

T.C
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRK SANATINDA
KADININ TRAJİK HİKÂYESİNİN
BETİMLENMESİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

SERAP AKBAŞ

KOCAELİ 2015

T.C

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRK SANATINDA
KADININ TRAJİK HİKÂYESİNİN
BETİMLENMESİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

SERAP AKBAŞ

PROF. DR. SEMA GÖKTAŞ

KOCAELİ 2015

T.C
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRK SANATINDA
KADININ TRAJİK HİKÂYESİNİN
BETİMLENMESİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Tezi Hazırlayan: Serap AKBAŞ

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 22.07.2015 / 14

Jüri Başkanı: Prof. Dr. Sema GÖKTAŞ.....(İmza)

Jüri Üyesi: Prof. Dr. İsmet ÇAVUŞOĞLU.....(İmza)

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Melihat TÜZÜN.....(İmza)

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Zehra Canan BAYER.....(İmza)

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Osman ODABAŞ.....(İmza)

(Jüri, Yüksek Lisans için en az üç, Doktora için en az 5 öğretim üyesi ile oluşur)

ÖNSÖZ

“Geçmişten Günümüze Türk Sanatında Kadının Trajedisinin Betimlenmesi” başlıklı bu çalışma, sanatçı- toplum ilişkisini gösterebilmek ve özellikle geçmişten bugüne ötekileştirilen kadınların sanat eserlerinde problemlerine ne ölçüde yer verildiğini gösterebilmek amacı ile ortaya çıkmıştır. “ Kadının sanat eserindeki konumunun nasıl olduğu” sorusu; geçmişte ve günümüzde bu konumun nasıl oluştuğunu anlamlandırabilmek adına toplumsal ve kültürel koşullar, dönemler şeklinde incelenerek, eserlerinde kadına ve özellikle kadının trajedisine yer veren örnek sanatçıların eserleri incelenerek cevaplanmaya çalışılmıştır. Bu çalışma ile “Türkiye’de Sanatçı- Toplum İlişkisi” üzerine bir çalışmanın da kapısı açılmaktadır.

Tezimin hazırlama sürecinde bana desteğini verip, izleme görüşmeleri sırasında açmazları göstererek yolumu açan tüm hocalarıma, bilgisini ve desteğini eksik etmeyen danışmanım Prof. Dr. Sema Göktaş’a ve umutsuzluğa düştüğüm zamanlarda desteklerini benden esirgemeyerek ilerlememi sağlayan tüm arkadaşlarıma çok teşekkür ediyorum. Özellikle yıllardır sabır ve sevgiyle tezimi bitirmemi bekleyen aileme, her şey için çok teşekkür ediyorum.

Serap Akbaş

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
ABSTRACT.....	II
RESİMLER LİSTESİ.....	III
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	10
OSMANLI'DA TOPLUM, KADIN VE SANAT.....	10
1.1.Cumhuriyet Öncesi Dönemde Osmanlıda Toplumsal Yapı	10
1.2.Osmanlı Toplumunda Kadın	19
1.3.Osmanlı Döneminde Resim Sanatı ve Kadın İmgesi	28
İKİNCİ BÖLÜM.....	62
CUMHURİYET SONRASI DEĞİŞEN YAŞAM VE SANAT.....	62
2.1.1923'ten 1980'e Toplumsal Yapı.....	62
2.2. 1923'ten 1980'e Kadının Toplumsal Konumu.....	68
2.3. 1923'ten 1970'e Sanatın Gelişimi.....	73
2.3.1. 1923-1950 Yılları Arasında Türkiye'de Resim Sanatı	73
2.3.2.1950-1970 Sürecinde Sanatta Bireysel Eğilimler ve Kadının Trajik Bir İmgeye Dönüşmesi.....	90
2.3.2.1. Neş'e Erdok.....	97
2.3.2.2 Füsun Onur	101
2.3.2.3. Nur Koçak.....	104
2.3.2.4. Nil Yalter	138
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	111
1980'LARDAN GÜNÜMÜZE TÜRK SANATINDA TRAJİK BİR İMGE OLARAK KADININ	111
3.1.1980'li YıllardanGünümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı.....	111
3.2.1980'lerden Günümüze Kadının Değişen Yaşamı.....	120
3.3.1980'lerden Günümüze Türk Sanatındaki Değişimler.....	131
3.3.1.1990'lı Yıllarda Sanat.....	136
3.3.1.1. 1990'lı Yıllarda Sergiler.....	143
3.3.1.2. 1990'lı Yıllarda Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler.....	149
3.3.2. 2000'li Yıllarda Sanat.....	151

3.4.Trajik Bir İmge Olarak Kadın.....	156
3.4.1. Göç Olgusu İçerisinde Kadın	156
3.4.2. Kendi Bedenlerini Uygulama Alanı Olarak Kullanan Sanatçıların Performanslarında Kadın.....	160
3.4.3. Şiddet Ve Cinsel İstismarı Konu Alan Çalışmalarda Kadın.....	169
3.4.4. Nesneleştirilmeye Duyulan tepkilerde Kadın.....	172
3.4.5. Ataerkilliğe Karşı Bir tepki Olarak Kadın.....	184
SONUÇ.....	189
KAYNAKÇA.....	194
EKLER.....	206
ÖZGEÇMİŞ.....	210

ÖZET

“Geçmişten Günümüze Türk Sanatında Kadının Trajik Hikâyesinin Betimlenmesi” başlığını taşıyan bu çalışma; geçmişten bugüne Türk sanatı içerisinde kadın imgesinin ve kadının yıllarca yaşamış olduğu ve halen yaşamaya devam ettiği trajedisinin, sanat alanında nasıl ele alındığını; Osmanlı döneminden başlayarak, her dönemin toplumsal yapısını, kadınların toplum içindeki konumlarını, mücadelelerini ve dönemin sanat anlayışını araştırarak, bir tarih çizgisi boyunca kadın imgesi ve kadının trajik öyküsünü betimleyen sanatçıları incelemiştir. Bu konunun sanat bağlamında pek fazla ele alınmamış oluşu nedeniyle hissedilen boşluğu kısmen gidermesi adına, bu çalışma önem arz etmektedir. Ayrıca çalışmanın, sanat alanında amatör ya da profesyonel anlamda kendilerini çok yönlü yetiştirmek isteyen bireylere, bilimsel katkı sağlaması beklenmektedir.

Bu hedef ile yola çıkarak; ilk bölümde, Türkiye’de sanatçı- toplum ilişkisi, geçmişten başlayarak ele alınmıştır. İlk olarak Osmanlı dönemi ele alınmış, dönemin toplumsal yapısı, Osmanlı kadınlarının yaşam biçimleri ve mücadeleleri ve son olarak Osmanlı döneminde sanat anlayışı ve kadın imgesi ele alınmıştır.

İkinci bölüm, Cumhuriyet’in ilanı ile Türkiye’de değişen yaşamı, bu değişikliklerin toplumdaki yansımalarını, kadınların bu değişim sürecindeki kazanımlarını ve yaşamlarında gerçekleşen değişimlerini ve son olarak dönemin kültür ve sanat anlayışı ve eserlerinde kadın imgesi ile kadının trajedisine yer veren örnek sanatçıların çalışmalarını içermektedir.

Üçüncü Bölüm’de ise, çalışmanın hedefi olan ve özellikle 1990’li yıllardan sonra ağırlıklı olarak görülen, kadının trajedisinin betimlendiği eserleri, örnek sanatçılar üzerinden ele alarak, bu değişimin sebeplerini daha iyi anlayabilmek adına, 1980 sonrası Türkiye’de toplumsal yapı ve kadın yaşamı üzerinde durulmuş ve dönemin hâkim sanat anlayışı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, kadın, trajik

ABSTRACT

The current dissertation, *The Depiction of Women's Tragic Story from Past to Present in Turkish Art*, examines how the decades-old tragedy that the image of women and women themselves have experienced so far and are still going through is dealt with. More specifically, it investigates, starting from Ottoman era, the social structure, the positions of women in that structure, Their struggles and the mentality of art in that era, which includes the artists who have worked on the image of women and Their tragic stories. The current dissertation is significant in that its topic has not been studied much so far and that this will help bridge the gap that is felt in this field. It is also expected that this study will contribute to those who would like to improve themselves in a Professional or amateur sense.

With this in mind, the relationship between artist and society is explored in the first chapter. Analyzing the Ottoman era first, the study examines the social structure of the era, the lifestyles of Ottoman women and Their struggles in the society, followed by an analysis of the art mentality and the image of women the Ottoman Empire.

Chapter II discusses the changing life styles of the Declaration of Republic in Turkey, how this change is reflected in the overall society, what women won out of this change and what kind of changes took place in Their lives and the works of artists who studied the image and tragedy of women within the cultural and artistic atmosphere of the era.

The third and final chapter constitutes the main goal of this dissertation and explores the works of art depicting women's tragedy especially since 1990s. It also investigates the social structure and women's lifestyles within the dominant artistic atmosphere of the era in order to better understand the reasons of this change.

Key Words: Art, woman, tragic

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1 : Levni, Sultan’a Hediye Sunulması, Surname-i Vehbi.....	31
Resim 2 : Levni, Sultan III. Ahmet.....	32
Resim 3: Levni, Acem Çengi,.....	33
Resim 4: Levni, Frenk Kadını.....	33
Resim 5: Abdullah Buhari, Hamamda Yıkanan Kadın.....	34
Resim 6: Osman Hamdi Bey, İki Müzisyen Kız.....	39
Resim 7: Osman Hamdi, Kur’an Okuyan Kız.....	40
Resim 8: Osman Hamdi, Haremde.....	40
Resim 9: Osman Hamdi, Mihrap	41
Resim 10: Osman Hamdi, Gezintide Kadınlar.....	41
Resim 11: Halil Paşa, Madam X	44
Resim 12: Halil Paşa, Çıplak Etüd Desen.....	44
Resim 13: Halil Paşa. Yaşlı Halayık.....	44
Resim 14: Halil Paşa, Uzanan Kadın.....	45
Resim 15:Şehzade Abdülmecit, Haremde Goethe	47
Resim 16: Şehzade Abdülmecit, Haremde Beethoven.....	48
Resim 17: İbrahim Çallı, Hatay’ın Anavatan Hasreti.....	51
Resim 18 Nazmi Ziya Güran, Taksim Meydanı.....	51
Resim 19: İbrahim Çallı, Yatan Çıplak	52
Resim 20: İbrahim Çallı, Yatan Çıplak	52
Resim 21: Namık İsmail, Uzanmış Çıplak.....	53
Resim 22: Namık İsmail, Yatan Çıplak.....	53
Resim 23: Mihri Müşfik. Otoportre.....	56
Resim 24: Mihri Müşfik, Feraceli Kadın.....	56

Resim 25: Mihri Müşfik, Otoportre.....	56
Resim 26: Müfide Kadri, Otoportre	57
Resim 27: Müfide Kadri, Kitap Okuyan Kadın.....	57
Resim 28: Müfide Kadri, Kırdan Kadınlar.....	57
Resim 29: Belkıs Mustafa, Nü Oturan Kadın.....	59
Resim 30: Belkıs Mustafa, Nü Oturan Kadın.....	59
Resim 31: İbrahim Çallı, Zeybekler Kurtuluş Savaşında.....	61
Resim 32: Hale Asaf, Otoportre.....	78
Resim 33: Hale Asaf, Bursa'dan Manzara.....	79
Resim 34: Hale Asaf, Paletli Otoportre.....	80
Resim 35: Şeref Akdik, Ayna Önünde Köpekli Kadın.....	81
Resim 36: Nurullah Berk, Uzanan Kadın.....	83
Resim 37: Delacroix, "Halka Yol Gösteren Özgürlük.....	84
Resim 38: Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda.....	84
Resim 39: Nuri İyem, 1970, Portre.....	87
Resim 40: Nuri İyem, 1978, Kardeşler.....	87
Resim 41: Nuri İyem, 1970, Gecekondu Güzelleri.....	88
Resim 42: Ferruh Başağa, Aşk.....	91
Resim 43: Melek Celal Sofu, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın.....	95
Resim 44: Aliye Berger, Güneşin Doğuşu.....	96
Resim 45: Neşe Erdok, Çiçekçi Kadın.....	99
Resim 46: Neşe Erdok, Berberde.....	99
Resim 47: Neşe Erdok, Disiplin ve Ceza.....	100
Resim 48: Füsün Onur, Nü.....	102

Resim 49: Füsün Onur, İsimsiz.....	103
Resim 50: Nur Koçak, Vivre.....	105
Resim 50: Nur Koçak, Chanel Rujlar.....	105
Resim 51: Nur Koçak , Fetiş Nesneler- Nesne Kadınlar.....	106
Resim 52: Nur Koçak, Cahide-Önce II.....	107
Resim 53: Nur Koçak, Cahide-Sonra III	107
Resim 54: Nil Yalter, Başsız Kadın veya Göbek Dansı.....	109
Resim 55: Nil Yalter, Topak Ev.....	109
Resim 56: Nil Yalter, Rahime.....	110
Resim 57: Nil Yalter, Harem.....	110
Resim 58: Nil Yalter, Harem.....	110
Resim 59: Bedri Baykam, Fahişenin Odası.....	135
Resim 60: Hale Tenger, S.kimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü,.....	138
Resim 61: Bülent Şangar, Devlet-Sefalet-Şiddet sergisi,.....	139
Resim 62: Hale Tenger - Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik	140
Resim 63: Gülsüm Karamustafa, Mistik Nakliye,.....	141
Resim 64: Şükran Moral – Hamam,.....	142
Resim 65: Halil Altındere, Tabularla Dans.....	147
Resim 66: Vahap Avşar, Atatürk ve Alfabe.....	147
Resim 67: Gülsün Karamustafa, Muhacir.....	157
Resim 68: İpek Duben, Şerife 6-7-8.....	158
Resim 69: Canan, Çeşme.....	162
Resim 70: Canan Şenol-Odalık.....	162
Resim 71: Canan Şenol-Şeffaf Karakol.....	163

Resim 72: Şükran Moral, Bordello.....	164
Resim 73: Şükran Moral, Speculum.....	165
Resim 74: Nezaket Ekici, Permanent Words / Devamlı Sözcükler, 2010, Performans, ...	166
Resim 75: Nezaket Ekici, Veil Fight/Örtü Savaşı.....	167
Resim 76: Nezaket Ekici, Blind / Kör.....	168
Resim 77: İpek Duben, Aşk Kitabı.....	170
Resim 78: İpek Duben, Love Game.....	171
Resim 79: İpek Duben, Love Game.....	171
Resim 80: Canan Şenol. Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum.....	172
Resim 81: İpek Duben, Manuscript	173
Resim 82: Canan, İbertüma.....	174
Resim 83: Gülsün Karamustafa, Arzu Nesneleri.....	176
Resim 84: Gülsün Karamustafa, Arzu Nesneleri.....	176
Resim 85: İnci Eviner, Kızlar Avrupa’da.....	177
Resim 86: İnci Eviner, Terra İncognita.....	178
Resim 87: İnci Eviner, Harem.....	179
Resim 88: Tomur Atagök, Kadınları Koruyan Yine Kadınlar.....	181
Resim 89: Tomur Atagök, Yatağımdaki Düşman.....	181
Resim 90: Kutluğ Ataman, Peruk Takan Kadınlar	182
Resim 91: Kutluğ Ataman, Peruk Takan Kadınlar.....	183
Resim 92: Kutluğ Ataman, Peruk Takan Kadınlar.....	183
Resim 93: Hale Tenger, Böyle Tanıdıklarım Var II.....	185
Resim 94: Hale Tenger, Mütakabiliyet Esası Üzerine.....	186

Resim 95: Aydan Murtezaoğlu-Stadyum.....	187
Resim 96: Aydan Murtezaoğlu, İsimsiz	188
Resim 97: Aydan Murtezaoğlu, İsimsiz	188
Resim 98: Aydan Murtezaoğlu, Tur Sergisi.....	188

GİRİŞ

“Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir.” (Berger, 1986: 46) John Berger bu durumu sanat tarihinde özellikle de batı resim geleneğinde birçok ressamın dikkat çekici bir biçimde ele aldığı çıplak kadın resimlerinde, kadınların seyirlik objeler olarak değerlendirilmiş olduğunu göstererek açıklamaya çalışmıştır. Erkek ressamların elinden çıkmış olan bu resimler bir şekilde batı uygarlığında kadına bakışı ortaya koymaktadır. Berger aynı zamanda batı dışındaki sanat geleneğinde kadına bakışın, kadınların seyirlik bir obje olarak görülmesinin ötesinde, çok daha edilgen bir durumu sergilediğini belirtmektedir.

Günümüzün toplum düzeni, erkeğin ihtiyaçlarının öncelik kabul edildiği ve yine erkek tarafından düzenlenip kadının da kabul etmek zorunda bırakıldığı bir toplumsal düzendir. Bu açıdan bakıldığında zaman da çok uzun yıllardır kadınların edilgen olması halini trajik olarak yorumlamak yerinde olacaktır.

Tiyatroda aslında bir oyun türü olan tragedya (trajedi), dram sanatının dört temel türünden bir tanesidir.

Aristoteles’e göre tragedya, ahlaksal bakımından ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımından tragedya, salt bir öykü (mithos) değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir (katarsis).” (Tunalı, 1987: 22)

“Tragedya, bir kahramanın kendi çevresindeki koşullarla savaşıp yenik düşmesini anlatır. Kahramanın yenildiği şey her zaman ondan daha büyük, onun yaşamından daha anlamlı olan bir şeydir. Tragedya insanı derinlemesine ele alır ve daha önce de belirttiğim gibi tiz bir gerilim içinde, çılgılık gibi yaşamı yansılar; insanın çevresiyle çatışmasını gösterirken ona kendi gerçeklerini de öğretir. Tragedyanın sonunda maddi ya da manevi bir yok oluş yer alır (Tihan, 2008: e-kaynak).

Aristoteles’e göre tragedyanın yöntemi şu şekildedir; tragedyada protagonist dediğimiz bir esas kahraman bulunur. Trajik kahramanın yaptığı bir hatayla bahtında bir dönüşüm olmasıyla ortaya çıkan durum hamartia’dır. Yaşadığı trajik olaylar (tragic flow) onun kaderidir, istese de bunu değiştiremez. Trajik kahramanın alın

yazısında ortaya çıkan dönüşüme peripetie denir. Buna baht dönüşü de denilebilir. Peripetie kavramı hamartia'ya sıkı sıkıya bağlıdır. Bu baht dönüşümüyle kahraman için her şey alt üst olur. En sonunda da kahraman artık hatasının farkına varır. Gerçekle yüzleşir buna da anagnorisis diyoruz. Bu terim bulgu ya da tanıma anlamındadır. Aristoteles'in de **Poetika** adlı yapıtında belirttiği gibi "bilgisizlikten bilgiye geçiş"tir. (Çalışlar, 2009: 47-49)

Aristoteles'in en çok üzerinde durduğu şey, tragedyanın izleyenler üzerinde bıraktığı etkidir. Arınma olarak da bilinen katarsis, yapıtta ortaya konan trajedinin, seyirci üzerindeki etkisini anlatmaktadır. Aristoteles'e göre, tiyatrodaki katarsis, insana kendisini dışarıdan gösterdiği için arzulardan arınmasını sağlamaktadır.

"Katarsis, kavramı Grek felsefesinden günümüze kadar anlamı korunmuş ender felsefe kavramlarından biridir. Platon'da ideaların bilgisine ulaşmak için, bilgi amaçlı bir yöntem olarak kullanılmasına karşı Aristoteles'de sanatın, dolayısıyla yaratmanın bir koşulu olarak görülmüştür. Gene bilgi amaçlı, ama duyguların harekete geçirilmesiyle başlayıp etik doğruluğa ulaştırılan bir sanatsal yaratma yöntemidir." (Can, 2006: 63) Çalışlar katarsisin amacını şu sözlerle dile getiriyor: "Katarsis insanın iç yaşamı için gerekli olan arınmadır. Bu da tragedyanın sonunda seyircinin duyacağı acıma ve korku duygularıyla var olur. Aristoteles kuramında bu iki duygu ayrılmaz bir çift oluşturur. Acıma, layık olmadığı halde, felakete uğramış bir kimse karşısında duyulur; korku da acıyı çekenle kendi arasında bir benzerlik bulmamızdan doğar denilir. Acıma bir kimsenin hak etmediği halde başına gelen kötülüklerden dolayı yıkılması durumudur ve bu öyle bir kötülüktür ki o anda böyle bir durumun kendi başımıza ya da tanıdıklarımızın başına gelebileceğini düşünürüz. Acıma duygusunun korkuya dönmesi ise, seyredilen sahne, seyredene çok yakın hatta onunkiymiş gibiye gerçekleşir. Buna göre korkunun olmadığı yerde acıma duygusu da yoktur. Yakınlık duyulan kahramanın yazgısına katılarak duyulan acıma ve korku, seyirciyi, etik-entelektüel bir arınmaya, dolayısıyla bir adalet bilincine ulaştırır." (Çalışlar, 2009: 51)

Aristoteles'in açıklamalarından yola çıkarak, tragedyayı oluşturan etmenleri, ötekileştirilmiş ve nesiller boyu trajik bir hayata mahkûm edilmiş kadınların hayatları ile kıyaslayabiliriz. Seyirlik bir nesne, ikinci sınıf bir insan olarak nitelendirilen kadın, trajedinin başkahramanıdır. Trajedisinde yenildiği ve kendinden daha üstün olarak açıklanan şey ataerkil sistem ve fiziksel olarak eşit olmadığı erkektir.

Tragedyanın yöntemlerini yorumlayacak olursak, esas kahraman kadındır. Kahramanın yaptığı, değiştiremediği hatası ve yaşamak zorunda kaldığı kaderi yani “hamartia”; kadınların, biyolojik yapısından dolayı bastırılması ve ötekileştirilmesi gerçekliğini yıllardır kabullenmiş olmasıdır belki de.

Kadının toplumsal ve mülkiyet ilişkilerini inceleyen Berktaş’a göre “tarih boyunca, hem erkeklerin hem de kadınların, mensup oldukları sınıf, ırk, dinsel topluluk vb. nedeniyle tarihsel geleneğin dışına itilmeleri çok sık rastlanan bir olgu. Ama hiçbir erkeğin salt cinsiyeti nedeniyle dışlandığı görülüyor. Oysa kadınlar için durum böyle değil; onlar aidiyetleri ne olursa olsun, sırf cinsiyetleri nedeniyle ayrımcılığa tabi tutuluyorlar ve tarihin yazılması ve yorumlanması işleminden, daha genel olarak sembol yaratma işleminden dışlanıyorlar ve tarihin yapımına etkin olarak katılan özneler oldukları halde, kendi tarihlerini bilmekten alıkonuyorlar.” (Berktaş, 2003: 21)

Berktaş’ın kadınlara yönelik fikirlerini destekleyen nitelikteki bir diğer açıklama da Bakan’a aittir. Bakan’a göre “ilk insan toplulukları toplum yaşamının getirdiği paylaşımın ürünü olarak belli ahlaki kuralları edinmişlerdi. İnsan neslinin çoğalmasına kaynaklık eden anneliğin şahsında kadına saygı ve onun yargılarına uyma, öncelikli ahlak normuydu. Zorlukları göğüslemek, toplu yaşam, komünal üretim ve eşit paylaşım da temel bir ahlak normu yaratmıştı. Savaşlarda cesaret, zorluklarda dayanışma ve direniş, büyüğe, deneyime, çalışmaya, bilgiye, fedakârlığa saygı hep birer ahlak normu oldu.” (Bakan, 2012: 14)

İnsanın evrimleşmesi, biliyoruz ki zaman içerisinde fizyolojik olarak belli ihtiyaçlar doğrultusunda gerçekleşmiştir. Bu evrimleşme sürecinin kadın ve erkekte farklı oluşu ve kadının erkekten fizyolojik farklılığının zaman içerisinde kendi aleyhine dönmesiyle ve kimi kültürlerin ve dinlerin yüklediği baskılarla derinleşmiştir. Ama yapılan araştırmalar sonucunda ilkel komünal toplumlarda anaerkil yapının egemen olduğu öğrenilmiştir. Elbette ki bu anaerkil yapı günümüzdeki hâkim ataerkil yapıdan farklıdır. Anaerkil yapı geçmişte cinsler arası eşitsizliğe sebep olmamaktadır. Daha açık olmak gerekirse kadının erkeğe tek yanlı bir hizmeti değil, cinslerin eşit iş bölümü esasına göre, topluma hizmet etmesi söz konusudur.

Bakan, geçmiş dönemler içerisindeki bu iş bölümünü açıklarken “avlanmanın erkeğe, tarım ve aşiret yönetiminin kadına ait olduğu iş bölümünde, doğurganlığı ve

çocukla ilişkisi nedeniyle kadın belirleyici cinsi oluşturuyordu. Süreç içinde kurumlaşan avcılığa bağlı olarak, gücün ve hareket kabiliyetinin verdiği avantajla ürün fazlası güçlü olanda birikmeye başlamıştır. Doğum ve yavruların uzun süre anaya bağımlı oluşu nedeniyle doğal iş bölümünde kadına daha çok yerleşik işler düşmüştür. Bu gelişme aklın ve uygarlığın gelişimine yol açarken, kadının toplumsal ağırlığının, fiziksel erkek gücü karşısında gerilemesine neden olmuştur. Avcılık ve savaş için ihtiyaç duyulan güç ve hareket kabiliyeti erkekler lehine bir toplumsal hiyerarşiye neden olmuştur” diyerek aslında kısaca fizyolojik özelliklerinin kadınlar için tarih içinde nasıl bir dezavantaja dönüştüğünü dile getiriyor (Bakan, 2012:16).

Geleneksel kültürlerin güçlenmesi, teolojik faktörlerin de bu kültürlerle uzlaşması sonucunda, kadının erkeklere göre arka planda kalışı, daha da katı bir noktaya varmıştır. Böylece, göreceli olarak ilk devirlerde daha eşitlikçi olan kadın erkek ilişkileri, söz konusu süreçlerin yaşanması ile birlikte, kadının aleyhine olarak daha da bozulmuştur. Rönesans ve reform süreçleriyle birlikte yaşanan gelişmelerin ardından, bu eşitsizliğin yavaş yavaş ortadan kaldırılması girişimlerinin yanı sıra, genel olarak kadının toplumsal konumundan kaynaklanan trajedisi son yüz- yüz elli yıla kadar önemli bir değişim olmadan devam edegelmiştir. Bu son dönemdeki kimi tepkilere ve önemli gelişmelere rağmen, günümüzde bile kadının, pek çok toplumda hukuksal eşitliği pekişmiş olsa bile, geleneklerde ve dinlerde var olan eşitsiz statüler devam etmiştir. Biyolojik yapısından dolayı iç mekâna kapatılmış olan ve ailenin ev içi yaşamından sorumlu tutulan kadın, yerleşik hayata geçildiği günden bu güne, bu sorumluluğu kabul etmek zorunda bırakılmış ve ilk çağlardan bugüne hâlâ dayatılan bu yapıyı yıllar içerisinde kimi zaman baskıya maruz kalarak da olsa devam ettirmiştir.

Aristoteles’in tragedyanın yöntemlerine dair açıklamalarına devam ettiğimiz zaman; ikincil ya da ötekileştirilmiş olma gerçekliğini bastırarak yaşamı devam ettirmiş olan kadının yaşadığı sürecin, trajik kahramanın başına gelen talihsizlikler silsilesine benzediğini söyleyebiliriz. Biyolojik olarak erkekten farklı olan kadın aciz görülmüş, bazen günahın kaynağı sayılmıştır ve kadın ataerkil sistem içerisinde günahının bedelini farklı şekillerde hala ödemektedir. Trajik kahraman hamartiya bağlı olarak olay akışının bir noktasında bir baht dönüşümü (peripetie) yaşar, kaderinin o ana değin olan akışı yolundan sapar. Aristoteles peripetie için **Poetika**’da şunları söyler: “Peripetie, eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesidir. Bu da bize

göre, olasılık ya da zorunluluk yasalarına uygun olarak oluşur. Böylece örneğin Oidipus'da çoban, sevindirici bir haber vermek, onu annesiyle ilgili korkularından kurtarmak için Oidipus'a gelir. Ama Oidipus'un geçmişini örten örtüyü kaldırmakla da düşündüğünün tam tersi bir etki yapar.” (Tunalı, 1987: 34)

İnsanın gelişimi sürecinde kadınlar için peripetie, onların daha mutlu ve güvenilir bir hayat sürme umuduyla aile içi yaşamı kabul etmesiyle toplumsal konumlarının değişmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Aile içinde kapalı kalan kadın, erkeğin güçlenmesine tanıklık etmiş ve güçlenen erkek zamanla kadını pasifleştirmiş ve yaşamını kapalı alanla sınırlandırmıştır. Yani güvenilir ve huzurlu olması gereken ortam, kadının kısıtlanıp erkeğine bağımlı olarak yaşamasını zorunlu kılmaya başlamıştır.

Aristoteles **Poetika** adlı çalışmasında diğer temel unsurları şöyle açıklıyor: “Peripetie'yle birlikte ya da onun ardından ortaya çıkan diğer temel unsur anagnorisis'tir. Anagnorisis (tanıma), ‘adının da anlattığı gibi, bilgisizlikten bilgiye geçiştir.’ Tragedya karakteri belli yollarla, rastlantısal, mantık yoluyla, duygusal ilişki yoluyla, çeşitli işaretlerle (ben, leke, sakatlık) vb. gerçekte kim olduğunu bilmediği kişinin gerçek bilgisine varır. Oidipus'un İokaste'nin kendi öz annesi olduğunu öğrenmesi anagnorisis'tir. Genellikle anagnorisis, peripetie'yle birlikte ortaya çıkar.” (Tunalı, 1987: 34)

Tragedyada anagnorisis olarak tanımlanan kısmı yani hatasının farkına varan kahramanın bilgisizlikten bilgiye geçiş aşamasını, kadınların kendilerinin de bir birey olarak yaşama ve eşit haklara sahip olmaları gerektiğinin farkına varmaları şeklinde yorumlayabiliriz. Kadınların toplumsal yaşama katılmalarını engelleyen ayrımcı yasaların ortadan kaldırılması için yıllarca verilen savaş, kadınların toplumdaki yerlerini iyileştirmek, eğitim-öğretim ve tüm öteki hizmetlerde eşit fırsat ve olanaklara sahip olmak, yani eşitliği ve demokrasiyi gerçek anlamında yaşamak isteği, kadınların uyanışı ve süregelen adaletsiz sisteme başkaldırması için haklı sebeplerdi. Yani kahramanın durumun farkına varması.

Aristoteles peripetie ve anagnorisisi şu şekilde ilişkilendirmektedir: “Peripetie ve anagnorisis birbirinin iki yüzü gibidir. Genellikle tanınmayla birlikte olay akışında kahramanın hiç tahmin etmediği bir şekilde dönüşüm meydana gelir. Bu bir çeşit kırılma anıdır. Kahraman böyle bir sonuçla karşılaşınca bir yıkım geçirir ve bunun da somut ifadesi olarak patetik eylem gerçekleşir”. Patetik eylem yani pathos

Poetika'da şöyle açıklanır: “Peripetie ve tanınma, böylece öykünün iki ögesidir. Üçüncü öge ise, acı veren eylemdir (pathos). İlk iki ögeyi gördükten sonra geriye üçüncü ögeyi açıklamak kalıyor. Acı veren eylem, yıkıcı, acı verici eylemdir. Örneğin sahnede seyircinin gözünün önünde öldürmeler, maddi acı halleri, yaralanmalar ve daha bu çeşitten şeylerde olduğu gibi.” (Tunalı, 1987: 35-36)

Elbette yaşam içerisinde, sahnede gerçekleştirilen böyle bir eylem olmasa da, bunu; zaman içerisinde kadınların haklarını çok uzun yıllar elde edememeleri karşısında birçok kadının mücadeleden yılarak veya yıldırılarak kaderine razı olması ve öteki olarak yaşamayı kabul etmesi olarak yorumlayabiliriz.

Aristoteles'in en çok üzerinde durduğu şey olarak ifade edilen tragedyanın izleyenler üzerinde bıraktığı etkiyi, katarsis'i, yani izleyicinin, izlenen oyun (ki bu araştırmanın kapsamı dolayısıyla resim, video, vb.) aracılığı ile psikolojik bir arınma yaşadığı tezini de, sanat eserlerinin yapıma amaçlarından biri olan, toplumsal duyarlılık kazandırma hedefleri sayesinde, izleyicilerin konu ile empati kurabilmelerini sağlamaları şeklinde açıklayabiliriz.

Can'a göre öykü katarsisi yaratmalı, yani trajik özellikler taşımalıdır; çünkü trajedi insanın bütünlüğünü kaybetmesinden doğmaktadır: “Dram sanatında, tragedyanın öyküsü rastgele değil katarsis amacına uygun olarak seçilir. O halde öykü trajik olacaktır. Dolayısıyla trajik olan nedir sorusunu sormalıyız. Bu soruya verilen cevaplar arasında öne çıkan, en etkili olan cevap: İnsanın bütünlüğünün parçalandığı, insansal idealin kaybedildiği durumdur diyebiliriz.” (Can, 2006: 63-72)

Bu açıklama doğrultusunda da, bu araştırma kapsamında çalışmalarında kadının trajik hikâyelerini betimleyerek katarsis durumunu yaratan sanatçıların eserleri esas alınmıştır.

Erkan Küçük, katarsisin inandıcılıkla güçlü ilişkisini Aristoteles'e dayanarak şöyle açıklar: “Tragedyanın bu unsurlarının ideal şekilde uygulanmasıyla temel amaç olan izleyici üzerinde katartik bir yaşantı mümkün kılınır. Bu bileşenlerde görülen aksaklıklar tragedya anlatısının inandırıcılığını, etkililiğini kaybetmesine neden olur. Böyle bir bozukluk ise tragedyanın üstüne yüklenen ödevin yani katarsisin yerine getirilememesi sonucunu doğurur. Katarsis hegemonik bir ödevdir. Aristoteles tragedya ozanına bu ödevini yerine getirip getirmediğine göre not verir. Peki, bahsini ettiğimiz ödevle ne kastediyoruz? Aristoteles'e göre, ‘Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir.’ Tüm

kuramını bu amacın ne şekilde mümkün olacağı üzerine oturtur. Diğer bir ifadeyle yukarıda bahsettiğimiz, tragedyanın bileşenlerinin amacı seyircinin gözünde tragedyanın inandırıcılığını sağlayabilmektir. İnsan ancak inandığı bir öyküye kendini dâhil edebilir ve böylece öykünün kahramanıyla bir özdeşim içine girebilir. Özdeşliğin kurulamaması halinde katarsis gerçekleşmez.” (Küçük, 2010: 19)

Yani, izleyiciler üzerinde katartik bir etkinin yaratılması için eserin, gerçekliği yansıtması ve izleyicinin eserle bağ kurmasını sağlamak gerekir. Bu eser ister bir oyun olsun, ister bu araştırmada ele alınan sanat eserleri gibi resim, video, fotoğraf vb. olsun, amaç değişmemektedir.

Diğer taraftan, trajik olan ancak sanatsal bağlam içerisinde sunulduğunda trajik haz yaratmaktadır. Buna göre “insan bütünlüğünün ve insan idesinin kaybedildiği durumu hissettiren tragedyadır. Trajik olanın bize öyküyle sunulduğu yer de tragedyadır. Katarsis bu trajik öykünün sunulmasında yatar; sanatsal yaratmanın koşuludur. Trajik olan ancak bir sanat eseriyle birlikte sunulduğunda trajik haz verir. Öyleyse, katarsis trajik hazla birlikte. ‘Trajik haz bir yaratma çabası olduğu zaman bir hazdır ancak’. İşte bu anlamda trajik haz katarsis’tir; doğada karşılaştığımız trajik durumların, acı içermekle birlikte bize haz vermemesi, bu anlamın dışında olmalarındandır. Sanat eseri karşısında duyulan trajik haz ile insanın parçalanmış bütünlüğü yeniden kurulur; unutulmuş değerler hatırlatılır. Aristoteles’e göre tragedyanın vazgeçilmez ögesi olan öyküde ‘trajik olan’, olaylar örgüsüne öyle bağlanır ki, karakterlerin davranış ve seçimleriyle birlikte insana adeta tokat atar. Öykü, tragedyanın birincil amacı olan acıma ve korkuyu gerçekleştirme üzerine kurulmuştur. (...) Tragedya insanlık acısının bilincine varmaktır ve bu bilince ulaşma bizi hazla coşturur” (Can, 2006: 63-72). Can’ın açıklamalarından da yola çıkarak, kadının trajedisinin sanatsal bağlamda sunumunun trajik hazzı dolayısıyla katarsisi yaratması gerekliliği, bu tez kapsamında seçilen örnek eserlerde de aranan önemli unsurlardan birisidir.

Bu durum, sanat eserini alımlayan izleyiciyi, toplumsal bir sorun olan ötekileştirilme gerçekliğini eseri aracılığıyla göstererek, onu kadınların yüzyıllardır yaşamış olduğu ve hala yaşamaya devam ettiği trajik durumu anlamaya davet ediyor. Sanat eseriyle bazen duygusal bazen entellektüel ilişki kuran seyirci, artık kendisiyle hesaplaşarak dünyayı ve kişiliğini yeniden değerlendirir. Yeni bir bilinç söz konusudur. Bu durumda kötü kaderin rastlantısallığına ve hayatın bütün olan bitenine

karşı cesaret kazanır, güçlenir. Sanat eseri sayesinde olaylara farklı bir perspektiften bakarak, toplumsal sorunlar hakkında bilinç geliştirir.

Bu tez, geçmişten günümüze Türk sanatında kadının trajedisinin sanat eserlerine yansımaları, Osmanlı'dan bugüne kadar geçen süre zarfında, hem toplumsal yapıyı hem de kadınların dönem koşullarını inceleyerek, o dönemler içerisinde kadın imgesinin nasıl ele alındığını ve aynı zamanda kadının trajik hayatının sanat eserlerinde değerlendirilip değerlendirilmediğini araştırmıştır. Diğer yandan tez çalışmasının ana amacı olan ve özellikle 1990'lı yıllardan sonra yoğunlaşan kadınların trajedisini betimleyen çağdaş sanat eserleri, sanatçılar ve dönem koşullarını içeren detaylı bir araştırma ortaya konulmuştur.

Cumhuriyet'in ilanından önce Osmanlı döneminde toplumsal yapı, Osmanlı'nın batılılaşma süreci, Osmanlı kadının hayatının irdelendiği Birinci Bölüm'de, öncelikli olarak kadın imgesinin bugünkü ele alınışı biçimine hangi tarihsel süreçlerden ve hangi aşamalardan geçilerek geldiği, daha iyi kavranması için, farklı sanat eserleri örnekleri üzerinden açıklanmıştır. Aynı zamanda Cumhuriyet'in ilanından önce başlayan feminist hareketlerin Osmanlı toplumundaki etkisi ve kadın sanatçıların bu hareketten etkilenip etkilenmedikleri de örneklerle anlatılmıştır. Bu araştırmaların yanı sıra, Osmanlı döneminde başlayan sanat akımları, önde gelen temsilcilerinin eserlerindeki kadın imgesi betimlemeleri de kısaca ele alınmıştır.

İkinci Bölüm'de Cumhuriyet'in ilanından sonra toplum yapısı, kadınların hak ve özgürlük arayışlarında meydana gelen değişiklikler ve feminist mücadeleler detaylı bir biçimde dönemlere ayrılarak araştırılmış ve sanat dünyasında gerçekleşen değişimler ve önde gelen temsilcilerin eserlerinde, kadının trajedisini betimleme izleri aranmış ve kadın ve erkek sanatçıları arasındaki konu ayrımlarına değinilmiştir.

Özellikle 1990 sonrası bir değişim yaşayan Türkiye'de, sanat eserlerinde görülen farklılıklar ve kadın imgesinin bu farklılıklarla önceki dönemlere kıyasla nasıl dile getirildiği konusu, Üçüncü Bölüm'de detaylı olarak araştırılmıştır. Kadının trajik hayatını betimleyen sanatçıların eserleri, dönem koşulları göz önünde bulundurularak incelenmiştir.

Sonuç olarak, kadının trajik hayatını betimleyen sanatçılar, toplumsal koşulların sanatçıları üzerindeki etkileri, geçmiş ve bugünün dönemsel şartları, sanatçıların eserlerinde ele alınan kadın imgesinin yıllar içerisinde nasıl bir dönüşüm

yaşadığı değerlendirilmiştir; aynı zamanda Türk toplumu içerisinde kadının geçmişten bugüne nasıl bir süreç yaşadığı, kadın ve erkek sanatçıların kadın imgesini kurarken onun toplumsal konumuna ve yaşadığı trajik sürece yaklaşımları arasında farklılık olup olmadığına ve farklılıkların nasıl ele alındığı örnek eserler üzerinden irdelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

OSMANLI'DA TOPLUM, KADIN VE SANAT

1.1. CUMHURİYET ÖNCESİ DÖNEMDE OSMANLIDA TOPLUMSAL YAPI

Bugünü daha iyi anlayabilmek ve geleceği sağlam temeller üzerine kurabilmenin yolu kendi tarihini bilmekten geçer ve “Tarih ne içindir” sorusuna R.G. Collingwood, “kişinin kendisini bilmesi için” yanıtını verir. Kişinin hem kendisinin başkalarından ayıran, hem de kendisini o kişi yapan şeyleri tanıyabilmesi için önemlidir (Berktaş, 2003:7) cevabını verir.

Bundan dolayı Osmanlı Devleti’nden Türkiye Cumhuriyeti’ne kadar olan sürede meşruiyet, kimlik, devlet ideolojisi, toplum ve devlet yapısı gibi unsurlar zemininde gerçekleşen değişim ve farklılıkları vurgulamak üzere Osmanlı Devleti ve toplum yapısı genel hatlarıyla değerlendirilmiştir.

Nar, Osmanlıcılık anlayışını: “Osmanlı Devletinin siyasi bütünlüğünü sağlayabilmek amacıyla ortaya çıkmış bir düşünce akımı” olarak değerlendiriyor ve devam ediyor: “II. Abdülhamid tarafından da desteklenen ve II. Meşrutiyet’in ilk yıllarına kadar devam eden bu düşünce akımının amacı, iç barışı sağlayarak birlik ve dirlik içinde yaşayıp devletin siyasi bütünlüğünü sürdürmek, böylece onu yıkılmaktan korumaktır. Bu düşünceye göre Osmanlı İmparatorluğu’nun sınırları içinde yaşayan herkes ırk, din, dil ayrımı olmaksızın eşit kabul edilmeli; herkes aynı haklara sahip olmalıdır.” (Nar, 2014: 20)

“Osmanlı Devleti’nde, toplumun, farklı tabakalara ayrılışı, tabi olduğu ve yüklendiği görevlerle yakından ilgilidir. Bütün kanun ve nizamlar, sınıfların hukuki yapısına paralel bir biçimde ele alınmıştır. Osmanlı toplumu, çağdaşı Batı dünyasından farklı olarak sınıflar arasında aşılma duvarlarla birbirinden ayrılmamıştır. Nitekim Padişah beratıyla askeri sınıftan olan bir kişi reayaya dâhil olurken, reayadan olan bir başkası da yine beratla askeri statü kazanıp raiyyet rüsumundan kurtulabilir.” (Kazıcı, 2014: 14) Kazıcı’nın yaptığı bu açıklamadan da yola çıkarak, Osmanlı Devleti’nde sınıflar arasındaki bu esneklik ile diğer devletlere göre daha eşitlikçi bir yapı benimsediği söylenebilir. Kazıcı, Osmanlı Devlet yapısına ve sınıflarına yönelik incelemesine şu sözlerle devam ediyor: “Osmanlı Devletinde vatandaşlık hukuku ile devlete bağlı insanların sınıf ve tabakalara ayrılması, gördüğü hizmetlere göre değişiyordu. Bu bakımdan Osmanlılarda toplumu

yönetenler (askeri) ve yönetilenler (reaya) olarak iki ana grup altında toplanması mümkündür. Böyle bir tasnife göre ilk gruba dâhil olanlar görevleri icabı vergilerden muaf idiler. Bunlar devleti temsil ediyorlardı. İkinci grup ise şehirli, köylü ve göçebe aşiretlerden meydana geliyordu ki bunlar, vergi mükellefi olan kimselerdi.” (Kazıcı, 2014: 23)

Toplumsal sınıfların ayrıcalıklı kesiminde olan Askeri sınıfı da aslında kendi içinde belli bölümlere ayrılıyordu; Saray Halkı, İlmiye Sınıfı, Seyfiyye, Kalemiiyye. Devlete vergisini veren ve geçimini tarım, hayvancılık, sanayi veya ticaretle uğraşarak temin eden sınıf ise Reaya’ydı. Bu sınıf, dinleri veya etnik kökenleri gözetilmeksizin tüm tebaayı kapsıyordu.

Osmanlı Devleti, topraklarında yaşayan toplulukları din ve mezheplerine göre teşkilatlandırarak yönetmişti. Bu teşkilatlanma içinde Müslüman, Ortodoks, Ermeni ve Museviler yer alıyordu. Yani Osmanlı Devletinde toplum din esasına göre teşkilatlanmıştı.

Osmanlılarda hemen her konuda olduğu gibi toplum anlayışında da, İslami esaslar ön planda idi. Adalet, devlet, şeriat, hükümdarlık, ordu, servet ve halk toplum yapısının temel dayanaklarını oluşturmaktaydı.

Karpat, bu sınıflandırmanın amacını değerlendirirken: “Bu sınıflandırma sistemi ile devletin öncelikli amacı bu gruplar arasındaki farklılığın devam etmesiydi. Böylece toplumsal düzenin olduğu gibi kalması sağlanıyordu. Dolayısıyla toplumsal düzenin değişmezliği kavramı, temel bir prensip olarak kurumsallaşmıştı. Ancak uygulamada sistem o kadar da katı değildi. Resmi açıdan, yönetimin gözünde nüfus, Müslümanlar ile Gayrimüslimler şeklinde ikiye ayrılıyordu. Bu nedenle, yönetimle ilişkili olmak ve siyasi bir konum elde etmek ayrıcalığı başlangıçta yalnızca Müslümanlara tanınmıştı. Bununla birlikte 17.yüzyılda istisnalar ortaya çıkmaya başladı ve 19. Yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, devlet işlerinde görev almak konusundaki kısıtlamalar teoride ilga edildi.” (Karpat, 2014: 17) şeklinde belirterek, azınlıkların da zamanla sınıfsal olarak nasıl bir değişim yaşadığını ortaya koyuyor.

“Tarihte yaşamış birçok devlete nazaran uzunca denebilecek bir hükümrانlık dönemi geçirmiş bulunan Osmanlı Devleti’nin sınırları içinde vatandaş olarak, sosyal yapıları birbirinden farklı topluluklar yaşıyordu. Devlet, gerek klasik dönem adını verdiğimiz kuruluştan 16. Yüzyıl başlarına kadar olan dönemde, gerekse daha sonra ‘yenileşme dönemi’ denilen zaman dilimleri içinde tebaasına (vatandaşı) daha iyi bir

hayat seviyesi kazandırma gayreti içinde idi.” (Kazıcı, 2014: 15) Devletin vazifesi her gruba, konumuna göre hak ettiğinden ne fazla ne de daha az imkân vererek “düzen”i korumak ve sürdürmektir.

Osmanlı Devlet yönetim sistemi bu şekilde işlerken sosyal yaşamda sınıflar içinde de farklılıklar mevcuttu. Osmanlı toplumunda günlük hayatı; saray şehir, köy ve göçebe hayatı olmak üzere dörde ayrılır diyebiliriz.

Saray, padişah ve ailesi ile sarayın iç ve dış hizmetlerinde bulunan on-onbeş bin görevlinin yaşadığı kendine özgü kapalı bir ortamdı. Sarayda günlük hayat İslami kurallar ve saray gelenekleri çerçevesinde yaşanırdı. Hanedan üyeleri ve yöneticilerin büyük bir kısmı yaşamlarını sarayda geçiriyorlardı. Topkapı Sarayı, uzun yıllar devlet merkezi olarak kullanılmıştır. Bu saray, Birün, Enderun ve Harem olmak üzere üç bölümden oluşuyordu.

Birün’da sarayın dış hizmetlerine bakan görevliler bulunurdu. Enderun, sarayın iç bölümü olup önemli görüşmelerin yapıldığı, divan toplantılarının düzenlendiği ve padişahın yabancı devlet elçilerini kabul ettiği yerdir. Harem ise, padişahın aile yaşamını sürdürdüğü yerdir. Buranın baş sorumlusu Haremağası’dır. Harem de aynen Enderun gibi eğitim-öğretim faaliyetlerinin yapıldığı bir okul gibidir.

Ticari hayatın ve kültürel etkinliklerin yaşandığı yerler **Şehirlerdir**. Müslüman, Hristiyan ve Yahudiler şehirlerde birlikte yaşıyorlardı. Şehirler mahallelerden oluşuyordu. Şehirlerin idaresinden kadı ve naibler, mahallelerden ise imam ve mahalle kethüdası sorumluydu. Şehirlerde sanayi ve ticaret faaliyetlerinin yoğunluk kazandığı, siyasi, askeri ve dini işlerin görüldüğü ve bütün bu işler için gerekli alt yapının oluşturulduğu ve halkın buna göre örgütlendiği bu alanlarda halk, akşamları cami, kahvehane ya da esnaf odalarında toplanırlardı. Burada meddah, karagöz gibi eğlenceler tertiplenirdi. Kadınlar ise kendi aralarında ev toplantıları düzenliyordu. Nişan, düğün, sünnet gibi merasimlere çok önem veriliyordu.

Köylerde temel geçim kaynakları tarım ve hayvancılıktı. İmamlar ve kethüdalar köy yönetiminden sorumlu insanlardır. Yazın bağ ve bahçeleriyle uğraşan köy hayatında kışın ise köy odalarında sohbetler yapıyorlardı. Cuma ve bayramlarda köylerde şenlikler yapılırdı. Ayrıca baharın gelişi de köylerde şenlik havasında kutlanıyordu. Köyler genellikle beş altı haneden oluşuyordu. Çok daha büyük yerleşim birimleri olmasa da, biraz büyük yerleşim yerlerine

nahiye veya kaza deniyordu. Ama günlük yaşam köyden farklı değildi. Köyler sadece Müslümanlara ait olabildiği gibi Müslüman ve Hristiyanların birlikte yaşadığı caminin yanında kiliselerinde yer aldığı köyler vardı.

Konargöçerler de ise hayat, Göçebe olduklarından hayvancılık neredeyse tek geçim kaynağıydı. Yaylak ve kışlaklarda yaşıyorlardı. Kurdukları çadırlarına ev veya yurt diyorlardı. Hayvancılık onların her şeyi idi. Hayvanlarının kıllarından yaptıkları çadırlarda oturuyorlar, yününden yaptıkları elbiseleri giiyorlardı. Başlarında bulunan kişi aşiret beyi idi ve ona saygıları sonsuzdu. Göçebeler çok hareketli bir yaşam sürüyorlardı. Bundan dolayı at ve deve onların vazgeçilmez ulaşım araçları idi.

Osmanlı toplumunda sosyal olarak da iki çeşit hareketlilik mevcuttu; yatay ve dikey hareketlilik. Bir toplumda, coğrafi mekân üzerinde meydana gelen göç ve yeni yerlere yerleşim hareketine Yatay Hareketlilik denmekte. Dikey hareketlilik ise toplumda sınıflar arası geçişi ifade eder.

Osmanlı dönemi dâhil, Türk toplumlarında doğuştan gelen bir sınıflar sistemi pek görülmemiştir. Osmanlı toplumunda, yönetenler ile yönetilenler ya da değişik zümreler arasında aşılmaz engeller bulunmamaktaydı. Reaya sınıfından askeri sınıfına geçmenin ya da bulunduğu mevkiden daha üst kademelere yükselmenin belli şartları vardı. Bunlar; padişaha bağlı olarak devlete hizmet etmek, Müslüman olmak, İslamiyet'i gerçek anlamda yaşamak, Türkçe bilmek ve Türk töresine sahip çıkmaktı.

Devlet kabiliyetli ve bilgili insanlara fırsat tanıyordu. Devşirme kökenliler Acemi Oğlanlar Ocağı ve Enderun Mektebinde eğitim görmek yoluyla en üst makamlara kadar çıkabilirlerdi. Medrese sistemi içinde eğitim-öğretim görenler ise adalet, eğitim ve sivil bürokraside en üst seviyeye kadar çıkabilirlerdi. Bunların yanı sıra askerî sınıf içinde yer değiştirmek de mümkündü. Örneğin, seyfiyeye mensup bir kişi, ilmiye mensubu olabilmenin şartlarını taşıyorsa, bu zümreye dâhil olabilirdi.

Osmanlı tarihi belli dönemlerden oluşmaktadır. Kuruluş, yükseliş, duraklama, gerileme ve yıkılma dönemleri. Osmanlı Devleti, Boyların bir araya gelip, güçlenmesi ile devlet haline gelerek kurulmuştur. Savaşlar sonrasında yeni yerlerin fethedilmesi ile sınırlar genişletilmiştir ve Osmanlı Devleti büyük bir güç olmaya başlamıştır.

Yükselme devrinde Osmanlılar kendi uygarlıklarını Batınınkinden üstün saymışlardır. Bu dönemde Batının bir “model” olarak izlenmesi gibi bir sorun ortaya

çıkamamıştır henüz. Ancak Batılı ülkelerin kendilerini sürekli geliştirmeleri ve Osmanlı'nın bu gelişmelerden geri kalması büyük bir sorun olur. Osmanlı devletinin şaşaalı ve zaferlerle dolu dönemleri 1600'lü yıllara yaklaştığında duraklama dönemine girmeye başlar. Padişahların yönetimi sadrazamlara bırakmaları, yapılan lüks harcamalar, savaşıardan alınan olumsuz sonuçlar, sıkça değışen padişahlar, dış politikada yaşanan gerilemeler Osmanlı Devletinde duraklamanın yaşanmasının gerekçelerinden sadece bir kaçıdır.

Osmanlı Devleti duraklama döneminde aslında en geniş sınırlara sahip olsa da, güç kaybetmeye başlar. İslahatlar yapılarak devletin gücü arttırılmaya çalışılmıştır. Fakat ıslahatlar, toplum içerisinde köklü değışimleri sağlayamadığından ve hala padişahın çıkarlarını ön planda tuttuğundan kesin çözüm sağlayamamıştır.

Osmanlı Devleti'nin Duraklama Dönemi Avusturya ile yapılan savaşlarla geçmiştir denilebilir. Karlofça Antlaşması ile Osmanlı Devleti Avrupa'da ilk kez toprak kaybetmiştir. Söz konusu antlaşmadan sonra Batılılar tarafından örnek alınan ve birçok alanda taklit edilen Osmanlı Devleti sürekli toprak kaybetmeye başlamış ve gerileme dönemine girmiştir.

Kutsal İttifak devletleri ile Osmanlı Devleti arasında imzalanan Karlofça Antlaşması'ndan, Osmanlılar ile Rusya arasında imzalana Yaş Antlaşması'na kadar geçen süre Gerileme Dönemidir, 18.yüzyılı kapsayan gerileme dönemi boyunca Osmanlı Devleti özellikle Rusya ve Avusturya ile mücadele etmiştir ve bu dönem içerisinde birçok önemli gelişme yaşanmıştır. Ülke içerisinde padişah, mutlak gücünü yitirmeye başlamış ve dışa dönük bir genişleme siyaseti benimsenmeye başlanmıştır.

Osmanlı Devleti'nin kendine özgü olan toplumsal, ekonomik ve askeri yapısı, birtakım iç ve dış sebeplerden dolayı bozulmaya başlamıştır. Yaşanan bu süreç, 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti'nin bambaşka bir değışim içine girmesine yol açmıştır. Avrupa için büyük bir tehdit olan Osmanlı, Avrupa'nın karşısında tutunabilmek için gittikçe Avrupa'dan daha çok şey öğrenmeye, Avrupa'nın kurumlarını kendine mal etmeye, kısaca Avrupalılaşmaya, "batılılaşmaya" başlamıştır. Çünkü padişahlar ve devlet adamları ülkenin batıdan geride kaldığını; çözümünse, her alanda gerek duyulan yenilikleri yapmak olduğunu görmeye başlamışlardı. Batılılaşma, devletin çöküşüne engel olmak için ortaya atılan bir çözüm önerisi olmuştı.

Batı kültürünün ve gelişiminin tanınması için Avrupa'ya ilk defa elçi ve öğrenci gönderilmişti. Avrupa'dan matbaa getirilmiş (her ne kadar matbaa getirilmiş olsa da gerici kesimler tarafından dini eserlerin basılıp matbaanın yaygınlaşmasına engel olmaya çalışmıştır). Kültür, sanat, bilim ve eğitimde büyük gelişmeler yaşanmıştır. Kâğıt ve kumaş imalathanesi açılmış, çinicilik geliştirilmiş, çiçek aşısı ve itfaiye örgütü kurulmuştur.

Yeniliklerin başlaması I. Mahmut'a dek uzanır. Bu dönemde batı tarzındaki ilkokul sayılabilecek Hendesehane açılır (1731). Bunu III. Mustafa, III. Selim ve II. Mahmut dönemlerinde yapılan yenilikler izler.

Batılılaşma hareketi, II. Mahmut devri sonuna kadar, sadece askeri ve teknik alanlarda ilerlemek ve bunun için batı ülkelerinden bu yönde istifade etmek amacı gütmekteydi. Ancak bu çalışmalar, daha çok Avrupalı subay ve uzmanların kontrolünde oluyordu. Avrupalı subay ve uzmanlara sürekli bağımlı kalmamak adına ve a yeni kurulan askeri ve teknik kurum ve kuruluşları devam ettirebilmek ve bunlardan büyük ölçüde faydalanabilmek için, kendi insanını yetiştirme gerekliliğinin farkına varan Devlet ilk defa, 1827'de Paris'e öğrenci gönderdi ve sonraki yıllarda da bu uygulamaya devam etti.

Sezer Tansuğ'unda Osmanlı'nın batılılaşma sürecine yönelik açıklamaları bulunmaktadır. Bu açıklamalarında Tansuğ: "Batılılaşma olgusu Osmanlı'da bir bakıma önce aydın kesimlerin benimsediği 'milliyetçilik ülküsünden' de hız kazanarak, kendi içindeki kozmopolit öğeleri ayıklamak suretiyle evrensel olana kenetlenen yeni bir sentez meydana getirmek amacıyla başladı. Çağdaşlaşma süreci içinde kozmopolit bir yapıya sahip bulunan Osmanlı imparatorluğu yıkılarak, ulus idealini gerçekleştiren bir Cumhuriyet devletinin kuruluşunu bir rastlantı olarak değerlendiremeyiz. 1789 Fransız İhtilalinin çağdaş atılımlar gerçekleştiren 'Türk Milliyetçiliğini' uyaran etkisi inkâr edilemez elbette. Öte yandan 19.yüzyılın ilk yarısından itibaren Osmanlı imparatorluğunun özellikle Batı kesimindeki etnik topluluklarda milliyetçilik akımları ve bağımsız olma istekleri baş göstermiştir. Osmanlı imparatorluğu 19. Yüzyıl başlarından itibaren ekonomik alanda süre giden bunalımların deneyimiyle güçlenen siyasal bir çekirdek oluşmuş ve sonuçta yönetimin istemini halk kitleleriyle bütünleştiren cumhuriyet fikrine ulaşılmıştır." (Tansuğ,1996: 11-13) şeklinde ifade ederek, Cumhuriyet anlayışına giden yolu açıklamıştır.

Osmanlı Devleti'nin batılılaşma sürecinde gerçekleştirdiği bir diğer önemli olay da Tanzimat Fermanı'nı ilan etmektir. 3 Kasım 1839'da ilân edilen Tanzimat Fermanı ile batı tarzındaki düzenlemelerin devletçe kabulü ve bunun duyurulduğu görülür. Osmanlı padişahı Abdülmecit'in tek taraflı olarak ilan ettiği Tanzimat Fermanı, kanun önünde herkesin eşit kabul edildiği ve hukukun üstünlüğünün tanındığı bu devlet fermanı ile asıl amaçlanan, azınlıklara yeni haklar tanıyarak onları devlet bünyesinde tutmak ve Avrupalı devletlerin güveni kazanmak amacı gütmekteydi.

Okumuş: “Tanzimat'lı yıllarda Tanzimat Devleti'nin oluşturduğu bürokratik merkeziyetçi yapı, laik devletin oluşumunda etkili olmuş ve laik devlet de Türkiye'de modern laik devletin temellerinin oluşmasında pay sahibi olmuştur. Tanzimat Hareketinin bürokratik merkeziyetçi temelde gerçekleştirdiği ‘tanzimler’ veya reorganizasyonlar, devlet idaresinde uzmanlaşma ve yapısal-fonksiyonel farklılaşmaya neden olmuş, söz konusu uzmanlaşma ve farklılaşma ise dinin ve dini büyük adamların devlet içinde etki ve güçlerinin azalmasını, geri plana itilmesini, devletin dini meşrulaştırmada bir gevşeme ve bunalım oluşmasını beraberinde getirmiştir. Elbette Tanzimat Dönemi'nde devlet hala meşruiyetini temelde dinden sağlamıştır. Fakat bu artık eskisi gibi de net değildir; Batılı devletlerin bakış açısı gibi dini meşrulaştırmanın karşısında başka meşruiyet kaynakları ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu durumda diyebiliriz ki din-devlet ilişkisi, klasik Osmanlı boyunca ‘din ü devlet’ formülüyle ikilemsiz olarak gerçekleşmişken Tanzimat ile birlikte ‘din’ ve ‘devlet’ formülüyle kendini göstermiş ve Osmanlı Devleti laikimsi bir görüntüye bürünerek meşruiyetini temelde dinden almayan devlete giden yola kapı aralamıştır” (Okumuş,2012: 502-503) şeklinde yaptığı açıklaması ile Osmanlı Devleti'nde yaşanan değişimi dile getirmiştir.

“Osmanlı Devleti'ndeki çöküşü durdurabilmek amacıyla ilân edilen Tanzimat Fermanı ve Tanzimat döneminde yapılan tüm modernleşme çabaları istenilen sonuçları vermemiştir. Müslüman olmayan unsurlar, Tanzimat'la birlikte gelen yerine getirilmesi gereken yükümlülüklerden memnun olmamışlardır ve 1856 Islahat Fermanında daha geniş haklar tanınmasıyla güçlenerek bağımsızlık amaçlı isyanları sürdürmüşlerdir. Bunun yanı sıra Avrupa devletlerine tanınan yeni ve geniş kapsamlı ayrıcalıklar, bunlardan alınan yüksek miktarda borçların, sanayi ve ticaret alanında kalkınmaya imkân vermemesi ve devleti batının ekonomik sömürüsüne açık hale

getirmesi; ayrıca Tanzimat dönemi batılılaşmasının ekonomik yönünün, yabancı müdahalesinden yararlanan azınlıkların işine yaraması ve böylece Osmanlı Devleti ve toplumunun özellikle Tanzimat dönemiyle birlikte Batı emperyalizmine açık hale gelmesi ve sarayın gereksiz harcamalarının da etkisiyle toplumda belli kesimler bu duruma karşı tepki duymaya başlamışlardır. Tabii ki bu süreç ilerleyen günlerde Yeni Osmanlıların kısmen de olsa Tanzimat dönemi yeniliklerine karşı antipati duymasına, yapılan yenilikleri eleştirerek yeniliklere yeni bir yön vermelerini yol açmıştı.” (Ünal, 2011: 3-4)

1839'daki Tanzimat Fermanı'ndan sonra 1856 yılında dış güçlerinde baskısıyla Sultan Abdülmecid tarafından Islahat Fermanı çıkarıldı. Osmanlı devletinin Kırım savaşındaki yenilgisinin ardından, diğer devletlerin kendi iç işlerine müdahale etmesini engellemek istercesine çıkardığı bu ferman Tanzimat Fermanı ile Müslüman ve Hristiyan halk arasında eşitliği sağlayamadığı gerekçesi ileri sürülerek Islahat Fermanı ile bu yönde yenilikler içermesi sağlanmıştır. Fermanın hükümlerinin uygulanmasında Büyük Avrupa Devletleri söz hakkına sahip olacaklarından kısmi de olsa Avrupa devletleri Osmanlı Devletinin iç işlerine müdahale etme konumu kazanmış oluyorlardı.

Tanzimat ve Islahat Fermanları, Osmanlı Devleti'nin ve toplumun yenileşmesi, çağdaşlaşması için önemli adımlar olmuş olsa da yeterli değildi. Fermanlar, padişahın iradesi ile yayınlanan buyruklardı. Bunlara göre çıkarılması gereken yasalar da yine padişahların iradesini temsil ediyordu. Yani Osmanlı Devleti'nin yönetim biçimi hala “mutlakiyet” idi. Ve 1876 yılında II. Abdülhamit ve genç Osmanlıların desteği ile Birinci meşrutiyet ilan edildi. Bu yönetim sistemi ile padişah, devlet yönetimindeki otoritesini bir meclis ile paylaşmaktaydı ve halk ilk defa yönetime katılarak parlamenter sistemi kurmuştu. Osmanlı Devletinde Mutlakiyet olan yönetim şekli sona ermiş, meşrutiyet yönetimi başlamıştır. Halk ilk defa seçme- seçilme ve temsil hakkını kullanmış ve Türk tarihinin ilk anayasası olan Kanun-i Esasi ilan edilmiştir

Daha özgürlükçü bir dönemin başlayacağı sanılarak ilan edilen anayasa, sanıldığı ya da olması gerektiği özgür bir dönemi başlatmamış ve egemenlik hala kayıtsız şartsız padişahın ve ailesinin iktidarına bağımlı kalmıştır. Osmanlı vatandaşlarının siyasi parti kurma ve toplantı özgürlükleri bulunmamaktaydı ve padişahın yetkileri de İslam hukuku ile sınırlandırılmıştı. Parlamente yasama

yetkisi verilmemiş, kurulan hükümet hala padişaha karşı sorumluydu ve meclis açma-kapama yetkisi padişahın isteğine bağlıydı. Sonuç itibari ile mutlak ve monarşik yönetim sistemi değişmemiştir.

Birinci Meşrutiyet ile yönetimde birçok şeyin aynı şekilde devam ediyor olması birçok kesimi rahatsız etmiş ve 1907 yılında kurulan ve ordudaki subaylardan önemli destek bulan İttihat ve Teraki Cemiyeti, II. Abdülmecid tarafından 1908 yılında ilan edilen İkinci Meşrutiyetin yaşama geçirilmesinde önemli paya sahip olmuştur. Enver Paşa'nın önderliğindeki ve Türkçülük akımının savunucusu olan İttihat ve Terakki Osmanlı'nın son dönemlerinde yönetimde söz sahibi olmuştur. Aynı zamanda Osmanlı tarihindeki ilk siyasi partinin de kurucusu olan Cemiyet, devletin I. Dünya Savaşına girmesinde neden olmuştur.

İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra, 1909 yılında yapılan düzenlemelerle padişahın yetkileri iyice kısılmış ve meclisin yetkileri arttırılmıştır. Fakat demokrasi yolundaki atılan bu adımlar, Trablusgarp Savaşı (1911) ve Birinci Balkan Savaşı'ndan (1912-1913) büyük darbe alan ve Birinci Dünya Savaşı'ndan (1914-1918) mağlup ayrılan Osmanlı Devleti'nin dağılmaya başladığının göstergelerinden bir kaçıdır sadece.

Birinci Dünya Savaşı sonrasında, Osmanlı Devleti yapılan antlaşmalara rağmen, yıkımdan kurtulamamıştır. 1920 yılında Son Osmanlı Mebusan Meclisi'nin açılması ve Meclisin Misak-ı Milli kararlarını onaylaması üzerine, İstanbul, Birinci Dünya Savaşı itilaf devletlerinin işgaline uğramıştır. İşgalden sonra itilaf devletleri Mebusan Meclisi'ni dağıtarak pek çok milletvekilini tutuklamış ve Malta Adası'na sürgüne göndermiştir.

İstanbul'un işgalinin ardından Mustafa Kemal, Ankara'da olağanüstü yetkilere sahip milli bir meclisin açılacağını bildirmiştir ve 23 Nisan 1920 yılında, üç yıl devam edecek olan I. TBMM dönemi başlamıştır.

I. TBMM döneminde yaşanan en büyük olay, Ülkenin üç ayrı koldan gerçekleştirdiği Kurtuluş Savaşıdır. Ülke içerisinde hâkimiyet kazanmaya çalışan yabancı devletlerle yapılan bu savaş sonrasında Türkiye devletinin lehine ve aleyhine gerçekleşen birçok konu olsa da, Yeni Türkiye Devleti özellikle Lozan Barış Antlaşması ile tam bağımsızlığını ilan etmiştir.

1.2. OSMANLI TOPLUMUNDA KADIN

Kadın konusu asırlar öncesine uzanan bir konudur. Kadının hem biyolojik hem de fiziksel özelliklerinden kaynaklanan bir takım toplumsal yaptırımlar hem İslam öncesi hem de İslam'ın gelişinden sonra toplumda belli bir kadın imajının var olmasına sebep olmuştur.

Osmanlı Devleti kurulmadan önce Eski Anadolu'da kadınların, hak ve özgürlük açısından çağının ilerisinde olduğu bilinmektedir. Hatta Osmanlı Devleti kurulduktan ve İslam dinini kabul etmeden önce de kadınların erkekler gibi ata binip, ok attığı, kılıç kullanıp, düşmanla savaştığı ve devleti eşleriyle birlikte temsil ettikleri bilinmektedir yani kadınların sosyal hayatta daha çok yer aldığı bilinmektedir. İslam kültürünün benimsenmesiyle birlikte zaman içerisinde daha pasif bir rol yüklenmiş olan Osmanlı kadını, erkeklerin dünyasından yalıtılmış ve daha dar bir yaşam alanına sıkışmıştır ve bu yaşam tarzını çok uzun bir süre devam etmiştir.

Osmanlı da, özellikle Batılılaşma dönemine kadar, kadının durumu hakkında bilgi edinmek, konuyla ilgili araştırmaların sayıca az oluşu nedeniyle oldukça güçtür. Kadın tarihine ilişkin çalışmalar özellikle klasik dönemde vakıflar üzerinden mülkiyet kategorisine bakan ya da kadı kayıtları incelenerek kadının toplumsal hayattaki yerini evlilik, boşanma, miras, velayet, vs. üzerinden inceleyen çalışmalardır. 19.yüzyıl incelemelerinde ise kadın tarihi, modernleşme süreci çerçevesinde ele alınmaya başlanmıştır. Ancak Batılılaşma dönemine gelindiğinde özellikle hızla Batılılaşan başkent İstanbul'da, kadın sorunu Türk modernleşmesinin önemli meselelerinden biri olmuştur.

Osmanlı kadının hayatı ile ilgili bazı bilgileri, batıdan gelen gezginlerin ülkelerine döndükten sonra kaleme aldıkları izlenimlerinden öğreniyoruz.

Batıda on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda Doğuya seyahat modası gözde bir akım olmuş ve Avrupalı pek çok şair, ressam ve üst sınıftan gezgin doğunun mistik şehirlerine seyahat etmeye başlamış ve bu birçok sanatçı için önemli bir ilham kaynağı olarak görmüştür. Özellikle on dokuzuncu yüzyılda, ulaşımда yaşanan gelişmeler sonucunda, çoğunluğunu erkeklerin oluşturduğu gezginlere kadınlar da eklenmiştir. Kadın seyyahların sayısındaki artış, o zaman kadar erkeklerin egemen olduğu seyahatname yazıcılığına ve Batının doğuya bakışına farklı bir perspektif kazandırmıştır hem de erkek seyyahların giremediği haremlere

giren kadın gezginler sayesinde Osmanlı kadınlarının günlük harem hayatlarına ve alışkanlıklarına dair bilgi almak ta kolaylaşmıştır.

Genel olarak kadın seyyahların ortak söylemlerinden biri; Osmanlı'da haremden yaşayan kadınların sanıldığı gibi tutsak olmadıkları ve hatta Batıda yaşayan kadınlara nazaran daha özgür bir yaşam sürdükleri ifadesidir. Ayrıca seyyahlara göre harem kadınları hareme kapatılmış köleler değil, kocasına karşı söz hakkına sahip olan insanlardır ve bu durum çok uzun zaman boyunca batılılar tarafından olumsuz bir şekilde tarif edilen Osmanlı kadının hayatı, batılı kadın seyyahlarda şaşkınlık yaratmıştır.

1836 yılında İstanbul'da bulunmuş olan ve Türklerin Ev İçindeki Halleri adlı seyahatnamenin yazarı olan Julia Pardoe, batı toplumunda Osmanlı kadınlarının sahip oldukları hak ve özgürlüklerin bilinmemesinin ve tam anlamıyla anlaşılmamasının kendi toplumlarında Doğu kadını konusunun yanlış lanse edildiğini hayıflanarak belirtir. Ve yazısında: “Eğer hepimiz özgürlüğün mutluluk demek olduğuna inanıyorsak, o zaman Türk kadınları çok mutlular, çünkü imparatorlukta yaşayan en özgür kişiler onlar. Avrupa’da, Doğu kadınının haline acımak bir adet olagelmiş fakat aslında bu tamamen onların gerçek durumlarının yanlış bilinmesinden kaynaklanan gereksiz bir duygu gösterisi. Daha önce de belirttiğim gibi, Osmanlı kadınlarına karşı kendilerini ilgilendiren bir konuda söz söyleme, sitem etme hakkı verilmiştir; bir Osmanlı erkeği karısının bu isteklerden ve düşüncelerinden asla rahatsız olmaz. Tam tersine, onlar eşlerinin ardı arkası kesilmeyen konuşmalarını sükûnetle dinler, onlara kızmaz ve haremden kadınların en hararetli ve hiddetli konuşmalarına ise en fazla ‘tamam, bakalım’ diye cevap verir.” (Akman,2011: 50) şeklinde gözlemini aktararak Osmanlı kadınları hakkındaki yanlış bilinen bazı gerçekleri açıklığa kavuşturmuştur.

Yazılan diğer gözlemlerden Osmanlı kadınlarının özellikle üst sınıf kadınlarının günlük hayatlarında genel olarak ev veya hamam gezmelerinde serbest bırakıldıklarını fakat eşleri veya babaları tarafından alışverişe çıkmalarının yasaklandığı belirtilmektedir. Bu durum kadınlar arasında kapatılmışlık ya da engellenmiş olarak algılanmamakta aksine alışverişe gidememelerine rağmen evlere, evin reisi tarafından gönderilen satıcıların, kadınlar için birer övünç kaynağı olduğu belirtilmekte.

Bir diğerk gözlem konusu ise Osmanlı topraklarında çalışan kadınların varlığı hakkındadır. Osmanlı topraklarında alt sınıfa mensup olan kadınların, pazarlarda eşya satabildikleri veya eşleriyle birlikte bir dükkânı işletebildikleri belirtilmiş ve kadınların hapis hayatı yaşamadığı dile getirilmiştir.

Kadın seyyahların yazdıklarına göre üst sınıfa mensup Osmanlı kadının bir gününü; sabah erken saatlerde uyanıp, hizmetçileri eşliğinde bir kaç saatini hamamda geçirdikten sonra gününün geri kalan kısmını ya nakış işleyerek ya kokulu tespihler çekerek ya da arkadaşlarına gezmeye gidererek geçirmekte.

Aynı şekilde o döneme dair olarak kadın gezginler çok eşli evliliklerin sanıldığı gibi çok yaygın olmadığını aksine çok sınırlı sayıda üst sınıfa mahsus ailelerde çok eşliliğin görüldüğünü belirtmişlerdir. Ayrıca bu durumu açıklarken de İslam dininin, kanunların ve geleneklerin erkeklerin üstüne eşlerine karşı yoğun sorumluluk yüklediğini ve ekonomik olarak da çok eşliliğin çok para gerektirdiğinden dolayı gerçekleşmediği açıklamasını yapmışlardır.

Kadın gezginlerin yazılarında öğrenilen diğerk detaylar ise Osmanlı kadınlarının kanun önündeki hakları ve ekonomik özgürlükleri ile ilgilidir. Bu araştırmalara göre Osmanlı kadını Batıdaki hemcinslerine göre evlilik, boşanma, mal edinme ve çocuğun velayetini alma konularında daha fazla hakka sahiptir. Ekonomik olarak da, “Osmanlı toplumunda üst sınıftan gelen kadınların haremelerde yaşamalarının onların ekonomik hayatta söz sahibi olmadıkları anlamına gelmediği gerçekliğidir. Kadınların aracılar vasıtasıyla da olsa özellikle vakıf işleri başta olmak üzere çeşitli ekonomik alanlarda faaliyet gösterdikleri anlatılır. (...) Fariba Zarinebaf-Shahr’in ‘Women, Law and Imperial Justice’ (Kadın, Hukuk ve İmparatorluk Adaleti) isimli makalesinde, on yedinci ve on sekizinci yüzyıl Divan-ı Hümayun’a sunulan şikâyet defterlerini inceleyerek ulaştığı sonuca göre de Osmanlıda kadınlar bu yüzyıllarda ekonomik alanda hem faaliyet göstermiş hem de mahkemelerde kendilerini temsil etmişlerdir.” (Akman,2011: 84-85) Akman, yaptığı araştırmayla da Osmanlı kadınlarına yönelik günümüzde pek bilinmeyen diğerk detayları da okuyucularına sunmuştur.

Hem yapılan araştırmalar hem de kaleme alınan yazılar sayesinde Osmanlı kadınlarının yaşamına dair seyyahların anlatımı dışında başka önemli bilgiler elde ediyoruz. Osmanlı kadınlarının yaşamının hemen hemen her detayının yöneticiler tarafından verilen fermanlar sayesinde belirlendiğini anlaşılmakta. Özellikle

Osmanlı'da şehirlerde yaşayan kadınların nasıl yaşayacakları, giysi biçimi ve boyu, hangi mahallerde hangi saatte, ne tür arabalara binerek nereye gidecekleri ve yasak gezinti yerleri ile serbest dolaşılacak sokaklar bu fermanlarla belirtilmiştir. II. Meşrutiyet'e gelene kadar kadınların vapurların sadece alt bölümlerinde oturabilecekleri, faytonlara ise kocaları yanlarında olsa bile binemeyecekleri de fermanlarla bildirilmişti.

Kadın gezginlerin notları ile kadınlarla ilgili çıkarılan fermanlar ve kadınların gazete yolu ile haklarını aradıkları makaleler arasında ki çelişki dikkat çekicidir.

Seyyahlara göre Osmanlı kadının hayatı zevk-ü sefa içinde sadece kocalarının paralarını gönüllerince harcayarak ya da harem gezmeleri ve hamamlarda günü öldürerek geçmektedir. Çıkarılan fermanlara göre ise kadınlar için her şey kısıtlayıcıdır. Giyecekleri çarşıların kalınlık ve uzunluğundan, hangi saatte, nereye ve nasıl gidecekleri bile fermanlarla duyurulmuştur. Eğitim hakkı zaten çoğunlukla üst sınıf kadınlara mahsustur ve o da zaten çoğunlukla daha iyi bir eş ve anne olabilmek içindir.

Kadınların eğitimi ile ilgili olarak da özellikle II. Meşrutiyet döneminin modernleşmeci erkeklerinin kadınların eğitim alıp, modernleşip, kendini geliştirmesi yönünde kadınlara destekleri söz konusudur. Dönemin aydınları farklı noktalardan bakarak hayallerindeki modern toplumda olmasını arzuladıkları kadın tiplerini ve aile modellerini, düşledikleri yeni toplumda kendilerinin içinde yaşamak isteyecekleri modern ailelerin nasıl olması gerektiğini tanımlamaya çalışıyorlar. Yeni aile modeli hakkındaki görüşlerini yazarken önemli bir kamusal tartışma ortamı da yaratmışlardı. Tanzimat aydınları, kadının toplum içindeki yerini tartışırken, daha çok şehir kadınları üzerinde durmuşlar, onun toplum içinde işe yarar hale getirmenin yollarını aramışlardır. Bu konuda yapılacak bir ıslahatta kadın eğitiminin öne çıkarılmasını istemişlerdir. Kadınlara eşit eğitim imkânı verildiği takdirde, onlar da erkekler kadar bilgi sahibi olabilecek, özellikle öğretmen olarak topluma hizmet edebileceklerini açıklamışlardır. Aynı zamanda devrin ileri gelen aydınları tek eşliliği savunarak, tek kadınla evliliğin toplumu huzurlu kılacağına ve bunun da İslamiyet'e ters düşmeyeceği görüşünde birleşmişlerdir. Unutulmaması gereken bir gerçeklik vardır ki o da; Osmanlı dönemi içerisinde kadının daha iyi bir eğitim alabilmesini isteyen birçok aydının ortak fikri, eş olarak almak istedikleri kadınların daha fazla konuda bilgili ve donanımlı olması isteği ve gelecek nesiller adına çocuklarını daha iyi

yetiştirebilmelerini sağlamak adınaydı. Yani aslında yine ilerici görünüyor olmakla birlikte ataerkil aile düzeni devam ettirilmek isteniyordu. Modernleşen Osmanlı erkeği evine geldiğine onu hazır bekleyen lakin batılı eğitim almış, çocuklarının annesi ve evinin bilgili kadını arıyordu. Osmanlı erkeği için önemli olan, ulusun ahlaki bir ünitesi olan aileydi ve kadın ise bu üniteyi bir arada tutan en önemli unsurdur. Kadınlar hem modernleşmenin taşıyıcı rolünü yüklenmek zorundaydılar hem de bu rolün sınırlarının erkekler tarafında sıkıca çizildiği gerçekliğini ve hala ataerkil bir ailede yaşamaları gerektiğini bilmeliydiler.

Kadınların eğitimi hakkında görüşler, modernleşen Osmanlı da Batıcı bakış açısı ve muhafazakâr bakış açısı olarak ikiye ayrılıyordu diyebiliriz.

Kurnaz, Batıcı anlayışa sahip Osmanlı erkeklerinin kadınların eğitimi hakkındaki görüşlerini şu şekilde özetler: “Batıcılar, kadınların da en az erkekler kadar eğitim görmesinden yanadır. Bunlardan Abdullah Cevdet, kadının ilk eğitiminde, toplumun geleceği için şart görür. Ona göre çocukların ilk eğitiminde babaların oynadığı rol zayıftır. Önemli bir iş olan beşikten itibaren terbiyeyi anneler başarmaktadır ve başarmalıdır. Firdevsi’nin dediği gibi, baba ister peygamber olsun ister hükümdar hizmetçi ancak uşak doğurur. Bu sözde söylenmek istenen oldukça açıktır. İnsanlar, manen babalarından ziyade, annelerinin hayat uzantısıdır.” (Kurnaz, 2013: 46)

Bu görüşleri destekleyen nitelikleri araştıranlardan biri de Sancar’dır. Sancar, Osmanlı Döneminin aydınlarının görüşlerini gazete arşivlerinde ve kitaplarında bulunan yazılarından alarak açıklıyor: “Dönemin önemli aydınlarından olan Namık Kemal 1867 yılında Tasvir-i Efkar gazetesinde yayımladığı makalesinde; iyi yetişmiş kadınların iyi yetişmiş çocuklar ve kaliteli bir nüfus artışı anlamına geleceğini ve Osmanlının terakkisinin ve asrileşmesinin ancak böyle bir gelişmenin sağlayacağını söylemiştir ve ayrıca ‘Kadınlar sadece eğlence, müzik ve mücevherden anlayanlar olarak görülmüştür. Onlar da **biz** den farklı değildir, öyleyse çaba ve çalışmadan neden mahrum bırakılsınlar’ diye yazar. Dönemin bir diğer önemli entelektüeli olan Ahmet Ağaoğlu, 1901’de yazdığı *İslamiyet’te Kadın* adlı kitabında, kadınların geri kalmasının nedeninin din değil, toplumsal koşullar olduğunu savunmuştur. Ağaoğlu Müslüman milletlerin medeni milletler arasına girebilmesi için kadın anlayışında köklü bir değişim yapması gerektiğini vurgulamıştı. Selahattin Asım ise 1905’te kaleme aldığı bir yazısında, kadınların gerilikten ve ezilmişlikten kurtarılması için

gerekirse din kurallarının dikkate alınmadan hareket edilmesi gereğini ve hatta açıkça dinin kadınlar üzerindeki denetim ve baskılarına karşı durulması gereğini savunmuştu.” (Sancar, 2013: 86-87)

Kadınların eğitiminin gerekliliğinin sadece dönemin hâkim anlayışı olan, daha iyi annelik rolü ve annenin gelecek nesiller üzerindeki etkisinden kaynaklı rolü için savunan aydınların sayısı azımsanamayacak derecededir.

Kurnaz, araştırmasında bu anlayışa sahip aydınlar örnek vermeye devam ediyor: “Celal Nuri’nin bu konuda ki görüşleri örnek olarak verilebilir. Celal Nuri’ye göre kadının birinci görevi aile ile ilgili olduğundan, ona erkekten ayrı bir eğitim vermek gerekmektedir. Acilen yapılması gereken budur. O bu konuda şunları söyler: ‘Şimdilik siyasi kadınlar, teknisyen kadınlar pek o kadar lazım değildir. Her şeyden evvel valideye, zevceye, mürebbiyeye, ensal-i atiyeye (gelecek nesilleri) yetiştirecek kadınlara muhtacız. İşte mesele bundan ibarettir.’ Kadın her şeyden önce bir terbiyeci ve pedagogdur. Ona öncelikle iyi nesillerin nasıl yetiştirileceği öğretilmelidir” (Kurnaz,2013,s.46). Kurnaz’ın da gösterdiği örneklerden de anlaşılacağı gibi birçok Osmanlı aydınının, kadınların önceliklerinin sadece annelik ile ilgili sorunlardan oluşması gerektiği anlayışını benimsediklerini gösteriyor.

Birçok farklı anlayışa rağmen, Osmanlı kızlarının eğitim alma hakları Tanzimat’la birlikte önemli gelişmeler kaydetmiştir. Islahat teşebbüsleri sıbyan mekteplerinin bir düzene konulması 1869 Maarif-i Umuniye Nizamnamesi ile sağlanabilmiştir. Bu nizamnamede yapılan düzenlemelerden biri de kız ve erkek çocuklarının eğitim zorunluluğu yaşlarıydı.

Orta dereceli mektepler olarak kabul edilen Rüştîyeler erkek çocukları için 1845 yılında kız çocukları içinse 1869 yılında açılmıştır. Burada dikkat edilmesi gereken konu ise kız ve erkek çocuklarının aynı okullarda eğitim alamadıkları ve kız çocuklarına ders veren öğretmenlerin kadınlardan seçilmesine özen gösterilmesidir. Kadın öğretmen sayısının yeterli olmadığı durumlarda, kız çocuklarına eğitim verecek erkek öğretmenlerin iyi ahlaklı ve yaşlı olanlardan seçilmesi de diğer bir hassas konudur.

Kadın öğretmen yetiştirecek olan kız öğretmen okulu Darülmuallimat ilk kez 1870 yılında Ayasofya’da açılmıştır.

“Tanzimat Dönemi’nde kızların eğitimi adına yaşanan önemli gelişmelerden biri de kızlara mesleki eğitim vermeyi amaçlayan Kız Sanayi Mekteplerinin

açılmasıdır. İlki 1869'da Yedikule'de açılan ve gördüğü rağbet üzerine hem yatılı hem gündüzlü olarak eğitim vermeye başlayan Leyli ve Nehari Kız Sanayi Mektebi'nden sonra, Dersaadet Nehari Kız Sanayi Mektebi(1884) ve Üsküdar Nehari Kız Sanayi Mektebi (1890) açıldı.” (Çolak, 2013: 16)

II. Meşrutiyet yıllarında kızların eğitim alabileceği okullar sayıca artmaya devam etmiştir. İleri seviyede eğitim verem tek kız idadisi 1913 yılında eğitime başlamış ve ilerleyen yıllarda sayıca artmaya başlamıştır. Bu dönemlerde kadınların eğitimi adına yaşanan önemli olaylardan biri 1914 yılında ders vermeye başlayan Kız Güzel Sanatlar Okulu İnas Sanayi – i Nefise Mektebi'nin açılması ve bir diğeri de 1914 yılının başlarında kızlara yönelik üniversitenin eğitime başlamasıdır. Yüksek eğitim vermeye başlamadan önce Darülfünun'da kadınlara yönelik kadın hakları, ev bilgileri ilk yardım gibi konferanslar şeklinde başlayan ve daha sonra bu konferanslara artan ilgi ve kadın öğretmenlere duyulan ihtiyaç bu üniversitenin hayata geçmesi konusunda etkili olmuştur.

Meşrutiyet'in yenilikçi ve özgürlükçü bu ortamı kadınlar açısından büyük adımların atılmasını sağlamıştır. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra 1908 yılında, kadınlar adına gerçekleşen en büyük yenilik Avrupa'ya eğitim amaçlı gönderilmektir.

“Osmanlı toplumu 18.yüzyıldan başlayarak yüzünü batıya dönmüş durumdaydı ve 19.yüzyılda Batı'dan esen rüzgârlar, özellikle de Fransız Devrimi'nin yankıları, imparatorluk içindeki dönüşüm ihtiyacıyla birleşerek toplumu etkilemeye başlamıştı. Genç Osmanlılar ve daha sonra Genç Türkler hareketi burjuva demokratik düşüncelerden esintiler taşıyordu ve kadın sorununa ilişkin görüşlerin bu esintilerden etkilenmemesi mümkün değildi.” (İstanbul Modern, 2011: 30) Çolak'ında belirttiği üzere: “Özellikle II. Meşrutiyet döneminde Jön Türklerin Kadınları da kapsayan yenileşme siyasetiyle Osmanlı kadını, iktisadi ve sosyal hayatta aktif olarak görülmeye başladı. Tanzimat'la birlikte batılılaşma etkisinin Osmanlı kadın hayatına da yansması kaçınılmaz olmakla beraber İttihat ve Terakki'nin kadının iktisadi ve sosyal hayata katılımı üzerinden yürüttüğü politika, kadın faaliyetlerine uygun ortam hazırlamıştı. Kadınların sosyalleşmelerini hızlandıran etken ise; Balkan Savaşları'nın yıkıcı etkisi ile dayanışmacı kadınların kurdukları ve bilfiil çalıştıkları kadın dernekleridir. Bu yıllarda Fatma Aliye, Emine Semiye, Halide Edip gibi eğitimli kadınların öncülüğünde başlayan cemiyetleşme

hareketleri hızlanmış; sosyal yardım, eğitim, kültür konularında çalışan kadınları meslek edindirme amacı güden birçok kadın derneği kurulmuştu.” (Çolak, 2013: 11)

Osmanlı kadının bir birey olarak var olduğunu kanıtlamaya çalıştığı bu dönemde kendilerini ifade edebilmek için en çok basın yolunu kullanmıştır. Basın yoluyla kendisine modern Avrupa kadınına örnek alarak; aile, eğitim, siyaset, ekonomi alanlarında ve günlük yaşamda hak talebinde bulunmuştur. Dönem içerisinde kadınlar ülkenin ve kendilerinin toplumda yaşadıkları problemlere yönelik ayrıntılı çözümlemeler getirememişlerse de yayınladıkları yazılar ile toplumun ve ülkenin yaşadığı sorunlara duyarlılıklarını göstermiş ve aynı zamanda daha önce dört duvar arasına kapatılan ve fikirleri küçümsenen kadınların başlangıç bile olsa belli konularda fikir beyan etmeleri önem arz etmektedir. Erkeklerle kendi durumlarını kıyaslayan, bu duruma isyan eden kadınlar, Şüküfezar, Kadınlar Dünyası gibi sahibi ve yazı kadrosu, kadınlardan oluşan dergiler çıkarmaya başladılar.

“Cumhuriyete kadar niteliklerine göre ayırmadan bakılacak olursa, varlığı bilinen, çoğu kısa süreli 30’u aşkın kadınlara yönelik yayın olduğu görülmektedir. Bu yayınların çoğunu erkekler çıkarmış, sahibi erkek olup fiilen kadınların çıkardığı dergilerin yanında sahibi de tüm yazarları da kadın olan birkaç yayın vardır.” (Demirdirek, 1993: 8)

Dergilerde, toplumların temelinin sağlıklı aileler olduğu vurgulanarak eş seçiminden, çok eşliliğe, aile düzeninden, boşanma hakkına kadar birçok ailevi konu kadınların gündemini meşgul etmiştir. Toplumsal gelişimde eğitimin rolüne dikkat çekilerek, modern eğitim metotlarıyla ilgili bilgiler verilmiş, kadın eğitiminin yaygınlaştırılması amaç edinilmiştir. Bağımsız bir ekonominin siyasi bağımsızlığı sağlayan temel unsur olduğu vurgulanarak, kadınların gerek üretici gerekse tüketici olarak ekonomik yaşamda yer almasının önemi üzerinde durulmuştur. Bu yaklaşım tarzı kadının diğer ilgi alanları olan modadan, müziğe, tiyatrodan, sağlığa ve toplumsal dayanışmaya kadar uzanan geniş bir yelpazeyi içine almıştır.

Kadınlar bu dergilerde kendileri için önemli buldukları her şeyi haber yapmış, olayları kendi bireysel algılayış biçimlerini dışarıda bırakmaksızın yorumları ve tepkileriyle birlikte anlatmışlar. Kuralları üslubu belirlenmiş alanlarda kadınlar ilk adımlarında kendilerine mahsus biçimleri güvenle ortaya koymuşlardır. Osmanlı kadınları, yazılarında hukuksal eşitliği talep etmiş fakat talep edilen bu eşitliği, erkeklerin sahip olduğu tüm haklardan çok kendilerini geliştirebilecekleri bir ortamın

yaratılması hakkıyla sınırlanmıştır. Erkeklerle eşit olma hakkını kendi hayatlarını sınırlayan, ikinci sınıf insan gibi davranılmasının sonucu olarak oluşan yaşam koşullarının değiştirilmesi olarak talep etmişlerdir.

“Aynı tarihsel süreç içerisinde 30’a yakın kadın ve yardımlaşma derneği kurulmuş ve bu dernekler bireysel talepleri örgütlü birliklere dönüştürmede, sorunların çözümünde, ortaya konulan öneriler uygulamaya geçirmede yardımcı oldu. İlk kurulan dernekler savaşların açtığı yaraları sarmaya yönelik yardım dernekleriydi. Dernekler arasında kız çocuklarının eğitiminin temel amaç olarak algılandığı, kadınların iş yaşamına girebilmeleri için mesleki eğitimin verildiği dernekler de vardı. Osmanlı Türk Kadınları Esirgeme Derneği, Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyeti Hayriye’si, Biçki Yurdu gibi dernekler benzer amaçlarla, atölyeler, terzi evleri açarak, kadınların istihdam olanaklarının geliştirilmesi için onlarca beceri kazandırmaya çalıştı.” (Çakır, 2008, e- kaynak)

Kadınların eğitim alması ile başlatılan yenilikçi girişimler sadece Osmanlı üst sınıfını kapsayan ve şehirliler ve köylüler arasında daha başka bir adaletsizliğe sebep olan bir süreçti. Ayrıca eşitlik, hürriyet ve demokrasi getirme amacıyla ilan edilen Meşrutiyetin, beklenilenin aksine kadınları kapsayan bir düzenleme olmaması ile büyük hayal kırıklığına sebep olmuştu. Bu hissiyatlarını daha sonraki yıllarda yayınlanan yazılarda görmek mümkündür.

Kadınlar, eğitim imkânlarını zorlayarak yüksek eğitim alma taleplerini dile getiriyor, erkeklerle eşit ekonomik koşullarda çalışıp, aile hukuku ile ilgili yeni düzenlemeleri hayata geçirmek istiyorlardı.

Bu hak ve özgürlük mücadeleleri arayışları sırasında, ülkede umulmadık gelişmeler yaşanıyor ve I. Dünya Savaşı gerçekleşiyor. Savaşta erkekler cepheye gidince, onların yerini dolduracak kadınlara ihtiyaç duyuluyor ve kadınlar fiili olarak etkin konuma getiriliyor. Bu amaçla birlikte devlet dairelerine kadın memurlar alınmış, daha önceki dönemlere nazaran fabrikalardaki kadın işçi sayısında artış yaşanmış ve cephede geri hizmetlerde olsa bile gönüllü hizmet etme imkânı bulmuşlardı.

Bu yıllardaki savaşlar devlet ve toplum için olumsuz sonuçlar doğurmuş olsa da, kadın hakları açısından olumlu gelişmelere sebep olmuştur.

Nitekim devam eden savaşlar sebebiyle devleti için hizmet etmek isteyen kadınlar hızla derneklerde organize olmuş, yardımlar toplayarak, kadınları eğitip

birçok alanda göreve başlamasını sağlamıştır. Bu dernekler sayesinde kadınlar çeşitli yerlerde iş imkânı bulmuş ve bu gelişmeler kadınlara duyulan ihtiyaçları artırmıştır.

Bu değişim süreci ile anlaşılıyor ki toplum büyük bir değişim yaşıyor, fikir dünyasının önde gelen isimleri, bu dönüşümü gerçekleştiren etkenleri teker teker geliştirerek hayata geçirmek için çalışıyordu.

Bu çalışmalar sonucunda 1917 yılında düzenlenen, bugün Türkiye’de aile yapısı içinde kadın ve erkeğin rollerini belirleyen ilk hukuksal gelişme olan Aile Kanunu gerçekleştiriliyor. Evlilik ile ilgili düzenlemeler yapılıyor ve kadına boşanma hakkı ile ilgili olarak farklı haklar tanınıyor.

Yaşanan bu gelişmelerin en önemli tarafı, Cumhuriyet döneminde alınacak olan birçok kararın ön hazırlığı niteliğinde oluşudur. Bu yıllarda tartışılan evlenirken ve boşanırken çiftlerin eşit hakka sahip olması talebi, erkekler ile eşit ve karma eğitim isteği, kılık kıyafetlerde daha çağdaş giyinebilme, her alanda çalışabilme ve erkekler gibi her alanda bulunabilme istekleri Cumhuriyet ile birlikte gerçekleşecektir.

1.3. OSMANLI DÖNEMİNDE RESİM SANATI VE KADIN İMGESİ

Türk sanatının gelişimini bilmeden günümüz Türk sanatını değerlendirmek bir boşluğa sebep olacaktır. Yıllarca minyatür sanatının hâkim olduğu ve kökenleri Türk İslam geleneğine dayanan kitap ressamlığından, Batılı anlamda çağdaş sanata geçiş elbette ki hemen gerçekleşmemiştir. Bu nedenledir ki Osmanlı döneminden cumhuriyetin ilanına kadar geçen sürede gelişen Türk sanatını ve sanat eserlerinde kadın imgesini ele alarak, günümüzde kadının trajedisini betimleyen sanatçıların ve bu eserlerin hangi aşamalardan geçerek, bugün sınırlamalara maruz kalmaksızın sergilenebildiği aşamaya geldiğini anlamayı kolaylaştıracaktır.

Güvemli’nin de belirttiği gibi : “Türklerde resim ve heykel, daima mevcut olmuştur. Zannedildiği gibi, bizde resim de, heykel de, 19. Yüzyılda başlamaz. Ancak bu iki önemli sanat kolu, Türklerin yaşadıkları yerlere, devirlere, mensup oldukları dinle ilgili cemiyet anlayışına ve kurdukları siyasi birliklere göre çok çeşitli şekillerde gelişmiş; bazı hallerde şu veya bu tarzda görülmüştür. 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren de Batılıların anladığı şekilde **yağlıboya resim**, sanatımıza girmiştir.” (Güvemli, 2012: 189)

Batılı anlamda resim yapmaya başlamadan önce de Osmanlı Devletinde sanatın büyük bir yeri vardı. Osmanlı Devleti İslam inancını benimsemiş ve şeriat kurallarına göre belirlenmiş bir hukuk sistemiyle devleti yönetmiştir. Erken Osmanlı dönemi sanat anlayışı da bu kurallarla çerçevelenmiş ve yapılan işlerde İslam inancının izin verdiği ölçüde tasvir yapılmıştır.

İpşiroğlu'nun açıklamalarına göre; İslam dinini benimseyen Osmanlı devletinde, sanatçıların İslam dininin verdiği sınırlamalardan etkilendiği görülmektedir. İslam sanatının belirgin niteliklerinin başında Tevhit düşüncesi gelir. Bu düşünceye göre yaratıcının tekliği ilkesi en belirleyici unsurdur. Bu unsura göre de İslam dini resim yapmayı yasaklamıştır. Her ne kadar Kur'an'da tasviri, Tevrat'ta olduğu gibi açıkça yasaklayan bir buyruk bulunmasa da, bu konuyla ilgili ayetlerde puta tapmaya değinilmektedir. (Sure 4,116; Sure 5,92; Sure 39,17). Fakat İslam'lığın doğduğu tarihlerde resim puttu ve put anlamına gelmeyecek bir resim yoktu. Bu nedenle Kur'an'da putlar için söylenenler resim içinde sayılmış ve sonradan Hadis'te canlı varlıkların resimlerini yapanlardan Kıyamet Günü hesap sorulacağı ve bunların cezalanacağı açıklanmıştır. (İpşiroğlu, 2005: 9-20). Bu anlayış doğrultusunda da, İslam sanatında yani İslam inancını benimseyen Osmanlı sanatının ilk dönem eserlerinde somut olarak belirtilen tasvirlerden kaçınılmıştır.

İslam öğretisini benimseyen sanatçılar, minyatür sanatının kendine özgü kurallarını oluşturmuştur. Bu inanç çerçevesinde minyatür sanatı, katıksız renklere, belirgin kenar çizgilerine dayanan gölgesiz, yüzeysel bir resim anlayışına dönmüştür. Doğadan soyutlanmış biçimler kalıp, simge ve nakış olarak betimlenmiştir. Metinler içerisinde anlatılan konular her ayrıntısı dikkate alınarak işlenmiş, fakat biçimler gerçek görüntüsünden ve konumundan uzak kalmıştır. İnsan figürü de öteki öğeler gibi doğadan soyutlanarak iki boyutlu bir çizime indirgenmiştir.

Minyatür sanatının en yoğun örneklerinin görüldüğü ve özgün okullarına sahip olan Osmanlı, Türklerin Orta Asya'dan başlayarak diğer milletlerden aldığı etkileri kendi dünya görüşü, estetiği ve zevki ile birleştirerek, kendi yapısına uygun bir yorum ile minyatür sanatına yeni bir anlatım, yeni bir konu dünyası getirmiştir. Önceleri Fırdevsi, Nizami, Cami gibi yazarların öteki İslam çevrelerinde sık sık resimlenen edebi konulu eserlerini örnek alan Osmanlılar giderek Osmanlı tarihinin egemen olduğu belgeleyici bir konu dünyası geliştirmiştir. Daha çok Osmanlı sarayında hazırlanan el yazması tarih kitaplarını resimleyen nakkaşlar, Osmanlı

Devleti'nin gücünü yüceltici tasvirlerde başarıyla sonuçlanan savaşları, seferleri ve görkemli törenleri yansıtırken bir tür tarih belgeleyeceğini yaparlar. Nakkaşlar saray çevresiyle ilgili güncel konuları, yerinde izleyerek İslam minyatürünün kuralcılığı içinde olayları ve kişileri en doğru biçimiyle aktarırlar.

Fatih Sultan Mehmet'in minyatür sanatının gelişmesindeki rolü bilinmektedir. İstanbul'un fethinden sonra Fatih Sultan Mehmet'in Yeni Çağ'a ayak uydurma isteği ile Osmanlı sanatı, Batılı sanat anlayışını yakalama çalışmıştır.

Fatih Sultan Mehmet'in minyatür sanatının gelişmesi için verdiği girişimlerden en önemlisi yurt dışından ressam çağırması ve göndermesiydi. Bu dönemde açılan birçok Nakkaşhanede, usta nakkaşlar yetiştirilmiş, sanatçı değiş tokuşu yapılmıştır.

14.yüzyıl sonu 15.yüzyıl başından itibaren birçok değerli minyatür sanatçısı yetişmiştir. Bunlar arasında; Matrahçı Nasuh, Nigâri, Nakkaş Osman, Ressam Şahkulu gibi isimler yer almaktadır. 18.yüzyıldan itibaren ise Batı etkilerinin güçlendiği dönemdi ki bu dönem Osmanlı da Lale Devri'ne denk gelmektedir. Bu dönemde Batılı resim anlayışını, gelenekselliğe başarılı bir biçimde uygulayan, Abdülcélil Çelebi (Levni), Abdullah Buhari gibi sanatçılar öne çıkmıştır ayrıca bu dönemler boyunca ayrıca İstanbul'a getirilmiş olan ve günümüzde hala eserleri bulunan Mehmet Siyah Kalem de çok iyi bilinen nakkaşlar arasında sayılmaktadır.

Minyatür sanatının özelliği olan gerçekçi-belgeci anlatım her zaman var olmuştur ancak zaman zaman nakkaşlar, nakış resminin de değişim ve gelişmeye açık olduğunu çalışmalarında göstermiştir.

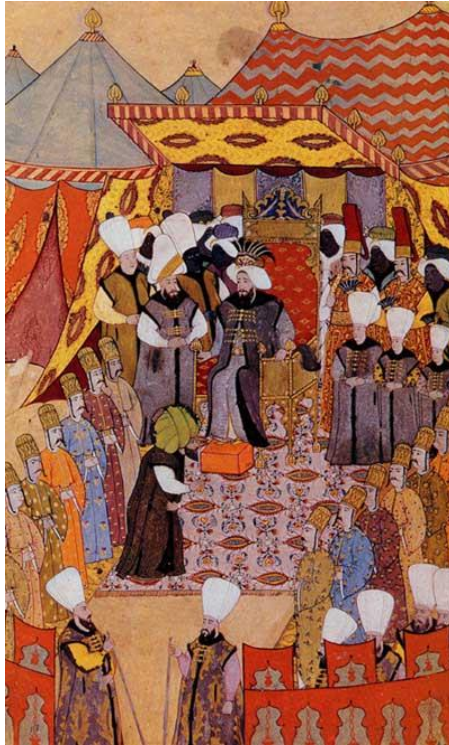
Belgeleyici anlatım dışında nakkaşlar, kendilerini geliştirmek adına ve elbette Batı ile olan ilişkiler sayesinde çalışmalarında farklı yaklaşımlar denemişlerdi. Bu değişim sürecinde bir şekilde nakkaşlar farklı konuları ele alıp zaman zaman el yazmalarından bağımsız levha resimlere yapmışlardır. Bu girişimler ile birlikte çalışmalarda, kalıplaşmış geleneksel kompozisyonun tekrarı yerine farklı denemelerde Batının örnek alındığı söylenen sonraki dönemlerin ilk eğilimlerini göstermişlerdir.

Klasik minyatür anlayışının dışına çıkarak çalışmalarında, yenilikçi ve dikkat çekici bir anlatımla örnekler sunan kişilere örnek olarak Levni'nin tek figür çalışmaları sunulabilir

18. yüzyıl nakkaşlarından olan Levni, minyatürde gelenekselleşmiş olan benzer çehreler ve aynı ifadeleri işlemek yerine betimlediği şahıslara karakter vermek

istememesiyle dikkat çekmiştir. Ayrıntıları gerçekçi ve detaylı bir ifade biçimiyle tasvir etme özelliği, nakkaşın gerçeklik algısına verdiği önemi göstermektedir. Aynı zamanda dönem içerisinde Batılı sanatçıların ülke içerisindeki etkisiyle çalışmalarında tam olmasa bile perspektife önem vermesi de nakkaş Levni'nin bu gelişmeleri takip ederek minyatür sanatının gelişmesine olan katkısını da gözler önüne sunar.

Levni'nin iyi bilinen iki eseri öne çıkmaktadır bunlardan biri “Surname-i Vehbi” adlı çalışmasıdır. III. Ahmet'in çocuklarının sünnet düğününü konu alan bu minyatür de bir dağınıklığın hâkim olduğu görülür. Levni'nin bu çalışmasında, klasik minyatür anlayışından uzaklaştığı gözlemlenir. Çalışma da perspektifin kullanılmaya başlanması (tam olarak kullanılmasa da), bu çalışmayı ilk dönem minyatür örneklerinden ayırmaktadır. Diğer çalışması olan “Silsilname” adlı eserinde Osmanlı sultanlarının resimlerini ve III. Ahmet'in portresini betimleyen Levni, batının etkisini hissettirmektedir.



Resim 1: Levni, Sultan'a Hediye Sunulması, Surname-i Vehbi



Resim 2: Levni, Sultan III. Ahmet

Bu dönemde çok yaygın olmamakla birlikte Levni'nin çalışmalarında kadın figürleri de dikkat çekmektedir. Bu çalışmaların dikkat çeken tarafı, kadınların halkın içinde yüzleri peçeli ya da yarı kapalı olarak saygı duruşları ile gösterilen kadınlar değil, cinsel çekicilikleri ile resmedilmiş olmalarıdır. Çalgı çalan, raks eden, uzanmış, kimi zaman da derin dekolterileriyle betimlenmişlerdir kadınlar.

Levni'nin Acem Çengisi adlı çalışmasında yukarıda belirtilen özelliği taşıyan çalışmalarından biridir. Çok sayıda ince örgü ve zengin baş süsleri ile tamamlanmış olan saç şekli, yüzünde hafif bir tebessümü, yana eğmiş olduğu başı, saç örgülerini tutan ve vücudunun esnekliğini göstermek istemişçesine bedeninin ekseni üzerinde hafif dönüşü detaylı bir şekilde resmedilmiştir. Kaftanın detaylı işlemeleri, serçe parmağındaki yüzük, sallanan küpeler, bilezikler ve dönemin ruhunu yansıtan kemeri. Kıyafetin göğüs dekoltesi ile de modelin hissedilen cinselliği de gözlerden kaçmayan bir detaydır.



Resim 3: Levni, Acem Çengi



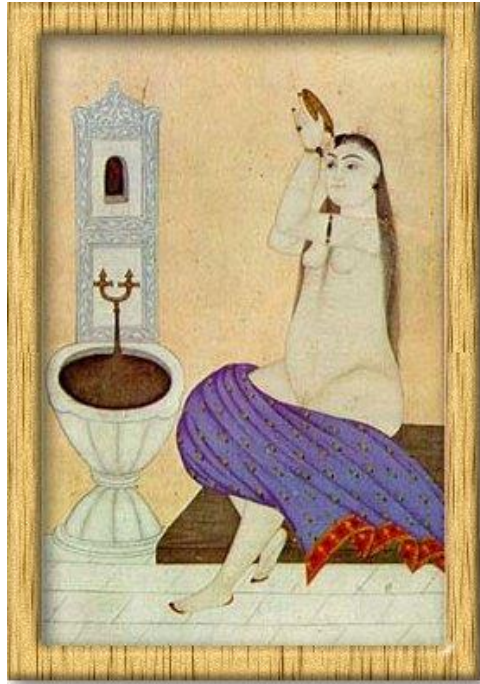
Resim 4: Levni, Frenk Kadını

Klasik Osmanlı minyatür resmindeki kadın figürlerine yepyeni bakış açısı kazandıran Levni, kadını, yaşamın içinde, cinsel kimliğiyle ve zamanın koşullarını esnetmeye çalışarak ustalıkla betimlemiştir.

“Frenk kadını” adlı çalışması da ayrıntılı işlenmiş süslü elbiseleri ve elinde yelpesiyle bir Avrupalı kadın figürünü betimlemiştir. Levni, bu çalışmasında ise dalgalı saçları omuzlarına dökülen, açık renk gözleri ile tipik bir Avrupa kadını resimlemeye çalışmıştır. Giyside bulunan detaylar, eteğin üzerindeki saydam etek son derece ince bir işçilikle renklendirilmiş, Avrupa kadın giysisinin ayırt edici özelliği olan korsaj ve ten rengi eldivenleri unutulmamıştır. Göğüs dekoltesindeki derinlik dikkat çekicidir. Ayrıca figürün ayağındaki topuklu ayakkabılar da modelin bir yabancı olduğunu gösteriyor.

18.yüzyıl minyatür tekniğinde çalışan ancak yeni denemelerde bulunan nakkaşlardan birisi de Abdullah Buhari’dir. Buhari’nin 1728-45 tarihleri arasında eserler verdiği, günümüze ulaşan imzalı ve tarihli eserlerinden anlaşılmaktadır. I. Mahmut Dönemi’ ne (1730-1745) rastlayan bu süreçte, nakkaşın fırçasından çıkan tek figür kadın tasvirleri, saray çevresi için hazırlanmış albümlerde toplanmıştır. Minyatürleri Levni’nin minyatürlerinden farklı olarak belirli bir modele bakılarak yapıldığı izlenimi uyandırmaktadır. Dönemin ev içi kadın modasını ve farklı etnik grupların kıyafet tarzını belgelemesi bakımından önem taşırlar.

Buhari'nin dikkat çeken eserleri arasında bulunan çalışmalarından biri Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunan “Yıkana Kadın” resmidir. Bu resimde hamamda yıkanan çıplak bir kadın görülür. Kadının mermer bir kurna önünde oturmuş, elindeki hamam taşıyla baştan aşağıya su dökünmektedir. El ve ayak parmakları, topukları, küpeleri, yüzünü, bileziği ile hayli süslü olan kadının bacaklarının kırmızı bordürlü açık mavi bir peştamal örtmektedir. Tamamen doğru bir bakışla yapılan bu resimde hiçbir ima yoktur ve sanatçı cinsel bir göndermede bulunmamaktadır. “Yıkana kadın minyatürü, bu dönemde değişen dünya görüşü sonucunda, ele alınmaya başlayan yeni konulardan biri olarak önem taşır. Hem geleneksel minyatür kurallarını, hem de kadının minyatür sanatı içerisindeki varlığını farklı bir boyuta taşıması bakımından kırılma noktası oluşturmuştur. Tümüyle İslami gelenekler üzerine kurulu olan Osmanlı minyatüründe Buhari kadının çıplak tenini, dolgun yapısını, belli belirsiz, yumuşak ve saydam koyuluk farklarından faydalanarak ‘modle’ etmesi bu kırılma noktasının gelecekte yapılacak bu tür konular için ipuçları verdiği anlaşılmaktadır” (Elmas, 2012, e-kaynak)



Resim 5: Abdullah Buhari
Hamamda Yıkana Kadın

Güvemli'ye göre: “Bu dönem sanatını sadece minyatürden ibaret zannetmek doğru değildir. Yazı sanatı da başka hiçbir millette görülmeyecek şekilde plastik bir değer kazanmış, resim sanatına ait değerlere ulaşmıştır. Başka milletlerde yalnız düşüncenin ifadesi olan harf sistemi, Türklerde, bilhassa Osmanlı Türklerinde tamamıyla tasviri bir mahiyet kazanmış, süslemenin ötesine geçmiştir. Tezhip ve benzeri süsleme sanatlarının dışında, hat (yazı) sanatı gerçek bir resim sanatı haline girdi. Öyle levhalar yazıldı ki bunları okumak söz konusu değildi. Bunlar sadece seyredilirdi. Tıpkı bir resim gibi. Bu alanda çeşitli yazı tipleriyle yazının resim değeri yükseltildi. Araplarca da bilinen Kufi ve Sülüs 'ten başka Ta'lik, Nesta'lik, Nesih, Rik'a, Rika', Divani, Reyhani, Muhakkak, Siyakat, Tevki', Fenni ve her tipin irisi olan Celi, bazılarının kırığı olan 'Kırma' örnekleri yaratıldı. Bugün Türk İslam eserleri Müzesi'yle başka müzelerimizi dolduran, taş üzerine kazılmış veya kabartma olarak işlenmiş cami, mezar, çeşme kitabeleri gibi eserler eşi bulunmazdırlar. Bunlardaki çizgi ritmi, yazının düz satıhta meydana getirdiği leke, karışık kompozisyonlar taklit edilemiyor. Yazıyla resim yapmak gibi yazıdan çok resme yaklaşan örnekler de verilmiştir.” (Güvemli, 2012: 197)

Matbaanın ülkeye gelişi ve seri kitap basımı, bir kitap basımı olan ve ayrıca masraflı olan minyatürün giderek azalmasıyla 18. yüzyıl ortalarından 19. yüzyıl başlarına kadar görülen ve Batı resminden izler taşıyan duvar resimleri yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Duvar resimleri, değişime uğrayan ekonomik ilişkiler süreci içinde ortaya çıkmış ve bireysel çalışmalar sonucu değil, zanaatçı anlayışına uygun gruplar tarafından ve süslemeci bir yaklaşımla yapılmıştır. İslamiyet inancının benimsenmesinden sonraki ilk dönemlerden itibaren yapıların duvarlarını süsleyen bitkisel ve geometrik şekillerin olduğu bilinmektedir. Fakat Osmanlı Döneminde yaşanan değişim süreciyle duvar resimlerinde de farklılıklar olmuştur. Bu değişimi; saraylar, kasırlar ve köşkların duvarlarında görmekteyiz. Bu eserlerde geleneksel nakkaşlık yerine batılılaşma etkisiyle yapılmış olan Barok ve Rokoko süslemeleriyle birlikte fresko ve yağlıboya tekniğiyle yapılmış çalışmalar görülmektedir. Bu resimlerin konularını genelde hayali manzaralar ve 19.yüzyıldan sonra yapılmaya başlanan figürlü çalışmalar oluşturmuştur.

Osmanlı, hızlı çöküşünü durdurmak için batının bilgi, birikim ve kurumlarına yönelmesi gerekliliğini, 18. Yüzyılın sonlarına doğru hissetmeye başlamıştır. III. Selim döneminde, askeri alanda yaşanan yenilik girişimi kurumsal alanda batılılaşma

yöndeki ilk girişimlerden birisidir. Osmanlının batılılaşma çabaları, askeri alanda başlamış ve yeni askeri kurumlar pek çok diğer alanın alt yapısını oluşturmuştur.

“III. Selim döneminde başlatılan sosyal, kültürel ve idari reformlara, II. Mahmut döneminde hem devlet kurumları alanında hem de sosyal kitlelere daha da geniş anlamda mal olacak şekilde devam edilmiştir. II. Mahmut, yapılan yeniliklerin üzerine bir şeyler eklemeye gayret ederek imparatorluğu Batı medeniyetine yaklaştırmaya çalışmıştır. Orduyu, düzeltme ve modernleştirmeye başlayan ıslahatlardan sonra eğitim ve öğretim işlerine de önem vermiştir. İlköğretimin mecburi olduğuna dair ferman yayınlamış olan II. Mahmut, Avrupa örneğinde öğretim yapan Askeri Tıbbiye’yi ve Harbiye’yi kurdurmuştur. Avrupa’ya ilk defa onun zamanında öğrenci gönderilmiştir.” (Karadağ, 2008: 7)

Elbette ki değişimler her zaman kolay benimsenmemektedir ve her zaman karşı çıkanlar veya ayak uydurmakta güçlük çekenler bulunmaktadır. “Osmanlıların Batı tarzı resim yapması da o derece kolay olmamıştır. İlk ressamalar doğaya çıkmaktan ürkmüş ve fotoğraflara bakarak resim yapmışlardır. Nesnenin ve doğanın kendisine değil, görüntülerine bakarak yaptıkları bu resimlere ‘hayalden’ diyorlardı. Hayal bugünkü anlamıyla ‘muhayyile’ (imagination) anlamına gelmiyordu, fotoğraf/resim demekti. Ardından perspektifle sorunlar yaşandı. İlk fotoğraflarda perspektifi ortadan kaldıracak, yüzeyi derinliğinden arındıracak, düzleştirecek yöntemler kullandılar. Bunu farkında olmaksızın resimsel düzleme de uyguladılar. Sosyal meseleler ve toplum görüntüleri değil, ilk resimlerde insansızlaştırılmış, ıssız mekânlar öne çıkmaya başladı. Gene de, her şeye rağmen resim yepyeni bir alan olarak insanların bilincine girmişti. Tanzimat’ın ikinci kuşağına gelindiğinde bu açılımlar yaşanmış, Fransız kültürel etkileri sonuçlarını üretmişti. Kültürel planda Osmanlı devleti artık başka bir yapıya kavuşmuştu.” (Kahraman, 2013: 79) Batılı anlamda resim yapmak artık Osmanlı toplumunun yaşamına daha çok girmiştir.

Askeri alandaki yenilikleri takip edebilmek için kurulan, yeni teknik bilgilerle donatılmış uzman kişilerin yetiştirildiği okul olan Mühendishane-i Berri Humayun Türk resminin temellerinin atıldığı ilkokuldur denilebilir. Daha çok askeri amaçlarla resim teknikleri öğretilmeye başlanmış olan bu okulda, sanat kurumsallaşma yönünde gelişimini sürdürmüştür. Mühendishane-i Berri Humayun’un resim derslerinde kamera obscura getirtilmiş böylece Osmanlı fotoğrafla tanışmıştır. Bununla beraber ifadecilikte belirlemeye başlamış, fakat araştırmaya ve belirtmeye

yönelik olmuştur. Çekilen fotoğrafta yüz belirtilmiş ama her türlü dışavurumsallıktan kaçınılmıştır. Osmanlı figürü batıdakinden farklı bir bakış açısıyla ele almış, her yeniliği kendi toplum yapısına uygun olarak adapte etmeye çalışmıştır.

Resim derslerinde Batı'nın perspektif kurallarını öğrenme, nesneye farklı bakış açısı kazandırarak nesneyi iki boyutlu bir yüzey üzerinde üçüncü boyut kazandırarak göstermeye yarayan ışık gölge uygulamalarını görmeleri sağlanmış ancak çalışmalılarının konusunun çoğunluğunu manzara resimlerinden oluşmuştur. Ressamlar figür çalışmaları yapmaya hemen başlamamışlardır. Bireysel ve toplumsal kimlikleri en iyi görsel anlatım aracı olan insan figüründen kaçışın nedenleri arasında, bu sanatçıların figür üzerinde eğitim görmemelerinin yanı sıra, İslam sanatındaki figür yasağının etkisinin hala hissedildiği Osmanlı sanatının, bu geleneksel kurallardan henüz kurtulamamış olması yer alır.

Padişahın dikkatini çekerek, desteğini alan figürsüz Türk resim sanatını geliştiren asker ressamı Ferik İbrahim Paşa (1815-1889), Ferik Tefik Paşa (1819-1866) ve Hüsnü Yusuf Bey (1817-861) resim öğrenimi için İngiltere ve Fransa'ya gönderilmişlerdir. Bu gruba daha sonra 1861 yılında Şeker Ahmet Ali Paşa (1841-1907), Süleyman Seyit (1842-1913), H. Zekai Paşa (1860-1919) ve Osman Nuri Paşa (1839-1906) dâhil olmuştur.

Tanzimat döneminde 1860'lı yıllarda Fransa'ya resim öğrenimi için gönderilen Türk ressamı için Paris'te Mekteb-i Sultani kurulmuştur ve 1874'e kadar hizmet vermiştir. Gerome, Boulanger ve Cabanel atölyelerin de yetişen bu sanatçıları arasında Süleyman Seyit ve Ahmet Ali Paşa daha çok dikkat çekmiştir.

İpek Duben'in Osmanlı sanatını incelediği kitabında belirttiği gibi: "Batı'lı resim öğelerinin kesin olarak Türk resmine girişini sağlayan ressamın başında Osman Hamdi ve Şeker Ahmet Paşa gösterilebilir. Osman Hamdi, yaşadığı dönemde belli bir grubun benimsediği fikirleri yansıtan ve figür resminde özlü örnekler veren bir ressamdır. Şeker Ahmet Paşa ise, ilk kuşak manzara ressamı arasında "gerçekçi" üslupta özgün resimler yapan bir sanatçıdır. Avrupa'da aynı hocanın eğitiminden geçtikten sonra, her iki ressam da kendi kişilikleri ve inançları doğrultusunda, batılılaşma sürecinde iki ayrı yolu başlatmışlardır. Osman Hamdi ilk gerçekçi figür ressamı olduğu gibi, ilk müzeci ve ilk arkeolog olarak ta milli hazineleri sahiplenecek bilince sahip kişidir. Şeker Ahmet Paşa, resmini ilk duvara asmayı günah sayan altı yüzyıllık imparatorluk topraklarında gerçek anlamda ilk resim

sergisini düzenleyen sanatçıdır. Fakat resim tarihi açısından önemli olan, her iki sanatçının da Türk resminin Batı ile hesaplaşmasında çok ciddi ve özlü örnekler vermiş olmalarıdır.” (Duben, 2007: 33) Bu iki sanatçıyı çağdaşlarından ayıran en önemli özellik de sanat için gösterdikleri cesarettir.

19. yüzyıl Osmanlı kültür ve sanat alanında, yaptığı farklı çalışmalarda önemli bir yer edinen Osman Hamdi, kadını resmin ana figürü olarak ilk defa konu edinen sanatçı olmuştur. “İki Müzisyen Kız”, “Mihrap”, “Haremde”, “Kuran Okuyan Kız”, “Vazo Yerleştiren Kız”, “ Türbe Ziyaretindeki Genç Kız”, “Gezintide Kadınlar” adlı çalışmaları, kadın merkezli eserlerindendir.

Osman Hamdi, Paris’te Baulanger ile Jean-Leon Gerome atölyesinde resim dersleri almıştır. İmge, suret tasviri, beden tasviri gibi sorunları çizmeye eğilen tavrı bu dönemde büyük bir değişimin göstergesi olmuştur.

Gerome’un öğrencisi olan Osman Hamdi Bey, figürlü kompozisyonlarda hocası gibi oryantalist bir betimlemeyi tercih etmiştir. Ancak Osman Hamdi’nin oryantalist resimleri, Batı da görülen oryantalist resimlerden farklıdır. Osman Hamdi’nin resimlerinde Batıdakinden farklı olarak doğu’nun erotik yüzü, odalığını, hamam sahnelerini, çarşafli kadınlarını, dilencisini, sokak satıcılarını, fakirlik göstermez. Osman Hamdi Bey, Batılı oryantalistin aksine, oryantalizmi, ülkesinin mimari değerlerini, kültürel zenginliğini, sanat eserlerini, tablolarını daha iyi tanıtabilme yolu olarak kullanmıştır. Osman Hamdi’nin resimlerindeki figürler, Osmanlı kıyafetleri içerisinde, Osmanlı mekânı içerisinde yer alan, düşünen, okuyan ve tartışan kişilerdir ve bu özellikleriyle değişen Osmanlı toplumunda bilginin, kadının, mevcut değerlerin önem kazandığı bir doğu-batı sentezini ifade eder.

Osman Hamdi kadını konu aldığı resimlerinde de İslam zihniyetine karşı bir tavır sergilemiştir. Bunlardan biri “İki Müzisyen Kız” adlı 1880 tarihli çalışmasıdır. İlk bakışta oryantalist gelenekte yapılmış görünen bu çalışma detaylı olarak incelendiğinde aslında Osmanlı kadının o dönem içerisinde Batılılar tarafından önyargıyla değerlendirilen yaşam biçimlerine hem de İslam zihniyetine bir karşı duruş olarak da değerlendirilebilir. Resme ilk bakıldığında; doğuya özgü halılar, terlikler, renkli mozaikler, saz, tef kadınların kostümü, zemin ve iç mekâna ait mimari çizgiler görülür.



Resim 6: Osman Hamdi Bey, İki Müzisyen Kız

Resimlerinde ki figürlere bakıldığında, Osman Hamdi'nin bir çok çalışma da aynı modelleri resmettiği görülür. Sanatçı birçok Avrupalı ressam gibi birçok çalışmasında aynı kişileri, aynı materyalleri ve aynı mekânları kullanmıştır. Bu doğrultudan bakıldığında “İki Müzisyen Kız” adlı çalışmasının mekânının Bursa yeşil camii olduğunu “ Bursa’da Yeşil Camii” adlı eseriyle, küçük değişiklikler yapılmış olmasına rağmen aynı mekân olduğunu anlayabilmekteyiz.

Türk Resminin Öncüleri adlı çalışmasında Durmuş, Osman Hamdi'nin çalışmalarını detaylı olarak incelemiştir. Durmuş'a göre bu çalışmalarda sorulması gereken soru: “Müzisyen kadınların camide ne aradıklarıdır. Ressam, hareme ait oldukları belli olan bu kadınları neden bir cami içinde resmetmiştir. Üstelik Harem’de en sağda bulunan kadın, büyük olasılıkla yine 1880 tarihini taşıyan **Kur’an Okuyan Kız** tablosundaki kadınla aynı. Yüz, saç ve dudak yapıları fazlasıyla birbirini arındırır. Yerde oturan müzisyen kadınla kopuk duran benzerlik, Kur’an okuyan kızla çoğu noktada bütünleşir. Bu yaklaşımla, Yeşil Cami’de yerde oturan müzisyen kadınla, Kur’an okuyan kadının da aynı olduğu söylenebilir. Osman Hamdi Bey, bunu yapmakla belki de kadınların iki ayrı ruh haline, iki farklı dünyasına dikkat çekiyordu. Haremdeki kadını aynı şekilde camide ya da rahle

başında Kur'an okurken resmetmesi, kadının dünyevi yaşamıyla uhrevi yaşamına alegorik bir gönderme olsa gerek. Haremde ezilen, kullanılan ve kirlenen kadın; camide dünyevi olandan kurtulup, arınır. Ingres ve Gerome gibi oryantalistlerin haremi kirlenme, hamamı arınma mekânı olarak kullanmış olmalarının Osman Hamdi'deki karşılığı belki buydu. Belki de sanatçı, aynı kadınları yarı çıplak halde resmetmek de istedi, ancak Osmanlı'nın kültürel ortamı buna izin verecek hatta kaldırarak düzeyde değildi. Ya da tam tersi, Batılı oryantalistlerin abartılı bir biçimde verdiği harem ya da harem çıplaklığındaki kimliksizliği vurgulamak istercesine kadınlarını neşesiz, doğal, erkek gözünü hedef almayan bir şekilde yansıtmak istedi tuvaline. Gerçekten de, Batılı oryantalistlerin tuvaline bir Roma ya da Yunan orjisi şeklinde yansıyan harem sahneleri, Osman Hamdi'nin hareminde dişiliğini kaybeder. Onun haremi, Osmanlı'nın sadeliğine yakışan, makul, sessiz bir harem. Buna karşın, kadınların ifadeleri dışında diğer her şey, Osman Hamdi'nin bu dönemde henüz oryantalizmin batılı ikonografisinden.” (Akbulut, 2009: 29)



Resim 7: Osman Hamdi,
Kur'an Okuyan Kız



Resim 8: Osman Hamdi,
Haremde

1901 tarihli “Mihrap” adlı resmi de Osman Hamdi'nin geleneksel anlayışa başkaldırdığı resimleri arasında en önemlilerindendir. Figür, hafif öne eğilmiş duruşu ve seyirciyle arasına mesafe koymayışı ile izleyicisini resmin içine çekerek bir diyalogu başlatacak gibidir. Osman Hamdi, kadını rahleye layık gören, anıtsallaştırarak yücelten anlatımıyla kadını yüceltmıştır. Rahlenin önüne anıtsal boyutlarda bir kadın figürü oturtmak, ayaklarına kitapları sermek (kimilerine göre kutsal kitabı sermek) sadece Türk resminde değil Türk sanatının hiçbir dalında cesaret edilmemiş bir devrim olarak nitelenebilir.



Resim 9: Osman Hamdi,
Mihrap

Her ne kadar Osman Hamdi'nin resimlerine konu olan kadınlar, Batılı oryantalist sanatçıların kadınlarına, erotizm ya da şehvet içermemeleri ve hayali mekânların kadınları olmamaları yönünden benzemeseler de, kadınlar resimlerde Doğu'ya ait kıyafetler içinde dış mekânda feracelidirler. “Gezintide Kadınlar” tablosunda da “Mihrap” adlı çalışmasında da aynı özellikler görülmektedir. Resimde kadınlar kendilerine bakıldığının farkında olarak izleyiciye bakmaktadırlar.



Resim 10: Osman Hamdi,
Gezintide Kadınlar

“Gezintide Kadınlar” adlı çalışma dönemi içerisinde Osman Hamdi’nin çağdaşlarının resimlemekten kaçındıkları kendine güvenen kadınları betimlese de farklı bir bakış açısı unutulmamalıdır. Evet Osman Hamdi’nin kadınları bakıldıklarının farkında olarak izleyicisini tuvale bakmaya davet eden kadınlardır ancak aynı zamanda dönemin kadınlarının sokakta nasıl giyinmeleri gerektiğini nasıl davranmaları gerektiğinin de mesajını verirler.

Batılı anlamda Türk resim sanatının başlangıcını temsil eden bu dönemlerde figür çalışmaları nadiren yapılmıştır. Ağırlıklı olarak figür çalışmalarının yapılması Sanayi-i Nefise Mektebi’nin açılmasıyla yapılmaya başlanmıştır fakat o dönemlerde kadın modellerden çalışmak neredeyse söz konusu bile olmadığından, genellikle yaşlı erkek modellerden çalışılmış ve çoğunlukla da portre çalışmaları yapılmıştır. Elbette bu dönemde ressamların hiçbir zaman kadın figürü özellikle de nü yapmadıkları yargısı yanlış olur. Bu çalışmaların sayısı az da olsa vardır yapılmıştır ya da en azından ressamların yurtdışı eğitimleri sırasında kadın figürü çalıştıkları düşünülmektedir.

Yurtdışı eğitimi sırasında yapılmış olan nü çalışmalara ve Osman Hamdi Bey gibi çalışmalarında kadını merkeze oturtan çalışmalara örnek olarak Halil Paşa’nın eserleri ve etütleri gösterilebilir.

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

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

Halil Paşa, akademik gelenek ile izlenimci resim sanatının çekişmesinin en yoğun olduğu dönemde, izlenimci sanatla tanışmıştır. Çalışmalarında, izlenimci resim anlayışının izlerini doğrudan göremesek de izlenimci özelliklerin etkilerini hissedebilmekteyiz. Halil Paşa manzaralarındaki yeri duyarlılık izlenimci etkiler

taşımaktadır. Resimleri doğayla kurduğu ilişki ve ışık duyarlılığı açısından izlenimci olarak kabul edilmiştir. Halil Paşa izlenimci sanatın özelliklerini, kendi üslup çizgisiyle birleştirebilmiştir. Doğaya ve açık havada resim yapmaya olan ilgisi akademik anlayış dışına çıkmasına yol açmıştır. Peyzajın yanı sıra figüre ağırlık veren ressam daha çok kadın figürü çalışmıştır.

Çağdaşlarının Halil Paşa için yaptıkları eleştirilerine Canan Bayer araştırmasında şu şekilde yer veriyor: “Refik Epikman, Halil Paşa için; ‘itinalı, dürüst, çok defa (ekzeküsyon) icra mükemmeliyetine erişen şayanı dikkat’ eserler meydana getirdiğini ifade etmiştir. Nurullah Berk, ressamın, Hüseyin Zekâî Paşa’nın tarz ve anlayışında manzara resimleri gerçekleştirdiğini belirtmiş; Arif Kaptan ise Mayıs 1940 tarihli Güzel Sanatlar dergisindeki ‘General Halil’ yazısında, sanatçıya dair etraflı değerlendirmelerde bulunmuş ve Halil Paşa’nın sanatını iki ayrı dönemde irdelemiştir. ‘Birinci devrede onun gençliğinde yaptığı ve henüz Avrupa tesirleri taşıyan resimlerini göreceğiz; diğer devresinde ise empresyonizme cereyanlarını yalnız renkte ve mahallî atmosferde kabul edebilen Mısır’daki faaliyetini bulabileceğiz.’ diyen sanatçı, ilk dönemde Halil Paşa’yı daha titiz, daha kişisel ve daha samimi gördüğünü belirtmiş. Özellikle portrelerinde Süleyman Seyyid’deki desen anlayışına yakın bir olgunluk gösterdiğini kaydetmiştir. Sanatçı, Halil Paşa’nın Avrupa’da bulunduğu yıllarda kendini geliştirmesini sağlayacak kaynakları seçemediğinin de altını çizerek bundan dolayı eserlerinde görülen tesirlerin: ‘O devredeki hakikî pentür endişelerinin ortaya koyduğu aramaların tezahürü (belirtisi) değil, Avrupa’da mühim bir ekseriyetin tâbi olduğu, kabiliyeti hiç değiştirmeyen muayyen ve fotoğrafik bir üslubun tekerrürü olarak’ kaldığını vurgulamıştır.” (Bayer, 2009: 250)

Paris’te 1900’de düzenlenen uluslararası bir sergi olan Salon Des Aristes Français’de “Madame X” adlı pastel portresiyle bronz madalya almıştır. Halil Paşa’nın figürlerinde Paris’ten edindiği bilgilerin etkisi açıkça görülmektedir. Çıplak desen etütleri ise çağdaş Türk resminde bu türün en önemli örneklerindendir.



Resim 11: Halil Paşa,
Madam X



Resim 12: Halil Paşa,
Çıplak Etüd Desen

Halil Paşa'nın Eldivenli Kadın, Yatan Kadın, Yaşlı Halayık gibi birçok eseri bulunmaktadır. “Yaşlı Halayık” adlı eserinde kırmızı mantosu ile ateşin başında ısınan yaşlı bir kadın figürünü resmetmiştir. Figürün büyüklüğü bize Osman Hamdi'nin anıtsal figürlerini hatırlatmaktadır. Figürün kıyafetleri, yüzündeki kırışıklıklar, dokular ustaca işlenmiş ve bu anıtsal anlatımla yaşlı bir bedeni ölümsüzleştirmiştir. Üslup olarak desen ağırlıklı gerçekçi bir yaklaşımı benimsemiş olsa da aynı zamanda ışık-gölge ve rengi kullanmaktan geri kalmamıştır.



Resim 13: Halil Paşa. Yaşlı Halayık, Tual Üzerine Yağlıboya

“Uzanan Kadın” adlı eseri, Osmanlı etkisinin hissedildiği bir oda içerisinde, dingin bakışlarıyla resmin merkezinde bulunan ve izleyicisine doğrudan bakan bir kadından oluşmaktadır. Ayrıca bu resminde, kumaş kıvrımları ve dokuları, sürahi ve bardak gibi ayrıntılara da özel bir önem vermiştir. Halil Paşa burada üslup olarak desen ağırlıklı gerçekçi bir yaklaşımı benimsemiş olsa da aynı zamanda ışık ve renk etkilerini de araştırmaktan geri kalmamıştır, ayrıca resimde kadının güzelliğini de Vurgulamış romantik bir yaklaşım benimsemiştir. Halil Paşa bu resminde içinden çıktığı kültürel ortamın bir ifadesi olarak daha sıcak, yerel tonlar kullanmış, modeli poz vermekten uzak doğal bir görünümde tasvir etmiştir.



Resim 14: Halil Paşa, Uzanan Kadın

Ahu Antmen’in bu çalışma ile ilgili eleştirileri şöyledir: “Halil Paşa’nın ‘Uzanan Kadın’ı gerçekleştirdiği yıllarda yüz, el ve ayaklar sıkı örtünme kurallarına tabiydi, ayrıca İslam kültüründe ayakların açık olması namazın geçerli ya da geçersiz sayılmasına yönelik tartışmaların konusuydu. Dolayısıyla, bir kadının ‘mahrem’ine yönelen bu resim kendi döneminin kültürel koşulları içinde fazlasıyla açık olduğu düşüncesini de beraberinde getirir. ‘Uzanan Kadın’ın gerçekleştirildiği dönemde bazı modernleşme atılımlarına karşın kamusal alanda kadının mahremiyetine verilen önem azalmamıştı. Tanzimat’tan sonraki dönemde kadınların yalnızca toplumsal olarak değil, fiziksel olarak da ‘görünmez’ kılınmasına yönelik yasalar hala çıkarılmaktaydı. Örneğin nüfus kayıtlarıyla ilgili bir talimatnamede erkeklerin

fiziksel görünimleri betimlenirken, kadınların yalnız isimleri ve yaşları yazdırılmaktaydı; ya da örneğin bir evin kadınlara ait mekânlarını gören komşunun, duvar ya da tahta perde yaptırarak görüşü engellemesi ve verdiği zararı telafi etmesi gerekmektedir. Kadınların kamusal alanda nasıl giyindiği ise, resmi düzeyde başlı başına önem verilen bir konu olarak dikkat çeker. Bu konuda sürekli fermanlar çıkarılmış, kurallara uymayanlar cezalandırılmış ve bu uygulamaların, 1890'lı yıllarda bir ölçüde gevşemeye başladığı gözlemlense bile kadınlar yinede sıkı bir denetime tabi tutulmuşlardı.” (Antmen, 2013: 27) Antmen’inde açıkladığı gibi, Halil Paşa’nın bu çalışması aslında Osman Hamdi gibi dönemin geleneksel anlayışına bir karşı çıkıştır.

Osmanlı kadının koşullarını farklı bir yaklaşımla ele alan bir diğer ressam olan Şehzade Abdülmecid’tir. Abdülmecid, hanedanlığın bir üyesi olarak devlet görevlerinin yanı sıra ressamlığı ve sanatsal olaylara verdiği maddi, manevi destekle öne çıkmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin gazete çıkarma girişimleri, Galatasaray sergileri, basılan sergi katalogları, Şişli Atölyesi, Viyana Sergisi gibi faaliyetlere katkıda bulunmuş, destek olmuştur. Abdülmecid Saray ressamı Fausto Zonaro’dan resim dersleri almıştır. Ayrıca Zonaro dışında, Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Çallı İbrahim, Hikmet Onat, Namık İsmail, Nazmi Ziya, Şevket Dağ’ın da ders verdiği bilinmektedir.

Sanatçının büyük boyutlu tablolarında saray hayatı ve modernleşen yaşam biçimi, manzara, natürmort, hayvan tasvirleri, modelden çalışılan çok figürlü kompozisyonlar, portreler ve tarihi konular ön plana çıkar. Yaptığı figürlü çalışmalardaki başarısı en çok sanatçı dostlarının, Batılı müzisyenlerin, padişahların, ailesinin ve sarayda yaşayanların portrelerinde gözlenir. Model olarak çoğunlukla eşlerini ve çocuklarını tercih eder. Tam veya yarım boy kompozisyonlarında figür ayakta duru ya da oturur. Figür ve çevre ilişkisini önemser. Model kişiliğini yansıtan nesnelerle çevrilidir. Orantılı yatay ve dikey figürlerle hareketli düzenlemeler oluşturur. Abdülmecid Efendi’nin resim anlayışının temellinde sağlam bir desen anlayışı ön plandadır. Çağdaş giysiler içinde ve modern giyim tarzlarıyla bir Osmanlı Veliahdı’nın karısını ve kızını görüntülemiştir. İlk dönemlerinde akademiktir ama 1920’lerden sonra izlenimci bir teknik geliştirebilir.

Şehzade Abdülmecid pek çok portre çalışmasının yanı sıra en önemli resimleri 1918’de gerçekleştirilen Viyana Sergisi’nde büyük beğeni toplayan 1917 tarihli “Harem’de Beethoven” ve “Harem’de Goethe” isimli resimleridir.

“Haremde Goethe” resmi, Şehzade Abdülmecid’in sanat anlayışını belirleyen değerleri sergilemekle kalmaz aynı zamanda dönemin resim anlayışının yansıtıldığı odalık resimlerine yeni bir yaklaşımı da sergiler. “Resimdeki kadının Halife Abdülmecit’in ilk eşi olan Şehsuvar Kadınefendi olduğu bilinmekle birlikte bu ayrıntı, resmin başlığından da anlaşılabilceği gibi, ön plana çıkan özelliği değildir. Resim esas olarak, Osmanlı haremde Goethe’nin Faust’unu yabancı dilden okuyabilen, saç modeli ve kıyafetleriyle herhangi bir batılıdan ayırt edilemeyecek olan bir kadının portresidir. Jacques Louis David’in Madame Récamier Portresi ile karşılaştırıldığında Haremde Goethe’nin, bir kadını entelektüel bir kimlik ile temsil etme biçimi açısından Batı resminden ayrıldığını savunabiliriz.” (Antmen, 2013: 50) Ayrıca sanatçı, klasisizmin özelliklerini yansıtan poz, formu ve yüzü de incelemiş olduğunu ve özümseyerek yapıtlarında uyguladığını kanıtlamaktadır. Abdülmecid, saray mekânının haremî içinde bir prensesi, klasisizmin niteliklerini saklı tutan bir sanat anlayışıyla resimlemiştir. Kadının duruşu ve ifadesi klasisizmin kadın figürüne yüklediği klasik tanrıçaların mağrur ifadesini taşımaktadır.



Resim 15:Şehzade Abdülmecit, Haremde Goethe



Resim 16: Şehzade Abdülmecit, Haremde Beethoven

Abdülmecid, Osmanlı sarayının dünyaya kapalı yaşamını yansıtan resimler yapmıştır. Saraya içinde prenseslerin giysilerini, okudukları kitapları ve dinlediği müziği resimlemiştir. Şehzade Abdülmecid'in portre ya da çok figürlü düzenlemeler yapmaya eğilimli olması çağdaşları arasında onu ayrıcalıklı bir yere getirmişti.

“Batılılaşma sürecinin ikinci eşiği olan II. Meşrutiyet’in ilanını takip eden iki yılda sanatçılar, çoğunluğu Paris olmak üzere resim bilgi ve görgülerini arttırmak için Avrupa’ya giderler. Avrupa’dan dönen İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran Sanayi-i Nefise’de göreve başlarlar. Batı tipi resmin öğretildiği ilk eğitim kurumu, Mühendishane-i Bahri-i Hümayun’dur ancak daha etkili bir biçimde organize edilmiş olan Mühendishane-i Bahri-i Hümayun çok daha iyi sonuçlar verdiğinden genellikle ilk Batılılaşmış resim okulu olarak kabul edilir. Tanzimat sonrası Osmanlı resmi bu okullarda yetişmiş ressamların ve sivil sanatçıların ürünüdür. “1914 Kuşağı” ressamları olarak da anılan bu dönem sanatçılarının tablolarına hayatı tamamen etkileyen batılılaşma heyecanları, toplumsal değişimler ve güncel gerçekler olarak yansımaktadır. Böylelikle portre, figür ve çıplak yeni konular olarak Türk resmine girer.” (Karadağ, 2008: 15)

II. Meşrutiyet'i izleyen iki yıl içerisinde bir kısmı Sanayi-i Nefise'nin bursu, bir kısmı da önemli kişilerin sağladığı olanaklarla, bazı genç ressamlar yurt dışına çıkmaya başlamıştır. Bu sanatçıların büyük bir kısmı 1914 yılına kadar Paris'te Jean-Paul Laurens, Cormon gibi hocaların atölyelerinde eğitim almıştır.

O dönemlerde çağdaş sanatın merkezi olan Paris'te sanatçılar yeni sanat anlayışlarını, yeni üslupları denerken(kübizm, fovizm gibi) dünyanın her yönünden Paris'e gelen pek çok yabancı gibi Türk ressamlar da izlenimci resimle ilgilenmiştir.

Yeni üslupların hala tartışılıyor olmaları buna karşın empresyonist resimlerin yaygınlığı ve popülerliği ressamların bu akıma yönelmeleri için geçerli sebeplerden biridir. Müze ve galerilerde gördükleri en yenilikçi sanat olan izlenimcilik, ülkelerinde aldıkları akademik eğitim ile kıyaslanınca çok modern ve yenilikçi gelmekteydi.

Akademik anlayışla aldıkları sanat eğitiminde yapmış oldukları çalışmalar, koyu gölgelerin ve renklerin kullanımı ile fırça vuruşlarının anlaşılması pürüzsüz ve doğal gerçeğe benzeyen bir eğitime dayanmaktaydı. Buna karşılık izlenimcilik; açık havada, doğanın anlık izlenimleri, ışık ve canlı renklerin, özgür fırça darbelerinin oluşturduğu lekelerden oluşan eserler olarak var olmaktaydı. Bu yenilikçi ve heyecan uyandıran anlayış Paris'teki ressamlarımız tarafından benimsenmiş ve Fransız hocalardan bu üslupla eğitim almışlardır.

Genç ressamların Paris eğitimleri I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla sona ermiş ve 1914 yılında yurda dönmüşlerdir. 14 Kuşağı adı verilen bu genç sanatçılar ülkemizde izlenimciliği temsil etmiştir. Batı'da 1860 yılında başlayan, 1870'de doruğa ulaştıktan kısa bir süre sonra da Batı'nın bütün sanat çevrelerini saran empresyonizm, Türkiye'de Hüseyin Zekai Paşa ve Halil Paşa'lara rağmen, sanatçıların dönüşünden sonra 1914'de başlamıştır. Çallı kuşağı olarak ta bilinen bu grup Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki öğretmenlik yıllarında yıllardır devam eden akademik eğitimde önemli bir değişimi gerçekleştirmiştir.

“Çallı Kuşağı sanatçıları, Osmanlı'nın son dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarını gözlemlemiştir. Bu sanatçı topluluğu, Türk resminde önemli bir konuma sahiptir. Çallı Kuşağı sanatçıları, düşüncelerini tuvalere rastgele aktarmamış, plânlı ve programlı olarak bazı imgeleri resimlerine taşımışlardır. Kadın da bu imgelerden biri olarak sıklıkla kullanılmıştır. Böylece Cumhuriyet dönemi resminin yapılanmasında önemli rol oynayarak, Türk resminde konu zenginliğine

ciddi anlamda katkıda bulunmuşlardır. Özellikle “Asker Ressamlar Kuşağı’ndan sonra, ilgi gösterilen manzara, ölü doğa ve figür, 1914 Kuşağı sanatçıları tarafından olgunlaştırılmıştır.” (Başbuğ, 2010: 371-392) Çallı kuşağı sanatçıları yapmış olduğu çalışmalarında “Kadın” figürüne farklı bir yaklaşım getirmiştir. Çallı kuşağının figüre ağırlık vermesiyle peyzaj ve natürmortun ağırlıklı olarak ele alındığı çalışmalar azınlıkta kalmış hatta Çallı kuşağı sanatçıları çalışmalarında özellikle nü’ye yer vermiştir. Türk resim sanatı yenilenip çağdaş bir görünüm kazanama yoluna girdikçe sanatçılar ‘çıplak’ sorununa ilişkin yeni çözümler arama zorunluluğuyla karşılaşmışlardır. Resimde çıplaklık sorunu Türk sanatçısının çağdaş biçim özgürlüğüne açılışını da simgelemektedir. 1914 dönemine kadar olan önceki dönemlerde figür ve çıplak figür, portre konuları işlense de bu konulara karşı en yoğun ilgi 1914 dönemi sanatçıları arasında görülmüştür. Akademik karakterli nü çalışmaları pek çok ressamda görülmüştür. Az sayıda ressam kuru akademik üslubu aşarak kendi üsluplarını oluşturmuşlardır. Bu dönemde model bulma zorluğu çeken ressamlar eşlerini model olarak kullanmışlardır. Ressam artık çıplak kadın figürünü resme yerleştirmiştir.” (Kantar, 2006: 66-67)

Fatih Başbuğ 1914 Kuşağına yönelik yaptığı araştırmada Çallı kuşağı sanatçılarının çalışmalarına yönelik şöyle bir açıklama getirir: “Çallı Kuşağı sanatçıları Osmanlı’nın son dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarını gözlemlemiş bir birliktelik olarak, Türk resminde Önemli bir konuma sahiptir. Bu ressamlar arasında İbrahim Çallı’nın yapmış olduğu *Hatay’ın Anavatana Hasreti* isimli çalışma irdelenirken, 1910’ların ortaları ile 1920’lerin başlarında kadın imgesinin, sıra dışı bir görüntü verdiğinden söz edilmemişti. Özel eğitim almış farklı bir görüntü çizen, yabancı dil bilen, Batı ile bağları olan, kendine güvenen biraz ürkülerek bakılan, giyimiyle de dikkati çeken Türk kadınının farklı bir biçimde yansımadır bu tablo. Kadının toplumsal anlamda desteğine en büyük gereksinim, Cumhuriyet döneminde duyulmuştur. Çallı Kuşağı’nın resimlerinde kadın, toplumun genel görüntüsünden soyutlanarak ülküselleştirilmiş, Nazmi Ziya’nın *Taksim Meydanı* adlı yapıtında da görüldüğü gibi kentin merkezinde telaşla yürüyen, çağdaş giyimli, kentin dinamikleri içine katılan bir figüre dönüşmüştür. Görülüyor ki Çallı Kuşağı sanatçıları, rastgele düşüncelerle tuvaleri başına geçmemişler, plânlı ve programlı olarak bazı imgeleri resimlerine taşımışlardır. Kadın da bu imgelerden biri olarak sıklıkla kullanılmıştır. Böylece Cumhuriyet dönemi resminin yapılanmasında

önemli rol oynayarak, Türk resminde konu zenginliğine ciddi anlamda katkıda bulunmuşlardır.” (Başbuğ, 2009: 249) Başbuğ’unda değindiği gibi Cumhuriyet resminin temellerini atan Çallı kuşağı sanatçıları kadına büyük anlam yüklemiş ve çalışmalarında da bunları göstermiştir.



Resim 17: İbrahim Çallı,
Hatay’ın Anavatan Hasreti

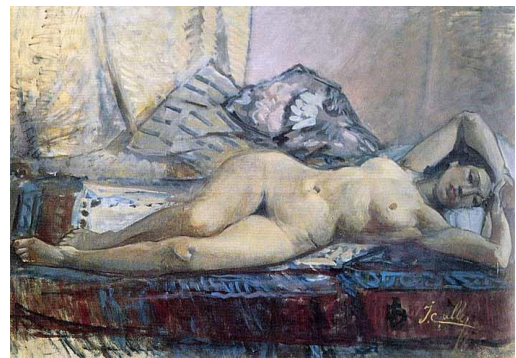


Resim 18: Nazmi Ziya Güran, Taksim Meydanı

Çallı kuşağı sanatçıları elbette sadece çalışmalarında kadınlardan beklenen sorumlulukları resmetmemiştir. Dönemin sanatçılarının eserlerine baktığımızda resimsel anlamda yeni arayışlar da gözlemlenir ve nü figür çalışmaları da dikkat çekicidir. “1914 kuşağının önemli ismi olan İbrahim Çallı’ya figür bağlamında baktığımızda ise karşımıza ilk olarak ‘nü’ resimleri çıkmaktadır. Figürün yasak olduğu bir topluma çıplak modelden çalışmalar yapmayı kazandırmanın yanında gerek araştırmacı, izlenimci gerekse yeniliğe açık kişiliğiyle insan bedenini tüm ayrıntısıyla incelemiş, figürün anatomik hareketi üzerine yoğunlaşmış, böylelikle bedenın oransal değerlerini vurgulamıştır. Sanatının en gözde konusu olan insan bedenini en iyi biçimde yorumlayan Çallı, o bedenleri genelde iç mekânlarda yalnız betimlemiş ve figür-mekân ilişkisini ön plana çıkarmıştır. Her ne kadar mekânda ki objeleri resmine aktarsa da objelerde görülen tamamlanmamışlık izlenimine karşılık modelin vücudu tamamlanarak figür vurgulanmıştır. Resimlerinin başlıca özelliği de rahat fırça vuruşlarıdır ki bu fırça vuruşları figürün kişisel kimliğini de yansıtmış ve kişiye göre değişerek resimsel bir dil kazanmıştır. Işığı çok iyi kullanan sanatçı adeta ışıqla birlikte kadının erotik niteliğini ön plana çıkarmak istemiştir. Işığı açınca tüm çıplaklığıyla ortaya çıkan gerçekler gibi kadın vücudu üzerinde ışığı ustaca kullanmış ve onun gizemini gözler önüne sermiştir. Resimlerinde ışık her zaman bedeni, figürü ön plana çıkarmıştır.” (Serdar, 2009: 53) Resimsel anlamda ele alındığı zaman elbette ki bu çalışmalar muhafazakâr kesiminin hala yoğun olarak bulunduğı bir dönem için devrim niteliğindedir ama içeriksel olarak ele alındığında kadınlar bu resimler de cinsel kimlikleri ile değişen sanat anlayışını göstermede bir araç olarak bulunmaktadır sadece.



Resim 19: İbrahim Çallı,
Yatan Çıplak

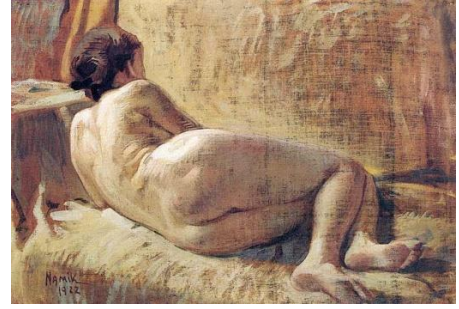


Resim 22: İbrahim Çallı,
Yatan Çıplak

Günün modasının yansıtıldığı resimlerde, kadını figürünün vazgeçilmez bir tema olarak işleyen Çallı Kuşağı sanatçılarından biri de Namık İsmail'dir. "Hem Çallı hem de İsmail, figür konusunda yapmış oldukları başarılı çalışmalarla Türk resim sanatında ayrıcalıklı bir yere sahiptirler. Çallı ve İsmail yaşamları boyunca önem verdiği çıplak modelden çalışmalarıyla ön plana çıkmış ve akademik bir yer edinmişlerdir. Figürün yeterince yaygın olmadığı bir dönemde büyük bir cesaretle nü'leri ele alarak bedeni inceleyen bu sanatçılar hareketi, ışığı kadın bedeninin oransal değerlerini kendilerine has serbest fırça vuruşlarıyla anlatmışlardır. Kadını her haliyle göstermeyi hedefleyen bu iki sanatçının figürlerinde bir atölye objesi olmanın yanı sıra figür, soyunurken, giyinirken, yatarken hep bir eylem içinde ele alınmış ve izleyiciye hayatın içinden bir parça olduğu mesajını vermiştir. Her iki sanatçıda figürlerinde nötr bir arka plan kullanarak figürü ve onun anatomik yapısını ön plana çıkarmışlar, yüz ve hareketlerde ise modelin sosyal ve psikolojik durumunu, ruh halini yansıtmayı ustalıkla başarmışlardır. Atölye çalışması ve etüt konusu olan çıplak figür, Çallı ve İsmail'in ona sanatsal anlam yüklemesiyle zamanla bir başyapıt haline gelmiştir ve bu başyapıtlar Türk resminin ilk çıplakları olarak değerlendirilebilirler." (Serdar, 2009: 56)



Resim 21: Namık İsmail,
Uzanmış Çıplak



Resim 22: Namık İsmail,
Yatan Çıplak

20. yüzyıl başlarına kadar Osmanlı toplumunda "kadın"ın yeri oldukça gerideyken, kadın gerek kıyafeti gerekse yaşantısıyla dış dünyadan soyutlanmış kendi iç dünyasına kapanmış bir hayat sürmüştür.

Tansuğ'unda belirttiği gibi: "Osmanlı toplumunda kadın sorunu, dinsel hükümlerin ağır bastığı, hatta bazen fanatizmin hüküm sürdüğü kentsel çevrelerde bir baskı hedefi olarak ele alınmış gelmiştir. Oysa Anadolu geleneklerinde kadının toplumsal güç ve yerinin büyük ve etkin olduğu bir geçmişe sahip olduğu bilinir. Bu

gelenekler bazı kırsal yöreler, bazı tarikat çevreleri ve giderek çağdaş uygarlaşmaya adım atılan üst toplum tabakalarında süregelmiş ya da canlandırmıştır.” (Tansuğ, 1996: 135) 19. yüzyıldan itibaren yavaş bir biçimde de olsa kadını özgürleştirme sürecinde Meşrutiyet’in ilanı ile özellikle kentli Osmanlı kadınının yaşamında yeni bir dönem açılmış ve dışarıda kaldığı gerçek yaşamın bir parçası olmuştur.

“Müslüman bir toplum yapısına sahip Osmanlı’nın son döneminde beliren Batılılaşma Hareketi içerisinde kadın kimliği ve kadın sanatçı adayının konumu belirgin bir biçimde dış dünya tarafından şekillendirilir. Batılı bir yaşam stiline yönelen Burjuva Osmanlı aydın aile kızlarının sanata gösterdikleri ilgi, onların çağdaş Batı’nın sembolik yüzü olarak konumlandırılmasına sebebiyet verir. Güzel sanatlara olan merak ve ilgi şüphesiz İstanbul merkezli bir eğilim olarak başlar ve özellikle gayrimüslim ailelerin bir sosyal temsil olarak çevrelerine yaydıkları etkilerden beslenir. Batılı değerlerle büyütülme hevesiyle resim yapmaktan, piyona çalmaya, bir yabancı dil olarak dönemin popüler lisanı olan Fransızca öğrenmekten aile ortamlarında küçük tiyatro oyunları sahnelemeye kadar pek çok kültürel formun denendiği bu uğraşlar, özünde kabuk değiştirmeye başlayan aile ve toplum yapısının sembolik dönüşümünü temsil eder. Sanatın farklı temsillerine genç kızın gösterdiği bu ilgi çoğu örnekte, mesleki bir uğraşa dönüşmesine müsaade edilmeyecek olan kapalı bir döngüdür. Nihayetinde genç kızın geleceği evlilik bağı ve anne olmanın sorumluluğu ile mühürlenmiştir.” (İstanbul Modern, 2011: 20) Yani zaman içerisinde toplum anlayışı görsel olarak değişse de özü pek değişmemektedir. Kadınlar çoğunlukla eğitilmiş anne olmak amacıyla yetiştirilmek istenmektedir.

Türk resim sanatına bakıldığında zaman ise “kadın” imgesinin 20. yüzyıl başlarından itibaren değişimi, Osmanlı Türk kadınının toplumsal, kültürel ve ekonomik yaşamda değişen konumuyla doğrudan ilişkidir. Bu büyük dönüşüm ve çağdaşlaşma döneminde İstanbul ya da Anadolu kadını, tuvallerin yüzeyine, gerçekte olduğundan farklı görünümde yansıtılmış, kadın imgesi yeniden kurgulanarak söylemleştirilmiştir. Osmanlı modernleşmesinde, modernliğin temsilinde kadın, her zaman önemli bir simge değeri taşımış ve ideolojinin yaygınlaştırılmasında vazgeçilmez bir öge olmuştur. Sanat özellikle de resim, kentli ya da köylü kadını modernleştirerek görselleştirirken, tasarlanan devrimleri, hedeflediği değişimleri kadın imgesinin yardımıyla inandırıcı hale getirmiştir. Resimlere Osmanlı kadınının

moda, giyim kuşam, süs ve mobilyaları eğitim değişiklikleri resimlere bir oranda yansıtılmıştır.

Ancak bu değişen kadın imgesi, kadınlardan beklenen değişimi yansıtmaktadır. Eserlere bakıldığı zaman, değişimin simgesel aracı olan kadının gerçek sorunları karşımıza pek çıkmaz. Konular batılılaşması istenen kadınlardan oluşur çoğunlukla.

Kadınlar açısından iyi gelişmeler de yaşanmıyor değildi. II. Meşrutiyet'in ilanından sonraki sürelerde sanat alanında olumlu gelişmeler yaşanmıştır. Bu dönem: “ Sanatın sarayın tekelinden çıkarak kendine özgür bir ortam hazırladığı bir dönem olarak dikkat çeker. Bu dönemde, kızların sanat eğitimi almaları da gündeme gelir. Dönemin sanat yayını olan Osmanlı ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde Osmanlı resminin durumu, ressamlık ve kadınlık meseleleri sıklıkla tartışılır. Yine bu dönemde açılan özel ve devlet kız liselerinde resim dersleri için kadın öğretmenlere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bağlamda Osmanlı kadınlarının da güzel sanatlar alanındaki kabiliyetleri ve resme karşı eğilimleri dikkate alınarak Darülfünun binasında bir resim dershanesi oluşturulur ve böylece İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kurulur. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öncesinde, kadınların resim eğitimi alabildikleri tek kurum Darülmüallimatlardır. İstanbul Darülmüallimatı da, Müfide Kadri (1890-1912) ve Mihri Müşfik (1886-1954) gibi iki kadın ressamın orada eğitimci olmaları nedeniyle, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin hazırlayıcısı olmuştur.” (İstanbul Modern, 2011: 45) Karadağ'ın da araştırmasında değindiği gibi: “İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açılmadan önce, Osmanlı toplum düzeninde kadına biçilen toplumsal durumu kabullenmeyip resim alanında ilk kadın ressamlar olarak anılan iki sanatçı Mihri Müşfik ve Müfide Kadri'dir. Osmanlı toplumu içinde kadının toplumsal konumuyla ilgili savaşın sanatsal alanda bu iki kadın tarafından başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu iki kadın arasında büyük kişilik farkı olmasına rağmen onları buluşturan nokta, Batılılaşmaya yönelen Osmanlı Devleti'nde yeni kadın tipine örnek olmaları ve toplumsal değişimin simgeleri olmalarıdır. Onlar, resmi kendilerine uğraş edinmişler, öğrenci yetiştirmişlerdir. Mihri Müşfik, toplumla kuramadığı uzlaşım nedeniyle birkaç kez ülkesini terk etmek zorunda kalmış, değişimin ilklerinden olmanın bedelini özel hayatındaki fırtınalarla ödemiştir.” (Karadağ, 2008: 70)



Resim 23: Mihri Müşfik, Otoportre

Çoğunlukla portre çalışmaları yapan Mihri Hanım'ın kadın portrelerinde, o zaman kadar ele alınan Osmanlı kadının edilgenliğine rastlanmaz. Çalışmaları oryantalist resimlerdeki gibi saray, hamam veya mistik doğu motifleri yerine, modernleşmeye başlayan Osmanlı kadının imajını yansıtır, giyimleri ve duruşuyla kendinden emin, eğitilmiş, açık fikirli ve bakışlarını kaçırmaksızın izleyicisine bakan özgür kadınları yansıtır.



Resim 24: Mihri Müşfik,
Feraceli Kadın



Resim 25: Mihri Müşfik,
Otoportre

Genç yaşta hayatını kaybeden Müfide Kadri'nin de Mihri Müşfik Hanım gibi zamanın ilerisinde olan bir ressam oluşunu ölümünden sonra sergilenen çalışmalarda görebiliyoruz. Sadece resim alanında değil güzel sanatların diğer alanında da yetenekli olan ve on yaşından itibaren hem resim hem de müzikle ilgilenen Müfide kadri, yoğunlukla portre ve figür alanında eser üretmiştir. Müfide Kadri'de Mihri Müşfik gibi Batılılaşan Osmanlı Kadınlarını çalışmalarına konu ederek Osmanlı toplumunda değişen kadının yaşamını yansıtmıştır.



Resim 26: Müfide Kadri, Otoportre Resim 27: Müfide Kadri, Kitap Okuyan Kadın

Resim sergilerine katılan ve ilk kadın ressamlardan, ilk resim öğretmenlerinden ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne üye olan ilk kadın ressamlardan biridir Müfide Kadri. “Kırda Kadınlar” ve portre çalışmaları incelendiğinde, sağlam desen bilgisini ve resim alanındaki yeteneğini gözlemleyebiliriz.



Resim 28: Müfide Kadri, Kırda Kadınlar

“Hem Müfide Kadri hem de Mihri Müşfik Batılılaşmaya yönelen Osmanlı Devleti’nde yeni kadın tipine örnek olmaları ve toplumsal değişimin simgeleri olmaları açısından önemlidir. Onlar, resmi kendilerine uğraş edinmişler ve İnas Sanayi-i Nefise’de öğrenci yetiştirmişlerdir. Bu nedenle Cumhuriyet dönemi, bu kadın sanatçıların sanat eğitimine katkılarından, kişiliklerinden ve sanat üretimlerinden yararlanmıştır. Müfide Kadri ile Mihri Müşfik’in çabalarıyla Celile Hanım, Melek Celal Sofu, Vildan Gezer, Belkıs Mustafa, Fahrünnisa Zeid, Nazlı Ecevit, Hale Asaf, Aliye Berger, Güzin Dyran, Maide Arel ve Sabiha Bozcalı gibi ilk kuşak kadın sanatçılar yetişmiştir. Müfide Kadri, Mihri Müşfik, Celal Sofu ve Hale Asaf’ın öncülüğünde gelişen ilk çabalar, bu sanatçıların genellikle kısa süren yaşamları ve Türkiye’de o yıllarda henüz kökleşme aşamasına ulaşmış kültürel etkinliğin zayıflığı nedeniyle fazla bir birikim oluşturmamıştır. Ancak bu kuşak sanatçıların çoğunlukla portre, natürmort ve peyzajları konu alan çalışmalarında son derece güçlü bir resim yapısı kurdukları söylenebilir. Bu ressamların kadın imgesini yorumlayışları Portre ve Nü geleneği altında olmuştur. Nü ya da portre çalışmalarının yanı sıra, ev dışına çıkan, resim yapan, dikiş diken, ormanda ya da plajda dolaşan kadınlar betimlenmeye başlanmıştır.” (Mamur, 2012: 4)

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nin en tanınan öğrencileri olan Güzin Duran, Nazlı Ecevit, Belkıs Mustafa da portre ve figür çalışmalarına ağırlık vermiştir. Ayrıca bu Sanatçıların Nü çalışmaları da dikkat çekmektedir.

İstanbul’da çıplak kadın modellerin bollaşması ve giderek Sanayi-i Nefise’ye kadar ulaşması 1917 ve sonrasıdır. Bu modellerin 1917 Rus ihtilali üzerine ülkelerinden ayrılan, paraya muhtaç kadınlardan oluşması dikkat çekicidir. 1917’den sonra çıplak modelden çalışma yapıldığını öğrenen fanatik dindar çevreler tepki göstermiş olsalar da 1923’te cumhuriyetin ilanından itibaren özellikle her türlü fanatizmin ezilme kararlılığı azimle sürdürülmüştür.

Çıplak modellerden oluşan bazı etütleriyle İnas sanayi-i Nefise Mektebinin ilk mezunlarından Belkıs Mustafa Mihri Müşfik’in öğrencileri arasındadır.

Belkıs Mustafa, çoğunlukla figür ve portre çalışmış bunun yanı sıra manzara ve natürmort konularında da eser vermiştir. Sanatçı Alman empresyonizminin önemli isimlerinden Louis Corinth’in atölyesinde de çalışmıştır. Louis Corinth nesnelerin üzerinde ışığın etkilerini araştırarak empresyonizme yönelmiştir. Doğa resimleri çalışırken daha sonra resimlerinde plastik unsurlara resmin yapısına

konudan daha çok önem vermiştir. Corinth'in üslubu, Belkıs Mustafa üzerinde de etkili olmuş, empresyonizme yönelmesine sağlamıştır.

Belkıs Mustafa, okulda aldığı eğitimle desen derslerin de başarılı olarak, çalışmalarında ağırlığı figür ve portre konularına ağırlık vermiştir. Sanatçının insanı resmetmekteki en olgun örnekleri portreleri ve çıplaklarında görülür. Figürlerinde sağlam desen alt yapı olarak ön plana çıkmaktadır. Portreleri genellikle ifadelidirler ve altında yatan güçlü desen bilgisinin kanıtı gibidirler. Corinth'in de etkisiyle olmalı ki, Almanya dönüşündeki tarihlerde yaptığı resimlerde belli bir desen olgunluğu ve fırça vuruşundaki rahatlık dikkat çekmiştir. En son çalışmasında ise geometrik bir desen anlayışı izlenmiştir.



Resim 29: Belkıs Mustafa,
Nü Oturan Kadın



Resim 30: Belkıs Mustafa,
Nü Oturan Kadın

Atagök'ün Osmanlı dönemi kadın sanatçılara yönelik yaptığı açıklama, kadın sanatçıların önemlerini özetler niteliktedir. Atagök'e göre : “Genel bir panoramada Türk kadın sanatçılarınin kültürlü ailelerin güzel sanatlar alanında bilgilenmeleri için desteklerini aldıkları, sanatlarını resim yaparak ya da resim derleri vererek yürüttükleri, yabancı dil bilmeleri ile diğer ülke kültürlerini tanıdıkları izlenir. Duyarlılıkları bazılarını yaşadıkları toplumun dışına iterken, bazılarını da yaşamlarını erken yaşlarda yitirmesine neden olur. Çalışmalarında ise, kuvvetli bir desen anlayışı izlenir. Konu ya da teknikte kadınsı bir seçim ve yaklaşım görülmez. Hatta İslam toplumunda yetişmiş olmalarına karşın portre ve figür çalışmalarının önemsendiği açıktır. Kadınlarımızın cesur tavırlarını örnekleyen bu çalışmaların ilerisinin ortamını hazırlamakta katkıları, hiç şüphesiz büyüktür.” (Atagök, 2011: 24) Geleneksel

inançların hâkim olduğu bir toplumda değişimi destekleyen bir kadın olarak özellikle de bir kadın sanatçı olarak bu değişimi tuvallere yansıtmak o dönem içerisinde büyük bir adım olarak ifade edilebilir. Ancak trajik olarak nitelendirebileceğimiz durumlar unutulmamalıdır. Evet, kadın sanatçılar da aktif olarak sanat dünyasında bulunmaktadır ve yaşanan değişimler onların da eserlerinde görülmektedir fakat sosyal hayatlarında birçok sorunla uğraşan kadın sanatçıların eserlerinde bu sorunları görememekteyiz. Yapılan eserler, toplum içerisinde var olabilme mücadelesi veren kadını pek yansıtmaz.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulduğu zaman diliminde ülkede savaş hızla yayılmaktaydı. Osmanlı Hükümeti I. Dünya Savaşı sırasında, sanatçıları da cepheye çağırarak faydalanmıştı. Balkan Savaşı'nın (1912-1913) etkileri hala devam ederken I. Dünya Savaşı da ağır sorunlara sebep olmaktadır. “Toprakları işgal edilmiş, tüm kaynakları tükenmiş ve yönetim sistemi yabancı güçlerin eline geçmiş olan ülkede, başlatılan milli mücadele Kurtuluş Savaşına dönüşür. Atatürk düşüncesinde, millet olmanın ön koşulu bağımsızlıktır. İşte bu düşünceyle Mustafa Kemal'in Anadolu'ya geçmesi neticesinde 19 Mayıs 1919'da Ulusal Bağımsızlık Savaşı başlatılır. Savaşın sürdüğü yıllarda Atatürk, İngilizlerin elinde esir bulunan Halifeyi ve Saltanat makamını kurtarmak gerekçesiyle, 23 Nisan 1920'de Ankara'da Büyük Millet Meclisi'ni açar. Böylece, yeni bir Devlet ve adı telaffuz edilmese de Cumhuriyet kurulur. İşgal altında kalan Anadolu topraklarında yaşanan kısımlara ve Türk ulusunun yok edilmesine karşı başlatılan büyük savaşın zaferle sonuçlanması tarihin en önemli olaylarından biridir. Varlığı yok olmuş bir milletin yeniden yaşama başlaması anlamına gelen bu zafer, Türk ulusunun yeni bir devlet biçimi ile yeniden doğuşunun gerçekleşmesidir. Ulusal Bağımsızlık Savaşı'nın kazanılmasından sonra 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in ilanı, 3 Mart 1924'te halifeliğin kaldırılması ile laik ve Ulusal bir Türk devleti ortaya çıkar.” (Karadağ, 2008: 34)

Savaşların dramatik boyutları devam ederken Türk resim tarihinin önemli bir gelişme yaşanmıştır. I. Dünya Savaşı sırasında İstanbul'un Şişli semtinde savaş resimleri yaptırılmak üzere bir atölye kurulmuştur. Osmanlı'nın değişen yüzünü Avrupa'ya tanıtmak için sergilenmek üzere Türk sanatçıların yapmış oldukları, savaş sahnelerinden ve asker resimlerinden oluşan eserleri Viyana ve Berlin'e gönderilmiştir. “Şişli atölyesindeki çalışmalara katılan ressam, savaş sahnelerini

ya hamasi bir destan havası içinde göstermiş, ya büyük bir hareket dinamizmi içinde ortaya koymuş ya da savaşın duygusal yanını vurgulamışlardı.” (Tansuğ,1996: 51)

Çalışmalar da kadın imgesine de çokça yer verilmiştir. Erkekler ile savaşın gerisinde cephane taşıyan kadınlar, hastalara bakan kadınlar resmedilmiştir. Verilmek istenen mesaj çok açıktır; toplumun her kesiminden kadın ve erkeklerin hep birlikte daha güçlü ve bağımsız bir ülke için mücadele verdiği resmedilmiştir.



Resim 31 : İbrahim Çallı,
Zeybekler Kurtuluş Savaşında

İbrahim Çallı, bu sanatçılardan biridir. Savaşın gerisinde desteklerini esirgemeyen kadınlara eserlerinde yer veren Çallı “Zeybekler Kurtuluş Savaşında” adlı çalışmasında bunu göstermiştir.

Türk resim sanatçıları savaşlar esnasında gösterdikleri bu desteği, Cumhuriyet’in kurulmasında da göstermiştir. Modernleşen ve bağımsızlık yolunda büyük adımlar atan toplum, sanatın konusunu oluşturmuş ve bu süreçte kadınlara da büyük görevler yüklenmiştir.

Bu süreçler içerisinde kadın imgesi toplumdan bağımsız ele alınmamıştır. Osmanlı döneminden kuruluşundan Cumhuriyet’in kuruluşuna kadar geçen süre içerisinde kadın imgesi resimlerde var olmuş olsa da, kadınların toplumsal sorunlarına yönelik pek de bilgi vermemektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYET SONRASI DEĞİŞEN YAŞAM VE SANAT

2.1.1923'TEN 1980'E TOPLUMSAL YAPI

Bilindiği üzere Türkiye’de modernleşme hareketi çok uzun bir geçmişe dayanmaktadır. Cumhuriyet’in ilanına kadar olan sürede Osmanlı Devletinde modernleşme arzu edilmiş olsa da tam olarak hayata geçirilememiştir. Osmanlı’da modernleşme hareketi, Avrupa karşısında devletin varlığını koruma amacıyla 18.yüzyıldan itibaren öncelikli olarak askeri alanda başlamış ve daha sonra toplumun her alanında görülmeye başlanmıştır. Bu süre zarfında yapılan yenilikler; sistemsiz, süreklilikten mahrum ve sınırlı alanları kapsamıştır. Yapılan değişimler bir gelişme göstermiş olsa da, Osmanlı Devleti 1918 yıllarında, yok olma durumundan kurtulamamıştır.

Yapılan yenilik hareketlerinin etkisinin istenildiği gibi gösterememesi ve iç ve dış savaşların etkisi ile yıpranan Osmanlı Devleti yerini tam bağımsız Türk Devletine bırakmıştır.

Lozan Barış Antlaşması yapılmadan önceki görüşmeler sürecinde, II. TBMM açılmıştır. II TBMM’nin açılmasında Lozan görüşmelerinin kesintiye uğraması, Meclisin yasal çalışma süresinin dolmuş olması ve I. TBMM’nin savaş sürecince yıpranmış olması etkili olmuştur. Bu nedenlere bağlı olarak, 3 Nisan 1923 yılında seçimlerin yenilenmesi kararı alınmış, bu karar doğrultusunda da 11Ağustos 1923 yılında II. TBMM açılmıştır. “TBMM, ikinci dönem çalışmalarına başladıktan kısa bir süre sonra Lozan Barış Antlaşması’nı onaylamış, böylece ‘Kurtuluş Savaşı’ her yönüyle tamamlanmıştı. Bu sırada devletin adını koyma amacıyla çalışmalar başlamıştı. 23 Nisan 1920’de kurulan yeni Türk devletinin henüz ismi yoktu. Hükümet *Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti* adını taşıyordu. Meclisin başkanı, hükümetin de başkanıydı. Bu durumda, devlet başkanlığı sanki yokmuş gibi görülmekteydi. Yabancı devletlerin de Türkiye’nin devlet teşkilatını henüz tamamlamamış olduğu şeklinde bir kanaati söz konusu olduğundan bu duruma son verilmesi gerekiyordu. 1921 tarihli anayasanın bazı maddeleri, artık ihtiyaca cevap veremiyordu. Cumhuriyetin ilanı için Mustafa Kemal’in beklediği an gelmişti. 1923 yılının Ekim ayı sonlarında bakanlar kurulu istifa etti, mecliste bazı görüş ayrılıkları

ortaya çıktı. Bu gelişme yeni hükümetinin kurulmasını olumsuz yönde etkiliyordu. Çünkü meclis hükümeti denilen bu sistemde, hükümet üyeleri, TBMM üyeleri tarafından seçilmekteydi. Bu bunalımın aşılması için, hükümet kurma sisteminin değiştirilmesi gerekiyordu. Bu da ancak cumhuriyetin ilanı ile mümkün olacaktı. 28 Ekim akşamı Mustafa Kemal Paşa, Çankaya Köşkü'nde yakın arkadaşlarıyla yaptığı toplantıda 'yarın cumhuriyeti ilan edeceğiz' demişti. O gece İsmet Paşa ile birlikte, Anayasa'da değişiklik öngören bir kanun tasarısını hazırladı, bu tasarı ertesi gün, TBMM'de okundu. 'Türkiye Devleti'nin hükümet şekli cumhuriyettir' hükmünün de yer aldığı kanun tasarısı üzerinde hararetli konuşmalar yapılmış ve sonunda cumhuriyet ilan edilmiştir." (Turan, 2011: 15) Cumhuriyet'in ilanından sonra ulus egemenliğine dayanan, demokratik, laik bir sistemin olması için yoğun çalışmalara başlanmıştır.

Ancak, yıllar süren savaşın yıkımı bir yana, Cumhuriyet'in Osmanlı'dan devraldığı miras hiç de iç açıcı bir tablo oluşturmamaktaydı. Çağdışı kurumlar, toplumsal adaletsizlik ve borç takıntısından oluşan bu ağır mirasın üstesinden gelme görevini, 23 Nisan 1920'de kurulmuş olan Büyük Millet Meclisi üstlenmiş ve hızlı bir kalkınma ve çağdaşlaşma hareketini yürürlüğe koymuştu. Cumhuriyet'in ilanıyla adeta yeniden doğan toplumun, kültürel yapısında oluşan değişiklikler çağdaşlaşma süreci içinde önemli bir yere sahiptir. Atatürk'ün devrimleri ve reformları ile başlatılan yenilik arayışları çağdaş bir ulus yaratmış, medeni kanun, dil, din, tarih, giyim- kuşam, eğitim, kadın hakları, kültür ve sanat gibi birçok alanda yeniliklere imza atmıştır.

Atatürk'ün radikal modernleşme fikri toplumun her alanını kapsayan, topyekûn bir modernleşme üzerine kuruluydu. Atatürk, modernleşme hareketinin yozlaşmaması, taklitçiliğe dönüşmemesi ve milli kimlik çerçevesinde gelişmesi için gerekli kurumları oluşturmuş ve Türkiye Cumhuriyeti'nin bütün faaliyetlerine akıl ve bilimin yön vermesini temel ilke olarak benimsemiştir. "Atatürk'ün kurduğu Cumhuriyet, yıllardan beri Osmanlı'nın yapmaya çalıştığı devrimleri bir anda gerçekleştirir. Cumhuriyet ile birlikte akıl ve bilim çağına adım atılır. Yapılan çalışmalar arasında eğitim ve öğretim programlarına öncelik verilir, arka arkaya üniversiteler kurulur. Atatürk devrimlerinin temelinde yatan istek Türk halkını çağdaş uygarlık seviyesine ulaştırmaktır. Bu ise halkın kültür düzeyinin yükseltilmesi ile olanaklıdır." (Karadağ, 2008: 35) Adalet ve eğitim sistemleri,

ekonomik ve siyasi yapılanmalar gibi alanlarda yapılan devrimci yenilikler arda ardına gelmiş, toplumsal hayatı düzenleyici yeni kurum ve örgütlenmeler devreye sokulmuştur. Hilafet kaldırılmış, anayasa hazırlanmış, medeni kanun, Türk ceza kanunu, borçlar kanunu ve ticaret kanunu çıkartılmış, kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmiş, soyadı kanunu getirilmiş, uluslararası saat ve takvim sistemi kabul edilmiş, Latin alfabesi benimsenmiş, rakamlar ve ölçüler değiştirilmiştir. Tarikatlar, tekke ve zaviyeler kaldırılarak laik devlet yapısı vurgulanmıştır. Tevhidi Tedrisat Kanunu çıkartılmış, çok sayıda okul açılmış, öğretmen açığı kapatılmaya çalışılmış ve harf devrimi yapılmıştır.

Cumhuriyet Döneminin ilk yıllarında Türk ekonomik yapısı kırsal ekonomiye dayalıydı ve nüfus çoğunlukla geleneksel geniş ailelerden oluşmaktaydı. Nüfus yoğunluğu daha çok kırsal kesimde yoğunlaşmıştı. Kentleşme yaygın değildi. Sanayileşme çok hızlı olmadığı için çekirdek ailenin gelişimi ise yavaş bir seyir takip etmekteydi (Tezcan, 2006: e- kaynak). Kongar'ın da belirttiği gibi: “Atatürk devrimlerinin değiştirmeyi amaçladığı kurumlardan biri aileydi. 1926 yılında kabul edilen bir yasa ile gerek aile mallarının yönetimi gerek ölümden sonra servetim paylaşılmasında kadına, erkekle eşit haklar tanıyordu. Erkeğin çok evliliği yasaklanmış ve evlilik anlaşması yasaların güvencesi altına konulmuştu. Medeni yasanın getirdiği haklara ek olarak başka önlemler de alınıyordu. 1930 yılında, kadınlara yerel seçimlerde oy kullanma hakkı verildi. 1934 yılında Anayasa değiştirilerek, bu hak genel seçimleri de kapsayacak biçimde genişletildi. 1935'te ilk kadın milletvekili meclise girdi. Bütün bu değişimler sonunda kadınlar eğitimde ve ekonomik etkinliklerde de erkeklerle eşit haklardan yararlanmaya başladılar.” (Kongar, 1979: 415) Böylece kadınlar için de yeni bir dönem başlamıştır.

“Mustafa Kemal Atatürk'ün 10 Kasım 1938 yılında ölümünden sonra 11 Kasım 1938 tarihinde İsmet İnönü Cumhurbaşkanı olarak seçilmiştir. İnönü'nün iktidara gelmesinden kısa bir süre sonra, 2 Eylül 1939'da Hitler Almanya'sının Polonya'yı işgaliyle II. Dünya Savaşı başladı ve Almanlar kısa sürede Avrupa'ya yayıldı. Savaş doğal olarak Türkiye'yi de etkiledi, ülkenin bütün dinamiği yıllarca savaşa bağlı kaldı. Tüm ekonomik ve siyasi girişimler, Türkiye'yi bu savaşın olumsuz etkilerinden uzak tutmak adına gerçekleştirildi. Savaşın ne zaman sonuçlanacağını bilinememesi nedeniyle çok sayıda genç askere alındı. Üretici güçlerin orduya kaydırılması tarımsal üretimde azalmaya yol açtı, besin maddelerinin

sıkıntısı, ekmek karnelerine ve kıtlığa yol açtı. Temel ürünlerle ilgili olarak devlet stokları geniş tutuldu, bu da iç piyasada büyük darlık yaşanmasına ve ürünlerin fiyatlarının olağanüstü artmasına neden oldu. Aynı dönemde bu dar durumdan faydalanmaya çalışan birçok stokçu ve karaborsacı türedi, hükümet bunlarla mücadele etmeye çalıştı.” (Turan, 2011: 29) Bu mücadeleler uzun yıllar devam etti. Tek partili dönem içerisinde yaşanan katı ve zorlu süreçler çok partili bir hükümetin de kapısını açtı. 1950 genel seçimleri ile birlikte Türkiye resmen çok partili bir demokrasi uygulamasına başladı. Bunda, özellikle batı dünyasında savaş dönemi esen demokrasi ve özgürlük rüzgârlarının etkili olduğu da rahatlıkla söylenebilir.

“Çok partili sisteme geçiş sürecinde 7 Ocak 1946 yılında ‘Demokrat Parti’ (DP) kurulmuş ve ardından 14 Mayıs 1946’da Türkiye Sosyalist Partisi, 20 Haziran 1946’da da Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi kurulmuştur. Fakat 13 Aralık 1946’da yöneticileri tutuklanan bu iki parti kapatılmıştır. 14 Mayıs 1950’de yapılan genel seçimleri DP kazanmış ve iktidara gelmelerinin ilk dönemlerinde bürokrasinin üst yönetiminde hızlı kadro değişimine gitmişlerdir.” (Çiçek, 2010: 82) Mahmut Turan çok partili süreç ile ilgili yaptığı değerlendirmeye şu şekilde devam ediyor: “Demokrat Parti’nin kurulup çok partili hayata geçilmesiyle birlikte Türk Siyasi Hayatı cumhuriyeti kuran kadrolarla (devletçi-seçkinci) Demokrat Parti ve onun siyasi görüşünü, zihniyetini taşıyan partilerin (gelenekçi-liberal) mücadelesi ve çekişmesi şeklinde geçti. Netice itibarıyla CHP döneminde halkın siyasi, ekonomik ve kültürel açıdan cumhuriyet toplumu oluşturmak amaçlı yetiştirilme ve geliştirilme faaliyetleri, Anayasa’daki altı ilkenin sosyalizm ve liberalizmin bir sentezi olarak sosyal demokrasiyi öne çıkarması ve ilgili bölümde diğer bahsedilen sebeplerden ötürü CHP iktidarı döneminde sosyal demokrasi kuramı uygulama alanı buldu. Demokrat Parti dönemini ise mecliste ezici bir çoğunluğa sahip Parti’nin bu durumdan yararlanarak bir tahakküm kurmasıyla geçti. İki partili bir yapıdan oluşan TBMM’de iktidarı ele geçiren DP’nin milletvekili sayısı, seçim sisteminin de yarattığı bir sonuç olarak, muhalefete düşen CHP’nin milletvekili sayısının yaklaşık altı katı kadardı. İktidar ile ana muhalefet partisinin güç dengeleri arasındaki bu eşitsizlik nedeniyle, 1950-54 dönemi, adeta bir tek partili demokrasi görünümündeydi. Çoğunluğun her şeye muktedir olabileceği düşüncesinden dolayı azınlık küçük görüldü. Halk oyunu meydana getiren ve açıklayan kurumların işleyişine engel olunarak hak ve hürriyetlere ağır darbeler vuruldu. Başta CHP olmak

üzere her türlü muhalefetten kurtulma politikalarıyla, siyasi partilerin teşkilatlanma ve çalışmaları engellenmesi, basın ve temel haklar kısıtlanması, ekonomik ve sosyal hayatın her alanına partizanlık hâkim olması ve halkın işlevinin seçimlerde oy kullanmaktan öteye gitmemesi gibi durumlardan ötürü çoğunlukçu demokrasi kuramıyla bağdaştırmak mümkündür.” (Turan, 2011: 73) Kısaca aslında, çok partili sürecin başladığı ilk dönemler içerisinde, tek partili sürecin yaşandığı iktidar dönemine dair yapılan eleştirilere yönelik bir iyileştirmeye gidilmemiş aksine daha katı bir uygulamaların olduğu bir dönem başlamıştır.

Yaşanan bu olumsuz süreç toplum ve ordu içerisinde tepkilere sebep olmuştu. “10 yıllık Demokrat Parti iktidarı 27 Mayıs 1960’ta bir askeri darbe ile sona erdi, ancak darbenin hazırlıkları çok önce başlamıştı. 1950’li yıllarda ordu içinde çeşitli cuntalar kurulmuştu. Yurda dağılmış çeşitli birliklerde, birbirinden bağımsız ya da birbirleriyle yer yer irtibatlı çeşitli gruplar, Demokrat Parti’yi iktidardan alaşağı edecek bir darbenin hazırlıklarına girişmişlerdi.” (Aydın, Taşkın, 2014: 61) Ki bu durum da gösteriyor ki Demokrat Parti’nin iktidar olduğu dönemden itibaren, partinin kapatılması için girişimler başlamıştı. TSK bu darbenin gerekçelerini üç ana temele dayandırmıştır. Bunlardan ilki, DP’nin demokrasiden uzaklaşmış olması, ikincisi, DP’nin kendi yandaşlarına değişik ve ayrıcalıklı işlem yaparak halkı ikiye bölmesi ve son olarak da, DP’nin Atatürk devrimlerinden ödün vermiş olması şeklinde sıralanmıştır

“Çok partili dönemde belleklerde kalan önemli olaylardan biri Dışişleri Bakanı Fatih Rüştü Zorlu, Maliye Bakanı Hasan Polatkan ve Başbakan Adnan Menderes’in idam edilmeleri olmuştur. Bu olaylar toplumsal kutuplaşmaların, siyasal çirkinleşmelerin, arkadaşların ve kardeşlerin birbirlerine karşı oldukları süreçlerin tetikleyicisi de olmuştur. Kısaca, 1950’li yıllar toplumda nüfusun hızla arttığı, eğitim oranlarının yükseldiği, siyasi pek çok olayların yaşandığı, ekonomik krizler ve askeri darbelerin görüldüğü dolayısıyla Türk toplumsal yapısının önemli derecede etkilendiği yıllar olmuştur.” (Çiçek, 2010: 95)

Türkiye’de siyasetin olağandışı gücü Ordu 1960 Darbesi ile sahnede yerini alırken, rejimin kilit noktalarını elinde tutmanın hep bir yolunu aramış, generaller, çoğu zaman yurt savunması görevi dışında, siyaset dünyasında yaşamışlardır. Bu bakımdan 1960 sonrası Türkiye’nin belirleyici özelliklerinden biri askerlerin yoğun şekilde siyaset yapmasıdır denilebilir

1960 askeri darbesinden 70 darbesinin yaşanmasına kadar geçen süre içerisinde iki genel seçim yapılmıştır. “1961 yılında olağanüstü koşullarda yapılan seçimden sonra, 1965 yılında olağan bir genel seçim yapılmış ve **I. Demirel Hükümeti** adıyla geçen hükümet kurulmuştur. Adalet Partisi hükümetinin oluşumu ve icraatları Demokrat parti hükümetlerinin oluşum ve icraatlarına çok benzemektedir. Daha çok kalkınma ve refah artışı olarak gördüğü modernizmi, devlet teşvikleriyle köylüden sanayiciye kadar geniş bir kesimi memnun etmeye yönelik popülist iktisat politikası, ülke çapında bir patronaj ağına dayanan örgütlenmesi, geniş kitlelerin dini duygularını okşayan mukaddesatçılığı ve Avrupa’dan çok Amerika’yı örnek alan Batıcılığı ile AP iktidarı, adeta DP iktidarlarının yeniden doğuşu gibiydi. Ancak şimdi, daha geniş bir parlamenter denetimin varlığı, yeni Anayasa’nın getirdiği yeni kurumların patronajı ve 27 Mayıs’tan sonra özerkleşen ordu ile ilişkilere özen gibi konular, AP’yi DP’den farklılaştırmaktaydı.” (Aydın, Taşkın, 2014: 141) 27 Ekim 1965’te Süleyman Demirel’in başkanlığı ile başlayan AP iktidarının ilk evresi Başbakan ve AP Genel Başkanı Süleyman Demirel’in, Silahlı Kuvvetler Tarafından Görevden ayrılma zorunda bırakıldığı 12 Mart 1971’deki askeri müdahaleyle son bulmuştur

“12 Mart Muhtırası, 27 Mayıs benzeri sola daha yakın bir askeri darbenin önünü kesmek için yapılmıştı. Genel Kurmay Başkanı ve dört Kuvvet Komutanı’nın imza topladıkları bir muhtıra ile ortaya çıkan 12 Mart’ın, 27 Mayıs müdahalesinden farkı parlamentonun kapatılmamış olmasıdır. Ancak, komuta heyeti, hükümeti ve meclis muhtıradaki şartlar yerine getirilmediği takdirde TBMM’yi kapatacaklarını söyleyerek tehdit etmişlerdir. Muhtıradaki ilk istek mevcut hükümetin istifa etmesiydi. Hükümet bu isteğe boyun eğerek istifa etti ve böylece adı ara rejim olarak konulan 12 Mart dönemi başlamış oldu” (Sözer, 2010: 2-3) Muhtıranın verilme gerekçesi ise “kardeş kavgasının ve anarşinin engellenemediği, Atatürk’ün reformlarının gerçekleştirilemediği, çağdaş uygarlık hedefinden sapıldığı, bütün bunlardan hükümetin sorumlu olduğuydu. Muhtıra da aynı zamanda bu hedeflere ulaşmak için yeni bir hükümetin demokratik yollardan kurulması, aksi takdirde TSK’nın yasalardan aldığı yetkiyle idareyi doğrudan doğruya ele alacağı şeklinde açıklama da bulunmaktaydı.” (Özgişi, 2014: 82) Askeri müdahaleyle Demirel istifa etmiş ve Nihat Erim’in başkanlığında partiler üstü bir hükümet kurulmuştur. Birçok yazar, sendikacı, öğretmen, öğrenci, avukat, bilim adamı ve işçiler, subaylar

tutuklanarak askeri cezaevlerine kapatılmışlardır. Binlerce demokrat ve sosyalist, uzun yargılamalar sonunda bazıları idam ve ömür boyu olmak üzere ağır hapis cezalarına çarptırılmışlardır. Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan 6 Mayıs 1972’de idam edildi. 1961 anayasasını özgürlükçü maddelerinin sorumlu olduğu iddia edilerek, Anayasa’nın bazı maddeleri değiştirilmiş, temel hak ve özgürlükler kısıtlanmıştır.

“1973 seçimleriyle başlayan sürekli bölünmelerle parti enflasyonu yaşandı. Bunun getirdiği koalisyonlar, azınlık hükümetleri istikrarı sağlayamadı. Dört yıl sonra gerçekleşen 1977 seçimleri sonrasındaki hükümet istikrarsızlığı ile beraber toplumsal karmaşa da başladı. Kanlı 1 Mayıs 1977 olayları, yapay bir kavgaya dönüşmüştü. Terör ve şiddet günlük bir yaşamın bir parçası haline gelmiş ve birçok önemli aydının hayatlarına son verilmişti. Bütün bunlara ek olarak ekonomik krizler yaşanıyordu. Yokluklar, kuyruklar ve karaborsa yaşamın bir parçası haline gelmişti.” (Özgişi, 2014: 85) Yaşanan bu gelişmeler, Cumhuriyet’in kurulmasından sonra ordunun üçüncü kez iktidar hükümetine müdahalesinin gerekçelerini oluşturmuştu.

2.2. 1923’TEN 1980’E KADININ TOPLUMSAL KONUMU

Bilindiği gibi Türk kadını istiklal savaşı sırasında gerek cephede, gerekse cephe gerisinde tüm gücü ile hizmet vermiştir. Cephede erkeklerle omuz omuza düşmana karşı savaşırken cephe gerisinde de çeşitli faaliyetleri ile savaşa destek vermiştir. Bu faaliyetlere katılan kadınlar aynı zamanda öğretmenlik gibi bazı meslek dallarında da kendilerini kanıtlamışlardır. Atatürk Türk kadının bütün bu fedakârlık ve hizmetlerini takdir etmiş ve Cumhuriyet’in ilanından itibaren Cumhuriyet öncesi planladığı ve gibi kadının sosyal, ekonomik ve siyasal konumunu iyileştirici uygulamalara başlamıştır. “Medeni kanun, okuma-yazma seferberliği, kılık-kıyafet yasası ve kadınlara seçme-seçilme haklarının verilmesi kadınların toplumsal yaşam içindeki yerini değiştirmiştir. Daha 3 Mart 1924 tarihli Tevhidi Tedrisat Kanunu (Öğretim Birliği Yasası) ile her iki cinsin eşit öğrenim olanaklarından yararlanmalarının yolu açılmıştır. Karma eğitime geçilmesi, önce üniversitelerde başlamış, daha sonra ortaöğretimde yaygınlaşmış ve 1924 Ağustosunda hükümet kararıyla ilköğretimin karma olacağı kararı alınmıştır. 17 Şubat 1926’da Medeni Kanunun kabulüyle, aile içinde kadının erkeklerle eşit konuma getirilmesi için adım

atılarak, çağdaşlığın önü açılmıştır. Cumhuriyet Türkiye'sinde kadınlara eğitim olanaklarının giderek artan ölçülerde açılması ve okullarda karma eğitim esaslarının uygulanması, kadınların tıpkı erkekler gibi her türlü hakka sahip vatandaşlar olarak görülmesi çağdaşlaşma hedefiyle uyum içindedir. 5 Aralık 1934'de TBMM, 22 yaşına basmış tüm Türk vatandaşlarının ulusal seçime katılmaları hakkını kabul etmiştir. Yine, kadın erkek farkı gözetilmeksizin tüm 30 yaşına girmiş vatandaşlara seçilme hakkı sağlanmıştır. İlk seçimde Meclise 18 kadın üye girerek, % 24.5' lik bir orana ulaşılmıştır". (Kurtuluş, 2011, e-kaynak) Böylece kadınlar kendi haklarını arayacak politik yollara da sahip olmuştur.

Kadınlar için yapılan bu değişikliklerin; "toplumun kalkınması ve ilerlemesi için şart olduğu vurgulanmıştır. Cumhuriyet, 'kadın' imajını vurgulayarak ve çağdaşlaşma çerçevesinde kadın hakları konusunda yadsınamayacak kararlar alarak kadınları onurlandırmıştır. Öğretmenlik ve öğretmenlik rolü modernleşmenin göstergesi olarak Kemalist ideolojinin öne çıkarttığı hürriyet Kadını'na verilir. Kadın, öncelikli toplumsal rolünün annelik olması ve ilk terbiyeyi annenin vermesi gerektiği düşüncesiyle öğretmen olarak görülür. Öğretmenlik görevinin yanı sıra kadın, resmî törenlerde şortla gösteri yaparak, bayrak taşıyarak, günlük yaşamında Batı modasına uygun giyinerek, balolarda dans ederek çağdaşlığın simgesi olarak toplumsal yaşamda önde gelen figür olur ve yalnızca iyi nesiller yetiştirmekle almayıp, modernleşmenin gerisinde kalan kadınlara da örnek teşkil eder. Zira kadınların iyi eğitim almış anneler olarak yetişmeleri toplumun modernleşmesinin ön koşulu olarak kabul edilir." (Karadağ, 2008: 37) Görülüyor ki kadınlara düşen en büyük görev sadece iyi, modern ve eğitilmiş anne olabilmeleri üzerinedir. "Kadınlardan beklenen modern aileler, evler, çocuklar ve modern bir gündelik yaşam inşa ederek modern bir toplum kurma sürecine erkeklerin yanı sıra ve onlardan farklı biçimlerde katılmalarıdır. Türk modernleşmesinin öncü kadınları toplumun aileden ve annelikten başlayarak inşasının mimarları olmuşlar. Buna bağlı olarak da annelik, hastabakıcılık, ebelik gibi mesleklerde eğitilmeleri bir devlet politikası olarak desteklenmiş. Bu anlamda Türk modernleşmesinin ulus-devlet kurma aşamasında karşımıza çıkan cinsiyet farkları rejiminde erkekler ve kadınlar için farklı görevlerin tanımlandığı, siyasetin erkeklere, sosyal ve kültürel işlerin kadınlara bırakıldığı bir şekillenme olmuş. Modern tarzda düzenlenmiş ama devlet ve siyaset kurumlarının çatışmalı ve gerilimli ortamlarından uzak, modern gündelik yaşamı düzenleme

işleriyle kadınların uğraşması ve orada devlet ve siyaset yönetmekten yorgun ve gergin erkekleri bekleyen modern kadınların olması ve bunu kurumsallaştıracak bir ‘modern aile’ arzulanmıştır.” (Sancar, 2013: 216) Her ne kadar çizilmeye çalışılan tablo olumlu gibi görünse de, aslında kadınlar için belirlenen bütün görevler tek bir özellik üzerine yoğunlaşmıştır “annelik”. Kadınlar için olumlu gelişmeler yaşanmış olsa da görülüyor ki hala yaşamları iktidar tarafından sınırlanmaya devam etmiştir.

Kadınların kazanmış oldukları hakları üzerine yapılan açıklamalardan biri olan: “Cumhuriyet Halk Fırkasından önce kurulan ve Kadınlar Halk Fırkası adını taşıyan örgütün başkanı Nezihe Muhittin’in açıkça ifade ettiği gibi, kadınlar bunu kendi mücadeleleri ile hak ettikleri kanısındadırlar ve Cumhuriyet’in inşasına eşit bireyler olarak katılmaya taliptirler. Savaş sonrasının ekonomik koşulları ve erkek nüfustaki azalma, kadınların ekonomik ve kamusal yaşama katılmaları açısından ayrıca elverişli bir ortam yaratmıştı. Bu koşullarda, eğitim, öğretim görmeleri ve meslek sahibi olmaları bir devlet politikası olarak benimsenen kadınlar böylece, yüzyıllardır dışlanmış oldukları alanlara ve mesleklere girme hakkını elde ettiler. Bu kuşkusuz çok önemliydi. Ne var ki, 19.yüzyılda kurdukları, ‘eşit insan ve özerk birey’ olma hayali, tam anlamıyla hakikate dönüşmedi. Burada sorun, bazı yazarların savı olan, Türk modernleşmesinin **birey**’i temel almamasından ibaret değildir; sorulması gereken soru, bireyi temel alsaydı, durumun kadınlar açısından farklı olup olmayacağıdır. Ulus-devlette kadınlar biçimsel olarak yurttaş kabul edilseler bile, somut dişil varlıklar olarak, hiçbir zaman erkeklerle aynı anlamda **birey** sayılmazlar. Çünkü somut (bedenleşmiş) kimliği ciddiye almak, eril-üniter bireyin bir yana bırakılmasını ve biri eril diğeri dişil iki kişiye yer açılmasını gerektirir. Oysa vatanın bir kadın bedeni olarak temsil edildiği ulusçu söylemde erkeklerin birliğine dayanan bir ulusal kimlik inşa edilmesi, kadınların somut olarak değil ancak simgesel olarak ulusa dâhil olabilmesi sonucunu verir.” (İstanbul Modern, 2011: 35) Yani erken Cumhuriyet Dönemi’nde kadın, anne, yurt, vatan olarak görülür ve bu hususta korunmaya muhtaç bir figürdür. Erkek ise baba, iktidardır. Kadını yola getirecek, devletin vatani koruması gibi koruyacak güç erkektir. Cumhuriyet ile birlikte ideal Türk kadını kurgulanır ve ideal kadın: ihtiyaç duyulduğunda çalışan, hamarat, rasyonelliği ev işiyle sınırlı, kocasına, kayınvalidesine iyi davranan, misafire iyi hizmet eden, konuşmayı, giyim - kuşamı bilen kadındır. Bu özellikleriyle saygı kazanabilir.

Elbette Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadınların tamamıyla pasif olduğunu, kendi iradesine sahip çıkamadıklarını söylemek de yanlıştır. Daha önce de değinildiği gibi kadınlar bu süre zarfında birey olma mücadelesinde büyük çabalar harcamış ve bunun sonucu olarak ta bazı özlük haklarını elde etmiştir. Bu hakların en önemlilerinden biri de seçme ve seçilme hakkıdır.

Cumhuriyetin ilk dönemlerinde yaşanan ve kadınlar açısından büyük bir engel olarak niteleyebileceğimiz olay 10 Mayıs 1935'te CHP tarafından seçilen başkan Latife Bekir'in, Türkiye'de kadın haklarının kazanıldığını ve artık Türk Kadınlar Birliği'ne (TKB) gerek kalmadığını ifade ederek derneği feshetmesidir. Kapatılma gerekçesinin temelinde aslında İstanbul Feminist Kongresinde Seyhan milletvekili Esmâ Neyman yaptığı konuşmada, kadından çok barıştan söz etmiş olması yatmaktadır. Tek partili iktidara anlayışına göre TKB'nin uluslararası politikaya bu kadar angaje olması ve tek parti yönetiminden bağımsız ve onunla danışksız bir biçimde dünya kadınlarıyla birlikte bir görüş belirtmesi büyük bir sorundu (Apak, 2004: 40-41). İlerleyen yıllarda tek partili iktidar Cemiyetler Kanunu'nda değişiklik yaptı (1946) ve bu vesileyle kadın dernekleri de yeniden açılmaya başladı ama açılan bu dernekler yeni haklar talep etmekten çok kazanılan hakların korunması için çalışmalarda bulundu.

Çok partili yılların başladığı 1950'li yıllardan sonra 1980'lere kadar bugünkü anlamıyla feminist söylemlere pek rastlanmaz ancak, "birçok açıdan yeni bir döneme geçiş olarak nitelenen 1950'li yılların Türkiye'de kadın hakları ve hareketinin gelişiminde de yeni bir sayfa açtığı söylenebilir. Siyasal düzeyde tek partili dönemden çok partili döneme geçildiği ve liberal devletçi politikaların izlendiği bu dönemde hızlı bir endüstrileşme ve kentleşme süreci yaşanmış bu da Türkiye'nin toplumsal ve siyasal yapısında, kadın hareketini de yakından etkileyen yeni toplumsal ve siyasal hareketlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu dönemden itibaren endüstrileşme ve hizmet sektöründe başlayan kadınların kamusal ve toplumsal yaşamdaki ağırlıkları giderek artmaya başlamıştır. Öte yandan hem evde hem de işte çalışmanın yarattığı çatışma kadın sorununun yavaş da olsa, aile içindeki eşitsiz ilişkileri sorgulayan yeni bir boyuta taşınmaya başladığının habercisi olmuştur. Artık siyasal haklara sahip olan kadınlar bu dönemde yeni arayışlarını sürdürmüşlerdir. 1960'lı yıllarda ise kadınlar, parti programlarında kadın sorununa giderek daha çok önem vermeye başlayan siyasal partilerin yanı sıra dönemin sağ ve

sol nitelikteki siyasal düşüncelerini temsil eden Türkiye İlerici Kadınlar Derneği, Türkiye devrimci Kadınlar Derneği gibi derneklerde de örgütlenmelerini sürdürmüşlerdir.” (Yaktıl, 2002: 111-119) Dünyada 1960’larda kadınlar kürtaj serbestliği, cinsel özgürlük ve eşit muamele için mücadele ederken ülkemizdeki kadınların bu konuları tartışabilmesi için 1980’lere kadar beklemesi gerekti.

Antmen’in 1970’li yıllarda ki kadın hareketlerine yönelik açıklamalarına göre: “1970’li yıllar, Türkiye’de kadınların özgürlük talepleri açısından deyim yerindeyse, doğum sancılarının başladığı bir dönemdir. Türkiye’de de dünyada olduğu gibi 1968 hareketinin yarattığı ivmeyle şekillenen bu dönem, siyasi ve toplumsal temelde özgürlük arayışlarının daha sert bir dille talep edildiği, toplumsal yaşamın adeta bir tür siyasi mücadele alanına dönüştüğü yıllardır. Bu süreçte Türkiye’nin geleceğinde söz sahibi olmak isteyen yeni bir kuşak, dünya görüşleri ve yaşam tarzları açısından eski kuşaklardan belirgin bir biçimde uzaklaştı. Siyasi ve kültürel bir değişim talebini dile getiren bu yeni kuşak, erkekleriyle de kadınlarıyla da Cumhuriyet ideolojisinin toplumsal projesini somutlaştıran kuşaktan daha sorgulayıcıydı. 1970’li yılların Türkiye’si, 1960’ların ürkek ülkesi yerine, benliğinin, tarihinin ve gelişme yollarının açık ve kesin tartışmasına girmiş bir toplum görünümündeydi.” (Antmen, 2013: 90) 1970’lerde Kemalist aktivist kadınların yerlerini, yüzlerini rejimden sosyalizme çevirmeye başlamış olan sol aktivist kadınlara bırakır. İşçi Partisi bünyesinde kurulan İlerici Kadınlar Derneği ülke genelinde kadınların sokaklarda emek sömürüsüne karşı eylem yapmasını sağlamış ve ilk kez kadınları sokak ve eylemle tanıştırmıştır. Sosyalist söylem içerisinde hareket eden kadın grubu, sol hareketin kadın gücünü oluşturmuş ve çoğunlukla kadın sorunundan çok işçi sınıfının sorunlarına ağırlık verilmiştir. Dolayısıyla kadına özgü yaşamlardan soyutlanarak, erkekle omuz omuza, dayanışma içerisinde aynı ülkü için mücadele eden ve “bacı” olarak adlandırılan sosyal bir grup oluşmuştur.

Kadınlar, 70’li yıllarda gösterdikleri mücadelelerin ardından 80’ler ile yeni bir döneme başlayacaktır.

2.3. 1923'TEN 1970'E SANATIN GELİŞİMİ

2.3.1. 1923-1950 Yılları Arasında Türkiye'de Resim Sanatı

29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyet'in ilanından sonra siyasi, ekonomik, endüstriyel ve diğer alanlarda başlayan yoğun hareketlilik kültür ve sanatı da etkilemiştir. Atatürk, kültür ve sanat alanlarını sürekli desteklemiş ve sanata ve sanatçıya verdiği önemi sergi etkinliklerine katılarak veya sanatçıları destekleyerek de bunu göstermiştir. Atatürk'ün de üzerinde durduğu gibi Cumhuriyet'in gelişimi kültürün gelişimi ile olacaktır.

1923-1950 yılları resim sanatında nitelik ve niceliksel bir birikimin yoğunlaştığı dönemdir. Türk ressamı, Batı anlayışında resim sanatı sorunlarının içine her boyutuyla girmişler ve resim konusunu profesyonel bir uğraş düzeyine çıkarmışlardır. Sanatçı ve sanat yapıtı sayısının çoğalmasıyla birlikte toplumun değişik kesimlerinin resim sanatına ilgisinde belirgin bir artış gözlenir. Gazetelerde ve dergilerde resimle ilgili sorunların konu olması ve tartışmaya açılması bu dönemin olumlu katkılarındandır. Sanatçılarda eğilim güncel Batı sanat akımlarına yöneliktir. Renk ve ışık değerleriyle fırça vuruşlarının ötesinde, klasik anlamda desen gücüne varılmak amaçlanmıştır. Bir yandan da geleneksel sanatların ve yöre kültürünün yeni yaratıda etkisi aranmaya başlanmış, sanatın toplumsal içeriği kavranmaya çalışılmıştır.

Cumhuriyet döneminde, resim ve heykel çalışmalarının sergilerle halka gösterilmesi, tanıtılması ve toplumun sanat konusunda eski alışkanlıklardan kurtularak resim ve heykele yaklaşmasını sağlamaya önem verilmiştir. Atatürk sanat alanının da gelişiminin eğitimle olacağına inancından dolayı; genel kültürü çağdaş bir düzeye çıkarmak için ilk ve orta öğretim kurumlarında öğrencilere zorunlu resim eğitimi programı, öğretmen okullarında resim öğretmenliği bölümü, Güzel Sanatlar Akademisi'nde yüksek sanat eğitimi programını açtırmıştır. Ayrıca, özel yetenekli sanatçılar devlet sınavı ile seçilerek devlet bursu ile yurt dışında eğitime gönderilmiş, CHP tarafından seçilen sanatçıların yurt içi çalışma gezileri, halkevleri şubelerinde amatör resim çalışmaları eğitimi, resim ve heykel sergileri açmaları desteklenmiş ve Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin kurulmasını sağlamıştır. 1926'da açılan Gazi Eğitim Enstitüsü'nün resim bölümünü bitiren resim öğretmenleri ilk ve orta öğretim ders programlarında yer alan resim derslerini vermek için görev almışlardır. 1927'de Sanayi-i Nefise Mektebi, Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürülmüş ve

Akademi'nin resim eğitimi programlarına yeni düzenlemeler getirilmiştir. Bu çalışmaları desteklemek için yabancı öğretmenlere de görev verilmiştir (Beşkurt, 2006: 12). 1923 yılından sonra sanatı ve sanatçıları desteklemek ve ülkenin kültürel anlamda gelişimini sağlamak için Avrupa ülkelerine bursla gönderilmiş ve ünlü sanatçıların atölyelerinde ders almaları sağlanmıştır. Müstakiller Grubu ve D grubu sanatçıları, yurt dışında eğitim alarak ülkelerinde sanatın gelişimine katkı sağlayan sanatçılara iyi birer örnektir. Bu sanatçılar geleceğin özgün ve ulusal sanatının temellerini atmışlardır.

Cumhuriyet'in ilk on yılında sanat hala belli bir kesime hitap etmektedir. “Plastik sanatlar, Cumhuriyet döneminde başlangıçta kültür düzeyi yüksek bir sınıfın ilgi alanı içinde olmakla birlikte giderek halk katında da modernleşmenin işareti sayılmıştır. Sanatçının bu atmosferi soluması, devletin kendisinden geleceğe dönük beklentileri olması, eskiyi tekrarlamaşının istenmemesi, sanatçıya modern idealini gerçekleştirebileceği bir ortam sağlamıştır. 1930'larda yurt gezileri, halkevleri ve köy enstitüleri gibi örgütlenmeler sanatçıyı halkıyla bir araya getirmiş ve karşılıklı etkileşimlerle yeni yaratıların oluşmasına olanak sağlamıştır. ‘Doğa gerçeğini’ araştırmaya yönelmiş olan Cumhuriyet dönemi sanatçısı kendini, **doğa gerçeği**’ ne karşı çağın araştırmakta olduğu **resim gerçeği** ile karşı karşıya bulmuştur. Kuşkusuz bu buluşma, çağdaş olan soyut sanatı benimsemelerini kolaylaştırmıştır. Aynı zamanda halkı sanatsal etkinliğin içine sokarak sanatın geniş halk kesimi içinde yaygınlaşmasına neden olmuştur.” (Karadağ, 2008: 49) Tabi her ne kadar toplum sanat ve sanatçı ile tanışmış olsa da, “Cumhuriyet'in ilk yıllarında toplumun sanata, sanatçıya ilgisi azdır. Sanatçıların yaşamlarını kazanmaları devlet desteğiyle olmaktadır. Devlet politikası ise, yerel ve geleneksel kaynaklardan yararlanarak, Batı'nın kültür düzeyinde özgün bir yer alabilmektir. Yurda dönen sanatçıların Anadolu'ya öğretmen olarak atanmalarının hem olumlu hem de olumsuz etkileri olmuştur. Sanatçı olarak verimli olacakken, sanattan uzak mekânlarda çalışma, sanatsal gelişimlerini duraklatmıştır. Öğretmenlik dışında çalışacakları farklı kurumlar da bulunmamaktadır. Kültürel bir kimlik oluşturma çabasıyla devlet sanatçılardan isteklerde bulunmuş, eserlerinde, milli mücadele, çağdaşlaşma ve inkılâpları anlatmaları istenmiş, Anadolu'ya yönelmeleri sağlanmıştır. 1923-1950 yılları arasında devletin kültür sanat politikası, ulusal bir sanat yaratma, ulusal olan sanatın yeni çağdaş ve modern olmasını sağlama ve ulusal çağdaş sanat için güzel

sanatlar eğitimini yönlendirmektir. Cumhuriyetin 10. yılı İnkılâp sergileri devlet programıyla yapılmıştır. Bu bağlamda Kurtuluş savaşı ve Cumhuriyet konuları işlenmiştir. Ressamların çoğu sergilere serbest konulu resimleriyle katılmışlardır. Devletle ressamlar arasında çıkan anlaşmazlıklar sonucu 1937’den sonra bu sergiler düzenlenmemiştir.” (Öztürk, 2013: 39-40)

Cumhuriyet’in ilanından sonra da II. Meşrutiyetin ilanından sonra oluşan sanatçı topluluklarının benzerleri görülmektedir. Tansuğ’un da açıkladığı üzere: “Cumhuriyet döneminde yıllık Galatasaray sergilerini organize eden Sanayi-i Nefise birliği, belli bir üslup eğilimiyle sınırlanmayan, belli bir akımın kavgacısı olmayan, her eğilime açık bir özelliğe sahiptir. 1929 Temmuz ayında kurulan cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu ‘Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği’ adını taşıyordu. Bu birliğin kurucuları, ressam Refik Fazıl (Epikman), Cevat Hamit (Dereli), Şeref Kamil (Akdik), Mahmut Celalettin(Cüda), Nurullah Cemal (Berk), Hale Asaf, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi), ressam ve heykeltıraş Muhittin Sebati, heykeltıraş Ratip Aşır(Acudoğlu) ve dekoratör Fahrettin’dir.” (Tansuğ, 1996: 166). “Ortak özellikleri yok denecek kadar az olan bu sanatçıların Türk Resim sanatına en büyük Katkıları düzenli sergiler açmak olmuştur. Uyguladıkları teknikler ve üsluplar farklılık gösterirken çoğu zaman ters düşmekte olan bu sanatçılar Batıdan yeni dönmeleri sebebiyle ilk sergilerinde Avrupa Görünümlerine yer vermişlerdir. Türk resim sanatına yeni bir sanat anlayışı ve çoğulcu bir sanat atılımı getiren Müstakiller, Çallı kuşağından oldukça farklı bir tema izlemişlerdir. İzlenimci kuşağın sıcak tensel figüratif resimleri Müstakiller ile birlikte yerini 30’lu yılların kübist- konstrüktivist anlayıştaki figür yorumlarına bırakmıştır. Yurt dışında bulundukları dönemde Ekspresyonizm, Realizm, Konstrüktivizm, Kübizm gibi birçok akımın etkisi altında kalmışlar yurda döndükten sonra bu üsluplar çerçevesinde çalışmalar yapmışlardır. Beden karşısındaki tavırları Çallı kuşağı gibi onu keşfetmek, anatomik yapısına önem vermek, tüm özellikleriyle yansıtmak olmamış sadece yaşamın içinde insanlara ve onların bulundukları olaylar içindeki konumuna göre figürlere yer vermek olmuştur. Çallı kuşağının renkçi tutumunun yanı sıra çizgiye, yapısal sağlamlığa önem vermişlerdir. Müstakiller’ in temel ilkesi *ressamın resim yapan değil, resim yoluyla topluma rapor veren kişi* olduğu yönündeydi. Bu nedenle amaçları halka resim sanatını sevdirmek olmuştur. Bunun yanında resimlerinde geometrik düzen hâkimdir. Aslında resmi sevdirmenin

aksine Batı'yı kopya etmekle suçlanmışlar ve tepki görmüşlerdi. Doğa'yı olduğu gibi tuvale aktarmaya karşı çıkıyor onu geometrik düzenler içerisinde çözümleyerek resmetmeyi savunuyorlardı. Bu da halk tarafından onların resimlerinin anlaşılabilir olarak nitelendirilmesine sebep oluyordu.” (Serdar, 2009: 74) Her yeni girişim gibi, bu yeni sanat anlayışı da ilk evrelerinde karşıt görüşlerin tepkisini toplamış ve çok daha sonra bu sanat anlayışının, özgün Türk resim sanatının temelini oluşturan etmenlerden biri olduğu kabul edilmiştir.

Hale Asaf ve Müstakiller üzerine araştırmaları bulunan Pelvanoğlu, grup hakkında şunları dile getirmektedir: “Grup içerisinde farklı anlayışlarda çalışan sanatçıların bulunduğu belirtilmeli ve grubun bir akım olmadığına altı çizilmelidir. Grup üyelerinden Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi, Münih'te Hans Hoffmann'ın öğrencisi olurken; Hale Asaf, Paris'te André Lhote'un öğrencisi olmuştur. Hofmann ve Lhote'u bir araya getiren Cézanne'ın kuramları, bu iki sanatçının öğrencilerini de bir araya getirmiştir. Farklı yerlerde, aynı temeller üzerine yoğunlaşan bu üç sanatçı resmin analitik yapısıyla ilgilenmişlerdir. Muhiddin Sebati, Cevad Dereli, Refik Epikman da onların yolundan gitmiş; ancak Şeref Akdik, onlarla kıyaslandığında akademik figür anlayışına daha yakın olmuştur. Aynı şekilde, Nurullah Berk de bu ilk Paris dönemindeki eğitimin ona ölü bir akademizmden başka bir katkısının olmadığını belirterek, 1932 yılında bu kez Lhote atölyesinde çalışmak üzere yeniden Paris'e gidecektir. Berk'in yapıtlarında analitik parçalanma bu dönem sonrasında yoğun olarak hissedilecektir. Şeref Akdik, Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Refik Epikman ve Muhiddin Sebati'nin bu döneme ait çalışmalarından örnekler ve Nurullah Berk'in Lhote atölyesi eğitimi sonrasında, 1936 yılına ait çalışmalarından bir örnek bu görüşleri doğrulamaktadır.” (Pelvanoğlu,2007: 42) Pelvanoğlu açıklamalarına şu şekilde devam etmektedir: “Müstakillerden Mahmud Cuda'nın, eğer analitik desen anlayışından sentetik desen anlayışına doğru bir sırlama yapacak olursa, sentetik anlayışı uygulayanların başında geldiği görülür. Cuda, bu anlamda, Ali Münip (Karsan) ve Ivon Karsan ile aynı açıdan değerlendirilebilir. Mahmud Cuda'nın, Karsanlar'dan daha ön planda olması, onun dernek faaliyetlerini yürüten kişilerden biri oluşuyla açıklanabilir. Aslında Müstakiller, içinde farklı sanat görüşlerini barındırmaktadır ve sanat için elverişli koşulların oluşturulması amacıyla bir dernek olarak kurulmuştur. Ancak bu dernek içinde plastik sorunlara eğilen

üyelerin bulunması, onların bu konuda asıl atağı yapacak olan ‘d’ Grubu’na zemin oluşturmalarını sağlamıştır.” (Pelvanoğlu, 2007: 43)

“Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurulduğu yıllarda, Türk resminde tek bir sanatçı derneği olarak etkinliklerini sürdürmekte olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ‘Galatasaray Sergileri’ ile etkinliklerini sürdürürken, yeni cumhuriyetin kurulmasıyla isim değiştirmiş ve ‘Güzel Sanatlar Birliği’ adını alarak etkinliklerini kesintiye uğratmaksızın devam ettirmiştir. Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla belirlenen yeni ilkelere, sanatçıların da yeni konular belirlemelerine ışık tutmuştur. Toplumda oluşturulmak istenen yeni heyecanlar ressamların tablolarında görselleşmiştir. Ülkemizdeki rejim değişikliği toplumun her kesimine olduğu gibi sanata da direk yansımıştır. Ulusal heyecanı ve ulusal bilinci uyandırmak için Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’ndeki savaş temalarını betimleme düşüncesi, yerini toplumsal konulara ve cumhuriyet devrimlerini konu alan resim betimlemeleri anlayışına bırakmıştır. Türkiye Cumhuriyeti’nin temel ilkelerinden biri olan halkçılık ve bunun doğal sonucu olan egemenlik, kültür ve sanat politikasının da yönelişini belirlemiştir. Ulus egemenliğinin gerçekleştiği bu koşullarda, sanat eğitimi sonucunda ortaya çıkacak faaliyetlerin ülkenin her yerine ulaşması da program hareketlerinden birisi olmuştur.” (Kılıç, 2002: 95)

Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği; 1937 yılı içerisinde Zonguldak, Samsun, Bursa gibi çeşitli illerde sergiler açarak, sanatı Anadolu’ya yayma arayışı içerisine girmişlerdir. Bu sergiler sırasında, resim hakkında bilgi veren konferanslar düzenlenmiş olması, şehir halkı ve yerel gazetelerin büyük ilgi gösterdiği etkinliklerin önemli bir amaca hizmet etmiş olduğunu ortaya koymuştur. “Lakin Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği de bir süre sonra dağılmaya başlamıştır. Derneğin dağılma nedenleri arasında en önemli nedenlerden biri de dernekçilik ve sanat arasında bir tercih yapılması zorunluluğu oluşturmuştur. Birliğin 1932 yılı kongresinde Mamud Cuda, bir program sunmuş fakat bu program reddedilmiştir. Daha çok eser siparişi, alımı- satımının üzerinde durulan bu program, Nurullah Berk’in ve birliğe son sergide katılan Elif Naci’nin, dernekçilikten ziyade sanatçılığı tercih etmelerinden dolayı üyelikten ayrılmalarına neden olmuştur.” (Pelvanoğlu, 2007: 43) Ayrıca Hale Asaf ve Muhittin Sebati gibi iki genç ve yetenekli sanatçının erken ölümleri birliğin sarsılma sebeplerinden biri olarak

sayılabilir. Diğer nedenlerden biri; Devlet ve özel kesimlerde, birliğin çalışmalarına pek fazla ilgi gösterilmemiş olması gerçekliğidir.

Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yer alan tek kadın sanatçı olan Hale (Salih) Asaf, ilk kez bir ressam birliğinin kuruluş etkinliklerine katılan kadın sanatçıdır. “Hale Asaf Türk resminde oldukça etkili bir isim olan André Lhote'un Türkiye'den kabul ettiği ilk öğrencidir. Dolayısıyla sonrasında d grubu ile yayılan Lhoté kaynaklı Geç Kübizm etkilerinin başlangıç noktası olarak kabul edilir. Sanatçı Kübizm etkisindeki ilk dönemlerinde Lhoté'un geometrik ritmik tekniğini kendine özgü bir konu anlayışıyla yorumlar. **Otoportre** adlı resim de renk kullanımı ve teknik olarak Lhoté etkisinin görüldüğü çalışmalarına örnektir. Bu resim aynı zamanda Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri arasındaki kadın temsili farklılıklarını da ortaya koymaktadır. Bu dönemde, modern kadın imgelerinde genellikle kadının dişiliği arka plana atılırken, zerafet ve incelik öne çıkan öğeler halini alır. Hale Asaf'ın otoportresi de kıyafeti, duruşu ve ciddiyetiyle bize benzer şekilde Batılı, çağdaş, ağırbaşlı bir kadın imgesi sunmaktadır.” (İstanbul Modern: 2011: 106)



Resim 32: Hale Asaf, Otoportre

Kıymet Giray'ın da belirttiği gibi: “Hale Asaf'ın sanatının günümüzde tanınmasını sağlayan eserlerini iki grup altında değerlendirebiliriz. Portre çalışmaları ve peyzajlar. 1929 ve 1938 tarihli Paris portreleri sanat anlayışına önemli bir açıklık

kazandırır. Bursa görünümleri de Hale Asaf'ın sanatının önemli bir dönemini aydınlığa kavuşturmaktadır. Bu eserlerinde, kent görünümleri, mimari ve çevre özellikleri ile zenginleşerek lirik bir anlatıma ulaşır. Yaşam coşkusu aşılayan ak boyalı evlerin dış dünyaya kapalı pencereleri, dar sokaklar arasında ürkek adımlarla seyirten kara çarşafly kadınlar ve arka planda tüm görünümü çevreleyen dağ sıraları Asaf'ın paletinin ve sanatçı duyarlılığının göstergesidir. Asaf yaşadığı kentin genel görünümünü ve yaşam özelliklerini yansıtırken, o yılların Bursa'sını da belgelemektedir. Asaf'ın tüm resimlerinde, mekân olgusu, renk lekelerinin dengeli ritmi, geometrik bir konstrüksiyonla başarılı kompozisyonlara dönüşür, renkte, lekede, biçimde ve kuruluştaki araştırma evrelerinin bileşimine karşın, sanatının en çarpıcı özelliği, doğal, kendiliğinden bir anda oluşuvermiş ve lirik bir anlam yüklenmesidir. Hale Asaf Paris öncesi resimlerinde belirgin fırça vuruşlarıyla noktacı bir tekniğe yönelmiştir. Paris'te sanat anlayışı yeni bir döneme girer. Bu dönem resimlerinde, renk, çizgi ve biçim ayrıntılarını artırarak birleştirerek büyük lekelerle indirgemeye özen göstermiştir. Üçüncü boyuta önem vermeksizin kuruluş, denge ve uyum araştırmalarına yönelmiştir.” (Giray, 1988: 165)



Resim 33: Hale Asaf, Bursa'dan Manzara



Resim 34: Hale Asaf, Paletli Otoportre

Pelvanoğlu'na göre: “Hale Asaf’ın kimliğini ortaya çıkaran ve adını da bizzat kendi koyduğu önemli kadın portrelerinden biri de **Paletli Otoportre** adlı çalışmasıdır. 1925 yılı civarlarına tarihlendirilebilecek olan bu portre, Hale Asaf tarafından, hocalarından biri olan Feyhaman Duran’ın eşi Güzin Duran’a ithaf edilmiş durumda. Osmanlıca harflerle ‘Güzin’e Hale’ şeklinde imzalanmış olan tablo, İstanbul Üniversitesi bünyesinde bulunan Feyhaman ve Güzin Duran’ın müze evinde bulunuyor. Hale Asaf bu çalışma ile ressam-kadın tipinin en erken örneğini veriyor. Elinde paleti ile objektife poz verircesine kendini resimleyen Asaf’ın, buradaki kendine güveni de dikkate değerdir.” (Pelvanoğlu, 2007: 141) Alışılmış, içe kapanık, izleyicisine doğrudan bakamayan kadına karşı bir duruş gibidir sanatçının paleti ile kendini resmettiği çalışması, üstelik sanatçı kimliği ile varlığını ispatlayan bir kadın olarak izleyicisine bakmaktadır.

Modern cumhuriyet kadını resimlerinde betimleyen sanatçılardan biri de Şeref Akdik’tir. “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin kurucuları arasında yer alan Şeref Akdik 1930 kuşağının izlenimci eğilimli ressamı arasında yer alır. Akdik, akademik bilgi ve deneyimlerini yöresel gözlemleriyle birleştirir. Yağlıboya figür ve portrelerinde klasik anlatıma bağlı kalırken, suluboya ve karakalem manzara

ve desenlerde klasik anlayışından ödün vermeden izlenimci anlayışa yaklaşır. Desen ve portrelerinde yerel giyim özellikleriyle birlikte yöre insanını iç yaşantısından da yansıtmaya çalışır. ” (Kalkışım, Saylan, 2013: 178) Ayrıca Akdik, “hayata bakışını, mutlu ve huzurlu bir iç dünyanın yansıdığı ressamca bir duyarlılıkla buluşturan önemli bir yorumcudur. Söz gelimi, erken Cumhuriyet Dönemi’nin ruhunu kendine özgü bir coşku ve kabullenme ile yapıtlarında yansıtır. Bu ifade, yurdun muhtelif yörelerinden yaptığı peyzajlarda ve kırsal kesimin yaşamına ilişkin figüratif resimlerinde bir anlatım zenginliğine dönüşür. Şeref Akdik’in tablolarında çevre görünüşleri, yerel tipler ve köylüler adeta belgesel nitelikler taşıyan akademik gerçekçi bir yaklaşımla yansıtılmıştır.” (Kalkışım, Saylan, 2013: 175) Akdik’in yeni Türkiye’de kadınların yaşamındaki büyük değişimin gerçekleştiğini gösterdiği “Ayna Önünde Köpekli Kadın” tablosu, belgesel nitelikli çalışmalarına örnek gibidir. Modern kıyafetler içerisinde betimlediği tablosu ile kadını resimde bir nesne olmaktan çıkarır ve dönemi bize anlatan bir figüre dönüştürür. Resimde kadın, tıpkı batılı bir kadın gibi giyinmiş, köpeğiyle beraber dışarıya çıkmak üzereyken resmedilmiştir. Akdik’in realist bir üslupla betimlediği bu çalışma aslında kadının da artık sosyal bir yaşamının olduğunu göstergesi gibidir.



Resim 35: Şeref Akdik, Ayna Önünde Köpekli Kadın

Güzel Sanatlar Birliği'nin yıllık İstanbul ve Ankara Sergilerinin devam ettiği, Müstakillerin etkinliklerini sürdürdüğü dönemde, sanat ortamına yeni bir sanatçı grubu dâhil olmuştur. Bu, etkinliklerini 1940'lı yılların ortasına kadar sürdürecektir olan “D Grubu”dur. Cumhuriyet'in onuncu yılana denk gelen 1933 yılında altı genç sanatçının bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Nurullah Berk, Elif Naci ve Zühtü Müridoğlu'nun oluşturduğu grup adını Türkiye'deki dördüncü grup olmalarından ve d harfinin alfabedeki dördüncü harf olmasından kaynaklı almıştır.

“D” Grubu ressamlarının amacı, Batıdaki sanat gelişmelerini daha yakından izlemek yeniliklere uyum sağlamak, aynı zamanda da kişilik değeri ağır basan çalışmalara yönelmektir. Grubun etkili olduğu dönem, Güzel Sanatlar Akademisinde reform çalışmalarının yoğunlaştığı yılları kapsar. Grupla birlikte, sanatın amacı ve işlevi konusunda Türk basınında eleştiri ve tartışma yazıları çoğalır, fikir ve kültür adamları, bu tartışmalara doğrudan katılır.

D Grubu'nun sanatsal yönden temel çıkış noktası, empresyonist eğilimleri reddetmek ve kompozisyonu kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmaktır. “d Grubu” sanatçıları başlangıçta kübizmi çağdaşlaşmada bir çıkış noktası olarak görmüşlerdir. Dönemin birçok yazarının da kübizmi genç demokrasi rejiminin sanatı olarak tanıtmaları, sanatçıların kübizme yönelmelerinde itici güç olmuştur. Kübizmin biçimsel anlatım dilini kullanan Türk sanatçıları, kübizmin nesneleri parçalayıp, ayrıştırma ve yeni bir anlam ve görünüm altında, sanatsal bir nesnel değer yaratma yerine, biçimlerin konturlarını ve hacim değerlerini geometrik olarak yorumlama yoluna giderek kübik bir anlatım dili yakalamaya çalışmışlardır.

Zamanla gruba Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Turgut Zaim, Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüpoğlu, Arif kaplan, Salih Urlalı, Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrinüsa Zeid gibi ressamların yanı sıra Heykeltıraş Nusret Suman da katılmıştır Gruba en son katılan ve on beşinci üye olan Zeki Kocamemi olmuştur.

Çalışmalarında kadın imgesine sıklıkla yer veren Nurullah Berk, “D Grubu'nun ilk yıllarında yaptığı soyut ve geometrik kompozisyonlarda ısrarcı olmuş bir süre sonra yarı gerçekçi bir yaklaşımla kadın figürlerini konu alan resimlere yönelmiş daha sonra minyatür etkisinin ağırlık kazanmasıyla yerel biçimlerin gerçekçi görünümüleriyle birleşimci kübizm etkisini tercih etmiştir. Grubun kurucu

üyeleri arasında yer alan Abidin Dino yaşamını Paris’te sürdürmüş; Türkiye’deki etkin çalışmalarından sonra Fransa’daki kültür sanat çevreleriyle de güçlü ilişkiler kurmuştur. D Grubunun üyeleri arasında bulunan Zeki Faik İzer hem bir ressam hem de kurucu üye olarak grup içinde aktif konumda yer almıştır. Fırçanın ya da kalemin resim yüzeyi üzerinde herhangi bir ön düşünceye dayanmaksızın özgürce dolaşması, bulmak istediği şeyleri, bu özgür arayış düzeninin akışı içinde, rastlantıların payını da hesaba katarak bulmaya çalışmış olması ondaki sanat disiplinin herhangi bir kurala ya da ilkesel bağlantıya koşullu olmadığını göstermiştir.” (İncel, 2004: 15)



Resim 36:Nurullah Berk, Uzanan Kadın

D Grubu’nun kurucu üyelerinden olan Zeki Faik İzer’in 1933 tarihli eseri “İnkılâp Yolunda”, dönemi içerisinde kadını oturttuğu yer bakımından önemlidir. Sergilendiği ilk yıllardan günümüze kadar eser Delacroix’in “ Halka Yol Gösteren Özgürlük” adlı eseriyle neredeyse aynı oluşundan ötürü bir tartışmaya sebep olmaktadır.

Delacroix’in bahsi geçen tablosu Fransa’ya anayasal Monarşiyi getiren Temmuz Devrimi’nin anısına yapılmıştır. Resmin merkezinde olan kadın figürü, yıkılmış bir barikatın üzerinde, başında 1789 Fransız Devriminden o günlere özgürleşmenin simgesi olan Frigya başlığı ve elinde de eşitlik, kardeşlik ve özgürlüğü simgeleyen üç renkli bayrak ile özgürlüğü simgelemektedir. Kadın figürünün etrafında resmedilen her birey farklı bir sınıfa temsil etmektedir. Bu tablo lideri olmayan, her kesimden insanın bir idealin peşinde ayaklanmış olduğu ve

devrimi gerçekleştirdiği anın resmidir. Çalışma da en çok tepkiyi toplayan kısım ise o zaman kadar özgürlük sembolü olarak tercih edilen güzel, görkemli, halkın arasına karışmayan ve neredeyse heykelsi tanrıçaları resmetmek yerine, feminen olmaktan uzak, kaslı, yarı çıplak bir kadının en ön saflarda ilerliyor oluşuydu.

“İnkılap Yolunda” adlı çalışmada da benzer bir kompozisyon görülmektedir. Kompozisyonun ortasında Cumhuriyet’i temsil eden ve Cumhuriyet’in, kadınlara olmalarını tavsiye ettiği gibi modern ve edepli bir kadın figürü bulunmaktadır. Kadın figürü burada yol gösteren kişi olarak resmedilmiş olmasa da Mustafa Kemal’in öncülüğünde toplumun diğer kesimleri ile birlikte ilerleyen bir kadın vardır.

Kadınların cumhuriyet dönemindeki konumunu sembolik olarak gösteren bu çalışma ile kadınların modernleşme yolunda büyük adımlarla ilerleyen yeni Türkiye’de, kadınların da büyük öneme sahi olduğunu göstermektedir.



Resim 37: Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük



Resim 38: Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda

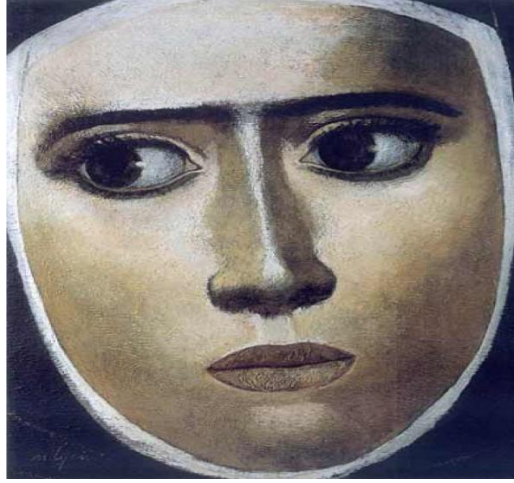
Üstünipek'e göre: "D Grubu, Müstakiller ya da Güzel Sanatlar Birliği; Cumhuriyet'in ilk yıllarında faaliyet gösteren sanatçı birlikleri ortak koşulları paylaşmaktadırlar ve ayrı ayrı yürüttükleri etkinlikleri dışında birlikte tek bir etkinliğe imza atmış olmaları da pek şaşırtıcı değildir. İnkılâp Sergilerinin sonuncusunun düzenlendiği 1936 yılı ile Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin ilkinin düzenlendiği 1939yılı arasında, devlet eliyle düzenlenen resmi bir sergi etkinliğinin bulunmayışı tüm sanatçı birliklerinin Ankara'da ortak bir sergi düzenlemelerine neden olmuştur. 1937 ve 1938 yıllarında Ankara Halkevi'nde düzenlenen Birleşik Resim-Heykel Sergileri, Devlet Resim Heykel Sergilerine uzanan sürecin kilometre taşları olarak dikkat çekerler. 1939 yılı, çağdaş Türk sanatı tarihinde yeni bir döneme girildiğini ifade etmektedir. Cumhuriyet'in sanat politikalarının biçimlenmesinde en önemli rolü oynayan Mustafa Kemal Atatürk, 1938 yılında hayata veda etmiştir. Hemen arkasından, tüm dünyayı etkileyen İkinci Dünya Savaşı başlar. Türkiye'yi ve dünyayı ilgilendiren bu tarihsel gelişmeler bir yana, doğrudan Türkiye'deki sanat ortamını etkileyen bir gelişme olan Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin ilki de 1939 yılında düzenlenir. Ayrıca, Akademi'deki eğitimlerini tamamlamak üzere olan yeni bir sanatçı kuşağı, bu tarihten itibaren sanat ortamına dâhil olmaya başlayacaktır (Üstünipek, e-kaynak) Savaş yıllarında sanatçılar sıkıntı çekmiş olmalarına rağmen savaşın zor koşullarında özverili bir şekilde üretimlerini ve çalışmalarını sürdürmüşleridir. Müstakiller 1939 yılında açılan sergilerinin ardından etkinliklerine son vermiş, Galatasaray ve Ankara sergileri rutin bir etkinlik olarak devam etmiş, D Grubu savaş yılları süresince etkinliklerine devam etmiştir.

Bu dönemlerde sanat alanındaki öncü girişimleri gerçekleştiren sanatçılar Akademi'den yeni mezun olmuş gençlerdir. "Türk resminde toplumcu gerçekçi anlayışla anılan ressamılar Nuri İyem, Abidin Dino, Selim Turan, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Turgut Atalay, Fethi Karakaş, Agop Arad, Haşmet Akal, Nejat Devrim, gibi bazı sanatçılar Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü Salonunda 10 Mayıs 1941 tarihinde saat 16,00'da ilk sergileri olan Liman Sergisi ile birlikte Yeniler Grubu'nu kurmuşlardır. Bu grup D gurubunun aşırı batı yanlısı tavrına karşı kurulmuştur. Kendilerinden önceki grupların tersine bir yaklaşımla resimde figürü simge olmaktan çıkarmak yeniden insanlaştırmayı amaç edinmişlerdir. Tenselliğiyle dertleri ve sevinçleriyle toplum içinde yaşayan insanı resimlerine taşımışlardır. D gurubunun

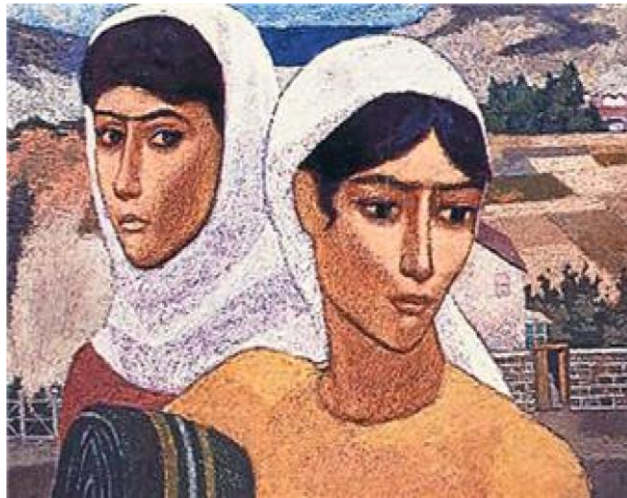
1937’lerden başlayarak akademide görev yapan, hem sergi açan hem öğrenci yetiştiren D gurubu egemenliğine ilk tepkiyi Nuri İyem göstermiş ve yeniler gurubunun öncüsü olmuştur. Toplumsal gerçekçi olan bu gurup, halkın sorunlarını, sıkıntılarını, sevinçlerini, hüzünlerini irdelemeyi amaçlamıştı.” (Serdar, 2009: 88) Bir süre sonra benzer amaçlarla ikinci sergilerine hazırlanan Yeniler, Abidin Dino’nun Önerisiyle ikinci sergilerinin konusunu “Kadın” olarak saptamış ve savaş yıllarında denk gelen son sergi etkinliği olmuştur.

Figüratif resimleri ve eserlerinde karşımıza sıklıkla çıkan kadın figürleriyle, Yeniler Grubu’nun önde gelen isimlerinden olan Nuri İyem, toplumsal gerçekçi sanat anlayışını yıllarca devam ettirmiştir. “Nuri İyem’i üç dönemde inceleyebiliriz. Yeniler Grubu dönemi (1941–49), soyut dönemi (1950–64) ve 1964’ten başlayan toplumcu dönemi olarak bakabiliriz. ‘D’ Grubu’nun sanat anlayışına karşı, 1940’larda, Yeniler Grubu’nun savunduğu toplumsal gerçekçi resme yönelmiştir. Sanatçı, 1960’lı yıllardan itibaren figürsel anlatımlarının ve kırsaldan kente göçün sebep olduğu gecekondulaşma, düzensiz kentleşme gibi konuları anlattığı çalışmalar dizisine başlamıştır. Tek veya üçlü gruplar halinde tuval yüzeyinin ön planını tamamen kaplayan ve çoğu kadın portrelerinden oluşan düzenlemeler, İyem imzasıyla özdeşleşmiştir. Anıtsal formlarıyla bu portreler Anadolu insanının ve özellikle de kadının yaşam dramını, güçlü bir duyarlılıkla duyuran üretim konulu çalışmalarında kadın-erkek eşitliğini vurgulayan sanatsal simgelere dönüştürmüştür. İyem bu yaklaşımıyla kendi kuşağının toplumsal gerçekçilik adına verdiği savaşımı güçlendirmiş ve yerel konulara öncelik tanıyan, Türk resminde yeni bir anlatım yaratma çabası harcayan ressamlar arasına katılmıştır.” (Turanlı, 2013: 27) “Nuri İyem, çeşitli denemelerine karşın asıl sanatsal varlığını, Anadolu gerçeğinin ve doğasının yaşamını binlerce yıldır biçimlendirdiği Anadolu insanına dayanan kadın tiplerleriyle geliştirdiği özgür figür çizgisine borçludur. İyem’in kadını belli bir tipin portresi ya da ifadesi değil, Anadolu kadınının amblesmidir. Figürünün bu özelliğiyle İyem ne söylediğini gayet iyi bilen kesin ve kararlı bir karakteri temsil eder. Sanatçının kadın portreleri, Türkiye’nin farklı coğrafyalarının, ayrımlı geleneklerini, kültürlerini ve özellikle de tiplerini tanıtır. Ceylan bakışlarını taçlandıran ay yıldızlı güzeller, öznel görünümleri ile çevrelerini saran doğa dokusunun önünde anıtlarılar. Nuri İyem, Anadolu kadın portrelerini herhangi bir kişiye ait olmaktan çıkararak kendi bakışının portreleri haline dönüştürmüş usta bir

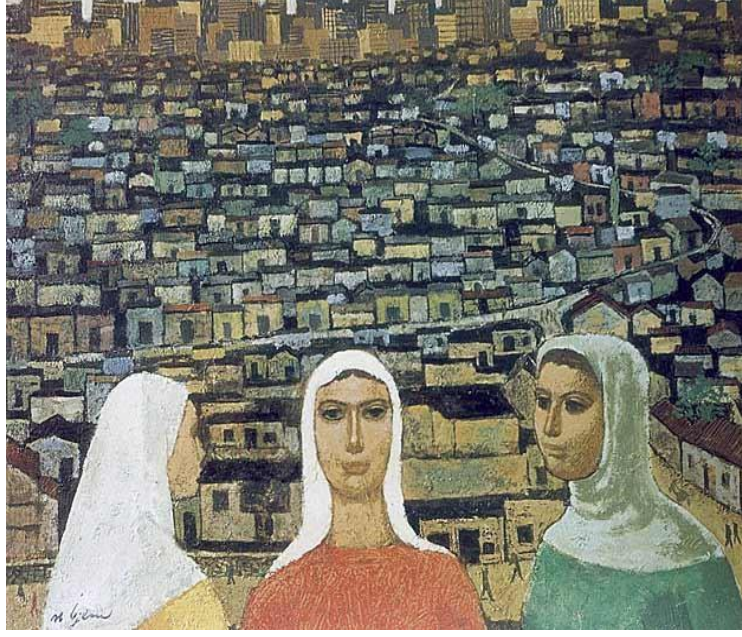
Türk Sanatçısı'dır. Nuri İyem'in büyük kadın başları, nazlı, çekingen bir gülümseyişten yoksun bırakılmış olduklarında çoğunlukla sitemle, acıyla, öfkeyle, dehşetle ya da bu tür yoğun ifadelerle karşımıza çıkarlar. Duyguları gizleyen sessiz bir onur da bazen bu yüzlerde kendi hakkını arar. Bu portreler, zaman zaman anne, kız kardeş, sevgili olur." (Günay, 2011: 30-31) İyem, çalışmalarında ele aldığı kadınların dramlarına değinir ama bu feminist bir akış açısından ziyade toplumsal sorunları kadınlar üzerinden ele almak gibidir. Betimlenen trajedi sadece kadının değildir aslında kadının da yaşadığı toplumsal trajedidir.



Resim 39: Nuri İyem, 1970, Portre



Resim 40: Nuri İyem, 1978, Kardeşler



Resim 41: Nuri İyem, Gecekondu Güzelleri

Yeniler ve kısmen D Grubu'nun etkinlikleri, savaş yıllarının sanatçılarından gelen dikkat çekici girişimler olmuş olsa da bu dönemde yaşanan en dikkat çekici olaylardan biri devletin desteği ile gerçekleştirilen, 1938 yılında başlayan ve 1944'e kadar süren Yurdu Gezen Ressamlar uygulamasıdır. Bir diğeri de, ilki 1939'da düzenlenen Devlet Resim Heykel Sergisi'dir.

Savaşın sona erdiği 1945 yılında, başta Avrupa olmak üzere tüm dünyayı etkileyen yıkıcı savaş geride kalmıştır. Savaşın yarattığı baskının ortadan kalkması, beraberinde bir özgürlük havası getirmiştir. Türkiye savaşa girmemiş olsa da bu özgürlük havasından etkilenmiştir, Tedirginlik ve yoklukla geçen sürenin ardından, insanlar sosyal hayata tekrar adapte olmaya başlamış ve birey olarak etkinleşme olanağı aramaya başlamıştır.

Savaş sonrası dönemin sanat ortamında, Cumhuriyet'in ilk yıllarından beri önem taşıyan devlet-sanatçı ilişkilerinde belirgin bir çözülme gözlenmektedir. Buna karşılık, yeni kuşak sanatçılar yetişmekte ve gerek içinde bulundukları ortamın gerekse hocalarının yönlendirmesiyle sanatsal anlayışlarını biçimlendirmektedirler.

Savaşın bitişinin ardından geleneksel değerler tekrar ön plana çıkmıştır. 1947 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinden oluşan bir grup ta bu amaçla "Onlar Grubu"nu kurmuştur. "Bedri Rahmi Eyüboğlu (1913-1975) Anadolu

kaynaklı figür örnekleriyle batı etkisinden kaçınmış, geleneksel halk sanatlarından seçtiği yerli motifleri başarılı bir şekilde tuvaline aktarmış, figürü çevresinden farklı biçimlendirerek ön plana çıkarmıştır. Yurt gezileri kapsamında önce Edirne'ye, ardından askerden döndükten sonra Çorum'a giden Eyüboğlu izlenimleri sonucunda han kahveleri, halay çekenler, pazardan köye dönenler, pazar yerleri gibi konuları işlemiştir. Eyüboğlu'nun figürleri düzdür figürün çevresi desenle işlenmiş iç ve dış farklı boyanmıştır. Onlar Grubu sanatçıları da hocalarından gördükleri Anadolu halkını ve yaşamını konu alan sanata devam etmişlerdir. Mustafa Esirkuş, Mehmet Pesen, Nedim Günsur, Leyla Gamsız, Livy Stengali, Hulusi Sarptürk, Turan Erol, Fahrünnisa Sönmez, Orhan Peker, Fikret Otyam tarafından kurulan grubun amacı Anadolu'nun geleneksel öğelerini çağdaş batı sanatıyla birleştirmektir. Türk resminin kendi kültürümüze ait olan halılarla, minyatürlerle, işlemelerle beslenmesi gerektiğini savunmuşlar bu doğrultuda eserler vermişlerdir.” (Serdar, 2009: 92) Türk resminde Doğu-Batı sentezini yaratmak ve yeni mezun olmuş olan grup üyelerinin kendilerini sanat ortamına tanıtmalarına olanak sağlamak amacıyla kurdukları grup 1954 yılından sonra düzenli sergiler düzenleyememiş ve dağılmaya başlamıştır. Ancak unutulmaması gereken bir gerçeklik vardır ki o da grup üyeleri Türk resmine farklı bir boyut, renk ve kompozisyon kazandırmıştır.

Cumhuriyet'in ilanından sonra 1950'li yıllara kadar yeni Türkiye'nin ressamlarının eserleri incelendiğinde birçok sanatçının eserinde karşımıza çıkan ortak bir konu vardır o da modernleşen ülkenin öncü kadın ve erkekleridir. Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu olan ressamların çalışmalarında da sonraki sanatçı topluluklarında yer alan hem kadın sanatçılar tarafından hem de erkek sanatçılar tarafından kadın imgesi sıklıkla kullanılmıştır. Erkek ressamların tuvallerinde karşımıza çıkan kadın imgesi çoğunlukla yeni inkılâplarla modernleşen yeni bir devletin kadınlarından beklenen talepler gibidir. Modern giyimli kendine güvenen ve bu modernleşme hareketini destekleyen kadınlar.

Kadın ressamların tuvallerinde yer alan kadınlar ise benzer özellikler göstermekle birlikte küçük farklılıklar da bulunmaktadır. Bu farklılık ise kadınların tuvalerde yer verdikleri kadınların taleplerini dile getirdikleri, sanatçı kimlikleriyle sanat dünyasında yer almaya çalışan kendine güvenen modern kadınlar olmalarıdır.

Cumhuriyet'in ilanından sonraki ilk dönemlerde kadınların trajedisinin betimlendiği eserlere hala rastlanmamaktadır. Osmanlı döneminde yaşanan benzer

bir trajedi bu dönem de yaşayan kadın sanatçılar için de geçerlidir. Sanat dünyası içerisinde yeni yeni yer bulmaya çalışan kadın ressamın eserlerinde toplum içerisinde büyük mücadeleler vererek insani haklarını elde etmeye çalışan ötekileştirilmiş kadınları resmetmez ya da resmedemezler.

Bu dönem kadın sanatçıları için trajedi olarak nitelendirilebilecek gerçeklik, bir sanatçı olarak var olabilmek için erkek sanatçılardan daha çok çaba harcamalarıdır.

2.3.2. 1950-1980 Sürecinde Sanatta Bireysel Eğilimler ve Kadının Trajik Bir İmgeye Dönüşmesi

Tansuğ: “1950’li yıllara gelindiğinde özgürlükçü demokrasinin, ülkenin sanat yaşamına Batı’daki sanatsal akım ve yenilikleri günü gününe izleyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirdiğini görürüz. Türkiye’de resim ve heykel sanatının hızla soyut akımların içine girdiği dönem bu dönemdir. Gerçi Batı’daki modern sanat akımları izlenerek deformasyon ilkesine daha öncesinde uyulmuştur; fakat sanatçıların kişisel eğilimlerine göre farklı yönler araştırdıkları dönem 1950 sonrasıdır. 1940’lı yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile 1950’li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuştur” (Tansuğ, 1996: 245) demiştir.

Türk Resmi kısa süre içerisinde soyut anlayışı benimsemiştir. Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Zeki Faik İzer gibi Cumhuriyet’in ilk kuşak sanatçılarından Adnan Çoker, Lütfü Günay, Ali Durukan gibi dönemin genç sanatçılarına değin farklı nesilden isimler soyut anlayışa yönelmişlerdir. Türk ressamı, soyut anlayışın erken aşamalarından itibaren içinde yer alma ve özgün yaklaşımlar ortaya koyabilme fırsatını bulmuştur. Üstelik Türk-İslam sanatının geometrik ve bitkisel motiflere dayalı soyut kompozisyonlar ile temellenen bir geleneğe sahip olması, sanatçılarımızın görsel alt yapısı için önemli bir kaynak oluşturmıştır.

Tansuğ’a göre: “Türkiye’de soyut sanat hakkında ilk belirlemelerin, çok partili dönemin yürürlükte olduğu 1947 yılında başladığı ve bu başlangıç noktasında karşıt görüşlerin ortaya çıktığı dikkat çekiyor. Paris’teki eski hocası A. Lhote’la görüşükten sonra, Lhote’un da bağlı bulunduğu kübist akımın doğal bir gelişme sonucu olarak, daha modern soyutlamalara dönüştüğü görüşüne katılan N. Berk, soyut biçim deneylerine girişmekten yana görünüyor. Aynı yıl Malik Aksel’in *mücerret resmin* anormallikler ve olanaksızlıklar yüzünden bocaladığını belirttiğini

görüyoruz. Dünyadaki gelişmeler göz önüne alınırsa, bu karşı çıkma fazla bir anlam taşımıyor. Soyut sanata yönelişlerin resmi kesimlerde olumlu karşılanmasına bir örnekse, 1949 yılında düzenlenen 11. Devlet Sergisi'nde *Aşk* adını taşıyan soyut figüratif düzenlemesiyle 1. Ödülü Ferruh Başağı'nın kazanmasıdır (Tansuğ, 1996: 251) Soyut sanat akımı ülkemizde birçok sanatçıyı etkisi altına alıyor. Bu akım içerisinde çalışma yapan diğer sanatçılar arasında "Paris'te yaşayan Nejad Devrim, Selim turan ve Fahrünisa Zaid'in soyut çalışmaların göbeğinde bu akıma katılmalarının yanı sıra, Türk Plastik sanat çevrelerinde gerek akademi içi, gerekse dışında bu akım Zeki Faik İzer, Nuri İyem gibi sanatçılar tarafından büyük ölçüde desteklenmiştir. Adnan Turani, bu eğilimlerin yaygınlaşma nedenlerini çeşitli açılardan değerlendiriyor ve Türkiye'de sanatçıların daha çok geometrik soyutlama yönünde olan çalışmalarını eski hat düzeni oluşturma gelenekleri ile Akademi'de yoğunlaşan geometrik- konstrüktif biçim eğitime bağlıyor. Lirik olarak nitelenen soyutlamanın temsilcilerini belirleyen Turani'nin, non-figüratif alanda da eğilimleri gene geometrik ve lirik olarak sınıflandırması dikkati çekiyor (Tansuğ, 1996: 252)



Resim 42: Ferruh Başağı, Aşk

Üstünipek, Türk resim sanat tarihini ele aldığı yazısında : "1950'ler her ne kadar ağırlıklı olarak soyut sanatın yaygınlaştığı bir dönemi yansıtsa da, figüratif tarzda çalışan farklı kuşaktan sanatçıların etkinlikleri eksik olmamıştır.

Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçıları arasında yer alan Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi soyut sanata ilgi göstermemişlerdir. Yeniler'in ve On'lar Grubu'nun kimi üyeleri soyuta yöneldiyse de, pek çoğu figüratif anlayışta devam etmektedir. Neşet Günel, Orhan Peker, Nedim Günsür, Cihat Burak, Turan Erol gibi isimler figür resminin önemli temsilcileri olarak dikkat çekmektedirler. Yurtdışında yaşayan Avni Arbaş, Fikret Mualla da bu kapsamda ele alınabilecek isimlerdir. 50'li yıllarla birlikte, Türk resmindeki bireyselleşme çizgisi, klasik-figüratif anlayıştan non-figüratife değin değişen bir çeşitliliğin ortaya konulmasıyla sonuçlanacaktır. Bundan sonra sanatçı grupları ve bu grupların temsil ettiği bir sanat anlayışı yerine, çeşitli bireysel çıkışlar önem kazanacaktır (Üstünipek, e-kaynak) Özellikle 1960'lardan sonra bireysel zenginliğin arttığı, akademi ve akademi dışında yetişen birçok sayıda sanatçının varlığı da dikkat çekicidir.

1960'lara gelindiğinde sanatta politik söylemlerin de artık yer aldığını görüyoruz. Tansuğ, 1960'lara dair açıklamalarında: "Aydınlar açısından liberal, demokratik bir ortam yarattığı görülen 1960 harekâtının sol kesimlere büyük ölçüde ödünler vermediği açıktır. Fakat bu eğilimleri yansıtan parti ve sendikaların örgütlenme faaliyetlerine paralel olarak sanatçıları arasında da bazı gruplaşma çabaları görüldü. Yeni Dal adını taşıyan grup bu eğilimin en tipik örneğidir. Fakat konu daha çok afiş ve benzeri illüstratif nitelik taşıyan alanlarda etkinlik arayışına girdi. Öğrenciler arasında düşünce hareketlerinin giderek sert çatışmalara dönüşeceğini gösteren belirtiler 1967'de vardı, fakat bunlar bir yıl sonra su yüzüne çıktı. Gerçekte ilk belirti, 1963 yılındaki büyük bir öğrenci gösterisindeydi. Yanılmıyorsam gösterinin düzenlenmesiyle Celal Bayar'ın hapishaneden tahliye edilmesi arasında bir ilişki vardı. Amerikan Haberler Merkezi protesto edilmiş, Şişhane'deki gazete binası taşlanmış ve iki grup arasında İstiklal Caddesi'nde başlayan sopalı kavgalar, taksim Meydanı'nda devam etmişti." (Tansuğ, 1993: 92) Yani dal grubu sanatçıları yaşanan bu gelişmelere tepkisiz kalmayarak, çalışmalarında yaşanan olaylara dair görüşlerini yansıtmışlardı. "**Yeni Dal** adı altında kurulmuş olan bu grubun amacı, Yeniler'in toplumsal gerçekçi sanat anlayışlarını daha da ilerletmek ve devam ettirmek olmuştur. Grup üyelerini İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Marta Tözge, Avni Mehmetoğlu ve Heykeltıraş Vahi İncesu oluşturmuştur. Grup elemanlarının yaptıkları çalışmalar o dönem içinde sakıncalı bulunmuş ve uğradıkları siyasi baskılar, soruşturmalar neticesinde kendilerini

savunmak durumunda kalmışlar, 1963 yılında açtıkları ikinci sergiden sonra faaliyetlerine son vermişlerdir. Yeni dal grubunun kurulmasından bir yıl sonra 1960 darbesi olmuş ve grubun İstanbul Belediyesi Şehir Galerisinde 1961 yılı Nisan ayında açtıkları sergiden sonra tutuklandılar ve resimleri toplatılmıştır.” (Turanlı, 2013: 34) Burjuva sanatına tepki olarak kurulan ve etkinliklerine kısa süre devam eden grup üyeleri bireysel çalışmalarına daha sonrasında da devam etmiştir.

1960’lardan sonra Türk resim sanatında yeniden figüratif çalışmalar gözlemlenir. İnsan figürüne yönelik üslup faaliyetleri soyut resmin geçerli olduğu dönemlerde bile gerilememiş, soyut resmin etkisine kapılmış olan sanatçılar bile bir müddet sonra tekrar figüratif resme dönmüştür. “1960’ların sonuna doğru oluşan siyasi ve kültürel atmosfere bağlı olarak soyut sanatın kısmen akademik kalarak geri çekilmesiyle beraber, Türk resmindeki geleneksel figürün karşısına, açık eleştirel ve politik görsellikler içeren yeni bir figüratif anlatım gelmiştir. 1960 darbesi sonrası sanatta kendini gösteren sosyalist eğilimler ve toplumsallık 1970’ler sonrasında sosyalist gerçekliğe ait bir estetiğe de yönelecektir. 60’ların sonu 80’lerin başına kadar olan bu 10 yıllık dönem eleştiri ve ironiyi eserlerinde kullanan figüratif bir resim ve toplumsal sorunları sosyalist bir eğilimle gösteren bir diğer figür resminin kesiştiği tarihlerdir. Yani bu tarihlerde eleştiri ve toplumsallık iki yönlü işlemektedir.” (Odabaş, 2012: 95) 60’lar da yaşanan politik olaylar resimlerde yerini bulmuş ve özellikle 68’de yaşanan ve toplumda derin izler bırakan olaylar sanatçıları da etkilemiştir.

70’li yıllara gelindiğinde Türk sanatında bireysel eğilimlerin ağırlık kazandığı gözlemlenir. Batı sanatında hâkim olan kavramsal sanat ülkemiz sanatçıları da etkilemiş ve eğitim için gittikleri Avrupa ülkelerinde Türk sanatçıları kavramsal sanatla tanışarak, ülkemizde de bu akımın başlamasını sağlamışlardır. Bu dönem sanatçılarına örnek olarak Altan Gürman, Nil Yalter ve Füsun Onur verilebilir.

“Türkiye sanat ortamının sıra dışı bir figürü olarak ortaya çıkan Altan Gürman, 1980’lerin başına kadar Türkiye’nin hala tek sanat standartları otoritesi olan Akademi’nin veyahut Akademi’deki o dönemki hocalar kuşağının ve genel beğenin estetik ölçütleri, ilerici konumunu korumak adına Yeni Eğilimler gibi yenilikçi etkinliklerin yapılmasına olanak sağlamakla birlikte, özünde resim ve heykel gibi türlerin geleneksel sınırlarını zorlamayan, biçimsel değerlere odaklı bir modernizmi temsil etmektir. Aykut Köksal’ın işaret ettiği gibi Altan Gürman ise,

1960’larda yapıtlarında hazır malzeme kullanmaya başlayarak Türkiye sanat ortamına yeni bir retorik çerçeve sunar. Gürman’ın Fransız Yeni Gerçekçiliğine yönelik ilgisinden beslenen kavramsal sanat ile pop sanatın kendi kültürel verileriyle harmanlanmış bir versiyonu olarak ta nitelendirilebilecek yaklaşımı, Akademi içinde oldukça ayrıksı bir figür olarak tanınmasına neden olmuştur. Belirgin bir üslup ideolojisi ve imzalaşmak tutkusuyla şekillenen sanat dünyasında yapıtlarını imzalamayan, herkesin kullanabileceği mühürleri yeğleyen Gürman, monografisini yazan Canan Beykal’ın deyiimiyle ‘ressamlık oyunundan vazgeçen’ ve ‘sanat sözlüğüne kolaj, dekupaj, montaj gibi yeni sözcükler ekleyen, yeni araç gereç ve yöntemine karşı çalışan’ bir sanatçı olarak, kadın ya da erkek olsun, sanat pratiğinde yeni yollar arayan pek çok sanatçıya dolaylı yada dolaysız olarak öncülük etmiştir.” (İstanbul Modern, 2011: 73)

1970’lere kadar geçen süre içerisinde Türkiye’de sanat bu kronolojik sıra ile seyir ederken karşımıza kadının toplumsal trajedisini işleyen sanatçı karşımıza çıkmaz. Kadın sanatçılar için de bu gerçeklik aynı şekildedir. 1950’li yıllarda dikkat çeken kadın sanatçılarımızdan olan Aliye Berger Fahrülnisa Zeid gibi sanatçılar da dönemin hâkim sanat anlayışı içerisinde resimler yapmış ve kadın konusuna değinmemiştir. Elbette Tomur Atagök’ün de belirttiği gibi: “Bir kadın kültürü olduğu gibi kadın sanatı da vardır. Sanatçının yaratıcı ve düşünsel gücünden kaynaklanan sanat yapıtı, sanatçısının dışında kendi varlığını sürdüren özgün bir bütün olarak var olduğu andan itibaren izleyicinin onu algılaması ile yaşar. Bir sanat yapıtının yaratıcısının cinsiyetini ya da milliyetini taşımak gibi bir gerekliliği bulunmaz. Ancak yaratıcısının yarattığı biçimler onun yargı ve değerlerini, çağın görüş ve anlayışlarını kapsadığından, kadınlı erkekli her bir sanatçının özelliklerini, kişiliğini ve biçemlerini özgün yapıtlarında algılamak duyarlı bir sanatsever ve araştırmacı için olasıdır. Cinsiyet, sanatçının değerlendirileceği bir kıtas ya da kalıp değildir. Oysa toplumsal sorun ve düşünsel kurgunun ön plana geçtiği sanat anlayışlarında ya da kadının vurgulandığı bilinçli işlerde bu ayrım sanatta işlenmeye başlamıştır. Bu günün sanatında bu bilinç ve amaç taşıyan işler çoğaldıkça, kadın yaşamışlığı, kadınsı birikimler, kadın duyarlılığı ve görüşü ile ortak kadın motif ya da imgeleri artık önemle söz konusu edilmektedir. Yine ifade aracı olarak geleneksel sanat malzemeleri dışında kadının kullandığı ‘günlük yaşamındaki nesneleri sanatına gerek konu, gerekse malzeme olarak getirmesi özel ve yeni bir anlatım biçiminin

oluşmasına katkıda bulunmaktadır.’ Doğal olarak kadın sanatçı kendi arayış ve yaratıcılığıyla, toplum ve sanat arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanmasına neden olacak, yaşamı sanatlarıyla zenginleştirecektir.” (Atagök, 2011: 40) Atagök’ün söylediklerine katılmakla birlikte unutulmaması gereken bir gerçeklik vardır. Cinsiyet konusu, üzerinde durulması zorunlu bir konu değildir ve sanatçının inisiyatifine bağlıdır lakin toplumun bir parçası olan sanatçı ülke içerisinde yaşanan problemlere de kayıtsız kalmamalıdır. Kadın konusu ülkemizde farklı sanatsal kaygılardan dolayı 1990’lı yıllara kadar neredeyse hiç ele alınmamıştır. Ve sonrasında ise ağırlıklı olarak kadın sanatçıların eserlerinde görülmüştür. “Toplumsal cinsiyet, Cumhuriyet’in ulus ve kimlik inşa projelerinin temelinde yer aldığı için, kadının toplumsal rolü de tarihsel süreçte iktidarın istediği şekilde düzenlenmiştir. Kurumsallaştırılmış bir ideolojik pratik olarak sanat tarihimiz, toplumsal yapıyı yansıtmakla kalmamış, onu şekillendirici bir işlev taşımıştır. Erkek öznenin kadınların toplumsal deneyimini aktarmak yönünde oluşturdukları görsel birikimle karşılaştırıldığında, Melek Celal Sofu’nun Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde Kadın (1936) başlıklı resim gibi bir istisna dışında, erken Türk sanatında kadınların kendilerini etkin bir toplumsal rol içinde temsil ettikleri yapıtlara neredeyse hiç rastlanmaması garip değil midir? İlginç olan, Türkiye’de kadın sanatçıların, kadınların deneyimini kadınlar için anlatan bu temsil biçimlerini sorun eden hemen hiç ürün vermemiş olmasıdır. Batı sanatında kadınların sanatsal pratiğinin önemli bir kısmı, erkek egemen sanat tarihinde kadınları temsil biçimlerinin yapı söküme uğratılması üzerine kuruluyken, bizim sanat tarihimizin geçmişte ya da güncel hiçbir kesitinde kalıplaşmış kadın imgelerinin üzerine gidilmez.” (İstanbul Modern, 2011: 69)



Resim 43: Melek Celal Sofu, Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde Kadın

Kadın imgesi bir yana Türkiye’de kadın sanatçılar da 1970’li yıllara gelene kadar erkek egemen bir kültürel yapının şekillendirdiği ortam ve tarih içinde kendilerine biçilen rolü uzun yıllar sessizce yerine getirmişler, belli konular içinde kalmışlar, ön plana çıkmamışlardır. 1954 yılında yaşanan Aliye Berger olayı, bu kuralı bozan bir kadının karşılaşılabileceği tepkileri gösterdiği gibi, ülkemizde sanat dünyasının cinsiyetini de kesin olarak açığa vuran ilginç bir örnektir. Bergeri’nin Yapı Kredi’nin açtığı, dünya çapında eleştirmenlerin seçicilik yaptığı yarışmada akademik eğitim görmemiş bir sanatçı olarak birincilik ödülü kazanması, Akademik ressamlar tarafından bir tür karalama kampanyasına dönüştürülmüş, Berger’in “gönül eğlendiren bir kişi” olduğu dahi dile getirilmiştir.” (İstanbul Modern, 2011: 69) Erkek egemen sanat dünyası içerisinde de bu durum kadın sanatçıların daha pasif olmalarına sebep olmuştur.



Resim 44: Aliye Berger, Güneşin Doğuşu

“Gerçek şudur ki kadın sanatçıların başarısı, Türkiye sanat ortamında en azından 1990’lı yıllara kadar, hem kadınlar hem erkekler tarafından istisnai bir durum olarak algılanmış, başarılı kadın sanatçının mutlaka başka yönden eksikliği olması gerektiği düşünülmüştür. Bir dönemin etkili eleştirmenlerinden Sezer Tansuğ, Türkiye’de başarılarını sürdürebilen kadın sanatçıların genelde aile sorumluluklarından kaçınmış olan özgür mizaçlı kimseler olduğunu iddia ederek ‘rahat imkânların’ bile güçlü bir sanatçıyı engelleyeceğini ima eder. Bu tür saptamalar yalnızca erkeklere özgü değildir. Sanatçı ve eleştirmen Canan Beykal da

kadınların sanatçı olmanın bedelini yalnızlıkla ödediğini, annelikten, evlilikten feragat etmek zorunda kaldıkları inancındadır. Bu durumun ancak 1990'lı yıllara kadar kadınların, sanatçılıklarının lekelenmesinden korkarak 'kadın' kimliğinden uzak durduklarını, kendileri kadın olsa da sanatlarının eril olduğunu savunur.” (İstanbul Modern, 2011: 70) Antmen: “Örgütlü kadın siyaseti çerçevesinde dahi feminizmin bir tür tehdit olarak algılandığı 1970'li yıllara denk gelen bu süreç, sanat ortamında (adı konmamış) feminist yaklaşımların ilk örneklerinin görüldüğü dönemdir. 1970'lerden 1980'lere uzanan zaman diliminde üretilen çeşitli yapıtlar, bilinçli ve belirgin bir politik duruş biçiminde değilse de kadın sanatçıların erkek egemen pentür geleneğinin dışındaki ifade arayışlarına bir kimlik sorunu olarak yönelmeye başladıklarını ve cinsel kimlik olgusunu toplumsal bir kurgu olarak konu edindiklerini gösterir.” (Antmen, 2013: 86) demektedir. Yani 1970'lere bakıldığında kadın imgesine rastlasak bile bu betimlenen imgede ötekileştirilmiş ve erkek egemen toplumda bastırılmış kadının trajedisini pek göremeyiz.

1970'lerin Türkiye'sinde “toplumsal cinsiyet” denilen bir kavramın hala sanat pratiğinde yer bulmadığı süreçte sadece birkaç sanatçının eserlerinde kadınların yaşadığı trajediyi görebilmekteyiz. Bu sanatçılar Neş'e Erdok, Füsün Onur, Nil Yalter, Nur Koçak, Gülsün Karamustafa'dır.

2.3.2.1. Neş'e Erdok

Çalıkoğlu Neş'e Erdok'a dair düşüncelerinde onun “kuşağının genel karakterini ayrıntılarıyla yansıtan bir sanatçı” olduğunu belirtir ve devam eder: “Onun yapıtları üzerine yapılacak her türlü çözümleme Türk resminde önemli bir kırılmaya işaret eden 1970'lerdeki yeni figür anlayışının savunduğu ilkeleri de beraberinde getirmekte. Gündelik gerçeklik ile resimsel dil arasındaki gerilimden doğan tek ve biricik imge, insan bedeninin ruhu saran bir kabuk ve et olarak yeniden tanzimi, politik sahnenin eziciliğine karşı varoluşsal kaygıların öne sürülmesi ve kendi zamanına odaklanan kişisel bir üsluptur. Hareketin çıkış sürecinde toplumsalı ilgilendiren konularda gösterdiği eleştirel dilin, ilerleyen yıllarda ehlileşip, bilinçaltına (Komet), sürreal bir imge akışına (Utku Varlık), zamandan ve mekândan bağımsız bir dünyaya (Alaattin Aksoy) ve kadın kimliğinin merkez alındığı feminist anlatılara (Nevhiz) evrildiğini söylemek mümkün.” (Çalıkoğlu, 2010: 161) Erdok, özel olarak feminist anlayışta resimler yapmasa da, kadının toplumsal trajedisini anlattığı resimleri vardır.

Genel olarak “Erdok tüm yapıtlarında derin bir atmosfer duygusu yaratan insan bedeni üzerinden, günlük hayatın içerisinde kaybedileni ve ortada olmayanı kaydeder. Gündelik insan halleri ile resim disiplinin barındırdığı sayısız imge ve temsil biçimini birleştiren çalışmalar, sanatçının yoğun gözlem gücünü sergiler. Erdok çalışmalarının öznesi kendi bedeni dahi olsa, belleğinden ve görsel arşivinden faydalanır. Dolayısıyla her resim, tek bir bedenin sayısız versiyonu ve biçimsel değişebilirliğini vurgular. Dört parmaklı ayaklar, sadece yüzü ve bir uzvuyla beliren vücutlar, insan bedeninin bütünlüğüne ve kırılganlığına ayna tutar. Erdok kentleşmiş ortamlardaki kimlik, sınıf ve cinsiyet sorunlarını keşfe çıkar.” (İstanbul Modern, 2011: 132) Günlük hayatta karşılaştığı durumları veya kişileri resimlerine aktaran Erdok, çalışan kadınların çektiği sıkıntıları da gözlemleyen ve duyarsız kalmayarak yapıtlarında yer vermiştir. “**Çiçekçi Kadın** adlı çalışmasında Kızıltoprak’ta sık sık gördüğü bir Çingene çiçekçi kadını kullanmıştır. Sanatçı, bu kadının diğer çiçeklere benzemeyip, sürekli üzgün olması ve kadının bu hüznü halinin kendisini etkilemesi nedeniyle resmettiğini açıklamıştır. Sokakta çiçek satan kadın başını eline yaslayarak umutsuz bir şekilde gözleri dalmışken, sırtında duran çocuğunu da yanından ayırmamaktadır. Yaşamındaki zorlukları ayağının çıplaklığı da desteklemektedir. Çiçekçi kadın içinde bulunduğu sıkıntılı duruma rağmen kadına has güzellik duygusundan geri kalmadığını boynuna taktığı kolyeyle anlatmaktadır. Resmin solunda, paket yapmak için kullandığı ambalajı, sattığı çiçekler ve çiçekleri koyduğu kovalar bulunmaktadır. Kompozisyon tuvali yatay kullanarak yerleştirilmiştir. Kadının kazağı ve sol köşedeki çiçekler mavi-beyazdır. Çiçeklerin sapları ve resmin sağındaki bitki yeşildir. Kadının kolunu dayadığı kovaadaki çiçekler ve çocuğunun şapkası kırmızı renklere sahiptir. Başörtü, kazağın yaka kısmı ve ortada kalan çiçekler beyazdır. Zemin, kırmızı ve mavi çiçeklerin kovaları gri-beyaz ve tonlarında kullanılmıştır. Resmin diğer elemanları kahverengi- krem- gri- beyaz tonlarında resmedilmiştir. Resimde mekân çizgisi yokken, kullanılan figürlerin, nesnelerin bu çizgi yerine geçtiği görülmektedir. Zemin ve fon ayrımı kullanılan renklerin farklılığıyla sağlanmıştır.” (Yılmaz, 2011: 146) Bu çalışması ile Erdok, kadınların da toplumun bir ferdi olarak benzer zorluklar çektiğini göstermektedir.



Resim 45: Neşe Erdok, Çiçekçi Kadın

Erdok, “Disiplin ve Ceza” adlı serisi içinde yer alan “Berber” konulu çalışmalarında, saç kesilen bireyi konu ederek, izleyiciyi bazı ritüelleri sorgulamaya sevk eder. Saçın uzunluğu, cinsel kimliği ifade etmekte sembolik bir anlam taşımaktadır. Kadının kontrol altına alınmış, etkisiz biçimde durduğu bu kompozisyonlarda, kadının saçının kesilmesi kişiliğine, kimliğine saldırı veya müdahale olarak anlamlandırılabilir. “Neş’e Erdok, bireyin tepkiler ve cezalar karşısında yaşadığı ruhsal durumu, çaresizliği, korkuyu, üzüntüyü yapıtlarında seçtiği konu ve figürdeki yüz ifadesiyle başarılı bir şekilde aktarmıştır. Yine bu yapıtlarda dikkati çeken çocukların çaresizce kendilerine zorla yapılan müdahaleye karşı, korunmaya ve bu durumdan kurtulmaya çalışmalarıdır. **Disiplin ve Ceza** serisi



Resim 46: Neşe Erdok, Berberde

yapıtlarında neden saç kesilmesini konu aldığını ‘Çünkü saç kişinin karakterini yansıtır. Zorla saç kesimi ise kişiliğine zorla bir müdahaledir.’ şeklinde açıklar. Resimde sandalye üzerine oturulmuş saç kesilen kız çocuğu, önünde ayna, saç kesen berber makası, figürün kafasını öne doğru eğmek için zorlayan bir el yer alır. Makası tutan bir elin olmaması, ona kendi iradesiyle hareket edebilen canlı bir obje niteliği yüklemiştir. Oluşturulan bu kompozisyon tuvali dik kullanılarak yerleştirilmiştir. Çocuk kendisine uygulanan cezayı kabullenmiş ve bu yaptırıma boyun eğmiştir. Ayaklarının çıplaklığı korunmasız ve savunmasızlığını, ayaklarını içe doğru çekmiş oturur pozisyonu korkusunu göstermektedir. Figürün kafasının ön kısımlarındaki saçları yüzüne düşerken, aynadaki görüntüsü tamamen saçsızdır. Ayrıca figür aynaya yarı açık gözlerle bakarken, aynadaki aksinin gözleri kapalıdır (Yılmaz, 2011: 106) Kız çocuğunun dizinde onun hareketsizliğini sağlamak ister gibidir. Resimde ki farklı ellerin ve görünmeyen bir elin varlığı, birden fazla kişinin kız çocuğunun hayatı üzerindeki gösterir gibidir.



Resim 47: Neş'e Erdok, Disiplin ve Ceza

Daha önce de belirttiğim gibi Erdok, özellikle feminist anlayış doğrultusunda işler üretmez ancak birçok çalışmasında kadınların yaşadığı toplumsal baskıyı

görürüz. Kendi bedenini konu aldığı işlerde olsun günlük hayatta karşılaşp resmettiği kadınlar olsun, her birinde kadının trajedisine dair izler bulunur.

2.3.2. 2. Fusun Onur

1970’li yıllardan itibaren çalışmalarında kadına dair sembolleri kullandığı ve kadının trajedisini anlattığı çalışmaları bulunan sanatçılardan biri de Fusun Onur’dur. “Geleneksel kadın dünyasına özgü malzemelerin (kumaşlar, danteller, inciler vb. gibi) ve tekniklerin (şiş, iğne, tığ vb. gibi) kullanımı, Fusun Onur’un yapıtlarında kuşkusuz önemli bir rol oynar. Bu geriye dönüşün değerlendirilmesinde kadının topluma katılımının anlatım özelliği üzerinde pek az durulur. Onur’un 70’li yılların bir kadın sanatçısı olarak bu alanda deney yapmaya başlaması, yalnızca Türkiye’de değil, uluslararası çağdaş sanatın dil düzleminde kabul edilmek şöyle dursun bilinmeyen bir olguydu. Buna karşın, hiç de sorunsuz bir geçiş yaşanmaz ve yapıtların çıkış noktasında, kuşkusuz ataerkil izler taşıyan gelenekten elde edilen bir çatışma yerine, genç kızken öğrenilen kullanımı durur. Ancak zamanla Fusun Onur Dünya dilinin soyutlamasından uzaklaşır ve sezgisel olarak bulduğu yerleştirmelerine yapıtında yer vermeye çalışır.” (Brehm, 2007: 54) Çalışmalarında tercih ettiği anlatım biçimi feminist üsluptan ziyade kadın olmanın verdiği sezgisel ya da içgüdüsel bir dürtü gibidir.

Türkiye sanatı incelendiğinde kadınların bedenleri üzerinde sürdürülen politik tartışmalara, mahrem algısının sadece kadın bedeni için geçerli olduğu gerçekliğine verilen ilk tepkilerden biridir Fusun Onur’un 1974 yılında Heykeltıraşlar Derneği’nin düzenlediği “Çıplak” Sergisinde yer alan *Nü* adlı çalışması. “Türkiye’nin sanat ortamında Feminizmin sessizce yaklaştığının bir göstergesi gibidir. Kadının özgürlüğü sorununun kadın bedeni üzerinden yine erkeklerin belirlediği sınırlar çerçevesinde tartışılmakta olduğuna dair ilginç bir yapıttır. 1970 yılında Taksim Sanat Galerisinde açtığı ilk kişisel sergisinde geleneksel heykel anlayışının kütle, mekân, hacim, yüzey, ışık-gölge gibi unsurlarını tersyüz ederek üçboyutlu bir kütleyi heykel yapan özellikleri gözler önüne sermek uğraşısı içinde olan Fusun Onur’un Nü’su öncelikle ifade biçimi açısından dönemin görsel retoriğinden koparak yeni bir sözü yeni bir biçimde söyleme gayreti içindedir. (Antmen,2013: 96) Brehm’i Fusun Onur’un çalışmalarını incelediği kitabında da belirttiği üzere : “*Nü* adlı çalışmasıyla sanatçı, aynaya asılan çıplak bebek seçimiyle bile resmi ahlak kurallarıyla gerçeklik arasındaki uyumsuzluğu açıkça ortaya koyar. Dolgun göğüslü ve yapay saçlı lastik

bebeği uzun uzadıya aramak zorunda kalmaz. Çok sayıda Batılı seks simgesi o zamanlar İstanbul'daki araba aynalarının arkasında salınır. Sanatsal açıdan Füsun Onur, parçaladığı ve parçalarının arasına Şeffaf folyolar yerleştirdiği çıplak kadın heykelleriyle, yandan takılmış ayna aracılığıyla elde edilen optik etkilere göre daha az ilgilenir. Beden parçalarının gerçeküstü, neredeyse tehdit edici bir etki bırakan yığılmasını genellikle standartlaştırılmış biçimin bozulmasıyla oluşur. Bu toplam, bulunmuş parçaların pürüzsüz güzellik idealinden çok Hans Bellmer'in biçim buluşlarıyla yakınlık gösterir. 70'li yılların bir kadın sanatçısı olarak Onur, aynı zamanda toplumsal gerçeklik, genç kız olarak topluma katılımı, kadınlık eğitimi üzerine de çalışır. Bebek, yalnızca oyuncak ya da seks nesnesi değil, bir yandan da ataerkil olarak belirlenmiş bir modeldir: Parçalara ayrılmış, açılmış, içi boş bir biçim olarak gözler önüne serilmiş bir modeldir.” (Brehm, 2007: 50) Nü adlı çalışması, sanatçının toplumsal kadın algısına ve kadın trajedisin anlatılması yönündeki çalışmalarının başlangıcı niteliğindedir.



Resim 48: Füsun Onur, Nü

“Füsun Onur’un sandalyeler ile gerçekleştirdiği eserleri de çok dikkat çekicidir. Onur’a göre sandalye, yalnızca günlük kullanıma uygun bir mobilya değildir, aynı zamanda geniş anlamda bir insanı temsil eden bir eğretilene ya da mülkiyet hakkı ve egemenliğin tanımına ilişkin bir hak simgesi olarak da kabul edilir. Füsun Onur’un yapıtındaki sandalyeler, bu yüzden de bu bölümde yapıtlardaki kadınlık, kadının rolü, politika ve toplum konularına yapılan göndermeleri araştırmak ve bu sorunların tartışmasının kamuoyunda yapılması için çıkış noktası işlevi

görüyor olmalı.” (Brehm, 2007: 45) “*İsimsiz* (1993) ve *Zübeyde Hanım* (1995) adlı çalışmaları da bu açıdan değerlendirildiğinde dikkat çeken iki eserdir. İlk yapıtta Füsun Onur, arkalığın ve dirsekliğin üzerinden geçen kalın zincirlerle sarılmış bir sandalyeyi sergiler. Sandalyenin oturma yerinde sanatçının adının yazılı olduğu bir levha durur. Hiç kuşku götürmeyecek biçimde Füsun Onur’un (toplumda) yerinin olmadığını vurgulayan, basit olduğu kadar kışkırtıcı da olan çalışmanın açık anlatımı, ‘Tarih Boyunca Anadolu’da Kadınlar: Cumhuriyet’in Kuruluşundan Günümüze Türkiye’de Kadın Sanatçılar’ sergisine katılımı daha da güçlenir. Sanatçının Atatürk’ün annesi Zübeyde Hanım için saten, tül ve incilerle süslediği sandalye ise bir taht izlenimi verir. Burada da kadının (Zübeyde Hanım) adı görülür ama bu kez bir kuşak üzerine altınla yazılmıştır ve iki pirinç kol tarafından tutulmaktadır. Sanatçının, kadın erkek eşitliği ve din ile devlet işlerinin ayrılmasına ilişkin reformlarını sürekli vurguladığı Atatürk’e duyduğu hayranlık bu yapıtta da kendini gösterir. Ancak Onur burada Zübeyde Hanım’ın oğluna yönelik herhangi bir gönderme yapmaktan kaçınır. Merkezde – İsimsiz de olduğu gibi- cinslerinin temsilcileri olarak kendilerine verilen isimlerden bağımsız biçimde değerlendirilen kadınlar durur. Bu açıdan bakıldığında, her iki yapıt da bir madalyonun yüzleri gibi birbirine bağlıdır. Her ikisi de kadınların toplumsal mağduriyetini konu edinir. Füsun Onur, bir kadın sanatçı olarak bu uygunsuz durumun üzerine salt kişisel bir hesaplaşma adına gitmez, aksine başköşeye (dıştan bakıldığında hep anne rolüyle sınırlı kalan) Zübeyde Hanım’ı taşıyarak kendi öykülerini yazmanın kadınlara düştüğünü, zira başka türlü bu öykülerin yazılmamış olarak kalacağını anlatır.” (Brehm, 2007: 49)



Resim 49: Füsun Onur, *İsimsiz*

2.3.2. 3. Nur Koçak

Foto-Gerçekçilik akımının Türkiye'deki ilk temsilcisi Nur Koçak'tır. 1974'ten sonra Foto-Gerçekçilik akımına dâhil olan sanatçı, daha öncesinde de, öğrencilik yıllarına, Foto-Gerçekçi resimler yapmıştır. Nur Koçak, tavrını bugün de devam ettirmektedir.

Resimlerinde çoğunlukla kadına dair olarak nitelendirilen nesneleri konu edinen sanatçı, bu toplumsal algının yanlışlığına dikkat çekmek ister gibidir. “Sanatçının Paris’te bulunduğu sırada ürettiği ve 1975’te İstanbul Resim Heykel Müzesi’nde sergilediği *Vivre-Parfüm Şişesi* (1974) başlıklı fotoğrafik- gerçekçi üsluptaki resmi de 1970’lı yıllardan itibaren Türkiye’de az sayıda kadın sanatçının kadın bedenini ve onu çevreleyen unsurları kültürel/toplumsal arka planıyla algılamaya ve yansıtmaya başladığını gösterir. ‘Fetiş Nesneler’ dizisi altında 1974’teki *Vivre*’nin yanı sıra *Farouche* (1975), *Sikkim* (1976), *Cutex Tırnak Cilaları ya da İki Adet Proteinli Aşk Kırmızı ve Siyah* (1976), *Mavi, Sarı ve Kırmızı* (1976) ve bu dizinin en popüler imgesi *Hommage a Vasarely* (1977) gibi resimler, özellikle Batı tüketim toplumlarında Kadınlıkla özdeşleştirilen nesneleri ve görüntüleri büyüteç altına almış ve kadınlar etrafında kurgulanan güzellik ideallerini ekonomik boyutlarını gündeme getirmiştir.” (Antmen,2013: 98) “İlk dönemdeki (1973–1987) *Fetiş Nesne-Nesne Kadınlar* başlıklı çalışmalarında tüketim toplumunun kadına dair tüketim nesnelerini ele alan sanatçı tıpkı Pop Sanat’ta olduğu gibi tüketime dayalı bir toplumun hızla tükettiği popüler nesneleri kullanmıştır resimlerinde. Bunlar, dönemi kavramsallaştırması ile söylendiğinde, lüks hayatın göstergesi olan ve özellikle orta sınıf açısından bu hayata aidiyeti simgeleyen nesnelerdir. Pop Sanat’tan beslenen ve resimsel tavrı bakımından Foto-Gerçekçilik içerisinde değerlendirilen Koçak, Pop Sanat’ın belirsiz yapısına uygun olarak yaptığı büyük boyutlu resimleriyle imgeyi ne yüceltir ne de yerer. Ancak Foto- Gerçekçilikte olduğu gibi ‘gerçek’ olanı tarafsız bir şekilde, tekrar sunarak bir tür sorgulama istemektedir izleyiciden. Bu yüzdendir ki sanatçı için, nesnel olmak adına gerçeğe en sadık kalabilecek, gerçeğin görüntüsünü yansıtabilecek en doğru yol, nesnel bir bakış yakalayabileceği fotoğraflardan geçmektedir.” (Muraz, 2009: 50-51)



Resim 50: Nur Koçak, Vivre

Antmen: “Koçak’ın bu dizi içindeki *Ruj Mihrabı* resimlerinin ilginç bir boyutu da bu ‘kadınsı’ malzemeyi ‘erkeksi’likle özdeşleştirilen bir dikeylik ve sertlik içinde betimlemesi, hazır olda duran bir manga gibi sıralamasıdır. Nur Koçak’ın resimleri, özellikle Akademi çevrelerince Amerikan pop sanatını fazlasıyla yankılamakla eleştirilmiş olsa da Amerikan etkisinin belli cinsiyet kalıplarıyla birlikte zaten belli bir kesimin yaşam kültürüne nasıl sızdığını algılayabilmek için dönemin Hayat Mecmuası gibi bazı popüler dergilerine bakmak yeterlidir.” (Antmen, 2013: 99) Sanatçı, hayatımızın neredeyse her alanında bulunan erkeklik sembollerini, kadına ait bir nesne ile anlatılarak aslında bu eril sembollerle nasıl kuşatıldığımızı göstermek ister gibidir.



Resim 50: Nur Koçak, Chanel Rujlar

Koçak, sanat hayatı içerisinde elbette sadece fetiş nesneler üzerinde yoğunlaşmamıştır. Sanatçı bir dönem kadın bedeni etrafında gelişen kompozisyon olgusundan uzaklaşarak daha çok toplumsal, ailevi değerlere dikkat çeken çalışmalar da üretmiştir. Tercih ettiği figürler, öznel, coğrafi ve karakteristik nitelikler taşıyan kişilerdir. “1996-2003 tarihleri arasında yapılmış olan ‘Cahide’nin Hayat Öyküsü’ serisi de bu çalışma biçimine örnektir. Bu seri, Türkiye’nin ilk kadın yönetmeni Cahide Sonku’nun kişisel yaşam öyküsünden yola çıkarak yapılmıştır. Sinema ve tiyatro alanında 1930’lu yılların başından itibaren önemli çalışmalar gerçekleştiren Sonku’nun portreleri, ‘önce’ ve ‘sonra’ olarak iki gruba ayrılmıştır. ‘Önce’ grubunda bulunan resimlerde tebessüm eden, gülen ve güzelliği ile kendinden emin görünen bir Cahide Sonku vardır; ‘sonra’ gruplamasıdaysa yorgun, endişeli ve yıpranmış bir kadın modeli ön plandadır. Kadın imgesinin görsel kültürde tüketilebilir bir yapı kazanması, zamanla indirgenebilir olmasını beraberinde getirir. Cahide Sonku, öncü bir kadın olarak Türkiye’de edindiği pozisyon ve yaşadığı hayat ile Koçak’ın dikkat çekmeye çalıştığı gerçeklere bir prototip oluşturur (İstanbul Modern, 2011: 136) Cahide Sonku, Türkiye de ve dünyada kadınların görsel olarak bir nesne gibi algılandığının ve zamanla yıpranan bu nesnenin tüketilebileceğinin ve yok olmaya yüz tutabileceğinin bir sembolü gibidir.



Resim 52:Nur Koçak,
Cahide-Önce II,



Resim 53: Nur Koçak,
Cahide-Sonra III

2.3.2. 4. Nil Yalter

Türkiye’de video sanatı alanında ilk çalışmalardan birini yapan kişi ve bu alanın Türkiye’deki temsilcisi olarak anılan Nil Yalter, “1965 yılında Paris’e taşınarak soyut resimden figüratife uzanan resim anlayışıyla sanat eğitime başlar ve 1970’lerin başında üretimine video çalışmalarıyla devam eder. Şiir, felsefe ve sosyoloji gibi disiplinlerin kesişim noktasında duran Yalter, küresel dünyadaki cinsiyet politikaları, kültürel kimlik, göç ve toplumsal sınıf çelişkileri gibi iç içe geçen temalara farklı içerikler üzerinden yer verir.” (İstanbul Modern, 2011: 128) Çalışmaları arasında yerleştirmeler, fotoğraflar ve videolar bulunan sanatçının, kadının trajedisini anlattığı bir çok önemli esseri bulunmaktadır. Bu çalışmalardan biri ***Başsız Kadın veya Göbek Dansı*** adlı çalışmasıdır. “Nil Yalter’in ‘Başsız Kadın veya Göbek Dansı’ başlıklı videosunun tarihi de Füsun Onur’un ‘Nü’su ve Nur Koçak’ın ‘Vivre’i gibi 1974 tarihlidir ve tıpkı sözü edilen bu yapıtlar gibi sanatçının kendi hayat/ sanat hikâyesi içinde bir milattır. 1965 yılında Paris’te yaşamaya başlayan, dolayısıyla dönemin Avrupalı sanatçıları için daha kolay ulaşılabilir bir mecra olarak videoya yönelme olanağı bulan Nil Yalter’in ilk videosu olan ‘Başsız Kadın veya Göbek Dansı’, sanatçının kendi bedenini kullandığı bir iş olarak performatif bir özelliğe sahiptir ve bu yönüyle de dikkat çekicidir. Yalter videoda kendi göbeğine yönelmiş kamera önünde fonda duyulan bir soğu ezgisi eşliğinde Rene Nelli’nin Erotizm Uygurliklar kitabından alıntılacağı ‘Kadın hem dışbükeydir hem de içbükey’ cümlesini yazmaktadır. Söz konusu yazı Afrika’nın bazı bölgelerinde uygulanan kadın Sünnetine göndermede bulunurken, Anadolu’da kadınların karınlarına doğurganlık amacıyla tılsımlı yazı yazdırma geleneğini de çağırıştırır. Öte yandan göbek, cinsiyetlendirilmiş bir kavram olarak ‘dansöz’lüğe işaret eder ve oryantalist bir genelleme çerçevesinde ‘doğulu kadın’ algısını şekillendiren unsurları düşündürür. Yalter’in bir sanatçı olarak kendi özgün sesini duyuran ilk çalışması olan ‘Topak Ev’den (1973) sonraki yıl yaptığı bu video aslında tıpkı topak ev gibi kadın bedeni üzerindeki kültürel hegemonyayı çağırıştırır. Topak Ev kadının dış kabuğu, içinde yaşadığı bir tür ana karnı, rahim gibidir. Kadın orada yaşamaya yazgılıdır. Onunla bütünleşmiş ve yine, görünmez olmuştur.” (Antmen, 2013: 106) Kadının kendi elleri ile yaptığı, içinde bütün hayatını sınırladığı minyatür bir dünya gibidir.



Resim 54: Nil Yalter, Başsız Kadın veya Göbek Dansı



Resim 55: Nil Yalter, Topak Ev

The grid contains the following scenes:

- Top Left: Jean-Pierre L aud on a bicycle on a cobblestone street.
- Top Center: Jean-Pierre L aud sitting on the ground, looking into a cardboard box.
- Top Right: A close-up of hands passing a small object over a brick wall.
- Middle Left: A close-up of hands placing a brick on a wall.
- Middle Center: Jean-Pierre L aud in a striped shirt, looking down at his hands.
- Middle Right: Jean-Pierre L aud wearing sunglasses, smiling, with a hillside in the background.
- Bottom Left: Jean-Pierre L aud in a striped shirt, looking at a small object in his hands.
- Bottom Center: A television set showing a scene from the film, with a small portrait of Jean-Pierre L aud on top.
- Bottom Right: Jean-Pierre L aud sitting on a pile of dirt or sand, with a hillside in the background.

Yalter'in, kadının toplumsal konumdaki yerini ve trajedisini anlattığı bir diğer eseri de uzun araştırmaları sonucunda derlemiş olduğu malzemeler den esinlenerek oluşturduğu **Harem**' dir. Topkapı Sarayı'nda yaşamış iki cariyenin kurgusal hikâyesinden yola çıkarak oluşturduğu video çalışmasında sanatçı, kendi yazdığı ve seslendirdiği harem masalı ile kadın bedeninin işlevini sorgular ve kadının toplumdaki yerini irdeler ve bunu da günlük hayattan imgeler ile destekler.



110

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1980’LARDAN GÜNÜMÜZE TÜRK SANATINDA TRAJİK BİR İMGE OLARAK KADININ

3.1. 1980’Lİ YILLARDAN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE’DE TOPLUMSAL YAPI

Türkiye için önemli bir dönüm noktasıdır 1980’li yıllar. “Cumhuriyet tarihinde ordunun üçüncü kez sahneye çıktığı 12 Eylül 1980 tarihi, ülkedeki tüm dinamikleri yerinden oynatıp, bir kırılmaya neden olması, ayrıca neredeyse tüm siyasi, ekonomik ve toplumsal yaşayışın yeniden yapılanmasında önemli rol oynamasındandır ki, Türkiye için bir dönüm noktası olarak görülür. 27 Mayıs 1960’da ordunun ülke yönetimini ele geçirmesi ve 12 Mart 1971 Muhtırasının ardından Türkiye Cumhuriyeti tarihinde, silahlı kuvvetlerin yönetime üçüncü müdahalesi olan 12 Eylül Askeri müdahalesi ile Türkiye Büyük Millet Meclisi dağıtıldı ve 1961 Anayasası rafa kaldırıldı.” (Özer, 2011: 120) 14 Eylül’de Genekurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren, resmen devlet başkanı ilan edildi. Cuntanın liderliğini, Milli Güvenlik Konseyi üstlendi. Darbeyi izleyen hafta içerisinde de 27 üyeli bir kabine atandı. Siyasi partiler feshedildi ve Turgut Özal, Başbakan Yardımcısı olarak ekonomik anlamda iktisadi güvenceyi sağlaması koşulu ile görev yapmaya devam etti.

1980’li yıllar sadece siyasal alanda değil ekonomik alanda da büyük değişimlerin yaşanmaya başladığı tarihtir. “1980’lerde uygulanmaya başlayan yeni liberal ekonomi-siyasaları, Türkiye’nin dış piyasaya açılması ve yabancı devletler ile piyasa ilişkilerinin gelişmesiyle sonuçlanmıştır. Bu dönemde ‘24 Ocak Kararları’ ve 12 Eylül Askeri Darbesi gibi biri iktisadi diğeri siyasal bağlamlı olaylar etkileri günümüzde halen görülen, sosyo-ekonomik değişimlere yol açtığı gözlemlenmektedir.” (Ötkünç, 2007: 62) 12 Eylül 1980 askeri müdahalesinin ardından serbest piyasa ekonomisine geçilmesiyle birlikte, Türkiye’de yaşanan dinamizm ve dış dünyaya açılma, toplumun belki de hemen her kesiminde hissedilmeye başlanmıştır. 12 Eylül sonrası politikaların, hâkim sınıfların konumları bağlamında önceki yılların iktisadi eğilimlerini pekiştirmiştir. Bu dönem için Demirel hükümetinin önemli girişimlerinden biri ise 24 Ocak 1980’de ilan edilen iktisadi önlemler paketi olmuştur. 24 Ocak kararları çerçevesinde ilk müdahale

yüksek oranlı devalüasyonla yapılmış, böylelikle döviz dar boğazının aşılması yönünde ilk adım atılmıştır.

Siyasal anlamda da 1980'ler partilerin ve liderlerinin değişim ve yeniliğe başladığı yıllardır. 12 Eylül askeri darbesinden sonra eski siyasi partiler kapatılmış ve halkoylaması ile kabul edilen 1982 anayasası, yeni bir siyasi düzen getirmesi amaçlanarak oluşturulmuştu. Bu yeni siyasi düzen çerçevesinde 1983 yılında tekrar yeni siyasi partiler kurulmaya başlandı. Milliyetçi Demokrasi Partisi (MDP), Halkçı Parti(HP) ve Anavatan Partisi (ANAP). “Yeni siyasal düzenin, baş aktörü olan siyasal parti ise Anavatan Partisi (ANAP) olur ve ANAP iktidarı dönemi partinin liderinin adıyla ‘Özal dönemi’ olarak tarihe geçer. 1950’lerde nüveleri atılan, devlet bürokrasisinin sosyal sınıf bağlamındaki orijin değişimi (sağ tandanslı tüccar ve küçük esnafa hitap etme) bu dönemde de devam ettiği görülmektedir. Dolayısıyla bu siyasal görüş çerçevesinde ANAP’ın tavrı sağı birleştirip bir çatı altında toplamak olmuştur. Kendisini liberal sağ bir parti olarak sunan ANAP’ın söyleminde önemli bir yere sahip olan ‘serbest piyasa ekonomisi’ halka tek seçenek olarak sunuluyor, Özal partinin amacının, bu sistemi Türkiye’de inşa etmek olduğunu dile getiriyordu.” (Ötkünç, 2007: 62-63) 1983 yılında yapılan genel seçimler ile tek parti olarak iktidara gelen ANAP, etkili olarak kullandığı kitle iletişim araçları, iktisadi konulara ağırlık veren ılımlı söylemi, kullandığı **orta direk, iş birlik, iş bitiricilik** gibi söylemleri, tek sivil parti olma görüntüsü ve farklı eğilimleri birleştirerek iktidarı yöneteceği söylemleri ve klasik sağ geleneği özümsemenin yanı sıra sosyal demokrat seçmenler üzerinde de etkili olabilmek için anti-komünist ifadelerden uzak durması, etkin bir biçimde geniş kitlelere hitap etmesinde büyük rol oynamıştır.

Tekili 80'lere yönelik yaptığı açıklamalarda: “1970’lerde yaşanan, sonu 1980 askeri darbesine varan aşırı siyasal kutuplaşma ve bunalım, 1980’lerde toplumun artık yaşamak istemediği, o yüzden askeri yönetimi bile katlanılır kılan bir travma yarattı. 1980’lerde sağlanan görece huzur ortamı için ödenmesi gereken bedelin askeri rejimle birlikte yitirilen demokrasi olması, 1980’lerde demokrasi özlemi ve bilincinin giderek artmasına yol açtı. 1980’lerin sonuna gelindiğinde toplumda son yirmi yıldır gelişen farklı grupların devlet baskısıyla ortadan kaldırılamayacak bir kimlik ve gerçeklik kazandıkları anlaşıldı ve devlete karşı kendi içerisinde çelişkili sivil toplum oluştu. Böylece daha önceki dönemlerde birbirlerinin varlığını kabul etmeyen gruplar, son dönemde, uzlaşma aramaya ve devletten bunu sağlayacak garantiler

istemeye başladılar. Kamuoyu 1982 Anayasası'nın ve ona uygun olarak kabul edilen pek çok temel yasanın, Türk toplumunun gelişme özlemlerini karşılayamayacak denli dar ve anti demokratik olduğunu kavramaya başladı. Gerçi 1980 Rejiminin öngördüğü depolitizasyon süreci etkisini bugün de sürdürmektedir. Ancak rejimle ilgili önemli konularda halkın, daha çok demokrasi ve daha geniş özgürlükler yönünde görüş oluşturduğu görülmektedir. Öğrenci dernekleri üzerindeki baskılar, sendika yasasından duyulan hoşnutsuzluk gibi çeşitli konularda dile getirilen eleştiriler askeri rejimin anayasasına verilen desteğin çok kısa sürede erozyona uğradığını göstermektedir.” (Tekeli, 2011:22) demektir. Tekeli'nin de açıkladığı gibi 80'ler yeniden yaşanan bu baskı ortamı, etkisini hala göstermektedir.

Bu baskı ortamına yönelik Gürbilek'in de önemli açıklamaları bulunmaktadır. Gürbilek'e göre: “1980'leri önceki baskı dönemlerinden ayıran, bu baskının karşıtıyla birlikte var olmasıydı. Bu dönemi yalnızca baskı kavramıyla anlamaya çalışmanın zorluğu da burada: 80'ler bir yandan bu toplumda yaşanmış en sert baskı dönemi, devlet şiddetinin kendisini en çıplak biçimde hissettirdiği dönemdi, ama bir yandan da bir kültürel çoğullaşmayı, bugüne kadar bütünsel ideolojiler içinde hapis kalmış kültürel kimliklerin serbest kalmasını da beraberinde getirdi. Daha önce ancak siyasi tasarılar içinde var olabilen, bu tasarıların diline tabi olan kültürel talepler, kendilerini ifade imkânını ancak 80'lerde bulabildiler. Gelişim dinamikleri ne kadar farklı olursa olsun, Kürtlerin, kadınların, eşcinsellerin kendi söylemlerini oluşturmaları, kamuoyunda kendi adlarıyla var olmaları, kendi popüler dillerini aramaları ancak bu dönemde mümkün olabildi. Sokağın ayrı bir dili varsa eğer, bu kendisini en çok 80'lerde hissettirdi.” (Gürbilek, 2014: 102) Yani kısaca aslında bu baskı ortamı toplumun ifade özgürlüğünün artmasını sağladı. “İki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, nihayet iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olmuştu 80'ler. Bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemi, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denilebilecek bir kültürel stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllar. Bir yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bir yanda söze yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir ‘Konuşan Türkiye’. Kurumsal, siyasi ve insani sonuçları bakımından yakın tarihin en ağır dönemlerinden biriydi 80'ler, ama aynı zamanda insanların politik yükümlülüklerinden kurtuldukları bir hafifleme ve

serbestlik dönemi. 80'ler Türkiye'sinin ayırt edici yanı yalnızca bu karşıtlıkları çarpıcı bir biçimde bir araya getirmesi değil, birbirinden hiçbir zaman tam kopmamış bu kültürel stratejileri, görünürdeki bütün çatışmaya karşın birbiriyle uzlaştırmak var edebilmiş olmasıydı.” (Gürbilek,2014: 9) Gerçi 80'ler günümüzde ceza evlerinde yaşanan işkence olayları, psikolojik baskılar ve o dönemde bu baskılara maruz kalmış insanların travmaları ile hatırlansa da Gürbilek'in de belirttiği gibi 80'ler aynı zamanda farklı ifade biçimlerinin bir arada olduğu bir dönemdir.

“1980'lerle birlikte dünya yeni bir gelişmeye daha tanık oluyordu. Teknoloji alanında kendisini gösteren yenilikler zaman ve mekân düzeyinde önemini ancak yeni yeni kavradığımız bir dizi çok önemli sonucu doğurmuştur. (...) Biraz 1960'larda burjuvazinin ve sanayinin dönüşümleri ile yakalanan bu süreç, yani modernite dönüşümlerini eşzamanlı olarak Türkiye'de de yerleştirebilmek, kendisini asıl 1980 sonrasında göstermiş bir gelişmedir. Bu dönemde kapitalizmin atılımları neredeyse günü gününe Türkiye'ye taşınmış, buna bağlı olarak yeni bir insan ve zihniyet ortaya çıkmıştır. 1980 sonrası yeni insana şeklini veren en önemli etkenlerin başında Özal'ın yönettiği neo-liberal politikalar gelir. 1980 sonrası yeni insan tipine şekil veren, küresel politik/ekonomik erk ile ülke erkinin neo-liberal politikalarının daha fazla demokrasi ve daha fazla kimlik ülküsünün üreticisi olan yüksek öğretim kurumları, 12 Eylül sonrasında yine kendi ülkülerinin aksine merkezileştiriliyordu. Bu toplumdaki tek tipleşmeyi de tetikleyen önemli bir gelişmeydi. Böyle bir zorunluluğu olmadığını sanan devlet memurları da hizaya sokuldu. Yönetmelikler çıkarıldı: sakal, bıyık, gömlek kol uzunluğu, kravat vb. Üniversite hocalarına, kılık ve görünüşlerinin, kafalarındaki bilgidan daha önemli olduğu öğretilirdi... Geçmişteki tavır üniformacılığa alternatif biçiminde değil, alternatif üniformalılık şeklinde tecelli etmişti. 12 Eylül öncesinde, aşırı politikleşen ve askeri müdahaleye gerekçe oluşturan üniversiteler, kurulan Yüksek Öğretim Kurumu kanalı ile erkin asıl söylemi olan çoğulculuğun aksine tek tipleştiriliyordu. Bu süreç politika dışı olmuş yeni insan anlamına geliyordu.” (Özer, 2011: 120) Yaşanan bu gelişmeler de aslında farklı söylemlerin oluşmasının önüne geçilmesi için atılan adımlardı.

1987 genel seçimlerine kadar geçen sürede iktidar partisi olan ANAP, demokrasişleme yolunda izlemiş olduğu yollardan dolayı eleştirilmiş olmasına ve oy kaybetmiş olmasına rağmen, 1987 genel seçimlerinde tekrar tek başına iktidar olmuştur. 1989 yılında ise Turgut Özal, TBMM'deki ANAP oylarının çoğunluğu ile

cumhurbaşkanı seçilmiştir. Turgut Özal'dan boşalan ANAP genel başkanlığına TBMM Başkanı Yıldırım Akbulut atanmıştır.

Turgut Özal'ın Cumhurbaşkanlığına çıkmasından sonra yerine Yıldırım Akbulut'u getirmesiyle kurulan bu hükümetin en büyük sıkıntısı, parti içi çeşitli eğilimlerde olmasıydı. Özal'ın partinin kurucusu olması nedeniyle onun zamanında hemen hemen hiç görülmeyen parti içi ideolojik dengeler yeni hükümetin en büyük sorunuydu. Partinin hem milliyetçi hem de muhafazakâr ideolojilerden oluşan yapısı ile liberaller arasındaki çekişme Özal'ın cumhurbaşkanı olması ardından daha da artmış, ayrıca başkanlıktan ayrılmış olmasına rağmen Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın siyasi olayların gelişmesindeki belirleyici rolünü sürdürmüş olması genellikle eleştiri konusu olmaktaydı.

ANAP iktidarı süresince önemli bazı gelişmeler yaşanıyordu. Bu dönem içerisinde, 1960 darbesi ile idam edilen Başbakan Adnan Menderes ve Bakanları F. Rüştü Zorlu ve Hasan Polat'ın naaşları İmralı Adasından nakledilerek Vatan Caddesinde yaptırılan bir Anıt Mezar'a naklediliyordu. 1991 yılında Semra Özal, eşi Turgut Özal'ın da desteği ile İstanbul İl Başkanlığına aday oluyor. Özal, yapmış olduğu bir ev toplantısında terör suçları için koşullu affı tasarladığını belirtiyor ve 12 Nisan 1991'de Terörle Mücadele Kanunu kabul edilerek, belli maddelere bağlı olarak cezaevinde bulunan siyasi suçlulara şartlı af getiriliyordu.

Akbulut hükümeti süresince yaşanan önemli olaylardan biri de Körfez Savaşıdır. "Irak ordusunun 2 Ağustos 1990'da Kuveyt topraklarını işgal etmesiyle başlayan Körfez krizi 18 Ocak 1991 gecesi Güneydoğu komşumuz Irak'a yönelik, Amerikan ve müttefik güçlerinin başkent Bağdat'a hava saldırısıyla başlıyor ve Bağdat körfez savaşın merkezini oluşturmuyordu. Uzun süren hava bombardımanlarından sonra savaş karada sürdürülüyordu. Çok güçlü bir ordusu olduğu iddialarının aksine Irak lideri Saddam Hüseyin ve ordusu savaşta hiçbir varlık gösteremiyor ne füze ne de bir uçak havalandırabiliyordu. Türkiye'de Körfez savaşının yapıldığı günlerde Akbulut Hükümeti görev yapıyor ve hükümet Amerika'ya üsleri kullandırma yetkisini TBMM'den alıyordu. İlerleyen günlerde hükümet TBMM'den savaş iznini 148'e karşı 250 evet oyuyla alıyordu. Saddam işgal ettiği Kuveyt'ten petrol kuyularını ateşe vererek çekiliyordu. Irak daha sonraki kara savaşında da büyük kayıplar veriyor ve Irak askerleri savaşmadan esir alınıyor hatta savaşı çeken gazetecilere bile teslim oluyorlardı. Körfez Savaşı Irak'ın

çöküntüsüyle sona eriyor ve Kuveyt'te egemenlik tekrar eski sahiplerine veriliyordu. Türkiye'nin Amerikan ve müttefikler lehinde politika izlemesi Arabistan Kralı'nı memnun ediyor ve hapisteki birçok Türk vatandaşını başlıyordu." (Toruk, 2005: 44) Komşu ülke de yaşanan bu savaş ülkemizde de etkisini hissettiriyordu. Sınırın karşı tarafında yakınları olanlar aileleri ile görüşemiyor. Ülkemizin doğu illeri savaşın etkisini silah ve bomba sesleri sayesinde daha çok hissediyordu.

90'lı yılların başında yaşanan ve siyasi olarak bir ilk olan olay ise, görevi başında bulunan bir başbakanın kendi partisi içerisindeki muhalefetten dolayı görevinden istifa etmesidir. Partisinin 3. Olağan kongresinde yapılan seçim ile Yıldırım Akbulut, oylamayı kaybetmiş ve parti başkanlığına Mesut Yılmaz gelmiştir. Sonrasında ise Cumhurbaşkanı Özal, hükümet kurma görevini Mesut Yılmaz'a vermiştir. Mesut Yılmaz hükümeti, kısa süre sonra genel seçim için çalışmalara başladı ve 1991 yılında genel seçimler gerçekleştirildi.

1991 genel seçimlerinde, sadece kısa süreliğine Başbakanlık yapan Mesut Yılmaz ve partisi ikinci oluyor ve birinciliği DYP'ye vermek zorunda kalıyordu. "İşte bu ortamda girilen 91 seçimlerinden DYP önde çıkmıştır. Bu partinin kazanmasında partinin 'İnsan Hakları Bakanlığı' ve 'Güneydoğu meselesinin tanınması' gibi demokratik söylemleri etkili olmuştur. Demirel gibi siyasi hayatı askeri müdahalelerle sık sık kesintiye uğrayan adeta demokrasi mağduru bir liderin demokrasi ve insan hakları yönünden gerekli düzenlemeleri yapacağına dair toplumda büyük bir inanç vardı. Ayrıca DYP'nin ev hanımlarına, çalışanlara ve tarım kesimine yönelik destek vaatleri, devletin ürettiği mal ve hizmetlerde ucuzluk sözü, konut, işsizlik ve sağlık politikalarında radikal çözüm önerileri de önemli rol oynamıştır. DYP'nin diğer iki önemli vaadi de herkese iki anahtar verilmesi ve enflasyonun %10'a indirileceğiydi. Bu kadar güzel vaatlerde bulunan bir partinin ve ekonomiyi iyi bilen bir profesörün (Tansu Çiller) verilen sözleri yapacak olmasının oluşturduğu güvenle, DYP seçimi kazanıyordu." (Toruk, 2005: 55) Ancak tek başına iktidara gelebilecek milletvekili sayısına ulaşamayan DYP, Erdal İnönü'nün genel başkanlığında bulunduğu Sosyal demokrat Halkçı Parti ile koalisyon hükümetini kurdu.

17 Nisan 1993 yılında Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın vefatı üzerine, hükümet ortağı SHP'nin desteği ile Süleyman Demirel cumhurbaşkanlığına seçildi. Demirel'in cumhurbaşkanı olmasından dolayı boşalan DYP genel başkanlığına ve

elbette başbakanlık görevine, DYP'nin Kongresinde yüksek oy alan Tansu Çiller seçildi. Demirel tarafından hükümet kurma görevi verilen Çiller, II. DYP-SHP Hükümeti'ni kurdu.

1990'lı yıllarda hem siyasal olarak hem de toplumsal olarak değişen Türkiye, farklı bir sürece başlamıştır. 1990'larda Batı ile temas, toplumun her kesiminde yoğunlaşmıştır. Teknolojik olanakların yaygınlaşması, ithalatın genişlemesi, seyahat olanaklarının artması ve genel olarak refah düzeyinin yükselmesi kentlilerin ve köyden kente gelen çok geniş kitlelerin Batı kültürünü en azından nesne olarak tanımlarına imkân vermiştir.

Bu gelişmeler elbette toplumun refah düzeyinin çok iyi olduğu anlamına ya da çok olumlu yönler taşıdığı anlamına da gelmemektedir. Tansu Çiller hükümeti süresince 94 yerel seçimlerinden sonra ülke içerisinde cari ve kamu açığındaki dengesizliği giderebilmek adına, 5 Nisan Kararları olarak bilinen ekonomik önlemler paketini açıklamıştır. Yalnız yapılan bu önlemler ile ülke ekonomik iyileşme göstermemiş, aksine reel ücretlerde düşüş, artan işsizlik, devalüasyon ve iki haneli enflasyon oranlarının üç haneli oranlara çıkmasına neden olmuştur.

Ekonomik problemlerin yanı sıra 1990'lı yıllarda ülkenin doğusunda genellikle yoğunlaşan Kürt hareketlerine karşı başlatılan sert önlemler, yoğun insan hakları ihlallerinin artmasına neden olmuş ve bu dönemlerde birçok faili meçhul cinayetler gerçekleşmiştir.

1995 yılında SHP'nin feshedilerek CHP'ye katılması, Tansu Çiller başkanlığındaki DYP'nin TBMM'de güvenoyu alamaması, ülkeyi seçimlere götürmüş ve DYP seçimlerde oy kaybetmiş ve seçimlerde üçüncü parti olmuştur. Hükümet kurmak için ilk olarak ANAP ile ANAYOL olarak adlandırılan hükümeti kurma girişimleri başarısız olmuş ve meclisten güvenoyu almış olmasına rağmen bu hükümet Refah Partisinin itirazları üzerine bu hükümetin görevi bırakması sağlanmıştır. Sonrasında Başbakan Mesut Yılmaz istifasını sunmuş ve DYP ve Refah Partisi ile REFAHYOL olarak adlandırılan hükümeti kurmuştur.

Türkiye için bu seçim sürecinden önce değinilmesi gereken çok önemli bir olay yaşanmıştır ve bu olay hala etkisini İslam'ın, farklı inançlara sahip olma ve kişi hak ve özgürlükleri üzerindeki etkisi üzerindeki tartışmayı canlı tutmaktadır. "I.Çiller Hükümeti daha güvenoyu almadan, 2 Temmuz 1993'te Sivas'ta yaşanan tüyler ürpertici olay, özellikle Aleviler arasında ciddi infial yarattı. 1980 öncesinde örgütlü

katliamların hedefi olan Aleviler, bir kez daha İslam adına gerçekleştirilen şiddetin mağdurlarıydı. 1980'lerin ikinci yarısında yükselişe geçen İslamcı akımları ve şiddet ilişkisi, bu olay vesilesiyle ciddi tartışma ve gerilimlere yol açtı. Pir Sultan Abdal Kültür ve Sanat etkinlikleri kapsamında Sivas'ta bulunan Aziz Nesin'in bir konuşması bahane edilerek, 2 Temmuz olayları adım adım örgütlendi. Madımak Otelinde Nesin ve arkadaşlarını sıkıştıran 10 bin kişilik kalabalık saatlerce kuşatmasını sürdürdü ve oteli ateşe verdiler. Nesin kurtarılmıştı ama tam 36 kişi göz göre göre öldüler. Devlet, güvenlik görevini yerine getirememişti. İktidar ortağı SHP ve lideri İnönü, bu olaylarda pasif kalmakla itham edildiler. Aleviler ve merkez sol ilişkisi açısından bu olay, tamiri oldukça güç bir güvensizlik ve kırgınlık yarattı. Bu trajik olayın, Alevi kimliğinin tanınmasını devletten beklemek yerine, çok sayıda Alevi'yi kimliklerini korumak ve geliştirmek yönünde etkinleştirmek gibi bir sonucu da yarattı.” (Aydın, Taşkın, 2014: 400)

Yaşanan bu olaylar sonrasında, 1995 genel seçimleri ardından Necmettin Erbakan'ın başbakan olduğu ve Tansu Çillerin başbakan yardımcısı olduğu REFAHYOL Hükümeti kuruldu. Bu hükümet döneminde dikkat çeken en önemli olaylardan biri 1996 yılında patlak veren Susurluk Skandalıdır. Bu skandal ile “devlet, siyaset, mafya” üçgeni içerisinde yaşanan yasadışı ilişkilerin ortaya çıkarılmasına yönelik kamuoyu talepleri ve “Aydınlık için Bir Dakika Karanlık” isimli sivil toplum eylemlerinin doğmasına sebep oldu. Bu süreçte de bu üçlü ilişki içerisinde çokça adı geçen içişleri bakanı Mehmet Ağar, görevinden istifa etti.

Refahyol Hükümeti döneminde yaşanan bir diğer önemli olay ise 28 Şubat süreci veya postmodern bir darbe olarak adlandırılan 28 Şubat 1997 tarihli Milli Güvenlik Kurulu toplantısıydı. 28 Şubat kararlarını önemli kılan ise bu kararların alınmasındaki askeri kanadın etkisiydi. Bu kararlar ile mevcut Refahyol hükümeti çöküş sürecine girmiş, Necmettin Erbakan protokol gereği görevini Tansu Çillere devretmiş fakat cumhurbaşkanı Süleyman Demirel bu kararı onaylamayıp, hükümet kurma görevini Mesut Yılmaz'a vermiştir.

Mesut Yılmaz'ın Başbakanlığında kurulan, ANAP, DSP ve Demokrat Türkiye Partisi (DTP) koalisyonu, Demirel'in silahsız kuvvetlerin zaferi olarak adlandırdığı bir süreç yaşıyordu Türkiye.

Yılmaz Hükümeti ardından 1999 seçimleri ile Bülent Ecevit Hükümeti kuruluyor ve 57. Hükümet Solda DSP ve sağda MHP, merkezde ANAP koalisyonu

ile kuruluyordu. Bülent Ecevit başbakanlığındaki bu hükümetin önemli olaylarından biri, Kürt silahlı örgütü olan PKK lideri Abdullah Öcalan'ın yakalanmasıydı. Öcalan yakalanmasının ardından İmralı Adası'nda yargılanmaya başlandı.

Ecevit Hükümeti kurulmadan önce, 1998 yılında “laik cumhuriyet ilkesine aykırı eylemler sergilediği” gerekçesi ile kapatılan Refah Partisi'nin ardından, parti mensupları 1997 yılında kurulmuş olan Fazilet Partisi çatısı altında toplandı. Refah Partisi ile aynı akıbeti paylaşan Fazilet Partisi 1999 seçimlerinde umduğu oy çoğunluğunu sağlayamıyor ve daha sonra da, Refah Partisi'nin devamı olarak nitelendirildiği için kapatılıyor. 2001 yılda ise Refah Partisi ile benzer anlayışa sahip fakat biraz daha yenilikçi olan ve aralarında cezaevinden çıkan Recep Tayyip Erdoğan ve Abdullah Gül'ün bulunduğu Adalet ve Kalkınma Partisi kuruluyordu.

3 Kasım 2002 seçimlerine Abdullah Gül başkanlığında katılan AKP, tek başına iktidar olarak 58. Cumhuriyet Hükümeti'ni kurmuş ve siyasi yasağı olan Recep Tayyip Erdoğan üzerindeki bu yasağı mecliste oy birliği ile kaldırarak 2003 yılında Siirt'te yapılan yenileme seçimiyle Erdoğan milletvekili seçilmiştir. Daha sonrasında Gül başkanlığındaki hükümet istifa etmiş ve Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer, hükümet kurma görevini 2003 yılında Erdoğan'a vermiş ve 59. Cumhuriyet Hükümeti kurulmuştur.

2003 yılından bugüne kadar geçen süre içerisinde AKP tek başına iktidar olmayı sürdürmüş ve Recep Tayyip Erdoğan, 2014 yılında halk tarafından Cumhurbaşkanı seçilene kadar geçen sürede Başbakanlık yapmıştır.

Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın seçilmesinden önce, 2007 yılında görev süresi dolan Ahmet Necdet Sezer yerine Abdullah Gül, Cumhurbaşkanı seçilmiş. Abdullah Gül 28 Ağustos 2007 yılından 28 Ağustos 2014 yılına kadar cumhurbaşkanlığı görevine devam etmiş ve 28 Ağustos 2014 yılında görevi Recep Tayyip Erdoğan'a devretmiştir.

Recep Tayyip Erdoğan'ın cumhurbaşkanı seçilmesinden sonra, başbakanlık görevine Ahmet Davutoğlu getirilmiş ve Davutoğlu başbakanlığında 62. Cumhuriyet Hükümeti kurulmuştur ve halen devam etmektedir.

3.2. 1980'LERDEN GÜNÜMÜZE KADININ DEĞİŞEN YAŞAMI

Türkiye’de kadın hareketlerinin 19. Yüzyılın sonlarından itibaren hareketlilik kazandığı bilinmektedir. Ancak 1980’li yılları bir önceki dönemlerden ayıran ise, Türkiye’de kadın haklarına yönelik toplumsal hareketin, o zamana kadar görülmemiş bir biçimde kamuoyu yaratmış olmasından kaynaklıdır.

1980’ler elbette sadece kadın hakları yönünden değil, Türkiye için hem siyasi hem de iktisadi, kültürel ve de toplumsal alanlar açısından önemli bir anlama sahiptir.

Siyasal ve kültürel ortamlarda yaşanan değişimler, kadınların da bu dönemde hak arayışlarının artmasını sağlamış ve kadınlara yönelik, eskiye nazaran daha çok, iyileştirici arayışlar gerçekleştirilmiştir.

“1980 sonrası dönemin, Türk sivil toplum açısından bir dönüm noktası oluşturduğunu söylemek mümkündür. 1980 sonrası dönemde sivil topluma ilişkin gelişme, devlet alanının dışında özel bir takım konularla ilgilenen ve devleti etkilemeye çalışan değişik sivil toplum örgütlerinin ortaya çıkmasında görülmektedir. Bunu sağlayan iki faktörden biri Türk siyasetinde meydana gelen değişme, diğeri ise resmi söylemin dışında “yeni” ve “farklı” söylemlere sarılan sosyal grupların ortaya çıkışı oldu. Dönemin hükümetlerinin program ve politikaları, bu dönemde dikkatlerin devletten topluma kaymasında önemli bir rol oynadı. Özelleştirme, yetki devri, yerel yönetimlerin güçlendirilmesi, Pazar ekonomisinin ön plana çıkarılması gibi konuların yanı sıra, “hak” ve “özgürlük” kavramına yapılan çok boyutlu vurgular ve bu alandaki düzenlemeler de sivil toplum cephesinde büyük kazanımlar sağladı.” (Çaha, 2010: 177) Sivil topluma örgütlerinin artması ve toplumun hak ve özgürlük arayışları, kadınlarında bu arayışlar içinde kendilerini bulmasını ve sadece toplumsal özgürlük için değil aynı zamanda kadının da toplum içinde ikinci sınıf vatandaş olmaktan çıkarılması ve eşit hak ve özgürlüklerinin artması için çalışmalara başlaması demektir.

Askeri darbe ardından, feminist örgütlenmeler toplumun sivilleşmesi talebini dillendiren etkin toplumsal muhalefet gruplarının oluşturmuş ve kitlesel bir örgütlenme ile kendilerine ait yeni bir dil oluşturarak, erkek egemenliğinin baskın olduğu değerleri eleştirmişlerdir ve kadın bakış açısıyla hem teorik olarak hem de pratik olarak üretime geçmişlerdir. “1980 ve 83 yılları arasında Türkiye’de

demokratik ve sivil toplum hareketi olarak ortaya çıkan feminizm, bu dönemde kadınları yeni arayışlara yöneltmiş, eski kimliklerini sorgulama sürecine sokmuş ve onları yeni bir oluşumun heyecanıyla baş başa bırakmıştır. Askeri darbenin hemen ardından spontane biçimde ortaya çıkan feminizm, kısa zamanda bünyesinde çok sayıda yazar, şair, sanatçı, gazeteci, siyasetçi ve akademisyen kadını barındırmayı başarmıştır. Feminist hareketin çekirdek kadrosunu, başlangıçta genellikle Ankara, İstanbul ve İzmir gibi büyük kentlerde yaşayan ve iyi bir mesleği olan kadınlar oluşturdu. Ancak feminizm kısa bir zamanda özellikle üniversite öğrencileri başta olmak üzere, çok geniş bir kesim arasında yaygınlık gösterdi.” (Çaha, 2010: 180) “1982-1990 yılları arasında öncelikle İstanbul ve Ankara gibi büyük kentlerde, az sayıda, küçük grupların katıldığı, ama anlamlı bir dizi eylem yapıldı. 1982’de İstanbul’da YAZKO tarafından Gazeteciler Cemiyeti’nde düzenlenen ‘feminizmin’ kamuoyu önünde ilk kez açıkça savunulduğu sempozyum; 1983’te Somut dergisinde yayımlanan feminist kadın sayfası; 1984’te İstanbul’da kurulan Kadın Çevresi kitap kulübü; 1986’da Türkiye’nin de onayladığı Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığa Karşı Uluslararası Sözleşme’nin uygulamaya konulmasını talep etmek için açılan dilekçe kampanyası; 1987’de kadın dayaağını meşrulaştıran bir yargı kararını protesto etmek ve aile içinde kadınlara uygulanan şiddeti kınamak üzere yapılan yürüyüş eylemi ve bu eylemle başlatılan kampanya; çeşitli yıllarda yapılan 8 Mart kutlamaları ve gösterileri, şenlikler, tartışma toplantıları, paneller, 1989’da Ankara’da toplanan 1.Feminist Hafta Sonu ve aynı yıl feministlerle solcu kadınları karşı karşıya getiren 1.Kadın Kurultayı; aynı yılın sonunda cinsel tacize karşı başlatılan yeni bir kampanya ve nihayet aile içi şiddete maruz kalan kadınlar için bir sığınağın ve kadınların tarihiyle ilgili kaynakları bir merkezde toplamayı amaçlayan bir kadın eserleri kütüphanesi ve bilgi merkezinin kurulması amacıyla yürütülen, yerel yönetimlerle iş birliğini de öngören çalışmalardır.” (Tekeli, 2011: 31-32) Büyük şehirlerde ilk olarak yayılan feminist hareket kısa zaman içerisinde yurdun her köşesinde yayılıyor ve sempozyumlar, konferanslar, toplantılar ile etki alanını artırmaya başlıyordu.

“1980’li yıllarda kadınlar her alanda bir yeniliğin içerisindeydi. Ekonomik alanda da o yıllarda yapılan açılımlar, kadınlar için farklı mesleklerde istihdam olanaklarını yarattı. **Meslek** kavramı 1980’ler Türkiye’sinde ön plana çıkmış ve insanların kimliği ile özdeşleşmiştir. 1970’li yılların Türkiye’sinde ideolojik

kamplaşmalar içinde kimlik arayan kadınlar bu kez meslekleriyle kimlik edinmeye çalıştılar. 1980 sonrasında konuyla ilgili yayınların da etkisinde **meslek** ilk kuşak Cumhuriyet kadınlarının yaşadığı **hizmet** veya 1950’den sonraki kadınların gördükleri **yaşama aracı** değil, bir kimlik edinme, var olma, kişilik bulma, ayrışma aracı haline geldi (Çaha, 2010:183) Ekonomik anlamda, siyasal anlamda kimliklerini oluşturan kadınlar atık her yerdeydi. Bir hareket olarak hızla yayılan feminizm artık kitaplarda, araştırmalarda, dergilerde, sinemalarda konu oluyor ve kendi kimliğinin farkına varan kadınların toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanması şeklinde karşımıza çıkıyordu.

Dünyada olduğu gibi feminist gruplar Türkiye’de de kendi içinde, sosyalist, radikal, eşitlikçi gruplara ayrılarak kendilerine özgü yayınlar yapıp kendi söylemlerini oluşturuyordu. “Türkiye’de feminizmin **ana kolu** niteliğinde olan ve temelde kadının birey olarak özgürlüğü ve erkekle eşitliğini vurgulayan eşitlikçi feminizmdir. Feminizmin eşitlikçi söylemi 1984 yılından itibaren Kadınca dergisi tarafından üstlenildi. Bununla birlikte, Çağdaş Kadın gibi feminist dergileri de, söylemleri itibariyle bu çizgide değerlendirmek mümkündür. Buna karşın sosyalist ve radikal feministler **eşitlik** kavramını aşarak **kadının kurtuluşu** söylemini geliştirdiler. Değişik feminist akımlar 1987 yılına kadar birlikte faaliyet gösterdiler, ancak bu tarihten sonra ayrılarak farklı yayınlar etrafında örgütlendiler. Sosyalist feministler, Sosyalist Feminist Kaktüs dergisini yayınlarken, radikal feministler Feminist adlı dergiyi yayınladı. (Çaha, 2010: 188) Kadınlar bütün imkânları kullanarak, eşit hak ve özgürlüklerini arıyordu.

Her alanda eşitlik isteyen, şiddete karşı çıkan, ayrımcılığa karşı çıkan kadınlar 1980’lerde sokaktaydı. Kadınlar için hak arayışları, sonraki yıllarda bile etkili olmadığı kadar etkiliydi 1980’lerde. Özellikle kadınları sokağa dökerek, eşitlik haklarını aramalarını başlatan olay ise 1987 yılında, Çankırı’da bir yargıcın, kadının sırtından sopayı, karnından sıpayı eksik etmeyeceksin sözleriyle başladı. Binlerce kadın sokaklarda kendileri için, eşit bir yaşam için bir araya geldi.

Feministler yapmış oldukları eylemleri 1980’li yıllarda bir üst seviyeye de çıkarmayı başarmış ve büyük mücadelelerle kurumlaşmaya da başlamışlardır. Özellikle şiddete maruz kalan kadınlar için birçok sığınma evi açmışlar ve bu sığınma evlerinde birçok kadın ve çocuğa hizmet vermiş ve şiddet ve baskıdan kurtulmaları için mücadele etmişlerdir.

Sivil toplum hareketi olan feminizmin etki alanı genişlemiş ve devlet uygulamalarında da etkisini hissettirmeye başlamıştır artık. Kürtajın yasallaşması için bu dönemlerde mücadele edilmiş ve 80'lerin sonunda ANAP hükümeti tarafından Aile Araştırmaları Kurumu ve Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü açılmıştır. Ayrıca 1983-1989 yılları arasında Başbakan olan Turgut Özal'ın eşi Semra Özal'ın öncülük ettiği ve birçok milletvekili ve bakan eşlerinin oluşturduğu “Türk Kadını Güçlendirme Vakfı” açıldı. Bu vakıf vasıtasıyla kadınlar için doğum kontrolü ve sağlık hizmetleri konusunda eğitimler verildi.

1980'li yıllarda dikkat çeken konulardan biri de İslamcı grupların çalışmaları ve bu gruplar altında örtülü kadınların örgütlenmeleridir. Cumhuriyet kurulduktan sonra din kurumlarının devlet denetimi altına alındığı laik bir düzene geçilmiştir. Laik ve demokratik bir toplum olabilme çabaları içinde yasal düzenlemelerle, eğitim kurumlarıyla kamu hayatında olduğu kadar özel hayatta da İslam'ın görece etkinliğinin azalmasına çalışılmıştır. Medeni Kanunun kabulü ile de hem devlete karşı hem de özel hayatında da kadınların kanun önünde eşit bir birey olabilmesi sağlanmıştır.

1980'lere gelindiğinde ise “devlet, din kurumlarının gelişmesine yardımcı olmuştur. 1982 Anayasası'nın getirdiği yasal çerçeve içinde sendikalar, dernekler, üniversiteler ve toplu iletişim araçları üzerinde devlet denetiminin arıttığı bir ortamda, iktidara gelen ANAP, İslamcı grupları desteklemiştir. Yapılan yasal düzenlemelerle, İslamcı grupların, devlet desteğine sahip fakat devletten bağımsız bir ekonomik güce kavuşmaları sağlanmıştır. İslam finans kurumlarının getirdiği karlar, İslami değerleri yaymaya yönelik vakıfların kurulmasına yardımcı olmuştur. Eğitim kurumlarında din dersleri zorunlu kılınmış, Milli Eğitim Bakanlığı kanalıyla kuran kursları açılmıştır.” (Tekeli, 2011: 93) Bu süreç içerisinde İslamcı kesimler de kadın konusuna özel bir önem vermeye başlamıştır ve Türkiye'nin gündemine damgasın vuran kadın sorunu İslami kesimler tarafından da ele alınmıştır. Sosyal yaşam içerisinde yer bulmaya çalışan dindar kadınlar her alanda farklı sorunlarla hak arayışına girmiştir.

İslamcı kesim tarafından ele alınan en önemli sorunlardan biri başörtüsü sorunu ve eğitim kurumlarında özgürce başı örtülü olarak derslere girme ile ilgiliydi. “Başörtüsü ve diğer konular ile ilgilenmek üzere, değişik İslamcı kesimlerde kadınla ilgili değişik dergiler yayınladı. Bu bağlamda 1985'te atılan ilk adım olarak Mektup,

arkasından da Kadın ve Aile gibi dergiler yayın hayatına girdi ve yüz binleri bulan tirajlara ulaştılar. Bu dergileri, başka cemaatlerin ve dinsel grupların başka dergileri takip etti. Bu dergiler aracılığıyla her grup ya da cemaat, kendi kadın anlayışlarını geliştirmenin yanında, kadınların ‘tehlikeli cereyanlara’ yem olmasını önlemek için yoğun bir mücadeleye giriştiler.” (Çaha, 2010: 314) Geleneksel İslami anlayışta evine ve ailesine bağlı olan Müslüman kadın artık bazı hakları elde etmek için sokağa çıkmış ve erkeklerle omuz omuza başörtüsü hakkı için mücadele vermiştir. “1980’li yıllardaki liberalleşmeye paralel olarak başörtüsüne yönelik anlaşılır bir kabul ve hoşgörü ortamı yaygınlaşmış ve üniversiteden üniversiteye değişen tutum 28 Şubat sürecine kadar devam etmiştir. 28 Şubat sürecinde başörtüsü, devletin tekil tutum geliştirdiği ulusal bir sorun haline getirdi. Devletin başörtüsüne karşı başlattığı bu savaş ilk olarak 1998 yılında İstanbul Üniversitesinde boy göstermiş ve okul kampüsünde kız öğrencilerin başlarını açmaları için ‘ikna odaları’ kurulmuş ve bu sebeple de Beyazıt kampüsü, başörtüsü eylemlerinin merkezi haline gelmiştir.” (Çaha, 2010: 318). Yapılan eylemler bir müddet sonra ise tüm ülkede yankı bulmaya başlamıştır. Eylemlerde kadınlar ve erkekler omuz omuza başörtüsü hakkı için yürümüşlerdir.

“Her ne kadar 1980’lerin aktivist ruhu 1990’larda kendini daha durgun bir hale bıraktıysa da, kadınlar artık kadınların kurtuluşu için amaçlarına, farklılıklarla karşı hep birlikte ulaşabileceğini biliyorlar. 1980’lerin kampanyaları 1990’larda aynı coşku ile karşılanmasa da gündem yaratılarak, meselelerin çözümüne doğru gidilebileceğinin örneklerini oluşturmuştur. 1980’lerde daha gevşek örgütlenmeler içinde ve daha çok bilinç yükseltme grupları şeklinde yapılan toplantılarda ortaya çıkan feminist politika önerileri, 1990’larda kamu politikaları haline getirilmeye çalışılmaktadır. Kurumsallaşma ve kamu politikalarının içine girme, 1980’lerde başlayan bir sürecin 1990’larda kendini gösterdiği önemli bir kazanımdır. 1990’lı yıllarda feminist hareketin yaptığı kampanyalarla kamusal desteği, özellikle de feminist olsun olmasın kadınların desteğini arkasına almasıdır. 1980’lerin coşkulu, hareketli ve kampanyalı günlerinden sonra 1990’larda feminist hareket durağanlaşmıştır, ama bu sözün azaldığı anlamına gelmemektedir. 80’lerde oluşan feminist hareket sonraki yıllarda tüm topluma sızmaya başlamıştır.” (Bora, Günel, 2011: 38) Feminist hareket 1990 öncesinde, daha önce hiç başvurulmayan bir

biçimde haklarını, politik mücadelelerini sokaklara taşımak suretiyle ifade ederek radikal bir politik kamusalılıkta var oluyordu.

Toplumun farklı kesimlerinde farklı yankılar bulan feminist hareket, başta kamu otoriteleri olmak üzere toplumda yer edinmiş, değişik sosyal kesimler kadın konusunu gündemlerine almışlardır.

Feminist kadınlar 1990’larda, sözlerini gerekli mercilere kurumsal ve sistematik bir yapısal işleyiş çerçevesinde taşımaya başlamıştır. Kadın hareketi bu yeni tarz kamusalılıkta, sokaklarda çok daha az görünürlük sağlamış, ancak yönetim ve karar mekanizmalarına etki edebilen farklı bir kamusal hareket alanına sahip olmuştur. 80’ler ve 90’larda gerçekleştirilen feminist eylemlerdeki en büyük farklardan biri de bu iki tür kamusalılık arasındaki “görünürlük” biçimlerindedir. 90’lı yıllarda feminizmin, sokakta haklarını yüksek sesle talep eden bir konumdan, hak arayışlarını çoğunlukla kurumsal yapılarda aramaya başlayan farklı bir seviyeye taşımıştır. Bu değişimin en önemli gerekçelerinden biri, kadınların eylemlere ve sorun çözümüne daha kalıcı ve da daha profesyonel yaklaşımıdır. Ayrıca artık kadınların toplumsal saygınlığı olan ve mesleki olarak etki edebilecek mevkilerde çalışmasının da, hedefleri açısından gerekli ilişki ağlarını kullanarak daha etkin ve sonuç alıcı çalışmalar yapabilmelerini sağlaması da bu değişim içerisinde önemli bir paya sahiptir.

Feminist kadınların gösterdiği mücadeleye en güzel örneklerinden biri, 1991 yılında Türk tarihinde ilk defa bir kadının Muğla iline vali olarak atanmasıdır çünkü daha önceki yıllarda bu hakka sahip olamayan kadınlar 1980’li yılların sonunda, hükümete etki ederek bu hakkı elde etmişlerdi. Kadınlar, Medeni Kanun ve Ceza Kanunu’ndaki bazı maddelerin değişimi ile ilgili atılımlarda bulunmuş ve siyasi partilerin kadın konusuna daha çok önem vermelerini sağlamışlardır. Kanunlardaki en önemli değişimlerden biri de kadının çalışması için kocasından izin almasını gerektiren Medeni Kanun’un 159.’uncu maddesinin iptalidir.

1980’lerin aktif feminist eylemlerinden sonra “1990’lı yıllarda feministler hala tek tek kadınlar olarak ya da yeni gruplar ve farklı yapılar içerisinde var olmaya devam etmişlerdir. Ancak ilk gruplar ve yayınların sona erdiği kısmen bir durgunluk olarak adlandırılabilir ama bir düzeyde popülerleşen, yaygınlaşan ve ifadesini kitle örgütlerinin kadın komisyonları ve popüler kadın dergilerinde bulan feminist bir yayılmadan söz etmek mümkündür. Bu açıdan 90’lar feministlerin karma örgütlerde

var olmaya çalıştıkları bir dönem olarak da nitelenebilir. (Apak, 2014: 172) Eylemlerini daha örgütsel bir tavırla sürdürmeye devam eden feminist hareket bu yıllarda yine ataerkilliğe, cinsiyetçiliğe ve şiddete karşı mücadelesini sürdürmüştür. “1990’ların kadın hareketinin, kadına yönelik şiddetle, özellikle de aile içi şiddetle mücadele eden parçası açısından dikkat çeken ilk özellik ‘Dayağa Hayır!’ kampanyasını gerçekleştiren kadınlar ve grupların kalıcılışmaya yönelmeleri ve bunu başarmalarıdır. Kadın hareketi, 90’lar boyunca kadına yönelik şiddetle mücadeleyi sürekli olarak dillendirmiş, sürdürmüş, bu mücadeleyi kendi bireysel ve toplu gündemlerinde tuttukları gibi, ülkenin gündeminde de tutmayı başarmışlardır (Bora, Günal, 2011: 47) Kadınlar artık daha örgütlü daha bilinçli olarak hak arayışı içerisindeydi.

İlk kadın başbakanın 1993 yılında hükümet kurması da kadınların vermiş oldukları mücadelelerin sonundaki kazanımlardan biridir. Tansu Çiller Türkiye tarihindeki ilk ve şimdiye kadar geçen zamandaki tek kadın başbakandır. Her ne kadar Çiller kriz döneminin odağında olsa da uzun süre politik olarak Türk siyaset tarihinde adını duyurmuştur.

1990’ların kadınlar açısından önem arz etmesinin sebeplerinden biri de kurumsallaşmanın artmasıydı. “1990’lardaki kurumsallaşmaya somut bir örnek olarak, 1990’da kurulan ve kadınlara yönelik dayağa karı çıkışların bir ürünü olan Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı’nı verebiliriz. Vakfın amacı, aile içi ya da dışı şiddete maruz kalan kadınları sığınabilecekleri evler açmak, işletmek, onlara bir meslek kazanmalarında ya da mesleklerini yapmalarında yardımcı olmaktır. Şiddete maruz kalan kadınlara danışmanlık yapmak amacıyla 1993 yılında Ankara’da kurulmuş olan bir örgüt de Kadın Dayanışma Vakfı’dır.” (Apak, 2004:173) 1990’larda birçok kurum ve kuruluş kadınların yeniden hayata atılımı ve kadının kazanılması için önemli girişimlerde bulundu. Bu girişimlerle, kadınların hayata tutunmasını ve bir birey olarak hayata bağımsız olarak devam edebilmelerini sağlamayı planlıyorlardı. Yardıma desteği olan kadınlara, okuma yazma bilmeyen kadınlara, işsiz olan kadınlara yardım amacıyla 1993 yılında Anne Çocuk Eğitim Vakfı (AÇEV) kuruldu. Bu vakıfla birlikte kadınlara ücretsiz olarak sağlıktan, aile planlamasına birçok konuda eğitimler verildi.

1990’lı yıllarda kadın hareketinin ortaya çıkardığı özgün kuruluşlardan biri 1997 yılında kurulan Kadın Adayları Destekleme ve Eğitim Derneği’dir (KA-DER) .

Dernek, kadınların seçimle gelinen siyasal görevlerle kamu görevlerindeki sayısını ve oranını arttırmak, kadın seçmenlerin eşit temsil hakkından yararlanması ve bu yolla demokrasinin ve tüm toplumun güçlendirilmesi için çalışmak amacı ile kurulmuştur.

Gerçekleştirdiği projelerle kadınlar arasında iletişim kurmak amacıyla oluşmuş olan ve 1996 yılında Hollanda'dan ve Kanada Elçiliğinin desteği ile kurulan Uçan Süpürge'de kadınlar için kurulan önemli kurumlardan biridir. Derneğin amacı, kadın sorununa ve kadın hareketine duyarlı kadınları bir araya getirerek aralarında bir bağ kurmak ve kendilerini güçlendirmelerini sağlamaktır.

1990'lı yıllardan sonra Türkiye'nin geneline yayılmaya başlanan kadın sorunu, ülkenin farklı illerinde değişik grupların kurulmasını sağlamış ve bu sorunu duyurmak amacı ile büyük ya da küçük gruplar halinde dernekler kurulmuştur.

Feminist kadın hareketi, dernek, vakıf veya şirket gibi kurumsal kimliklerle faaliyetlerini sürdürmüş ve bu faaliyetlerin yanı sıra yayın alanında da önemli faaliyetler gerçekleştirmiştir. Cımbız, Kadın Postası, Dolaşan Mavi Çorap, Kadın Bülteni gibi dergiler 1990'lı ve 2000'li yıllarda çıkarılmış fakat çok ta uzun soluklu olmayan dergilerdir.

Feminist hareketin gelişmesiyle birlikte kadın konusu akademik hayatta da ligli alanı olmaya başlamıştır. 1990'nın başından itibaren Türkiye'de değişik üniversitelerde kadın araştırma merkezleri ya da enstitüler bünyesinde kadın ana bilim dalları oluşmuştur. İlki İstanbul Üniversitesinde 1991 yılında Kadın Araştırmaları Yüksek Lisans Programıyla başladı. Daha sonra 1993 yılında Ankara Üniversitesi'nde, 1994 yılında Ortadoğu Teknik üniversitesinde, 1996 yılında Ege Üniversitesi'nde Kadın Araştırmaları Merkezleri ve Anabilim dalları kurulmuştur.

90'lı yıllarda devam eden sorunlardan biri de başörtüsü meselesiydi, 1980'li yıllarda aktif olarak İslamcı kesimin de odağına giren kadın sorunu ile birlikte başörtüsü meselesi ciddi tartışmalara sebep olmuştur. Devlet tarafından resmi kuruluşlarda ve eğitim kurumlarında yasaklanan başörtüsü 28 Şubat meselesi ile politik bir mücadeleye dönüşmüş ve daha sonrasında 1998 yılında kız öğrencilerin başlarını açmaları için İstanbul Üniversitesi'nde kurulan ikna odaları ile Merkezi İstanbul Üniversitesi kampüsü olan birçok alana yayılan başörtüsü eylemleri başlamıştır.

Başörtüsü sorunu 28 Şubat döneminde katı bir hal alarak bir ok kurumda kadınlar için hem psikolojik hem de sosyolojik soruna sebep olmuştur. Birçok başörtülü öğretmen görevden alınmış hatta 1999 genel seçimlerinde milletvekili seçilen Merve Kavakçı, devlete karşı meydan okumaya yeltendiği için görevinden alınmıştır. “İslamcı kadınların oluşturduğu kadın hareketi bir yandan devleti, onun tek tip modernleşme politikasını aşmaya çalışırken bir yandan da giderek geleneksel kadın rollerini sorgulamaya yönelmektedir. İslamcı kadın hareketi içinde değişik çizgilerin yer aldığını, bu çizgilerden birinin ucunun feminizme kadar uzandığını belirtmek gerekir. Kamusal yaşamda yer almaya çalışan İslamcı kadınlar, kendilerinden beklenen geleneksel, dinsel rolleri bir yönüyle ters yüz etmektedirler. Sibel Eraslan’nın ifadesiyle, erkekler kendilerini eve kapatmayı, güzel bir eş ve anne olmayı beklerken, onlar hayata burunlarını sokmaya kalkışıyorlar. Kamusal yaşamda yer alma mücadelesinin kadınlarda uyandırdığı bilinç ve özgüven duygusu, onları zamanla geleneksel rollerini sorgulamaya yöneltmiştir.” (Çaha, 2010: 321) Başörtülü kadınlar da hak ve eşitlik arayışları için sokaklarda eylemler yapıyor ve öteki olarak nitelendirilen kadınların ülke içerisinde başörtüsünden dolayı tekrar ötekileştirilmesine duydukları tepkiyi gösteriyorlardı.

1990’lı yıllardaki önemli kadın hareketlerinden biri de 1980’li yıllarda gelişen feminist hareket içerisinde yer alan Kürt kadın hareketidir. Özellikle 1990 yıllarda Türkiye kadın hareketi içerisinde farklı bir ses ve renk olarak görünür olan Kürt kadınları, kadınların ulusal dava için araçsallaştırılmasını eleştirerek, cinsiyetçilikle hesaplaşmayı ulusal birlik adına bastıran tutuma karşı bağımsız bir Kürt kadın hareketini benimsemişlerdir. “Kürt siyasal hareketinden farklı olarak seslerini duyurmaya çalışan Kürt kadınları bazı kurum ve yayınlarla seslerini duyurma çabasına giriştiler. 1996 yılında gün yüzüne çıkan Roza dergisiyle başlayan dergicilik girişimi, başka Kürt kadın grupları tarafından da hayata geçirilerek, kadın sorununu ‘cinsiyet’ ve ‘ırk’ temelinde analiz eden bakış açısı geliştirdiler. Bu girişim Türk feminist gruplarının, öteden beri ‘kadın’ olarak seslendirdikleri genellemeci ve özcü kadın kimliğine bir yönüyle meydan okuyan bir çıkış gibiydi.” (Çaha, 2010: 361) Ülke içinde azınlık olarak haklarını elde etmeye çalışan halk içerisinde kendi özgürlükleri için mücadele eden Kürt kadınları tüm alanlarda aktifleşerek nicel ve niteliksel büyümeyi sağlamıştır.

2000’li yılların başında Kürt hareketi bir politik dönüşüme uğramış ve kadın söyleminin neredeyse hareketin merkezine almıştır. Bu sosyalist muhalefet ortamında da bir hareketlenmeye yol açmış ve sosyalist hareket bir kez daha kadın sorunu konusunda bir şeyler söyleme ve yapma ihtiyacı içerisinde harekete geçmiştir. Bu dönem, kendisine feminist diyen sosyalistlerin çoğaldığı bir dönemdir. Küresel olarak ta kadın meselesine ağırlık verdiği bir dönem olan 2000’ler feministlere kadın kurtuluş mücadelesi konusunda önemli ipuçları vermektedir.

2000’li yıllarda artık hem kurumsallaşmış hem de belli konularda eylem veya etkinlikler üzerinden bir araya gelebilen bir kadın hareketi vardır karşımızda. “Bu hareket içerisinde feminist küçük gruplar, sosyalist kadınların kurdukları kadın örgütleri, bazı parti ve kuruluşların kadın kolları ve projelerle çalışan STK’ları vardır. Bunların yanı sıra devlet yapıları, üniversiteler ve barolar gibi meslek örgütleri içinde aktif bir kadın siyaseti hüküm sürmektedir. Bu yapıların sayısı toplam olarak 400 civarındadır. Bu ada aktif çalışanlarıyla birlikte önemli bir kadın sayısına tekabül etmektedir.” (Apak, 2004: 232) “Türkiye’de sosyolojik dönüşüm tüm hızıyla devam etmektedir. Bu dönüşümün birincil yansımalarından biri de kadına yönelik şiddet ve nefret cinayetleridir. Artan bu şiddete karşı da kadınların başkaldırı ve direnişleri de daha da artmaktadır. Türkiye de cinsiyet rejiminde bir dönüşüm var. Bu Türkiye’deki cinsiyet rejiminin dönüşmesi sonucunda kadınların direniş biçimleri, kadınların erkeklere direniş biçimleri ve kendilerini ifade ediş biçimleri, arzularını neye yönelttikleri, bunların hepsi de dönüştü. Kadınları açısından yaşanan dönüşümlerden biri, kadınların öldürülme sebepleri. Kadınlar eskiden daha fazla namus meselesi yüzünden öldürülüyordu. Şimdi ise, boşanan kadınların öldürülmesi, erkekle kavga eden kadının öldürülmesi, erkeğin tahakkümüne itiraz eden kadının öldürülmesi ile karşı karşıyayız. Günümüzde artık çoğunlukla bireysel olarak kadın ve erkek arasındaki çatışma sonucunda, daha bireyselleşmiş cinayetler işleniyor. Yani çoğunlukla nefret cinayetleri işleniyor. Kadınların arzuları yok edilmek isteniyor, bedenleri yakılıyor, bölünüyor, defalarca bıçaklanıyor. Kadınların değişen arzularına ve kadınların bu arzuları açıkça yaşaması ve bu arzuları ifade etmesine duyulan bir nefret var.” (Üstündağ, e-kaynak) 2000’li yıllarda da kadınlar için birçok sorun değişmeden devam etmektedir. Kadına yönelik uygulanan şiddet, yasaların hala kadınlar için eşit hak ve özgürlükleri sağlayacak

nitelikte olmaması, kadınlara yönelik şiddet, cinayet ve tecavüz suçlarının haksız hafifletici sebeplere sahip olması 2000’li yıllarda da devam etmektedir.

Kadınların nasıl giyinmesi gerektiği, kaç çocuk doğurmaları gerektiği, doğum kontrol yöntemlerinden doğum şekline, rujunun renginden, aile hekimlerinin durumlarını aileye bildirmesine ve karnında taşıdığı bebeğe kadar verilecek kararlara günümüzde iktidarın açık bir müdahalesi görülmektedir.

90’lı yıllarda daha çok gün yüzüne çıkan Kürt kadın hareketi ve İslamcı hareket 2000’li yıllarda da etkin çalışmalara devam etmiştir.

Başörtüsü meselesi hala bir sorun olarak gündemdedir 2000’li yıllarda. Yeni kurulmuş olmasına rağmen 2002 genel seçimlerinde tek başına iktidar olan ve muhafazakâr yapısıyla bilinen AKP hükümetinin başörtüsü ile ilgili çözümlerde bulunacağı umulmuş olsa da AKP iktidarı ilk döneminde “başörtüsü öncelikli sorumuz” değildir diyerek 2007 yılına kadar bu konu ile ilgili pek çalışmalarda bulunmamıştır. “AKP iktidarının ilk yıllarında başörtüsü meselesinin birincil öncelikleri olmadığını söylese de başörtüsünün politikaya belki de en çok dâhil olduğu dönemlerden biri AKP hükümetidir. Başörtülü milletvekilleri eşleri en çok bu dönemde dikkat çekmiştir. Kadınların bu pasif siyasi dahiliyeti cumhurbaşkanlığı seçimlerinden hemen önce cumhurbaşkanı adayı Abdullah Gül’ün eşi Hayrunnisa Gül’ün Kemalizm’in kalesi Çankaya Köşkü’ne ‘first lady’ olarak çıkma ihtimali büyük bir tahammülsüzlüğe sebep oldu. Bu sebeple 14 Nisan’da Ankara-Tandoğan’da, 29 Nisan’da İstanbul-Çağlayan’da, 5 Mayıs’ta Çanakkale’de ve Manisa-Sultan Meydanı’nda, 13 Mayıs’da İzmir-Gündoğan’da toplam beş tane olmak üzere, adına ‘Cumhuriyet Mitingleri’ mitingler gerçekleşti. (...) Durumun yarattığı ya İslamcısın, ya cumhuriyetçi ayrımı 2007 seçimlerine yansdı. Cumhuriyet elden gidiyor telaşesi diğer tarafta da ‘din elden gidiyor’ telaşesine yol açınca AKP hükümeti çoğunluğu sağlayarak tekrar bir hükümet kurdu.” (Sakin ve Diğerleri, e-kaynak) Yüksek gerilimli bir tartışma ortamı yaratan başörtüsü sorunun temelinde Şişman’a göre sadece başörtüsü tartışılmamakta aynı zamanda modernleşme sürecindeki içkin ezeli sorunları tartışılmakta. Türk ulusal kimliğinin bütün problemlili alanlarını, küreselleşmenin beraberinde getirdiği kültür// kimlik çatışmalarını, din ve laiklik arasındaki ilişkiyi, demokratik vatandaşlığı, özgürlüğü, AB’ye girişi, sınıfsal çatışmaları, devlet kurumları arasındaki ilişkiyi, postmodern dönemin hayat tarzı farklılaşmalarını da başörtüsü sorunu ile birlikte tartışılmakta (Şişman, 2011: 30).

Başörtüsü ile ilgili farklı kesimlerden farklı tartışmalar hala devam etmekte, laik kesim başörtüsünün laikliğe aykırı, kadınları sınırlayan bir anlayış olduğunu ifade ederken, başörtülü kadınlar bunun aksini savunmaya devam etmiştir.

2000’li yıllarda İslamcı kadın hareketlerinin yanı sıra aktif olarak çalışmaya devam eden bir diğer hareket de Kürt kadın hareketidir. 90’lı yıllardan sonra siyasal bir söyleme sahip olan Kürt hareketi içerisinde kadın konusu büyük önem taşımıştır. Eş başkanlık sistemi getirilerek kadınlar siyasete dâhil edilmiştir. Kadın kolları, kadınları bilinçlendirme amaçlı aktif olarak çalışmış ve kadınları eşit hak ve özgürlükler için mücadele etmeye ve her alanda daha aktif çalışmayı yönlendirmiştir.

Sonuç olarak Türkiye’de Günümüzdeki kadın hareketi daha önceki yollardan daha farklı bir söylem geliştirmiş, kendi kurumlarını ortaya çıkarmıştır. Türkiye’de kadınların eril yurttaşlık anlayışını sorgulama konusundaki çekinceleri 80’li yıllardan sonra bağımsızlıkları için çabalayan feminist kadın hareketinin ortaya çıkışıyla ortadan kalkmıştır. Ülkemizde hala Batılılaşma, İslam, ulusçuluk ve sosyalizm arasında mevcut olan gerilim yerini korumaya devam etmektedir ancak bu gerilime rağmen kadınlar artık günümüzde birey oluşun, eşit hak ve özgürlüğe sahip oluşunun bilincindedir ve bunu elde etmek için mücadeleye devam etmektedir.

3.3. 1980’LERDEN GÜNÜMÜZE TÜRK SANATINDAKİ DEĞİŞİMLER

1980’li yıllara gelindiğinde sanat alanında yaşanan değişimler, ifade biçiminin daha özgür olduğu 90’ların başlangıcı gibidir. “1980’lerin dünyası, tüketim toplumunun getirdiği yaşam biçimine dayalı bir kültürün hâkim olduğu, savaşlar sebebiyle yok edilen kültürlerin, sınırların ve azınlıkların, bunlara bağlı olarak kimlik, göç, işsizlik gibi problemlerin yoğun bir şekilde yaşandığı bir dünyadır. 1980’ler, Türkiye açısından çeşitliliğin arttığı ekonomi-politik değişim yılları olarak düşünülebilir. Darbe ile başlayan toplumsal, siyasal ve ekonomik yapıdaki değişim, bu yılların ortalarına gelindiğinde liberal politikaların yaygınlaştırılmasının söz konusu olduğu bir yapıya dönüşür. Ekonomik alandaki serbestleşmeyle ve siyasal alandaki baskı arasındaki gerilimden beslenen kültürel bir ortam söz konusudur.” (Hasgüler, 2013: 81-82) Bu kültür ortamı içerisinde ülkemizde yaşanan değişim Batı sanatının 1960’lı yıllardan itibaren tecrübe ettiği Kavramsal sanat, Pop Sanat, Minimal Sanat gibi oluşumların ülkemizde de daha yoğun olarak sorgulanmaya

başlanmasıdır. İpek Duben'in de belirttiği üzere: Türkiye'de, seksenli yıllar, modern ve postmodern sanat pratiklerinin birlikte var olduğu bir dönemdi. Daha 1960'ların ikinci yarısında nesneyi resimde ilk kez kullanan, tuval üzerine basılı sözcüklere yer veren Altan Gürman 1980'lerde birçok sanatçıyı etkileyecek Dada ve Kavramsal Sanat temelli çalışmalarında, militarizm ve otorite kavramlarını sorgulamıştır. 1950'li ve 1960'lı yıllarda kemik parçaları, dal gibi 'buluntu' malzeme kullanarak heykel yapan, bu tarz heykelleriyle Paris'te Genç Sanatçılar Bienali'nde ödül alan Kuzgun Acar ve özgün geometrik formları ile İstanbul'dan sonra İsveç'te heykelleriyle etkin olan İlhan Koman, Akademi'de klasik heykel eğitimi aldıktan sonra 1980'lerde modernizmi sorgulayan Füsün Onur ve modernizmi evirerek olgunlaştıran Seyhun Topuz gibi sanatçıların farklı açılardan yollarını açmıştır.” (Duben ve Yıldız, 2008: 25) Türk sanatçıları bu girişimleri sayesinde, “demokrasi sürecinin durdurulduğu, aydınların ve sanatçıların susturulduğu yıllarda sanatın her şeye karşın geçirdiği değişim ve kazandığı zenginlik şaşırtıcıdır. Kalıplaşmış ve etkisini yitirmiş modernist resim ve heykelin boş bıraktığı alan, düşünsel ve kavramsal alt yapıyı öngören, sorgulayan ve sorgulatan, çok gereçli, çok teknikli yapıtlar ve yerleştirmeler doldurmaya başladı. 80'li yılların ortasından sonra ivme kazanan bu değişim sırasında sanatçının tavrı, artık 'modernist öncülük' olarak nitelendirilemez. Sanatçılar, bu dönemde 'reddetme, hatta başkaldırma ve daha genel bir biçimde (aktif ya da pasif biçimde) direnme gücüne sahip olduğu varsayılan halk sınıflarına' yön veren bir güç olmaya değil, toplum hangi bilinç düzeyinde olursa olsun, düşünce, kuram, bilim, teknoloji ve yaşam değişimlerine koşut yapıtlar üreterek, dünyaya eklemlenmeye talip olmaya başlamıştır.” (Artun, 2004:102) Bu başkaldırı aynı zamanda bireysel anlatımı da beraberinde getirmiştir.

1980'ler ile birlikte daha çok bireyselleşen sanat anlayışının başlangıcı aslında 1960'ların sonu ve özellikle 1970'lerdir. “Sanatçıların eğilimleri ve sanatın içerik ve biçiminde gerçekleşen bu değişimler sanat piyasasının da gelişim sürecini beraberinde getirmiştir. 1960 ve 1970'lerde devlet desteğinin yok oluşuna tanıklık eden Türk sanatı, 1980'lerden itibaren özel sektör tarafından desteklenme ve kendi özel piyasasını oluşturma sürecine girmiştir. Özel galerilerin birbiri ardına açılışı, banka galerilerinin şubelerini arttırmaları ve belki de en önemlisi tüm bu olguların birleşmesiyle birlikte bir sanat piyasasının oluşum sürecine girmesi –bir anlamda özelleşen günümüz Türk Sanatı–1980 sonrası döneme damgasını vuran liberalleşme

politikalarının somut sonuçlarını oluşturmaktadır. Bu liberalleşme dalgasının yansıması olan ve toplumun tüm alanına nüfus eden bireysel bakış tarzının, Türk sanat piyasasını etkilemesi kaçınılmaz olmuştur. Serbest piyasa ekonomisinin gittikçe gelişmesiyle birlikte, piyasayı yönlendiren bankaların, özel kurum ve kişilerin galeriler açarak sanata destek vermesi; devlet desteğini arkasına almadan sadece küçük bir yardım ile özel bir kurumun –İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı– sanatın çok çeşitli alanlarında festivaller düzenlemeye başlaması bu döneme özgü yeniliklerdir.” (Aliçavuşoğlu, 2005: 86) İki yılda bir Açılan İstanbul Biennialleri, özel galerilerde açılan sergiler sanatçıların bireysel çalışmasını güçlendirmiş ve sanat piyasasının gelişmesiyle sanatçılar için daha geniş daha bireysel bir dönem başlamıştır

Sanat piyasasının oluşumu ile üniversiteler, müzeler, özel sektör ve bankalar iş birliği yapmak zorunda kalmıştır. “Açık Hava Sergileri”, “Yeni Eğilimler Sergileri”, “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri”, bu iş birlikleri ile açılan sergilere örnektir. Sanatçıların 80’lerde yaşanan bu değişime ayak uydurduğu sergiler ise “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri” ve “A,B, C, D Sergileri”dir.

80 Askeri Darbesi’nden sonra mevcut sessizliği bozmak ve sanatın devam ettiğini duyurmak için Tomur Atagök’ün ve Yusuf Taktak’ın çabasıyla açılan “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri” sanatta çağdaş olan anlayışların ve arayışların sunulması amacıyla, farklı sanat anlayış ve yaklaşımlarını desteklemek, özgün eserler yaratmak ve sessizliği bozarak sanat ortamını tekrar canlandırmak amacıyla Uluslar arası İstanbul Festivali kapsamında açılmış sergilerdir.

Hasgüler’e göre “A,B,C,D Sergileri” ile birlikte ise sanatın doğasının, ne olabileceği üzerine sorgulamaların yanı sıra toplum ile düşünsel yönü olan sanat arasında ilişkiyi göstermek hedeflenmiştir. Sergide yer alan çalışmaların, sanatın içsel sorunlarıyla ilgili olmalarının yanı sıra genellikle siyasi bir tavır alışı izleri de gözlemlenmektedir. Sergiye katılan sanatçılar teknoloji ve iletişim araçlarındaki gelişmelerden kimi zaman yararlanarak kimi zaman da bu gelişimin farkında olarak, düşünce üretmek gereği ile geleneksel anlamdaki sanat üretiminden farklı çalışmalar ortaya koymak istemişlerdir. (Hasgüler,2013: 90)

Küratör Beral Madra’nın seksenli yılların sanat ortamını kaleme aldığı yazısında 80’li yıllardaki değişimin klasik modernnden kaynaklanan yeni bir üslup olmadığını belirtmiştir. Madra’ya göre bu değişim: “Toplumsal, kültürel, siyasal

sorunların doğurduğu yeni bir durum değerlendirmesidir. Sanatçılar bu durum değerlendirmesinin içine girmişleridir. 80’li yıllarda yapılan toplumsal eleştiriler, 1930-40 arasında doğan Safa Güler, 1940-50 arasında doğan Neşe Erdok, Komet , Alaatin Aksoy, İpek Duben, Nur Koçak, Bilge Alkor tarafından sürdürülmüştür. Bunun karşısına 1950-60 arasında doğanlar tarafından siyaset dışında kalan bireysel serüveni ortaya çıkaran, toplumun yasak saydığı birçok şeyi (cinsellik, insan ilişkilerinin karanlık yönleri gibi) vurgulayan bir eleştiri içeren resim çıkarılmıştır. Bu resim geçmişten tam anlamıyla kopuk olmamakla birlikte, kopuşu hazırlayan bir nitelik taşır. Hale Arpacıoğlu, Arzu Başaran, Murat Sinkil, Bedri Baykam, Fuat Acarnoğlu gibi sanatçılar 80’li yılların ilk yarısında bu ortamı hazırlayan işler üretmişlerdir. Öte yandan 1960’lı yıllarda Altan Gürman’ın köktenci bir sorgulamayla gündeme getirdiği nesne resim gerçeğinin yaygın etkileri, 1977’den sonra gittikçe belirgin bir biçimde görülmeye başlamıştır. 80’li yıllarda kavramsal sanat ve enstalasyonların çoğalmasının bu kaynaktan güç aldığını, Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ayşe Erkmen, Canan Beykal, İsmail Saray, Cengiz çekil, Füsün Onur, Gülsüm Karamustafa gibi sanatçıların etkinliklerinde izleyebiliriz. Toplumsal eleştiri ve varoluşçuluk izleri 80’li yılların sanatı içinde değişik ölçülerde varlığını sürdürmüş, son yıllarda daha köktenci bireysel kopuşlar başlamıştır. Esat Tekand, Murat Morova, Hale Arpacıoğlu, Bedri Baykam, Mithat Şen, Selma Gürbüz, Erdağ Aksel, Kemal Önsoy gibi sanatçılar resim ve nesne arasındaki sınırların ortadan kalkması, resmin içeriği ile içeriği arasındaki ilişkilerin mühürlenmesi, bireysel felsefelerin belirginleşmesi bağlamında değişimlere girmişlerdir.” (Madra, 1991, e-kaynak) Yaşanan bu değişimler sanat piyasasını da hareketlendirmiştir elbette.

Bu hareketli dönem içerisinde dikkat çeken sanatçılardan biri de Bedri Baykam’dır. 80’li yıllarda Yeni Dışavurumcu akımla isminden söz ettiren Bedri Baykam, çalışmalarının konusunu çoğunlukla iki konu üzerine yoğunlaştırmıştı, “kadın” ve “siyaset”. “Yeni dışavurumculuğun Avrupa’da ve Amerika’da zirvede olduğu 80’li yıllarda Baykam, bu tarzdaki resimlerini California da yapıyordu. Çoğu zaman grafiti kullanarak yaptığı çıplak kadınlar, oto portreler ve diğer kompozisyonlarda da cinsellik, yaşam ve ölüm konularını işlemişti. Bu dönemden en önemli çalışmalarından biri kırık aynaları resmin bir elemanı olarak kullandığı ‘Fahişenin Odası’ (1981) adlı çalışmasıdır.” (Duben ve Yıldız, 2008: 227) Çağı yakalayan bu çalışması ile Baykam ilk defa bir uluslar arası sanat akımının

Ülkemizde eşzamanlı yaşanmasını sağlamış ve bu yüzden Türk sanat Tarihi için de büyük önem kazanmıştır.



Resim 59: Bedri Baykam, Fahişenin Odası

Duben'in de belirttiği gibi: "Yeni Dışavurumculuğun bütün özelliklerini taşıyan Fahişenin Odası, çok yönlü okumalara açık bir yapıttır. Öncelikle resmin çerçevesiz olması ve ebatlarının büyüklüğü ile eser, daha ilk bakışta şeklen izleyiciyi çarpar. İsmi nin Fahişenin Odası olması izleyicide bir tedirginlik yaratır. Resmin ortasında i çamaşırlarını çıkaran bir kadın, resmin kenarında ise kırık aynalardan oluşan bir insan figürü vardır. İzleyen ister istemez kendini bu figürle özdeşleştirir. Çünkü tıpkı kendisi gibi o odaya ait olmayan, dışarıdan gelen bir karakteri temsil eder. Üstelik figürü oluşturan kırık aynalar izleyene, bu figürle psikolojik olarak zdeşlemesini bir kez daha hatırlatır niteliktedir. Aynanın kullanımı varoluşsal sylemim uzantısıdır. Ayna formda tek parça olarak kullanılsaydı izleyici 'kendini' bire bir görebilecekti, ancak parçalardan oluşan ayna, figürün, kimlik/ birey paralanışına şahitlik eder." (Duben ve Yıldız, 2008: 229) İzleyicisini hem ait olmadığı bir odaya girerken kendiyle yüzleştirir hem de bir farkındalık oluşturur.

Baykam'ın birçok eserine baktığımız zaman, kadının bir cinsel obje olarak betimlendiğini görebiliriz. Beral Madra'ya göre sanatçının bu betimlemelerinin sebebi cinsel ve etnik kimliğinin, romantik erotizmle dile gelmesidir. Madra yaptığı bir açıklamada Baykam'ın eserleri için: "Baykam'ın Türkiye'de erkek sanatçılarda rastlanmayacak türde cinselliğin özellikle erkek egemen yönden itiraf eden, tartışan ve sorgulayan bir yanı vardır. Kadının bir arzu nesnesi olarak görüldüğünü ve

kendisinin bu durum içinde yer aldığını vurgularken, kadını fetiş olarak gösterdiği resimlerde bile okşayan ve el üstünde tutan bir yaklaşımı vardır. Resimlerinde romantik erotizim vardır. ” (Duben, Yıldız,2008: 230) demiştir.

“Türkiye sınırları içerisinde üretimde bulunan sanatçılar, toplum, gelenek, yerellik, otorite gibi değerlere karşı, biçimsel ve içeriksel ‘yenilik’ anlayışını ve anarşist bir niyetle gerçek anlamda bir reddediş ilişkisini, 1980’li yılların sonunda belirgin bir şekilde yaşamaya başlar. Serbest piyasa ekonomisinin işlemeye başlaması, galericilik sisteminin burjuva-koleksiyoner ile tanışması, özgünlük ve kişisel üslubun gerçekten ayırt edici kapitalist bir tercih oluşturması, sanatçıların sanat adına risk almaları ve genel beğenin dışında alternatif ifade biçimlerine yönelmeleri, başta Cumhuriyet dönemi olmak üzere her zaman için kendilerine biçilen ‘aydın sanatçı’ rolünden sıyrılmaları, modern sanatın seçkinci ve belirli bir kültürel sınıf için geçerli olabilecek sanat tarzlarını dışlayarak farklı ifade olanaklarını araştırmaları hep bu dönemde gerçekleşir. Bir tavır ve karşı çıkış estetiği olarak sanat, bu dönem sanatçıları tarafından bir özgüven ve varoluş sorunsalı olarak masaya yatırılır. Resim ve heykel dışındaki ifade ortamları bu dönemde gündeme gelir. Malzeme ve obje odaklı sanat anlayışı, yerini sanatın ne olduğun dair ontolojik- düşünsel referanslara bırakır.” (Çalıkoğlu, 2008: 8) Batı ülkelerinde 60’lı ve 70’li yıllarda hâkim olan kavramsal sanat anlayışı ülkemizde 80’li yıllarda görülür. Bu anlayış doğrultusunda bireysel çalışmalar yapan sanatçılar eserlerinde daha yeni daha güncel ve daha çağdaş anlatım yolluna giderler. 80’lerde yaşanan bu bireyselleşme süreci, sanat alanında özgürleşme duygusunun artmış olduğu 90’lı yıllara da bir geçiştir.

3.3.1. 1990’lı Yıllarda Sanat

80’li yılların ikinci yarısında başlayan, globalleşen dünya ölçeğinde sanat ve kültür ortamına katılmak için İstanbul ve diğer büyük kentlerin sanat ortamında da değişimler gözlemlenir. Özellikle 90’lı yıllarda görülen bu değişimi Çalıkoğlu’na göre belirleyen birkaç faktör vardır ama en önemli faktörlerden biri 1980 Askeri darbesinin sonrasında yaşanan serbest piyasa ekonomisinin sebep olduğu aşırı tüketim kültürü ve bunun sanat dünyasındaki yansımasıdır (Çalıkoğlu, 2008: 7). Bu aşırı tüketim kültürü sonucu açılan sanat galerileri, sanat dünyasında farklı anlayışların farklı ifade biçimlerinin yer bulmasını sağladı.

Özelleştirmeler sayesinde veya dışarıya açılma politikası ile ülkede birçok alanda büyük hareketlilik yaşandı. “Göçlerle, sanayileşme ile insanların kentlere yönelerek yaşam alanlarını değiştirdiği 1990’lar, sanatçıların da bu kentli olma/olamama ilişkisini ele aldığı dönemdir. İstanbul Bienali’nin hem yapılan sanat üzerinde hem de sergileme mekânları üzerindeki etkisi ile hazır yapım nesneler, bildiriler... vb. interaktif bir sanat anlayışının ve alanının genişlemesine etkindir. Aynı zamanda 1990’lı yıllarda felsefe, sosyoloji ve metin alanlarındaki çevirilerin çoğalması ile sanatçıların; bu söylemlerle üretimlerinde yeni temsil biçimlerinin olanaklarını sınıadıkları, kültürel uç noktaları yeniden ele aldıkları ve kendi öznel tarihlerini de bu ilişki yapıları içinde sanatlarında göstermeye başladıkları görülebilir. 1990’lar; postmodernizm, göstergebilim, dilbilim... gibi alanlarda ciddi tartışmaların yapıldığı, bununla birlikte geleneği reddetmek yerine eklektik bir yapı içerisinde pek çok geleneğin bileşiminden oluşan bir anlayışın oluştuğu dönemdir. Modernizm’in ‘seçkin’ sanat ve ‘kitle’ sanatı, ‘yüksek’ ve ‘aşağı’ kültür gibi ayrımlarına karşı, postmodernizmde kiç ve abartılı anlatımlar gibi görsel değerlerle daha çok karşılaşılır hale gelinir.” (Kozlu, 2011, e-kaynak) Yapıtlar artık değişime uğramış, belirli düzenlemelere bağlı olan yapıtlar yerlerini geçici, kaldırılıp atılabilen yapıtlara bırakmıştır artık. Sınırları ve üslubu belli olan yapıt yerini yeni sanat anlayışına devretmiştir artık. 90’ların sanatı, salt estetik, kapalı bir dilin ötesine çıkarak sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, sinemaya, teknolojiye yönelir.

Aşırı tüketimin her alanda kendini gösterdiği bu ortamda sanatçıların da yenedünyalar ve yeni anlatım biçimlerini keşfetme ihtiyacı doğmuştur bu ihtiyacı karşılayan en önemli kaynaklardan biri uluslar arası bienallerdir. Hasgüler’in de belirttiği gibi bienallerinin sanat dünyası üzerinde önemli bir etkisi bulunmaktadır ve “bienaller gibi uluslararası sergiler yoluyla uluslararası sanat ortamıyla tanışma imkânı bulan Türkiyeli sanatçılar (özellikle yabancı dil bilenler) 1990’ların ikinci yarısından itibaren Batı sanat ortamıyla geçmişe oranla daha yakın ilişkiler kurabilmiştir. Artık çeşitli malzeme ve tekniklerin çeşitlilik içinde kullanıldığı çalışmalar yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli sergiler yoluyla varlığını göstermeye başlamıştır. Ancak burada kavramsal veya düşünsel boyuttan öte politik yönü olan çalışmalar öne çıkmaktadır. 1990’ların ikinci yarısından itibaren Bülent Şangar, Aydan Murtezaoğlu, Hale Tenger, Halil Altındere, Esra Ersen gibi isimler sanat

ortamında sıkça söz edilen isimler olmuşlardır. Bu sanatçılardan kimileri Avrupa burs ve fonlarından yararlanma olanağı bulmuşlardır.” (Hasgüler, 2013: 19)

Yaşanan bu değişimlerin yanı sıra “1990’lar kimliğini farklılığın ve iktidarın kendisini görünür kıldığı alanlarda sınındığı, bazen saldırganlaşabildiği bir ayrılma da gösterir. Alt kimlik, etnik köken, sahip olunan bedensel farklılığın demokrasi pratiği içerisindeki yeri ve anlamları sorgulanır. Kimliğin hayat açısından gerekliliği, insan yaşamının çok biçimli çeşitliliği tartışmaya açılır. Öz kimliğe dair kuşkular, kimliklerin kendilerini tanımlayabilecekleri zeminle, ötekinin varlığı ve oluşturulmasındaki istek ve talepler konuşulur. Kimlik/farklılık siyasetinin, devletin sınırlarının altında nasıl algılandığı ve kontrol altında tutmaya çalışıldığı tartışılır. Bu yaklaşımlar sanatın ifade olanaklarını genişletir. Bu dönemki pek çok çalışması özne iktidar ilişkilerini, iktidarın birey kategorize ederek gündelik yaşama akışını, bireyi özneye dönüştüren iktidar biçiminin denetim ve bağımlılık yaratıcı gücünü ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış öznenin iktidar karşısındaki tepkilerini göstermeye çalışır. (Çalıkoğlu, 2008: 13) 90’lı yıllar artık iktidara karşı yapılan eleştirilerin daha doğrudan ve güncel ve kavramsal yollarla eleştirildiği dönemlerdir.

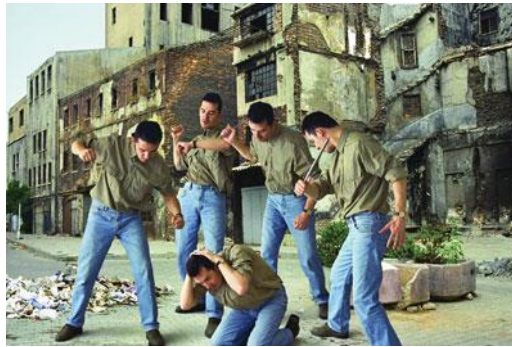
90’lı yıllarda yaşanan faili meçhul cinayetler, suikast eylemleri ve terör olayları sanatçıların da gündemindeydi. Bu dönemde iktidar karşıtı eleştirilerin yapıldığı en iyi örneklerden biri Hale Tengerin “ S.kimden aşşa Kasımpaşa ekolü” adlı çalışmasıdır.



Resim 60: Hale Tenger, S.kimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü

Bu çalışmasının oluşum sebepleri Tenger için büyük önem arz ediyor ve bu süreci söyle dile getiriyor; “ Bu işin çıkışı iki olaya dayanır. Birincisi, Bahriye Üçok’un evinde bombalı paketle öldürülmesidir. Bu suikast ile aynı günlere denk gelen, Cumhuriyet gazetesinden takip ettiğim, iki aylığına hapse giren bir muhasebecinin tramvatic ölüm hikâyesi ise diğeri. Olası bir işkence sonucu fenalaşan hastaneye kaldırılan ve komaya girdikten sonra ölen biri. Bu iki şiddetli olaydan çok etkilenmiştim ve öyle ortaya çıkmıştır bu iş. Bu çalışmada üç ayrı tip kılıç kullandım. Biri Batı tipi tabir edilen, Türkiye’de tören kılıcı olarak kullanılan düz kılıçtır. Bir tanesi yivli Osmanlı kılıcıdır. Diğeri de çocuk kılıcıdır. Şiddetin sadece bir tek coğrafyaya veya kültüre ait olmadığının altını çizmek için özellikle bu kılıç üçlemesi var” (Çalıkoğlu, 2008: 255). “İlk kez Galerî Nev’in düzenlediği "Yedi Genç Sanatçı" sergisinde görülen bu yapıtın tüm öğeleri bildik bir Türk deyimini olan başlığı (*Sikimden aşağı Kasımpaşa*), kılıçları, muslukları ve devasa kazanına kadar her öğe Türkiye’de yaşayanlara da Türkiye’ye dışarıdan bakanlara da mutlaka tanıdık gelecekti: İlk başta Oryantalist bir Batı kurgusu olan klişeleşmiş bir Türk imgesini hatırlatan eser günün siyasî gelişmeleri hatırlandığında, geçmişe değil yaşadığı günlere göre şekillendiğini gösteriyordu” (Odabaş, 2012: 158) Eserin yapılışındaki amacın etkisi elbette çok etkiliydi ve bu eser etkisini günümüzde de göstermektedir. Bu etkinin temel sebeplerinden biri benzer olayların günümüzde de hala görülüyor olmasına bağlanabilir de elbette.

90’lı yıllarda yaşanan devlet şiddetine duyduğu tepkiyi çalışmalarında dile getiren en sanatçılardan biri de Bülent Şangar’dır. Anı/ Bellek II ve Devlet/Sefalet/ Şiddet sergilerinde gösterdiği politik tutumun sanatçının kendi geçmişinde bu şiddet olaylarının ortasında kalmış olmasından olabilir



Resim 61: Bülent Şangar, Devlet-Sefalet-Şiddet sergisi

90'lı yıllarda sanatçıların üzerinde durduğu konulardan biri de “Göç” tür. Köyden kente ve yabancı ülkelere yapılan göçler 90'lı yıllarda büyük artış göstermiştir. Sanatçıların da gündeminde olan göç olgusu birçok sanatçı tarafından ele alınmıştır.

Bu sanatçılardan biri Hale Tenger'dir. 1995 yılında yapmış olduğu işi “ Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri girmedik Çünkü Hep içerideydik” adlı çalışması göç olgusuna farklı bir bakış getiriyor. “Hale Tenger'in ülkenin çeşitli dönemlerde ama özellikle de 80'li yıllarda yaşadığı büyük kapanmaları alegorik olarak işlediği çalışmalarından biri olan Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik adlı işi hareket edememenin, kapalı kalmanın, dışarıya çıkamamanın hikâyesiyle, göç olgusuna farklı bir bakışı, göçememenin eleştirisini getiriyordu. Kavramsal olarak siyasal göndermelerinin yanında çalışmanın görselliği ve Edip Cansever'in şiirinden alıntılanmış başlığı, içerisi ve dışarısı kavramları üzerine de düşündürüyordu (Odabaş,2012:185).



Resim 62: Hale Tenger - Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik

Göç olgusunu ele alan bir diğer sanatçı Gülsüm Karamustafa'dır. Göç ile ilgili birçok çalışma yapmış olan sanatçı bu konu ile ilgili olarak çalışmaya hep devam ettirmiştir. “Mistik Nakliye”, “Vatan Doğduğun Değil Doyduğun Yerdir”, “Muhacir”, “Kuryeler” adlı çalışmaları, Karamustafa'nın göç olgusunu ele aldığı çalışmalardan bir kaçıdır.

“Mistik Nakliye” adlı 1992 yapımlı çalışması köyden kente yaşanan iç göçleri simgeleyen yorganlar ve arabalar ile oluşturulmuş bir çalışmadır. Süpermarket arabalarını anımsatan tekerlekli arabaların içinde rengârenk yorganların bulunduğu bu çalışma Türkiye kültürünü ve yaşayış biçimini sergileyen bir çalışmadır



Resim 63: Gülsüm Karamustafa, Mistik Nakliye

Sanatçının 1994 tarihli “Vatan Doğduğun Değil Doyduğun Yerdir”, adlı çalışması ve 1991 “Kuryeler” adlı çalışması da yurdundan uzak kalmaya zorlananların acılarını dile getirmek için yapılmış çalışmalardır.

90’lı yıllarda sanatçıların odağındaki konulardan biri de cinsiyet politikaları ve kadınlardır, özellikle kadın sanatçıların eserlerinde gördüğümüz bu olgu, temelini ülkemizde yoğun olarak 80’li yıllarda başlayan feminist hareketten almaktaydı. 1980 sonrasında kadın erkek ayrımcılığına, kadına yönelik şiddete karşı çıkan kadınlar haklarını aramak için sokaklara çıkarak eylemler yapmışlar, haklarını yasal düzenlemelerle elde etmeye çalışmışlardır.

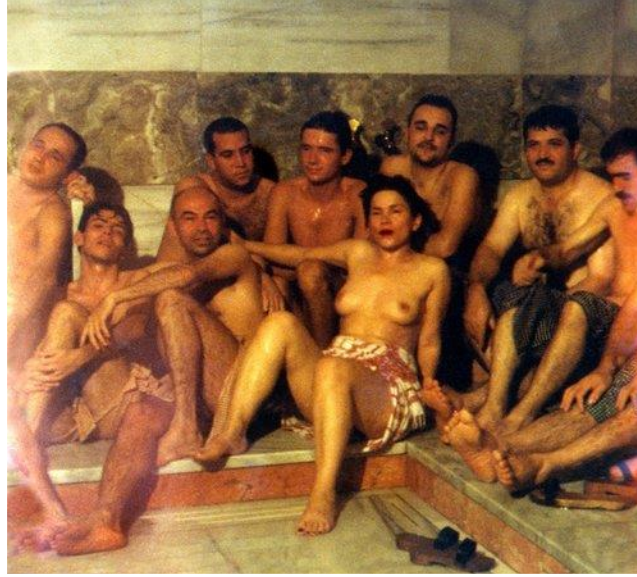
Bu hareketlilik 80’li yıllarda çalışmalarda pek dile getirilmemiş olsa da, 90’lı yıllar kadınların yaşamış olduğu haksızlıkların çalışmalarda dile geldiği yıllardır.

90’lı yıllarda kadınların toplumsal sorunlarına değinen bir çok sanatçı bulunmaktadır. İpek Duben, Şükran Moral, İnci Eviner, Tomur Atagök, Canan bu sanatçılardan bir kaçıdır.

90’lı yıllarda cinsiyet politikalarına dair üretilen işlerdeki eleştirinin oldukça sert olduğunu görebiliriz. Özellikle kadın sanatçıların eserlerinde görülen imgeler

önceki dönemlerdeki temsili bir cinselliği değil doğrudan gösteren ve sözünü sakınmayan bir eleştiri görülür.

Şükran Moral'in 1997 yılında erkekler hamamına girerek gerçekleştirdiği performansı, dönem içerisinde kadın sanatçıların ataerkil anlayışı, tabuları sorguladığı işlerinden birdir. Bu performans Türkiye için yapıldığı dönem içerisinde ve hatta günümüzde bile radikal olarak sayılabilecek işlerden biridir.



Resim 64: Şükran Moral, Hamam

Kadınlara yönelik yapılan haksızlıkları dile getiren işlerden biri Füsün Onur'un 1993 yapımlı çalışması olan ve kadının birçok alanda yerinin olmadığını gösteren, "İsimsiz" adlı çalışmasıdır.

Canan'ın yapmış olduğu hemen hemen bütün çalışmalar feminist anlayış doğrultusundadır.

90'lı yıllar; sanatçı kadınların, kadınlar için, kadın hakları için eski dönemler ile kıyaslanmayacak ölçüde fazla eser ürettiği yıllardır. 90 yıllar kadın sanatçıların kadın hakları konusunda bir uyanış yaşadığı yıllardır denilebilir.

Ötekileştirilen, görmezden gelinen kadının trajedisini gördüğümüz eserler çoğunlukla kadın sanatçıların eserleridir. 90'lı yıllarda da kadının toplumsal trajedisini anlatan yine çoğunlukla kadındır. Erkek sanatçıların eserlerinde kadının trajedisine pek rastlayamayız.

İlerleyen bölümlerde kadının trajedisine yer veren sanatçılar ile ilgili olarak daha detaylı örnekler verilerek açıklama yapılacaktır.

3.3.1. 1. 1990'lı Yıllarda Sergiler

1980'li yıllar içerisinde liberal ekonominin gelişimine bağlı olarak oluşan sanat pazarı, sergi mekânlarının sayısında ve sergi sayısında artışı sağlamıştır. Osmanlı'nın son dönemlerinden ve Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren devam eden sergiler 80'li yıllardan itibaren serbest piyasa ekonomisinin etkili olması ile biçim değiştirmiştir.

Osmanlı döneminde açılan sergiler, halkın sanatla tanışmasını amaçlamaktaydı daha sonraki yıllarda ve cumhuriyet döneminde açılan sergiler, cumhuriyet ideolojisini yansıtmak, yurt dışında eğitim alan sanatçıların Batı'da edindikleri eğitimi ülkede göstermek ve güncel batı anlayışını göstermek amaçlıydı. 1950'li yıllardan itibaren ise sanatçılar artık kendi sanat anlayışlarını oturtmaya başlamış ve batı sanatı öykünmeciliği giderek azalmaya başlamıştı. Açılan sergiler ile sanatçıların o dönem içerisinde bulundukları noktaya gelişlerini ve sanat izleyicisini bu gelişimi gösterebilmek ve sanat izleyicisini yeni sanat anlayışlarını tanıtabilmek için iyi bir araçtı.

1980'li yıllara gelindiğinde ise sanat ortamının ve sanatın farklı bir biçimde şekillenmesi ile sergileme biçimleri de değişmiştir. “Bu değişime en iyi örneklerden biri Yeni Eğilimler Sergileri'dir. İlki 1977 yılında açılan bu sergiler Türkiye sanat ortamında “yenilik”, “çağdaşlık” gibi kavramların tartışılmaya başlandığı ilk etkinlik olması ve ardından gelen sergilere zemin hazırlaması nedeniyle, 1980 sonrası sergileme biçimlerinin dönüşümüne yol açmıştır. **Yeni Eğilimler Sergisi**'nin ardından, 1980 yılında Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin bir girişimi olan ve **Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri** düzenlenmeye başlamış, 1984-1988 yılında, günümüzdeki sanatçı inisiyatifleriyle karşılaştırılabilecek bir biçimde, bir grup sanatçının kendi gayretleriyle düzenledikleri **Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri** düzenlenmiştir. Bir devlet kurumu tarafından organize edilen **Yeni Eğilimler Sergileri**, bir dernek tarafından organize edilmeye başlanan ancak sonraki yıllarda özel kurumların desteğini alarak devam edebilen **Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri** ve bir sanatçı inisiyatifi mantığıyla işleyen **Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri** devam ederken Türkiye sanat ortamı uluslararası etkinliklere kapısını açmıştır. Bu uluslararası etkinliklerden ilki, aslında 1980 sonrası “çağdaşlaşma” politikalarının bir sonucu gibi görünen ve amacına ulaşamayan

Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienalleri, ikincisi ise, günümüzde de sürmekte olan ve güncel sanat dinamiklerini yakalayarak İstanbul’u bir çekim merkezi haline getiren **Uluslararası İstanbul Bienalleri**’dir.” (Pelvanoğlu, 2009: 185) 1990’lı yıllara gelindiğinde bu sergilerin bir kısmı etkisini yitirerek sonlanmış bir kısmı ise hala devam etmektedir.

90’lı yılların başında sonlanan sergilerden biri **Yeni Eğilimler Sergileri**’dir. 1977 yılından itibaren 1987 yılına kadar iki yılda bir gerçekleştirilen sergiler, 87 yılından sonra uzun bir ara vermiş ve 1994 yılında son kez gerçekleştirilmiştir.

Yeni Eğilimler Sergilerini önemli kılan noktalardan biri, Türkiye’deki sanat anlatımlarının artık Batının çizgisi üzerinden ilerlemediğini göstermeyi hedeflemesiydi. Bu sergiler esnasında Türkiye için çok yeni olan çalışmalar ödüllendirilerek, genç sanatçıların sergilere aktif katılımı teşvik edilmiştir.

90’lı yılların önemli sergi etkinliklerinden bir diğeri **Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri**’dir. İlk sergi etkinlikleri 80’li yıllarda başlamıştır ve sergiler 90’lı yıllarda da devam etmiştir.

Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, 1980 yılında sanat ortamına katılan önemli etkinliklerden biridir. Sergi, önce Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında ele alınmış, daha sonra Resim ve Heykel Müzeleri Derneği tarafından düzenlenmiştir. Başlangıçta **Günümüz İstanbul Sanatçıları Açık hava Sergisi** adıyla İstanbul Resim Heykel Müzesi’nde gerçekleştirilen sergi, iki yıl sonra **Günümüz Sanatçıları Açık hava Sergisi**’ne dönüştürülmüştür. Sergilerin ilk üçü, farklı uygulamalara daha geniş imkânlar sunabilmek amacıyla açık hava sergileri olarak gerçekleşmiş; ancak eserlerin dış etkilerden korunamaması üzerine bu uygulamadan vazgeçilmiştir.

90’ların önemli sergilerinden biri de “Beral Madra’nın 1992 yılında 14 Türk ve Yunan Çağdaş Sanatçıyla hazırladığı **“Sanat/Texth”** sergisi, doğu-batı, geleneksel-modern konularını çok kültürlülük üzerinden inceleyen, 90’lı yılların önemli sergilerinden biridir. Bir diğer önemli sergi de Hollanda-Türkiye Arasında bir diyalog kurması amaçlanan A Foreigner is a Traveller Sergisi (Bir Yabancı Bir Gezgindir) 1993 yılında Hollanda Schiedam Şehir Müzesinde, Vasıf Kortun’un küratörlüğünde Gerçekleştirilmiştir. Herhangi bir yerel söylemden uzak durarak, Batı’nın Türkiye’ye yönelik oryantalist bakışını, yine aynı kaygıdan uzak durularak Rene Block tarafından Berlin’de düzenlenen İskele Sergisiyle beraber Türkiye

sanatını Avrupa merkezli post kolonyalist bakış açısından farklı bir yere taşıyordu.” (Odabaş, 2012: 144)

90’lı yıllarda gerçekleştirilen sergilerden biri de Vasıf Kortun’nun küratörlüğünü yaptığı “**Anı/ Bellek**” sergileridir. “Vasıf Kortun’un iki yıl önce Taksim Sanat Galerisi’nde düzenlediği ‘Anı/Bellek’ sergilerinin ilkinde Gülsün Karamustafa, Halil Akdeniz, İpek Aksüğüdür Duben, Selda Asal, Michael Morris, Hüseyin Alptekin’in yapıtları yer almıştı. Bu sergide - aynı galeriyi paylaşmak dışında hiçbir ortak özelliği olmayan sanatçıların bir araya geldiği sergilerden farklı olarak- tüm yapıtlarda ortak bir tema ‘anı-bellek’ işleniyordu. Sorgulanan ise 70 yıl önce kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin Osmanlı kültürünü silmeye çalışmasıyla ortaya çıkan kültürel hafıza kaybı... Böyle bir tema seçilmesinin nedenini Vasıf Kortun şu şekilde açıklıyor; ‘T.C.’nin kuruluşunun zihinde ortaya çıkmış popüler bir krize tekabül ettiği söylenemez. O anlamıyla ve her düzeyde bir kimlik krizinin sonucu değildi. Kendini var etme ihtiyacının bir sonucuydu. İnsanları bir arada tutmak için belli konsensus noktaları gerekiyordu. Bu nedenle sıfırdan yeni bir bellek yaratılması için belli yapıların empoze edilmesi söz konusu. Bunun için geçmişin silinmesi gerekiyordu. Nitekim öyle oldu. Ama bu da kuşaklar arasında inanılmaz kopukluklara neden oldu.’ Sanatçılar da ‘Anı/Bellek I’e bu ‘hafıza kaybını’, alfabenin değişmesi, kültür taşıyıcılığı, yeni bir bellek yaratma vs. gibi birçok değişik açıdan ele alarak yapıtlarına konu edindiler.” (Arkitekt 1993: e-kaynak) Anı Bellek sergilerinin ikincisinde ise sanat ve siyaset arasındaki ilişkiler irdelenmiştir. Emre Zeytinoğlu, Bülent Şangar, Aydan Mürtazaoğlu, İsmet Doğan, Taner Ceylan, Lerzan Özer, Vahap Avşar, Güven İncirlioğlu, Eliza Proctor çalışmalarında bu ilişkiyi işlemişler.

Vasıf Kortun Düzenlediği bu sergi ile ilgili olarak şunları söylüyor: “Disiplinler arası olmak sadece ve sadece sanat sektörünün yokladığı bir tutumdur. Mitlerin kritiği devlete (babaya) karşı ciddi bir güvensizliği barındırmaktaydı, Sanatçılar kendilerini dışarıda hissediyorlardı çünkü cumhuriyetin vaat ettikleriyle dayattıkları, idealleriyle realitesi arasındaki aşılmasız mesafe askeri darbelerle aleni bir biçimde ortada çıkmıştı. 1997’de Altındere T.C. kimliğini terkeden fotoğraf dizisini yaptığında tam da bundan bahsediyordu. (Halil Altındere, Tabularla dans, 1997) Devletin ayrıcalıklı özneleri vardı, Altındere onlardan biri değildi. İhanete uğramış olanlar mistik imgelerden hınçlarını esirgemediler. Buna koşut olarak, sanatçılar sadece, devletten ve kapitalden uzak durmakla değil, var olan sanat ortamından da uzaklaşarak

sivilleşmekteydiler. Burada Vahap Avşar ile ilgili bir parantez açmam gerekiyor. Üretilmesinden on yıl sonra bile, ‘Seni Öldüreceğim için çok Üzgünüm’ sergisinin en diri işi olarak duran Özgürlük ve Macera (Vahap Avşar, Özgürlük ve Macera, 1992) kadar Sıfır/Cypher, Atatürk ve Alfabe (Vahap Avşar, Atatürk ve Alfabe, 1990-91), ve Anıt Kabir işleri de, talep geldiğinde, bazı sanatçıların ve akademi atölyelerinin 1981’de yaptıkları gibi, askeri düzenin rotasında akarak ürettikleri resmi mitleri eğreti ve beklenmedik şekillerde yeniden sunmaktaydı. Avşar’ın resmettiği Atatürk büstünün özensizliği ve bayağılığı, kopyaların gittikçe kendi içlerinde ayrı bir sistem oluşturması, doğrudan Atatürk’ü yorumlama hakkını ellerinde tutan ‘Atatürkçüleri’, generalleri hatırlatır. O resmin ön tarafında bir tuval daha vardır. Alfabenin harfleri, fonda petrole bulanmış Türkiye haritası üzerine yerleşir. Harfler ‘Q’da durur. Oysa Türkçe’de böyle bir harf yok. Aynı olgu Sıfır/Cypher’da da yinelenir. (Vahap Avşar, Sıfır/Cypher, 1991) Hurufata benzemesi ile önem kazanan, hangi sıralamada, ne söylediğini çözemediğimiz, atık konserve tenekelerinden üretilmiş iş, alfabe ve cumhuriyet, sanat ve zanaat, kavramsalcılık ile bireysellik, incelmış dil ve kaba ideoloji, kaligrafi ve kutsallık gibi bir dizi vektörde çalışmaktaydı. ‘Harf İnkılabı’ çerçevesi Osmanlı’ya yönelik redd-i mirasın trajik zararı üzerinde durmadan, Aydan Murtezaoğlu’nun 1993 yılında yaptığı karatahta enstalasyonunda belleğin sıfır noktasına indirilmesi ve her şeyin tek perspektiften yazılmasını sorgulamıştı. (Aydan Murtezaoğlu, Karatahta, 1992-93) Atatürk’ün açık havada portatif bir karatahta önünde, harfleri öğrettiği bir fotoğraftan alınan enstalasyon geçmişin dinamitlenmesi ve geleceğin yazılmasını işaretleyen kritik bir işti. Aynı dönemde, Güven İncirlioğlu’nun zeki ve katmanlı fotoğraf enstalasyonları, kurumsal ve idari bir iddiayla kurulmuş, cumhuriyet ütopyasının hiç yoktan inşa edilen başkenti Ankara’sını işlemekteydi. (Güven İncirlioğlu, Helter-Skelter, 1992) Bunlardan on yıl sonra ‘Seni Öldüreceğim için çok Üzgünüm!’ sergisinde görülen putkırıcılık, daha katmansız, düz, vurucu ve sonuçta, karikatür geleneğine endeksliydi.” (Kortun, Kosova, 2007, Siyaset, e-kaynak)



Resim 65: Halil Altındere, Tabularla Dans,



Resim 66: Vahap Avşar, Atatürk ve Alfabe

“Türkiye’de 90’larda oluşmaya başlayan bu yeni sanat ortamına yurtdışı sergileri ve yabancı sanatçıların davet edildiği bienallerin de etkisi büyüktür. Uzun bir süre dışarıya kapalı konumundan sonra, 1990 Sonrası Türkiye’den dışarıya açılma ve başka coğrafyalarda ortak sergiler düzenlenme girişimleri görülür. “1986 yılında Ankara”da açılan ancak sadece dört kez düzenlenebilen **Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali**’ni, 1987 yılında başlayan ve günümüze dek gelen bir etkinlik olan **Uluslararası İstanbul Bienali** izlemiştir. Bienallerin önce Ankara’da başlaması ancak sürdürülememesi ve İstanbul’da, Ankara’dan sonra başlayan Bienal’in

günümüze dek devam etmesinin, ilkinin devlet eliyle ikincisinin ise, İstanbul Kültür Sanat Vakfı gibi kâr amacı gütmeyen özerk bir kurum tarafından düzenlemesiyle ilişkili olduğu söylenebilir. **Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali**'nin sınırlarının bürokrasi tarafından çizilmiş olması, bu etkinlikte başarı sağlanamamasının önemli bir nedeni olmuştur. Yine de, tek neden bu değildir. Ankara ve İstanbul arasındaki merkez-çevre dinamiğinin/probleminin/geriliminin de İstanbul Bienali'nin sürmesinde etkili olduğunu öne sürmek mümkündür.” (Pelvanoğlu, 2009: 244) Bugün ülkemizde ve bulunduğumuz coğrafyada düzenlenen en geniş çaplı uluslararası sanat sergisi olma özelliği taşıyan İstanbul Bienali, sadece Türkiye'den değil birçok farklı ülkeden güncel sanatçının uluslararası alanda tanınmaları ve çeşitli etkinliklere davet edilmeleri konusunda önemli bir rol oynuyor.

Türk sanatı, bienal ortamına girinceye kadar, içe kapalı, kendi kabuğu içinde etkinlik gösteren bir yapı sunar. Türk sanatı ve sanatçısı, 19. yüzyılın ortalarından başlayarak, çeşitli uluslararası sergilere katılmış, Türk sanatını dünyaya tanıtmak için girişimlerde bulunmuştur. Devletin yurtdışı sergilere katılımının, her şeyden önce, Türk sanat ortamında sergileme hareketlerinin desteklenmesi gibi olumlu etkileri olmuştur. Osmanlı ile başlayan “batılılaşma” çabaları doğrultusunda, Tanzimat’ tan Meşrutiyet’ e kadar olan dönemde, minyatür gibi geleneksel sanat anlayışlarının terk edilerek, batılı anlamda resim anlayışına yönelme söz konusu olmuştur. Eğitim kurumlarında verilen resim dersleri, Türkiye’ ye davet edilen yabancı ressam, batılı sanat anlayışının özümsemeye çalışıldığının göstergeleri olmuştur. Sergileme geleneğinin son halkası olan bienaller ile birlikte, 1970’lerde ortaya çıkan ancak göze çarpmayan, tartışılmayan, disiplinler arası sanat, tüm toplumun ilgisini çekmiştir. Bir başka deyişle, bienal etkinlikleri 1980 – 2000 yılları arasında değişim gösteren çağdaş sanat oluşumlarının ortaya çıkmasında, görünür kılınmasında ve geniş kitlelere tanıtılmasında rol oynayan önemli bir sergi etkinliği olmuştur.

Genel olarak ilk dönemlerinde İstanbul kentinin işlendiği bienallerin amaçlarından biri İstanbul’u Kültür Başkenti olarak kabul ettirebilmektir. “İlk iki bienal daha geleneksel kalıplarda yapılırken 1992 yılında gerçekleştirilen bienal İstanbul üzerinden kültürel farklılıkların birlikteliğine vurgu yapan ve bu yolla dikkat çekmeye çalışan bir yapıdadır. İlk üç bienalde düzenlemede nasıl bir model benimsenmesi gerektiği konusunda belirginlik söz konusu olmamış, danışman bir kurulun olduğu ve tek düzenleyicinin olduğu bir yöntem benimsenmiştir. Dördüncü

bienalden sonra artık küratörler yabancılar arasından seçilmeye ve böylece batı merkezli bir bakış açısının net bir şekilde ortaya konduğu bienaller düzenlenmeye başlanmıştır. Batı sanat pazarında adı geçen bu küratörlere bienali havale etmenin nedeni ekonomik ve siyasi beklentilerin olmasına bağlıdır.” (Hasgüler, 2013: 99) Yabancı küratörler ile çalışarak İstanbul bienallerinin sanat piyasası içinde yer bulmasının ve bir marka olmasının umulması, beraberinde bazı olumsuz eleştirileri de getirmiştir. Yapılan eleştiriler; bienallerde yabancı küratörlerle çalışılmasının, şehre ve insanına yabancılaşmış bir sergi etkinliğinin oluşacağı yönündeydi.

3.3.1. 2. 1990’lı Yıllarda Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler

Özellikle doksanlı yıllar da yoğunlaşan kolektif sergi ve projeler bu dönemin sanat anlayışını anlamayı kolaylaştırmaktadır. Açılan sergiler dönemi yansıtır niteliktedir ve sanatçıların toplumu ve dönemi algılayışını göstermektedir sanat izleyicisine. Bireysel ya da kolektif olarak sivil inisiyatiflerin, toplum, kurallar, iktidar gibi kavramlarla; içinde yer aldıkları mekân, kentsel ve toplumsal doku üzerine alternatif olanakları kullanarak üretimler gerçekleştirmiştir.

“Uluslararası sanat ortamında sanatçılar tarafından yürütülen ya da işletilen mekânlar anlamına gelen “artist-run-spaces” kavramı, Türkiye’deki güncel sanat alanında sanatçı inisiyatifi olarak karılık bulmuştur. Türkiye’de özellikle 2003 sonrasında artan bu oluşumlar, kendilerine özgü bir faaliyet alanı yaratma çabası içerisindedirler. Sanatçının kurumlardan ve araçlardan bağımsız olarak, daha etkin bir biçimde sanatsal alana müdahale etmesinin bir yöntemi olan inisiyatif kurma, yalnızca bir sanatçının kişisel bir girişimi olarak gerçekleşeceği gibi, birkaç sanatçının bir araya gelerek bir sanatçı grubu oluşturması ile de şekillenebilmektedir. Türkiye’deki oluşumlar kendilerini kolektif, girişim, inisiyatif, mekân gibi farklı sözcüklerle açıklamaktaysa da, 14 Haziran 2006 tarihinde yaptıkları ortak toplantıda inisiyatif kavramını, tüm girişimleri kapsayan bir çatı olarak almayı tercih ettiklerini belirtmişlerdir.” (Pelvanoğlu, 2009: 350) Hafriyat, Oda Projesi, Karşı Sanat Çalışmaları, Apartman Projesi, :mental Klinik, K2 Sanat Merkezi, Anadolu Kültür A.Ş., PİST, BAS, NOMAD, MASA Projesi, xurban_collective gibi pek çok sanatçı inisiyatifi oluşmuştur.

Bu inisiyatiflerin çoğunun ortak özelliği iktidar karşısında kendi yaşamsal varoluşunu kutsaması ve sanat etkinliğinin olası dinamiklerini dönüştürerek yeni

baştan anlamlandırmaya ve tanımlamaya çalışmasıdır. Çalıkoğlu'na göre bu iktidar sadece sosyal, politik ve ekonomik yapıyı örgütleyen seçilmişlerin yürüttüğü devlet kurumu değil aynı zamanda bir bilgi olarak sanatın kurumlar ve kişiler üzerinden işleyen hiyerarşik bir iktidarıdır (Çalıkoğlu, 2007: 10). Kendi sınırlarını yeniden şekillendiren, alternatif kimlik oluşturma arayışına giren ve yeni yollar ile bunu yeni mekânlarda sunmaya çalışan bu yeni anlayışı, sanatçı inisiyatiflerinin oluşumunu etkilemiştir.

1996 yılında mekânsız çalışan ve 2007 ile 2009 yılları arasında Karaköy'de açtıkları mekanda faaliyet gösteren **Hafriyat Karaköy** Antonio Cosentino, MustafaPancar, Hakan Gürsoytrak ile Süper Hafriyat olarak doğmuş ve daha sonra aralarına dâhil olan birçok sanatçı ile bu sefer Hafriyat Karaköy ismi ile alternatif ve deneysel işlere yer açmışlardır. Böyle bir inisiyatifin kurulmuş olması 1990'lı yıllarda özellikle sanat ortamındaki baskıcı, alt sanat - üst sanat tartışmalarının yapıldığı dar çerçeveden çıkma isteğinin bir sonucudur. Bu yıllarda Akademide öğrenim gören Hafriyat sanatçıları mezun olduktan sonra Türkiye'de sanat alanında kendi sanatsal pratikleriyle var olma isteğiyle bir araya gelmişlerdir.

1999 yılında Selda Asal tarafından açılan **Apartman Projesi** birçok sergi, performans ve etkinliğe ev sahipliği yapmıştır. İstanbul Asmalımescit semtinde bulunun 24m²'lik bir odaya sahip Apartman Projesi sokağa bakan 3 büyük penceresi ile sokak ile iletişimin devamlı olmasına, sokaktan geçen insanların sanat ile karşılaşmasına olanak tanımış, açılış ve kapanış saatine bağlı kalmaksızın işlerin 24 saat boyunca sokaktan geçenlerin izlemesini mümkün kılmıştır. Hem yurtiçi hem de yurtdışından sanatçıların katılımıyla konuşmalar, sergiler, projeler düzenlenmiştir.

1997 yılından beri bir arada olan **Oda Projesi** 2000'de Galata Şahkulu sokakta bir apartman dairesinde Özge Açıkkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel tarafından yürütülen bir kolektife dönüşmüştür. Paylaşılabilir bir mekân tasavvurundan yola çıkarak buluşma noktası olarak işlemiş, mekân ile ilişki kurmak ve bunu gündelik hayatın ve sanatın içinde eritmek üzerinden üretim yapılmıştır.

Son olarak da 90'lı yıllarda oluşturulan “**:mentalKLİNİK**”, 1998 yılında Birol Demir ve Yasemin Baydar tarafından projelendirilip 2000 yılında sanat, tasarım, üretim ve tüketim süreçlerini yeniden tanımlamak amacıyla, İstanbul Topağacı'nda hayata geçirilmiştir. :mentalKLİNİK, günümüz özne-nesne ilişkisini yeniden gözden geçirmek, bu ilişkinin dönüşümünü ve tüketim ilişkilerinin başka türlü de

yaşanabileceğini göstermek amacıyla çalışmakta ve iki yönlü bir üretimde bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, ele aldığı kavram üzerinden yaratılacak olan mekân; ikincisi ise, bu kavram çerçevesinde üretilecek olan kitaptır. Proje sorumlularından Birol Demir, 'mentalKLİNİK' in amacını Şöyle açıklamaktadır: *Üretim ve tüketim ilişkilerinde günümüzde yaşanan hız ve değişimden dolayı bir kopukluk olduğunu fark ettik. Bu kopukluğu işaret eden ve düşünen bu form için nasıl bir çerçeve çizebileceğimizi düşündük.*” (Pelvanoğlu, 2009: 359)

Sanatı ve sanatçıyı desteklemek amacıyla ve hayata dair söyleyecek sözleri bulunan sanatçı inisiyatiflerinin oluşumu, genç ve adı henüz duyulmamış sanatçıların eserlerini sergileme imkânı bulmalarını sağlamış olmalarının yanı sıra, sanatın karşımıza her yerde çıkabileceğini göstermiştir.

3.3.2. 2000’li Yıllarda Sanat

1980’lerde başlayan ama 1990’larda biçimlenen kültürel yapı, 2000’lerde neredeyse tamamıyla başka bir çizgiye kaymıştır. Oldukça çalkantılı geçen yılların ardından 2000’li yıllara gelindiğinde sanatı zorlayan çalışmaların arttığı, sanatçıların grup çalışmaları içerisinde daha çok yer aldığı, farklı anlatım dillerinin oluşturulduğu ve disiplinler arası çalışmaların arttığı gözlemlenir. Mekân dışına taşan eserlerin sayısında bir artış vardır. Günlük yaşamın dışına taşıdıkları çalışmaları ile sanatçılar, popüler kültürün anlatım olanaklarını kullanarak, farklı bir sanat dili ile şu an burada olmanın farkındalığını yansıtmaya çalışmışlardır.

2000’li yıllarda yaşanan en büyük değişim kültür endüstrisinin oluşmasındadır. “Kültür endüstrisi artık sadece ulaşılamayacak vaatleri öne sürmez, yaşanmış veya yaşanmakta olan hakikatin kendisini de çarpıtarak sahiplenir ve bize kendi kurgusuyla bunları tekrar kabul ettirir. Bu manipülasyona en radikal söylemler bile alet edilebilirler. Kültür endüstrisi için politika, siyaset, direniş, vb. her ne olursa olsun sadece pazarlanabilecek bir trendden ibaret hale gelebilmektedir.” (Odabaş, 2012: 229) Bu gerçeklik sanatı ve sanatçıyı etkisine almış ve birçok sanatçının bu piyasa içerisinde yer alabilmek için piyasanın talep ettiği konular doğrultusunda iş yapmasına sebep olmuştur. “Bir yandan geleneksel sanat ve pentür devam ederken diğer yandan bunlarla harmanlanmış yeni güncel sanat eserleri, bir yandan çok uluslu şirketlerin sanat organizasyonları, müzeleri ve sanat merkezleri diğer yandan bağımsız sanat grupları ve anti-fınansal tutumları ve geçiciliği savunmaları, kamusal

alan tartışmaları ve daha bir çok meseleyi gündeme taşımış sanatın kendi içerisindeki tartışmaları ve ideolojik veya yöntem ayrılıklarını da sanat eserinin kendisine konu edecek kadar tema çeşitliliğine ulaşmış, sosyal sorunların veya politik meselelerin konu edildiği sanat eserlerinin bile yüz binlerce dolara alıcı bulduğu yeni bir sanat piyasası ve sanatçı çeşitliliğini de yaratmıştır.” (Odabaş, 2012: 237) Yani kısaca tüm dünyada hüküm süren küresel siyaset ve dünyayı bir borsa olarak düşünen ekonominin, sanatçıları da etkilediğini söyleyebiliriz.

Pelvanoğlu'nun da araştırmasında ele aldığı gibi: “2000’li yıllarda uluslararası dolaşım artmış, 1990’ların çok tartışılan konularından biri olan küratörlük sistemi kurumsallaşmış ve bunlara paralel olarak 1990’ların kolektif ruhu yerini bireysel bir anlayışa bırakmıştır. 1980’li yıllar oluşum evreleri, 1990’lı yıllar bu oluşuma sahip çıkma evreleri (1990’ların kolektif ruhu da bu şekilde açıklanabilir) olarak tanımlandığında, 2000’li yılların da kurumsallaşma evreleri olarak ifade edilmesi mümkündür. 1996 yılında Borusan Sanat Galerisi’nin kurulması gibi bir ön örnek sonrasında, 2000 yılında Vasıf Kortun yönetiminde Türkiye’nin ilk güncel sanat müzesinin (Proje4L Güncel Sanat Müzesi) kurulması, 2001 yılında yine Kortun tarafından Osmanlı Bankası Platform Güncel Sanat Merkezi’nin kurulması (bugünkü adıyla Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi), 2002 yılında Aksanat’ın, Ali Akay, Levent Çalıkoğlu ve Hasan Bülent Kahraman’ın danışmanlığında, güncel sanata destek verme amacıyla yeniden yapılanması, 2004 yılında Siemens Sanat’ın açılması günümüz sanatının kurumsallaşma çabalarını gösterdiği gibi, bu kurumsallaşmanın özel sermaye tarafından kabul gördüğünün de göstergesidir. Adı geçen mekânların tümü özel sermaye tarafından açıldıysa da kurumların güncel sanata ne denli katkı sağlayabildikleri tartışmalı bir konudur. Özel sektör bir yanıyla güncel sanata destek olurken bir yandan da kendi çıkarını korumayı ihmal etmemektedir. 2002 yılında yeniden yapılanan Aksanat’ın 2006 yazında alt katını Teknosa’ya dönüştürmesi ve 2009 yılının baharında yeniden açmaya karar vermesi bunun en açık örneklerinden biri olup kurumların açılıp kapanma hızlarının ne denli yüksek olduğunu göstermektedir. Kurumların politikalarının belirsizliği ve çıkarları doğrultusunda hareket etmeleri güven olgusunu azaltmaktaysa da genç sanatçıların kâr amacı gütmeyen bu merkezlerde temsil edilebilmeleri, kurumların sergileri üzerinden de bir tarih yazılabilir olması, onların güncel sanata önemli katkılar sağladığının kanıtı niteliğindedir. Kurumların

bir başka yönü de, sanatı da halkla ilişkiler aracı olarak görmeleridir. Büyük Şirketlerin halka ilişkiler uzmanlarıyla çalışmaları ve onların sanatla olan ilişkilerinin muğlâklığı, kurumların güncel sanata ne ölçüde ve ne süreyle destek olacağını belirsiz hale getirmektedir.” (Pelvanoğlu, 2009: 466-467) Bu belirsizlik güzen duygusunun azalmasına sebep olsa da sanatçı ve kurum arasındaki iki taraflı bu çıkar ilişkisi sanatçıların tanınmasına ve sanat piyasası içerisinde yer almasına katkı sunmakta ve kurumun da sanatı ve sanatçıyı destekleyen daha halkçı bir imaj çizmesini sağlamakta.

90’lı yıllarda sergi etkinlikleri 2000’li yıllarda da devam etmiştir. Uluslararası İstanbul Bienalleri, Genç Etkinlik Sergileri, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi bu sergilerden bir kaçıdır. Bu sergiler dışında sadece “2000 yılı boyunca Türkiye’de 1000’ aşkın sergi açıldı. Bu sergilerin çoğu İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük kentlerimizde izlenebildi ve var olan geleneksel, modern ve post modern eğilimleri gözler önüne serecek biçimde, tek ortam içinde üç ayrı ortamı temsilen varlığını sürdüren profesyonel ticari galerilerde yer aldı.” (Antmen, 2001: 8) Bu kadar çok serginin olması iki şeyi göstermektedir. Sanatın artık yaygınlaştığı ve çokça desteklendiği gerçekliğini, bir diğeri de sanat piyasasının hızla büyüdüğünü. “2000’li yıllardaki sanat ortamında en dikkat çekici yönlerden biri ise açılan sergilerde de görüldüğü üzere, sanatçıların güncel, politik ve toplumsal olaylara olan yakınlığıdır. Özellikle 11.İstanbul bienali ve sonrasında açılan bienaller bize sanatçıların bu yakınlığını gösterir niteliktedir. Sanatçılar eserlerinde toplumsal sorunları işleyerek izleyicine sanatın toplumdan bağımsız düşünölemeyeceğini gösterir gibidir. “Bienal artık sahip olduğı bu yeni politik kimlikle belli bir misyonu da yüklenmiş gibi gözüküyor aslında, bir sanat projesinden çok bir sorumluluk projesi, bir politik ve sosyal bilinçlendirme akışı ve yönlendirmesi ön plana çıkıyor Bienaller’in kavramsal çerçevelerinin ve bildirilerinin siyasi bir akımın manifestosu gibi olması bile bunu doğruluyor.” (Odabaş, 2012: 264) Sergiler, sanatçıların da toplumsal olaylar üzerinden kendi sanat anlayışları doğrultusunda söyleyecek sözlerini sanat izleyicisine aktarma görevini üstlenmektedir.

2000 yılında gerçekleştirilen önemli etkinliklerden biri olan ve Türk sanatı içerisinde önemli bir yeri bulunan Erol Akyavaş’ ait retrospektif sergisidir “Türkiye’de de, dünyada da gerçekleştirilen nitelikli ve iyi örnekleriyle karşılaştırılabilecek nitelikte olan bu sergi Türkiye’de plastik sanatlara meraklı bir

kitlenin var olduğunu ve genelde galerilere gitmeyen ama bienaller, sanat fuarları gibi sanatı toplumla buluşturmak amacındaki etkinliklere yoğun ilgi gösteren bir kitlenin sanat izleme arzusunun da kanıtı olan bu retrospektif ayrıca, Türkiye’de özellikle çağdaş sanat tarihi alanındaki yayın eksikliğinin nedenlerine ilişkin bir ipucu da vermiş oldu. Küratörlüğünü Beral Madra ve Haldun Dostoğlu’nun üstlendiği sergide kimi tarihlere ya da yapıt isimlerine ilişkin eksikliklerin oluşu, Türkiye’de ne sanatçının ne de galerinin yapıtların envanterini tutamamasının bir ispatıydı. Zaten bu retrospektifin bu denli övgüye değer olmasının nedeni, bu ortam içinde bu biçimiyle kotarılabilmiş olmasından kaynaklanmaktadır.” (Öcal, 2009:108)

Antmen, 2000’li yıllarda yaşanan önemli gelişmelere örnek olarak Türkiyeli bazı sanatçıların uluslar arası sergilerde yer almasını verir. Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Bülent Şangar, Halil Altındere gibi sanatçılar, son dönemde Türkiye’den çok yurtdışında yaptıkları ile çağdaş Türk sanatının temsili anlamında önemli örneklerdir. Bu sanatçıları sergilere katılım açısından Xurban Collective, Fikret Atay, Can Altay, Şener Özmen, Cevdet Erek, Mürüvvet Türkyılmaz, Canan Şenol, Oda Projesi, Nomad, Neriman Polat, Gül Ilgaz, Denizhan Özer ve Genco Gülan izlemektedir. Diğer taraftan Ayşe Erkmen, Sarkis, Ergin Çavuşoğlu, Kutluğ Ataman ve New York’ta açtığı sergiyle adından söz ettiren Haluk Akakçe gibi isimler de Türkiye çağdaş sanatını yurtdışında temsil eden diğer sanatçılardır (Antmen, 2001: 12) Bu gelişmeler çağdaş, Türk sanatının uluslar arası sanat ortamında bir isim kazanmaya başladığının göstergesidir.

Sanat ortamının gelişerek her yöne yayılıp artmasının en önemli sebeplerinden biri de internetin hız kazanmasıdır. Bu sayede ulusal ve uluslar arası sanat haberlerini, etkinliklere, kültürel alış verişe, bilgi paylaşımına ve son yeniliklere sanat ve sanat öğrencilerinin istedikleri anda dünyanın her yerindeki haber ve gelişimlere daha hızlı ulaşmasını sağlamıştır ve elbette kendi sanatını da oluşturmuştur.

Türkiye de yeni medya alanında çalışan ve iş üreten sanatçılar ilk ürünlerini 2000’lerde vermeye başlayan genç bir kuşak. Dünyada 60’larda avante-garde sanatçıların işleriyle, teknolojiyi anlamaya çalışan ve sorgulayan sergilerle başlayan, 80’lerden itibaren bilgisayar teknolojilerinin gelişimine paralel olarak yaygınlaşarak bir sanatsal ifade alanı olarak olgunlaşan yeni medya sanatı 2000’lerden itibaren biraz gecikmeyle birlikte Türkiye sanatının gündemindeydi.

Dijital sanat ile ilgilenen, iletişim ve bilişim teknolojilerinin sağladığı olanakları gündelik hayatının merkezine koyan bu genç kuşak global iletişim ortamının içerisinde yaşamakta ve dünyaya dair bir farkındalığa ve bilgi erişimine sahip. Bu küresel bilgi erişimine sahip olma durumu dolaylı olarak ta aslında farklı ve eleştirel bir bakışa sahip olma durumu da demek olabilir. Bu eleştirel tutumu da sanatçıların eserlerinde doğrudan gözlemlenmese de. Bazı örneklerde teknoloji eleştiri veya teknolojinin olanaklarıyla sosyo-politik eleştiri olarak gözlemlenebiliyor. Üç boyutlu enstalasyonlar, ses ve görüntü gibi araçları kullanan güncel sanat pratikleri ile 2000’li yıllarda daha çok karşılaşmaya başlıyoruz.

“2000’li yıllarda görünürlük bakımından kadın sanatçıların da önemli bir yeri vardır. Genel olarak performanslar, fotoğraflar ve videolarla, erkek egemen ve babaerkin düzeni, cinsel ve ruhsal tacizi, kadın ve çocukların suç duygusunu, tecavüzü, kadın ve çocuk imgesinin medyadaki kötü kullanımını işleyen kadın sanatçıların, performans sanatını benimseyerek, özellikle de kendi vücutlarını kullandıkları post-feminist işler ürettiklerini belirtmekte yarar var. Bu alanda en tekinsiz ve etkili performansları Canan Şenol ve Nezahat Ekicin’nin gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Son yıllarda AB sanat ortamında Nevin Aladağ, Hatice Güleriyüz, Nilbar Güreş’in sergileri de dikkat çekmektedir.” (Öcal, 2009: 110) Bu sanatçılar dışında bu konulara farklı disiplinler ile değinen sanatçılar da bulunmaktadır. İpek Duben, Şükran Moral gibi sanatçılarda kadına dair bir çok sorunu ele almıştır.

Genel olarak 90’lar ve 2000’ler Türk sanatı tarihi içerisinde özellikle kadın sanatçılar tarafından kadının trajedisinin ele alındığı yıllardır. Farklı başlıklar altında kadın konusunu işleyen sanatçıların sayısı hala sınırlıdır ve maaleseftir ki sanat piyasası içerisinde çok yer bulabilen bir konu değildir.

3.4. TRAJİK BİR İMGE OLARAK KADIN

3.4.1. Göç Olgusu İçerisinde Kadın

Türkiye’de 1950’lerle Başlayan ve 1990’larla Doğu Anadolu’da yaşanan savaşın etkisiyle kaçan ve köyleri boşaltılanların devam eden yurtiçindeki göç hareketi hem de Berlin Duvarı’nın yıkılışı, Sovyetler Birliği’nin dağılması gibi gelişmelere bağlı olarak dünyada yaşanan göç hareketi, aidiyet, kimlik gibi temalara ilgiyi arttırmıştır. “60’lı ressamlar kuşağından, 80’lerin ortasına kadar, ne kente göçenle ilgili ne de göçenlerin kendilerinden çarpıcı bir üretim çıkmıştır. Resimsel anlamda belki, ancak bu savrulmayı derinden sorgulayan ya da düşündüren bir pratik yoktur. Dahası göçün ürettiği farklı kültürel birleşimler ciddiye alınmaz ve müzakere edilmez. 80’lerin ortasına dek kültür üreticileri ve sözcüleri göç olgusunun birincil sinyali olan ‘arabesk’ olgusuna yoz sanat olarak umursamazlar. Ancak bir zamanlar aşağı kültür olarak görülen ya da görmezden gelinen arabesk olgusunun ‘Türk Popu Patlaması’ yardımıyla 90’lı yıllar boyunca ana görüş kültürü içine eklemlenmiştir. Aslında bu durum kente yeni göçenlerin kentileşme eğilimlerinin, yani zamanın dönüştürücü etkilerinin doğal sonucu olarak da görülebilir.” (Kortun, Kosava, 2007: e-kaynak)

Güncel sanatta özellikle 90’lı yıllarda göç olgusu denildiğinde akla ilk gelen isimlerden biri Gülsün Karamustafa’dır. “Karamustafa 1981’den başlayarak, göç ve kültürel melezlenme konulu çalışmalar yaptı. Göç ve göçün yarattığı kültürel melezlenme meselelerini köyden kente göç, ekonomik nedenlerle gerçekleşen ülkeler arası göç ile ilişkilendirmiş; bu meseleleri insan ve mekan arasındaki eklektik yapıyı vurgulayarak önce resim, daha sonra kitsch malzeme kullandığı yerleştirmeler ve vidolarda hep insana odaklı ele almıştır.” (Duben, Yıldız, 2008: 161) Karamustafa çalışmalarında özellikle kadını ele almadığını belirterek, “Yaptığım işlerde illa ki bir kadın sorununu öne çıkaracağım veya kadın meselesiyle yola çıkacağım diye bir şey bugüne kadar hiç yapmadım. Ama genelde bütün işlerime baktığınızda, hem hayattan etkilenen hem de çevremdeki veya kendi tarihime dönüp baktığım birtakım işlerimde kadın meselesi gündeme şiddetli bir biçimde gelmiştir. Bunların içinde belki 80’lerin başından itibaren gerçekleştirdiğim tekstil işler ilginçti. Ama onlar çok kısa bir süre sonra yerini daha farklı enstalasyonlara verdiler. Yine de genelde bakıldığında, zaman zaman şiddetli bir biçimde kadın sorunlarına değindiler.” (Atagök, 2011: 81) şeklinde açıklamıştır.

Karamustafa'nın göç olgusu içerisinde kadının trajedisine değindiği çalışmalardan bir tanesi 2003 tarihli "Muhacir" adlı video çalışmasıdır. İki ekrandan oluşan videoda iki ayrı kadın görüntüsü, her iki görüntünün arka planında yer alan manzaralardan ve görüntülerdeki kadınların kıyafetlerinden, kadınların Yunanistan veya Bulgaristan'dan göç eden kadınlar olduğunu çıkarmaktayız.



Resim 67: Gülsün Karamustafa, Muhacir, Video, 5'.17''

“Başlangıçtaki gülümseyen kadın yüzü ve renkli görüntüler, hüznü ve siyah-beyaz görüntülere dönüşür. Evlerde yer alan eşyaların hüznü bir müzik eşliğinde birer birer yok olması, arada savaşın vahşetini yansıtan görüntülerin şiddetli bir müzik eşliğinde geçmesi ve sonunda izleyiciye hüznü bakan bir yüz ve elde sadece o yerlere ait birer kartpostal kalması, göçle yaşanan dramı en vurucu noktalarıyla gösterir. Göçmenler zorla getirildikleri yerlerde yaşamaktan mutsuzdurlar ve yeni yerlerinden sahip oldukları tek şey anavatanlarının kartpostalleridir. Karamustafa duygusal ve fiziksel durumları, belli sembollerle anlatır bir tiyatro sahnesini andıran bu görüntülerin şiddeti, aralarda geçen yazılarla artırılmıştır.” (Duben, Yıldız, 2008: 171) Karamustafa'nın daha önceki söyleşilerinde de değindiği gibi sanatçı, kadın konusunu salt feminist bir yaklaşımla ele almamaktadır. Ancak Muhacir adlı çalışmada da karşımıza çıkan yine bir kadın ve bu kez devlet eliyle gerçekleştirilen bir trajedir. Yurtlarından ve evlerinden zorla

gönderilen iki kadının aitlik duygusunu yitirmesinin trajedisidir. Evlerinden ve yurtlarından zorla gönderilmelerinin trajedisidir.

İşsizlik veya zorunlu olarak gerçekleştirilen göçlerin toplum üzerindeki etkisini bir kadının hayatı üzerinden değerlendiren işlerden bir diğeri İpek Duben'in "Şerife" adlı çalışmalarıdır. "İpek Duben'nin 1980'li yılların başından itibaren kendi 'ben'inden yola çıkarak 'öteki'ne vurgu yaptığı ve sanatın görsel dilini sorguladığı çalışmaları, kadına bir maske olarak giydirilmeye çalışılan kimliğini, sosyolojik, politik bakış açısından irdelene ve gösterme amacı taşır. Çoğulcu, farklılığı kucaklayan postmodernizmle daha çok gündeme gelen 'öteki'nin keşfiyle kimlik sorunu, seksenli yıllardan itibaren İpek Duben'nin yapıtlarının çıkış noktasını oluşturur. 1982 yılındaki ilk kişisel sergisini oluşturan 'Şerife' dizisi sanatçının modelden çizim yapmaması gibi basit gözüken bir sorundan yola çıkarak, köyden kente göç etmiş, şehrin ekonomik ve sosyal şartlarına, kültürel yapısına uyum sağlayamamış, kendine daha da yabancılaşmış, kendini bedeniyle temsil etme hakkına sahip olmadığını düşünen alt kesimden kadınların durumunu gösterir." (Duben ve Yıldız, 2008: 181) Şerife özellikle Türkiye'de öteki olmaya kabullenmiş kadınları trajedisinin sembolüdür.



Resim 68: İpek Duben, Şerife 6-7-8

"Şerife" adlı resim dizisine, Tom Holman'ın yapmış olduğu eleştirisiyle aslında Duben'nin işlerini açıklamak kolaylaşıyor. Holaman'a göre; "Giysinin ele alınış biçimi resimde gizli kalan asıl konuya yönlendiriyor bizi. Hacimsel ve çizgisel nitelikleriyle elbiseler gözükmeyen bir giyicinin dış çizgilerini hatırlatan aynı anda görülmeyen bir kadının psikolojik ve duygusal durumunu sergiliyorlar. Gizli kalan

asıl konu kadın. Aksüğür yeniden – tanımlama sorununa sanatsal bir süreç içinde çözüm getiriyor. On iki tablo ve ön çalışmaları belgeleyen dört seri desen sanat dili içinde içsel bir çözümün gelişimini ve gerçekleşmesini bize izletiyor. Resimlerde elbiseyi süsleyen desenler, düğmeler ve etiket gibi dışsal öğelerin seçmeli bir tavırla kullanılışı sanatçının yaratmak istediği imgelemin sanatsal haysiyetini korumak için verdiği mücadelenin bir parçası olarak yorumlanabilir. Bu imgelemin iki üçlemde (triptik) doruk noktasına ulaştığını izleyebiliyoruz. Üçlemelerde elbisenin dışsal biçimi ile kadının içsel durumu bir üçüncü duruma yönelmekte: her iki durumun tek bir imgede çözüm bulması. Çok yönlü imgelerin böylece ahenkli bir senteze vardırılışı kadının kişisel sorununa bireysel ve toplumsal düzeyde bir çözüm önermektedir. Bu sentez aynı zamanda bir başka çözümü de getirmekte: toplumsal bir meselenin son derece kişisel ve sanatsal bir dille anlatımı. Elbise (kıyafet) toplumsal bir kurumdur. Kadınlar tarafından kadınlar için yaratılan kıyafetlerde bile erkeğin hüküm sürdüğü toplumsal kurumların yansıttığı algılardan tümüyle vazgeçildiği söylenemez. Bu nedenle bir kez daha kadını kendi yaratmadığı imgelerle dıştan (görüntüsel) olarak tanımlayan ve nitelendiren bir şeydir. Türkiye’de Batılılaşma sürecinde kıyafet toplumun bazı kesimlerinde moda niteliğini kazanmıştır. Amerikalı antropolog Tom Polhemus (Fashion and Anti-fashion 1980, Allen Lane, London) 'moda' ve 'anti-moda'yı kavramlarını karşılaştırırken 'anti-moda'yı tüketim toplumunda yeri belirlenmiş gurupların giydiği kıyafet olarak tanımlıyor. Örneğin asker üniformaları, sanayi işçisinin kullandığı kıyafet ya da bir toprak işçisinin giysisi bu gurupların değişmeyen toplumsal kimliklerinin simgesidir. 'Moda' ise sürekli değişen imgelerden oluşur. Bu imgeler bazen asker üniforması, bazen şalvar, bazen de kaftan olabildiği gibi mevsimden mevsime de değişir. Bugün Türkiye’de 'moda' ve 'anti-moda'yı kolaylıkla izleyebiliyoruz. Bir grup kadın çarşaf giyerek kişiliğini gizlerken bu geleneksel kıyafetin içinde toplumdaki varlığını kategorik düzeyde sürdürebiliyor. İpek Aksüğür'ün resimlediği elbiseler ne 'moda' ne de 'anti-moda' kategorilerini simgeliyor. Gelenekle bağdaşan çarşaf ve şalvarı çağrıştırmadığı gibi 'moda'yı hiç akla getirmezken yine de öncelikle kadın imgesini yansıtan 'kadınsal' eşya olma niteliğini koruyorlar. Geleneksel kadın imgesinden yeni bir kadın imgesine geçişin arayışını anlatıyor bu resimler. Eş ölçüde gizleyici ve gösterici olan biçimsel kadının durumunda değişken ve sürekli olan öğeleri aynı anda sunuyorlar. Sanatçı eleme, çıkartma, eksiltme yöntemlerini kullanarak kalıplaşmış

imgeleri yenileme tuzağına düşmemeyi başarıyor. Boş nesneler olmaktan öte bu resimler boşaltılmış nesneleri simgelemekte. Yeni anlamla yüklenecek olan boşaltılmış nesneler. Sanatçının biçim ve renkle aktardığı direniş gücünün beslediği bu nesneler aynı anda kişinin vaat edilen yeni anlamı kendi psikolojik ve otobiyografik kaynaklarında bulacağına işaret ediyorlar. İpek Aksüğürl başkaldıracı bir iyimserlik ve umutla hemcinslerine bakıyor. Aksüğürl'ün konusu kadın olduğu halde resimlerinde kadın belirli bir şekilde yok. İdealleştirilmiş bir kadın tipini mi düşünmeliyiz? Bu denli yalın bir resmin üstüne gereksiz bir esrar perdesi çekmiş oluruz o zaman. Sergi bir kadının adını taşıyor: Şerife. İsimler çağrıştırdıkları ile bizi anılarımıza götürür. İsme uygun bir yüz düşünmeliyiz. Sanatçı kadının yokluğu ile yarattığı boşluğa girmemize yardım ediyor. Kendisi kendi geçmişi ile girerken bu alana biz de kendi gerçeklerimize dayanarak Şerife'yi aramalıyız.”(Holmon, 1982: e-kaynak)

3.4.2. Kendi bedenini Uygulama Olarak Kullanan Sanatçıların Performanslarında Kadın

Dünyada 1960’lardan beri, özellikle kadın performans sanatçıları kendi vücutlarını kontrol altına aldıkları gösteriler yapmaya başlamıştır. Gösteriler sanatçıların kendi kendilerine işkence etmeleri, psikolojik zorlama gibi alışılmamış konulardan oluşmaktadır.

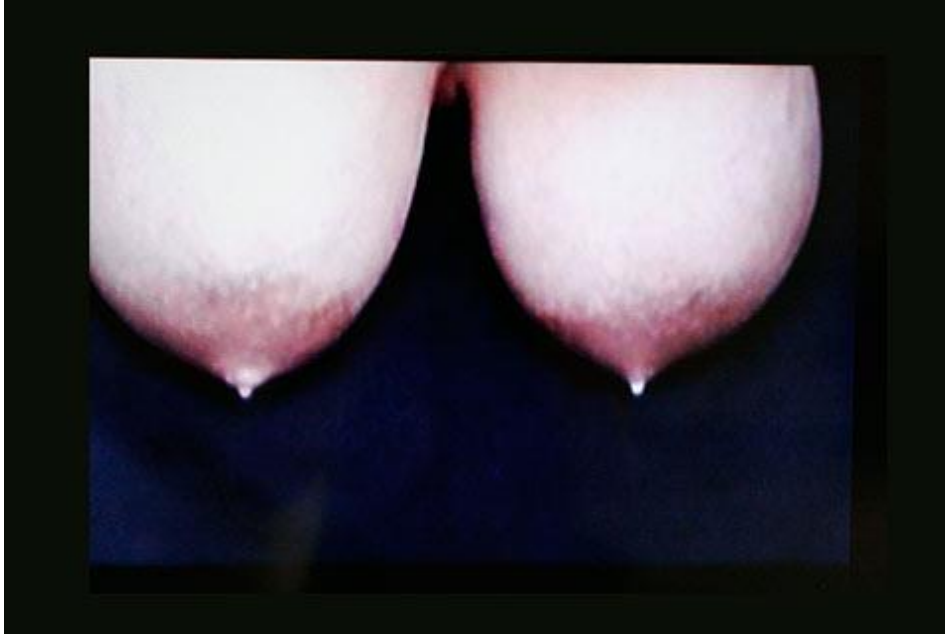
Ülkemizde de 1980’li yıllardan itibaren kadın sanatçıların eserlerinde hem politik bir derinlik bulunur, hem de bireysel sorunların derinliği algılanmaktadır. Bu yıllarda üretim yapan kadın sanatçılar kendi sorunlarını ortaya koyarken bilinçli bir tavır sergilemişlerdir. Toplumun içinde yaşanan sıkıntıları yansıtırken dolaylı olarak erkek egemen toplumu da eleştirmişlerdir.

Özellikle 1990’lı yıllara gelindiğinde sanatçıların, kadını ele alış biçimleri değişmiştir ve bu değişim özellikle kadın sanatçıların eserlerinde görülmektedir. Toplumda kadının konumunu, kadının nesneleştirilmesini ve kadına yönelik şiddeti, malzeme olarak kendi bedenlerini kullanarak, feminist bir yaklaşımla işler üreten CANAN ve Şükran Moral, ülkemizde kadının trajedisini yansıtmıştır. Videolarda, fotoğraflarda ve performanslarda, her iki sanatçıda kendi sanatlarının nesneleridir.

Ataerkil bir geleneğin sembolü olan soyadını kullanmayı reddeden Canan, “Türkiye coğrafyası içinde, kadının maruz kaldığı baskıları ele alan yapıtlar üretiyor ve aile, devlet, din ve toplum gibi iktidar söylemi üreten ve baskı yaratan pek çok

kurumun eleştirisini yapıtlarında yeniden, çarpıcı biçimlerde işliyor. Canan, yerleşik kurumların ürettiği söylemler ve uyguladığı politikaların öncelikle kadınlar olmak üzere tüm toplum üzerinde kurduğu baskıyı vurgulamak üzere, cinsel istismar, aile içi şiddet, toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği zorunluluklar gibi konuları yapıtlarında ön plana çıkarıyor. Özellikle kadın sığınma evleri ve hapishanelerdeki şiddete maruz kalmış kadınlarla diyalog geliştirerek, onların yaşadıkları istismarları işliyor ve toplum içinde işlenen cinsel ve toplumsal suçların üstü örtüldükçe, sorunların çözülmeceğini vurguluyor.” (Yılmaz, 2013: e-kaynak) Özellikle 90’lı yıllardan sonra adını duyuran sanatçı kadının trajedisine işlerinde günümüzde de yer veriyor.

Canan “Çeşme” adlı işinde Marcel Duchamp’ın ünlü yapıtına ve Bruce Nauman’ın Çeşme Olarak Otoportresi’ne gönderme yapıyor. Cinsel kimlik perspektifinden ve görünürde periferideki bir coğrafi bağlamdan bakarak bu iki yapıtı tersine çeviriyor ve çağdaş Batı sanatının büyük anlatısını sorguluyor. Bu video, doğaçlama bir tiyatro sahnesi gibi kullanılmış siyah bir örtünün önünde sallanan bir çift şişkin kadın göğsünü yakın çekim gösteriyor. Göğüslerden ağır ağır ama sürekli olarak süt akıyor, duyulan tek ses de damlayan süt sesi. Canan, Çeşme adlı eserinin oluşumunu şu şekilde açıklıyor; “Çeşme” doğum sonrası gerçekleştirdiğim, yaşamın kaynağı olarak kadın bedenini işaret ettiğim bir video çalışması. O dönemler bebeğimi emzirirken gerçekten de kendimi bir çeşme gibi hissediyordum. Doğurganlığa tanıklık ettiğim bu süreç işime de yansdı. Ama tabii Batılı eril sanata da bir gönderme var. Sanat tarihinde üretilmiş birçok aynı adlı iş, bu anlamda eril bir bakış açısı ile üretilirken, beden sınırlarına işaret ediyor. ‘Çeşme’ bu alana feminist bakış açısı ile bir cevap. Sanat tarihindeki kadın, arzu nesnesi ya da kutsal anne imgesi üzerinden tasvir edilir. Mekanik bir görüntüye sahip olan ve sürekli damlayan çeşme görünümündeki meme, kadın bedenini arzu nesnesi olmaktan çıkarıyor. Klişeleşmiş fedakâr anne imgesini de yok etme niyetiyle memeyi bedenden ayırıp bu imgeyi kırıyorum.” (İnce, 2009: e-kaynak) diyor.



Resim 69: Canan, Çeşme, Video

“Sanatçının, “Odalık” adlı eseri, sanat tarihi boyunca erkek sanatçılar tarafından bir haz nesnesi olarak resmedilen kadınlara, John Berger’in Görme Biçimleri adlı kitabında yaptığı okumalar üzerinden gönderme yapar. Kadının erkek egemen toplumda izlenen ve kendisini izleyen bir obje olarak yapılandırılmasından bahseden Berger, bu durumu Avrupa resim geleneğinde seyirlik bir nesne olarak çıplak kadın vücudu üzerinden açıklar. Matisse, Ingres, Delacroix, Renoir ve daha birçok ressamın, bir odaya ait, sıkışıp kalmış kadınları gösteren, adında “odalık” geçen resimleri vardır.” (Odabaş, 2012: 202)



Resim 70: Canan Şenol, Odalık

Şenol'un Odalık'la aynı yıl yaptığı "Şeffaf Karakol" adlı yerleştirmesi 1998 yılında karakolda polis şiddetine maruz kalan genç kızlar hakkındadır. Herkes tarafından biliniyor olmasına rağmen polis şiddetine yönelik tedbirlerin pek alınmadığı gerçekliği göz önünde bulundurulursa, Canan'ın bu çalışması bu duruma şeffaflık getirme ve gözler önüne serme girişimi olarak değerlendirilebilir.



Resim 71: Canan Şenol-Şeffaf Karakol

Çoğunlukla yapıtlarında kendi bedenini kullanan ve çalışmalarında, cinsiyet, din, gelenek ve kadın kimliğini çarpıcı bir şekilde dile getiren sanatçılardan bir diğeri olan Şükran Moral, 1994 yılından bu yana genelevden hamam, akıl hastanesinden müzelere kadar birçok alanı performans, video ve enstalasyonları için birer platforma çevirmiştir. "İktidar şiddet, ötekilik, tanıklık gibi kemikleşmiş toplumsal kavramları performans çalışmalarıyla temsil kalıplarına yerleştirir. Kendi bedenini ve kimliğini de kullanan sanatçı sıklıkla performans geleneğinin teatral olanaklarını kullanarak başka karakterlere dönüşür. 1997 yılına ait "Bordello" adlı performans çalışması İstanbul'da Yüksek kaldırım'daki bir genelevde gerçekleştirilmiştir. Moral, genelevin kapısına 'Çağdaş Sanat Müzesi' yazılı bir levha asmış, elinde üzerinde 'satılık' yazılı bir kâğıt tutmuştur. Göğüslerini açıkta bırakan şeffaf, siyah ve şuh kıyafetiyle kadın bedeninin yerleştirildiği teşhirci sistemlere bir gönderme yapar. Bu

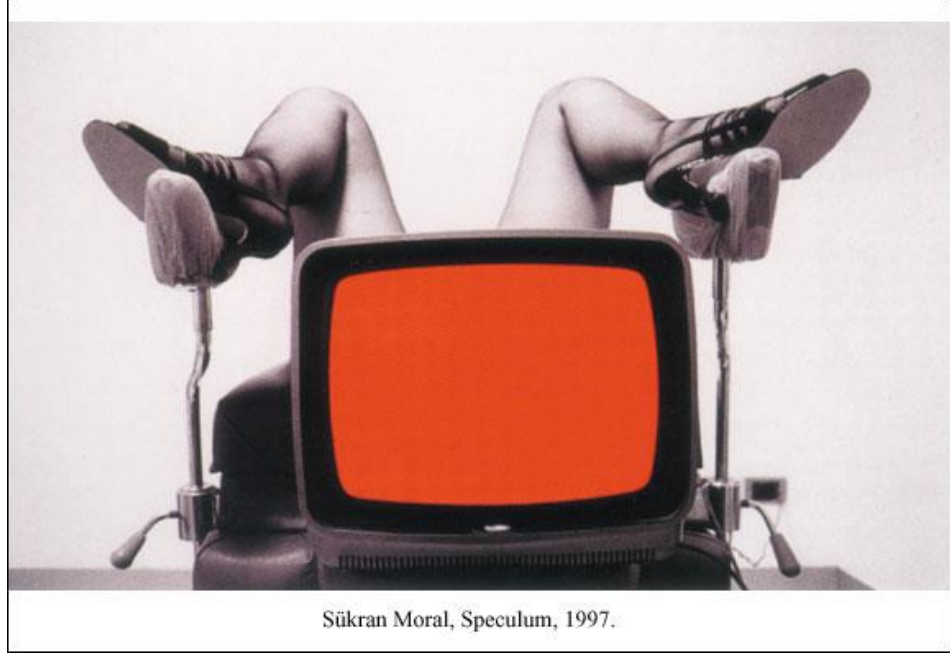
Çalışma Moral’ın hem sanatçı hem de kadın olarak iki farklı kimliğinden doğan ifte çağrışımlarla bezenmiştir: sanat üretimlerinin satın alınarak aidiyet kavramını beslemeleri ile genelevde kadın bedeninin sergilenebilir bir yapı kazanması. Moral, hem görsel sanatları hem de kadın bedenini teatral bir gösterinin malzemeleri haline getirirken, görsel sanatların tkretim kültüründen bağımsız kalmadığını da irdeler (İstanbul Modern, 2011: 174)



Resim 72: şukran Moral, Bordello

şukran Moral “Bordello” çalışmasının amacını şu şekilde açıklıyor; “Genelev’deki işim aslında Türkiye’nin otoportresi diyebiliriz. Orada yaşanan dram bizim gibi erkek egemen güce tapan, o gle iktidarını yürüten ikiyüzlü bir duruşun aynası. İşlemlerdeki seyircinin konumu çok önemlidir. İzleyici pasif değil asla, duygusal ve düşünsel olarak çok aktif. Görmek istemediği gerçeğin karşısına getirilmiş ve orada göz göze gelmek istemeyen bir seyirci tabii ki bu işi yapan sanatçıya öfkeleniyor. Toplum kendi marjinalliğini görmek istemiyor, çocuksu bir inatla buna karşı çıkarak sanki o gerçeği yok edebileceğini sanıyor. Buradaki karşı durma, tabu yıkma yine izleyiciyle mümkün. Tabuları karnına jilet vurmaktır önemli olan, tabuları yıkmak direnmenin ve saldırganın en etkileyici yolu bence. Toplum için skandal bir kadının orada çalışması, bir adamın seks satın alması değil bir sanatçının bunu deşifre etmesi. Ve deşifre ederken de yine toplumun kendini merkez alması. “Genelev bir MOMA’dır” demiştim. Yani dünyanın en büyük ağdaş müzelerinden biridir. (zbek, 2013: e-kaynak)

Moral'ın en bilinen işlerinden biri olan “Speculum”, Gustave Courbet'in “Dünyanın Kökeni” adlı çalışmasına gönderme yaparak vajinayı monitörle özdeşleştirir. Bir Jinekolog masasına uzanan sanatçı monitörü bacaklarının arasına yerleştirmiş ve bu monitörde dört ayrı video işi sergilemiştir



Resim 73: Şükran Moral, Speculum,

Kendini feminist bir sanatçı olarak tanımlamayan ancak sıklıkla kadınların toplumsal sorunları üzerinde duran sanatçılardan olan Nezaket Ekici, şiirselliği ve estetiği koruyarak politik eylemciliği gerçekleştirebilen enstalasyon, performans ve video ağırlıklı yapıtlar ortaya koyar.” Gündelik durumları, sosyal, siyasal ve kültürel atmosferi yansıttığı yapıtlarını içinde bulunduğu mekânla ilişkilendirmesi belirleyicidir. Performanslarında cinsiyet, ırk, kimlik, özgürlük gibi kavramlar üzerine çalışır. Beden özellikle de kadın bedeni etrafındaki söylemleri farklı yönlerden ele alan sanatçı, eylemci ve coşkulu olarak nitelendirilebilecek performanslarında izleyiciyle bir tür etkileşime girer. Bedenini bir ifade aracı olarak kullandığı performanslarda tutku, düşünce ve arzularını yalın bir biçimde izleyiciye aktarır. Zaman, mekân, beden ve devinim gibi birbirini tamamlayan unsurlara vurgu yapan ekici yapıtlarıyla izleyiciye yeni çağrışım ve düşünme olanakları sağlayan alanlar önermeyi hedefler.” (İstanbul Modern, 2011: 186) Sanatçı, kendi işleri için şunları söyler: “İşlerimde zaman, uzam, hareket, mekân, madde, beden, aksiyon ve

interaktiviteyle ilgileniyorum. İzleyicide, yeni ilişki ve ihtimallerin doğabileceği boşluklar yaratan işler üretmeye çalışıyorum. Günlük hayatımızdan bir durumu ele alıyor ve onu değiştirmeden farklı bir bağlama yerleştiriyorum. Tüm öğelerinin birleşerek bütünsel bir sanat yapıtını oluşturacağı bir sanat üretmeyi amaçlıyorum.” (Yılmaz, 2011: 67) Günlük hayata dair ele aldığı konulardan biri de 2009 tarihli performansı Permanent Words’dür (Devamlı Sözcükler) “Mekâna boydan boya gerilen ipe ayaklarından kendini bağlayan Ekici, odanın ortasında, baş aşağı durmaktadır. Sanatçı kara çarşaf giyerek gerçekleştirdiği bu performansında yer çekimine meydan okumakla kalmaz, elinde tuttuğu kâğıtlarda yazanları da yüksek sesle izleyicisine okur: Gazete kupürleri, kimi haberler ve Kuran’dan bölümler... Hepsi de kadının İslam kültüründeki yerini ve toplumda sahip olması ‘gereken’ rolü anlatmaktadır. Ekici’nin, bir yandan baş aşağı pozisyonda durup bir yandan da kâğıtta yazanları okumakta çektiği güçlük, performans ilerledikçe daha da dayanılmaz bir hâl alır. Sanatçının gittikçe değişen ve acı çeken sesine odaklanan izleyiciler, farkında olsalar da olmasalar da, İslam’ın kadına biçtiği rolle ilgili okunmakta olan her bir kelimeyi pür dikkat dinlemektedir. Sanatçı okumaya devam ettikçe ‘bitip tükenen’ yapraklar tek tek aşağı düşecek, ama tersyüz edilmiş, ‘kapatılmış’ ve sesi gittikçe zayıflayan bu kadın imgesi yalnızca performans izleyicisinin değil, herkesin ortak utancı olarak daima ortada, öylece asılı kalacaktır. (Yılmaz, 2011: 68)



Resim 74: Nezaket Ekici, Permanent Words / Devamlı Sözcükler, Performans, 30’

“Örtü Savaşı/ Veil Fight” adlı video enstalasyonunda Ekici, çarşaf giyen bir kadını yakın çekimde gösteren iki film sunar. Sanatçı performansları kendisi gerçekleştirmiştir, soldaki filmde yüzündeki peçeyi çok hızlı hareketlerle sürekli yukarı aşağı indirip kaldırarak ondan kurtulmayı dener, bu sırada izleyici saniyeden kısa bir zamanda açılıp kapanan örtüden kadının yüzünü çok az görebilir. Açmak ve açmamak arasında süren bu zorlu savaş sonunda örtü düşer ve film sonlanır. Hemen ardından tekrar baştan başlar. Sağdaki ekranda da aynı konu işlenir. Bu kez performans sanatçısı diğer ekrandaki zorlu mücadelenin aksine çok yavaş milimetrik hareketler ile yüzündeki örtüyü yukarı doğru katlar. Başın üzerinde saç halkası şekline gelip yüz açıkta kaldığında film sonlanır. Ekici performansını şu sözlerle açıklıyor: “O kadar kuvvet var ki durmadan hareket ediyor, sonunda düşüyor ama kafamdan. İkisi de beş dakika sürüyor, sonunda ikisi de açılıyor; birisinde kendinden düşüyor, öbüründe de böyle yavaşça. Sonunda zor zoruna yavaşça freedom’a (özgürlük) gidiyor, tam freedom değil, o çelişki içinde, ama sonunda bir şeye karar vermek var.” (Erkayhan, 2011: 184) Örtü savaşı Kadının özgürlüğü için mücadelesidir. hem yavaş ilerleyen hem de büyük çaba gerektiren bir mücadeledir.



Resim 75: Nezaket Ekici, Veil Fight/Örtü Savaşı

Nezaket Ekici’nin 2007 tarihli “Blind” (Kör) performansı, “Max Ernst’in 1923 tarihli St. Cecilia (The Invisible Piano) (Stuttgart State Gallery koleksiyonu) tablosuna ithafen gerçekleştirilmiştir. Milattan sonra 5. yüzyılda Roma’da yaşadığı varsayılan Aziz Cecilia ölümüne terk edilmiş, ancak Tanrı’ya duyduğu büyük iman sayesinde hayatta kalmayı başarmıştır. Ernst, çektiği çilelere rağmen ölmeyen Cecilia’yı duvardan bir hapsin içinde resmetmiştir. Ekici de bu ‘dört duvar içine hapsediliş’i performansına yansıtmayı başarır. Açıkta kalan kolları dışında tüm

bedenini kalın bir duvarın içine hapseden sanatçı da tıpkı St. Cecilia gibi ‘kör’dür artık. Hatta körlük bir yana, vücudu vücut olmadan çıkmış, bir tür lahite ya da alçı bloğa dönüşmüştür. Ekici, performans boyunca yitirdiği, vücut olmaktan çıkmış bedenini geri kazanmayı dener. Bir elinde çekiç, bir elinde keskiyle, kendi kendine zarar vermek, bir anlamda kendini yok etmek pahasına da olsa, bedenini özgür kılmayı deneyecek ve yaklaşık iki saat boyunca çekiç ve keskiyle kendi kabuğunu paramparça edecektir. Max Ernst’in Cecilia’sının elleri görünmez bir piyanoya uzanır. Kilise orgunu ve dolayısıyla kutsal müziği hatırlatan bu eller, Cecilia’nın hayatta kalmasını sağlayan imanını simgeler. Ekici’nin özgürlüğü müjdeleyen müziğiye, kendi duvarlarını yıkmak için kullandığı keski ve çekicinin sesidir sadece. Bedeni, gözlere dahi görünmeyen varsayımsal bir Tanrı inancı değil; çekiç ve keski gibi kaba aletlerle vücut bulan, yine bedeninin kendi kaba kuvveti kurtarmaktadır artık. (Yılmaz, 2011: 68-69) Kendine olan inançla sınırlarını yıkmaktır.



Resim 76: Nezaket Ekici, Blind / Kör, Performans, 2-3 saat

Ekici, yapmakta olduğu performansların amacını; “ ...kadınlık ve cinsiyet meselesi tüm işlerimde hissedilmez. Cinsiyete işin gerektireceği kadar ağırlık veriyorum. Sonuçta ben bir feminist sanatçı değilim ve olmak da istemiyorum.

Benim işlerimdeki tek konsept cinsiyet ve kadınlık değil. Evet, ben bir kadını ve bununla ilgili işler üretebilirim ama bu çalışabileceğim konulardan sadece biri” (Yılmaz, 2011: 71) şeklinde açıklıyor

3.4.3. Şiddeti Ve Cinsel İstismarı Konu Alan Çalışmalarda Kadın

Ülkemizde kadına yönelik şiddet geçmişten bugüne hala devam etmekte olan bir sorundur. Her ne kadar kadınlar artık günümüzde daha da bilinçlenmiş olsa da ata erkil bir bilinçle yetişmiş ve kadının sırtından sopanın eksik edilmemesi anlayışını benimsemiş bir toplumda şiddetin önüne geçmek imkânsız gibidir.

Kadınlar açısından diğer bir önemli konu da cinsel istismar konusudur. Aile içinde, sokakta, işyerinde kadınların çok sık maruz kaldığı taciz ve hatta tecavüzler sürekli ülke gündemindedir ve hatta bazı durumlarda sonu mağdur olan kadının ölümüyle sonuçlanmaktadır.

Kadına yönelik şiddet sorununa tepkisiz kalamayan sanatçılardan biri İpek Dubendir. 2001 yılında New York’ta “Love You Forever” (Seni Daima Seveceğim) isimli tek bir sergide gösterilen ikiz enstalasyon, “Love Book” (Aşk Kitabı) ve “Love Game” (Aşk Oyunu), gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinden seçilmiş haberlerden yola çıkarak, Türkiye ve ABD’deki aile içi şiddet olaylarını gözler önüne serer. “**Aşk Kitabı**” Türkiye ve ABD’de işlenmiş 120 ayrı aile içi şiddet vakasına ait belgelerin 34 çelik plakaya el baskısı ile aktarılmasından oluşmaktadır. Enstalasyonun ortasında duran masanın ve her biri plakanın tepesindeki ampuller mecazı olarak suç ve şiddet olaylarını aydınlatırken aynı zamanda itiraf eylemine gönderme yapar. Plakaların üzerinde bulunan imgeler ve yazılar, tüm bu olayların yer aldığı coğrafyaların güven/toplum/medeniyet gibi kavramlar çerçevesinde izleyici tarafından tekrardan şekillenmesine olanak sağlar. 1998-2000 tarihleri arasında farklı coğrafyalarda inşa edilen enstalasyon, gezici bir yapıya sahiptir. Çalışmanın bu göçebe niteliği, suçlar üzerine biriktirilen bilgi ve belge arşivine farklı coğrafyalardan güncel verilerin de eklenmesini sağlamıştır. ‘Aşk Kitabı’ toplum içerisinde karşı karşıya kalan suçlu ile mağdur, çoğunluk ile azınlık veya egemen ile güçsüz gibi farklı grupların farklılıklarına ayna tutar (İstanbul Modern,2011: 134)



Resim 77: İpek Duben, Aşk Kitabı, yerleştirmeden ayrıntı

Aşk Oyunu adlı çalışması ise Rus ruletine benzeyen el yapımı bir rulet masasından oluşuyor. “Aile yaşamını kodlayan tepsi ve çin tavaşı, ruletin zar atılan tekerleğini oluşturur. Masanın kumar oynanan bölümünde Aşk Kitabında cinayet işleyen kişilerin gözleri parlayan bir yüzeyde numaraların yanındadır. Dönen rulet tekerleğinin içinde kurbanların portreleri, ölecek olan kişinin yüzünü gösterir. Oyun masası bir çocuk oyuncağı gibi neşeli ve pırıltılıdır. Masanın altında yeşil plastik bir halı, tepside aşağı düşecek olan kafaları bekler. İzleyici, bu neşeli atmosferde ölüm oyununu oynar. ‘Aşk Oyunu’ oynanırken radyoda çalan Türkçe ve İngilizce aşk şarkıları itiraf/soruşturma odasında uzaktan duyulur. Rulet oyunu biçiminde tasarlanmış ‘Aşk Oyunu’nda kaderini tayin eden kişi aslında, ‘kurbanların geleceklerine karar verecek suçlular üzerine bahse tutuşan’, oyunu oynaması beklenen izleyiciler yani toplumdur. Sanatçıya göre bu ikiz enstalasyon aşkın ve sevginin iki ilkel yönünü gösterir: Heyecan ve umutla birleşen aşk özlemi/kırılan kalpler ve vahşetle biten kısır varoluş. Ve her iki enstalasyon seyirciyi işe katarak, onu kendisine yönlendirerek, dolaylı yoldan kendisini sorgulamasını ve bilinçlenmesini talep eder.” (Duben, Yıldız,2008: 193-194). Aşk oyunu aynı zamanda kadınlar için ataerkil sistem içerisinde birçok şeyin şansa bağlı olduğunu gösteriyor. Yaşama hakkına sahip olmanın iyi bir koca veya sevgili bulma şansına bağlı olması gibi.



Resim 78: İpek Duben, Love Game



Resim 79: İpek Duben, Love Game

Özellikle kız çocuklarının çoğunlukla maruz kaldığı aile içi cinsel istismarın eleştirildiği “Görmedim Duymadım Bilmiyorum” adlı çalışma Canan’ın 2003 yılında Barbie bebeklerle yaptığı bir fotoğraf yerleştirme çalışmasıdır. “Barbie bebekler üzerinden, ensest, çocuk istismarı ve istismarın üzerinin örtülmesini konu alan Canan, aile sisteminin, sistem içinde ve dışında yer alan pek çok kişi ve kurum tarafından nasıl korunduğunu da gözler önüne serer. Oldukça trajik aile içi bir

konuyu, Barbie bebek kullanarak karikatürleştirmesi sanatçının üretim gerecini de ne denli incelikli seçtiğinin göstergesidir. Kız çocuklarının oyuncuğu olan Barbie masum bir oyuncak olduğu kadar cinsiyet normları açısından da oldukça tartışılan bir bebedir. Barbie burada adeta, toplum normlarının en mükemmel biçimde şekillendirdiği kadını temsil eder. Fakat bu kadın, yeri geldiğinde, aile kurumunu korumak adına aile içi cinsel istismara göz yummakta ve hayatına devam etmektedir. Dolayısıyla bu yapıt, aile içi şiddet, cinsel istismar, baskı gibi pek çok konuyu da gündeme getirir. (İnce, 2009: e-kaynak)



Resim 80: Canan Şenol. Görmедim, Duymadım, Bilmiyorum

3.4.4. Nesneleştirilmeye Duyulan Tepkilerde Kadın

Bilindiğı üzeri dünyada ve ülkemizde kadınlar yüzyıllar boyunca ikinci sınıf insan olmaktan kurtulamamıştır. Bu durum sanat alanında da geçerli olmuştur. Çok uzun yıllar boyunca kadınlar sanatın nesnesi olarak sanat alanında var olabilmıştır. Bu durum yakın bir zamana kadar ülkemizde işlenen bir sorun olmamıştır ancak 90'lı yıllardan itibaren bu sorunlar özellikle kadın sanatçıların eserlerinde işlenmeye başlamıştır.

Bu duruma tepki olarak yapılmış olan işlerden biri İpek Duben'nin "Manuscript 1994" adlı yerleştirmesidir. Bu çalışma, sanatçının yapmış olduğu diğer işlerle ilişkilidir. Açık bir kitap olarak tasarlanmış, tekli ve üçlü resimli kağıt plakalardan oluşan çalışmaya İngilizce-Türkçe olarak hazırlanmış ve padişah

fermanını anımsatan kendi yazdığı bir şiir eşlik eder. “Kağıt plakaların dizilişinde tıpkı minimalist bestecilerin, bir müzik cümlesini tekrarlamalarındaki gibi meditasyon ortamı yaratma çabası, ritim oluşturma amacı güdülmüştür. Sanatçı insan vücudunun çıkış noktasını oluşturduğu diğer çalışmalarıyla bağlantılı biçimde kendi bedenini bir ‘birim’ olarak kullanır. Plakalarda aynı iki portre ve aynı iki beden in fotoğrafı tekrarlanırken imgeyi saran çevrenin farklı renklerle boyanması ve tuşların bıraktığı boya izlerinin her zaman farklı olması izleyende gördüğünün aynı mı yoksa farklı mı olduğunu sormasını amaçlar. Duben, ‘farklılığın çok inceldiği noktalarda bildiğimizi sandığımız ama aslında bilmediklerimizi de içeren, yani farklı ve yeni olan durumun farkına varılmasını’ ister izleyiciden (Duben, Yıldız,2008: 187) Sanatçının kendi ifadesine göre bu çalışmadaki eleştiri bir başkaldırı ifadesi olarak okunmalıdır. “**Manuscript 1994** dinsel kitaplara (Kur’an) çeşitli şekillerde gönderme yapar: Üçlü plakalar duvarda rahleyi anımsatan şekilde sergilenir; kitabın kabı olan kutu açıldığında Kur’an kapağına benzer; sergi mekânı bir tapınağa dönüştürülür. Duben hem rahlede kendi yüzünü ve bedenini gösterir, hem de ferman gibi sunduğu şiirde kendi varlığını birey olarak varoluşçu çerçeve içinde ifadelendirir. Geleneksel ve dindar bir toplumun kadını hapseden ve kimliksizleştiren tavrına karşı tepkisini sanatçı şu sözlerle anlatır: Minyatürde, İslam geleneğinde canlandırmaya karşı bir tavır vardır. Benim çalışmalarım tam tersine canlandırmayı benimsiyor. Şematize edilmiş figürlerimde bile canlandırma var (Duben, Yıldız, 2008: 188)



Resim 81: İpek Duben, Manuscript

Kadın bedeni üzerinden toplumsal sorunları, nesneleştirilmeyi, trajediyi anlatan sanatçılardan biri de Canan'dır. Canan'ın merkezinde kadın olan ve "Bıyık Kedide de Vardır" adlı sergisinde minyatür tekniğiyle ürettiği işleri şu şekilde açıklıyor; "son beş yıldır ürettiğim bütün işler suret üzerinden modernize olmak ve bunun da kadın bedeni üzerinden yapılmasıyla ilgili. Batı da Doğu'ya bakarken kadın imgesi üzerinden bakıyor; çarşafly ya da türbanly bir kadın imgesi kullanıyor; Doğu'da Batı'ya bakarken göğsü açık, sarışın, seksi kadın imgesini kullanıyor, yani sürekli suret üzerinden bir algılama ve tanımlama var diyor"

"İbertnüma" adlı animasyonlu videonun baş karakteri, güneydoğu Anadolu'da yaşayan fakir bir ailenin inanılmaz güzellikteki kızı. Filmin hikâyesi eski halk masallarını çağrıştırıyor, anlatı tarzı da Binbir Gece Masalları'na benziyor, ama laik değerlerle ahlaki muhafazakârların ve kurumsal dinin yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan duyarlılıkları arasında gidip gelen gerilimlere boğulmuş Türk toplumunda kadının çağdaş bağlamını konu ediniyor. Anlatı, baş karakterin hayatı aracılığıyla evlilik ve aile kurumlarının baskıcılığını, kadın bedeninin siyasal ve dinsel bir meta haline getirilmesini; kadın güzelliği kavramının, oryantalistleştirmenin ve tüketim sömürsünün topos'u olarak kullanılmasını sorunsallaştırıyor. Videoda çoğu orijinallerinden uyarlanmış ve kolajlı parçalarla birleştirilmiş klasik Osmanlı minyatürlerini ve hat sanatını andıran zengin bir görsel dağar kullanılıyor.



Resim 82: Canan, İbertnüma

“İbertnüma” adlı video çalışmasının ise oluşumunu açıklarken Canan Şu açıklamalarda bulunuyor: “Hiçbir zaman bir sanat yapıtı yukarıdan zembille bir anda inmiyor, yaşanmışlıklar var. Aktivist feminist bir sanatçı olarak bütün işlerimi özel alanın politik olması düşüncesinden yola çıkarak üretiyorum. ‘ibertnüma’ya da baktığınızda yalnızca bir kadının hayat hikâyesi var. Türkiye’nin yakın tarihi hakkında birçok bilgi veriyor. Bu aslında benim yakın çevreme ait kişisel bir hayat hikâyesi, oradaki hikâyelerin hepsi gerçek. Elbette buradaki hikâyeleri seçerken ben kendi kendime de sorguluyorum. Hayatım boyunca bir sürü hikâye duyuyorum, neden bunları seçiyorum? Bir kişiye ait olmasına rağmen, o kişiye ait başka hikâyeler de var. Ama bunlar benim süzgeçten geçirdiğim hikâyeler, dolayısıyla bana ait de bir şeyler var burada. Kürt kadını olmak, güzel kadın olmak, güzellik tanımı üzerine düşünmek ... Çoğunlukla Foucault’un biopolitika kavramı üzerine çalışıyorum. Dolayısıyla burada iktidar alanlarının beden üzerindeki etkisi, beden kontrolünü nasıl yönlendirdiği konusunda bazı noktalara değinmem gerektiğini düşünüyorum. Bu işle de kabataslak bir hayat hikâyesi gittikçe şekillendi. İktidar alanlarının toplumsal cinsiyet inşasında aldığı rol işin ana konusu”(Gümü,2009: e-kaynak)

Sadece feminist anlayışla çalışmalar yapmayan ancak çalışmaların kadınların yaşamış olduğu trajedilere de sıklıkla yer veren sanatçı Gülsüm Karamustafa, kadın bedeninin bir haz nesnesi olarak algılanışına duyduğu tepkilerden birini gösterdiği Arzu Nesneleri adlı performans çalışmasıdır. Gülsüm Karamustafa’nın bu çalışması bir kadın hikâyesi olan 1998’de başladığı ve 2001’de bitirdiği bir performans projesidir. Sanatçı bu süreci şöyle aktarıyor: “Bu noktada gerçekten bir kadın hayatı gözleminden yola çıktım. Geniş bir Pazar olan İstanbul, Orta Avrupalı (Romen, Bulgar v.s.) kadınların gelmeleri, burada bir gecelik bir oruspuluk yaptıktan sonra bavullarını doldurup geri girmeleri ve kendi memleketlerinde buradan satın aldıklarını satıp, tekrar geri gelip aynı işlemi tekrarlayarak, ama bunu bir hayat seçimi olarak yapmayan kadınların dramından yola çıkarak yaptığım bir performanstı. Bunu 5 kere tekrarladım. Kendi bedenimi satmış gibi düşünerek, onların bu ülkede kazandıkları en düşük para olan 100 dolarla, onlar için kurulmuş olan çarşılarla gittim ve bu çarşılardan doldurduğum 100 dolarlık çantamla yola çıktım. Sınırlardan çantamla birlikte geçtim ve bana sunulmuş olan sanatsal ortamda bu ticari eylemimi tekrarladım. Dolayısıyla bunun altında hem bir kadın olgusu

vardı, hem bir yeni ekonominin meselesi tartışılıyordu. Hem de bu yeni biçimde alış-satışın dramı yatıyordu” (Atagök, 2010: 81-82)



Resim 83: Gülsün Karamustafa, Arzu Nesneleri



Resim 84: Gülsün Karamustafa, Arzu Nesneleri

Kadınlar üzerine yapılmış olan bir önemli eser da İnci Eviner’in 2010 tarihli “Kızlar Avrupa’da” adlı videosudur. “Çalışmaya sanatçının kendi yazdığı ve seslendirdiği bir metin eşlik eder. Ses sanki iki farklı kişiye ait gibidir. İki ayrı kayıt üst üste biner, bazı kelimeler daha arka planda kalarak kulağa eko gibi gelir. ‘Yırtmak’, ‘küfretmek’, ‘diri diri gömmek’ ve ‘bıçaklamak’ gibi vahşi ve öfke dolu eylemler kulağımıza çalınır. Ancak tüm bunların da ‘neşeyle’ uygulandığı

vurgulanır; ‘Kızlar neşeyle tenlerini yırtıp, içlerindeki yabancıyı çıkardılar’. ‘Kızlar Avrupa’da’ sanatçının 2009’dan bu yana çalışmalarında yer verdiği ‘Harem’ ve ‘Yeni Vatandaş’ çalışmalarından da anımsayacağımız kadın motiflerinden meydana gelen bir yapıttır. Bu motifler, metinde sözü geçen ‘yaratıklar’ gibidir. Hareketlerindeki tuhaflıkla sürüngenleri andıran, anatomik olarak tanım dışı et parçalarına benzerler. Uydudan görünen mavi ve yeşil Avrupa kıtası üzerinde duran yetmişe yakın kadın motifi vardır. Bu figürler, tek bir kumaş parçası altında iç içe geçmiş iki veya daha fazla kadın bedeninden meydana gelir. Bedenlerin birbirlerine yapışmış olmaları, sanatçının diğer eserlerinde de karşımıza çıkan ‘hapsolma’ fikrini çağırıştır.” (İstanbul Modern, 2011: 158)



Resim 85: İnci Eviner, Kızlar Avrupa’da, HD Data Video

Eviner, iki kız çocuğunun bir bisiklet üzerinde çekilmiş pozları üzerinde oynama yaptığı “Terra Incognita” adlı çalışmasının oluşumunu ve nedenlerini şu şekilde açıklıyor: “ Hayvan ve kadın anatomisi benim için bir ve aynı şeydi. En önemli motivasyonlarım, gelenekle içselleştirdiğim kendi kimliğimin empati duygusu ve psikanalizin olanaklarıyla çözümlemek, diğeri ise modernizmin resmi kadın kimliğinin toplumsal cinsiyetimizde açtığı yaralar. “Derisiz/Skinless” enstalasyonu 1998’de hayvan derisi ve bakırla oluşturduğum iç organları çağrıştıran mobilyalardı. Ve ten ve dokunma duyusunu yakalamaya çalıştım. Bunlar,

bilinçaltının çocuk odalarından çıkarılan kişisel fragmanlardı. Fotoğrafa ilgi duyduğum 2000 yılında ürettiğim seri “Terra Incognita”, sahaflarda bulduğum bir dizi fotoğraf üzerine oluştu. Bunlar benim için, modernizmin bizim gibi ülkelere düzen, sağlık, bakım, yargı, gelecek ufku, umut gibi kavramları temsil ediyordu. Bu fotoğrafları balık kafalarının mekânı olarak zamansızlığa doğru taşıdım. Kadın ve kız çocuk fotoğrafları üzerine yaptığım çekimler bu sırada gerçekleşti. Yine çocuk bedenlerinin gördüğü zararı panoramik şehir manzaraları önünde sergiledim. Kendi duygu alanımı ve malzememi hayatta kalma ve tragedyya arasında bir gerilimde gerçekleştirdim. (Atagök,2010: 82-83)



Resim 86: İnci Eviner, “ Terra Incognita”,
Vinil üzerine dijital baskı

Eviner’in Antoine İgnace Melling’in 1795 tarihli “Harem” gravüründen esinlenerek oluşturduğu “Harem” adlı 2009 yılında tamamlanmış olan çalışması ile de erkekler için yasak olan Osmanlı haremni, Melling’in hayal gücüyle yeniden yaratmış olmasından ve Harem sahnesinde, söylemler ve dedikodularla kendi temsilleri içine hapsedilmiş gibi şekillendirilen kadın figürlerine Eviner yeni anlamlar katıyor.



Resim 87: İnci Eviner, Harem, Video

Nazlı Gürlek ve İnci Eviner'in yapmış olduğu söyleşide “Harem” adlı çalışmada aynı zamanda görsel kültürün heteroseksüel erkek izleyiciye göre yapılandırılışı meselesini ele aldığını ve bu bağlamda kadının pasif bir arzu nesnesine dönüştürülmesine karşı bir duruş sergilendiği konusunda ortak bir fikir oluşuyor. Ayrıca Haremlı kızların videoda sergiledikleri hoş gitmeyecek davranışları, egemen düzeni şaşırtma potansiyeli taşıdığı ve dahası bu stratejik yaklaşımın barındırdığı eylem biçiminin bir tür şiddet barındırdığı ve bunun amacının ise görsel kültürün kadın üzerindeki uyguladığı gizli şiddeti şiddetle bozmak olduğu belirtiliyor (Gürlek, e-kaynak).

Çalışmaların ağırlıklı olarak kadınları konu alan sanatçılardan biri de Tomur Atagök'tür. Tomur Atagök sanat anlayışını şu şekilde açıklıyor: “Önceleri sanattaki mekânı biçimler arasında bir ilişkiler sorunu olarak ele alırken sanatçı-sanat yapıtı-sanat izleyicisi arasında değişen ve yaşayan üçlü bir ilişki olarak algılamaya yöneldim. Sanatçının yarattığı yapıt, diğerleri tarafından algılanırken her seferinde var olur. Sanatçının başlattığı bu eylem, her izleyici ile farklı bir sanatsal sonuca ulaşır. Sanat yapıtı, sanatçının kendi gerçeğini yansıtmamasının ötesinde, izleyicinin duygu ve düşüncesini de içerecektir. Metalik yüzeydeki resimsel gerçek ve mekan, sanatçının yaşayan çevreden algıladığını imgeler, yapıtın dışındaki dünyaya çağrışımlar yapan simge ve betimlemeler, gereç ve uygulamanın kendi farklı gerçekleri, izleyicinin kendi görüntüsü ve yorumu; tinsel olduğu kadar nesnel, farklı gerçekler oluşturur. Diğer taraftan resimsel gerçek ve espas, çevre ve izleyicinin

yüzeye akseden görüntülerinin katılımı ile fiziki değişikliğe uğrarken fiziksel mekan ve hareketle bir araya gelerek resmin ötesinde, yaşamla sanatın bütünlüğünü sağlar” (Atagök, e-kaynak) Çalışmalarında cinsiyet farklılıklarına, özellikle kadına ve topluma yönelik şiddet ve savaş gibi sorunlara yönelik çalışmalarında politik ve sosyal yaşamın etkileri ile geliştiğini belirtir. Eserlerinde Anadolu’nun mitolojik kadın kahramanlarını, kimliğini yitirmekte olan günümüz tüketici kadınının karşılaştırmasını yaparken, izleyicinin yapıt aracılığıyla kendini sorgulamasına imkân verir. (Atagök, e-kaynak)

Atagök feminist yaklaşıma olan bakışını ve eserlerinde kadın konusunu ele alış sebeplerini şu şekilde dile getirir: “ Benim feminizme yaklaşımım daha ziyade sanatsal açıdan; kadın sanatçının sanatına rağmen kendi kimliğini ortaya koymamış olmasından kaynaklandı. Adeta bir dış göz olarak Türkiye’deki kadın sanatçının daha o yıllarda daha cesur olduğunu düşünmeye ve kimliğini ortaya koyması için gereken, yapmasına yöneldim. Önce araştırma, sonra konferans, birkaç kadın sergisi olarak eylemlere başladım. Ancak kendi kadın temalı eserlerimin başlaması 1970’lerin sonunu buldu. Benimki tamamen feminizm in art. (...) O dönemden metal üzeri işler arasında ‘Düşüş’, ‘Serbest Koşucu’, ‘Yıldızlı’, ‘Kurul’, ‘Serilip Kalmış’, ‘Satış Öğeleri’, ‘Simetrik Sunak: Madonna’, ‘Hayalet Kadınlar Kurulu’, ‘M (Madonna, şarkıcı)’ ve onu izleyen diğer Madonnaların çoğu 80’li yılların gazete ve dergilerinden kesilmiş kadınlarla ilgili haberler ve kadının simgesi olan pembe paleti yoğunlukla kullandım. Daha sonra savaş ve çevre sorunları ilgi alanımın ortasına oturdu. Mamafih 1996’da feminist sanat üzerine araştırma yapmak üzere Fullbright bursuyla gittiğim Amerika beni etkiledi ve Anadolu Tanrıçalarını kadına örnek olarak kullanmaya yöneldim. 1997 sergim tanrıçalar ile birlikte yatay ve ince şeritlerden oluşan günceler ve otobiyografik çalışmaları içeriyordu. Şu an kolaj, fotoğraf ve boyadan oluşan günceler önemini sürdürürken, ben aynı zamanda savaş ve sevgi teması üzerinde çalışıyorum. Yansıma benim işimin önemli bir parçası olduğu kadar gerçeğin farklı düzlemleri, boya ve kolaj malzemesinin farklı katları arasından görülen formlar da önemli. Kadın formunun yanı sıra omurga kemiği, kemikler, ayna parçaları, eller, uterus, harfler, kelimeler, okunabilir, okunamaz alıntılar ve kardiyografiler işlerime güç veriyor. Benim kendi işimle temel sorum (başkaları tarafından) eserlerimin okunurluğu” açıklamalarını yapıyor. (Atagök, 2010: 74-78)



Resim 88: Tomur Atagök, Kadınları Koruyan Yine Kadınlar



Resim 89: Tomur Atagök, Yatağımdaki Düşman

Kadının Trajedisinin anlatıldığı konuları, erkek sanatçıların eserlerinde sık görmediğimiz maalesef bir gerçekliktir. Ancak kadın sorununa değinen ve çalışmalarının çoğunda marjinal bireylerin yaşamlarını konu edinerek, anlatının kimlik yaratmak ve kimliği yeniden yazmak amacıyla nasıl kullanıldığını inceliyor. Kutluğ Ataman'ın kadınların trajedisine değindiği işlerden biri “Peruk Takan Kadınlar” adlı video enstalasyonudur. Bu çalışmanın oluşum evresini, nasıl zorluklarla karşılaştığını bir röportajında dile getiriyor. Ataman uzun bir süre bu projenin konsepti üzerine düşündükten sonra ve uzun uğraşlara verdikten sonra, video da yer alacak kadınların önyargılar ve çekimser davranışları ile mücadele

ettikten ve aslında kadınlarla benzer zorlukları yaşadığı konusunda güven vererek videoları çekebildiğini belirtmiştir. Aslında bu video sürecini kadın kahramanlar için bir terapi gibi tanımlayan ataman bunu şu sözlerle belirtiyor; “ Onlar senin de kendileri gibi olduğunu düşündükleri için seninle aslında iç konuşma yapıyorlar. Zaten benim konsepti, yapıtlarımın güncel sanat alanında var olma biçimi de bununla birebir ilişkili: Bütün bu işler aslında benim oto portremin tuğlaları. Yoksa ‘Ah bu adam Çok ilginç, ah bu kadın çok acayip’ gibi bir durum söz konusu değil. Kendi tutkularımı, kendi problemlerimi ya da bunların abartılı hallerini bu insanlarda görüyorum ve o insanlarla bu şekilde çalışabiliyorum” (Altuğ, 2002: e-kaynak) Sanatçının genel olarak öteki olanı çalışmalarda konu edinmesinin temel sebepleri arasında cinsel tercihi de yer alabilir. Bir öteki olarak kendi gibi azınlık olan insanlara yapılan olumsuzlukları çalışmaları aracılığı ile eleştiren Ataman, “Peruk Takan Kadınlar”da da bunu yapmıştır.



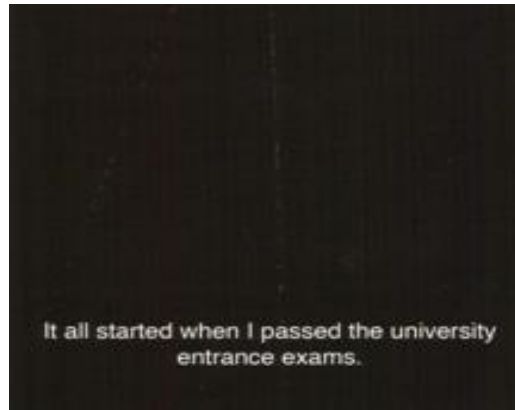
Resim 93: Kutluğ Ataman, Peruk Takan Kadınlar, Dört ekranlı Video Yerleştirme

İlk ekranda devrimci sol bir örgütle bağlantısı nedeniyle 1971 darbesinden sonra uzun yıllar polisten kaçarak yaşamak zorunda kalan Melek Ulugay, kimliğini gizlemek için kullandığı peruktan bahsetmektedir. Yıllar sonra affa uğramış biri olarak hukuken cezalandırılmayacağını öğrenmiş olsa da, başına hiçbir şey gelmeyeceğine inanmayan Ulugay, hala gizlenme ihtiyacı duymaktadır. İkinci ekranda görüntülenen gazeteci Nevval Sevindi, göğüs kanseri nedeniyle gördüğü kemoterapi yüzünden dökülen saçlarını gizlemek, kadınsı görüntüsünü koruyabilmek

için peruk takmaktadır. Nevval Sevindi de Ulugay gibi 70’li yıllarda sol hareketlere katılmış, ama ideoloji adına, kimliğin tek tipleşmesini öneren ya da kadınsı giyinme tarzını onaylamayanlarla her zaman mücadele etmiştir. Önce hastanede kemoterapi sırasında sonra da kuaförde görüntülenen Nevval Sevindi, saçları döküldüğünde kısmen sekteye uğrayan kadınlığını tamamlamak için kendisinin en temel aksesuarı haline gelen peruktan bahsetmektedir.” (Uzunoğlu,2002: 21) Üçüncü ekranda, üniversite de eğitim alabilmek için zorunlu olarak peruk takan bir öğrencinin siyah ekranda sade sesine yer verilmiştir. Ekran hem anlatıcının kimliğini gizlemek istemesinden hem de anlatıcı üzerindeki baskıyı sembolik olarak ifade etmek için karartılmıştır.



Resim 95: Kutluğ Ataman, Peruk Takan Kadınlar, Dört Ekranlı Video Yerleştirme



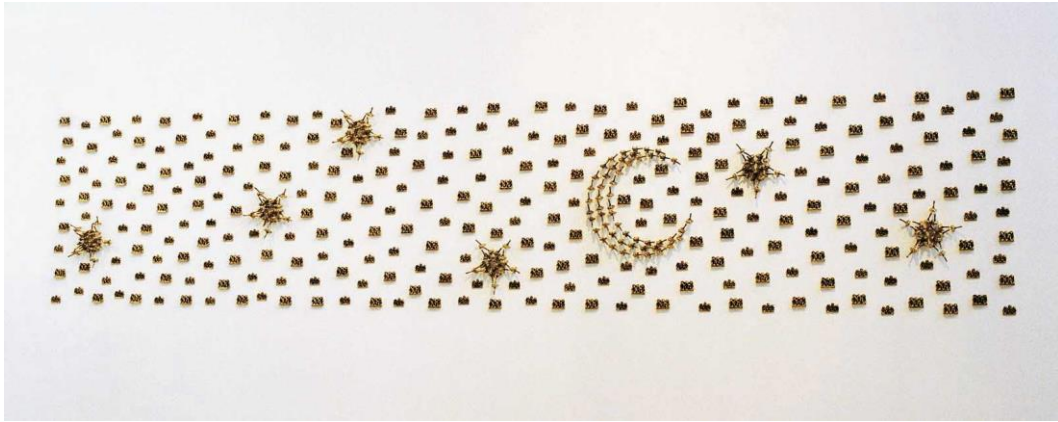
Resim 96: Kutluğ Ataman, Peruk Takan Kadınlar, 1998, Dört Ekranlı Video Yerleştirme

Dördüncü kadın ise, transseksüel ve travesti topluluğunun aktivistlerinden Demet Demir'dir. Demir peruğu ilk kez, ailesiyle yaşadığı dönemlerde transseksüel kimliğinin görünür izlerinden hiç birine (saç uzatmak dahil) izin verilmediği için, dışarıda kadın kıyafeti giydiği durumlarda vazgeçilmez bir aksesuar olarak; daha sonraları 1990'larda Beyoğlu'ndaki travesti yasağı sırasında seks işçiliği yapmasını engellemek için polis tarafından saçı kesildiğinde kullanmıştır. Son zamanlarda ise saçkıran nedeniyle başında oluşan kısmi kelliği örtmek için peruk takmaktadır (Uzunoğlu,2002: 23) “Ataman, görünüm değiştirmeyi seçilmiş bir kimliğin yaratımını ya da verili durumdaki bir diğer kimliği maskeleyi konu alan, bildik bir mecaz olarak işlemiş peruk takma olgusunu. Ama her dört örnek de kimlik üretiminin genelleştirilmiş ve tarihsel anlamda sabitlenmiş biçimlerinin ötesine taşıyor; izleyiciyi, toplumsal cinsiyet ve devletin uyguladığı acımasız baskı üzerine yeniden düşünmeye çağırıyordu. Fuhuş sektöründe de çalışmış, aynı zamanda siyasi aktivist olan Demet Demir, üniversiteye perukla girmek zorunda kalan bir kız, kemoterapi gördüğü için saçları dökülen Nevval Sevindi ve 12 Mart cuntası tarafından arandığı için kimlik değiştirip kaçmak zorunda kalan Melek Ulagay'ın hikâyelerini anlattığı bu dörtlü video yerleştirme toplumsal kimlik ve cinsiyetlerin siyasetle kesiştiği bir noktada, gerçek karakterler üzerinden kuruludur. Bu videolarda sadece konuşan kadınlar ve hikâyeleri başlı başına bir eleştiridir, bu yüzden dokümanter niteliğinde bu görüntülerde kurgusal bir eleştirel yaklaşıma gerek kalmamıştır.” (Odabaş, 2012: 2012) Ülkemizde birçok kadının (veya transseksüelin) maruz kaldığı şiddeti peruk üzerinden anlatan Ataman, aynı zamanda kadınlar için güzelliğin sembollü olan saçı ve bu sembol üzerinden yapılan politikayı da izleyicisine aktarmaktadır.

3.4.5. Ataerkil Anlayışa Karşı Bir Tepki Olarak Kadın

Ülkemizde hâkim olan Ataerkil anlayış, kadınlar açısından en büyük sorunlardan biridir. Hâkimiyetin erkeğe sunulması ve bu durumun istismar edilmesi kadınları ötekileştiren sebeplerden biridir. Sanat alanında da bu duruma karşı eleştirel tavır sergileyen sanatçılar bulunmaktadır. Bu sanatçılardan biri Hale Tenger'dir. Erkek egemen anlayışı eleştirdiği ve 1990'ların başına damgasını vuran işlerin başında, Hale Tenger'in 3. İstanbul Bienali'nde sergilenen ve kovuşturmaya

uğrayan “ Böyle Tanıdıklarım Var II” başlıklı duvar enstalasyonudur. “Türk bayrağı şeklinde pirinç döküm Priapos ve üç maymun heykelciklerinden oluşan bu iş, iktidar, şiddet ve tabiyet olguları üzerine odaklanarak Türkiye toplumunun erkek-egemen yapısının acımasız bir eleştirisini sunar. Duymaz, görmez, konuşmazların sessizliğini bizzat kötülüğün kendisi olarak sunan bu işinde Tenger, Türkiye’nin 12 Eylül sonrası süreçte yaşadığı koyu sıkıntıya gönderme yapar. Tenger’in bu işi ile ilgili olarak mahkemeye çıkarıldığında erkeklerin kadınlara yönelik şiddetinin evrensel düzeyde bir yansıması olarak savunarak beraat etmiş olması da ironiktir. Tenger, 1990’lardan 2000’li yıllara uzanan süreçte *Bir Kadının Portresi* (1990), *Mukaddes Emanet Kutusu: Kadının Tabağı* (1990), *Nedime Sara’ya Saygı (Zamanla Telakiler Değişir)* (1995) gibi spesifik olarak kadın konulu işler de yaparken, esas olarak *Havanın Lüzumu* (1992), *Nezih Ölüm Gardiyanları* (1993), *Sandık Odası* (1997), gibi enstalasyonlarıyla dikkat çekti, bireysel ve toplumsal bilinçaltının adeta mekanlaştığı bu işlerinde bir ifade aracı olarak enstalasyonun Türkiye’deki en önemli temsilcileri arasında yer aldı.” (Antmen, 2013: 132-133)



Resim 93: Hale Tenger, Böyle Tanıdıklarım Var II

“Bir Kadının Portresi” adlı çalışmasında eski bir gemi halatını metalden dikenler ile kaplayarak yarattığı zıtlıklar ile kadın olmanın güçlüklerini vurgulamaktadır.

“Mukaddes Emanet Kutusu: Kadının Tabağı” adlı çalışmasında ise sadece erkeklere has nesnelerin sergilendiği mukaddes emanet kutularında kadınlara ait bir şeyin bulunmayışını eleştiriyor.

“Mütekabiliyet Esası Üzerine” isimli, üç metreye altı buçuk metre gibi bir boyutu olan ve vitesler, kırık dökük şemsiyeler, araba silecekleri, araba gölgelikleri gibi hurda olan hazır objeler kullanılarak yapılmış bir duvar çalışmadır. Bu işinde erkeklerle kadınların uzak/yakın doğasının yarattığı bir manzarayı sergilerken, kadını doğayla (şemsiye/yağmur), erkeği kültürle (vites kolu/makine) özdeşleştiren bir anlayış içinde cinsellik ve erotizmi simgesel bir dil ile ele alıyor.



Resim 94: Hale Tenger, Mütekabiliyet Esası Üzerine

Kavramsal enstalasyonlardan tuval resimlerine uzanan çalışmalarında eril iktidar sistemlerinin gündelik hayattaki etkinliğini ele alan Aydan Murtezaoğlu, toplumdaki sınıfa ve cinsiyete bağlı ayrışmaya işaret ederek, kamusal alanda karşılaştığımız üstü örtülü iktidar sembollerini görünür kılar. Sanatçı, dışarıdan bir bakışı reddederek kendisini “içeriden içeriye bakan” bir noktada konumlandırır (İstanbul Modern,2011: 170). “Aydan Murtezaoğlu’nun 1995 yılında Taksim Sanat Galerisinde açtığı kişisel sergisi olan ‘Tur sergisi’ de eril bir iktidar anlayışına metaforik ve doğrudan yapılan eleştirel göndermeler içeren bir sergidir. Sergideki ‘Stadyum’ adlı işinde, İnönü Stadyumunun çimlerinde kadın yumurtalığı şeklinde dizilmiş 19 Mayıs kıyafetleri içerisinde genç kızlar gözükmektedir. Uzun yıllar boyunca birçok futbol takımına ev sahipliği yapmış, eril bir arena gibi olan İnönü stadyumu erkekler-arası bir sosyalliğin yeniden üretildiği, milli maçlar aracılığıyla ulusal bütünlük hissinin tesis edildiği destansı Macaristan maçı gibi özgüveni

pekiştiren zaferlere tanık olmuş bir toplumsal mekândı. Stadın zemininde beyaz kostümlü genç kızların uzaktan bakıldığında bedenleriyle, normalde ulusal kimliğe göndermeler yapan bir cümleyi ya da geometrik bir şekli değil, kadın yumurtalığının şematik resmini oluşturdıkları görülmektedir. Söz konusu törenlerde bize cinselliğin kodlarının uzağında algılanması gerektiği söylenen ama her defasında basma, parlamento tartışmalarına yansıyan etek boyu pazarlığıyla bunun imkânsızlığını kavradığımız kadın bedeni, bu göstergenin yardımıyla birlikte eleştirel bir mesafeyle cinselleştiriliyordu.” (Odabaş, 2012: 200)



Resim 95: Aydan Murtezaoğlu-Stadyum

Murtezaoğlu'nun “İsimsiz” fotoğrafında bir bankta Galata'ya karşı oturmuş bir kadın görülür. “Karşıdaki manzaranın sola doğru kayması ve kadının başının da bu yöne doğru eğik olması, gerçeklik algısının kadının bakış açısıyla değişmesi ya da sarsılan yerleşiklik ve ev mefhumuna karşı bir denge bulma çabası olarak yorumlanabilir”. Sanatçının denge konusunu ele aldığı bir diğer “İsimsiz” çalışmasında ise, “İstanbul'un göçlerle büyüyen karmaşık görüntüsünü karşısına alan, çatıya çıkmış elindeki antenle savrulan ama sağlam durmaya çalışan bir kadın görülür. Kadının gösterdiği bu dirençle arka fondaki dengesi kaybolmuş dünyayı düzeltebileceğine dair bir inanç hissedilir. Kadın, elinde tuttuğu antenle dış dünyadan kendisine sunulanlar arasında sahte bir seçim yapma özgürlüğünü yakalar.” (İstanbul Modern,2011:170)



Resim 96: Aydan Murtezaoğlu,
İsimsiz



Resim 97: Aydan Murtezaoğlu,
İsimsiz

Tektip iş kıyafeti ve üzerinde "grev gözcüsü" yazan önlüğüyle tavana asılı duran kadın figürü oluşan çalışması, işçi sınıfı ile fabrika dışı toplumsallık arasında, ev içi ile kamusal alan arasında, baba ile çocuklar arasında aracı olmak zorunda olan, önceden belirlenmiş toplumsal roller arasında sıkışmış kadını temsil ediyor (Odabaş, 2012: 200)



Resim 98: Aydan Murtezaoğlu, Tur Sergisi,

Ülkemizde kadının ataerkil iktidarı içerisinde ki yerini sorgulayan sanatçıların sayısı gün geçtikçe artmaktadır ancak bu eleştirileri yapan sanatçılar ya sanat piyasasında alıcı bulamamaktadır ya da bu eserleri sergileyerek ses getirme imkanı bulamamaktadır.

Kadını, kadın olmanın zorluklarını, kadının trajedisini ele almak, güncel koşullarda sanat piyasasında yer bulabilmek adına büyük bir risk taşımaktadır. Sanat pazarı içerisinde alıcı bulamayan bu konular birçok sanatçının kadınların toplumsal sorunlarına yönelik iş yapmasını engellemektedir. Bu yüzdendir ki araştırma içerisinde ele alınan her başlık altında benzer sanatçılara yer verilmiştir.

SONUÇ

Türk toplumunun tarih sahnesinde görülmesinden İslamiyeti benimsemesine dek geçen süre boyunca, kadın erkek ayrımının hemem hemen hiç görülmediğini, yapılan araştırmalara bağlı olarak söyleyebiliriz. İş bölümü çerçevesinde olsun, günlük yaşam içerisinde olsun, kadın ve erkek arasında belirli farklılıklar olsa da daha sonraki yüzyıllarda kadınların karşılaşacağı cinsiyetçi ayrımın ilk Türk toplumlarında yoktur.

Tarih boyunca fizyolojik farklılığından ötürü ev içi yaşama zorunlu olarak kapatılan kadın, gelenek ve inancın da etkisiyle bastırılmış ve yüzyıllarca ötekileştirilmiştir. Bugün ülkemizde de görülen bu cinsiyetçi yaklaşımın kökeni aslında Türk toplumlarının ve sonrasında da Osmanlı Devleti'nin İslam hukuk ve aile anlayışını benimsemesine dayanmaktadır.

Her ne kadar Osmanlı İmparatorluğunun yıkılma sürecinde başlatılan bazı yeniliklerde, kadın hakları alanında bazı küçük adımlar atılmış olsa da Osmanlı Devletinden başlayarak Cumhuriyetin kurulmasına kadar geçen süre zarfında kadınlar, özel hukuktan yararlanma, evlenme, boşanma, kamu hizmeti girme gibi birçok konuda bir hakka sahip olamamış ve ikinci sınıf vatandaş konumuna düşürülmüştür.

Elbette verilen mücadelelerin ve kazanılan hakların göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Osmanlı döneminin son yıllarında Tanzimat ve Meşrutiyet süreçlerinde kadının yaşamında bazı değişimler olmuştur. Kadın dergilerinin yayımlanması, bazı resmi kurumlarda kadınların çalışmaya başlamaları ve medrese dışındaki okullara kadınların kabulü de Osmanlı döneminin son yıllarında gerçekleşmiştir. Ama bütün bunların büyük uğraşlar sonucunda gerçekleştiğinin ve büyük mücadeleler gerektirdiğinin unutulmaması gerekir. İslamiyeti on yıllarca benimsemiş ve kadını kişi olarak görmemiş bir toplumda bir birey olarak var olmaya çalışan Osmanlı kadını çok küçük adımlarla ilerleyebilmiştir.

Sanat alanında da kadınların, bir kadın olarak ve sanatçı olarak var olma mücadeleleri verdiklerini biliyoruz. Minyatürle başlayan ve kadın sanatçılara yer vermeyen, sonrasında ise batılılaşma sürecinde erkek hâkimiyetinin olduğu bir sanat ortamı ve sınırlı sayıda ve sınırlı alanlarda iş üreten kadın ressamlar görülür.

Bu süreçler içerisinde asıl trajedinin ne olduğu sorusu geliyor. Yüzyıllarca bastırılmış ve ötekileştirilmiş olmak mı, yoksa bunu dile getirememek mi?

Kadınların asıl trajedisi kendi seslerine sahip olamamaktır ve bu her iki sorunun da cevabıdır. Bu araştırmanın kapsamı doğrultusunda ise asıl trajedi ötekileştirilmiş kadının yıllar boyunca kendi çalışmalarında bile kendi sesiyle haykıramaması olarak ele alınır. Osmanlı döneminden başlayarak 1990'lı yıllara kadar, özellikle kadın sanatçıların sorunlarını eserlerinde bile net bir şekilde dile getiremedikleri gözlemlenir.

Sanatın bir nesnesi olarak birçok eserde karşımıza çıkan kadın, geçmişten bugüne nesne olma algısını kolay kolay yıkmaz ve bunu yıkmak için uzun yıllar uğraşır.

Osmanlı döneminde yapılmış olan eserlere bakıldığında, kadın bedeni resmi süsleyen bir nesneden öte değildir. Hatta kadın sanatçıların eserlerinde bile yeteri kadar bu durumun ötesine geçilemez. Elbette kadın ve erkek ressamın eserleri arasında bir farklılık vardır; ama yine de dönem içerisinde kadınların yaşamış olduğu toplumsal sorunları kadın sanatçıların eserlerinde pek görülmez.

Osmanlı kadını ressamlarının eserlerinde bile, bir sese sahip olmayan kahramanın trajedisi görülür. Toplumsal olarak yaşanan sıkıntıları dile getirememek, sanat camiasında bir sanatçı olarak var olabilmek için kimliğini tam olarak yansıtamamak en büyük trajedilerden biridir. Bu duruma en iyi örnek olarak Mihri Müşfik'tir. Müşfik'in hem yurt içinde hem de yurtdışında eğitim aldığı ve verdiği süre zarfında yaşadığı zorlukları ve mücadeleleri resimlerine pek göremeyiz. Resimlerinin konusunu çoğunlukla portreler oluşturur ve bu portrelerde de zamanla sadece batılılaşan kadının dış görünüşündeki değişimi görürüz. Portrelerindeki kadınlar artık peçe arkasına gizlenmez ve izleyicisinin yüzüne doğrudan bakar.

Osmanlı dönemi kadın ressamın eserleri incelendiğinde gördüğümüz şey kadının yaşamındaki sınırlı alanlarda var olma çabasıdır. Çalışmalarda çoğunlukla portreler veya ev içi yaşamında gösterilen kadınlar vardır. Bununla birlikte, bazı kadın ressamın tuvallerinde manzara resimleri de gözlemlenir.

Batılılaşma süresince kadın ressamın tuvalindeki kadınlarda batılılaşmaya başlar. Kadınlar artık peçenin arkasında gizlenmez; hatta ellerinde paletlerle sanatçı ve modern kadının artık var olduğunu gösterirler. İlerleyen yıllarda Melek Celal Sofu'nun tuvali ile birlikte, kadınların siyasete de atılmak istediklerinin haberi verilir.

Cumhuriyetin ilanından sonra kadın sanatçıların sayısında bir artış gözlenir. Sanat artık sadece bir zümreye ait değil artık halka da açılmıştır. Elbette talep istenildiği gibi değildir ama bunun için çaba gösterilir.

Osmanlı döneminde gözlemlenen trajedi, Cumhuriyetin ilk yıllarında da gözlemlenir. Kadınlar erkek ressamın tuvallerinde boy gösterir fakat çoğunlukla hala bir sanat objesidirler. Bazı istisnalar vardır elbette. Bu istisnalara en güzel örneklerden biri, Şeref Akdik'in "Ayna Önünde Köpekli Kadın" çalışmasını ve bir diğeri de Zeki Faik İzer'in "İnkılâp Yolunda" adlı çalışmasıdır.

Akdik'in çalışmasında, ayna önünde modern giyimiyle ayna da hem kendine hem de izleyicisine doğrudan bir özgüvenle bakan bir kadın görürüz. İzer'in çalışmasında ise Atatürk'ün gerçekleştirmiş olduğu inkılâplara destek veren ve en önde Osmanlı kıyafetlerinden arınmış bayrak tutan bir kadın vardır.

Her iki çalışma da belki kadınların dönem içerisinde yaşamış oldukları sorunları yeteri kadar yansıtmasa da yine de gelecek yıllar açısından ve kadınlar açısından güzel bir haberci niteliğindedir.

Cumhuriyetin kurulmasından sonra gerçekleşen toplumsal değişimler sanat alanında da görülür; yaşanan savaşlar, sürekli değişim içinde olan bir devlet ve batıda yaşanan değişimlere ayak uydurmak isteyen eserler.

Değişen sanat anlayışı, yeni sanat toplulukları ve sanat akımları ile birlikte kadın ressamlar da sanat sahnesinde daha çok görülmeye başlar. Ancak hala kadınların toplumsal sorunları eserlerde görülmemektedir. Savaşların etkisi ve daha sonra yeni sanat akımları ile tanışmak, hem kadın hem de erkek sanatçıların konularının merkezindedir. Kadınlar, sorun yaşamaya ve birey olarak haklarını kazanmak için mücadele etmeye devam ederler; lakin 1970'li yıllara kadar bir değişim görülmez.

1970'li yılların başında Füsun Onur, Nil Yalter ve Neş'e Erdok gibi kadın sanatçıların eserlerinde toplumsal bir sorun olan kadın olma, nesneleşme ve ötekileştirme kavramları görülür; ancak 1990'lı yıllara kadar kadın sorunu üzerine göreceğimiz nadir işler olacaktır.

1980 Askeri Darbesi, sonrasında yaşanan özelleştirmeler, sanat piyasasının oluşumu, teknolojinin gelişmesi ve batıyı daha yakından tanıma olanağı gibi değişimler, sanat alanında da yeni ifade biçimlerinin doğmasını sağlamıştır.

1980 başlarında güçlenen galericilik olgusu da bu dönemin baskın yapısını belirler. Liberalleşme ve serbest piyasa ekonomisinin etkisiyle resmin bir meta ve yatırım aracına dönüşmesi, bu sürecin sanat yapıtına etkileri, sanatta bu güne uzanan yeni bir kültürel boyut kazandırır.

1980'ler, Türkiye'deki sanat ortamının kırılma noktalarından birini oluşturur. Askeri darbe sonrası içe kapanma yerine sanatçıların eserlerinde bir dışavurum vardır. Ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel atmosfer sanatı içine almış gibidir. Sanat ve yaşam içi içedir. Farklı bir söylem ve bir özgüven ruhuyla sunulan eser, izleyicilerde karşılığını bulmuştur. Bu dönemde salt estetik kaygılarla yapılan eserler yerini daha kavramsal anlamlar taşıyan, dönemi ve toplumu eleştiren, pop, minimalist, kavramsal, fotogerçekçi anlatımlarda dile getirilen eserlere bırakmıştır.

Sanat yapıtının malzemesinin de değişmeye başladığı bu yıllarda, hazır yapım nesneler, mekânı içine alan düzenlemeler ve müdahaleler, kavramsal yapıda öne çıkan bildiriler, düzlem üzerindeki resimle objeler arasındaki ilişkinin biçimlendirilmesi, interaktif gösteriler gibi, o zaman için deneysel birçok teknik uygulanmaya başlanmıştır.

80'li yılların sanat ortamında kadın sanatçıların sanat alanındaki görünürlüğünün daha da arttığı yıllar olmasına rağmen, kadının trajedisinin anlatıldığı eserleri sayıca çok azdır.

Bu dönem içerisinde kadının toplumsal olarak yaşadıkları sorunlara eğilen sanatçılardan biri Nur Koçaktır. Kadınların bir fetiş nesne gibi sunulmasına tepkisini gösteren sançtı, yaptığı büyük boy çalışmalarda bu tepkisine dile getirir.

80'li yıllar birçok alanda kadınların uyanışının başlangıcını oluşturur niteliktedir. 80'li yılların, feminist anlayışın Türkiye'de en aktif olarak yaygınlaşmaya başladığı yıllar olmasına ve kadınların kendi haklarını koruyabilmek için sokaklara çıktığı ilk dönemler olmasına rağmen bu tepkileri, sanatçıların eserlerinde pek göremeyiz.

Kadınlar için bu dönemde trajik olan, sanat alanında bir ifade biçimi bulamamaktır. Kadın olmalarından kaynaklanan sorunları yaşamaya bu dönemde de devam etmişlerdir; ancak kadınlar artık daha bilinçlidir ve her alanda yaşanan haksızlıkları dile getirmeye çalışmışlardır. Ancak kadınların toplumsal yaşamda bir birey olma yolunda, eşit hak ve özgürlükler için verdiği bu mücadeleyi sanat

alanında görmemek trajiktir. Çünkü sanatçı yaşadığı toplumdan bağımsız düşünülemez.

1990'lı yıllarda kadınların yaşadığı birçok sorunu dile getiren sanatçıların çoğu ile karşılaşılır. İpek Duben, Şükran Moral, Canan, Nezaket Ekici, Tomur Atagök, İnci Eviner gibi birçok kadın sanatçının eserlerinde, kadınların trajedisinin anlatıldığı görülür.

Anlatım biçimleri değişiklik gösterse de kadın sanatçıların eserlerinde, yıllar geçmesine rağmen, kadınların toplumsal konumlarında hala yeteri kadar iyileştirmelerin yapılmadığına, hala namus cinayetlerinin yaşanmasına ve hala kadına yönelik şiddetin yaşanmasına gösterdikleri tepkiler görülür.

Geçmiş dönemler ile kıyaslandığında 90'lı yıllar kadınların toplumsal sorunlarına yönelik yapılan çalışmalar açısından büyük bir artış göstermektedir. 90'lı yıllarda kadın sanatçılar artık eserlerinde kadın sorunlarına daha rahat değinebiliyorlar; hatta sanat izleyicilerini hala devam etmekte olan bu sorunların varlığından haberdar ediyorlardı.

90'lı yıllardan 2000'li yıllara geçildiğinde ise, kadınlara yönelik şiddet, baskı ve ötekileştirilmeler hala devam etmekteydi. Bu durum şu anda da en büyük toplumsal sorunlardan birini teşkil etmektedir. Kadınlar tacizlere, tecavüzlere maruz kalıyor, 21. yüzyılda olmamıza rağmen çocuk yaşta kız çocuklarının evlendirilmesi engellenemiyor. Namus cinayetleri azalmış olsa da, kadına yönelik şiddetin adı değişerek ve artarak devam ediyor.

Bu toplumsal olaylar yaşanırken sanat alanında bu konulara değinen sanatçılar 1990'lı yıllardaki isimlerden çok farklı olmuyor. Her ne kadar genç sanatçılardan bu konuları ele alanlar olsa da, onlar basın yayında pek yer almıyor.

Sonuç olarak geçmişten bugüne sanat alanında yapılan eserlere baktığımız da, kadının yaşamış olduğu toplumsal sorunların, eskiye göre toplumun gündeminde çok yer almasına rağmen, sanat eserlerinde hala yeteri kadar yer almadığını söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

1. Kitaplar

- **Kitap-Tek Yazarlı**

AKAY, Ali(2009) Bölen Őanger Gerilim İmgeleri, İstanbul: YKY

AKBULUT, Durmuş, (2009), Türk Resminin Öncüleri, İstanbul: Defter Yayınları

AKMAN, Filiz Barın(2011)Osmanlı Kadını, İstanbul: EtkileŐim Yayınları

ANTMEN Ahu (2013) Kimlikli Bedenler, İstanbul: Sel Yayınları

ARAT Necla (2010) Feminizmin ABC'si , İstanbul: Say Yayınları

ARTUN, Deniz,(2007) Paris'ten Modernlik Tercümeleri, İstanbul:iletişim Yayınları

ARTUN, Deniz (2009) Resme Bakan Yazılar I, Ankara: Galeri Nev

ARTUN, Deniz (2010) Resme Bakan Yazılar II, Ankara: Galeri Nev

ATAGÖK Tomur (2011) Bildiklerim Gördklerimdir, Gördüklerim Bildiklerimdir, İstanbul: YKY

ATAMAN, Kutluğ (2001) Peruk Takan Kadınlar, İstanbul, Metis Yayınları

AYKOL, Hüseyin (2012) Aykırı Kadınlar Osmanlı'dan Günümüze Devrimci Kadın Portreleri, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları

BAYNES Ken (2008) Toplumda Sanat, İstanbul: YKY

BERGER, John (2009) Görme Biçimleri, İstanbul: Metis Yayınları

BERKTAY, Fatmagül (2003) Tarihin Cinsiyeti, İstanbul: Metis Yayınları

BAKAN, Bekir (2012) Türkiye'deki Kadın Hak İhlalleri, İstanbul: Cinius Yayınları

BREHM, Margrit (2007) Füsun Onur Dikkatli Gözler İçin, İstanbul: YKY

ÇAHA, Ömer (2010) Sivil Kadın Türkiye'de Kadın ve Sivil Toplum Ankara: Savaş Yayınevi

ÇALIKOĞLU, Levent (2007) Çağdaş Sanat Konuşmaları 2, Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İniŐiatifler, İstanbul: YKY

ÇALIKOĞLU, Levent (2008) Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat, İstanbul: YKY

ÇALIKOĞLU, Levent(2009) Çağdaş Sanat Konuşmaları 4, Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik, İstanbul: YKY

ÇALIKOĞLU, Levent (2010) Uyanmak İçin Henüz Çok Erken, İstanbul: YKY

ÇALIŞLAR, Aziz (2009) Tiyatronun ABC'si, İstanbul: Say Yayınları

ÇOLAK, Güldane (2013) Avrupa'da Osmanlı Kızları, İstanbul: Heyamola Yayınları

DAVIDOFF Leonore (2009) Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet, İstanbul: İletişim Yayınları

DEMİRDİREK Aynur (1993) Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikayesi, Ankara: Ayizi Yayınları

DİREK, Zeynep (2009) Cinsiyetli Olmak, İstanbul: YKY

DUBEN İpek (2007) Türk resmi ve Eleştirisi 1880-1950, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

EDGÜ Ferit (2011) Görsel Yolculuklar, İstanbul: Sel Yayınları

ERHAT Azra, (2007) Mitoloji Sözlüğü, İstanbul, Remzi Kitapevi

ERGÜVEN, Mehmet (2002) Yoruma Doğru, İstanbul:2002

ERGÜVEN Mehmet (2007) Görmece, İstanbul: Metis Yayınları

ERGÜVEN, Mehmet (2007) Sırdaş Görüntüler, İstanbul: Agora Kitaplığı

EROĞLU, Özkan (2013) Bir Resme Nasıl Bakmalıyız?, İstanbul Tekhne Yayınları, 2013

ERSOY, Ayla (2004) 500 Türk Sanatçısı, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları

GROYS, Boris (2013) Sanatın Gücü, İstanbul: Hayalperest Yayınevi

GÜLERYÜZ, Mehmet (2011) Güleryüzlü Sohbetler, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

GÜRİZ, Adnan, (2011) Feminizm Postmodernizm ve Hukuk, Ankara: Phoenix Yayınları

GÜRBİLEK, Nurdan (1992) Vitrinde Yaşamak, İstanbul: Metis Yayınları

GÜVEMLİ, Zahir(2012) Sanat Tarihi, İstanbul: Varlık Yayınları

HASGÜLER B. Solmaz (2013) Türkiye'de Sanat Üretimi 1975-2005, İstanbul: Parşömen Yayınları

İPŞİROĞLU, Mazhar Ş. (2009) İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları, İstanbul: YKY

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2010) Cinsellik Görsellik Pornografi, İstanbul: Agora Kitaplığı

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2013) Türkiye’de Görsel Bilincin Oluşumu Türkiye’de Modern Kültürün Oluşumu-1 İstanbul: Kapı Yayınları

KAPTANA, Melda, (2008) Galer’istler 70’lerin Sanat Ortamı, İstanbul: İlhan Koman Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları

KARPAT, Kemal H. (2014) Osmanlı Modernleşmesi Toplum, Kurumsal Değişim ve Nüfus, İstanbul: Timaş Yayınları

KAZICI, Ziya (2014) Osmanlı’da Toplum Yapısı, İstanbul:Kayıhan Yayınları

KIRKPINAR, Leyla (2013) Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Kadın, İzmir: Zeus Yayınları

KOÇ Handan (2012)Muhafazakârlığa Karşı Feminizm, İstanbul: Destek Yayınları

KONGAR, Emre (1979) İmparatorluktan Günümüze Türkiye’nin Toplumsal Yapısı, Ankara: Bilgi Yayınevi

KURNAZ, Şefika (2013)Osmanlı Kadının Yükselişi (1908-1918) , Ankara: Ötüken Yayınları

LEKESİZ, Ömer, (2013) Sanat Bizim Neyimize? , İstanbul: Profil Yayınları

MACKİNNON, A. Catharine (2003) Feminist Bir devlet Kuramına Doğru, İstanbul: Metis Yayınları

MADRA, Beral (2003) İki Yılda Bir Sanat, İstanbul: Norgunk Yayınları

MOJAB, Shahrzad (2005) Devletsiz Ulusun Kadınları, İstanbul: Avesta Yayınları

MUTLUER, Nil (2008) Cinsiyet Halleri, İstanbul:Varlık Yayınları

NAR, Cemal (2014) Osmanlı’dan Cumhuriyete Büyük Kırılma, İstanbul: Özgü Yayınları

NİETZSCHE (2012) Tragedya’nın Doğuşu, İstanbul: Oda Yayınları

NUTKU, Özdemir (2011) Dram Sanatı, İstanbul: Kabalcı Yayınları

OKUMUŞ, Ejder (2012) Türkiye’nin Laikleşme Serüveninde Tanzimat, İstanbul: İnsan Yayınları

ÖNDİN, Nilüfer (2011) Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1952),İstanbul: İnsancıl Yayınları

ÖZSEZGİN, Kaya (2013) The Sanat Çağı, İstanbul: Kaynak Yayınları

PELVANOĞLU, Burcu (2007), Hale Asaf, İstanbul: YKY

PULTAR, Gönül (2009), Ankara: ODTÜ Yayıncılık

QUELLA- VILLEGAR, Alain (2014) Haremden Kaçanlar İstanbul'da Bir Devlet Meselesi ve Feminizm (1906), İstanbul: YKY

SABBAH, Fetna Ayt (1995) İslam'ın Bilinç Altında Kadın, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

SANCAR, Serpil (2013) Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Erkekler Devler, Kadınlar Aile Kurar, İstanbul: İletişim Yayınları

ŞİŞMAN, Nazife (2011) Sınırsız Dünyanın Yeni Sınırı Başörtüsü, İstanbul, Tımas Yayınları

TANSUĞ, Sezer (1993) Türk Resminde Yeni Dönem, İstanbul: Remzi Kitapevi

TANSUĞ, Sezer (1996) Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları

TANSUĞ, Sezer (1997) Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar, Ankara: Bilgi Yayınları

TAŞYÜREK, Muzaffer (2013) Osmanlı Tarihi, İstanbul: Düşün Yayıncılık

TEKELİ, Şirin (2011) 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar, İstanbul: İletişim Yayınları

TUNALI, İsmail (1987) Poetika, İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları

ULUSOY, M, Demet(2005)Sanatın Sosyal Sınırları, Ankara: Ütopya Yayınevi

YARTAN, Ceren (2010) İstanbul'un 100 Çağdaş Sanatçısı, İstanbul:İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları

YENİSU, Ersin (2014) Osmanlı Tarihin Son İmparatorluğu, İstanbul: Kozalak Yayınları

YILMAZ Mehmet (2012) Sanatın Günceli Güncelin Sanatı, Ankara: Ütopya Yayınları

- **Kitap-İki Yazarlı**

AYDIN, Suavi, TAŞKIN, Yüksel (2014) 1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi, İstanbul: İletişim Yayınları

BORA, Aksu - GÜNAL, Asena (2011), 90'larda Türkiye'de Feminizm, İstanbul: İletişim Yayınları

DUBEN İpek- YILDIZ Esra (2008) Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

HANİSCH Carol- Redstockings vd. (2013) Kişisel Olan Politikadır, Kocaeli: Kült Yayınları

- **Kitap- Tüzelkişi Yazarlı**

İstanbul Modern (2012) Hayal Ve Hakikat Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar

- **Kitap İçinde Yayın (Bölüm ya da Makale)**

ANTMEN, Ahu, (2001), 2000 yılında Türkiye Sanat Ortamının Düşündürdükleri, Editörler: Ahu Antmen, Zeynep Rona, Kitap Adı: Türkiye Sanat Yıllığı 2000, İstanbul: Sanat-Bilgi- Belge Yıllık Dizisi, s.8-13

2. Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

- **Bilimsel Dergi Makalesi - Tek Yazarlı**

BAŞBUĞ, Fatih, “1914 Çallı Kuşağının Türk Resim Sanatına Etkisi” Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi Sayı29, Sayfa 371-392, 2010

İLDEN, Serkan, Levni İmzalı İnsan Resimlerinde Figür Anlayışı, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/1 Winter 2011, s.1268-1280

ÖZGİŞİ, Tunca, “Türkiye’de Toplumsal Değişimin Siyasi Katılıma Etkisi”, Tesam Akademik Dergisi, Cilt 1, Sayı 1, 2014, S.

- **Tez**

ALİÇAVUŞOĞLU, Esra, 1980 Sonrası Türk Sanatı’nda Sanatçının Yaratımında Kendilik Temsili, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2005

AKDAŞ, Serpil, “Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Çallı Kuşağının Yeri Ve Önemi” Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Türk ve İslam Sanatları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2011

APAK, Meral, 1980-90 Arası Türkiye’de Kadın Hareketinin Gelişim Süreci ve 2000’lere Yansıması: Farklılıklar, Tartışmalar, Ayrışmalar, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi,2004

BAŞ, Esra, Arşiv Belgelerinden Hareketle 18. Y.Y. Osmanlı Toplum Hayatında Kadın, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi,2006

BAŞBUĞ Fatih, 1914 Çallı Kuşağı’nın Türk Resim Sanatı ve Eğitimine Katkısı, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim Öğretmenliği, Doktora Tezi, 2009

BAYER, Zehra Canan, Cumhuriyet Dönem, (1923-1950) Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları ile Katkıları, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2009

BEŞKURT, Ayşe Hale “Cumhuriyet Dönemi Sanat Dergilerinde Türk Devrimi (1931-1950)”, İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri Ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk İlkeleri Ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.2006

CELİK, Sibel, Türk Resminde Toplumsal Gerçeklik: Yeniler Grubu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.2009

ÇİÇEK, Volkan, “19. Yüzyıl Sonrası Resim Sanatında Ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Eğilimler” Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi 2010,

İNCEL, Latife Esra, Cumhuriyetin İlanından Günümüze Türk Resminde Köy Ve Köy Yaşantısının Resim Eğitimine Katkısı, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim Öğretmenliği Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.2004

GENÇ M. Ali, Türk Resminin Batılılaşma Sürecinde D Grubu Ressamlarının Rolü, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Genel Sanat Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisan Tezi, 2006

GİRAY, Kıymet, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 1988

GÜNAY, Elif, Nuri İyem Ve Neşet Günal’ın Türk Resim Sanatı’ndaki Yeri, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2011

KANTAR, Seçil Söyleci, Batılılaşma Dönemi Türk Resminde Beden Ve Temsil Sorunları Çerçevesinde Kadın Figürü, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisan Tezi, 2006

KARADAĞ, Esen, Cumhuriyet Dönemi Kadın Sanatçıların Resim Öğretimindeki Rolü, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2008

KIRKPINAR Leyla, Türkiye’de Toplumsal Değişim Ve Kadın, Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Doktora Tezi, 1998

KÜÇÜK, Erkan, Spinoza Felsefesi Işığında Tragedya Sanatının Sophocles’in Oyunları Çerçevesinde İncelenmesi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2010

MURAZ, Özlem, Nur Koçak’ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat Ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2009

ODABAŞ Osman, 1990 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanatta Politik Görüntü ve Eleştiri, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı, Plastik Sanatlar Programı, 2012

ÖTKÜNÇ, Yıldız Öztürk, 1980’li Yıllarda (1980–1990) Türkiye Sanat Ortamının Değerlendirilmesi: Bu Bağlamda Dönemin, Özellikle Resim Alanında Üretilen işlere Yansıması, T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007

ÖZTÜRK, Ayşe, “Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatının Gelişimi, Yapısal Ve Kurumsal Sorunları”, Yeni Yüzyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarım Anabilim Dalı Resim Restorasyonu Ve Teknolojisi Yüksek Lisans Programı, Yüksek Lisans Tezi, 2013

ÖZER, Ayhan, 1980 Sonrası Türk Resim Sanatında Yeni Oluşumlar Ve Sanat Eğitimine Yansımaları, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitimin Kültürel Temelleri Anabilim Dalı Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalı, Doktora Tezi, 2011

PELVANOĞLU, Burcu, 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2009

SERDAR, Buket, “Cumhuriyet Öncesi Ve Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Sanatsal Açısından Ele Alınış Farklılıkları” Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı Resim Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, 2009

SÜRÜCÜ Gülsel, Osmanlı Kadın Dergilerinde Kadının Dünyası 1908-1914, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yakınçağ Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2008

SÜRÜCÜ Münevver, Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi Üzerinden Kadın Ressamların İncelenmesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2011

TURAN, Mahmut “Cumhuriyet Dönemi Demokrasi Hareketleri”, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi,2011

TURANLI, Ümit, “Çağdaş Türk Resim Sanatı’nda Toplumsal Gerçekçilik Sanat Anlayışı (1940-1970) Ve Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı’nda Okuyan Öğrencilerin Resimlerine Yansıması, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi,2013

ÜLKER Çiğdem, II. Meşrutiyet Dönemi Dergilerinde Kadın İmajı 1908-1914 Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.2012

ÜNALAN, Özgül, Osmanlı Devleti’nde Batılılaşma Döneminde İzlenen Siyasetin, Erken Cumhuriyet Dönemindeki Siyasal Ve Toplumsal Yapıya Yansımaları, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı,Yüksek Lisans Tezi 2011

YILMAZ, Azize, 1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Sosyal Yansımalar Bağlamında Neş’e Erdok, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı , Yüksek Lisans Tezi,2011

YILMAZ, Özge, Türk Çağdaş Sanatında Sanat Nesnesi Olarak Beden Kullanımı, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi 2011

3. Elektronik Kaynaklar

• Elektronik Kaynak - Basılı Kitabın Elektronik Sürümü

ERKAYHAN, Şafak, (2011) 1960 Sonrası Almanya’da Türk Sanatçılar,;Göç ve Kültürel Kimlik,
<https://books.google.com.tr/books?id=lzxAwAAQBAJ&pg=PP1&lpg=PP1&dq=%C5%9Fafak+erkayhan+1960+sonras%C4%B1+almanya%27da+t%C3%BCrk+sanat%C3%A7%C4%B1lar+g%C3%B6%C3%A7+ve+k%C3%BClt%C3%BCrel+kimlik&source=bl&ots=3ABM8-750s&sig=NrN1MId4MNBW-KGB1YQhuEL1hlQ&hl=en&sa=X&ei=50WMVfSbNaWcygO-lbrlBA&ved=0CDwQ6AEwBA#v=onepage&q=%C5%9Fafak%20erkayhan%201960%20sonras%C4%B1%20almanya%27da%20t%C3%BCrk%20sanat%C3%A7%C4%B1lar%20g%C3%B6%C3%A7%20ve%20k%C3%BClt%C3%BCrel%20kimlik&f=false> 25/06/2015

YAKTIL OĞUZ, Gürsel, “Kadın Hakları”, **Toplumsal Yaşamda Kadın**, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, Eskişehir, 2002, ss.111-119 (ISBN: 9750601130)

• **Elektronik Kaynak - Basılı Makalenin Elektronik Sürümü**

SÖZER, Ercan, “ Askeri Darbeler Ve Toplumsal Etkileri: 1960, 1971 Ve 1980 Darbeleri” Atılım Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Müdürlüğü e-bülten
Yayın Tarihi: 19-04-2010 Sayı: 18, <http://acikarsiv.atilim.edu.tr/browse/20/21/06/2015>

KILIÇ, Erol, “Türk Resminde Sorgulama: Çağdaşlaşma Sorunu,"Müstakiller Ve D Grubu” Atatürk Üniversitesi güzel sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı 9, 2002, s. 95-103
<http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/view/1025002403/1025002413>
22/06/2005

• **Elektronik Kaynak – Makale**

CAN, Hülya,(2006) “ Aristoteles’te Katharsis Kavramı” Akademeik Tarih, Sayı 2, S.63-72, <http://www.akademiktarih.com/tarih-anabilim-dal-/262-felsefe-ve-sosyal-bilimler-dergisi/13752-say-2-2006-guez.html>, 21/06/2015

ÇAKIR, Serpil, (2008) “1908’in Kadınlar açısından Anlamı”, İstanbul BİA Haber Merkezi, <http://www.bianet.org/bianet/kadin/108437-1908-in-kadinlar-acisindan-anlami>, , 20/05/2015

HOLMAN, Tom, Aksüğür’ün Resminde Kadın arayışı Var, Cumhuriyet, 1982
<http://www.ipekduben.com/tur/reviews/04.php> 20/05/2015

KALKIŞIM, Muhsin, SAYLAN, KEMAL, Gümüşhane’nin Kültür ve Sanat Hayatından 40 Biyografi, Gümüşhane’nin Kültür ve Sanat Hayatından 40 Biyografi, Gümüşhane Üniversitesi Yayınları No: 14, 2013. 22/06/2015
http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/sanat/170seref_akdikin_hayati_ve_resim_sanati.html

KOZLU, Düriye , Türkiye’nin 1990 Ve 2000’li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış, Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi Sayı 2/Cilt 1,2011
<http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/tsad/article/view/2635/2460>

MAMUR, Nuray, Türk Resim Sanatında Kadın Sanatçının Tuvalinde Kadın İmgesi”

Akademik Bakış Dergisi Sayı: 28 Ocak – Şubat 2012 Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi ISSN:1694-528X İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası Kırgız – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat – KIRGIZİSTAN
<http://www.akademikbakis.org>, 26/02/2015

TEZCAN, Mahmut, “Cumhuriyetten Günümüze Türk Ailesinin Dünü, Bugünü Geleceği”, Ç.Ü. Türkoloji-Makale Bilgi Sistemi, 2006,
http://turkoloji.cu.edu.tr/makale_sistem/tum_list.php?t=tum&psearch=Mahmut%20Tezcan, 21/06/2015

TORUK, İbrahim, Türkiye’de 1990-2000 Yılları Arasında Sosyoekonomik Ortamın Ve Kültürel Hayatın Reklamlar Üzerinden Temsili, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı 14 ,2005
<http://dergisosyalbil.selcuk.edu.tr/susbed/article/view/661>, 22/06/2015

UZUNOĞLU, Meryem, Kutluğ Ataman’ın Yapıtlarında Kimliğin Temsili,
www.idildergisi.com,DOI:10.7816/idil-02-07-02
www.idildergisi.com/makale/pdf/1360925536.pdf 25/05/2015

• Elektronik Kaynak - Ağ Sitesinden Erişilen Ağ Sayfası

AKAY, Ali, Çoğalan Gövdenin Cümleleri, *Gösteri*, Sayı 168, Kasım 1994 s.82-84
<http://www.ipekduben.com/tur/reviews/01.php> 05/04/2015

ALTUĞ, Evrim, Kutluğ Ataman, Peruksuz, Açık Radyo 94.9 2002
<http://acikradyo.com.tr/default.aspx?mv=a&aid=1109> 24/06/2015

ARKİTEKT, Temalı Sergi Sanatı Dirileştirir, Resmi Görüş 1993,
<http://www.anibellek.org/?p=441> , 24/06/2015

ATAGÖK, Tomur, Biyografi, <http://www.tomuratagok.com/biyografi.php?l=tr>
25/06/2015

ELMAS, Hüseyin “ Osmanlı Minyatürlerinde Kadın” Anamur Sedir, 2012,
<http://anamursedir.com/yazar.asp?yaziID=685>, 20/05/2015

GÜMÜŞ, Pınar, Canan Şenol İle İbertüname üzerine Söyleşi, Mimesis, 2009
<http://mimesis-dergi.org/2010/02/canan-senol-ile-ibretnuma-uzerine-soylesi-2/>
22/06/2015

GÜRLEK, Nazlı, İnci Eviner İle Söyleşi, <http://incieviner.net/tr/metinler/inci-eviner-ile-soylesi/> 22/06/2015

İNCE, Güler, Sanat Kadın ve Canan Şenol, Radikal 2, 2009
http://www.radikal.com.tr/radikal2/sanat_kadin_ve_canan_senol-960793
25/05/2015

KORTUN, Vasıf, KOSOVA, Erden, Göç, Ofsayt ama Gol, 2007,
<http://ofsaytamagol.blogspot.com.tr/2007/06/migration.html> 12/06/2015

KORTUN, Vasıf, KOSOVA, Erden, Siyaset, Ofsayt ama Gol, 2007,
<http://ofsaytamagol.blogspot.com.tr/2007/06/politik.html> 25/06/2015

KURTULUŞ, Yıldız, “Cumhuriyet’in Kuruluş Yıllarında Türk Resminde Yurttaş Kadın İmgesi”, 2011, Gülce Edebiyat, <http://www.gulceedebiyat.net/konu-cumhuriyet%E2%80%99in-kurulus-yillarinda-turk-resminde-yurttas-kadin-imgesi-18558.html>, 22/06/2015

MADRA, Beral, Modernizm ve 1980’lerde Sanat, Beral Medra Çağdaş Sanat Merkezi, 1991, <http://www.beralmadra.net/articles/other-articles/modernizm-ve-1980lerde-sanat/>, 01/06/2015

ÖZBEK, Çağla, Şükran Moral ile Röportaj: “Sanat Tarihine Girmek Mi Önemli, Bulaşıkları Yıkamak Mı?” 5 Harfliler, 2013, <http://www.5harfliler.com/sukran-moralla-roportaj-sanat-tarihine-girmek-mi-onemli-bulasiklari-yikamak-mi/>,
20/06/2015

SAKİN, Elif ve Diğerleri, Tanzimattan 2000’lere Başörtüsü Sorununun Tarihçesi, 2008, <http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=565> 24/06/2015

ÜSTÜNİPEK, Mehmet, Türk Resim Sanatı Tarihi, Lebriz. com, http://lebriz.com/pages/doc_View.aspx?docID=143&pageID=21&lang=TR,
06/02/2015

ÜSTÜNDAĞ, Nazan, Günümüz Türkiye’sinin Belli Başlı Sorunları, 2015,
<http://researchturkey.org/tr/interview-with-dr-nazan-ustundag-major-social-problems-in-todays-turkey-part-i/> 24/06/2015

YILMAZ, Pınar Üner, Canan'ın Yapıtları Aracılığıyla Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Meselesini Anlamak, 2013, <http://www.fotoritimdergi.com/pinar-uner-yilmaz-cananin-yapitlari-araciligiyla-turkiyede-toplumsal-cinsiyet-meselesini-anlamak> 25/02015

EKLER

Canan

1. Kadın sorunları üzerinde durduğunuz çalışmalarda, eserin sanat izleyicisi üzerinde nasıl bir etki uyandırmasını umuyorsunuz?

Ürettiğim bütün çalışmaları, öncelikli olarak izleyicinin nasıl düşüneceğini, üzerinde nasıl etki bırakacağını düşünmeden yaparım. Bu tür çalışma metodu, otosansür mekanizmasının devreye girmesini de engelleyen bir etmen olduğunu düşünüyorum. Sergileme aşamasında diğer kaygılar devreye giriyor. Doğru algılanıp algılanmayacağı, beğenilip beğenilmeyeceği gibi diğer etkenler. Feminizm düşüncesinden yola çıkarak ürettiğim eserlerin, kuşkusuz bu konu üzerinde bir defa daha düşünülmesi ve tartışılmasını, konunun gündeme gelmesi açısından önemli buluyorum.

2. Kadınlar ile ilgili yapmış olduğunuz çalışmalarda özellikle üzerinde durduğunuz konu nedir ve ele aldığınız konunun Türkiye şartlarında nasıl bir iyileşme göstereceğini düşünüyorsunuz?

Bir kadın olarak günlük yaşıntımda beni ne rahatsız ediyorsa o sanatımın konusu olabiliyor. Aile, toplum, din ve devlet gibi iktidar alanlarının bedenlerimiz üzerindeki tahakkümü genellikle işlerimin ana konusunu oluşturuyor. Sanat yapıtının dolaylı olarak dönüşüme sebebiyet vereceğini düşünüyorum. Bu konu üzerinde düşünmeye sevk edeceğini, üzerinde tartışılacağı ve dolaylı olarak dönüştüreceğini umuyorum.

3. 2000'li yıllardan sonra ülkemizde kadın sorunları üzerine eserler üreten genç kuşak kadın sanatçılar ve eserleri hakkındaki fikirleriniz nelerdir?

Genç kadın sanatçılar kendilerinden önceki kuşağın aksine, feminizmi sahiplenmekte bir sakınca görmüyorlar. Kendilerinin dışlanacağı ya da eleştirileceği korkusunu yaşamadan bu rahatlıkla işlerini üretiyorlar. Bu anlamda ümit verici buluyorum.

Tomur Atagök

1. Kadın sorunları üzerinde durduğunuz çalışmalarda, eserin sanat izleyicisi üzerinde nasıl bir etki uyandırmasını umuyorsunuz?

Web sayfamdan anlayacağınız üzere ilk soyut tanımlama dönemi dışında kadın hep odaklandığım konu olmuştur. Eserin izleyiciyi sorgulamaya motive etmesini hedeflediğimden zaman zaman bir yapıta kısa bir zaman ayıran kişilerin/izleyicilerin onunla ilişki kurmakta zorlandığını düşünürüm. İstanbul Modern'deki Hayal ve Hakikat Sergisi katalogunda ahu Antmen'in bir iki cümlesinden de bunu anlıyorum. Hâlbuki benimle yıllar önce yaptığı söyleşide yapıtlarımı ve söylediklerimi anladığını düşünmüştüm. Burada sorunun zaman zaman kullandığım kemik, vertebra, hatta Çatalhöyük Tanrıçası işimde olduğu gibi rahmin görünür ve görünmez simgelerin birlikte kullanılmasıdır. Bu mekân ve derinliğe soyut gönderme olduğu gibi, vertabranın ayakta duran tek canlı, rahmin de çocuk doğuran canlının kadın olduğunun simgesidir. Resimlerde görüntülenen figür her zaman daha kolay anlaşılırken, soyut kavramlar izleyiciye bu da neden buradan çıktı dedirtebilir. Ancak izleyicinin kendi soruları ve kendi kendine bulduğu yanıtların sanatın benimsenmesine neden olacağı inancıyla izleyiciyi zaman zaman zorlayan bir anlayış eserlerimde mevcut. Eğer eğitim teori ve yöntemlerine bakarsanız, özellikle müzelerdeki sergilemelerin çocukların merakını güdeleyecek yöntemlere doğru yöneldiğini göreceksiniz.

2. Kadınlar ile ilgili yapmış olduğunuz çalışmalarda özellikle üzerinde durduğunuz konu nedir ve ele aldığınız konunun Türkiye şartlarında nasıl bir iyileşme göstereceğini düşünüyorsunuz?

Bu anlayış ve yaklaşımım dönemden döneme farklılık gösterir; Başlıca yaklaşımlarım, Kadının pasif tavrı- kabul etmişliği, sıradan kadınlar, kadına gösterilen şiddet, örnek tanrıçalar, hep birliktelik, kadın ve doğa olarak sıralayabiliriz. Kadın sanatçıların birlik olma çekişi ki bu gerek Amerika'daki 60-70'li yıllardaki eylemleri gerekse daha sonra ABD ve Avrupa'ya

kadın sorunlarına odaklanmalarının tam aksidir.. Şiddeti ifade ederek kanlı bir portre çizmek pek de kullanmak istediğim bir tavır değildir. 1980’den itibaren metal üzerindeki çalışmalar arasında örnek olarak alınacak kadınlar arasında Mary/ Meryem ana Simetrik Sunak’da 1983 tarihli Yeni eğilimler Sergisinde Gümüş Madalya almıştı. Bu çalışmaları birkaç yıl sonra tekrar ettiğimde Anadolu Tanrıçalarını Akbank Sanat’ta sergilemiştim. Bu işler tanrıçaların gücüne sahip olduğumuzu, onları kendimize örnek almamız gerektiğine dayanıyordu. 1993’de başladığım Günceler dizinde günlük malzemeleri kart boyutunda kolajlar olarak yaptıktan bir süre sonra, Hale Asaf’tan Notlar ile Annemden tamamlanmamış Notlar olarak fotoğraf boya ve yazıyı birleştirerek 2 biyografik iş de gerçekleştirdim. Sıradan kadınlar ise aynı profile/görüntüye sahip kadınların ortak tüketici ve kabullenilmiş tavırlarıydı. Doğanın Çağrısı olan son sergimde daha çok doğanın yok oluşuna tepkimi göstersem Arayanlar, Arananlar, Hep Birlikte, Dostlara uzanan Elin Parmakları Açık Olmalıdır, Tanrıçalar ve Doğa, Doğada Arayış gibi eserlerde hep kadın motifi yer almaktadır. Ondan evvel yaptığım bir dizi Oyun, Oyuncaklar, Çocuklar, Savaş, Sevgi de 1999’dan itibaren Uğur Mumcunun bir sözünden yola çıkarak, konuşmayan, susan insanların şiddete neden olduğunu vurgular. Bu diziden itibaren de yazı belirgin bir ifade olarak eserlerimde yerini almıştır

3. 2000’li yıllardan sonra ülkemizde kadın sorunları üzerine eserler üreten genç kuşak kadın sanatçılar ve eserleri hakkındaki fikirleriniz nelerdir?

Son yıllarda yapılan ülkemizde yapılan işlerinin post modern sanat olarak sınıflandırdığımda biraz gecikmiş etkiler olarak görüyorum.

Hale Tenger

1. Kadın sorunları üzerinde durduğunuz çalışmalarda, eserin sanat izleyicisi üzerinde nasıl bir etki uyandırmasını umuyorsunuz?

1-Farkındalığı arttırmak, düşünmeye ve hissetmeye davet etmek. Bu durum tüm çalışmalarım için geçerli.

2. Kadınlar ile ilgili yapmış olduğunuz çalışmalarda özellikle üzerinde durduğunuz konu nedir ve ele aldığınız konunun Türkiye şartlarında nasıl bir iyileşme göstereceğini düşünüyorsunuz?

2-Sadece kadınlar üzerine yaptığım sınırlı sayıda çalışmam var, mesela "Nedime Sara'ya Saygı" adlı işimde Osmanlı'nın son dönemlerinde basılan ilk feminist gazete diyebileceğimiz "Kadınlık" gazetesinden bir okuyucu mektubunu ele almıştım. Mektup, kısaca toplumsal ve sınıfsal olarak ezilen kadının, aynı zamanda aynı aile içinde üç ayrı kuşaktan kadının -anneanne-anne-kız- nasıl bir önceki kuşağın diğeri üzerine baskı kurduğunu göstermesi açısından ilginç ve önemliydi.

3. 2000'li yıllardan sonra ülkemizde kadın sorunları üzerine eserler üreten genç kuşak kadın sanatçılar ve eserleri hakkındaki fikirleriniz nelerdir?

3-Türkiyeli kadın sanatçıların çağdaş sanat üretimindeki yeri her zaman kuvvetli oldu, toplumsal olarak ezilen ve ikinci sınıf muamele gören kadınların sanat alanında sesinin ve soluğunun gür çıkması çok önemli ve sevindirici aynı zamanda da düşündürücü, özellikle sanatı kendilerine bir çıkış, özgürlük alanı olarak görüyor olmaları açısından.

ÖZGEÇMİŞ

1.Adı Soyadı: Serap AKBAŞ

2.Doğum Tarihi: 01.05.1984

3.Öğrenim Durumu

Derece	Bölüm\ Program	Üniversite	Bitirme yılı
Lisans	Resim-İş Öğretmenliği	Dicle Üniversitesi	2005
Yüksek Lisans	Güzel Sanatlar (Stüdyo Çalışmaları)	Doğu Londra Üniversitesi	2007
Sanatta Yeterlilik	Plastik Sanatlar	Kocaeli Üniversitesi	2015

4.Yüksek Lisans Tez Başlıkları

Being a Painter in London (Londra’da bir Ressam Olmak)
Kitaj and Appropriation (Kitaj ve Öykünme)

5.Doktora/ Sanatta Yeterlilik Tez Başlığı

Geçmişten Günümüze Türk Sanatında Kadının Trajedisinin Betimlenmesi

6. Görevler

Arş. Gör. , Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi (2010- 2012)
Teknoloji ve Tasarım Öğretmenliği, Kocaeli (2012- 2013)

6. Katıldığı Etkinlik ve Sergiler

2014, Karma Resim Sergisi, Kuzey /Bakur/North, Diyarbakır
2013, Karma Resim Sergisi, Yalnızca Barışa Tarafız, Kocaeli
2013, Karma Resim Sergisi, Kadına Dair, Kocaeli
2013, Karma Resim Sergisi, Dünya sanat Günü, Kocaeli
2013, Karma Resim Sergisi, Ofiste Sanat 13, Kocaeli
2011,Karma Resim Sergisi, Bireysel Fikirler, Diyarbakır
2011,Karma Resim Sergisi, Tanıklar, İstanbul
2007, Kişisel Resim Sergisi, Fine Art Final Exhibition, Londra
2007, Karma Resim Sergisi, Post Card Art,2, Londra
2007, Karma Resim Sergisi, Post Card Art,1, Londra
2007, Karma Resim Sergisi, Eastends Comes to Southend, Londra
2007, Karma Resim Sergisi, On Paper, Londra

2005, Mezuniyet Sergisi, Lisans, Diyarbakır
2001, Mezuniyet Sergisi, Lise, Diyarbakır

7. Düzenlediği Sergiler

2011, Sahne Tasarımı Deneysel Atölye Sergisi, Koridor Sanat Galerisi, Hereke
2011, Sahne Tasarımı Deneysel Atölye Sergisi, Kordonboyu Kafe, Hereke
2011, Sahne Tasarımı Deneysel Atölye Sergisi, Dolphin AVM, İzmit
2011, Sahne Tasarımı Deneysel Atölye Sergisi 2, Koridor Sanat Galerisi, Hereke
2011, Karma Resim Sergisi, Bireysel Fikirler, Diyarbakır

8. Katıldığı Workshoplar

8.1. Frozen, 19 Ekim- 04 Kasım 2011

8.2. Mavi, 07-11 Eylül 2012

9. Katıldığı Sempozyumlar

9.1 “Türk Resim Sanatı ve Öykünme”, Başkent Üniversitesi, 1. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu, 27-29 Nisan 2011, Ankara

9.2 “Görsel Sanatlarda Feminist Dil”, Kültür Üniversitesi, Mantık, Matematik ve Felsefe IX. Ulusal Sempozyumu, 6-9 Eylül 2011, İzmir

9.3 “Türkiye’de Kadın Sanatçı Olmak” , Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi, 1. Kadın Araştırmaları Sempozyumu, 6-8 Mart 2012, Eskişehir

10. Aldığı Sertifikalar ve Belgeler

10.1. 4-5 Temmuz 2011 tarihleri arasında düzenlenen “ Eğitimcinin Eğitimi; Yeterliliğe Dayalı Program Tasarımı Temel Kavramları ve Uygulamaları”

10.2. International Conference “ exchange for a challenge”, 1-3 Mart 2012