel devinim yaratmıştır.

Renk ve Işık: Eser, büyük ve ustaca kurgulanmış bir renk yoğunluğu içindedir. Sıcak ve soğuk renkler dengeli bir şekilde kullanılarak resmin bütünlüğü sağlanmıştır. Güneşin içinde başlayan spiral şeklin sağ yukarıdan sol aşağı köşeye doğru akması, renklere bir hareket yönü kazandırmıştır. Bu devinim, renklerin birbiriyle çarpışmasıyla (Sönmez, 1994) dışavurumcu bir ifade yaratmaktadır. Sarı tonlarından oluşan büyük daire (Güneş), resmin temel ışık kaynağıdır ve her tarafa yayılmıştır.

Doku ve Fırça Vuruşu: Aliye Berger, bu eserinde esas tekniği olan gravür yerine yağlı boya kullanmıştır. Yağlı boya tekniği, resmin yüzeyinde renklerin birbirine bulanmış gibi görünmesini sağlayarak kalın, dışavurumcu ve hareketli bir doku yaratmıştır. Sanatçı, fırça vuruşlarıyla zamanın ritmini ve devinimini (bir ileri bir geri gidişini) ustaca yakalamış; bu vahşi ritmi sanatsal filtreden geçirmiştir (Sönmez, 1994). Eserin en dikkat çeken özelliklerinden biri de bu devinim ve ritmdir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

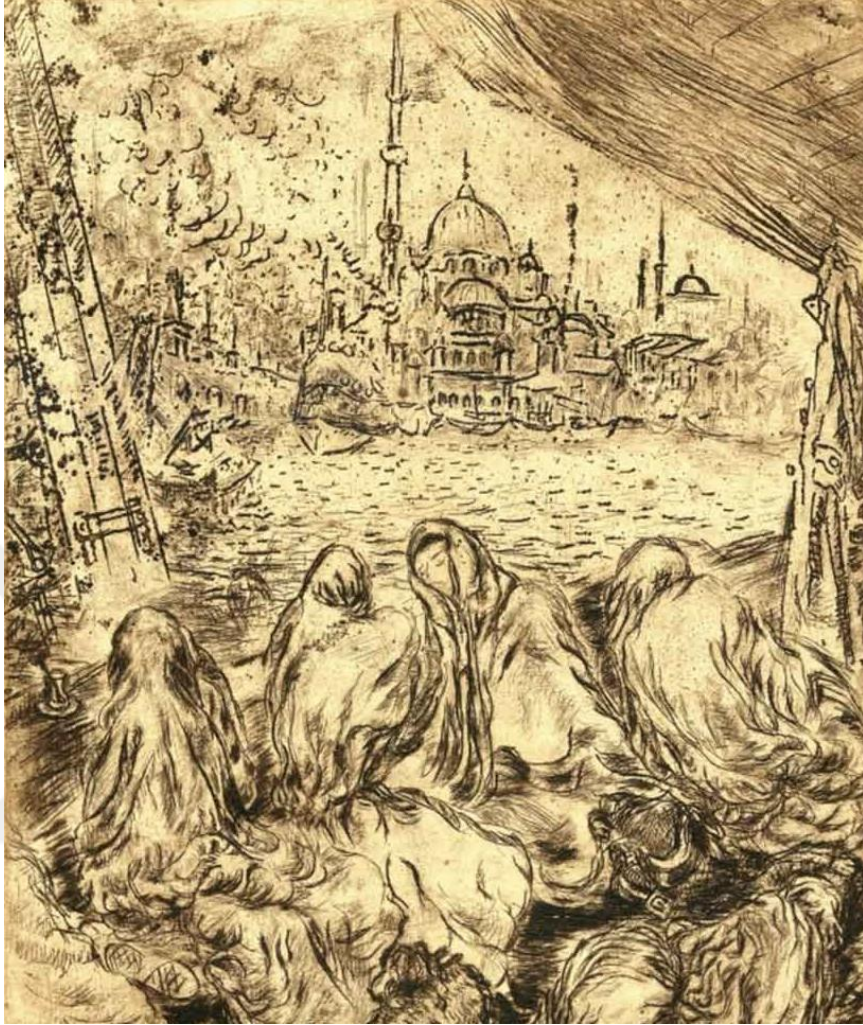
Konu: Eserin konusu, "İş ve İstihsal" (Üretim) teması üzerine kurulmuştur. Sanatçı, bu konuyu güneşi, doğayı ve emek veren insan figürlerini (ellerinde sepet olanlar) üretimin merkezi olarak görerek yansıtmıştır.

İfade ve Duygu: Sanatçı, yenilenme, aydınlanma ve devinim duygularını güçlü bir şekilde ifade etmiştir. Eser, dış dünyadan koparılmış yalın bir form araştırması olmanın ötesinde, iç dünyanın ve hayal gücünün sembollerle yansıtıldığı sembolist (Dempsey, 2019) bir anlatım biçimine dönüşmüştür. Sanatçı sıradan bir öykünün sınırlamalarından kurtulmuş ve vahşi ritmi yeniden yorumlamıştır (Sönmez, 1994).

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Eser, Aliye Berger'in kariyerindeki önemli bir dönüm noktasıdır ve dönemin sanat ortamındaki tartışmaları tetiklemiştir. Eser, 1954'te Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlediği "İş ve İstihsal" konulu yarışmada birincilik ödülünü kazanmıştır. Eserin yabancı bir jüri tarafından (AICA) birinci seçilen ilk Türk eseri olması açısından tarihi önem taşımaktadır (Noyan, 2002). Yarışmaya katılan diğer sanatçıların çoğunlukla Kübist eserler üretmesine karşı (Kübizm'in Batı'da 1920'lerde etkisini yitirmesi dikkate alındığında), jüri, Aliye Berger'in en özgün çalışma olarak değerlendirilen bu dışavurumcu/sembolist eserini birinci seçmiştir. Aliye Berger'in birinciliği, döneminde yarışmaya katılan diğer sanatçılar tarafından sert bir dille eleştirilmiştir (Noyan, 2002); bu da eserin çağdaş Türk sanatının gidişatını tartışmaya açan kritik bir eser olduğunu göstermektedir.

Sembolizm (Detaylar): Eserin adından da anlaşılacağı gibi, Güneşin Doğuşu, yenilenmeyi, aydınlanmayı, başlangıcı ve yaşam enerjisinin, yani üretimin merkezi olmayı sembolize etmektedir. Elleri sepetli üç insan figürü, emeği, üretimi, alın terini ve toplumsal çabayı sembolize etmektedir. İmgenin sonsuz bir devinim içinde renklerle

çarpışması ve biçimin çözülüşü, doğanın ve zamanın durdurulamayan akışını ve her şeyin birbiriyle bağlantılı ve bütün olduğunu sembolize etmektedir.



Şekil27. Aliye Berger, Feraceli Kadınlar ve Camii

Kaynak: Berger A. (t.y.). Feraceli Kadınlar ve Camii [Gravür, 20 x 16 cm]. Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, İstanbul Modern Sanat Müzesi. Erişim Bağlantısı: <https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/soyadi-b-unlu-sanatcilarin-hayati/aliye-berger-hayati-ve-eserleri/> Erişim Tarihi: 20.05.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Aliye Berger
Eserin Adı	Feraceli Kadınlar ve Camii
Tekniği	Gravür

Ebat 20 x 16 cm

Tarih t.y. (Ulaşılamamıştır)

Bulunduğu Yer Dr. Nejat F Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, İstanbul Modern Sanat Müzesi /Uzun süreli ödünç

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, figüratif bir manzara resmi olup, eski bir İstanbul manzarasını yansıtmaktadır. Kompozisyon, ön plan figürleri ve arka plan manzarası arasında dengeli bir kurguya sahiptir. Ön planda, yöresel kıyafetli (feraceli) kadın figürleri bir deniz aracı üzerinde dinlenen pozisyonda resmedilmiştir. Bu figürler halktan insanlar olduğu izlenimini vermektedir. Arka planda görünen camii ve önündeki deniz, İstanbul'un bilinen panoramik görüntülerindendir. Eser, bütün bu öğelerle anlık bir İstanbul görüntüsü sunmaktadır. Sanatçı, teknik kuralları uygulamış, perspektif ve desen bilgisine sadık kalmıştır.

Biçim (Form) ve Çizgi: Eserin biçimi, gravür tekniğinin sağladığı güçlü çizgisel ifade ile kurulmuştur. Figürler ve yapılar, kültürel tarzda kıyafetler giyen kadın figürleri ve mimari yapılar (cami) ile gerçekçi bir biçimde ele alınmıştır. Gravür tekniğinin doğası gereği çizgi, eserin temel anlatım aracıdır. Sanatçı, tonlamaları ve ayrıntıları çizgi aracılığıyla vererek gravürde güçlü bir etki yaratmıştır.

Renk ve Işık: Eser, sıcak tonlu bir fon üzerine koyu renkle çalışılmış bir gravürdür. Bu sıcak zemin, esere nostaljik ve sıcak bir atmosfer katmaktadır. Işık ve gölge etkileri, koyu gravür çizgileri ve fonun açıklığı arasındaki kontrastla sağlanmış, hacim ve derinlik başarılı bir şekilde oluşturulmuştur.

Doku ve Fırça Vuruşu: Gravür tekniği, doku ve vuruşları belirleyen ana faktördür. Gravürün kendine özgü çizgisel dokusu, yüzeyde zengin bir tonlama ve derinlik hissi yaratmıştır. Gravür, doğrudan fırça vuruşunu içermese de, kazıma aletinin kâğıt veya plaka üzerindeki izleri, detaylı ve kontrollü bir işçilikle Aliye Berger'in güçlü gravür üslubunu yansıtmaktadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin konusu, Osmanlı/erken Cumhuriyet dönemi İstanbul'unun gündelik hayatından bir kesit sunmaktır.

İfade ve Duygu: Eser, sakinlik, dinlenme ve nostaljik bir gözlem duygusunu yansıtmaktadır. Ön plandaki kadın figürlerinin dinlenen pozisyonda resmedilmesi, gündelik hayatın kısa bir duraklama anını yakalamıştır. Aliye Berger'in bu gözlemi, eski İstanbul'un yöresel kültürel tarzını ve kentsel atmosferini objektif bir şekilde izleyiciye sunmaktadır.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Aliye Berger, esas olarak gravür tekniğindeki güçlü işçiliğiyle dikkat çekmektedir. Dönemin sanatçılarının farklı tekniklere yönelmesinin örneklerinden biri olarak, o da gravür dışında yağlı boya, pastel, sulu boya ve karakalem tekniğinde birçok eser üretmiştir (Okkalı, 2022). Döneminin manzarasını yansıtan eserde dikkat çeken bir ayrıntı, deniz aracını halktan kadınların kullanarak ulaşım sağlamalarıdır. Bu ayrıntı kadınların sosyal hayat içinde görünür oldukları ve kent yaşamında aktif rol üstlendikleri çıkarımını desteklemektedir.

Sembolizm (Detaylar): Feraceli kadınlar geleneksel kültürel giyim tarzını ve erken dönem Cumhuriyet/geç Osmanlı İstanbul'unun kadın kimliğini sembolize etmektedir. Cami ve deniz ise İstanbul'un manevi ve coğrafi kimliğini sembolize eden güçlü ikonlardır. Sandallar ve çay ardağı gibi küçük ayrıntılar resme hayatın içinden olma hissi katarken, dönemin günlük yaşam ritmini sembolize etmektedir.



Şekil28. Aliye Berger, Halaycılar

Kaynak: Berger A. (t.y.). Halaycılar [Renklendirilmiş gravür, 37 x 27 cm]. Özel Koleksiyon. Erişim Bağlantısı: <https://www.gzt.com/arkitekt/disavurumcu-ressam-aliye-berger-3563329> Erişim Tarihi: 20.05.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Aliye Berger
Eserin Adı	Halaycılar
Tekniği	Gravür üzerine renklendirme (Ofort ve Lekebaskı teknikleri ile karışık teknik uygulamaları)
Ebat	37 x 27 cm

Tarih t.y. (Muhtemelen 1950'ler)

Bulunduğu Yer Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eserin konusu yöresel bir halay oyunudur ve kompozisyon tamamen figürlere odaklanmıştır. Arka planda mekânsal bir alan yaratılmamış, figürler belli bir zemine konumlandırılmamıştır; bu da mekânın ve figürlerin soyutlanmış olduğunu göstermektedir. Kompozisyonda birden fazla hareket yönü mevcuttur. İzleyiciye göre sol alt köşeden başlayarak sağ üst köşeye giden, kollarının birleştiği üç figür, ana hareket yönünü oluşturur. Bu gruba ek olarak, sol altta bulunan figürün baş bölümüyle hizalanmış ve bireysel olarak konumlandırılmış iki figür daha vardır. Biri elinde müzik aleti tutarken, diğeri elinde mendille oyun oynamaktadır; bu figürün yönü resmin dışına doğrudur, bu da figürle beraber hareket yönünü resmin dışına yönlendirmiştir.

Biçim (Form) ve Çizgi: Figürlerin formu, hareket ve ritmi ön plana çıkaracak şekilde soyutlanmaya yaklaşmıştır. Figürler, folklorik bir temaya uygun olarak halay çeken ve müzik yapan kişilerin biçimini yansıtır. Mekânın soyutlanması, dikkati tamamen bu dinamik figürlere yöneltmiştir.

Renk ve Işık: Eser, gravürün çizgisel yapısı üzerine uygulanan renklendirme ile güçlü bir etkiye sahiptir. İlk etapta zıt tonlarıyla dikkat çekmektedir. Oldukça parlak ve göze çarpan bu tonlar, lekesele dokularla bir araya gelmiştir. Sıcak ve soğuk tonlarının dengeli kullanıldığı söylenebilir; bu denge, eserdeki hareket ve ritmi beslemektedir. Renklerin parlaklığı, canlılık ve coşku duygusunu yansıtırken, ışık kaynağı figürlerin ritmik hareketinin kendisinden yayılıyor gibidir.

Doku ve Fırça Vuruşu: Eserin tekniği (Gravür üzerine renklendirme) karmaşık ve sanatçının tekniğe hâkimiyetini göstermektedir. Sanatçı, gravürlerinde çukur baskı tekniğini etkin bir biçimde kullanmış, yanı sıra karışık teknik uygulamalarıyla renkli çalışmalar da yapmıştır (Okkalı, 2022). Gravür tekniğinin en önemli temsilcilerindendir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

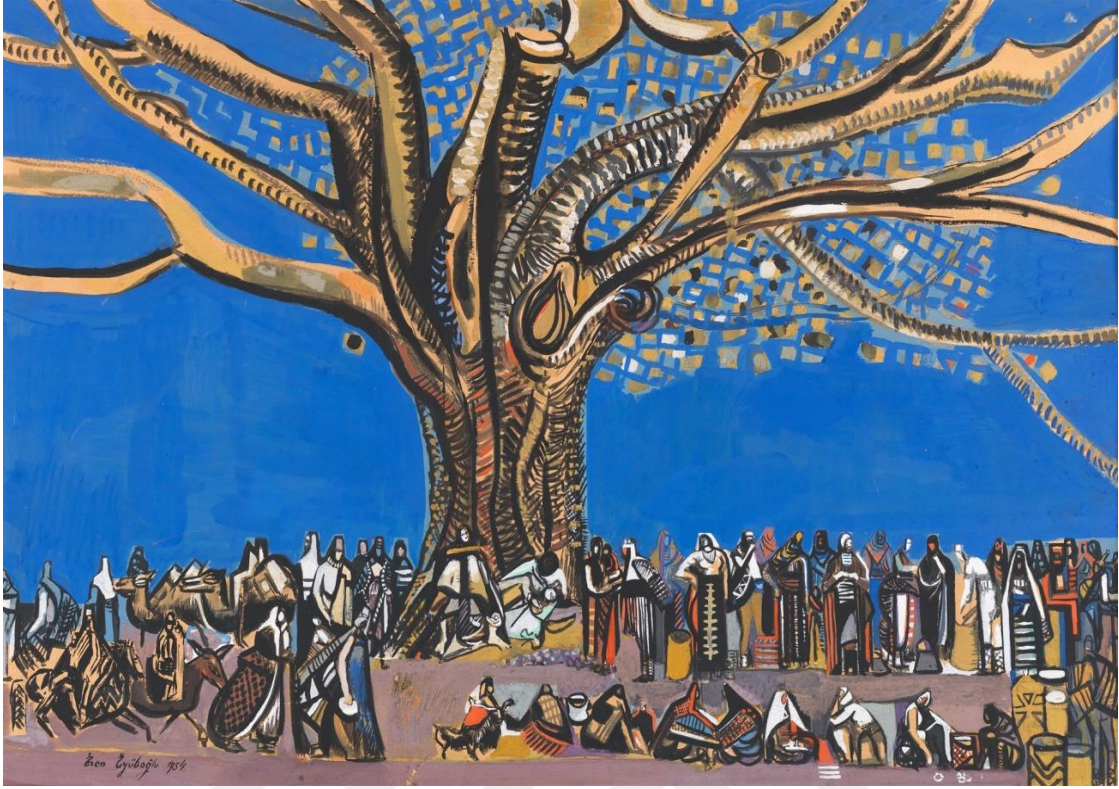
Konu: Eserin konusu, Anadolu kültürüne ait folklorik bir tema olan halay oyunu üzerinden, halkın gündelik yaşamı ve toplumsal birlikteliğidir.

İfade ve Duygu: Eserde coşku, ritim ve toplumsal birliktelik duyguları ön plana çıkarılmıştır. Halay gibi folklorik bir temada bir arada bulunan insanların ortak hareketleri, toplumsal birlikteliği ve aidiyeti ifade etmektedir. Sanatçı, Anadolu'nun folklorik temalarını, Batılı modern bir estetikle yeniden yorumlamıştır. Aliye Berger eserlerinde iç dünyasını yansıtan dışavurumcu kompozisyonlar oluşturmuştur (İstanbul Modern, t.y.). Duygusal dışavurum Aliye Berger'in eserlerindeki en dikkat çeken özelliktir.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Eser, Aliye Berger'in Türk sanatındaki öncü rolünü ve teknik yetkinliğini göstermektedir. Aliye Berger, Türkiye'nin ilk gravür sanatçılarından biri olarak kabul edilir (Noyan, 2002) ve halkın gündelik yaşamını sıkça konu edinmiştir. Sanatçının sanat pratiği denildiğinde sıklıkla akla siyah-beyaz gravürler gelse de, bu eser gibi renkli gravürleri de sanatsal açıdan önemlidir. Berger, rengin kimyasına olan hâkimiyeti sayesinde, bu renkli çalışmalarda yüksek anlatım gücünü başarılı bir şekilde sergilemiştir (Okkalı, 2022). Eser, geleneksel (Anadolu kültürü) ve modernin (Batılı dışavurumcu estetik) birleştiğini göstererek Türk baskı sanatında önemli bir yere sahiptir. Aliye Berger'in Anadolu kültürüne duyduğu ilgiyi ve gözlem gücünü yansıtmaktadır.

Sembolizm (Detaylar): Halay ve birleşik kollar toplumsal birlikteliği, dayanışmayı ve halk kültürünün devamlılığını sembolize etmektedir. Figürünün elindeki mendil, ritmi, coşkuyu ve oyunun liderliğini/yönlendiriciliğini sembolize etmektedir. Müziğin varlığı ise şenlik, eğlence ve kültürel kutlamayı sembolize etmektedir. Mekânın soyutlanması, konunun evrenselleşmesine ve halay ritminin zamandan ve mekândan bağımsız vurgulanmasına hizmet etmektedir.

4.10.7. Eren Hanım'ın Figüratif Resimlerinin İncelenmesi



Şekil29. Eren Eyüboğlu, Pazar – Alışveriş

Kaynak: Eyüboğlu E. (1954). Pazar – Alışveriş [Tuval üzerine yağlıboya]. Türkiye İş Bankası Sanat Eserleri. Erişim Bağlantısı: <https://issanat.com.tr/eren-eyuboglu/> Erişim Tarihi: 22.05.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Eren Eyüboğlu
Eserin Adı	Pazar - Alışveriş
Tekniği	Tuval üzerine yağlıboya
Ebat	Ulaşılamamıştır
Tarih	1954
Bulunduğu Yer	Türkiye İş Bankası Sanat Eserleri Koleksiyonu

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, mavi gökyüzü teması üzerine nakış gibi işlenmiş büyük boyutlarda bir ağaç ve çok sayıda figürle dikkat çeken, yatay bir düzleme sahip bir kompozisyonudur. Ağaç, oldukça büyük boyutlarda resmin merkezinden yukarı ve yanlara doğru genişlemektedir. Ağacın dalları eşit olarak dağıtılmıştır. Figürler yatay bir düzlemde resmin alt tarafında konumlandırılmıştır. Eşit olarak dağıtılmış figürler ve ağaç dallarıyla kompozisyonda görsel bir denge sağlanmıştır. Bir arada olan figürlerin her biri ayrı bir durum içinde kalabalığın ruhunu oluşturmuştur. Gökyüzü olarak tahmin edilen mavi fon, konumu, tonu, düz ve tek renk olması ve kapladığı alan sebebiyle resimde en dikkat çeken yerdir.

Biçim (Form) ve Çizgi,: Eren Eyüboğlu'nun kendine özgü tarzıyla çizdiği resim, biçim ve çizgide soyut ve çizgisel bir ifade taşımaktadır. Soyut, çizgisel figüratif denilebilecek eserde, figürlerin biçimlerinde Kübist etkiler gözlenmektedir. Figürler, sadeleştirilmiş ve geometrik formalara yaklaştırılmışlardır (Çevik, 2018). Sanatçı, figüratif unsurlarda çizgi, nokta, benek gibi kavramları maddenin doğasına uygun olarak kullanmıştır. Bu çizgisel yaklaşım, eserin nakış gibi işlenmiş görünümünü desteklemektedir.

Renk ve Işık: Eserde sıcak ve soğuk renk dengesi ustalıkla kullanılmıştır. Soğuk bir fon rengi (mavi gökyüzü) üzerine, figürler ve ağaç yoğunlukla sıcak renklerle çalışılmıştır. Mavi soğuk renge karşılık, figürler kırmızı, sarı, turuncu gibi sıcak renklerle çizilmiştir. Canlı renklerle oluşturulan bu kontrast, esere dinamik ve hayat dolu bir atmosfer katmıştır. Işık, renklerin kendi yoğunluğuyla sağlanmıştır.

Doku ve Fırça Vuruşu: Sanatçının özgün tarzı, dokusal olarak zengin bir yüzey yaratmıştır. Eserin yüzeyinde, sanatçının çizgi, nokta ve benek gibi kavramları kullanmasıyla oluşan dokular yansıtılmıştır. Bu teknik, resme yöresel desenleri anımsatan zengin bir görsel doku vermiştir. Fırça vuruşları, renklerin yoğun ve çizgisel ifadeyle birleştiği, soyutlamaya hizmet eden kontrollü bir yapıdadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

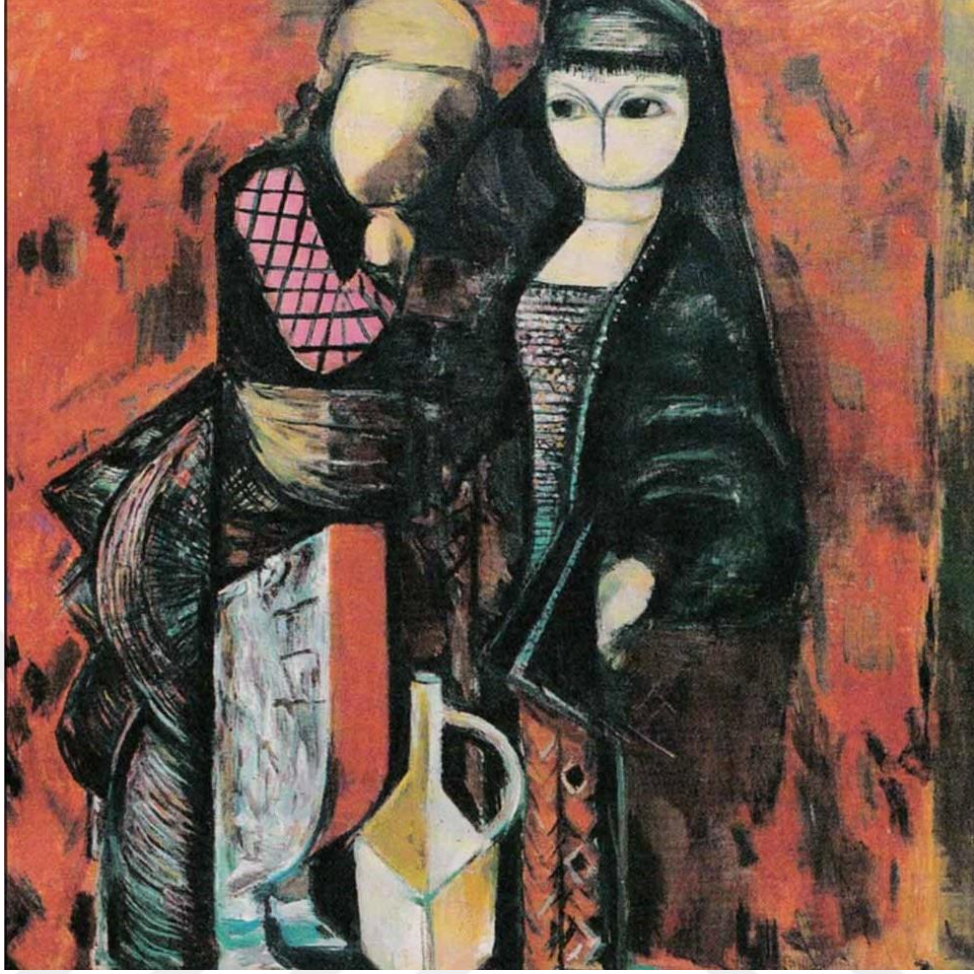
Konu: Eserin konusu, Anadolu'da kurulan pazar yeri ve alışveriş yapan halkın gündelik hayatıdır. Konu, yöresel kültürel öğeleri ve toplumsal birlikteliği merkeze

almaktadır. Figürlerin bir arada bulunma amaçları ve kıyafetleri yöresel yanlarını yansıtmaktadır. Eserdeki kadın figürleri, alışveriş yapmak, çalışmak, çocuk bakmak gibi Anadolu kadınının günlük işlerini ve yaşamdaki aktif rolünü göstermektedir.

İfade ve Duygu: Eserde kalabalığın enerjisi, toplumsal sıcaklık ve yaşamsal döngü duyguları ifade edilmiştir. Bir arada olan figürler, toplumsal dayanışma ve ortak yaşamın sıcaklığını ifade etmektedir. Canlı renkler ve hareketli figür yerleşimleri, pazar yerinin yoğun ve dinamik ruhunu yansıtmaktadır.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Eren Eyüboğlu, bu eserde Batı eğitimi ile Doğu kültürünü harmanlayan özgün bir sentez sunmaktadır. Ağaç ve figürler üzerindeki desenler, sanatçının Anadolu kültürüne olan derin ilgisini yansıtmaktadır. Sanatçı, Batı'dan aldığı modern resmi (Kübit etkiler) otantik kültürle birleştirmiştir (Çevik, 2018). Cumhuriyet dönemi sanatçıları, Batılılaşmada önemli bir rol oynamışlar ve doğu-batı sentezini geliştirmişlerdir (Bayrak, 2006). Yurt Gezileri ile Anadolu ve halkla buluşan sanatçılar, sanatı sokağa indirmişler ve doğunun kültürünü yeniden yorumlamışlardır (Çevik, 2018). Eren Eyüboğlu da bu akımın önemli bir temsilcilerinden biridir.

Sembolizm (Detaylar): Ağaç, varoluş itibarıyla köklenerek büyümeyi sembolize etmektedir. Bu, bir insan topluluğuna uyarlandığında, bir arada olmanın anlamı derinleştikçe (köklendikçe), büyümenin ve genişlemenin mümkün olacağını; bunun da bir toplumun temel amacı olduğu anlamı çıkmaktadır. Ağaç, birlikte olmanın ve birlikte gelişmenin güzelliği anlamını taşımaktadır. Eşek, deve, at gibi tırnaklı hayvanlar, halkın günlük hayatta ulaşım ve taşıma amacını ve kırsal yaşamın gerçekliğini sembolize etmektedir. Anadolu kadınının yöresel kıyafetleri, kültürel kimliğin korunmasını ve otantik kültürel öğeleri sembolize etmektedir.



Şekil30. Eren Eyüboğlu, İki Köylü Kız

Kaynak: Eyüboğlu E. (t.y.). İki Köylü Kız [Tuval üzerine yağlıboya]. Özel Koleksiyon. Erişim Bağlantısı: <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/eren-eyuboglu-hayati-ve-eserleri/> Erişim Tarihi: 24.05.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Eren Eyüboğlu
Eserin Adı	İki Köylü Kız
Tekniği	Tuval üzerine yağlıboya
Ebat	Ulaşılamamıştır
Tarih	t.y. (Muhtemelen 1940'lar sonrası)
Bulunduğu Yer	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, iki kadın figürünün resmi büyük bir alanını kapladığı yakın plan bir kompozisyonla dikkat çekmektedir. İki figür, birbirine yakın ve samimi bir pozisyonda, resmin ön planına yerleştirilmiştir. Bu yerleşim, odak noktasını tamamen figürler üzerine çekmektedir. Arka planda görünen alan sıcak tonlarda boyanmış ve bu boyama, kapalı bir mekân algısı yaratmıştır. Resmin ön planında bulunan testi figürü, yöresel bir araç olarak kompozisyonda yer almaktadır.

Biçim (Form) ve Çizgi: Sanatçının özgün tarzı, figüratif biçimlerde Kübist etkileri ve yöresel desenleri birleştirmektedir. Kadın figürleri, desen ve tasarımları sebebiyle yöresel olduğu tahmin edilen kıyafetler giymektedirler. Yöresel kıyafetleri üzerindeki desenler ve genel tarzları, çarpıcı renklerle birleşerek Eren Eyüboğlu'nun özgün tarzını yansıtmaktadır. Figürlerin biçimlerinde sadeleştirilmiş ve geometrik bir yorumla ele alınan Kübist etkiler görülmektedir (Çevik, 2018).

Renk ve Işık: Eserdeki renkler figürlerin yöresel kimliğini vurgulamaktadır. Figürlerin üzerindeki kıyafet desenleri ve genel tarzları, çarpıcı renklerle çalışılmıştır. Arka planın sıcak tonlarda boyanması, figürleri öne çıkarır ve kapalı mekân hissini güçlendirmiştir. Işık, rengin yoğunluğu ile sağlanmış, kompozisyonun bütününe yayılmıştır.

Doku ve Fırça Vuruşu: Kıyafetler üzerindeki desenler, eserin yüzeyinde zengin bir doku oluşturmuştur. Yöresel kıyafetlerdeki yoğun desenler, resme görsel bir zenginlik ve el işi dokusu katmıştır. Eren Eyüboğlu'nun üslubunun gerektirdiği gibi fırça vuruşları kontrollü, biçim anıtsal ve kunt (Bayrak, 2006) bir anlayışla yorumlanmıştır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin ana konusu, Anadolu kadını ve onun duygusal zenginliği, gündelik yaşamı ve toplumsal rolleridir. Resmin ön planındaki testi, kullanım amaçları sebebiyle Anadolu kadınının günlük ev işlerini ve yaşamsal rollerini işaret etmektedir. Sanatçı, bu eserle savaşlar, destanlar ve hikâyelerde geri planda kalan Anadolu kadınına görünür hale getirmiş ve onun kimliğine bir ayna tutmuştur.

İfade ve Duygu: Figürlerin ifadesi, derinlik, masumiyet ve dalgınlık duygularını yansıtmaktadır. Kadınlardan biri iri siyah gözleriyle dalgın bir ifadede resmedilirken, diğeri örgülü saçlarıyla yanındaki kadının omzuna başını dayamıştır. Bu, figürler arasındaki yakınlığı ve dayanışmayı vurgulamaktadır. Kadınların derin ve masum ifadeleri, yörenin kadınlarının ruh hallerine dikkat çekilmesini sağlamıştır. Eser, günlük hayat telaşı ve toplumun kadına biçtiği roller sebebiyle bireyselliğini yaşayamayan kadınların kimliğine bir bakış açısı sunmuştur.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Eren Eyüboğlu'nun sanat anlayışı, Batı sanat akımları ile Doğu kültürel mirasını harmanlamaktadır. Sanatçının eserlerinde ele aldığı ana konular; Anadolu insanı, coğrafyası ve zengin kültürel mirasıdır. Eyüboğlu, bu temaları işlerken halk kültürünün unsurlarını çağdaş resim anlayışıyla başarıyla sentezlemiş ve özgün yorumlar elde etmiştir. Sanatçının, Anadolu halk kültürünü ve insanını Kübist bir anlayışla yorumladığı gözlemlenmektedir (Gürçay Yılmaz & Pazarlıoğlu, 2024). Bu durum onun Batı eğitimiyle Doğu kültürünü birleştiren Cumhuriyet Dönemi sanatçılarından biri olduğunu göstermektedir.

Sembolizm (Detaylar): Ön plandaki testi figürü, su, yaşam, bereket ve Anadolu kadınının emek yoğun ev işlerini sembolize etmektedir. Yöresel kıyafetler ve desenler kültürel kimliğin ve otantik mirasın korunmasını ve sürdürülmesini sembolize etmektedir. İki kadın figürü arasındaki bu samimi temas, dayanışmayı, kadınlar arasındaki duygusal bağı ve ortak kaderi sembolize etmektedir. Figürün dalgın ifadesi, iç dünyanın zenginliğini, düşünceli ruh halini ve yaşamın zorlukları karşısındaki melankoliyi sembolize edebilir.



Şekil31. Eren Eyüboğlu. Kervan

Kaynak: Eyüboğlu E. (t.y.). Kervan [Tuval üzerine yağlıboya]. Ankara Resim Heykel Müzesi.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Eren Eyüboğlu
Eserin Adı	Kervan
Tekniği	Tuval üzerine yağlıboya
Ebat	169 x 299 cm (Yaklaşık olarak)
Tarih	t.y. (Muhtemelen 1950'lar sonrası)
Bulunduğu Yer	Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, figüratif yoğunluğa sahip olup, izleyicinin dikkatini doğrudan insan ve yolculuk temasına çeken bir kompozisyondur. Eserde sekiz figür

(dört kadın, üç çocuk, bir eşek) yer almakta ve bu figürler resmin neredeyse bütün yüzeyini kaplayacak şekilde konumlandırılmıştır. Figürlerin büyük ve dengeli çalışılması, onlara anıtsal bir hava katmaktadır. Kütlesel ağırlık, figürlere fiziksel ve sembolik bir sağlamlık ve dayanıklılık izlenimi verir. Figürlerin yolculuk halinde resmedilmesi, bir hareket hissiyatı yaratmıştır. Yürüyüş eylemi, kompozisyona yatay bir ritim ve bir süreklilik hissi (kervan/göç) katmaktadır.

Biçim (Form) ve Çizgi: Figürlerin biçimleri, sanatçının yerel ve otantik karakter arayışını yansıtırken, çizgi dili bu biçimleri kütlesel olarak vurgulamaktadır. Figürler ve eşek, hacimli ve büyük kütleler halinde (Bayrak, 2006) ele alınmıştır. Bu kütlesel yaklaşım, Anadolu kadınlarının dayanıklılığını simgelemektedir. Figürlerin yöresel kıyafetleri, iri gözleri ve yanık tenleri gibi fiziksel özellikler, sanatçının Anadolu insanına özgü kimliği betimleme çabasını göstermektedir.

Renk ve Işık: Renk paleti, eserin genel atmosferini belirleyen toprak tonları üzerine kuruludur ve figürlerdeki canlı renklerle kontrast yaratılmıştır. Resme gri ve kahve tonlarının baskın olması, genel olarak toprak tonlarında bir atmosfer yaratmıştır; bu, esere ağırbaşlı ve ciddi bir hava katmıştır ve Anadolu coğrafyasına gönderme yaptığı düşünülebilir. Baskın gri/kahve fonun aksine figürlerin kıyafet ve malzemelerindeki canlı, sıcak-soğuk renkli desenler dikkat çekmektedir. Bu kontrast, figürleri öne çıkarmakta ve Eyüboğlu'nun sıklıkla kullandığı halk sanatı/nakış motiflerine olan ilgisini yansıtmaktadır. Arka plan düz ve ayrıntısız olarak resmedilerek, figürler ve konu ön plana çıkarılmıştır.

Doku ve Fırça Vuruşu: Eserde sadelik ile desenlerin zenginliği arasında bir denge kurulmuştur. Fonun düz işlenişi sade bir doku yaratırken, figürlerin kıyafetlerindeki nakış motifleri ve desenler, görsel bir zenginlik ve yüzeyde zengin bir doku hissi oluşturmıştır. Detay yerine genel ruh halini öne çıkaran, kontrollü ve kütleyi vurgulayan bir yapıdadır.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin ana teması, "Kervan" metaforu üzerinden Anadolu insanının, özellikle de kadının gündelik hayatının zorlu ve sürekli döngüsünü tasvir etmektir. Konu, bir yolculuk değil, bir yaşam biçimini temsil etmektedir. Eren Eyüboğlu'nun eserlerinde kadınların genellikle bir iş görür pozisyonda resmedilmesi (ellerinde testiler,

heybeler ve kucaklarında çocuklar) ana temayı oluşturmaktadır. Kadınlar gündelik hayatın zorlu ve sürekli döngüsü içinde betimlenmiştir.

İfade ve Duygu: Eserde, ciddiyet, zorunluluk, fedakârlık ve kadere boyun eğen güçlü bir irade duygusu hâkimdir. Kadınların keyfi bir durumda resmedilmemesi, onların toplumsal rollerindeki ciddiyeti ve zorunluluğu sembolize eder. Bu, bir eleştiri olmaktan çok, o dönemin gerçekliğinin ve kadere boyun eğen gücün sanatsal bir tespiti olarak yorumlanabilir. Anne-çocuk ikilisinin ayrılmaz ilişkisi ve kadınların hem çocuklarını hem de yüklerini taşıyor olması, fedakârlık duygusunu ve toplumsal sorumluluğun ağırlığını vurgulamaktadır.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Eser, Cumhuriyet döneminin idealize ettiği Anadolu kadını imgesini Batı sanat akımları ve halk sanatı senteziyle yüceltmektedir. Eren Eyüboğlu, Anadolu kültürünün kaynaklarına dönme akımının bir parçasıdır (Anadolu'nun renkleriyle bezeli, 2024). Oluşturulan formlar, Cumhuriyet döneminin idealize ettiği, güçlü, fedakâr ve üretken Anadolu kadını imgesine bir göndermedir. Resmedilen bu durum, kadınların geleneksel toplumdaki temel rolünün sadece annelik ve ev içi işler olmadığı, aynı zamanda yaşamın idamesinde aktif rol üstlenen, yük taşıyıcısı ve göçün/hayatın sürdürücüsü olduğu gerçeğini vurgulamaktadır. İmgeler, sadece güzelliği değil, emeği ve dirayeti de temsil etmektedir.

Sembolizm (Detaylar): Kervan sadece fiziki bir göçü değil, hayatın kendisinin zorlu ve bitmeyen bir yolculuk olduğunu ifade eden güçlü bir metafor olarak işlenmiştir. Eşek figürü Anadolu yaşamında yük taşımanın, zorluğun ve sınırlı imkânların sembolüdür. Eşek ve kadınların yan yana kütleli varlığı, insan ve doğa/hayvan arasındaki kopmaz bağı ve ortak mücadeleyi ifade etmektedir. Kadınların ellerindeki malzemeler, gündelik hayatın zorunlu işlerini, sorumluluğu ve sürekli emeği sembolize etmektedir. Toprak tonlu fon üzerindeki canlı desenler, Anadolu halk sanatının zenginliğini ve kültürel kimliğin direncini sembolize etmektedir.

4.10.8. Refia Hanım'ın Manzara ve Figüratif Resimlerinin İncelenmesi



Şekil32. Refia Edren Çıray, Figürlü Kompozisyon

Kaynak: Edren Çıray R. (t.y.). Figürlü Kompozisyon [Tuval üzerine yağlıboya, 46 x 33 cm]. Özel Koleksiyon. Erişim Bağlantısı: <https://www.artiummodern.com/en/product/5142678/ eserleri-nadir-bulunan-kadin-sanatcimiz-refia-edren-ciray-1913-2000-figurlu-k> Erişim Tarihi: 27.05.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Refia Edren Çıray
Eserin Adı	Figürlü Kompozisyon
Tekniği	Tuval üzerine yağlıboya

Ebat	46 x 33 cm
Tarih	t.y. (Ulaşılamamıştır)
Bulunduğu Yer	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, figüratif bir kompozisyonudur. Kompozisyonun merkezi, ev olduğu tahmin edilen bir mekânda yöresel bir oturma pozisyonunda resmedilmiş erkek figürü üzerine kuruludur. Figür, resmin merkezinde ve ön planında yer alarak izleyicinin dikkatini doğrudan tezat oluşturan detaylara çekmektedir. Mekânda modern eşyaların olduğu görülmektedir. Bu durum figürün geleneksel duruşu ile çevresindeki modern yaşam arasında bir kontrast oluşturmaktadır. Figürün önünde duran ayakkabılar ve figürün iç mekânda olmasına rağmen şapkasını çıkarmaması, kompozisyonun en dikkat çeken tezatlıklardandır.

Biçim (Form) ve Çizgi: Sanatçı, figürün biçiminde deformasyonlar uygulayarak bireysel ifadesini güçlendirmiştir. Erkek figürü, takım elbise ve fötr şapka ile modern bir görünüme sahiptir, ancak bacaklarını toplayarak oturması (yöresel oturma pozisyonu) geleneksel bir biçim sergilemektedir. Sanatçı, formda deformelerle bireysel ifadesini güçlendirmiş, bu da esere lirik ve kişisel bir üslup katmıştır. Çizgiler, formların temel hatlarını belirlerken, lirik etkiyi desteklemektedir.

Renk ve Işık: Fırça darbeleri ile renkler canlı tonlarda uygulanmıştır. Renkler, canlı tonlarda kullanılarak resme enerjik ve lirik bir hava katmıştır. Işık, mekânın iç atmosferini aydınlatırken, renklerin canlılığı sayesinde etkisini göstermektedir.

Doku ve Fırça Vuruşu: Eserdeki doku ve fırça vuruşu, sanatçının lirik üslubunun bir göstergesidir. Lirik etkiler gözlemlenen eser, dinamik fırça darbeleriyle çalışılmıştır. Fırça darbeleri, renklere hareket ve canlılık kazandırmıştır. Yağlı boya tekniği sayesinde zengin bir doku oluşmuştur. Formdaki deformasyonlarla birleşen bu doku, bireysel ve duygusal bir ifadeyi desteklemektedir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin konusu, Cumhuriyet Dönemindeki Türk toplumunun modernleşme sürecinde yaşadığı kültürel ikilemler ve tezatlardır. Bir kişinin giyim ve davranışındaki modern-geleneksel çelişkiler, ana temayı oluşturmaktadır.

İfade ve Duygu: Eserdeki ifade, gözlemci ve ironik bir tespittir. Duygu, iki kültür arasında kalmışlığın getirdiği durumu iletmek üzerinedir. Bir yandan takım elbise ve fötr şapka ile modernliğe işaret eden, diğer yandan elindeki tespih ve yöresel oturma pozisyonuyla Anadolu kültürüne gönderme yapan bu erkek figürü, sosyo-kültürel bir ikilemi temsil etmektedir.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Eser, Refia Edren Çıray'ın sanatsal üslubuyla Cumhuriyet modernleşmesini belgeleyen bir yapıttır. Refia Edren Çıray'ın bu eserinde modern ve otantik kültürün iç içe geçtiği görülmektedir. Sanatçı, Anadolu'nun modernleşme sürecinin belki de tezat yanlarını göstererek, izleyiciyi bu konuda düşünmeye itmektedir. Figürün iç mekânda olmasına rağmen başından çıkarmadığı şapkası ve takım elbiseyle bacaklarını toplayarak oturması, Şapka ve Kıyafet İnkılâbının halka yansması ve halk tarafından özümseme sürecinin bir örneği olarak yorumlanabilir. Eser, Cumhuriyet Dönemindeki mevcut bir durumu gözler önüne sermiştir. Sanatçının lirik üslubu, bu toplumsal gözlemi duygusal bir derinlikle birleştirmiştir.

Sembolizm (Detaylar): Takım elbise ve fötr şapka Batılılaşmayı, resmiyet ve modern kimliği sembolize etmektedir. Tespih ve oturma pozisyonu gelenekselliği, Anadolu kültürünü, iç dünyayı ve halkın otantik köklerini sembolize etmektedir. Ayakkabıların figürün önünde durması ve iç mekânda bulunmasına rağmen evin içinde durması, halkın geleneksel temizlik ve görgü kurallarını modern yaşam (ayakkabıyla içeri girme) ile harmanlama çabasını sembolize eden kültürel bir tezatlığı vurgulamaktadır.



Şekil33. Refia Edren Çıray, Ordu

Kaynak: Edren Çıray R. (Yurt Gezilerinden (1937–1944 arası). Ordu [Tuval üzerine yağlıboya, 33 x 42 cm]. Turan, E. (Ed.). (1998). Yurt gezileri ve yurt resimleri (1938–1943) (Sergi kataloğu, s. 129,130,131). İstanbul: Millî Reasürans Sanat Galerisi.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Refia Edren Çıray
Eserin Adı	Ordu
Tekniği	Tuval üzerine yağlıboya
Ebat	33 x 42 cm
Tarih	Yurt Gezilerinden (1937–1944 arası)
Bulunduğu Yer	Millî Reasürans Sanat Galerisi Kataloğu

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, kırsal bir manzarayı konu edinen bir manzara resmi. Kompozisyon, geometrik şekillere indirgenmiş bir yaklaşımla kurulmuştur. Deniz ve tepelerin iç içe olduğu bir coğrafya görülmektedir. Üç tane evin olduğu görülmektedir; evlerin çatılı olma özelliği, soğuk iklimli bir bölge olduğu çıkarımını desteklemektedir. Kompozisyonda perspektif, ışık-gölge gibi unsurlar kullanılmış, ancak manzara ayrıntıları soyutlanmıştır.

Biçim (Form) ve Çizgi: Sanatçı, formda uyguladığı deformasyonlarla bireysel ve lirik bir ifade geliştirmiştir. Manzara, geometrik şekillere indirgenmiş bir biçimde ele alınmıştır. Sanatçı formda deformelerle bireysel ifadesini güçlendirmiştir. Çizgi kullanımı, formu sadeleştiren bir rol üstlenmiş ve düz ve geniş fırça darbeleriyle birleşerek manzaranın ana hatlarını belirlemiştir.

Renk ve Işık: Renk paleti, soğuk ve sıcak tonların dengeli kullanımıyla bölgesel atmosferi yansıtmaktadır. Eserde soğuk tonlar baskındır, ancak sıcak tonlar da bölge bölge yoğun kullanıldığı için genel bir denge sağlanmıştır. Bu, manzaranın iklimsel soğukluğunu yansıtmaktadır. Işık-gölge kullanımı, kompozisyonun geometrik yapısını desteklemektedir.

Doku ve Fırça Vuruşu: Eserin dokusu, kalın ve düz fırça darbeleriyle oluşturulmuştur. Bu da dışavurumcu ve lirik bir etki yaratmıştır. Düz ve kalın fırça darbeleri göze çarpmaktadır. Bu vuruşlar, sanatçının İzlenimci/Dışavurumcu tavrını (Turan, 1998, s.129, 130, 131) pekiştirmekte ve manzaraya kişisel bir yorum katmaktadır. Kalın fırça darbeleri, tuval yüzeyinde belirgin bir doku oluşturarak, zamanın bir kesitinden soyutlanarak alınan manzaranın etkisini güçlendirmektedir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin konusu, Cumhuriyetin sanat politikaları çerçevesinde yapılan Yurt Gezileri kapsamında, Ordu ilinin kırsal manzarasıdır.

İfade ve Duygu: Eserde lirik bir etki ve doğaya dönük bir gözlem duygusu hâkimdir. Sanatçı, doğayı lirik bir etkiyle yansıtmıştır. Bu, onun özgün tarzını ve manzaraya duygusal bir yorum kattığını göstermektedir. Zamanın bir kesitinden soyutlanarak alınan manzara, sanatçının İzlenimci tavrını yansıtmaktadır.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Eser, Cumhuriyet döneminin sanat ve kültürü halkla buluşturma politikasının önemli bir parçası olan Yurt Gezileri bağlamında üretilmiştir. Eserin, sanatçıların akademiden mezun olduktan sonra Anadolu'yu dolaşarak eser ürettikleri Yurt Gezileri dönemine ait olduğu bilinmektedir. Refia Edren Çıray bu kapsamda Ordu iline gitmiş ve bu gezi, onun sanatsal İzlenimci tavrını pekiştirmiştir. Refia Edren Çıray'ın ifadeleriyle, geziler sırasında halk tarafından oldukça sıcak karşılanmıştır. Ordu halkının Türk sanat alanındaki bu girişimi desteklemesi (Turan, 1998, s.129, 130, 131), o dönemde Anadolu insanlarının Türk resim sanatının gelişimi konusundaki olumlu yaklaşımlarını göstermektedir. Bu, durum sanatın halkla bütünleşme çabasının başarıya ulaştığını gösteren önemli bir tarihsel detaydır.

Sembolizm (Detaylar): Manzaranın geometrik şekillere indirgenmesi, modern resim anlayışının Anadolu coğrafyasına uygulanmasını sembolize etmektedir. Çatılı evler bölgenin coğrafi ve iklimsel zorluklarını ve yöre halkının bu koşullara uyumunu sembolize etmektedir. Eserin Yurt Gezileri teması bağlamında üretilmiş olması, ulus inşası sürecinde Anadolu'nun merkeze alınmasını ve sanat aracılığıyla kültürel kimliğin güçlendirilmesini sembolize etmektedir.



Şekil34. Refia Edren Çıray, Tunus – Mahdiya

Kaynak: Edren Çıray R. (1958). Tunus – Mahdiya [Tuval üzerine yağlıboya, 27 x 41 cm]. Özel Koleksiyon. Erişim Bağlantısı: <https://www.artiummodern.com/urun/5142671/eserleri-nadir-bulunan-kadin-sanatcimiz-refia-edren-ciray-1913-2000-tunus-mah> Erişim Tarihi: 28.05.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Refia Edren Çıray
Eserin Adı	Tunus - Mahdiya
Tekniği	Tuval üzerine yağlıboya
Ebat	27 x 41 cm
Tarih	1958
Bulunduğu Yer	Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Eser, 1958 tarihli Tunus şehir manzarasını sunan geniş bir manzaradır. Kompozisyonda çizgi ve renk perspektifi gibi unsurlar uygulanmıştır. Resmin ön planında sıcak tonlarda görünen otomobil ve denizdeki yelkenler dikkat çeken unsurlardır. Otomobile yakın planda yöresel kıyafetli insan figürleri görülmektedir. Resmin izleyiciye göre sol altında bir fayton olduğu da söylenebilir. Bu unsurlar, günün koşulları hakkında fikir edinmeyi sağlamaktadır. Eserde Tunus'un kendine has mimarisi gözlemlenmektedir.

Biçim (Form) ve Çizgi: Manzara, ayrıntıları soyutlanmış bir üslupla, lirik bir etki yaratacak şekilde ele alınmıştır. Tunus'un mimarisi ve figürleri, soyutlamaya yakın bir formla resmedilmiş, bu da esere lirik bir etki katmıştır. Çizgi kullanımı, formu belirlemede değil, duygusal etkiyi ve sadeleşmeyi desteklemede rol oynamıştır.

Renk ve Işık: Deniz ve kara parçası arasındaki renk kontrastı, eserin temel görsel gücünü oluşturmaktadır. Genel olarak açık ve soğuk renklerin kullanıldığı eserde, deniz görüntüsü koyu mavisi baskın görünmektedir ve dikkat çekicidir. Sanatçının özgün renk yorumlamasıyla, kara parçasına ait olan her şey ve gökyüzü yakın tonlarda

renklerle resmedilmiştir. Deniz, koyu mavi rengiyle diğer unsurlardan ayrışarak denizin varlığının şehir için önemi vurgulanmıştır.

Doku ve Fırça Vuruşu: Eserdeki doku, sanatçının serbest fırça tekniğiyle lirik izlenimci bir etki yaratma çabasını göstermektedir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Konu: Eserin konusu, 1958 yılındaki Tunus'un Mahdiya şehrinin manzarası üzerinden, bir şehrin kimliğini ve denizle olan ilişkisinin sanatsal yorumlanmasıdır.

İfade ve Duygu: Eserde lirik bir ifade ve coğrafi kimliğin duygusal yorumu ön plandadır. Refia Edren Çıray, lirik etkilerle Tunus'un kimliğini yorumlamıştır. Denizin koyu mavi tonuyla öne çıkarılması, şehrin yaşamında denizin önemine dikkat çekmektedir. Sanatçı, bu manzarayı özgün renk yorumlamasıyla ele alarak, zamanın bir kesitini duygusal bir süzgeçten geçirmiştir.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Eser, sanatçının kariyerindeki coğrafi değişimlerin ve uluslararası etkilermelerin sonucunda ortaya çıkan üslup gelişimini göstermektedir. Yurt Gezileri temasının aksine, Tunus gibi farklı bir coğrafyayı ele alması açısından önemlidir. Bu, onun sanatsal ilgi alanının ulusal sınırları aştığını göstermektedir. Sanatçı bir dönem serbest fırça tekniğiyle çalışmıştır. Zaman zaman eşinin işi sebebiyle farklı ülke ve şehirlerde bulunan Refia Edren Çıray'ın, Japonya'ya gittikten sonra Japon kaligrafisinden etkilenecek resimlerinde sadeleşmeye gittiği bilinmektedir (Turan, 1998, s.129, 130, 131). Bu sadeleşme, Tunus manzarasındaki ayrıntıların soyutlanmasını açıklayabilir.

Sembolizm (Detaylar): Koyu mavi deniz şehrin kimliğinde denizin varlığının coğrafi önemini sembolize etmektedir. Yöresel kıyafetli insan figürleri Tunus'un yerel kültürünü ve otantik yaşamını sembolize etmektedir. Otomobil ve fayton şehir yaşamındaki modernleşme ile geleneksel ulaşım araçlarının bir arada varlığını ve günün koşullarını sembolize eden önemli tezat detaylardır. Ayrıntıların soyutlanması sanatçının Japon kaligrafisinden gelen etkiyle birlikte(Turan, 1998), temel izlenimin ön plana çıkarılmasını sembolize etmektedir.

4.10.9. Hale Hanım'ın Portrelerinin İncelenmesi



Şekil35. Hale Asaf, Oto portre

Kaynak: Asaf H.. (t.y.). Oto portre [Tuval üzerine yağlıboya, 50 x 36 cm]. Özel Koleksiyon. Erişim Bağlantısı1: <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/hale-asaf-hayati-ve-eserleri/>Erişim Tarihi: 06.11.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Hale Asaf
Eserin Adı	Oto portre
Tekniği	Tuval üzerine yağlıboya
Ebat	50 x 36 cm

Tarih t.y. (Muhtemelen 1920'lerin sonu)

Bulunduğu Yer Özel Koleksiyon

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Portre, yakın plan ve merkezi bir yerleşime sahiptir. Figür doğrudan izleyiciye doğru durarak, bakışları hafifçe sağa ve aşağıya doğru yönelmiş görünmektedir. Bu bakış kompozisyona bir içe dönüklük ve düşüncelilik katmaktadır.

Biçim (Form) ve Çizgi: Yüz hatları keskin ve geometrik sadeleştirmelerle inşa edilmiştir. Yüz, üçgen ve oval formların dengeli bir birleşimiyle stilize edilmiştir. Gözler büyük ve bakışları net, ağız ise küçük ve sıkıca kapalı resmedilmiştir. Boyun ve yakadaki geometrik yapılar, figüre sağlam bir duruş etkisi yaratmış görünmektedir.

Renk ve Işık: Renk paleti sınırlı, toprak tonları ağırlığındadır. Kahverengi (ceket), ten renginin farklı tonları, koyu siyah bir başlık ve kirli beyaz/gri (arka plan) renkleri birbirini tamamlamış görünmektedir. Işık, figürün sol üstünden yüzün ortasına doğru düşmektedir.

Doku ve Fırça Vuruşu: Fırça vuruşları, özellikle ceket ve arka planda, hızlı, geniş ve belirgindir. Sanatçının bireysel ifadesi boyayı katmanlama ve doku oluşturma biçiminde kendini göstermiştir. Yüz bölgesinde ise vuruşlar daha kontrollü görünmektedir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Tema: Bir oto portre olarak bu eser, Hale Asaf'ın kendini nesnel bir form üzerinden anlatma çabasıdır.

İfade ve Duygu: Figürün bakışı yoğun, hüzünlü ve kararlıdır. Dudakların sıkılığı, sanatçının içinde bulunduğu ciddi ve belki de melankolik ruh halini yansıtmaktadır. Bakışın hafifçe kaçırılması, içe dönüklük ve yalnızlık duygularını güçlendirmektedir. Bu ifade, sanatçının kısa ve zorluklarla dolu yaşam öyküsüyle paralellik taşır. Hale Asaf'ın portreleri onun yaşam öyküsünden ayrı değerlendirilemeyecek nitelikler barındırmaktadır (Gürçay Yılmaz & Pazarlıoğlu, 2024). Özellikle portrelerinde bu derinlik gözlemlenmektedir.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Klasik anlamda yetkin bir desen bilgisine sahip olmasına rağmen Hale Asaf, bu birikimi modern sanatın gerektirdiği Kübist ve soyutlayıcı eğilimlere dönüştürerek kendine has bir sanatsal dil yaratmıştır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, t.y.). Eser, Hale Asaf'ın Kübizm (özellikle formların sadeleştirilmesi) etkilerini bireysel bir üslupla harmanladığını göstermiştir (Hale Asaf hayatı ve eserleri, t.y). Türel Art'a göre (2024) koyu renkler ve duygusal derinlik, Avrupa'daki çağdaş dışavurumcu sanatçıların psikolojik portre geleneğiyle uyumludur. Sanatçı, bu oto portresiyle, duygusal gerçekliği fiziksel gerçekliğin önüne koymuştur.

Sembolizm (Detaylar): Basit, erkeksi bir paltoya benzeyen kahverengi ceket ve başındaki koyu başlık/sargı, sanatçının sade, profesyonel kimliğini ve androjen (erkek-dişi özelliklerin birleşimi) figürasyon eğilimlerini yansıtabilir. Bu durum, aynı zamanda sanatçının toplumsal cinsiyet rolleri ve modern kadının duruşu üzerine bir ifadesi olarak da yorumlanabilir.



Şekil36: Hale Asaf, Portre: İsmail Hakkı Oygur

Kaynak: Asaf. H. (t.y.). Portre: İsmail Hakkı Oygur [Tuval üzerine yağlıboya, 91 x 72 cm]. MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. Erişim Bağlantısı: <https://yelkenciningazetesi.com/turkiye-cumhuriyetinin-ilk-sanat-muzesine-goya> Erişim tarihi: 06.11.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Hale Asaf
Eserin Adı	Portre: İsmail Hakkı Oygur
Tekniği	Tuval üzerine yağlıboya
Ebat	91 x 72 cm
Tarih	t.y. (Muhtemelen 1920'lerin sonu)
Bulunduğu Yer	MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Figür merkezi ve yakın planda konumlandırılmıştır. Beden izleyiciye dönük olsa da figürün başı sağ yanına dönerek tamamen yan bir görüntü çizmiştir. Bakışlar bir noktaya kilitlenmiş görünmektedir. Bu duruş dikkatin başka yerde olduğu izlenimi yaratmıştır. Profil açısı, figürün asaletini ve mesafeli duruşunu vurgulamıştır.

Biçim (Form) ve Çizgi: Figür, Kübizmden gelen etkiyle geometrik düzlemler ve keskin açılarla sadeleştirilmiştir. Takım elbisenin kıvrımları ve katlanışları, kumaşın yumuşaklığından çok, mimari bir yapı gibi inşa edilmiştir. Ceket yakaları ve kollardaki çizgiler, figüre sağlam ve güçlü bir hacim kazandırmıştır. Yüz, gölgelerle konturlanmıştır. Bu da derinlik ve üç boyutluluk hissi vermiştir, ancak detaylar minimize edilmiştir.

Renk ve Işık: Renk paleti oldukça serin ve sofistikedir. Açık gri/mavi tonlu takım elbise, arka plandaki koyu yeşil ve kahverengi alanlarla zıtlık oluşturmuş gibi görünse de, ışık ve yansımalarla bütünleşmiştir. Ten rengi, arka plandaki kırmızımsı

turuncu vazo ile sıcak bir denge kurmuştur. Işık, figürü sağ yönünde önüne doğru aydınlatmıştır. Parlak ışık alan yerler ve gölgeli alanlar arasındaki geçişler netleştirilmiştir.

Doku ve Fırça Vuruşu: Fırça vuruşları kontrollü ve yumuşaktır. Özellikle takım elbise bölgesinde, boya katmanları incelikte uygulanmıştır. Bu incelik, figürün zarafetini ve duruşunu desteklemektedir.

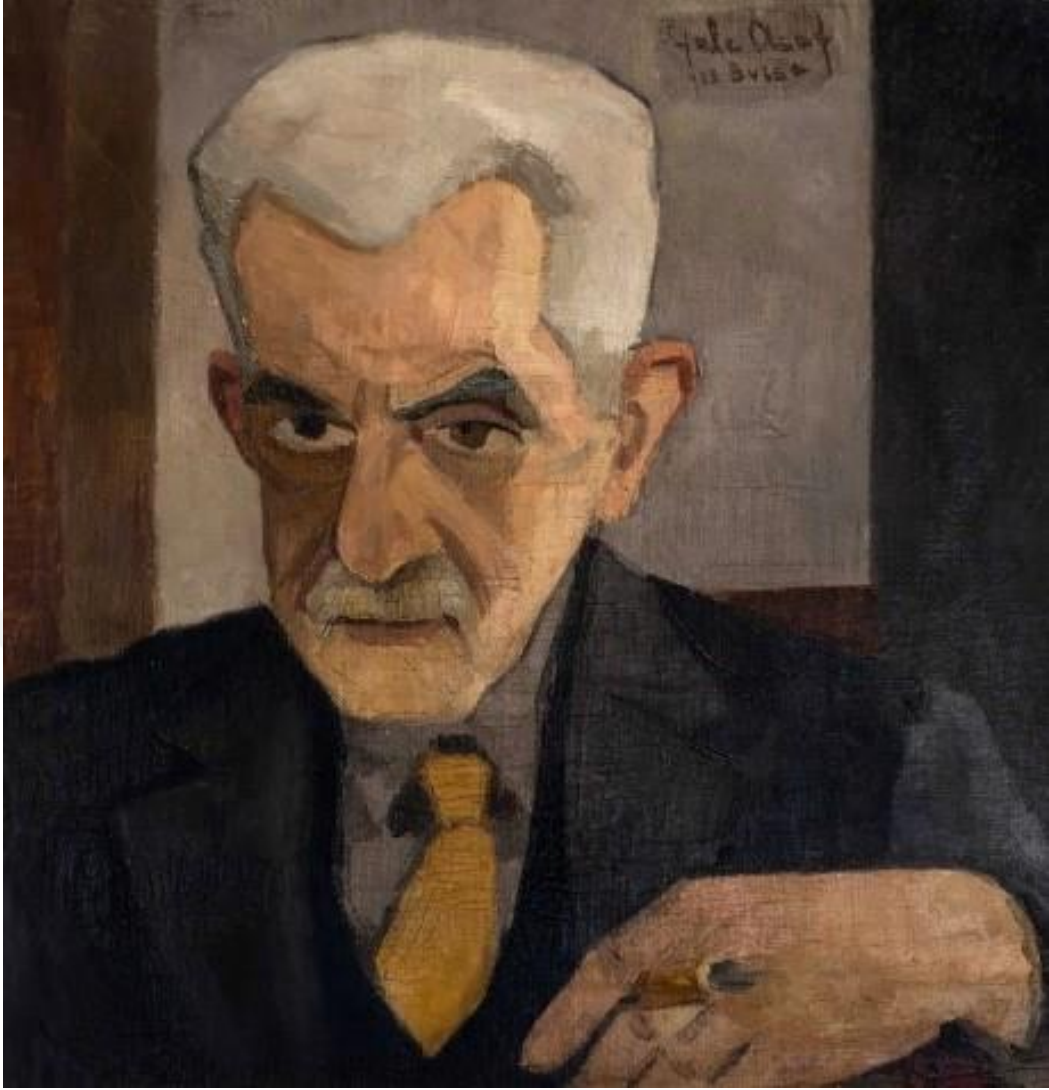
Eserin Arka Yapı İncelemesi

Tema: Portresi yapılan kişinin (İsmail Hakkı Oygur) kendisi de modern sanatın (heykel ve seramik) öncülerindendir (Atabey, 2023). Açık renkli, iyi dikilmiş takım elbise ve papyon, figürün batılı, entelektüel ve zarif kimliğini vurgulamaktadır. Bu giyim tarzı, erken Cumhuriyet döneminin modernleşme idealini temsil eden aydın tipolojisine atıfta bulunmaktadır.

İfade ve Duygu: Figür, izleyiciye doğrudan bakmak yerine sol tarafa, tablo dışına yönelmiştir. Bu görüntü bir düşüncelilik hali yaratmıştır ve figürü izleyiciden psikolojik olarak uzaklaştırarak ona bir gizem ve yüksek statü aurası katmıştır. Bu mesafeli ve dingin ifade, Hale Asaf'ın portrelerindeki hüzünlü derinliğin daha sakin ve kontrollü bir versiyonu gibi görünmektedir.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Bu eser, Hale Asaf'ın Kübist form yapısını, modern Türkiye'nin entelektüel kimliğini yansıtan sofistike bir estetikle birleştirdiği, olgunluk döneminin en zarif portrelerinden biridir denilebilir.

Sembolizm (Detaylar): Figürün yanında duran kırmızımsı turuncu vazo veya testi, resmedilen kişinin mesleğine (seramik/heykel sanatçısı) dolaylı bir gönderme olabilir. Bu nesne, arka planda portrenin sanatsal ve kültürel bağlamını zenginleştirmiştir.



Şekil37: Hale Asaf, Portre

Kaynak: Asaf H. (1922). Portre [Kontraplak üzerine yağlıboya, 49 x 47,5 cm].
Erişim Bağlantısı: <https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/93/portre> Erişim Tarihi: 06.11.2025.

Eser Bilgileri	Detay
Sanatçısı	Hale Asaf
Eserin Adı	Portre
Tekniği	Kontraplak üzerine yağlıboya
Ebat	49 x 47,5 cm

Tarih	1922
Bulunduğu Yer	Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Eserin Ön Yapı İncelemesi

Kompozisyon: Portre, izleyiciye doğrudan bakan, yakın plan ve merkezi bir yerleşime sahiptir. Figürün vücudunun üst kısmı ve elin bir bölümü (sigara veya puro tutan) görünmektedir. Başın büyüklüğü ve yakından alınmış olması, figürün psikolojik yoğunluğunu arttırmaktadır. Omuzların ve başın hafifçe sağa dönük olması, yüz ifadesi ve elindeki sigara kompozisyona gerilimli bir hareket katmaktadır. Hale Asaf'ın André Lhote'un etkisiyle gerçekleştirdiği portrelerde belirgin bir sıkışmış mekân etkisi gözlemlenir. Bu etki, genellikle arka planın ikiye bölünerek zıt renklerle (bir kısmın açık, diğerinin koyu) renklendirilmesiyle sağlanmıştır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, t.y.). Sanatçı bu şekilde bir denge yaratmıştır.

Biçim (Form) ve Çizgi: Figür, geometrik bir sertlik ile inşa edilmiştir. Yüz hatlarında, özellikle burun, elmacık kemikleri ve kaşlarda keskin, açılı çizgiler kullanılmıştır. Bu, Kübist düzenlemelerin dışavurumcu bir ifadeyle birleşimi olarak yorumlanabilir. Gözler ve bakış, figürün en çarpıcı ve stilize edilmiş kısmıdır.

Renk ve Işık: Renk paleti oldukça kısıtlı ve koyudur. Siyah (ceket), koyu kahve (arka plan), bej/ten rengi ve gri (saç) tonları hâkimdir. Sarı kravat ve eldeki sarı tonlardaki sigara, bu koyu paleti kıran tek parlak renk olarak görünmektedir. Işık, figürün sol üstünden kısıtlı keskin bir kontrast yaratmıştır; bu da yüzdeki kırık düzlemleri ve dramatik ifadeyi vurgulamıştır.

Doku ve Fırça Vuruşu: Fırça vuruşları, yüz ve el bölgelerinde kalın ve belirgindir. Özellikle arka planda ve ceketteki fırça hareketleri daha hızlı ve spontane görünmektedir.

Eserin Arka Yapı İncelemesi

Tema: Eser, sadece fiziksel bir benzetme değil, aynı zamanda resmedilen kişinin iç dünyasının ve karakterinin derinlemesine incelendiği bir psikolojik portreyi yansıtmaktadır.

İfade ve Duygu: Figürün iri gözleri ve yoğun, delici bakışı, izleyici ile güçlü bir psikolojik etki yaratmaktadır. Yüzdeki sert ifade ve çatık kaşlar bir otorite, ciddiyet ya da hafif bir melankoli duygusunu yansıtmaktadır.

Sanatsal ve Tarihsel Bağlam: Hale Asaf, Avrupa'da aldığı eğitimi bu eserine yansıtmıştır. Sanatçı, kuşağındaki pek çok meslektaş gibi, yapıtlarında Kübist ve Konstrüktivizm anlayışın izlerini taşımaktadır (Hale Asaf hayatı ve eserleri, t.y.). Sanatçı, geleneksel Osmanlı/Türk resim estetiğinden tamamen koparak, modernizmin psikolojik portre geleneğini başarıyla Türkiye'ye taşımıştır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, t.y.). Sade ve keskin biçimlere rağmen duyguyu güçlü şekilde aktardığı görülmektedir.

Sembolizm (Detaylar): Koyu tonlar içindeki bu parlak detay, resmedilen kişinin statüsüne işaret eden küçük sembollerdir. Elin ön planda olması ve sigara/puro tutuşu, figürün düşünceli bir anını yakaladığını göstermektedir. Aynı zamanda dönemin modern burjuva yaşam tarzına da bir gönderme olabilir.

4.11.Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Kadın Ressamların Resimlerinin Genel Yapısı

Tablo 1

Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Kadın Ressamların Resimlerinin Genel Özellikleri

Sanatçı (Yaşam Yılları)	Temsil Edilen Üslup/Akım (Arka Yapı)	Plastik Açından Temel Özellikler (Ön Yapı)	Öne Çıkan Temalar / Konular
Mihri Rasim (Müşfik) (1885-1954)	Akademik Realizm	Klasik, güçlü chiaroscuro (ışık-gölge karşıtlığı) kullanımı. Anatomik gerçekliğe bağlılık. Detaylı fırça ve doku hâkimiyeti. Duygusal dışavurum.	Portreler, Oto portreler, Kadın Portreleri.
Celile Uğuraldım (Hikmet) (1883-1956)	İzlenimcilik Sonrası Figüratif Dönem Ressamlığı (Realizm Etkileri).	Sağlam bir desene dayalı, güçlü çizgi kullanımı. Biçim gücü ve hareket- renk dengesi.	Nü ve Portre çalışmaları (Özellikle kadın figürü).

Nazlı Ecevit (1900-1985)	İzlenimcilik (Empresyonizm).	Işığın anlık etkisini yakalamaya çalışan renk paleti. Kısa, parçalı, hızlı leke ve fırça vuruşları. Duygusal dışavurum. Atmosferik anlatım.	Peyzajlar (Açık hava resmi), İstanbul Manzaraları. Figüratif kompozisyonlar.
Fahr El Nissa Zeyd (1901-1991)	Figüratif Resimden Soyuta Geçiş. (Kübizm ve Ekspresyonizm Etkileri)	Doğu ve Batı sentezi; Kübist/Soyut etkilerin geleneksel motiflerle birleşimi. Koyu konturlar ve sıcak tonlar. Kaleydoskopik kompozisyonlar (büyük boyutlu soyut eserlerinde).	Figüratif kompozisyonlar. Soyut dışavurumculuk.
Sabiha Bozcalı (1903-1998)	Sanayileşen Türkiye'nin Görsel Hafızası / Belgeselcilik, İllüstrasyon Sanatı.	Yalın ve sade grafik dil. Kitap kapağı ve afiş sanatına özgü, dikkat çekici kompozisyon ve tipografi kullanımı.	İllüstrasyonlar (Kitap kapakları, Afişler, Belgeseller). Sanayi, kent yaşamı ve modernleşen Türkiye.
Aliye Berger (1903-1974)	Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) ve Gravür Sanatı	Leke gücü ve dışavurumcu boya/kazıma tekniği. Işık ve gölge kontrastları.	Figüratif ve yarı-soyut kompozisyonlar.
Eren Eyüboğlu (1907-1988)	Anadolu'nun Modern Yorumcusu / Figüratif Modernizm (Kübizm Etkileri).	Güçlü ve anıtsal figürler. Sadeleştirilmiş, geometrik formlar ve güçlü konturlar. Canlı ve zengin renk paleti.	Anadolu kadını/insanı ve yaşamı.
Refia Edren Çıray (1913-2000)	Yurt Gezileri Ressamlığı / İzlenimcilik,	Lirik fırça vuruşları ve canlı tonlarda renk kullanımı. Formda bireysel ifadeyi güçlendiren hafif deformasyonlar.	Yurt Gezileri temaları (Anadolu coğrafyası ve insanı). Manzara ve figüratif resimler.
Hale Asaf (Salih) (1905-1938)	Modernizm (Kübizm/Konstrüktivizm, etkileri). Duygusal Dışavurum.	Geometrik düzlemler ve keskin açılarla basitleştirilmiş formlar. Hızlı, geniş fırça vuruşları. Toprak tonları ağırlıklı renk paleti.	Portre, Oto portre. İç mekân ve figüratif sahneler. Psikolojik derinlik.

4.12. Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Kadın Ressamlarının Türk Sanatına Katkıları

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte kadınların eğitim, meslek ve toplumsal yaşamda daha görünür hale gelmesi, sanatsal üretim alanında da önemli yansımalar bulmuştur. Bu dönemde yetişen kadın ressam, yalnızca bireysel sanatçı kimlikleriyle değil; aynı zamanda Türkiye'nin modernleşme sürecinde kadın temsili dönüştüren kültürel aktörler olarak da önemli roller üstlenmişlerdir (Alp, 1999). 1920-1950 yılları arasında etkinlik gösteren kadın ressam, sanatsal üretimleri aracılığıyla hem geleneksel sanat anlayışını yeniden yorumlamış hem de çağdaş sanatın Türkiye'deki temellerine katkı sağlamışlardır.

4.12.1. Kültürel ve Sanatsal Katkıları

Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) kadın ressam, Batılı anlamda sanat eğitimi olarak profesyonel olarak üretim yapan ilk kadın kuşağıdır. Bu sanatçılar, Batı'dan gelen sanat anlayışını yalnızca taklit etmekle kalmayıp, kültürel birikimlerini de bu formlarla harmanlayarak özgün anlatımlar geliştirmişlerdir. Sanatçılar resimlerinde hem güçlü teknik yetkinlikleri hem de duygu yoğunluğu ile dikkat çekmiş; kadını özne hâline getiren sanatsal yaklaşımlar sergilemişlerdir. Türk sanatının ve kadın sanatçılarının uluslararası alanda tanınmasında da öncü bir rol oynamışlardır. Bu dönem kadın ressam ortak bir üsluptan ziyade, zengin bir üslup çeşitliliği göstermişlerdir. İzlenimcilik, Dışavurumculuk, Kübizm ve Realizm gibi Batı akımları, her sanatçının kendi potasında eriyerek yerel bir kimlik oluşturmuştur. Nazlı Ecevit'in İzlenimci tavrı, Fahrelnissa Zeyd'in Kübist denemeleri, Aliye Berger'in Dışavurumculuğu, dönemin ne kadar zengin bir sanatsal çeşitlilik barındırdığını göstermektedir.

Sanatçılar, eserlerinde akademik desenden yola çıkarak, biçimi yorumlayıcı modern bir dile ulaşmışlardır. Formda deformasyon, stilizasyon ve soyutlama gibi modern yaklaşımlar benimsenmiştir. Hale Asaf'ın keskin, geometrik düzlemlerle sadeleştirilmiş formları, bu plastik değişimin önemli bir örneğidir. Sanatçılar yalnızca sanatsal akımları takip etmekle kalmamışlar, güçlü teknik yeterlilikleriyle bu akımları yeniden yorumlamışlardır. Sanatçılar rengi sadece betimleme aracı olarak değil, aynı zamanda bir duygu aktarım unsuru olarak kullanmışlardır. Özellikle Fahrelnissa Zeyd'in resimlerinde, iç dünyanın derinliğini yansıtan zengin ve kaleydoskopik renk katmanları,

rengin duygusal ve sembolik işlevini güçlendirmiştir. Kullanılan portre ve oto portre temalarıyla bireysel kimlik inşa edilmiştir. Kadın sanatçılar aynı zamanda resimlerinde günlük yaşamdan sahneleri, iç mekânlar ve bireysel deneyimlere yer vererek, özel alanları sanatsal sahneye dönüştürmüşlerdir. Kadının özel alanını sanatsal sahneye dönüştürerek sanatsal anlatıma yeni temalar kazandırmışlardır. Özel alanın estetiği ön plana çıkmıştır. Bu da, Türk resim sanatında içerik çeşitliliğine katkı sağlamıştır.

Kadın ressamalar; Batı ve Doğu arasında bir sentez yaratarak sanatsal bir köprü görevi görmüşleridir. Özellikle Fahrelnissa Zeyd'in Doğu ve Batı sanatının soyut formlarını birleştiren vizyonu ve Eren Eyüboğlu'nun Anadolu insanını anıtsal bir dille ele alışı, bu sentezin gücünü göstermiştir. Refia Edren Çıray ve Eren Eyüboğlu, Sabiha Bozcalı gibi sanatçıların "Yurt Gezileri" programlarına aktif katılımları, ulusal kimlik inşasına sanat yoluyla doğrudan katkı sağlamış ve ulusal temaları modern bir dille belgelemeye öncülük etmişlerdir. Cesur ve özgün tavırlarıyla kendilerinden sonraki kuşaklara ilham vermişlerdir.

4.12.2. Toplumsal Etkiler

Kadın ressamalar yalnızca sanatta değil, toplumsal düzeyde de önemli bir yere sahiptir. Cumhuriyet'in kadınlara açtığı kamusal alanı değerlendiren bu sanatçılar, kadının entelektüel, yaratıcı ve üretici bir birey olarak toplum içinde var olabileceğini göstermişlerdir. Cumhuriyet'in 'modern ve üretken kadın' idealinin somut birer örneği olmuşlardır. Bu sanatçılar, sanat eğitmenliği ve sergiler aracılığıyla toplum önünde görünür hale gelmişlerdir (Alp, 1999). Bu da kadınların sanat yoluyla kamusal alanda temsilini artırmıştır. Yanı sıra kadın temasını cesur ve doğrudan biçimde ele alan ressamalar, dönemin ataerkil normlarına karşı estetik bir duruş sergilemişlerdir. Aynı zamanda bu sanatçılar, yetiştirdikleri öğrenciler, katıldıkları sergiler ve uluslararası temaslarıyla sanatın toplumsal yaygınlaşmasına da katkı sağlamışlardır. Böylece yalnızca bireysel başarı hikâyeleri değil, aynı zamanda kadınların kültürel üretim sürecine katılımını artırarak, örnek olmuşlardır.

Erkek egemen sanat ortamının normlarına karşı kadın ressamaların estetik yaklaşımlarında cinsiyet temelli belirgin özgünlükler gözlemlenmektedir. Bu özgünlük, resmin konusunu dışsal ve kamusal temalardan (savaş, kahramanlık) çok, içsel ve psikolojik derinliğe (Hale Asaf'ın portrelerindeki psikolojik derinlik, Mihri Rasim'in

duygusal dışavurumu) yönlendirmelerinde ortaya çıkmıştır. Oto portre ve kadın figürünün yoğun kullanımı, sanatçının kendini ve hemcinsini aydın, düşünen ve duygusal bir özne olarak konumlandırma çabasını yansıtmıştır. Bu kadınların estetik dillerini, kişisel deneyim, duygusal dışavurumunu ve kadının özel alanını öncelik haline getiren bir anlatımla zenginleştirdiğini, böylece sanat ortamına öznelleştirilmiş bir bakış açısı kattığını göstermektedir.

Dönemin sosyo-politik yapısı, yani Cumhuriyet'in modernleşme ve ulus inşası ideali, kadın ressamların sanatsal tercihlerini doğrudan etkilemiştir. Cumhuriyet'in kadınlara açtığı eğitim ve kamusal alanda var olma kapısı, sanatçıların kendilerini modern ve entelektüel bireyler olarak resmetmelerine yol açmıştır. Yeni kadın kimliği eserlerine güçlü bir şekilde yansımıştır. Devlet politikaları ile desteklenen Yurt Gezileri programı, Refia Edren Çıray gibi ressamların Anadolu coğrafyası temalarına yönelmesini teşvik ederek, sanatı ulusal kimliğin görselleştirilmesi görevinde bir araç haline getirmiştir. Sabiha Bozcalı'nın sanayileşme temalarına odaklanması ise, dönemin ekonomik ve toplumsal değişimlerine sanat yoluyla tanıklık etme şeklini göstermektedir.

Türk sanat tarihinde kadın ressamların 'öncü' olarak konumlandırılma süreçleri, Linda Nochlin'in (Nochlin, 2022) yapısal eleştirisinin işaret ettiği gibi bireysel yetenek eksikliğinden değil, kurumsal ve tarihsel engellerden kaynaklanan gecikmelerle karşılaşmıştır. Fahr El Nissa Zeyd gibi uluslararası düzeyde öncü sayılabilecek eserler üretilmesine rağmen, erkek egemen sanat tarihi yazımı kadın sanatçıların 'büyük sanatçı' anlatısına dahil edilmesini zorlaştırmıştır. Karşılaşılan engellerin başında, eserlere ve biyografilere ait arşivsel belgeleme eksiklikleri, 'büyük sanatçı' kimliğinin inşasında erkek figürlerin öncelenmesi yer almaktadır. Kadın sanatçıların eserlerinin, yaşam öykülerinin ve arşivlerinin yeterince korunmaması ve belgelenmemesi (Özellikle Hale Asaf gibi erken vefat eden sanatçılar için), onların sanatsal katkılarının tam olarak ortaya konulmasını zorlaştırmıştır. Uzun yıllar boyunca, ana akım sanat tarihi anlatısında kadın sanatçılar ikincil veya marjinal konumda tutulmuş, 'büyük sanatçı' kimliği genellikle erkek figürler üzerinden tanımlanmıştır. Bu ve benzeri araştırmaların hedefi kadın ressamların plastik yetkinliklerini, tematik cesaretlerini ve öncü rollerini yeniden vurgulayarak bu algısal ve yapısal engelleri aşmaktır.

BÖLÜM V

TARTIŞMA

5.1. Tartışma

Bu bölümde, araştırma kapsamında incelenen Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) kadın ressamalarının eserlerinden elde edilen bulgular ışığında genel değerlendirmeler yapılmakta; sanatçıların üslup özellikleri, dönemsel eğilimlerle ilişkileri ve kadın sanatçı kimliğinin sanatsal temsili üzerine yorumlar sunulmaktadır.

Yapılan analizler göstermektedir ki, 1920-1950 yılları arasında etkinlik gösteren kadın ressamalar, biçimsel olarak dönemin akademik sanat anlayışı ile Batılılaşmayla gelen modern sanat akımlarını bir arada kullanmışlardır. Kompozisyon ve perspektif kuralları, figür kullanımı, renk tercihleri bakımından teknik yeterlilik göstermiş; aynı zamanda bireysel anlatım biçimlerine yönelerek özgün eserler üretmişlerdir. Bu durum, kadın sanatçıların yalnızca taklit eden değil, dönemi yorumlayan ve yeniden biçimlendiren yaratıcı bireyler olduğunu ortaya koymaktadır.

Kadın ressamaların eserleri tematik açıdan incelendiğinde, portre, iç mekân sahneleri, kadını konu edinen sahneler, manzaralar ve günlük yaşamdan kesitlerin sıkça işlendiği görülmektedir. Bu tercihler, hem kadın sanatçının kendi kimliğini inşa etme çabasını hem de kadına bakışın kadın eliyle nasıl dönüştürüldüğünü göstermektedir. Her bir sanatçı dönemin sanat anlayışını kişisel bir anlatı diliyle birleştirerek özgün eserler ortaya koymuşlardır. Ayrıca, kadın ressamaların toplumsal cinsiyet rolleriyle yüzleşmeleri ve bu rolleri resimlerinde doğrudan ya da dolaylı biçimde sorgulamaları dikkat çekicidir. Kadın figürü nesne konumundan çıkarılıp özne haline getirilmiş, bireysel duygular ve iç dünyalar sahneye taşınmıştır. Bu bağlamda kadın ressamaların eserleri, yalnızca sanatsal değil, sosyolojik ve feminist okumalar açısından da değerlendirilebilecek zenginliktedir. Kuramsal çerçevede belirtildiği gibi Cumhuriyet reformları kadınlara kamusal alanda yeni kapılar açmıştır. İncelediğimiz sanatçılardan Eren Eyüboğlu'nun Anadolu kadınına güçlü ve üretken bir figür olarak resmetmesi, bu ideolojik değişimin sanatsal bir yansıması olarak görülebilir.

Ancak bu kadın sanatçıların birçoğunun sanat tarihindeki görünürlüğü sınırlı kalmış, eserleri yeterince sergilenmemiş ya da belgelenmemiştir. Bunun nedenleri

arasında o dönemde sanat ortamının erkek egemen yapısı, arşivleme eksiklikleri, kadınların sanat pratiğini sürdürme koşullarındaki zorluklar ve akademik ilginin yetersizliği sayılabilir (Alp, 1999). Dolayısıyla bu tez çalışması, hem bu eksikliklere dikkat çekmekte hem de kadın sanatçıların hak ettikleri sanatsal değeri yeniden gündeme taşımayı hedeflemektedir.

Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) kadın sanatçılarının var oluş öyküleri üzerinde; ilgileri, yetenekleri ve emeklerinin yanı sıra sahip oldukları sosyal çevrenin de etkisinden söz etmek gerekir. Türk sanat tarihi söyleminde kadın ressamların 'büyük sanatçı' veya 'öncü' olarak konumlandırılma süreçleri ve bu süreçlerde karşılaştıkları engeller nelerdir diye sorulduğunda, Linda Nochlin'nin 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok' adlı makalesinde ifade ettiği gibi çevresel ve sosyal desteğin etkisi araştırmaya konu olan sanatçıların hayatında da açıkça görülmektedir. Nochlin'e göre 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok' sorusunun cevabı, kadınların erkeklerle eşit fırsatlara sahip olmamasıdır. Hatta fırsat eşitsizliği cinsiyetlerin üstündedir. Büyük erkek sanatçılar dahi çevresel faktörlerin etkisinden faydalanmışlardır (Nochlin, 2022). Mihri Hanım ve Hale Asaf gibi sanatçıların yurt dışı eğitimleri alabilmeleri, yine aynı şekilde Fahrelnissa Zeyd, Aliye Berger ve araştırmaya konu olan diğer kadın sanatçıların geldikleri ayrıcalıklı sosyal çevre, onların sanat alanında ilerleyebilmesinde ön koşul olmuştur. Bu durum Nochlin'in tezini Türkiye bağlamında doğrulamaktadır. Cumhuriyet Dönemi'nde yaşayan kadın sanatçıların hayatları incelendiğinde, dönemin birçok kadınına göre şanslı sayılabilecek fırsatlara sahip oldukları görülmektedir. Yaşadıkları dönemin getirdiği yenilikler, kadınların görünürlüğünü arttırmada etkili çevresel faktörler içinde değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) kadın ressamlarının resimleri hem plastik nitelikleri hem de taşıdıkları toplumsal ve bireysel anlamlar bakımından detaylı analizlere değer eserlerdir. Bu eserler, sadece dönem estetiğinin değil, aynı zamanda Cumhuriyet ideolojisinin kadına bakışını ve kadının bu ideoloji içindeki sanatsal konumlanışını da yansıtmaktadır. Günümüzde Cumhuriyet Rejimi sağladığı fırsat eşitliğiyle köyde ve ya kentte, soylu bir aileden gelmelerine gerek kalmadan kadınların istedikleri yolda ilerlemelerine daha çok imkân tanımaktadır.

BÖLÜM VI

SONUÇ VE ÖNERİLER

6.1. Araştırma Sonuçları

Bu araştırma kapsamında yapılan incelemeler sonucunda, sanatçıların (1920-1950) resimleri analiz edildiğinde; akım/üslup, plastik öğeler ve tema/konu bakımından çok farklı ve geniş bir yelpazede çalışmış oldukları görülmüştür. Türk kadın ressamların eserlerinin hem biçimsel (plastik) hem de içerik açısından özgün bir nitelik taşıdığı ortaya konmuştur. Kadın sanatçılar, dönemin akademik anlayışından etkilenmekle birlikte, bireysel üsluplarını geliştirmiş ve özellikle kadın kimliği, bireysellik, modernleşme ve toplum içindeki yerlerine dair güçlü imgeler üretmişlerdir. Onların eserleri sadece estetik objeler değil, aynı zamanda Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki toplumsal dönüşümün, kadın kimliğinin ve bir ulusun modernleşme arzusunun görsel belgeleridir. Bu eserler sadece dönem estetiğini değil, aynı zamanda Cumhuriyet ideolojisinin kadına bakışını ve kadının bu ideolojideki sanatsal konumlanışını da yansıtmaktadır.

Temsil Edilen Üslup/Akım (Arka Yapı) Bakımından: Dönemin kadın ressamaları, üslup açısından Akademik Realizm temelinden başlayarak modern sanat akımlarına uzanan bir yolculuk yaşamışlardır. Başlangıçta Mihri Rasim ve Celile Uğuraldım gibi isimler Akademik Realizm ve İzlenimcilik sonrası figüratif dönem ressamlığı etkilerini sürdürmüştür. Nazlı Ecevit ve Refia Edren Çıray'ın çalışmaları, dönemin yaygın akımı olan İzlenimcilik (Empresyonizm) etkilerini taşımıştır. Ancak dönemin sanatsal çeşitliliğini asıl sağlayan, Hale Asaf ve Eren Eyüboğlu'nun temsil ettiği Kübizm etkileriyle harmanlanmış figüratif modernizm, Aliye Berger'in ve Fahr El Nissa Zeyd'in Ekspresyonizm etkilerini Doğu kültürüyle sentezleyerek yarattığı figüratiften soyuta geçiş üslubudur. Bu üsluplar, kadın sanatçıların sadece bir akımı takip etmek yerine, uluslararası güncel sanat dinamiklerini özgün bir yaklaşımla yerel bağlama uyarladığını göstermektedir.

Plastik Açıdan Temel Özellikler (Ön Yapı) Bakımından: Kadın ressamların eserlerindeki plastik öğelerin, üslup değişikliklerine rağmen yüksek teknik yeterlilikte olduğu gözlemlenmiştir. Biçim gücü klasik ekolü temsil eden Mihri Rasim'in

eserlerinde anatomik gerçekliğe bağlılık ve Celile Uğuraldım'ın çalışmalarında sağlam desene dayalı çizgi hâkimiyeti ile şekillenmiştir. Modernist düzlemde ise Hale Asaf'ın eserlerinde geometrik düzlemlerle basitleştirilmiş ve keskin açılı formlar öne çıkmıştır. Eren Eyüboğlu'nun figürlerinde bu biçimlerin anıtsal ve stilize edilerek tasarlandığı görülmektedir. Renk kullanımı Nazlı Ecevit'te ve Refia Edren Çıray'da ışığın anlık etkisini yakalayan kısa, parçalı leke vuruşları ile lirik bir karaktere sahiptir. Eren Eyüboğlu'nda ise canlı ve zengin tonlarla kullanılarak geometrik anlatım desteklenmiştir. Doku ve ışık-gölge kullanımı Mihri Rasim'de klasik detaylı fırça, Aliye Berger'in gravürlerinde ise dışavurumcu leke gücü ve boya/kazıma tekniği ile dönemin kadın ressamlarının sanatsal ifadelerin çeşitliliğini göstermektedir.

Öne Çıkan Tema/Konular Bakımından: Kadın ressamların eserlerine yansıttığı temalar, bireysel varoluş ve toplumsal görev odaklı iki ana kategoriye ayrılmaktadır. Mihri Rasim, Celile Uğuraldım ve Hale Asaf'ın sıkça yöneldiği portreler, oto portreler ve kadın portreleri, kadın figürünün sanatta nesneden özneye dönüşümünü ve bireysellik arayışını somutlaştırmıştır. Aliye Berger ve Fahr El Nissa Zeyd'in soyut ve yarı soyut eserleri kişinin iç dünyasını duygusal dışavurumla görünür kılmıştır. Refia Edren Çıray ve Eren Eyüboğlu'nun ele aldığı Anadolu insanı/yaşamı ve Yurt Gezileri temaları, ulusal kimlik ve coğrafyanın belgelenmesi görevine hizmet etmiştir. Nazlı Ecevit'in Peyzajları ve Sabiha Bozcalı'nın çalışmaları ise sanayileşen kent yaşamı, afişler ve illüstrasyonlar aracılığıyla, tematik ilgi alanının sosyal ve belgesel konulara doğru genişlediğini kanıtlamıştır.

6.2. Araştırmanın Literatüre Katkıları

Bu araştırma, Cumhuriyet'in erken döneminde etkin olan kadın ressamların sanatını hem plastik sanatlar bağlamında hem de toplumsal cinsiyet perspektifiyle ele alarak, Türk sanat tarihi literatürüne çok yönlü bir katkı sağlamaktadır. Bu çalışmada kullanılan ontik sanat analiz yöntemi (ön yapı/arka yapı), kadın ressamların eserlerine sanatsal içerik ve biçimsel analiz yönünden yaklaşılmasını sağlayarak literatürdeki metodolojik eksikliği gidermeye yöneliktir. Ayrıca, bu araştırma kadın sanatçıların sadece tarihsel belgelerle değil, bizzat eserlerinin plastik yapısı üzerinden değerlendirilmesi gerektiğini vurgulayarak yöntemsel anlamda da literatüre yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır. Bu yönüyle araştırma, hem sanat tarihi araştırmaları hem

de kadın çalışmaları alanında disiplinler arası bir bağ kurarak gelecekteki çalışmalara teorik bir zemin sunmaktadır.

6.3. Geleceğe Yönelik Araştırma Konuları

Bu araştırma, Cumhuriyet'in ilk dönem kadın ressamlarına odaklanmakla birlikte, bu alanda yapılabilecek daha pek çok araştırma başlığı olduğunu da göstermektedir.

İlerleyen çalışmalarda:

1950 sonrası kadın ressamların üretimlerinin toplumsal değişimlerle ilişkisi detaylı biçimde incelenebilir.

Kadın sanatçıları bireysel olarak ele alarak, eserleri üzerine sadece teknik analiz yapan derinlemesine monografiler hazırlanabilir. Bu araştırma onların modern sanata getirdiği özgün plastik yenilikleri kesinleştirecektir.

Kadın sanatçıların yurtdışı deneyimleri, sanatlarına etkisi ve Batı/Doğu üslup sentezine katkıları araştırılabilir.

Kadın sanatçıları arasında karşılaştırmalı plastik üslup analizleri yapılarak Türkiye'de kadın sanatının evrimi daha açık biçimde ortaya konabilir.

Bu doğrultuda, kadın sanatçıları üzerine yapılacak daha derinlikli ve disiplinler arası yaklaşımlar, hem sanat tarihini daha kapsayıcı hale getirecek hem de kadınların kültürel üretimdeki rollerini görünür kılacaktır.

KAYNAKÇA

- Acar, Y. & Alp, K. Ö. (2024). Fahrelnissa Zeid Portreleri. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 6(2), 163-175. <https://doi.org/10.58608/augsfd.1572130>
- Ağırbaş, S. (2019). Batılı kadın seyyahların anlatımlarında Osmanlı kadını. Akademik Hassasiyetler, 6, 195-222, s. 202,203.
- Akbaş, H. E., Bozkurt, S., & Yazıcı, K. (2018). Osmanlı Devletinde Lonca Teşkilatı Yapısı ve Yönetim Düşüncesi ile Karşılaştırılması. Accounting and Financial History Research Journal, (9), 165–202.
- Akçay, S. (2015). Türk resim sanatında (1908-1930) erken Cumhuriyet dönemine kadar ilk ve öncü kadın ressamlar. (Yüksek lisans tezi, Doğu Üniversitesi, İstanbul), Ulusal Tez Merkezi.
- Akkaya, A. (2025). Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nün kuruluşuna etki eden fikirler-kararlar-düzenlemeler. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 7(1), 69–81. doi:10.58608/augsfd.1714999.
- Akyol, O. (2019). Sanat eseri analiz yöntemleri. Ankara, Türkiye: Palme Yayınevi.
- Akyüz, Y. (2000). Türk eğitim tarihi (1. baskı, s. 32). Devlet Kitapları.
- Alp, S. (1999). Türk resminde kadın sorunsalı (1908-1923): The question of women in the Turkish painting (1908-1923) [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi].
- Altınkurt, L. (2015). Türkiye'de sanat eğitiminin gelişimi. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (12).
- Anadolu'nun renkleriyle bezeli bir yaşam: Eren Eyüboğlu ve sanatının özgün yolculuğu. (2024, 12 Şubat). Binevi Galeri. <https://binevigaleri.com/eren-eyuboglu>
- Antmen, A. (2019). Dönemin bir ressamı, Mihri Hanım. Toplumsal Tarih, (303), 36–43.
- Arslan, A., & Akpınar, Ö. (2005). İnas Darülfünü (1914-1921). DergiPark. s. 227. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuoba/issue/1210/14246>
- Aslanapa, O. (2005). Osmanlı Devri Mimarisi. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Aslanapa, O. (2021). Türk sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atabey, S. (2023). CUMHURİYET'İN İLK DÖNEM SERAMİK SANATÇILARI. Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 20(52), 202-217.
- Atalar, M. (2015). Türk Çağdaşlaşmasının Temeli Laiklik. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Erişim adresi: <https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/ATALAR-M%C3%BCnir-T%C3%9CRK-%C3%87A%C4%9EDA%C5%9ELA%C5%9EMASININ-TEMEL%C4%B0-LA%C4%B0KL.pdf>
- Atatürk Ansiklopedisi. (t.y.). Ankara Devlet Konservatuarı. Erişim adresi: <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/detay/573/Ankara-Devlet-Konservatuvar%C4%B1>

- Atatürk Ansiklopedisi. (t.y.). Darülbeydi Günümüzde İstanbul Şehir Tiyatroları Adıyla Faaliyetlerine Devam Eden Osmanlı'nın İlk Konservatuarı. Erişim adresi: <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/detay/635/Dar%C3%BCIbedayi>
- Aydın, D. U. (2018). “Sanayi-i Nefise Mektebi” ve Paris Güzel Sanatlar Okulu “L’Ecole des Beaux-Arts” üzerine bir değerlendirme. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6(71), 247–264.
- Based Istanbul. (2017, Nisan 1). An art specialist’s dream: Towards a sky by Fahrelnissa Zeid [Web haberi]. Based Istanbul. <https://www.basedistanbul.com/towards-a-sky-by-fahrelnissa-zeid> Erişim Tarihi: 5.05.2025.
- Başbuğ, F. (2009). 1914 Çallı Kuşağı'nın Türk resim sanatı ve eğitimine etkisi. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi.
- Başkan, S. (1994). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti. Ankara: Çardaş Basım Yayın.
- Bayav, D. (2015). 19.YY. SONU ve 20.YY BAŞINDA KADIN RESSAMLARIMIZ. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(29).
- Bayrak, T. (2006). Çağdaş Türk resminde kübist eğilimler (Yüksek Lisans Tezi) Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ciddi, M. L. (2019). Türkiye’de Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Resim Eğitiminin Gelişimi. *Bilim Eğitim Sanat Ve Teknoloji Dergisi*, 3(2), 62-68.
- Cunbur, M. (1992). Atatürk döneminde kadın eğitimi. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 8(23), 259–272.
- Çakıroğlu Çevik, A. (2023). Cumhuriyetin ilk yıllarında kadın ve eğitim anlayışı: Kadın dergisinde eğitim, eğitim dergisinde kadın. *Folklor Akademisi Dergisi*, 6(2), 824–839. doi:10.55666/folklor.1319208
- Çelik, Y. (2023). Yahya Kemal-Celile Hanım-Nâzım Hikmet üçgeninde yürek isteyen bir aşkın edebiyata yansıması. *Route Education and Social Science Journal*, 10(1), 90–108.
- Çetinoğlu, N. (1996). Cumhuriyet kavramı ve Atatürk’ün cumhuriyet anlayışı. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 12(36), 721–731.
- Çevik, S. (2018). Resim sanatında kadın ve Balkan izleri: Eren Eyüboğlu. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (40), 218-230. <https://doi.org/10.17498/kdeniz.477479>
- Dağoğlu, Ö. G. (2019). İstanbul’dan New York’a Mihri: Üç kıtayı ve elli yılı aşan kariyerinin yeni bir portresi [From Istanbul to New York Mihri: A new portrait of her career spanning three continents and fifty years]. *Toplumsal Tarih*, (303), 29–35.
- Dastarlı, E. (2023, Ekim 25). Varlık-yokluk meselesinin ötesinde Türk sanatında kadınların 100 yılı. *Art Newspaper Türkiye*. <https://www.artnewspaper.com.tr/2023/10/25/varlik-yokluk-meselesinin-otesinde-turk-sanatinda-kadinlarin-100-yili>
- Dempsey, A. (2019). Modern sanat (D. Öztok, Çev.). İstanbul: Hep Kitap.

- Dilek, H. (2016). CUMHURİYET DÖNEMİNDE KESİNTİSİZ EĞİTİM: 1924 İLKOKUL, ORTAOKUL VE LİSE MÜFREDAT PROGRAMLARI. Kilis 7 Aralık Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6(12), 1-15.
- Dilmaç, O. (2011). Türkiye ve Avrupa’da kadınların sanat eğitiminin karşılaştırmalı tarihçesi. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, 34(34), 99-115. s.106,109,113.
- Dolmacı, S. (2006). 1939-1950 yılları arasında devlet resim ve heykel sergileri (Yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Elpe, E. (2014). Köy enstitüleri ve sanat eğitimi. Yaşam Bilimleri Dergisi, 4(2), 15.
- Ergin, O. N. (1977). Türk maarif tarihi (Cilt I-II, s.686-688). [Eser Matbaası, İstanbul].
- Eriş Kızılgın, E. (2022). Türk resim sanatında İnas Sanayi-i Nefise Mektebli ressamalar. Pearson Journal, 7(18), 98–104. doi:10.46872/pj.514
- Fatma Nazlı Ecevit. (t.y.). Turkish Painting UK. Erişim Adresi: <https://www.turkishpaintinguk.com/fatma-nazli-ecevit/> Erişim Tarihi: 07.11.2025.
- Furat, E. (2024, Aralık 6). Aliye Berger: İlk Türk Kadın Gravür Sanatçısı. Söylenti Dergi. Erişim adresi: <https://www.soylentidergi.com/aliye-berger-ilk-turk-kadin-gravur-sanatcisi/>. Erişim Tarihi: 17.11.2025.
- Genç, K. (2016, 30 Ocak). SALT sergisi, Türkiye'nin öncü kadın illüstratörünün eserlerini inceliyor [SALT show explores works by Turkey's pioneer female illustrator]. Daily Sabah. Erişim adresi: <https://www.dailysabah.com/arts-culture/2016/01/30/salt-show-explores-works-by-turkeys-pioneer-female-illustrator> Erişim Tarihi: 07.11.2025.
- Geyik, H. K. (2015). Atatürk Döneminde Eğitim Alanında Yaşanan Gelişmeler. Uluslararası Politik Araştırmalar Dergisi, 3(1), 1-16. Erişim adresi: <http://www.ajindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423881173.pdf>
- Giray, K. (t.y.). Fahrelnissa Zeid: Resmin Prensesi. Antikalar.com. <https://www.antikalar.com/cama-hayat-veren-sanatc-emile-galle#:~:text=Fahrelnissa%20Zeid%2C%20Resmin%20Prensesidir.,de%20%E2%80%9CPrenses%20%E2%80%9Di%20olur>. Erişim Tarihi: 30.10.2025.
- Güçlü, A., & Yüce, Y. (2021). Osmanlı Kadın Yazarların Kaleminden Kadının Çalışması: Söylemler, Talepler. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Kadın Ve Aile Araştırmaları Dergisi, 1(2), 133-159,s.152.
- Gürçay Yılmaz, C., & Pazarlıoğlu, M. (2024). Türk Resim Sanatı Tarihinde Öncü Kadın Ressamlar. Sanat ve Tasarım Dergisi, (34), 121–139.
- Hale Asaf hayatı ve eserleri. (t.y.). İstanbul Sanat Evi. Erişim Adresi: <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/hale-asaf-hayati-ve-eserleri/> adresinden erişildi. Erişim Tarihi: 07/11/2025.
- Hale Asaf'ın büyüleyici sanat yolculuğu: Bir keşif. (2024, 10 Mayıs). Türel Art. <https://www.turelart.com/hale-asaf/>

- Herkese Bilim ve Teknoloji. (2019, 15 Nisan). Cumhuriyet öncesi ve sonrası Türk kadın ressamı. <https://www.herkesebilimteknoloji.com/> Erişim Tarihi: 20.08.2025.
- İlden, S. (2012). Türk Minyatür Sanatının Gelişiminde Dinin (İslamiyetin) Etkisi. *Akdeniz Sanat*, 5(9).
- İstanbul Modern. (2017). Fahrelnissa Zeid: İstanbul Modern Koleksiyonu'ndan Bir Seçki. <https://www.istanbulmodern.org/en/exhibitions/past/fahrelnissa-zeid> erişim Tarihi: 11.11.2025.
- İstanbul Modern. (t.y.). Aliye Berger [koleksiyon/ sanatçı sayfası]. Erişim: İstanbul Modern web sitesi <https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/carli-berger>. Erişim Tarihi: 20/08/2025.
- İstanbul Sanat Evi. (t.y.). Nazlı Ecevit hayatı ve eserleri. <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/nazli-ecevit-hayati-ve-eserleri/>.
- İstanbul Üniversitesi. (t.y.). Tarihçe. [Web sitesi]. Erişim adresi: <https://www.istanbul.edu.tr/tr/content/devlet-konservatuvari/tarihce>
- Karaca, M., & Çıgal, T. (2024). Türkiye Cumhuriyeti İnkılap Tarihi ve Atatürkçülük 12. sınıf. Sdripekyolu Yayıncılık. Ankara.
- Karahan, H. (2018). Etik ve estetik bağlamda resimde çıplak figür (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Karavar, G. (2017). Halı sanatı örneğinde saray sanatı ve halk sanatı. *The Journal of Academic Social Sciences*, 5(52), 161–174. doi:10.16992/ASOS.12615
- Kartal, M., & Tozun, H. (2022). Osmanlı Deri Cilt Sanatı ve Sahtiyan-Meşin Kullanımı. *Journal of Humanities and Tourism Research*, 12(3), 541-559.
- Kaya Karaduman, B. (2023). Cumhuriyet dönemi Türk sanatında kadın. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(Özel Sayı), 79-92. <https://doi.org/10.18037/ausbd.1311204>
- Kaya Karaduman, B., & Özdemir, G. (2023). Değişen Türk toplumuyla birlikte kadın figürünün Türk sanatındaki yansıması. *RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (34), 741-758. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1316220>
- Kayaoğlu, P. D. İ. (1996). İslam Sanatı Üzerine Düşünceler. *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6(6).
- Keskin, C. (2020). Erken Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatında “Ben Anadolu” kavramı. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(2), 262–279. doi:10.30692/sisad.691361
- Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi / Journal of Social Sciences Institute*, (15), 170-189.
- Koç Bayi. (2022, Şubat 24). Resim tarihine imzasını atmış 10 kadın ressamımız. Koçbayi. <https://www.kocbayi.com.tr/gundem/hayatin-icinden/kultur-sanat/resim-tarihine->

[imzasini-atmis-10-kadin-ressamimiz?utm_source=chatgpt.com](https://www.imzasini-atmis-10-kadin-ressamimiz?utm_source=chatgpt.com) Erişim Tarihi: 10.03.2025.

Koyuncu, H. (2021, Aralık 5). Kadınlar seçme ve seçilme hakkını ne zaman elde etti? Tr. ruronews.com. <https://tr.euronews.com/2021/12/05/turkiye-de-kadinlara-ilk-kez-1934-te-oy-verdi-avrupa-da-durum-ne> Erişim Tarihi: 03.03.2025.

Kültür ve Turizm Bakanlığı. (t.y.). Eren Eyüboğlu (1913-1988). Ankara Resim ve Heykel Müzesi. Erişim adresi: <https://arhm.ktb.gov.tr/Artists/Detail/2106/eren-eyuboglu-1913-1988>

Kültür ve Turizm Bakanlığı. (t.y.). Portre (No. 93). Ankara Resim ve Heykel Müzesi. Erişim adresi: <https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/93/portre>

Laïdi-Hanieh, A. (2019). Fahrelnissa Zeid. Kadın Sanatçılar, Araştırma ve Sergiler Arşivi. Erişim adresi: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/fahrelnissa-zeid/> Erişim Tarihi: 11.11.2025.

Marmara Üniversitesi. (t.y.). Tarihçe. [Web sitesi]. Erişim adresi: <https://gsf.marmara.edu.tr/fakulte/tarihce>

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. (t.y.). Kurum Tarihi. [Web sitesi]. Erişim adresi: <https://msgsu.edu.tr/universite/kurum-tarihi/> Erişim tarihi: 3 Aralık 2025.

Müjgan, S. (2024, 9 Mayıs). Ressam Celile Hanım. Bizim Çağ Edebiyat. <https://bizimcagedebiyat.com/ressam-celile-hanim/> Erişim Tarihi: 11/04/2025.

Nochlin, L. (2022). Neden hiç büyük kadın sanatçı yok? (A. Antmen, Çev.; 50. yıldönümü baskısı). Hayal Perest Yayınları. (Orijinal eser 1971).

Noyan, M. (2002). Aliye Berger ve sanatı. (Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul), Ulusal Tez Merkezi.

Okkalı, İ. C. (2022). Micromegas'tan Güneşin Doğuşu'na İlham Dolu Bir Yolculuk: Aliye Berger. Sanat ve İnsan Dergisi, 6(2), [165-178].

Öndin, N. (2023). Cumhuriyet'in kültür politikası ve sanat: 1923-1950. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

ÖzÜ Arts (Özyeğin Üniversitesi Sanat Koleksiyonu). (t.y.). Nazlı Ecevit. Erişim Adresi: <https://arts.ozyegin.edu.tr/tr/artist/nazli-ecevit> Erişim Tarihi: 11.11.2025.

Sakaoğlu, S. (1988). Atatürk'ün Türk sanatına verdiği değer. Erdem, 10(10), 1–30. doi:10.32704/erdem.1988.10.001

SALT. (2017, Mart 22). Arşivden çıktı: Eliza Day bu hikâyenin neresinde? Erişim adresi: <https://saltonline.org/en/2025/arsivden-cikti-eliza-day-bu-hikayenin-neresinde> Erişim tarihi: 17.11.2025.

SANATIYLA İZ BIRAKAN KADINLAR. Türkiye'nin ilk kadın grafiker ve illüstrasyon çizimlerlerinden: SABİHA RÜŞTÜ BOZCALI. (2016). Petrol-İş Kadın Dergisi, (52).

Sebik Gündüz, C. (2022). II. Meşrutiyet Dönemi Kadın Algısının Sanata Yansıması: Girişimci Kişiliğiyle İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim. 19 Mayıs Sosyal

- Bilimler Dergisi, 3(2 s. 191, 192), 186-193.
<https://doi.org/10.52835/19maysbd.1126749>
- Sefer, İ. (2013, 4 Kasım). Tarihsel süreç içerisinde kadın hakları ve Türk Devrimi. *Politika Dergisi*. Erişim adresi: <https://politikadergisi.com/makale/tarihsel-surec-icerisinde-kadin-haklari-ve-turk-devrimi>
- Sevindik, Ö. (2003). Hale Asaf (Hayatı ve eserleri). (Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul), Ulusal Tez Merkezi.
- Sönmez, N. (1994). Aliye Berger: Güneşin Doğuşu. İstanbul: Maçka Sanat Galerisi.
- Söyük Güven, M. (2024). Türk el sanatlarında artistik el sanatları ve geleneksel el sanatları arasında ki bağlam. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 17(45), 264–274. doi:10.12981/mahder.1335601
- Şen, G. (2016). Tanzimat'tan Cumhuriyet dönemi Türkiye'si'ne öne çıkan kadın sanatçılar. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(23), 1017–1036.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara Resim ve Heykel Müzesi. (t.y.). Portre [Eser Detayı]. Erişim Adresi: <https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/93/portre> Erişim Tarihi: 07.11.2025.
- Tansuğ, S. (2000). Çağdaş Türk sanatı (8. baskı, s. 51, 52,54, 216). Remzi Kitabevi.
- Tarcan, P. (2017, Aralık 2). Hale Asaf'ın kayıp tabloları Paris'te bir koleksiyoncudan çıktı [Web haberi]. *Bianet*. <https://bianet.org/haber/hale-asaf-in-kayip-tabloları-paris-te-bir-koleksiyoncudan-cikti-192024> Erişim Tarihi: 09/06/2025.
- Tekdemir Dökeroğlu, Ö. (2018). Bir sanatçı incelemesi: Mihri Müşfik ve portreleri. *SOCIAL SCIENCES STUDIES JOURNAL*, 4(25), 5432-5441.
- Tongo, G. (2019). Ressam Mihri'nin İstanbul söyleşisi (1919) [Interview with Painter Mihri in Istanbul, 1919]. *Toplumsal Tarih*, (303), 54–58.
- Tunalı, İ. (2011). Sanat Ontolojisi. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Tunalı, S. (2013). Halkevlerinde yürütülen sanat çalışmaları (1932-1950). *Turkish Studies*, 8(7), 711–726.
- Tunç Yaşar, F. (2019). Geç Dönem Osmanlı Kız Mekteplerinde Fennî Ev İdaresi Eğitimi: Müfredat ve Ders Kitapları. *Journal of Turkology*, 29(2), 591-620, s.596.
- Turan, E. (Ed.). (1998). Yurt gezileri ve yurt resimleri (1938–1943) (Sergi kataloğu, s. 129,130,131). İstanbul: Millî Reasürans Sanat Galerisi.
- Türk resminde bir cevher: Ayşe Celile Hikmet. (2024, Aralık 10). *Söylenti Dergi*. <https://www.soylentidergi.com/turk-resminde-bir-cevher-ayse-celile-hikmet/>
- Türkiye Barolar Birliği. (2019, 4 Ekim). Medeni Kanunun Yürürlüğe Girişinin 93. Yılında, Kadın Kazanımlarından Ödün Verecek Yasal Değişiklik Talepleri Kabul Edilemez. Erişim adresi: <https://www.barobirlik.org.tr/Haberler/medeni-kanunun-yururluge-girisinin-93-yilinda-kadin-kazanımlarından-odun-verecek-yasal-degisiklik--80868>

- Ulaş, E. Y. (2023, Ekim 7). Hale Asaf'ın kayıp eserleri bulundu: Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Türk kadın ressamının eserleri Türkiye'ye getirildi. Kayıp Rıhtım. <https://kayiprihtim.com/haber/hale-asaf-kayip-eserleri-bulundu/> Erişim Tarihi: 09.06.2025
- Ulunay, R. C. (1955). Dağlar Kralı Balçıklı Ethem (İllüstrasyon: S. R. Bozcalı). İstanbul: Bolayır Yayınevi.
- Vikipedi yazarları. (2025, Mart 3). Kıyafet Devrimi. Vikipedi. https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1yafet_Devrimi Erişim Tarihi: 05.03.2025
- Vikipedi yazarları. (2025, Şubat 9). Türkiye'de kadınlara seçme ve seçilme hakkının tanınması. Vikipedi. https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye%27de_kad%C4%B1nlara_se%C3%A7me_ve_se%C3%A7ilme_hakk%C4%B1n%C4%B1n_tan%C4%B1nmas%C4%B1 Erişim Tarihi: 03.03.2025
- Vikipedi yazarları. (2025, Temmuz 8). Mürşide İçmeli. Vikipedi. https://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCr%C5%9Fide_%C4%B0%C3%A7meli Erişim Tarihi: 11.03.2025
- Vikipedi. (t.y.). Hale Asaf. https://tr.wikipedia.org/wiki/Hale_Asaf
- Yakar, G. (2017). Portre ressamlığından gazete illüstratörlüğüne uzanan kariyerinde Sabiha Bozcalı. Art-E Sanat Dergisi, 10(20), 335-353. <https://doi.org/10.21602/sduarte.337442>
- Yalçın, E. S. (Ed.). (2008). Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi (1. baskı). Ankara: Berikan Yayınevi.
- Yaman, B. (2008). 1545 Yılı Osmanlı Saray Sanatkârları. BELLETEN, 72(264), 501-534. <https://doi.org/10.37879/belleten.2008.501>
- Yasa, Y., & Elmas, H. (2021). Mihri Müşfik'in kadın portrelerindeki kıyafetlerin giyim sanatları açısından incelenmesi. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 10(81), 831-843.
- Yavuz, A. (2021). Modernleşme ve çağdaş sanatta kültürel iletişimin ilk Türk kadın ressamı: Mihri Müşfik. Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulu Dergisi, 3(2), 7-18.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, Ç. (2023, Ekim 3). Genç Cumhuriyetimizde “Anarşist” Bir Ressam — Hale Asaf. Medium. <https://cagatayyildiz87.medium.com/gen%C3%A7-cumhuriyetimizde-anar%C5%9Fist-bir-ressam-hale-asaf-cbf5dbc55584>

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLERİ

Adı ve Soyadı: Hasret DEMİR

EĞİTİM BİLGİLERİ

Yüksek Lisans: Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Resim Ana Sanat Dalı 2022-2025

Lisans: Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Resim-İş Öğretmenliği 2009-2013

İŞ DENEYİMİ

2016 - Devam: Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) Görsel Sanatlar Öğretmeni ve Müdür Yardımcısı

SAVUNMA SONRASI TEZ ÇALIŞMASI BENZERLİK RAPORU FORMU

Doküman No	OKÜ.LEE.FR.0027
Yayın Tarihi	01.06.2023
Revizyon Tarihi	--
Revizyon No	00

T.C.
OSMANİYE KORKUT ATA ÜNİVERSİTESİ
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğüne

Aşağıda bilgileri yer alan tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Özet ve Abstract c) Giriş, d) Ana bölümler, e) Sonuç ve f) Kaynakça kısımlarından oluşan toplam 154 sayfalık kısmına ilişkin, 11.12.2025 tarihinde Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinalite raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 9 'dür. Aşağıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve aşağıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.

İmza :

Tarih : ... / ... / 2025

Öğrenci Ad, Soyad : Münire KAPLAN

(Lütfen tüm alanları doldurunuz.)	
Adı ve Soyadı	Hasret DEMİR
Ana Bilim/ Ana Sanat Dalı	Resim Ana Sanat Dalı
Öğrenci Numarası	202221170011
Danışman Ünvanı, Adı-Soyadı	Doç Selma ŞAHİN
Tez Başlığı (Türkçe)	Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Kadın Ressamlarının Resimlerinin Sanatsal Ve Plastik Açıdan İncelenmesi

AZAMI BENZERLİK ORANLARI			
FİLTRELEME I		FİLTRELEME II	
1	Kabul / Onay ve Bildirim sayfaları hariç	1	Kabul / Onay ve Bildirim sayfaları hariç
2	Kaynakça hariç	2	Kaynakça hariç
3	Alıntılar dahil	3	Alıntılar hariç
		4	5 Kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç
☒	Benzerlik maksimum %30	☐	Benzerlik maksimum %10

DANIŞMAN ONAYI		ENSTİTÜ ONAYI	
Tarih	... / ... / 2025	Tarih	... / ... / 2025
UYGUNDUR		UYGUNDUR	
Ünvan Ad, Soyad	Prof. Dr. Osman ALTINTAŞ	Ünvan Ad, Soyad	
İmza		İmza	

Bu form, Ana Bilim/ Ana Sanat Dalının üst yazısıyla Enstitüye iletilir.

DİKKAT

* Bilgilerde eksiklik ya da hata bulunan dilekçeler ile imzasız dilekçeler işleme konulmayacaktır.

Adres : Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi
Rektörlüğü 80000 Merkez/OSMANİYE

Telefon : 0328 827 10 00
İnternet Adresi : www.osmaniye.edu.tr
E-Posta : info@osmaniye.edu.tr

Sayfa 140
/ 153