

**TÜRK RESMİNDE KADINLAR, KADIN SANATÇILARIN GÖZÜNDEN
KADIN TEMSİLİYETİ ve SEMBOLLER**

NAZLI BÜBEROĞLU

HAZİRAN, 2020

TÜRK RESMİNDE KADINLAR, KADIN SANATÇILARIN GÖZÜNDEN KADIN
TEMSİLİYETİ ve SEMBOLLER

NAZLI BÜBEROĞLU

TEZ DANIŞMANI: PROF. BURCU PELVANOĞLU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PLASTİK SANATLAR ANABİLİM DALI

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

HAZİRAN, 2020

İNTİHAL

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışmada alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

12.06.2020

Nazlı Büberoğlu



ÖZET

Tarih boyunca, insan, yaşadıklarını dışarıya aktarmak, etrafında olanları göstermek ve betimlemek için birçok farklı yöntem kullanmıştır, resim de bu ifade yöntemlerinden biridir. Bu çalışmada Osmanlı İmparatorluğu'nda, 18. yüzyılda başlayan Modernleşme süreci ve bu süreçte kendine yer bulmaya çalışan sanat üretimi incelenmiştir. Bu durum incelenirken, sanat ile benzer yollar kat eden, toplumdaki kadın figürüne dair araştırmalar yapılmış, kadının toplumda kendine yer edinmek için nasıl yollar bulduğu ve sonrasında bunun sanat alanında kendini nasıl gösterdiğine ilişkin incelemeler yapılmıştır. Bu incelemeler dahilinde, bu sürecin öncesinde ve bu süreçte kadın temsiliyetine dair yaratılan, ortaya çıkan eserler incelenmiştir. Sanatın toplumumuzda, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş süreci ve sonrasında kat ettiği evreler araştırılmış, bu değişim sürecinde yapılmış, üretilmiş çalışmalara bakılmıştır. Kadının, modernleşme ve çağdaşlaşmanın bir sembolü durumunda olduğu bu dönemde kadınların toplumda, eğitimde yer bulma ve yer edinme konularına değinilmiş, bu bağlamda 1914 yılında kadınlar için de açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yetişen ilk kadın sanatçılarımızdan Güzin Duran'ın hayatı ve ürettiği işler incelenmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: *Tanzimat, II. Meşrutiyet, Osman Hamdi Bey, Batılılaşma, Kadın imgesi, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Güzin Duran, Semboller*

ABSTRACT

Throughout the history, humankind have used different methods to express and reflects its feelings and its environment; art as well is among these methods. This research examines, the Modernization process in the Ottoman Empire that started during the 18th century and art production during this process. This research also includes researches on the “women figure” in the society who have crossed similar paths as art, and it explores the methods that the women have used to gain a place in the society and its reflection into art. This research studies, artworks with women figure dated before or during the Modernization process. This research explores stages of development of art in our society starting from the transition period from Ottoman Empire to Republic of Turkey and studies the artworks produced during this timeframe. This research addresses how women, who have been a symbol of modernization, gained a place in the society and education in this era and in this respect analyzes our first women artist Güzide Duran’s life and artworks, who was educated in İnas Sanayi-i Nefise Mektebi which started allowing female students from 1914.

KEYWORDS: *Political reforms in Ottoman Empire, Second constitutional era, Osman Hamdi Bey, Westernization, Women figure, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Güzin Duran, symbols*

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında 18. yüzyılda başlayan Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan değişim süreci ile Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş sürecinde yaşanan Modernleşme Döneminde, sanatın ve kadının toplumda nasıl yer edindiği ve nasıl etkilendiği, dönemin ilk kadın sanatçılarından Güzin Duran'ın sanatı ve hayatı incelenerek ele alınmaktadır.

Öncelikle, bu süreçte bütün desteği ile yanımda olan, Hocam, Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu'na ve Dr. İlkay Canan Canikli'ye yardımları ve sağladığı resimler için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bunun ile birlikte, her anımda, destekleriyle hep benimle olan aileme; anneme, babama, kardeşim Mert ve Pelin'e çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL SAYFASI	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİM LİSTESİ.....	vii
. GİRİŞ.....	1
BÖLÜM II. 19. YÜZYIL OSMANLI İMPARATORLUĞU SİYASİ REJİM& DEĞİŞİM SÜRECİ.....	4
II. I. Tanzimat Dönemi.....	8
II. II. İkinci Meşrutiyet ve Sonrası.....	10
BÖLÜM III. OSMANLI İMPARATORLUĞUNDA KADIN ve SANAT.....	11
III. I. Osmanlı İmparatorluğu'nda Kadının Konumu.....	11
III. II. Osmanlı İmparatorluğu'nda Sanat Ortamı.....	30
III. III. Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili ve Semboller.....	37
BÖLÜM IV. CUMHURİYET ve SONRASI TÜRK SANATINDA KADIN.....	54
IV. I. Cumhuriyet Döneminde Modernleşme Sanat ve Kadın.....	60
BÖLÜM V. GÜZİN DURAN, KADIN SANATÇILARIN GÖZÜNDEN KADIN İMGESİNİN TEMSİLİ ve SEMBOLLER.....	65
V. I. Yaşamı ve Aile Çevresi.....	65
V. II. Öğrencilik Yılları.....	70
V. II.I Dârü'l-Muallimât'ların Açılışı & İnas Sanayi-i Nefise Mektebi.....	70
BÖLÜM VI. SANAT ANLAYIŞI.....	73
VI. I Güzin Duran Resim İncelemeleri.....	79
VI. I. I Manzara Resimleri.....	79

VI. I. II Natürmort Çalışmaları.....	84
VI. I. III Portre ve Otoportreleri	87
VI. I. IV Hat Koleksiyonu.....	94
VI. I. V Karagöz & Hacivat.....	99
BÖLÜM VII. SERGİLER.....	111
VII. I. Kişisel Sergiler.....	111
VII. II. Katıldığı Sergiler.....	111
SONUÇ.....	120
KAYNAKÇA.....	122

RESİM LİSTESİ

- Resim 1. Sacit Kutlu, *Didar-ı Hürriyet, Kartpostallarla İkinci Meşrutiyet*, (Doğu Batı Düşünce Dergisi, II. Meşrutiyet “100. Yıl” Cilt I ISSN:1303-7242 s.18, Sayı:45)..... 8
- Resim 2. Çatalhöyük, Ana Tanrıça Kültü, M.Ö 8000-5500
(<http://www.anadoluuygarliklari.com/anadolu-da-ilkyerlesimler/catalhoyuk-ana-tanrica-kultu/>)11
- Resim 3. Abdullah Buhârî, *Biri Ayakta Diğeri Oturan iki Kadın Figürü Tasviri*, 1740, Albüm Resmi, (Cazım Bezmen, Pamir “Türk Tasvir Sanatında Osmanlı’dan Günümüze Portre ve Kimlik Sorunsalı”, 2018, s.73)..... 15
- Resim 4. Abdullah Buhârî, İmzalı Kurna önünde yıkanan kadın, 1740, Minyatür, Albüm Resmi, 16.4x10.8 cm. İÜK. T9364. (Cazım Bezmen, Pamir “Türk Tasvir Sanatında Osmanlı’dan Günümüze Portre ve Kimlik Sorunsalı”, 2018, s.73)16
- Resim 5. Jean-Auguste- Dominique Ingres, Türk Hamamı, 1863, Tuval üzerine yağlıboya, 108 x 110 cm, Paris, Louvre Müzesi. (<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/turkish-bath>)18
- Resim 6. Kartpostal, Doğu Güzeli, Salut de Constantinople (no.9701), 21 Şubat 1907 İstanbul’dan Fransa’ya gönderilmiş kartpostal, Seyhun Binzet Koleksiyonu. (Üryan, *Çıplak, Nü Türk Resminde Modernleşme Öyküsü*, Sergi Kataloğu ISBN 978 605 4642 – 51 – 9, 2015, s.107)..... 19
- Resim 7. Fotoğraf, Osman Hamdi Bey ve Kızı Nazlı, 1900’lü yıllar (<https://tr.pinterest.com/pin/416864509231195307/>).....26
- Resim 8. Fotoğraf, Osman Hamdi Bey ve Ailesi, 1900’lü yıllar, (<http://mb.muhamrem.co.uk/osman-hamdi-bey-muze-evi/>)..... 27
- Resim 9. Sami Yetik, Osman Hamdi, Tarihsiz, Kâğıt üzerine karakalem, 35x28 cm (Ahu Antmen, *Kimlikli Bedenler*, 2014, s.59)35
- Resim 10. Halife Abdülmecid Efendi, Cariye, 1887, Tuval üzerine yağlıboya, 190 x 123cm, Özel Koleksiyon. (Ahu Antmen, *Kimlikli Bedenler*, 2014, s.55).....38
- Resim 11. Ağlayan Kadınlar Lahdi *ayrıntı*, Arkeoloji Müzesi, İstanbul. (Ahu Antmen, *Kimlikli Bedenler*, 2014, s.55)39

- Resim 12. Halife Abdülmecid Efendi, Beden Etüdü, Kâğıt üzerine füzem, 50x65.5 cm, İstanbul Milli Saraylar Koleksiyonu. (Ahu Antmen, *Kimlikli Bedenler*, 2014, s.56).....41
- Resim 13. Osman Hamdi Bey, Kur'an Okuyan Kız, 1880, Tuval üzerine yağlıboya, 41,1 x 51cm, Özel Koleksiyon. (<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyad-h/hamdi-osman/osman-hamdi-kuran-okuyan-kiz-9740/>)..... 43
- Resim 14. Osman Hamdi Bey, Vazoyu Yerleştiren Kız, 1881, Tuval üzerine yağlıboya, 37 x 55 cm, Saim Birkök Koleksiyonu. (Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, Mustafa Cezar,1971, s.91)45
- Resim 15. Osman Hamdi Bey, Okuyan Kadın, ykş. 1890, Tuval üzerine yağlıboya, 108 x 206 cm. (Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, Mustafa Cezar,1971, s.307)47
- Resim 16. Osman Hamdi Bey, Tekvin/Yaratılış, 1901, Tuval üzerine yağlıboya, 210 x 108 cm. (Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, Mustafa Cezar,1971, s.329)48
- Resim 17. Osman Hamdi Bey, Tekvin/Yaratılış, 1901, Ayrıntı,.....48
- Resim 18. Halil Paşa, Uzanan Kadın, 1894, Tuval üzerine yağlıboya, 41 x 60 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. (Ahu Antmen, *Kimlikli Bedenler*, 2014, s.17) 51
- Resim 19. Şeref Akdik, Millet Mektebi, 1930, 150x180 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Ankara Resim Heykel Müzesi, (http://acikerisimarsiv.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/710/oguz_yurtadur_tez.pdf?sequence=1&isAllowed=y)..... 54
- Resim 20. Şeref Akdik, Millet Mektebi'ne Kayıt, 1935, Tuval üzerine yağlıboya, 167,5x212,5 cm,Ankara Resim Heykel Müzesi, (https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/33373/asli_korur.pdf?sequence=1),.....57
- Resim 21. İbrahim Çallı, Park Otelde Yılbaşı Balosu,1930, Tuval üzerine yağlıboya, 75 x 80 cm, Özel Koleksiyon, (<https://www.picuki.com/media/1783220384754450137>),..... 59
- Resim 22. Güzin Duran, *Gölgede Kalmış Değerli Bir Sanatçı*,TahaToros Arşivi...69
- Resim 23. Güzin Duran, Ada'dan Görünüm, Tarihsiz, Mukavva üzerine yağlıboya, 28x35 cm, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi, (<http://www.artnet.com/artists/g%C3%BCzin-duran/adadan->

- [g%C3%B6r%C3%BCn%C3%BCm-U6w8mBtXXKP2qefOoYOpaA2](http://www.artnet.com/artists/g%C3%BCzin-duran/adadan-g%C3%B6r%C3%BCn%C3%BCm-U6w8mBtXXKP2qefOoYOpaA2)).....79
- Resim 24. Güzin Duran, Manzara, Tarihsiz, Mukavva üzerine yağlıboya, 28x35 cm, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi. (<http://www.artnet.com/artists/g%C3%BCzin-duran/adadan-g%C3%B6r%C3%BCn%C3%BCm-U6w8mBtXXKP2qefOoYOpaA2>).....81
- Resim 25. Güzin Duran, Boğaz’da Manzara, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 28 x 35 cm, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi. <http://artists-birthdays.blogspot.com/2020/03/guzin-duran-d-1898-istanbul-o-1981-turk.html>...82
- Resim 26. Güzin Duran, Büyük ada İskelesi, 1968, Tuval üzerine yağlıboya, 29 cm x 63 cm, Feyhaman Duran Müzesi Koleksiyonu, Taha Toros Arşivi, Dosya No: 183-Feyhaman-Güzin Duran. (<https://core.ac.uk/reader/84783079>).....84
- Resim 27. Güzin Duran, Natürmort; Portakallar, Tarihsiz, Kontrplak üzerine yağlıboya, 46,5 x 59 cm, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi. (Taha Toros, *İlk Kadın Ressamlarımız*, Akbank Yayınları,1988, s.55)85
- Resim 28. Güzin Duran, Vazoda Çiçekler, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya (<https://openaccess.dogus.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11376/2983/10137446.pdf?sequence=1&isAllowed=y>).....84
- Resim 29. Güzin Duran, İç Mekân, Tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi. (Şahin Karadalı M. “Türk Resminde Geleneksel Motifler: Güzin Duran, Fahr el nissa Zeid, Maide Arel”, International Journal Entrepreneurship and Management Inquiries Dergisi ISSN: 2602 – 3970 / Dönem / Cilt: 2 / Sayı: 3, 2018, Araştırma Makalesi, s. 255)85
- Resim 30. *Feyhaman Duran, 2017, İki Dünya Arasında Sergisi*’nden bir Duvar Görüntüsü.....86
- Resim 31. Güzin Duran, Nü, Kadın, Tarihsiz, Kontrplak üzerine yağlıboya, 46x 38 cm, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi (Taha Toros, *İlk Kadın Ressamlarımız*, Akbank Yayınları,1988, s.56)88
- Resim 32. Güzin Duran, Otoportre, Tarihsiz, Kâğıt üzerine suluboya, 35x27 cm, Feyhaman Kültür ve Sanat Evi, Env. No:1602/2000 (Canikli İ.C, “Ressam Güzin Duran”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005, s. 90)91
- Resim 33. Güzin Duran, Otoportre, Tarihsiz, Kâğıt üzerine suluboya, 36,5 x43 cm, Feyhaman Kültür ve Sanat Evi, Env. No:183/2000 (Canikli İ.C, “Ressam Güzin Duran”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005, s. 88).....92
- Resim 34. Güzin Duran, Yazı İşlemeli İbrikler, Tarihsiz, Yazı-resim, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi. (Feyhaman Duran, *İki Dünya Arasında Sergi*

Katalogu 2017, Aldemir Kilercik A., “Feyhaman Duran’ın Hattatlığı ve Musavvirliği” s.54).....	93
Resim 35. Güzin Duran, Yazı İşlemeli İbrikler, Tarihsiz, Yazı-resim, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi. (Feyhaman Duran, İki Dünya Arasında Sergi Katalogu 2017, Aldemir Kilercik A., “Feyhaman Duran’ın Hattatlığı ve Musavvirliği” s.54)	94
Resim 36. Güzin Duran, Yazı İşlemeli İbrikler, Tarihsiz, Yazı-resim, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi. (Feyhaman Duran, İki Dünya Arasında Sergi Katalogu 2017, Aldemir Kilercik A., “Feyhaman Duran’ın Hattatlığı ve Musavvirliği” s.54)	94
Resim 37. Güzin Duran, Yazı İşlemeli İbrikler, Tarihsiz, Yazı-resim, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi. (Feyhaman Duran, İki Dünya Arasında Sergi Katalogu 2017, Aldemir Kilercik A., “Feyhaman Duran’ın Hattatlığı ve Musavvirliği” s.54)	95
Resim 38. Güzin Duran, Nefir Üfleyen Bektaşî Dervîşi (Feyhaman Duran, İki Dünya Arasında Sergi Katalogu 2017, Aldemir Kilercik A., “Feyhaman Duran’ın Hattatlığı ve Musavvirliği” s.54)	96
Resim 39. Güzin Duran, Ney Çalan Mevlevî Dedesi, Tarihsiz, yazı-resimleri, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi. (Feyhaman Duran, İki Dünya Arasında Sergi Katalogu 2017, Aldemir Kilercik A., “Feyhaman Duran’ın Hattatlığı ve Musavvirliği” s.54).....	97
Resim 40. Güzin Duran’ın Yaşadığı Evden bir Görünüm, Feyhaman Duran Müzesi, (Yücesoy, H. “Başlangıçtan Günümüze Karagöz Hacivat Figürlerinin İllüstrasyon Sanatındaki Yeri”, 2013, s.119)	100
Resim 41. Güzin Duran’ın Yaşadığı Evden bir Görünüm, Feyhaman Duran Müzesi, (Yücesoy, H. “Başlangıçtan Günümüze Karagöz Hacivat Figürlerinin İllüstrasyon Sanatındaki Yeri”, 2013, s.119)	101
Resim 42. Güzin Duran’ın Yaşadığı Evden bir Görünüm, Feyhaman Duran Müzesi, (Yücesoy, H. “Başlangıçtan Günümüze Karagöz Hacivat Figürlerinin İllüstrasyon Sanatındaki Yeri”, 2013, s.120)	102
Resim 43. Karagöz İllüstrasyonu, (Yücesoy, H. “Başlangıçtan Günümüze Karagöz Hacivat Figürlerinin İllüstrasyon Sanatındaki Yeri”, 2013, s.121)	103
Resim 44. Hacivat İllüstrasyonu, (Yücesoy, H. “Başlangıçtan Günümüze Karagöz Hacivat Figürlerinin İllüstrasyon Sanatındaki Yeri”, 2013, s.121).....	104

Resim 45. Bahçeli Köşk İllüstrasyonu, (Yücesoy, H. “Başlangıçtan Günümüze Karagöz Hacivat Figürlerinin İllüstrasyon Sanatındaki Yeri”, 2013, s.122).....	105
Resim 46. Bekçi İllüstrasyonu, (Yücesoy, H. “Başlangıçtan Günümüze Karagöz Hacivat Figürlerinin İllüstrasyon Sanatındaki Yeri”, 2013, s.122).....	106
Resim 47. Hamal İllüstrasyonu, (Yücesoy, H. “Başlangıçtan Günümüze Karagöz Hacivat Figürlerinin İllüstrasyon Sanatındaki Yeri”, 2013, s.123).....	107
Resim 48. Zenne İllüstrasyonu, (Yücesoy, H. “Başlangıçtan Günümüze Karagöz Hacivat Figürlerinin İllüstrasyon Sanatındaki Yeri”, 2013, s.123).....	108
Resim 49. Çengi İllüstrasyonu, (Yücesoy, H. “Başlangıçtan Günümüze Karagöz Hacivat Figürlerinin İllüstrasyon Sanatındaki Yeri”, 2013, s.124).....	109
Resim 50. Paşazade İllüstrasyonu, (Yücesoy, H. “Başlangıçtan Günümüze Karagöz Hacivat Figürlerinin İllüstrasyon Sanatındaki Yeri”, 2013, s.124).....	110

GİRİŞ

İlkçağdan günümüze kültürler, dinler, savaşlar başka bir deyişle toplumda yaşanan olaylar; yaratma, herhangi bir şeyi ortaya çıkartmak konusunda oldukça etkili olmuştur. Bu durum, eserlere ortaya çıktıkları dönem göz önünde bulundurularak bakıldığında daha anlaşılır olur. Kültür kuramcısı Stuart Hall'e göre, kültür paylaşılanlardan oluşan ve ortaya çıkan anlamlar bütünüdür (Hall, 2008). Burada, Hall tarafından tanımlanmak istenilen, bir toplumda insanların çeşitli imgelere ve pratiklere nasıl hikayeler yazdıkları ve onları nasıl anlamlandırdıklarıdır; belli bir süreçte verilen bütün anlamlar, o toplum ve kültür ile ilgili bize ipuçları verir. Bu yüzden ki, üretilmiş olan eserler ve bu eserlerde kullanılmış olan çeşitli sembol ve imgeler, tarihte yaşanan olayları anlamlandırmada önemli bir rol oynamaktadır. Böylece sanatın, üretilen eserlerin algılanışı, üretildiği kültür ve toplum içerisinde yaşananlar ve ona yüklenen anlamlar ile bakıldığı zaman bir söylem kazanır. Raymond Aron, *Sosyolojik Düşüncenin Evreleri* isimli kitabında Fransız Sosyolog, Emile Durkheim'in (1858-1917), insan etkinlikleri ile ilgili yaptığı çıkarımından bahsetmektedir. Durkheim'a göre insan etkinlikleri tarih boyunca yavaş bir şekilde farklılık göstermeye başlar. İlk toplumlarda ahlak, dinden ayrılmaz, hukuk ile bilim, ahlak ve dinden yavaş yavaş ayrılarak özerkliğini kazanmıştır. Durkheim'in hukuk ve bilim için söylediği bu durum aslında sanatta da yaşanmıştır ve hala yaşanmaktadır. Sanat hem Avrupa sanatında hem Türk sanatında uzun bir süre din ve ahlak yolu ile toplumda yer bulmuş ve bu durum ancak dinin yerini bilimin almaya başlaması ile değişim göstermeye başlamıştır (Aron,2010). Bu çalışmada da işlenecek olan, Osmanlı toplumunda sanat ve kadın temsili konuları da kültür ve din bağlamında toplumda yaşananlar çalışılarak incelenmiştir.

Osmanlı'da, İslami gelenek, örf ve âdetler ile, özünde süsleme olan bir sanat tarzından Batılılaşma ile Cumhuriyet'e geçiş döneminde, o zaman kadar olan üretilen İşlerin kendini daha farklı bir sanat anlayışına doğru bıraktığı bir süreç yaşanmıştır. Bu bağlamda düşünerek, Osmanlı resim sanatının, Osmanlı Modernleşmesi ile hız kazanan değişim sürecine ve bütün bu süreçte kadınların hem sosyal yaşamda hem de sanattaki yerlerine bakılmıştır. Nilüfer Göle, *Modern Mahrem* isimli kitabında, insan bedeni Batı dünyasında bilim ve çağdaşlaşma doğrultusunda estetik ve sağlık açısından incelenirken, Müslüman beden ise ahlak ve dini inanç doğrultusunda algılanmıştır diye bu durumu yorumlamaktadır (Göle, 1991). Göle'nin burada bahsettiği gibi Müslüman beden, İslami inanışa göre İlahî gücün bir tasviridir ve İslam'daki suret yasağının en önemli nedenlerinden birisi de budur ve Durkheim'in da söylediği gibi o dönemde dinin etkisi ile Osmanlı tarihinde, sanat karşımıza, süsleme ve minyatür çalışmaları ile çıkmaktadır. Osmanlı'dan, Cumhuriyet Dönemi'ne geçiş sürecinde ise, özellikle Batılılaşma Dönemi ve sonrasında, toplumda yaşananlar ile bu durum değişmeye başlamış 1882 yılında Cumhuriyet'in kuruluşundan önce ilk Güzel Sanatlar Okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi açılmış ve resim alanında eserler üreilmeye başlanmıştır. 1914 yılında ise kadınların da eğitimden faydalanabileceği İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kurulur ve bu süreçte, kadının toplumdaki yerinin yeniden belirlenmesi ve toplumsal haklara sahip olması için oldukça fazla çalışma yapılır. Bütün bu süreçlerin inceleneceği tez çalışmasında, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş, bu süreçte toplumda yaşanan değişimler, sanatın hayatımıza girişi ile kadınların erkek sanatçıların gözünden temsil edilişi, ülkenin modernleşmesine dair yapılan çalışmalar ve ilk kadın sanatçılarımızdan Güzin Duran'ın hayatına ve eserlerine yer verilmiştir.

II. 19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu Siyasi Rejim & Değişim Süreci

II.I Tanzimat Dönemi

18. yüzyıldan itibaren, Osmanlı İmparatorluğunun dünyası değişmeye başlar. İmparatorluk, 1699'da Kutsal İttifak Devletleri (Avusturya, Venedik ve Lehistan) ile yapılan Karlofça Antlaşması ile Gerileme Dönemi'ne girer; fakat Gerileme Dönemi olarak adlandırılan bu dönemde imparatorlukta yenilik ve ilerleme adına birçok değişim yaşanır. Bu değişimin en önemli nedenlerinden biri, matbaanın kullanılmaya başlanması ve bununla birlikte pozitif bilimler alanında açılan mühendislik ve tıp okullarında yapılan ilk çeviriler ile birlikte ilk gazetelerin yayımlanması olur (Antmen, 2015).

III. Ahmet döneminde (1703-1730), Batı'daki atmosferi anlamak ve incelemek amacı ile birçok elçi Batı'ya gönderilir, gönderilen elçiler Batı'daki yaşama dair gördükleri ve incelediklerini Osmanlı'ya geri döndüklerinde topluma yansıtırlar. Yeni tanışılan bu yenilikler ile, bu dönemde Batı Uygarlığının ve toplumunun, mutluluğuna, huzuruna yönelik değerleri olduğu düşünölmeye başlanmış ve İmparatorluk'ta yayılan bu düşünceler ile birlikte Batı değerleri incelenmeye başlanır, bununla birlikte 1718 yıllarından 1730 yıllarına kadar sürecek olan Lale Devri olarak adlandırılan döneme adım atılır. Lale Devri, halkın içinde değil, daha çok Osmanlı üst idare sınıfı içerisinde yaşanmış ve çoğunlukla üst sınıfı etkilemiştir. Lale Devri ile Osmanlı'da Batıcılık diye adlandırılan kavram sıklıkla gündeme gelmeye başlar. Tanışılan Batıcılık kavramı ile Batı, bu dönemden itibaren, ilerleme ve gelişme yönünde toplumsal ve fikirsel olarak erişilmesi gereken nokta olarak algılanmaya başlar ve bütün bu yaşananlar bu dönem, Tanzimat Devri için önemli bir temel oluşturmuştur, yaklaşık yüz sene sürecek olan bu değişim dönemi ve sonrasında

Osmanlı toplumunda yaşanacak Batılılaşma, çağdaşlaşma ve modernleşme adına yapılacak olan değişiklikler için bu dönem hem devlette hem toplumda bir temel hazırlamıştır.

Osmanlı'da, bu dönem başlayan Gerileme Dönemi'ne bakılacak olur ise, Gerileme devlet yönetiminde yaşananlar ve buna bağlı olarak askeri düzenin bozulması ile başlar. Yönetimde, İmparatorluk'un durumu ve geleceği hakkında sorular sorulmaya ve bu durumu düzeltmek için yapılması gereken düzenlemeler tartışılmaya başlanır. Bu dönemde, biraz önce de bahsedildiği gibi Batılılaşmanın etkisi ile İmparatorluk, Batı'nın askeri üstünlüğünden yola çıkarak onları örnek alma yoluna gitmiş ve bu dönemde Batı ile bir karşılaştırma yaparak imparatorluk için bir çıkış yolu oluşturulmaya çalışılmıştır. Böylece, Batı'nın askeri eğitim ve teknolojisinde yaşanan gelişmelerin inceleme çalışmaları ile ileride imparatorlukta göreceğimiz yenilikler için ilk adımlar atılır.

18. yüzyıla gelindiğinde, özellikle 1720'lerden sonra, Şerif Mardin'in *Türk Modernleşmesi* isimli kitabında bahsettiği gibi, Osmanlı'da mevcut olan düşünce ve inanç sistemi tartışılmaya başlanır, bu zamana kadar Osmanlı'da yoğun olarak görülen dini inanış ve bu inanışın getirdiği düşünce sistemi ile yapılan savaşların sonucu kısmen Tanrı'ya bırakılmaktayken, bu dönemde ilk defa bu inanç sorgulanmaya başlanır ve bu tartışmaların bir getirisi olarak teknolojik ilerlemelerin ve değişimlerin sonuç verebileceği düşüncesi gelişmeye başlar. Fakat yapılan bütün bu sorgulamalara rağmen, köklü dini geçmişi olan Osmanlı için, özellikle ulema sınıfı arasında bu yeni ve akılcı düşüncenin uygun olmadığına ve gerilemenin din bütünlüğünün kaybedilmesi yüzünden olduğuna dair birtakım görüşler ortaya çıkmaya başlar, bu durum da toplumdaki düzenin bozulmasına sebep olur ve bu yüzden, 8 Eylül 1730 yılında Patrona Halil İsyanı çıkar. Çıkan bu isyan günlerce sürer ve isyan

sırasında sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa idam edilerek öldürülür, Sultan III. Ahmet tahttan indirilir ve yerine, yeğeni I. Mahmut geçer. Şerif Mardin, bu durumdan şöyle söyleyerek devam etmiştir; *“Batıyla kurulan ilişkileri halkın yararlarının unutulması olarak değerlendiren, Osmanlı toplumunun içinden kaynaklanan bu itiş cumhuriyet devrine kadar sürecek olan Batılılaşma ile birlikte gelen bir etki-tepki mekanizmasının ilk örneğini teşkil eder.”* (Mardin, 1991, s.13) Mardin burada daha sonra da incelenecek olan modernleşme ile yapılmaya çalışılan ve toplumda modernleşmeye karşı yaşanan birçok karşı tutumun toplumdaki ilk ayak izlerinden bahsetmektedir.

Mardin, çıkan isyanların diğer örnekleri olarak, 1807 Kabakçı İsyanı, 1859 yılında Nakşibendi şeyhinin teşviki ile şekillenen Kuleli Vak’ası ve 31 Mart 1909 Hareketini gösterir. Buradan da anlaşılacağı gibi, modernleşme sürecine giren imparatorluk için cumhuriyetin kuruluşuna kadar yaşanacak olan değişimler toplumda kendini göstermeye başlamıştır. Bu yeni siyasi ve hukuki çerçevede, Topkapı Sarayı’nın altında yer alan Gülhane Parkı’nda, 3 Kasım 1839 yılında birçok yeni düzenlemeyi içeren Tanzimat Fermanı ilan edilir. Böylelikle, 1839-1871 yılları arasında sürecek olan Tanzimat dönemi başlar. Tahtta, Sultan II. Mahmut’un oğlu, I. Abdülmecid (1823-1861) vardır. Tanzimat’ın kelime anlamına bakılır ise, Tanzimat Osmanlı’ca bir kelime olup, düzenlemeler ve reformlar anlamına gelmektedir. Bu dönemde, Erik Jan Zürcher’in *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi* kitabında belirttiği gibi; Tanzimat’ta üç ana mesele üzerinde durulmuştur bunlar, insan hakları, hukuk devleti, özgürlük ve demokrasi alanlarıdır. Bu alanların modernleşmesi adına önemli çalışmalar yapılmış ve bütün bunların sağlanması için birçok önemli adım atılmıştır. Tanzimat’ın ilanı, Batılılaşmanın ilk somut adımı olarak

değerlendirilmektedir. Fakat, toplumda Tanzimat'a ve modernleşmeye karşı olan tavırlar tarafından yapılanlar oldukça eleştirilmiştir (Zürcher, 2000).

Bununla ilgili daha detaylı bir araştırma yapıldığında *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*'nde Mehmet İzzet (1985), "Tanzimat'a Dair" isimli makalesinde Tanzimat hareketini üç fikir etrafında özetler; birincisi 1839 ve 1859 yıllarında kurulan modernleşme temelleri, ikincisi Danıştay, mahkemeler ve vilayet örgütleri ile oluşturulan hukuki devlet biçimi, üçüncüsü ise okul ve hastanelerin açılması ile çevrenin gelişip güzelleşmesine dair yazılan raporlardır. Tanzimat'ı ve fikirlerini özetlerken, İzzet bir diğer yandan da Tanzimat'ı ve Tanzimat'ın ortaya koyduğu hareketi tamamen Avrupa'dan alınmış, yabancı bir taklit olarak eleştirmektedir (İzzet, 1985). Yabancı bir taklit olarak tanımlanan bu durum, o dönemde toplumda oluşan kafa karışıklığını da belirtmektedir.

İlber Ortaylı, *Osmanlı'da Değişim ve Anayasal Rejim Sorunu* kitabında ise bu durumu Tanzimat insanının geleneklerinden tamamen kopmamış olduğunu vurgulayarak açıklar, fakat yine de Türkiye'de geleneği değiştirmenin Tanzimatçılarla başladığı söyleyerek devam eder. Bunun yanı sıra toplumun belli bir kısmında başlayan değişim ve bu değişim havasının toplumun birçok yerine ulaştığından bahsetmektedir ve bir toplumda değişim başladığında öngörülen alanlar kadar değişimin öngörülmeven alanlara da sıçradığından bahseder (Ortaylı,2019). Özetleyecek olur isek, Ortaylı, Osmanlı toplumunun çok köklü bir değişim geçirmemesinden fakat yine de yaşanan bu değişimin toplumun her kesimine ve kurumuna yansıdığından bahsetmiştir. Bununla birlikte değişimin öngörülmeven alanlara sıçradığından bahseder, buradaki kasıt Osmanlı aile yapısı ve Osmanlı kadınının yaşadığı değişimlerdir. Burada da belirttiği gibi, Tanzimat dönemi ile

başlayan süreçte Osmanlı kadınının hayatında önemli değişiklikler ve gelişmeler yaşanmaya başlar.

Serpil Çakır *Osmanlı Kadın Hareketi* kitabında, kadınlar için tanınan haklardan ve geleneksel yapıdan kopmanın ilk kez 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı ile mümkün olduğunu söyleyerek bahseder (Çakır, 2016). Tanzimat'a gelinene kadar, 19. yüzyılda başlayan hukuki sürecin geliştirilmesi ile birlikte, 1876 yılında Osmanlı'nın ilk anayasası Kanun-i Esasi yürürlüğe girmiştir. Yürürlüğe giren Kanun-i Esasi ile hilafet ve resmi din, yani hukuki ve laiklik süreci ilk defa birbirinden ayrılır.

II.II İkinci Meşrutiyet ve Sonrası

1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı ile II. Meşrutiyet'in yolu açılmıştır. Halil İnalçık (2008), *II. Meşrutiyet: Anayasa Rejimi Geliyor, Cumhuriyet Yolu Açılıyor* isimli kitabında değişim ve modernleşmeden bahsetmeden önce; Osmanlı döneminin fikir ve siyaset adamlarından Kılıçzade Hakkı'nın (1872-1960), 1800'lü yıllarda hazırladığı ve o dönem genç kurmay subayların okuduğu bir dosyada, Atatürk'ten önce Latin harflerinin ve Avrupalı kılık kıyafetin kabul edildiğinden bahsetmektedir. 19. yüzyılın sonları "Garpcılar" olarak adlandırılan Batı yanlıları, Türkiye için hayatın, bir diğer deyişle yaşamın mutlak bir Batılılaşma ile mümkün olacağı görüşünü savunmaktadır. Tanzimat'ın ilanından sonra, 1860 yılında "Tercüman-ı Ahval" adı ile imparatorlukta ilk özel gazete çıkar, İnalçık gazetenin çıkışından Türk fikir hayatında yaşanan devrimsel bir durum olarak bahsetmiş ve ilk kapsamlı Batılılaşma teorisinin de bu özel gazetede tartışma konusu olduğunu ve bugüne kadar kamuoyu oluşturmakta en güçlü aracın gazeteler olduğunu söyleyerek devam etmiştir. Dönemin önemli edebiyatçıları ve düşünürlerinden, Şinasi çıkan yeni gazetede; "*Bildirir haddini sultana senin kanunun*" diyerek kanunların ve hukukun

üstünlüğü ile ilgili düşüncesini oldukça açık bir şekilde belirtmiştir. Görüldüğü gibi, çıkan bu gazete de Tanzimat gibi, II. Meşrutiyet’i hazırlayan en önemli siyasi fikir ortamının kaynağı oluşturmuştur. Bunun ile birlikte, gazetede fikir birliği oluşturması açısından yer verilmiş bir kartpostal bulunmaktadır (Resim.1). Yer alan bu kartpostalda, Garpcılar ve İslamcıların bir arada bulunduğu ve Meşrutiyet’e sahip çıktıklarını anlatan bir çizim görülür (İnalçık,2008). Burada bir parantez açarak, değişimler ve toplumda yaratılmaya, oluşturulmaya çalışılan yenilikçi algının yer etmesi için gazetelerin çıkmasıyla oluşan fikir özgürlüğü ve görselliğin büyük bir rolü olmuştur. İlk gazetenin çıkışı, fikirlerin daha özgür olarak söylenebilmesi ve bu dönemde kendini gösteren, görselliğin ve sembollerin halka yayılmasının öneminden bahsetmek mümkündür.



Resim.1 “Yaşasın Meşrutiyet, Hürriyet, Uhuvvat ve Müsavat” Sacit Kutlu,

Didar-ı Hürriyet, Kartpostallarla İkinci Meşrutiyet, 1908-1913

Doğu Batı Düşünce Dergisi, II. Meşrutiyet “100. Yıl” Cilt I ISSN:1303-7242

s.18, Sayı:45

İnalcık tarafından, gazeteden sonra, II. Meşrutiyet'in ilanını hazırlayan diğer büyük temel, laik mektepler olarak belirtilmiştir. Buradaki “*laik*” kelimesini kullanmasının sebebini ise o dönem Osmanlı toplumunun sadece Türkler 'den değil, Rum ve Ermeniler 'den de oluşmasına bağladığını belirterek açıklamıştır ve İnalcık'a göre yalnız ekonomik değil, siyasette de oldukça faal olan gayrimüslim cemaatler, 1876'da ilk Osmanlı anayasası, Kanun-i Esasi, çıkarılmadan önce, ilk laik cemaat meclislerini kurmuş ve bu durum da yaşanan diğer bütün gelişmeler gibi, Meşrutiyet'in hazırlanmasında önemli bir rol oynamıştır (İnalcık, 2008).

Daha önce de bahsedilen, 1876 yılında çıkarılan anayasa ile Osmanlı toplumunda anayasal dönem başlamıştır ve 1908 yılında ilan edilecek olan Meşrutiyet'in hazırlanması için önemli rol oynamıştır. Bütün bunlar ile birlikte, Yaşanan bütün bu hukuki, siyasal ve toplumsal değişimleri, kadının toplumda değişen yerinde de görmek mümkün olmuştur, yaşanan bu değişimler ile birlikte Osmanlı'da kadının toplumdaki konumu da değişecek, modernleşme ile birlikte bu konuda önemli haklar elde edilecektir. Tanzimat'tan altmış dokuz yıl sonra, 1908 yılında, ülkede II. Meşrutiyet ilan edilir. Meşrutiyet ile birlikte, Osmanlı İmparatorluğu'nun değişimi için öncülük edecek, yapısal oluşum ve değişimler için Tanzimat'tan sonra bir süreç daha başlar ve bu süreç ile Osmanlı'nın siyasal yapısı özgürleşme ve laikleşme içerisine girmiştir (Çakır, 2000). Bu dönem, Tanzimat ile başlayan ve 1923 yılında Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar yaşanan değişim sürecinin önemli bir aşaması niteliğindedir.

III. OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA KADIN ve SANAT

III.I Osmanlı İmparatorluğu'nda Kadının Konumu

Osmanlı'da yaşanan bu siyasal ve toplumsal değişim döneminden bahsettikten sonra ise, Anadolu topraklarında ve Osmanlı İmparatorluğu'nda kadının ve sanatın toplumdaki yeri araştırılacak ve incelenecektir.

Kadın figürü, yıllar boyunca farklı coğrafyalarda, farklı kişiler, farklı imparatorluklar ve farklı devletler tarafından farklı şekillerde temsil edilmiştir. Bu noktada, kadınların toplumdaki yerini ve bu farklılıkları anlamak için tarihsel süreçte kadına atfedilen sembollerin detaylı incelenmesinin birtakım çıkarımları olacaktır.

Kadının ilk temsili, Anadolu topraklarında milattan önceye kadar tarihlenmektedir; milattan önce, 5.750 yılına tarihlenen Çatalhöyük Konya'da bulunmuş olan Tanrıça Figürü bunlardan biridir. Bu figüre bakıldığında, kadın figürünün heykelde iri göğüsleri ve kalçaları ile betimlendiği görülür (Resim. 2).



Resim.2 Çatalhöyük, Ana Tanrıça Kültü, M.Ö. 8000-5500(<http://www.anadoluuygarliklari.com/anadolu-da-ilk-yerlesimler/catalhoyuk-ana-tanrica-kultu/>. 22.03.2020)

Bu figürde ön plana çıkan göğüs, kalça ve göbek üçlüsünün ve yine bu bölgelerde betimlenen vücuttaki sarkmaların, olgun kadın betimlemesi olduğu ve heykelleri yapılmış bu kadın figürlerin, yaşamları boyunca belli bir toplumsal statü ve prestij elde etmiş kişiler olduğu düşünülmektedir. Aslında, bunun ile birlikte, ilk bakıldığında göğüs ve karın bölgesi dikkat çeken bu heykellerin kadının doğurganlığını betimlediği de düşünülmektedir fakat yine de bu betimlemelerin doğurganlıktan ziyade olgun kadın göstergesi olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Heykellere bakıldığında kadın temsiline ilişkin çıkarılacak en önemli mesele, yaş veya doğurganlık fark etmeksizin yapılmış olan bu heykellerin, kadının toplumdaki önemli yerini göstermesidir.

Bununla birlikte, kadının ve kadın temsillerinin Anadolu topraklarındaki yeri araştırılmaya devam edildiğinde, Ferhunde Küçükşen Öner “Türk Resminin ve

Toplum Hayatının Değişim Göstergesi Olarak Kadın” isimli makalesinde söylediği gibi kadın ile erkeğin, İslamiyet’in kabulünden önceki dönemde eşit hak ve özgürlüklere sahip olduğundan bahsetmek gerekmektedir. Öner, bu durumun en önemli göstergelerinden biri olarak, Şaman döneminde, bir diğer deyişle, Eski Türklerde yapılan toplantılardan söz eder; bu toplantılarda kadınlar ve erkekler aynı yerlerde, bir arada bulunmuş ve toplantılara birlikte katılmışlardır, bütün bunlar da kadının toplumda önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Fakat, kadının ve kadın sembolünün Anadolu topraklarındaki ve Anadolu toplumundaki güçlü ve önemli konumu, Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluşu ile birlikte değişim göstermeye başlamıştır.

Öner’in ifade ettiği gibi, Anadolu topraklarında 1300’lere tarihlenen Osmanlı kuruluşu ve Şamanizm’den, İslamiyet’e geçiş ile birlikte benimsenen dini kurallar, kadının eski Türk toplumundaki yerinin değişimine sebep olmuş ve kadının öncelikli yapısı ikinci plana düşmüştür. Bu farklılaşmanın ve değişimin yarattığı bir durum olarak, 15. yüzyılda, II. Murad imparatorluğu (1404-1451) zamanında ilk defa “harem” kurulur. Harem ile ilgili detaylı bir araştırma yapılacak olur ise harem kelimesinin, Türk Dil Kurum’undaki tanımında “*Saray ve konaklarda kadınlara ayrılan bölüm, selamlık karşısı*” açıklamasına ulaşılır. Bu açıklamaya bakıldığında, harem bugüne kadar bildiğimiz veya algıladığımız anlamından ziyade, daha genel bir anlamı olduğu düşüncesine varılır. Harem kelimesinin, hangi kelimedenden türediğine bakıldığında ise harem kelimesinin; Arapça ’da yasaklanmış, yasak görülen “haram” kelimesinden türediği bilgisine ulaşılır. Bu durumda kelimelerin anlamına bakılarak bir açıklama yapılacak olur ise, harem türediği haram kelimesi gibi, yasaklı ve korunaklı bir durumunun olduğu açıklık kazanır.

Bütün bu bakılanlardan sonra bir tanımlama yapılacak olur ise, harem; Osmanlı İmparatorluğu'nda padişahın yaşadığı saray bölgesinde bulunan, dış dünyaya kapalı, içerisinde kadınların odalarının bulunduğu ve yalnız kadınların yaşadığı bir bölüm olarak söylenebilir. Harem'de bulunan kadınlar, genellikle yabancı ülkelerden köle olarak getirilmiş, padişaha hizmet etmek amacıyla orada bulunan kadınlardır. Bu doğrultuda tekrar bakıldığında, haremdeki kadınların padişahın isteklerine açık birer “nesne” konumunda olduğunu düşünmek çok da yanlış değildir ve ilk defa, II. Murad (1421-1444) döneminde kurulan haremde kadının bir “nesne” olarak algılanışının ilk tanımlanışı olduğu düşünülür (Öner, 2017).

Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar* isimli kitabında haremi kurumsal bir yapı olarak düşünmek ve tarihsel bir bakış açısı ile değerlendirmek için basit bir teorik bakış açısından fazlasına, sosyolojik bir bakış açısına ihtiyaç olduğunu söyler, çünkü teorik bakış açısı bize okulda öğretilen, hesaplanmış ve olması beklenen, ön görülen bilgiyi vermektedir fakat bu noktada bundan fazlasına ihtiyaç duyulmaktadır aynı biraz önce verilen haremde Türk Dil Kurumu'ndaki açıklaması ve asıl kullanım niyetinin anlatıldığı fark gibi. Kandiyoti, yaşanan durumlara sosyolojik olarak bakıldığında, toplumsal kurumların bize tekil bir ataerkil düşünceyi değil, toplumsal cinsiyet hiyerarşilerinin nasıl oluştuğu ve nasıl sorgulandığına dair siyasal süreçleri ve iktidar ilişkilerini aktardığını söylemektedir (Kandiyoti, 1997). Bu noktada, harem ile ilgili yapılan araştırmalardan sonra, tekrar belirtmekte fayda olan durum da toplumsal olanın betimlendiği ve aslında bir diğer yandan da belgelendiği en önemli alanlardan biri de resim ve resimli tasvirlerdir.

Resimli tasvirlerle bakılacak olur ise, sarayda ve saray çevresinde yapılmış minyatürlerin incelenmesi fikir oluşturmak açısından önemlidir. 18. yüzyılda Osmanlı'da yaşamış, 1735-1745 yılları arasında Sultan I. Mahmut döneminde saray

minyatürçüsü olarak çalışmış Abdullah Buhari eserlerine bakıldığında kadınların tasvir edilmesine dair örneklere ulaşılır. *Biri Ayakta Diğeri Oturan İki Kadın Figürü* (Resim.3), isimli ilk minyatüründe biri ayakta, diğeri oturan iki kadın figürünün resmedildiği görülmektedir. Karşılıklı fikir alışverişi yapan bir şekilde, Osmanlı kıyafetleri içerisinde resmedilmiş, renkli, ipekli kumaşlardan şalvar ve entari giymiş iki kadın, giyim kuşamına özenli bir biçimde ele alınmıştır. İki kadının da üstlerinde kısa kollu yelek, başlarında kalpak veya serpuş, boyunlarında ise taşlı kolyeleri vardır. Özenli kılık kıyafetleri ile, oturur şekilde resmedilen kadının sandalyesi, karakteristik özelliklere sahip sedefli bir sandalyedir. Diğeri kadın ise ayakta resmedilmiştir. Bu minyatüre ve minyatürde kullanılan kılık kıyafet sembollerine bakıldığı zaman, resmedilen iki kadının önemli bir şeylerden konuştukları ve ikisinin de önemli bir mevkide olduğu fikrine ulaşılabilir.

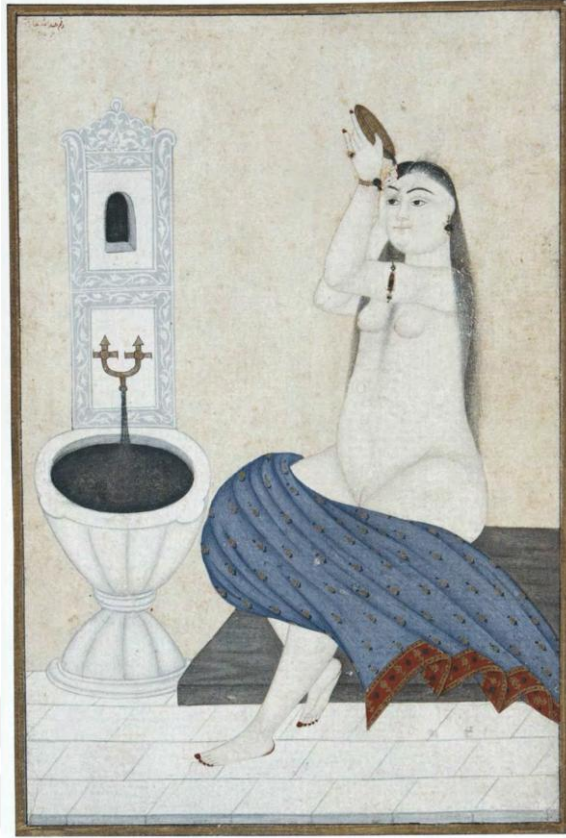
Buhâri 'nin, bir diğeri, *İmzalı Kurna Önünde Yıkanan Kadın* minyatüründe (Resim.4) ise görmeye alıştığımız hamam sahnelerinden farklı resmedilmiş doğal halinde yıkanan bir kadın görülür. Burada “görmeye alıştığımız” denilirken, bugüne kadar, özellikle yabancı ressam tarafından yapılmış ve resmedilmiş hamam sahnelerinde bulunan, hamamın mimari özelliklerinin görüldüğü bir kısım ile birlikte, hamamda yıkanırken, bir enstrüman çalarken veya kahve içerken çizilmiş, zevki sefa içerisinde, çıplak kadınlardan bahsedilmektedir. Buhâri 'nin, *İmzalı Kurna Önünde Yıkanan Kadın'ında*, kadın bu tablolara kıyasla çok daha doğal ve olduğu gibi resmedilmiştir. Buhâri 'nin bu minyatüründe kadını cinselliğine ilişkin bir sembol veya bir obje gibi betimlenmekten ziyade olduğu gibi, olduğu hali ile yıkanır bir şekilde görülmektedir.



Resim..3 Buhârî, A. Biri Ayakta Diğeri Oturan iki Kadın Figürü, Albüm

Resmi, 1740, 16.4x10.8 cm. (İÜK. T9364)

(Cazım Bezmen, Pamir “Türk Tasvir Sanatında Osmanlı’dan Günümüze Portre ve Kimlik Sorunsalı”, 2018, s.73)



Resim.4 Abdullah Buhârî, *İmzalı Kurna Önünde Yıkanan Kadın*, Albüm Resmi, 1741, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, No: YY. 1043.

(Cazım Bezmen, Pamir “Türk Tasvir Sanatında Osmanlı’dan Günümüze Portre ve Kimlik Sorunsalı”, 2018, s.73)

Bu incelenen iki minyatürün karşısında, Fransız ressam, Jean Dominique Ingres’in (1780-1867), 1863 tarihli, Türk Hamamı (Resim.5) isimli resmine bakmak o dönem Batı zihniyetinde yapılan Osmanlı kadını ve tasvirlerine karşı önemli bir örnektir. Ingres’in bu resminde, bir Osmanlı Hamamı’nda, küçük bir alanda sıkışık bir şekilde resmedilmiş birçok çıplak kadın görülmektedir. Bu kadınlar resimde, rahat, oturur, uzanır, dans eder ve enstrüman çalar bir halde ele alınmıştır. Oryantalizm etkilerinin görüldüğü Ingres’in bu tablosu gerçeği değil, fantezi bir hayal dünyasını yansıtmaktadır. Burada, bir anlam oluşturmak için, Edward Said’in 1978 yılında

yayımlanan Şarkiyatçılık isimli kitabı yardımcı olabilir. Said, Şark'ı yani Doğu'yu, Avrupa'nın sadece komşusu değildir diyerek Batı'nın en sık karşısına gelen “öteki imgelerinden” biri olarak tanımlar. Said'e göre, Batı uygarlığını ve medeniyeti, Doğu'nun yarattığı geleneksel imgenin karşıtlığı üzerinden belirlemiştir (Said, 2017).

Ingres'in bu resminin yanında dikkat çeken Ingres'in yaptığı tablodan kırk dört sene sonra, 21 Şubat 1907 yılında, İstanbul'dan Fransa'ya gönderilmiş *Doğu Güzeli* (Resim. 6) isimli kartpostalda da kadının bir nesne olarak betimlenme durumu ile ilgili bahsedilenler yine karşımıza çıkmaktadır. Kartpostalda, doğada çıplak bir şekilde uzanmış bir kadın betimlenmektedir. Kartpostallar farklı ülkeler arasında gönderilen ve seyahat eden mektuplardır, bu kartpostal da kadının nasıl algılandığını ve gösterildiğini anlamak açısından önemlidir, Fransa'ya giden “*Doğu Güzeli*” isimli bu kartpostalda da çıplak, erotik bir şekilde uzanmış, “*Doğu güzeli*” olarak adlandırılmış bir kadın görülmektedir, bu kartpostala bakıldığında, kartpostal daha önce bahsedilen, kadına yakıştırılan, “*cinsel bir obje*” imajını betimlemekten öteye gitmemektedir.

Bu noktada, tekrar altını çizmenin faydası olan durum, Batı kendince yarattığı bir Doğu sembolünün karşısında kendine modern bir görünüm oluşturmuştur. Doğu kadını da hem Ingres'in resminde gördüğümüz hem de bu kartpostalda gördüğümüz gibi, Batı'nın yarattığı bu Doğu sembolünün bir parçası halindedir. Bu durum, zaman içerisinde bir çember halini almıştır çünkü, Osmanlı, 19. yüzyılda Tanzimat ile başlayan Modernleşme sürecinde Batı'nın kendini Doğu'nun karşısında betimleyerek anlattığı modernlik üzerinden kendi modernleşmesini belirlemiş ve Batı'yı bu süreçte örnek olarak almıştır. Kadının toplumdaki yeri, yani kadın sembolü de bunlardan biridir.



Resim.5 Jean-Auguste- Dominique Ingres, *Türk Hamamı*, 1863, tuval üzerine yağlıboya, 108 x 110 cm, Paris, Louvre Müzesi.

(<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/turkish-bath>, 22.03.2020 tarihinde alınmıştır.)



Resim.6 Kartpostal, *Doğu Güzeli, Salut de Constantinople* (no.9701), 21 Şubat 1907

İstanbul'dan Fransa'ya gönderilmiş kartpostal, Seyhun Binzet Koleksiyonu.

(Üryan, *Çıplak, Nü Türk Resminde Modernleşme Öyküsü*, Sergi Kataloğu ISBN 978

605 4642 – 51 – 9, 2015, s.107)

Osmanlı'da, 19. yüzyılın sonlarında başlayan modernleşme hareketleri ile kadının toplumdaki yerinden bahsedilecek olur ise, bu dönemde kadının yeri vurgulanmaya ve görünürlüğünün artmasına yönelik imparatorlukta birtakım çalışmalar yapılmaya başlanır. Bu dönemde, kadın görünürlüğünün artması için yapılanlar arasında en önemlisi kadın kimliğinin sorgulanmaya başlaması, kadın hakları ve kadın eğitimi meseleleri ile üzerine yapılan çalışmalar olmuştur. Bütün bu çalışmaların ortak ve en önemli nedenlerinden biri ise “kadın imgesinin” modernleşme yolunda önemli bir sembol ve gösterge olarak tanımlanmasıdır. 1908 yılı, II. Meşrutiyet'in (1908-1920) ilanıyla modernleşme açısından Tanzimat sonrası önemli kazanımların elde edildiği bir dönemdir. Bu dönemde ortaya çıkan kadın hareketlerini detaylı incelemek kadın açısından yapılan çalışmalar ile ilgili bir fikir vermektedir. Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap* kitabında, bu dönemde ortaya çıkan

bir yenilik ve aydın Osmanlı Türk kadınlığının önemli bir göstergesi olarak, 1895-1906 yılları arasında yayımlanan “*Hanımlara Mahsus Gazete*” isimli dergiden bahsetmektedir. Bu dergi, Osmanlı’da kadınlar için yayımlanan ilk dergi olması sebebi ile önemlidir. Yayımlanan bu dergiden önce kadınlar ancak kimliksiz veya anonim bir şekilde herhangi bir şey yayımlama hakkına sahiptilerdi, yani kadınlar kendi adlarını kullanarak herhangi bir yerde herhangi bir şey yayımlayamamaktaydı, fakat bütün bunlara rağmen yine de bir şey yayımlamak isteyen kadınlar, yazdıkları yazıları erkek isimleri kullanarak yayımlıyorlardı ve yeni çıkan bu dergi ile birlikte ilk defa kadınlar kendilerini öz kimlikleri ile ifade etme şansına kavuştular. 19. yüzyıl sonları, 20. yüzyıl başlarında kadınların öncülüğünde yapılan bu kadın çalışmalarının da bu derginin çıkmasında önemli bir etkisi oldu. Bu dönem ortaya çıkan kadın çalışmalarına bakılacak olur ise, bunları feminizm söylemi altında inceleyen Zihnioğlu, “*Birinci Dalga Feminizm*” olarak adlandırılan ve 1868-1935 yılları arasına tarihlendirilen bu dönemi, üç evrede toplamaktadır. Bu üç evre ise şöyledir;

1. Erken Dönem Osmanlı Hareket-i Nisvan-ı – 1868-1908
- 2.II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Feminizmi – 1908-1922
3. I. Dalga Cumhuriyetçi Feminizm- 1923-1935

Birinci Dalga Feminizmin bu yukarıda verilen üç evresi detaylı olarak incelendiğinde ise, 1868 yılında ilk kadın mektubunun, kadının kendi ismini kullanarak basında yer almasıyla başlayan süreç, 1868 senesinden II. Meşrutiyet’in ilanı 1908’e kadar, “*Erken Dönem Osmanlı Hareket-i Nisvan-ı*” olarak adlandırılmıştır. Bundan sonra gelen “*II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Feminizmi*” olarak adlandırılan II. Dönem, 1908-1922 yılları arasında gerçekleşen II. Meşrutiyet ve Milli Müdafaa dönemlerindeki feminist etkinliklerini kapsamaktadır. III. Dönem

ise, Cumhuriyet'in kuruluş yılları ile başlayan “*I. Dalga Cumhuriyetçi Feminizm*” olarak çerçevenmiştir.

Sanatın kadınlar tarafından toplumda icra edilmesinin de kendini göstermeye başladığı dönem olan Birinci Dalga Cumhuriyetçi Feminizmin (1923-1935) temelleri, II. Meşrutiyet'in ilanına kadar olan Erken Dönem Osmanlı Hareket-i Nisvan-ı diye adlandırılan dönemde kadınlık ülküsünün öncülüğünde yapılan çalışmalar ile ivme kazanmış ve bu çalışmalar sonrasında bir hareket olarak ortaya konmuştur. Bu hareket, kadınlık ülküsünü yani kadınların insan addedilme, güncel hayata katılabilme ve buldukları toplumun üyeleri olarak kamu alanında yer alabilme isteklerini çerçevelemektedir. Kadınların kurtuluş ve özgürleşme adına, Tanzimat ile başlayan Osmanlı'nın Modernleşme döneminde başlattıkları bu atılım, yeni kuşak kadınların da katılımıyla II. Meşrutiyet ve sonrasında Milli Müdafaa dönemine kadar ilerleyerek devam etmiştir. Fakat bütün bu atılımlara rağmen, zihinlerde yer etmiş ve yüzyıllara dayanmış bir kadın temsilinin ardından, kadının ona biçilmiş görevlerden ve rollerden sıyrılması ve özgürleşmesi için yapılması gereken birçok farklı çalışma olmuştur. Bunlardan en önemlisi de kadının, annelik, eşlik, ev hanımlığı dışında sadece bir insan, bir kadın olarak kendi öz kimliğini keşfetmesi ve kendini bulması için şimdiye kadar bulunduğu, ona biçilmiş olan alanlardan çıkışı olmuştur. Zihnioğlu, Osmanlı toplumunda kadının kurtuluş mücadelesini; emeğine, kimliğine ve hatta cinsel hizmet kategorisi altında, bedenine ve benliğine el koyulmuş durumundan sıyrılma mücadelesi olarak tanımlamaktadır (Zihnioğlu, 2003).

1876 tarihli Osmanlı'nın ilk anayasası, Kanun-i Esasi ile birlikte Osmanlı'da, ordu, devlet memurları ve vatandaşları kapsayan kılık kıyafet öğeleri, yasal bir çerçeve içine alınır. Burcu Pelvanoğlu'nun, *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız* isimli kitabında Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Modernleşme ve Sanat bölümünde şöyle

demektedir; *“Ancak asıl sorun, modernleşme paradigmalarının neden inşa edilmediğidir. Tanzimat’tan bu yana Türk toplumu kamusal alanda modernleşmiş; bu durum özel alana yansımamıştır”* (Pelvanoğlu, 2017).

O dönem, biraz önce de bahsedilen, 1876 tarihli Kanun-i Esasi’ye rağmen, Osmanlı kadınlarının giyim ve kuşam tarzına bakıldığında, yapılan onca yeniliğe rağmen kadınlar için tesettür ve peçe takma ile kapanma zorunluluğu kaldırılmamış ve kadınların kıyafetlerinde ilk olarak değiştirmek istedikleri takmak zorunda oldukları peçe olmuştur. Bu konu 1910 yılında, Kadınlar Dünyası Dergisi’nde ele alınmış ve kadınlar dergide peçeden *“Dünya ile yüzümüzün arasındaki perde”* şeklinde bahsetmiştir. Dergide bununla birlikte, kadının o zamana kadar üstlendiği rollerin; ev düzeni, annelik ve eşlik dışında yeni roller üstlenebileceği ve çeşitli kurumlarda görev alabilecekleri bir düzen oluşturmak istedikleri yazmaktadır.

Bu haberden sekiz, Meşrutiyet’in ilanından ise on sene sonra, 1918 yılında Kadınlar Dünyası Dergisi’nde çıkan haberde *“Son zamanlarda Osmanlı kadınlığı can sahibi olduğunu, var olduğunu gösterdi”* cümlesi ile başlayan bir söylem yer alır ve bu söylemlerinde kadınlar harekete geçme konusundaki isteklerini ve kararlılıklarını çok net bir şekilde ifade etmektedirler, söylem şöyle devam eder;

“... Onun her an inilti içinde kopup gelen sadasını işitiyoruz. “Biz varız, uyanıyoruz, kalkacağız, kalkınız, yol gösteriniz” diyor. Bu hareketi kadınlığın bütün tabakalarında müşahede ediyoruz. Düşünenler eski hayattan bıktı, düşünemeyenler de bıktı. Artık başka bir hayata girmek ihtiyacı, hemen kadınlığın her tarafında his olundu... Artık şimdi yaşayışımızın yanlışlıklarını bulup ortaya koyuyoruz. Muharrire ve hemşirelerimiz her birisi bir derdimizi açmış onun devasına çalışıyor, kimisi tahsilden, kimisi terbiye-i ictimaiyeden velhasıl bütün ihtiyaçlarımızdan bahsediliyor.

Artık iman ettik ki hayatımız iyi bir hayat değildir... Artık kadınlık böyle yaşamayacaktır ve yaşayamaz. Buna katiyen emin olunuz.”

Kadınlar Dünyası, 30 Mart. (Çakır, 2010, s.197)

“*Biz varız, uyanıyoruz, kalkacağız, kalkınız, yol gösteriniz*” bu söylem çok kuvvetli bir şekilde varlıklarının anlaşılması ve göz ardı edilmemesi için vurgu yapmaktadır, bu vurgu kadınların özgürlükleri için yola çıktıklarının açık bir söylemidir.

Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş döneminde yaşanan bütün bu olaylar, kadınların kendilerine yeni bir kimlik yaratma çabası, karşılarına çıkan engeller ve bu engellerin aşılması için yeni cevapların bulunması, kadının iki farklı uçta ve iki farklı düşüncenin sembolü olarak görülmesine sebep olmuştur. Kadınların, Osmanlı’da mahrem ve bir diğer yandan da “cinsel bir obje” olarak algılandığı ikircikli durumu, Cumhuriyet ile birlikte değişmiş, kadın artık ülkedeki yeni Cumhuriyet rejimi ile özgürlük ve çağdaşlaşmanın bir sembolü olmuştur fakat burada belirtmenin önemli olduğu durum kadın figürünün toplumda yine bir sembol olmaktan öteye gidememiş olmasıdır. Cumhuriyet Dönemi’nde yaratılan “*Cumhuriyet kadını*” olarak tanımlanan bu yeni kadın sembolünden Zihnioğlu, Kemalistlerin resmi/egemen/otoriter ideolojisine uygun olan bir “*Cumhuriyet kadını*” olarak bahseder. Özgür ve çağdaş bir ülke yaratılırken kullanılan bu yeni “*Cumhuriyet kadını*” sembolünün üzerinde de daha önce Osmanlı’da olduğu gibi, dönemin yöneticilerinin, bir diğer isimle bu sefer de “Kemalistlerin” farklı görüşleri olur. Bu yeni sembole daha yakından bakıldığında, Zihnioğlu, “*Kemalist Cumhuriyet Kadını*” sembolü ile ilgili olarak, Mustafa Kemal Atatürk’ün liderliğini kayıtsız şartsız kabul etmiş, tamamen onun ilkelerine bağlı bir “*çocuk kadın*” ya da “*yetişkin olmayan kadından*” ileri gidememiştir diyerek bahsetmektedir. Yaratılan bu yeni kadın imajı ve oluşturulan bu yeni kadın sembolü,

yine toplumda kadınlar için uygun görülen bir kadın sembolünden ileri gidememiştir, fakat bu noktadaki en önemli ayırım bu sefer yaratılan kadın sembolü özgürlüğün ve çağdaşlaşmanın bir sembolüdür, böylelikle önce de belirtildiği gibi kadının kendine farklı alanlar yaratabilmesi ve daha önce, kapalı kaldığı alanlardan, oluşturulmuş temsil biçimlerinden dışarı çıkabilmesi için bir yol açılmıştır. Özetle, yapılan bütün bu araştırmalar doğrultusunda bakıldığında, tarih boyunca kadına toplumlar, insanlar tarafından yüklenmiş birçok nitelik ve sıfat olduğu görülmektedir. Berger, *Görme Biçimleri* isimli kitabında şöyle demektedir;

“Kadınlar kendilerine karşı, erkeklerin onlara karşı davrandığı biçimde davranmaktadırlar, erkeklerin onların karşılarında yaptıklarını yapıp kendi dişiliklerini seyretmektedirler” (Berger, 1972, s.63).

Burada Berger’in de aktardığı gibi tarih boyunca kadınlar kendilerine doğru olan bakış açıları ile kadınlıklarını izlemiş ve bu tutum doğrultusunda davranmak zorunda bırakılmışlardır. Sanattaki uygulamalarına baktığımız zaman da toplumdan ve toplumdaki faaliyetlerden uzak bırakılmış kadınlar, aynı Ingres’in tablosu ve Buhari’nin minyatüründe olduğu gibi, hep erkekler tarafından resmedildiği gerçeğine bir kez daha ulaşıyoruz. John Berger, *Görme Biçimleri* isimli kitabında bu durumdan, Avrupa nü sanatında ressamaların ve seyircilerin genellikle erkek olduğundan, *“nesne olarak”* işlenen kişilerin ise çoğunlukla kadın olduğundan bahsetmektedir. Berger, bu ilişkinin tersliğinden bahsederken aynı zamanda bu ilişkinin kültüre nasıl sindiğini de yazmıştır. Bizim tarihimizde, sanatın kısıtlı icra edilmesi nedeniyle az rastladığımız kadın figürleri 18. yüzyılda başlayarak, Cumhuriyet’in kuruluşuna kadar olan sürede devam eden Osmanlı Modernleşmesi döneminde karşımıza çıkmaya başlar. Bu noktada, Osman Hamdi Bey’in (1842-1910) ailesi ile çektiği fotoğrafların önemi daha iyi anlaşılmaktadır. Fotoğraf, bu dönemde yeni ortaya çıkan bir temsil ediliş

biçimidir ve modernleşme ile ilişkilidir. Pratikte kullanılan ilk fotoğraf tekniği, Parisli ressam Louis-Jacques-Mande Daguerre tarafından 1839 yılında icat edilir. İcat edilen bu ilk fotoğraf tekniği “dagerreotip” (dagerreotype) olarak adlandırılmıştır. Fotoğraf tekniğinin Osmanlı’ya gelişi de 19. yüzyıla tarihlendirilmekte Osmanlı İmparatorluğu’nun yazılı basınında *Takvim-i Vekayi*’nin Ekim 1839 tarihli 186. sayısında çıkan bir haberle fotoğrafın varlığı duyurulmuştur (Öztuncay,2015).

Osmanlı döneminin önemli aydın düşünürlerinden Osman Hamdi Bey de bu modern ve yenilikçi tekniği kullanarak çektiği bu fotoğraflar ile hem kadının toplumdaki yerinin gösterilmesi hem de modern öğelerin kullanılmasını desteklemiştir. Osman Hamdi Bey (1842-1910), Sanayi Nefise Mektebi’nin kurucusu, arkeolog ve ressam Türk sanatçısıdır. Modernleşme döneminde özellikle kadının modernleşme meselesi ile yakından ilgilenmiş ve buna yönelik birçok iş üretmiştir. 1900’lü yılların başında, ailesi ile çektiği fotoğraflar, toplumda kadın ile ilgili olan düşüncelerin değişmesi adına yaptığı önemli çalışmalar niteliğindedir. Bu fotoğraflara bakılır ise, ilk fotoğraf (Resim. 7), Osman Hamdi Bey’in, evinde kızı Nazlı ile çekilmiş olan fotoğrafı, bir diğeri ise (Resim. 8) ailesi ile Eski Hisar’daki evlerinin bahçesinde çekilmiş olan fotoğraflardır.



Resim.7 Fotoğraf, *Osman Hamdi Bey ve Kızı Nazlı*, 1900'lü yıllar

(<https://tr.pinterest.com/pin/416864509231195307/>, 10.04.2020 tarihinde alınmıştır.)



Resim.8 Fotoğraf, *Osman Hamdi Bey ve Ailesi*, 1900'lü yıllar,

(<http://mb.muhamrem.co.uk/osman-hamdi-bey-muze-evi/> 10.04.2020 tarihinde alınmıştır.)

Bu iki fotoğraf daha yakından incelenecek olur ise, Osman Hamdi Bey'in Kızı Nazlı ile çektiği (Resim.7) ilk fotoğraf dikkatli bakıldığında, fotoğrafta önemli bir anlatıma rastlanır; fotoğrafta Osman Hamdi Bey oturur pozisyonda görülmektedir ve böylelikle kızı ile aynı boyda fotoğraflanmıştır, bu anlatım dönem fotoğrafları incelendiğinde ve karşılaştırıldığında o dönem çekilmiş fotoğraflardan farklıdır. O dönem çekilen fotoğraflarda, hep arkada ve ayakta görülen otoriter erkek figürü, bu fotoğrafta oturur halde görüntülenmektedir. Osman Hamdi Bey'in Eski Hisar'daki evlerinin bahçesinde ailecek çekilmiş olan ikinci fotoğrafta da (Resim.7) Osman Hamdi Bey yine oturur vaziyette ve bu sefer de eşi ile aynı hizada görülmektedir. Burada da kızı Nazlı ile çektiği fotoğraftaki aynı anlatım görülmektedir; Osman Hamdi Bey kendini ayakta eşinden yüksek bir konumda tanımlamamak ve göstermemek için oturur halde fotoğraflanmıştır. Osman Hamdi Bey, iki fotoğrafta da kendini kadın figüründen üstün ve yukarıda bir konumda değil, kadın ile erkeğin eşit

olduğu bir şekilde göstermeyi amaçlamıştır, o dönem düşünüldüğünde hem fotoğrafın çok yeni bir ifade biçimi olması, hem de bu yeni ifade biçimi ile kurgulanan bu sahnelerin sembolize ettiği fikirler önemlidir. Bu fotoğraflarda bu anlatılanlarla birlikte dikkat çeken bir diğer durum ise, Osman Hamdi Bey'in kızlarının kıyafetleridir. Osman Hamdi Bey'in kızlarının kıyafetleri, 1900'lü yılların başında çekilmiş bir fotoğraf için oldukça modern bir görünüme sahiplerdir. Osman Hamdi Bey'in kızları, o dönem Avrupa modasına uygun, karpuz kollu elbiseler giymiş ve büyük şapkalar takmışlardır. O döneme kadar Osmanlı'da kadınlar için dini esaslara bağlı ve onlar için uygun görülen bir giyinme biçimine ait olmayan bu kıyafetler ile çekilen bu fotoğraflar modernleşme fikirlerinin görselleştirilmiş bir hali gibidir. Böylelikle hem fotoğrafın kullanılması hem fotoğrafların kurgusu ve fotoğraflarda giyilen bu kıyafetler göz önünde bulundurulduğunda bunların hepsi yeni oturtulmaya çalışılan düzenin bir parçası olarak yorumlanabilir.

Kandiyoti'nin daha önce de bahsedilen toplumsal kurumların, toplumsal cinsiyet ve toplumsal hiyerarşileri nasıl oluşturduğu ve iktidar ilişkilerini nasıl anlattığına dair söyledikleri düşünüldüğünde, Osmanlı kadınlarının ve sembollerinin de hem Osmanlı'daki hiyerarşik iktidar ilişkilerini hem de Osmanlı'da kadınlar için var olan düşünce biçimlerini yansıttığı görülmektedir. Sonuç olarak, kadının kendisine yüklenen, toplum tarafından benimsenmiş ve uzun zamana yayılmış bu sembollerden kurtulması için belli bir zaman ve belli bir çalışma gerekmiştir. Fakat bu noktada belirtmenin önemli olduğu bir konu da daha önce oryantalizm bağlamında kullanılmış imgelerin sembolize ettiği geride kalmışlık ve kadına biçilmiş roller, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde kadınların yine yeni bir sembol olarak karşımıza çıkmasına neden olmuştur, Pelvanoğlu, *Hale Asaf* kitabında bu durumdan;

“Batılılaşma döneminde kadınlar, çağı yakalayabilmek için ortaya konan değişimleri

uygulayan semboller oldular çoğu kez.” diyerek bahsetmektedir (Pelvanoğlu, 2018, s.13). Bu sefer farklı olarak kadınlar karşımızda, bu gerici zihniyetin ilerisinde çağdaş birer sembol olarak var olmaktadır.

III.II Osmanlı İmparatorluğu’nda Sanat Ortamı

Osmanlı’da bahsedilen kadının konumundan sonra, sanat ortamına bakılacak olur ise, söze, sanatın toplumda sınırlı bir yeri olduğunu söyleyerek başlamak gerekmektedir. Sanatın toplumda sınırlı bir yerinin olmasının en önemli ve geçerli nedeni, İslam dininin gerekli gördüğü kurallar olmuştur. İslam dininin gerekliliklerine göre İslam’da suret yasağı vardır, Kur’an-ı Kerim’de çok açık olarak söylenmese de Tanrı’nın yarattığı canlıları resmetmek, dinin ve ilahi gücün varlığını küçümsemek ve taklit etmek şeklinde algılanır. Bu yüzden, Osmanlı döneminde sanat, genellikle süsleme veya minyatür olarak karşımıza çıkar. İslam’da sanat ile ilgili, *Türk İslam Ansiklopedisi’nin* açıklamasında, İslam sanatının yaratımında ilham alınan kaynaklar; Allah’ın birliği, camide kılınan namaz, Medine’de bulunan Mescidi-i Nebevi ve Kur’an-ı Kerim olarak belirtilmiştir. Bu kaynaklar doğrultusunda, üretilen eserlerde de perspektiften uzak durulmuş, simetri ve sonsuzluk fikrine vurgu yapılmıştır, bütün bunlar İslam Sanatında sanatı oluşturan ana özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha önce incelenen Buhari minyatüründe olduğu gibi, Osmanlı sanatında önemli yeri olan, minyatür sanatına bakıldığında da bu anlayışın hâkim olduğu görülür; minyatürde perspektiften uzak durulmuş ve tabiatı taklitten ayırma anlayışı öncelikli gelmiştir (Türk İslam Ansiklopedisi, 23 Ocak 2020, 16.38’de alıntılama).

Sanatta yaşanan bu durum, o dönemde siyasi ve toplumsal olarak yapılan birçok değişiklik gibi, Osmanlı’da Modernleşme süreci ile birlikte değişmeye başlamış ve daha sonra da inceleneceği gibi Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu ile güzel sanatlar alanında çeşitli açılımların gerçekleştiği bir döneme doğru evrilmiştir.

Osmanlı'da başlayan Modernleşme sürecine ve sanatta var olan bakış açısının ve sanatsal uygulamaların modernleşme ile ilk değişimlerine bakılacak olur ise, ilk değişimlerin 19. yüzyılda başladığını söylemek gerekir. Dünyada ise, 19. yüzyıla gelene kadar birçok değişim yaşanır, bu değişimlerden kısaca söz edilirse, Modernleşme 'nin ilk ayak sesleri, Avrupa'da, 1700'lerin sonunda gerçekleşen Sanayi Devrimi ile duyulur. Avrupa'da, 1750 yılında başlayan ve 1765 yılında gerçekleşen Birinci Sanayi Devrimi ile dünyada başlayan bu sürecin yarattığı değişimler, Osmanlı'ya 19. yüzyılda yansır. Bu döneme kadar, Osmanlı'da yaşanan önemli devirlerden biri daha önce bahsedilen Lale Devri olmuştur. Dönemin padişahı, III. Ahmet ve devlet işlerinden sorumlu sadrazamı, Damat İbrahim Paşa'dır. İkisi de Batılılaşma konusuna eğilmiş ve Batılılaşmanın Modernleşme için önemli bir atılım olduğunu düşünmüşlerdir. III. Ahmet'ten sonra tahta çıkan padişah, III. Selim'in döneminde de (1761-1808), yenilikler devam etmiş, özellikle eğitim ve askeri alanda birçok değişiklik yapılmıştır. Bu dönemde, meydana gelen en önemli gelişmelerden biri, 1795 yılında mühendis yetiştirmek için kurulan okul; Mühendishane-i Berri-i Hümayun 'un açılışı olmuştur. Kurulan bu mühendislik okulunda, öğrencilere mühendislik dersleri ile birlikte hat, imla, hesap, teknik resim dersleri verilmeye başlanmıştır ve sınıflar ilerledikçe, bu derslerin yanına Arapça, Fransızca, coğrafya, arazi ölçümü, haritacılık, mekanik ve astronomi gibi birçok farklı ders eklenmiştir. Bütün bu derslerin yanında önemli olan bir gelişme daha da Mühendishane 'de kurulan kütüphanedir (Beydilli, 1995). Berri-i Hümayun 'un açılışı ve işlenen bütün bu yeni derslerden sonra, resim dersinin o dönemin harita üretme konusunda faydalı olduğu kararı alınmış ve Harbiye Askeri okullarının da müfredatına resim dersi eklenmiştir ve böylelikle Osmanlı'da harita üretimi ile başlayan Batı resim ile tanışma süreci başlar (Canikli, 2005). III. Selim'den Abdülaziz'e kadar olan dönemde,

Osmanlı'da tahta üç padişah çıkar, bu padişahlar IV. Mustafa (1807-1808), II. Mahmud (1808-1839) ve I. Abdülmecid'dir (1839-1861). Öztuncay'ın "İstanbul'da fotoğrafçılığın doğuşu ve gelişim süreci" isimli makalesinde bahsettiği üzere, Askeri kışlalara, devlet dairelerine padişah portrelerinin asılmasına ilk kez II. Mahmud döneminde başlanır. 1826 yılında kaldırılan Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması da bu durumun önünü açan durumlar arasında olmuştur. Tanzimat için gerekli yolları hazırlayan yenilikçi bir padişah olarak bilinen II. Mahmud, tutucu zihniyete karşı bir tavır alarak o dönemde kendi portresini yaptırıp halkın görebileceği yerlere, askeri kışlalara ve devlet dairelerine astırır. II. Mahmud'tan sonra 1839 yılında tahta çıkan ve Tanzimat fermanını ilan eden I. Abdülmecid gelir, Abdülmecid'den sonra ise 1861 yılından 1876 yılına kadar Abdülaziz tahta geçer. Abdülaziz döneminde de yenilikler ve modernleşme açısından önemli olaylar yaşanır. 1865 yılında, Sultan Abdülaziz portresini yaptırmak üzere, Fransız ressam Guillemet'i İstanbul'a davet eder, padişahın daveti ile İstanbul'a gelen ressam bu dönemde İstanbul'da bir resim atölyesi kurar. "*Desen ve Resim Akademisi*" isimli bu atölyede, pastel ve suluboya, çiçek ve süsleme dersleri verilmeye başlanır. Pastel ve suluboya ile genellikle manzara ve natüremort çizimleri yapılan atölyede, bu derslerin yanında Osmanlı'daki suret yasağı düşünülecek olduğunda önemli bir gelişme olarak düşünülebilecek, bir tabu olarak görülen figür çizimi de ilk defa gündeme gelir ve gündeme gelmesi ile birlikte atölyede figür derslerine başlanır. Bunların yanı sıra, yaşanan önemli gelişmelerden bir diğeri ise, kadınlara tanınan atölyelerden faydalanma fırsatı olur, kadın ve erkeğin bir arada bulunmasının doğru karşılanmadığı bu dönemde, atölyeler kadınlar ve erkekler için ayrı günlere ayrılır; Pazar hariç, her gün sabah 08.00'den akşam 17.00'ye kadar açık olan atölye, Salı ve cumartesi günleri yalnız kadınlar için açıktır.

Yine aynı dönemde, dönemin saray ressamaları arasında yer alan Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) (Ahmet Ali Efendi), Paris'teki eğitimini tamamlayıp yurda dönüş yapar, döndükten sonra ise Sultanahmet'teki Sanayi-i Nefise Mektebi'nden önce açılan, Sultanahmet Sanat Okulu'nda resim öğretmenliği yapmaya başlar ve bu dönemde hazırlıkları yaklaşık iki yıl süren, 27 Nisan 1873 tarihinde, pazar günü imparatorluğun ilk resim sergisi, bu sanat okulunda açılır. Birçok önemli devlet adamının ziyaret ettiği sergide, Osmanlı sanatçıların yanı sıra Sultanahmet Sanat Okulu, Tıbbiye ve Galatasaray Sultanisi öğrencilerinin de çalışmalarına yer verilir. Sergide giriş ücretlidir ve sergiden elde edilen gelir sanat okuluna bağışlanır. İstanbul basınında oldukça büyük ses getiren sergi ile ilgili birçok haber çıkmıştır ve bu serginin yarattığı durum ile birlikte ilk defa İstanbul'da bir güzel sanatlar okulu açılması konusu gündeme gelmiştir. Bunun ile birlikte, bazı yabancı ressamlar resim dersi vermek konusunda harekete geçer (Cezar, 1971).

Mehmet Üstünipek'in *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler, 1850-1950* isimli kitabında bu durum ile ilgili söyledikleri üzerine, ilk serginin yarattığı etki ile Şeker Ahmet Paşa ikinci sergi çalışmalarına başlamış ve İstanbul'da Darülfünun binasında 1875 yılında ikinci sergi düzenlenmiştir (Üstünipek, 2007). İstanbul'da 1873 yılında yapılan bu ilk sergiden sonra, 6 Mayıs 1873 tarihli bir Osmanlı gazetesinde çıkan habere göre İstanbul'da artık bir resim akademisi kurulması gerektiğinden bahsedilir ve bu haberin önemli etkilerinden biri bazı yabancı ressamları, resim dersi vermek konusunda harekete geçirmesi olur (Dağoğlu, Tongo, 2019).

1800'lerin sonunda, ülkede resim eğitiminin meşrulaşması konusunda oluşmaya başlayan fikirler, 1882 yılında Osman Hamdi Bey tarafından hayata geçirilir ve böylelikle ilk defa güzel sanatlar alanında eğitim verecek olan, Sanayi-i

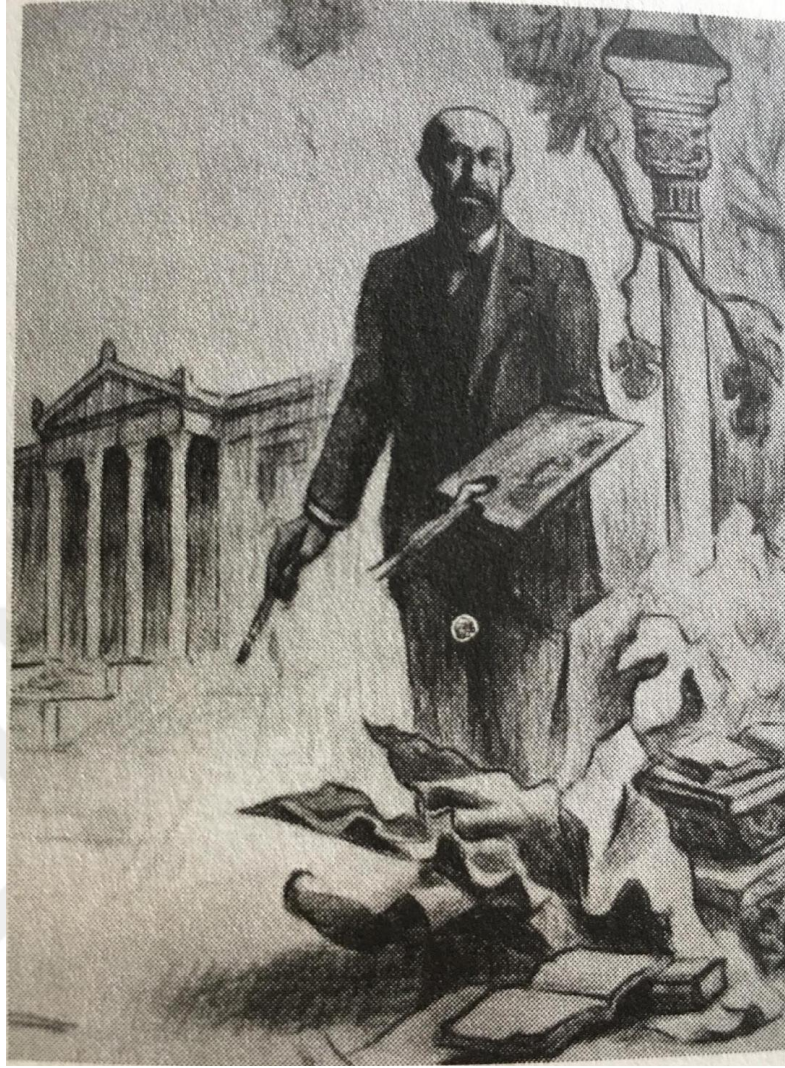
Nefise Mektebi'nin kuruluşu gerçekleşir. Sanayi Nefise Mektebi, Ahmet Kâmil Gören'in "Türkiye'de Güzel Sanatlar Okulları:1 Sanayi-i Nefise Mektebi" isimli makalesinde bahsettiğine göre, Paris'te zamanın en önemli güzel sanatlar okullarından biri olan, *École des Beaux-Arts*'tan örnek alınarak kurulur ve okuldaki eğitim, serbest atölye ve zorunlu derslerden oluşmaktadır (Gören, 1997).

Aşağıda görülen, Sami Yetik Tablosu (Resim.8) bu süreçte yaşananların anlatıldığı ve bütün bu yaşananların sembollerinin Yetik tarafından tabloya yerleştirildiği önemli bir yapıttır. Bu tabloda, Osman Hamdi Bey, elinde bir palet ve fırça ile tasvir edilmiştir. Osman Hamdi Bey'in etrafında, yerde büyük yapraklı bir bitki ve kitaplar, bir diğer yanında ise antik bir sütun, arkasında Neoklasik özellikleri ile Arkeoloji Müzesi Bina'sı ve Güzel Sanatlar Akademisi görülmektedir. Tabloda, Sami Yetik bu bölümde bahsedilen, modernleşmeyi destekleyen birçok sembole yer vermiştir, kullanılan bu sembollerin nasıl konuştuğu ve neler demek istediği o dönem ile bağlantılı olarak düşünüldüğünde daha anlaşılır hale gelmektedir çünkü bu tablo tarih göz önünde bulundurulmadığında, sadece elinde fırçası ile açık havada resim yapmaya hazırlanan bir ressam olarak da yorumlanabilir ancak semboller okunduğunda, tablo izleyici ile konuşmaya başlar. Tabloda bulunan antik sütun antikite ve antik Yunan araştırmalarının önemini, Neoklasik biçimde yani Batı mimarisi ile yapılmış olan Arkeoloji Müzesi ve onun yanında çizilen Akademi Binası modernleşme ile paralel giden ve desteklenen eğitim sürecini anlatmaktadır. *Sanat Tarihinin tarihi* kitabının yazarı Minor şöyle demiştir;

“Sanatın belirleyici ilkelerinden birinin on dokuzuncu yüzyıla dek “mimesis” olması gerçeğine rağmen, eleştirmenlerin ve tarihçilerin pratiği neredeyse her zaman resimlerin ve heykellerin görünüşünün veya doğal anlamının ötesine geçmeye çalışmak olagelmıştır. Arnolfini'nin Evlenmesine bakarak bunlar köpek, adam, kadın

yatak diyemezsiniz ve Barnett Newman'la karşılaştığınızda müthiş, harikulade demek yetmez” (Minor, 2017, s.245).

Burada Minor'un da söylediği gibi, bir manzaraya, bir objeye veya bir kişiye bakıp sadece ne olduğunu söyleyerek doğru bir açıklamaya ulaşmamız çoğu zaman pek mümkün olmamaktadır, bu yüzden tarih boyunca resimlerde kullanılan eşyaların, kişilerin ve yerlerin, betimledikleri ve anlatmak istediklerine atmosfer göz önünde bulundurarak bakıldığında bir sonuç elde edilir. Sami Yetik'in *Osman Hamdi Bey* resmi de bu açıdan düşünüldüğünde o dönem modernleşme ve kurulan yeni sanat ortamı açısından önemli olan birçok betimleyici sembolü yansıtmaktadır.



Resim.9 Sami Yetik, Osman Hamdi, tarihsiz, kâğıt üzerine karakalem, 35x28 cm, Naci Terzi koleksiyonu (Ahu Antmen, Kimlikli Bedenler, 2014, s.59)

3.3 Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili ve Semboller

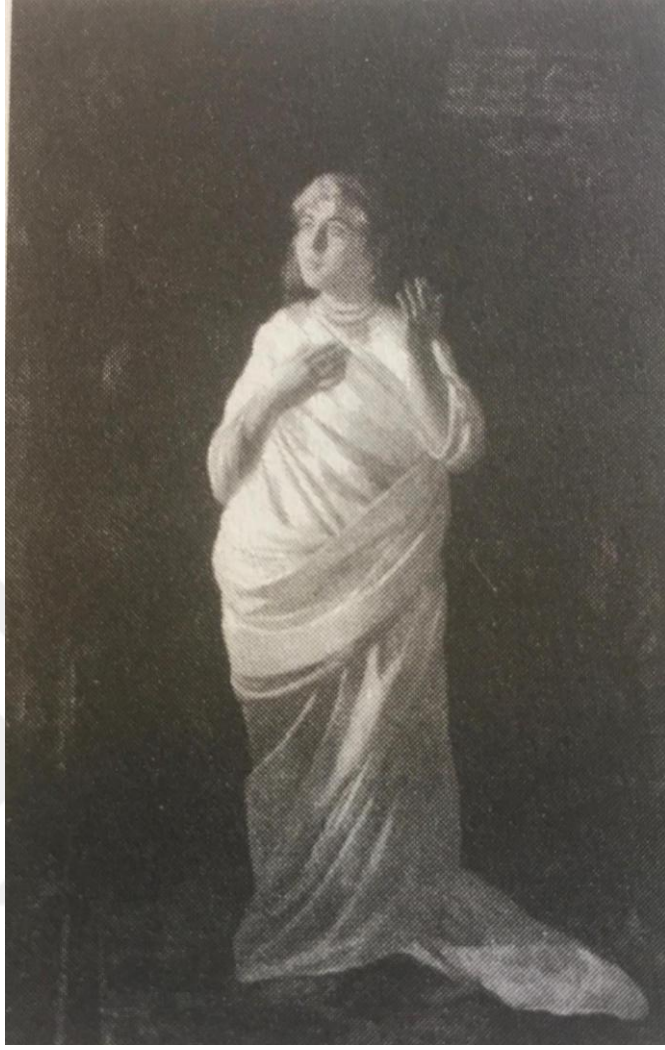
Osmanlı'da kadının, sanatın ve temsil biçimlerinin örneklerine bakıldıktan sonra bu iki konuyu da kapsayan resim sanatında kadın imgesinin temsiline ve sembollerine ilişkin incelemelere bakılmak üzere, kadın imgesinin temsiline dair, resme merakı ve kabiliyeti ile bilinen Şehzade Abdülmecid Efendi'nin, 1887 yılında yaptığı, *Cariye* isimli resminden başlanmıştır (Resim.10). Bu resim, Osmanlı devlet büyükleri tarafından sanatın ve kadının temsil ediliş biçimine ilişkin ilk ve önemli örneklerden biridir. Bu tabloya ilişkin incelemelerden önce yinelemekte fayda olan,

kadınların tarihimizde hep kendini temsil etmekten uzak, edilgen olan durumu farklı bir örnek ile yine karşımıza çıkmaktadır.

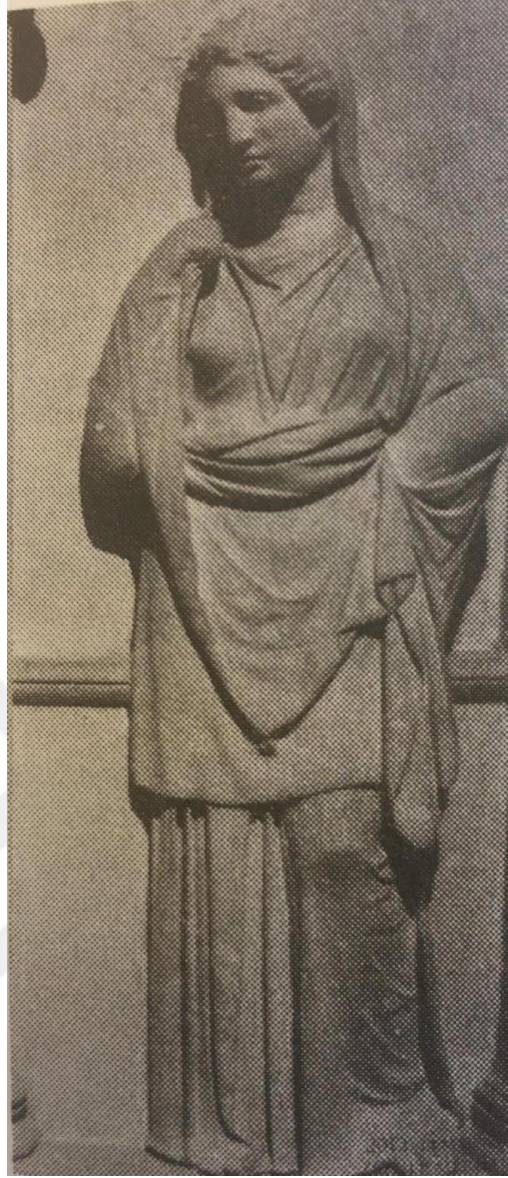
Abdülmecid Efendi'nin *Cariye* isimli bu çizimine bakıldığında dikkat çeken ilk özelliği, resmedilen modelin hem duruşu hem de giydiği kıyafet ile antik heykelleri anımsatmasıdır. Figürün, kumaş ile fazlaca sarmalanmış bedeninde, fiziki özellikleri yeterince hissedilmez. Fakat yine de burada bir kadının, figür olarak kullanılması ve resmedilmesi meselesi önemlidir. Önemli olan bir diğer mesele, Abdülmecid Efendi'nin bu figürü çizerken başvurduğu çıkış noktasıdır. Abdülmecid Efendi'nin, bir kadını, bir cariyeyi, resmederken başvurduğu çıkış noktası o dönem resimlerde görmeye alışkın olduğumuz, haremdeki cariyeler değil, bambaşka bir bakış açısını yansıtan, Antik döneme ait bir heykeldir. Bununla birlikte, bir diğer önemli nokta, Abdülmecid Efendi'nin bu resmi yaparken gerçek bir figürden değil, figüratif sanat geleneğinden esinlenmesidir, Antmen "*beyazlı cariyeye*" olarak betimlediği bu resmi Roma dönemi kadın heykellerinin acemi bir temsili olarak yorumlamaktadır (Antmen, 2017, s.55). Fakat yine de bütün bu özelliklerine rağmen, 1887 tarihli olduğu düşünülen bu çalışmaya, Abdülmecid Efendi "*Cariye*" ismini vermiştir. Burada, Osmanlı'da, modernleşme, resim sanatı ve kadına bakış ile ilgili yaşanan paradoksun yapılan çizim ve bu çizime verilen isim ile çok açık bir şekilde yansıdığı görülmektedir. Abdülmecid Efendi, antik bir heykelden esinlenerek yaptığı ve bir kadını resmettiği bu çalışmasının ismini "*Cariye*" olarak adlandırmıştır. Resmin ismi olan cariyeye sözcüğünün anlamına bakılır ise, sözcüğün, Türk Dil Kurumu'nda verilen anlamında, "*Yabancı ülkelerden kaçırılıp özgürlükten yoksun bırakılan, alınıp satılabilen, her konuda efendisinin isteklerine bağlı bulunan genç kadın, halayık*" açıklaması bulunmaktadır. Burada özellikle kullanılan, her konuda efendisinin isteklerine bağlı ifadesi ve bununla birlikte özgürlükten yoksun bırakılan genç kadın

tanımlaması bizi doğruca o dönemde haremde kullanım amacına ve kadınların cinsel bir nesne ve köle olarak algılandığı gerçeğine götürmektedir. Abdülmecid Efendi'nin, *Cariye* isimli çiziminde ise Osmanlı'nın sıyrılmaya çalıştığı fakat köklü bir geçmiş olan bu paradoksal durum, açıkça görülmektedir. O döneme daha detaylı bakıldığında, Ahu Antmen, *Kimlikli Bedenler* isimli kitabında, Abdülmecid Efendi'nin 1887 tarihli bu çiziminden ve bu çizimi yaptığı dönemden bahsetmektedir; bu yıllarda Osmanlı'nın ilk müzesi olan, Eski Aya İrini Kilisesi'nde sergilenen silahların olduğu bölüm kapatılmış ve bu bölüme Anadolu'nun farklı çeşitli bölgelerinde bulunan arkeolojik eserler getirilerek Osman Hamdi Bey tarafından bir müze kurulmuştur ve böylelikle müzenin kuruluşu ile Osmanlı, ilk defa antikite ve çıplak beden ile tanışmıştır. Abdülmecid Efendi'nin *Cariye* isimli resminde de bunun izleri görülmektedir. Bu resimde, resmin ismi ile hem cariye olan bir kadın tanımlaması yapılmış hem de bir diğer yandan kadın antik ve kutsal bir açıdan ele alınıp aktarılmıştır, bu da aslında Osmanlı'nın, 19. yüzyılda yaşadığı kadının konumlandırılmasındaki kafa karışıklığının ve eski düzenin yeni ile tanışmasının bir göstergesi niteliğinde yorumlanabilir.

Bu resim, o dönem Osmanlı'da yaşananların betimlendiği, Osmanlı'daki yenilik ve çağdaşlaşma isteği ile köklü geçmişin hezeyanlarını arasında kalan bu dönemi aktarması açısından oldukça önemlidir. Bunun ile birlikte, Abdülmecid Efendi'nin, 1888 yılında yaptığı bu çalışma, sanat ve kadın konularının yanında figüratif resim için de bir başlangıç olmuş ve figüratif resim gizli saklı olarak da olsa yavaş yavaş kendini göstermeye başlamıştır. Antmen'e göre, Abdülmecid Efendi'nin *Cariye* resmi, Osmanlı-Türk sanatının modernleşme sürecindeki görsel birikimine ve hafızasına yönelik ipuçlarını vermesinin yanı sıra, bir kaynak olarak da kültürel bir kimlik arayışını düşündürmesi açısından oldukça önemlidir (Antmen, 2017).



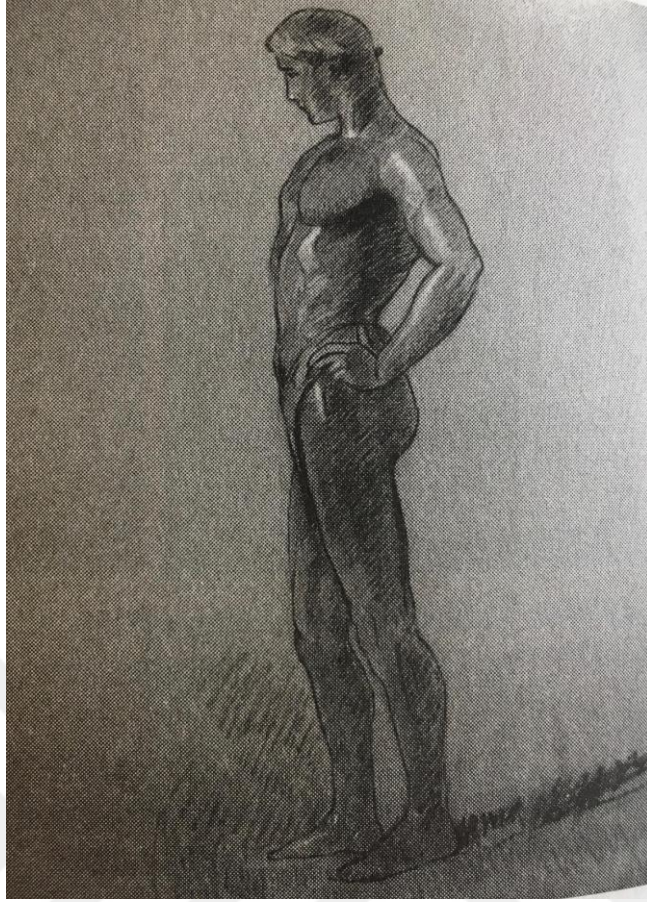
Resim.10 Abdülmecid Efendi, *Cariye*, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 190 x 123cm, Özel Koleksiyon. (Ahu Antmen, *Kimlikli Bedenler*, 2014, s.55)



Resim.11 Ağlayan Kadınlar Lahdi, ayrıntı, M.Ö. ykş. 360, mermer, 297x254x137cm,

Arkeoloji Müzesi, İstanbul. (Ahu Antmen, Kimlikli Bedenler, 2014, s.55)

Figüratif resim ve arkeolojik buluntular ile yeni tanışılan çıplak beden konusunu olarak alındığı bir diğer önemli eser ise, bir diğer Abdülmecid Efendi'nin bir diğer çalışması olan *Beden Etüdü* (Resim.12) isimli çizimdir. Abdülmecid Efendi'nin, bu çizimi tarihsizdir fakat antikitede figürün temsiline yönelik ilgisini gösteren *Cariye* isimli resmi ile aynı dönem yaptığı düşünüldüğü bir diğer figürün ele alındığı önemli çizimlerindedir. Antmen, figürün Osmanlı resminde ele alınışını şöyle yorumlamaktadır; “*Yeni biçim dağarcığının merkezinde insan figürü yer alır. Antikiteyle herhangi bir kültürel ve görsel temasta öne çıkan unsur zaten, insan bedenidir.*” (Antmen,2014, s.57)



Resim.12 Halife Abdülmecid Efendi, *Beden Etüdü*, tarihsiz, Kâğıt üzerine fügen, 50x65.5 cm, İstanbul Milli Saraylar Koleksiyonu. (Ahu Antmen, *Kimlikli Bedenler*, 2014, s.56)

Resim sanatında kadın imgesinden ve bu imgenin temsil ve sembollerinden bahsedilirken, Türk kültüründe modernlik, beden ve kadın üzerinden algılanan ve incelenen bir konu olduğunu söylemekte fayda vardır. Kültür kuramcısı, Georg Simmel'in "*Ne var ki kendisi formsuz olan hayat, ancak ona form verilmesi halinde kendini bir fenomen olarak gösterebilir*" sözü akıllara gelmektedir. Simmel'in burada kullandığı fenomen kelimesi günümüz kullanımından farklı algılanmalıdır, Simmel'in burada fenomen olarak anlatmak istediği, bir olgu veya gözlenebilen ve duyularla algılanabilen bir görüngüdür. Simmel'in bu sözü, modernlik ve beden üzerinden algılanan kadın bedeni için de bir açıklama getirmektedir; maddeye verilen form ve bu formu gösterme şekilleri, formun algılanması ve anlaşılması için bir yol olmuştur,

bu noktada yüzyıllardır kadına dayatılan, atfedilen form ve kadının temsil ediliş biçimi, bize kadının içerisinde bulunduğu toplum ile ilgili bilgi vermekte ve kadının algılanış biçimi ile temsil ettiği kavramları göstermektedir. Osmanlı'da, özellikle modernleşme öncesinde, figür bir yana, kadının genellikle hep harem gibi kapalı ortamlarda, açık saçık kıyafetlerle, zevk içerisinde betimlenmesinden farklı olarak Abdülmecid'in *Cariye* (Resim.10) çizimindeki daha durağan, daha kıymetli ele alınan kadın imgesi ile Simmel'in de dediği gibi formsuz olan hayat ancak ona form verildiğinde konuşur hale gelmiştir. Bu çizim, bu açıdan değerlendirildiğinde bize kadının temsiline ilişkin ipuçları vermektedir. Kadın sembolü, 19. yüzyılda yaşanan Modernleşme ile farklılaşmış ve artık modernleşme, çağdaşlaşma fikirlerini destekleyen bir sembol olma yolunda karşımıza çıkmaya başlamıştır.

Cumhuriyet'e gelinene kadar, bu dönemde, sanat ile benzer yollardan geçmiş, Osmanlı-Türk edebiyatının incelenmesi de hem bu dönemi hem de sanat ve antikite ile ilgili yazılanları ve tartışılan konuları daha geniş açıdan anlamak açısından faydalıdır. 1878 yılında ilk defa çıkan *Tercüman-ı Hakikat*(1878-1921) gazetesinde, 1890 yılında dönemin önemli edebiyatçılarından, Ahmet Mithat Efendi ve Cenap Şahabettin arasında antikitenin araştırılması ve antikitenin anlaşılmasının gerekliliği ile ilgili bir tartışma yaşanmaktadır, Ahmet Mithat Efendi antikitenin araştırılmasının gerekli ve faydalı olacağı konusundaki fikirleri savunurken, Cenap Şahabettin bunun gereksiz ve saçma olduğunu öne sürmektedir, edebiyat dalına bakıldığında, buradan da anlaşılacağı gibi toplumda iki farklı fikir mevcuttur. Bu farklılık, hem toplumda yaşayan insanlar yani halk, hem de edebiyatçılar ve sanatçılar açısından sancılı bir dönemin göstergesi niteliğindedir. Antikitenin araştırılmasının gerekli ve faydalı olduğunu savunan edebiyatçılar tarafından, II. Meşrutiyet'in ilanından iki sene sonra, 1910 yılında Yakup Kadri ve Yahya Kemal'in aralarında bulunduğu edebi bir

akım olan “Nev Yunani” (Yeni Yunan) akımı başlar. Nev Yunanilik, Avrupa uygarlığının kültürel temellerini anlamaya çalışmış ve o dönemde bunun ile ilgili birçok araştırma ve çalışma yapılmıştır. Bu dönemde, yapılan bu çalışmalar, antikite ve Batı ile ilgili bütün araştırmalar yeni bir düzenin kurulması için yapılan ilk araştırmalar olması açısından önemlidir. Antikite ve arkeoloji ile tanışılan, figür temsili, kadın ve çıplaklık kavramları ile de tanışılan bu dönem Antmen tarafından “*Antikiteyle donatılmış yeni bir görsel biçim dağarcığı*” olarak tanımlanmıştır (Antmen, 2013, s.13).



Resim.13 Osman Hamdi Bey, *Kur'an Okuyan Kız*, 1880, tuval üzerine yağlıboya, 41,1 x 51cm, Özel Koleksiyon.

(<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-kuran-okuyan-kiz-9740/> 12.03.2020 tarihinde alınmıştır.)

Osmanlı resim sanatında kadın imgesinin temsiline ve sembollere ilişkin örneklere bakarken, Osman Hamdi Bey'in, 1880 yılı tarihli *Kur'an Okuyan Kız* isimli

tablosu da bu konu ile ilgili incelenmesi gereken işler arasında gösterilebilir (Resim.13). Osman Hamdi'nin, bu resmi içerik açısından değerlendirildiğinde, kıyafet ve duruşu ile dikkat çekmektedir. Kıyafet ve figürün duruşuna bakıldığında Kur'an okuyan kızın vücut hatlarının görüldüğü fark edilir. Kız, Kur'an-ı Kerim'i açık bir pencereye dönük bir şekilde oturarak okumaktadır ve sarı renkli bir kıyafet giymiştir. Tabloda temsil edilen biçimler ve semboller, bu dönem Osman Hamdi Bey'in resimlerinde sıkça gördüğümüz sembollerdendir; açık olarak görülen ve dışarıyı gösteren penceresi dünya haritası düşünüldüğünde hep Batı tarafındadır ve bunun ile birlikte iç mekânda gösterilen kadın figürü, o dönemde dışarıda giyilmesi çok tercih edilmeyen sarı renkli bir kıyafet giymektedir. Bununla birlikte, sanatçı çoğu resminde kadın figürünü kullanmıştır. Rahle, Kur'an-ı Kerim, kadın figürü, Batı kısmına yerleştirilmiş demir şebekeli açık bir pencere ve bu açık pencereden görülen dışarıda çiçeklerle bezenmiş bir bahçe, çini kaplı bir duvar ve dumanı tüten bir buhurdanlık, bütün bu semboller Osman Hamdi Bey'in Batılılaşma, kadın ve modernleşmeye dair resimlerinde kullandığı sembollerdir.



Resim.14 Osman Hamdi Bey, Vazo Yerleştiren Kız, 1881, tuval üzerine yağlıboya, 37 x 55 cm, Saim Birkök Koleksiyonu. (Sanatta Batı 'ya Açılış ve Osman Hamdi, Mustafa Cezar,1971, s.91)

Osman Hamdi Bey'in, bu dönemde yaptığı bir diğer, *Vazoyu Yerleştiren Kız* isimli 1883 tablosunda (Resim.14) Osman Hamdi taze çiçeklerle dolu bir vazoyu duvara yerleştiren yine bir kadını resmetmiştir. Tablonun merkezinde, çiçek vazosunu duvara yerleştiren kız görülmektedir; kız bu resminde ev halinde, çıplak ayaklı ve başı açıktır. Osman Hamdi Bey, tablosunda resmettiği kızı, ona verilen, yapıştırılan simgelerden ve anlamlardan uzak bir yere koymuş, onu evinde olduğu gibi, bütün açıklığıyla ve hatta çıplaklığıyla resmetmiştir; burada kullanılan *çiplaklık* kelimesi gerçek anlamından ziyade resimlerin yapıldığı dönem göz önünde bulundurulduğunda kadının resmediliş biçimindeki açıklığı anlatmaktadır. Bu tabloda dikkat çeken bir

diğer konu ise, Osman Hamdi'nin daha önceki resimlerinde bahsedilen ve aile fotoğraflarında da görülen, kılık kıyafettir. Bu resminde de kızın giydiği kıyafetin rengi bir önceki tabloda kullandığı sarı rengi ile aynıdır ve yine dikkat çekicidir.

Resimdeki başı açık bir şekilde ayakları gözükken ve ev halinde olan kız, sarı renkli bir elbise giymektedir, sarı dikkat çekici bir renk olduğu için genellikle o dönemde kadınların sokağa çıkarken giymeyi tercih ettikleri bir renk değildir. Osman Hamdi Bey, bu resminde de çizilenler ile kılık kıyafet konusuna değinmiştir. Çiçeğin yerleştirildiği yön de diğer resimlerinde gördüğümüz açık pencere ile aynı yerdedir ve Doğu ve Batı ile ilgili bir ipucu barındırmaktadır; resimde kadın tarafından yerleştirilen çiçek dünya haritası göz önünde bulundurulduğunda Batı yönüne doğru yerleştirilmektedir. Bütün bunlar değerlendirildiğinde, Osman Hamdi Bey'in anlatmak istediği düşünce ile ilgili bir kanıya ulaşılabilir; Osman Hamdi Bey tablonun asıldığı yön ile Batı'yı, imparatorlukta kullanılan nesnelere ile de mevcut durumu gösterirken, bir diğer yandan da modernleşmeyi destekleyen kadın imgesini ve bu kadının Batı yönüne çiçek yerleştirmesini resmederek izleyiciye modernleşme ve Batılılaşma üzerine olan düşüncelerini kapalı bir biçimde, semboller yolu ile anlatmaktadır.



Resim.15 Osman Hamdi Bey, *Okuyan Kadın*, ykş. 1890, tuval üzerine yağlıboya, 108 x 206 cm. (*Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Mustafa Cezar,1971, s.307)

Osman Hamdi Bey'in, bir diğer yapıtı, *Okuyan Kadın* (Resim.15) resmindeki sembollere ve anlatım biçimlerine bakılacak olur ise, resmin tam merkezinde kitap okur halde rahat bir şekilde uzanmış bir kadın görülmektedir. Kadının resmediliş şekli yine dikkat çekicidir ve bir tür sembolik bir anlatım içermektedir. Yapıldığı dönem göz önünde bulundurulduğunda o döneme kadar benimsenmiş kadın figürüne kıyasla aslında bu gösterimin bir tür çıplaklık olduğu söylenebilir. Figürün temsiline ilişkin birçok kısıtlamanın bulunduğu bir dönemde yapılmış bu yağlıboya resim, dönüşüm sürecini bütün açıklığıyla gözler önüne getirmektedir. Resmedilen kadın, önceki resimlerinde olduğu gibi evinin içinde gündelik hayat çerçevesinde, doğal ev ortamında ve doğal halinde doğal kıyafetleri ile resmedilmiştir. Saçları açıktır ve resmedilen uzun saçları yatağın yanına kadar uzanır ve ayakları yine çıplak görülmektedir. Osman Hamdi daha önce kullandığı sembolleri burada yine kullanmaktadır; kadın, evinde, açık renkli bir elbise ile saçları ve çıplak ayakları ile okurken resmedilmiştir. Daha önce bu zamana kadar, özellikle oryantalizm ile farklı şekillerde temsil edilmiş olan kadına farklı ve doğal bir bakış açısı getirilmesi açısından bu çalışması da önemlidir.



Resim.16 Osman Hamdi Bey, Tekvin/Yaratılış, 1901, tuval üzerine yağlıboya, 210 x 108 cm. (Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, Mustafa Cezar,1971, s.329)



Resim.17 Osman Hamdi Bey, Tekvin/Yaratılış, Ayrıntı. (Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, Mustafa Cezar,1971, s.325)

Osman Hamdi Bey'in incelenen son ve en çarpıcı tablolarından biri olan, yukarıda bahsedilen iki tablosundan yaklaşık 10 sene sonra, 1901 yılında yaptığı, *Tekvin/Yaradılış* isimli (Resim.16) bu resmi ise artık, gerçek bir başkaldırı

niteliğindedir. Bu tabloda, yine sarı renkli ve bu sefer bir de derin göğüs dekolteli bir elbise giymiş ve büyük bir rahleye oturmuş bir kadın resmedilmiştir. Kalçalarının üst kısmı ve karnı, resimde oldukça belirgin gözükmetedir, bazı kaynaklar bu kadının hamile olduğu yorumunda bulunmaktadır, ayaklarının altında sayfaların dağıldığı kitaplar bulunmaktadır ve resmedilen kadın bu sağa ve sola dağılmış kağıtların üzerine basmaktadır. Ön tarafta buharı tüten bir buhurdanlık ve arka tarafında ise büyük bir şamdan görülmektedir. Bir rahleye oturduğu için resimde altta görülen sayfaların, Kur'an'ı Kerim'den sayfalar olduğu düşünülmektedir (Resim.16). Rahle, Kuran-ı Kerim'in konulduğu, kutsal bir nesne olarak düşünüldüğünde, üzerine bir kadının oturması, dinin kadınlar üzerindeki bu zamana kadar gelmiş bütün yaptırımlarının artık bir gücü olmadığına dair sembolik bir ipucu vermektedir. Rahlenin yanı sıra, yerlere saçılmış ve üzerine basılan sayfaların da rahleden yola çıkılarak Kur'an'ı Kerim sayfaları olduğu düşünüldüğünde dinin kadınların hayatındaki yaptırımlarının artık bir önemi olmadığı düşüncesini Osman Hamdi bu resmi ile gözler önüne sermektedir. Osman Hamdi Bey'in daha önce de bahsedildiği gibi kılık ve kıyafet ile ilgili açılımını destekleyen düşünceleri yine bu resminde de görülmektedir, resimde rahleye oturmuş kadın, açık ve belirgin göğüs dekolteli sarı renkli bir elbise giymiştir. Gösterilen dekolte ve elbisenin rengi bu açılımı destekleyen semboller arasındadır. Ayrıca, resimde görülen büyük bir şamdan vardır. Şamdan, Batılı resimde kullanılan bir objedir ve Osman Hamdi'nin kendi resminde bir şamdanı kullanması ve kullandığı bu şamdanın önünde buharı tüten bir buhurdanlığın, Osmanlı'da sıkça kullanılan güzel koku veren bir aksesuardır, bulunması da bir şeyleri sembolize etmektedir, bu durum şamdanın yenilik ve Batı'yı buhurdanlığın ise zamanı geçmiş geleneksel düşünceleri ve Doğu'yu temsil ettiği şeklinde yorumlanabilir. Bütün bu incelemeler ışığında ve o dönem göz önünde

bulundurulduğunda, Osman Hamdi Bey'in ailesi ile çektiği fotoğraflar, bu dönemde yaptığı bütün bu incelenen tabloları ve tablolarında yer verdiği semboller ile oluşturulmak istenen çağdaş toplum için o dönem kendi yolunu yani resmi kullanarak, çok önemli desteklerde bulunduğu görülmektedir.

Bu bölümü bitirmeden önce, bahsedilmesi gereken bir diğer önemli resimde Üçüncü Asker kuşağı ressamlarından Halil Paşa'nın (1852-1939) *Uzanan Kadın* isimli resmidir (Resim.18). Bu resminde, Halil Paşa, Osman Hamdi Bey gibi, kadının gündelik hayatına girerek, ona yüklenmiş olan sembollerden uzak, kadına ait bir alan yaratmış ve kadının mahrem olarak görüldüğü ve algılandığı bu dönemde kadını evinde yatar halde, ayakları çıplak, başı açık rahat yani doğal bir şekilde resmetmiştir (Antmen, 2017). Bunların yanı sıra, Halil Paşa'nın resmettiği uzanan kadını, onu izleyenlere bakmaktadır ve bu da kadını olduğu gibi yaşadığı yerde, evinde gösterirken yapılan önemli bir yorum niteliğindedir çünkü resimdeki kadın sanki izleyiciye neden buraya bakıyorsun sorusunu sorar şeklinde bakmaktadır. Bu resimde, belki de Halil Paşa, artık kadınların bakılan, seyredilen ve yorumlanan bir sembol olmaktan yorulduğunu göstermeye ve anlatmaya çalışmaktadır. Ahu Antmen'nin *Kimlikli Bedenler* isimli kitabında da bahsettiği bu resme detaylı bakıldığında, resimde kıyafetleri ile resmedilen kadın figürünün anatomik özelliklerinin gizlenmesine rağmen kadının rahat bir şekilde bir kanepeye uzanmış olması Antmen tarafından bu resmin Batı sanatının bir uzantısı olması şeklinde değerlendirilmektedir.



Resim.18 Halil Paşa, Uzanan Kadın, 1894, tuval üzerine yağlıboya, 41 x 60 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

(Ahu Antmen, *Kimlikli Bedenler*, 2014, s.17)

Abdülmecid Efendi, Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa tarafından yapılmış, incelenen bu resimlerde ortak nokta sanat, figür ve kadındır. Öncelikle, kadın artık daha doğal, olduğu gibi betimlenmeye başlanmış ve bir diğer deyişle, artık normalleştirilmiştir. Kadının daha önce olduğu gibi izlenen, çıplak, erotik, korunması gereken bir nesne şeklinde gösteriminden vazgeçilmiş, kadın, okuyan, kendi istekleri doğrultusunda davranabilen ve istediği gibi giyinebilen özgür bir biçimde ifade edilmiştir.

IV. CUMHURİYET ve SONRASI TÜRK SANATI'NDA KADIN

IV.I Cumhuriyet Döneminde Modernleşme, Sanat ve Kadın

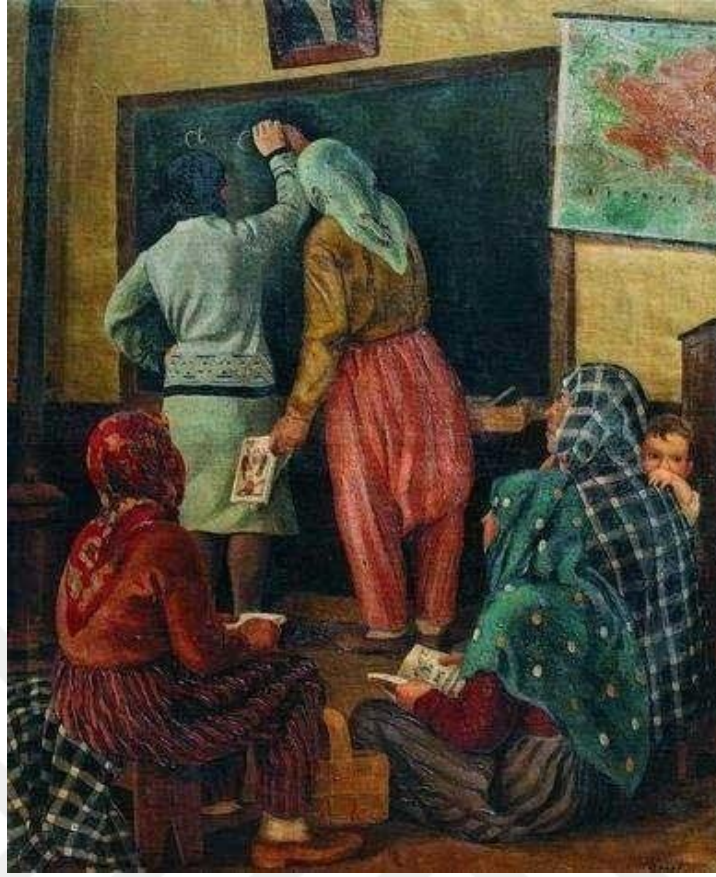
Cumhuriyet'in kuruluş dönemine gelene kadar, 18. yüzyılda Osmanlı'da başlayan modernleşme ile birlikte kadın sembolüne ilişkin değişimlerden, sanat ve sanatçılar için yaratılan çeşitli imkanlardan bahsedilmiştir. Yaratılan bu çeşitli imkanlardan en önemlisinin, 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi adı ile ilk Güzel Sanatlar Okulunun açılışı olduğu belirtilmiştir.

Güzel Sanatlar Okulu'nun açılması, meşrulaşan sanat ve o dönem ortaya çıkan eserler ile yaşanan değişikliklere ait üretilen eserler ve bu eserler yolu ile aktarılan düşünceler topluma ulaşmaya başlamıştır. Bir diğer deyişle, bu dönem tarihimizin görsel bir hazinesi farklı milletlerden sanatçılar tarafından değil, bizim sanatçılarımız tarafından oluşturulmaya başlanmıştır. Cumhuriyet'in kuruluşu ile sanatın toplumda önemli bir yeri olmaya başlamış ve o dönem yetişen genç sanatçılar, Cumhuriyet ile birlikte bu yeni ve çağdaş ideolojiyi benimsemiş ve topluma yansıtma gibi önemli görevleri olmuştur. Pelvanoğlu, *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız* isimli kitabında, bu durum ile ilgili, o dönem, Cumhuriyet'in temsilcileri oldukları kabul edilen sanatçıların yapıtlarında sanatın; modernleşme, kadın imgesi, Harf İnkılabı, Kılık Kıyafet Devrimi, Tevhid-i Tedrisat Kanunu (Öğretim Birliği Yasası) gibi yeniliklerin görselleştirildiği bir aktarım biçimi haline gelmesinden bahsetmektedir. Bütün bunlarla birlikte, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla sanatta var edilecek yeni bir tema ortaya çıkmıştır. Sanatçıların çoğu, devlet kurumlarında görevli olmuş, çoğunlukla akademi hocalığı veya ortaokul ve liselerde öğretmenlik yapmışlardır. Modern bir toplumun oluşması için gerekli olan bütün kurumlar, sanatçılar tarafından desteklenmiş ve bir diğer yandan da devlet sanatçıyı desteklemiştir ve hatta bu dönem sanatın ve sanatçının desteklenmesi devlet ideolojisinin bir parçası haline gelmiştir.

Sanatçı devleti destekleyen, devletin de sanatı desteklediği ortam, sanatta verilen eserlere de yansımıştır (Pelvanoğlu, 2017). Bu anlatılanlara, 1930 ve 1935 yıllarına tarihlenen, Şeref Akdik'in (1899-1972) *Millet Mektebi* (Resim.19) ve *Mektebe Kayıt* (Resim.19) isimli resimleri örnek olarak gösterilebilir. Şeref Akdik, Harf inkılabının vurgulandığı *Millet Mektebi* isimli resminde tahtaya Latin harfleri ile yeni Türk alfabesini yazan bir öğretmen, öğretmenin yanında, yazmayı öğrenen köylü bir kadın, kara tahtanın yukarısında Mustafa Kemal Atatürk'ün resminin yarısı, tahtanın yanında kurulan Türkiye haritası ve yerde ellerinde kitaplar ile oturan ve tahtayı izleyen köylü kadınları resmetmiştir. *Millet Mektebi* isimli resminde Akdik, o dönem eğitim için kurulan Millet Mekteplerini görselleştirmiştir. Gazetelerde o dönemde yapılan çağrılardan biri; “*Kânunusaniyi unutmayınız; o gün Millet Mektepleri açılacaktır, 16 yaşından 40 yaşına kadar yeni harfleri bilmeyenler mekteplere devama mecburdurlar*” çağrısıdır.¹

Bu çağrıda söylendiği gibi, 16-40 yaş arası kadın veya erkek fark etmeksizin, bütün vatandaşların yeni alfabeyi öğrenmek için Millet Mekteplerine gitmeleri zorunludur. Resmedilen kadınların başı kapalı ve şalvarlıdırlar, burada Şeref Akdik'in kadınları bu ele alış şekli ile o dönemin köylü kadını vurgulanmış ve görselleştirilmiştir.

¹ https://ataturkilkeleri.deu.edu.tr/pdf/1.ciltsayi2/c1_s2_mustafa_sahin.pdf.



Resim.19 Şeref Akdik, Millet Mektebi, 1930, tuval üzerine yağlıboya, 150x180 cm, Ankara Resim Heykel Müzesi,

(<http://acikerisimarsiv.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/7>

[10/oguz_yurttadur_tez.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://oguz_yurttadur_tez.pdf?sequence=1&isAllowed=y), 10.03.2020 tarihinde

erişilmiştir.)



Resim.20 Şeref Akdik, *Mektebe Kayıt*, 1935, tuval üzerine yağlıboya,
167,5×212,5cm, Ankara Resim Heykel Müzesi,

(https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/33373/asli_korur.pdf?sequence=1, 10.03.2020 tarihinde erişilmiştir.)

Şeref Akdik'in, 1935 yılında yaptığı bir diğer *Mektebe Kayıt* isimli resmi (Resim.20) de, *Millet Mektebi* resminde olduğu gibi, o dönem devlet tarafından resimlerde gösterilmesi istenilen konuların çalışıldığı resimlerindedir. Şeref Akdik'in, bu resminde de bir önceki resminde olduğu gibi yine köylü kadınlar vardır ve bu sefer köylü kadınların yanlarında, okula kayıtları yaptırılan çocukları da görülmektedir. Resim incelendiğinde, aslında önemli bir betimleme vardır o da çocuklarını okula kayıt yaptırmak için sıraya girmiş olan kadınların betimlemesidir. Şeref Akdik'in, incelenen iki resminde de eğitim için harekete geçmiş aktif kadınlar görülmektedir ve bununla birlikte her iki resimde de söz sahibi, okuma-yazma ve eğitime önem veren köylü kadın sembolü kullanılmıştır. Bu resimler, kadın açısından incelendiğinde, ortak ve en önemli noktası, artık karşımızda yıllarca gördüğümüz

pasif, durağan ve itaatkâr bir kadın yerine, aktif, hayatını, eğitimini ve kararlarını eline almış bir kadın olmasıdır.

Yine aynı dönem yapılan, 1914 Kuşacağı ressamlarından, İbrahim Çallı'nın *Park Otelde Yılbaşı Balosu* isimli (Resim.21), 1930 yılına ait resmi, kadını ve ülkedeki modernleşmeyi şehir içerisinde ele alan bir diğer önemli resimlerdenidir. Resimlerinde değişen ve çağdaşlaşan Türk kadınına değişen mekanlar ve yine Osmanlı'dan Cumhuriyet'e değişen toplumsal aktiviteler ile gösteren Çallı, resimlerinde kadınları dönemin şıklığı içerisinde tuvaline yansıtmıştır, *Park Otelde Yılbaşı Balosu*, resmi de bu resimlerine bir örnektir. Çallı bu resminde, giyim kuşamları oldukça Avrupai olan yılbaşı balosunda eğlenen bir grup kadını resmetmiştir, üst sınıf mensubu görünen bu kadınları, bahsedilen bu baloda dans ederken ele almıştır. Bu resimde, birçok farklı modern öge görülmektedir, ilki kadınların ve erkeklerin bir otel salonunda bir arada buldukları, birlikte eğlendikleri ve dans ettikleri yansıtılma biçimi, diğeri ise kadınların tabloda görülen giyim tarzlarıdır. Kadınlar, Çallı tarafından, Avrupa modasına uygun elbiseleri ile resmedilmişlerdir ve Çallı, bu resminde sanki Avrupa'da kutlanan bir baloyu resmediyor gibidir. Resmedilen balonun bir yılbaşı balosu olması da Batılılaşma ile gelen ve başlayan yenilikler arasındadır. İlber Ortaylı'nın, 28 Aralık 2014, Milliyet Gazetesinde "Yılbaşı Kutlamaları" isimli gazete haberinde anlattığına göre, balolar hayatımıza Cumhuriyet ile girmemiştir ama Cumhuriyet'ten önceki balolara tam balo denmemekle birlikte balo benzeri terimini kullanır. Yılbaşı kutlamaları ise Osmanlı'nın son döneminde hayatımıza girmekle beraber bu balolara asıl ilgi Cumhuriyet'in kuruluşu ile başlamıştır. Ortaylı, 26 Aralık 1925 tarihinde, Miladi takvime geçiş kararı alındığından bahsederek devam eder, Miladi takvime geçiş de modernleşme açısından önemli bir değişim olmuştur. Yılbaşı kutlamalarının resmî

olmayan son kutlaması ise bu karardan on yıl sonra, 1935 yılında yapılır ve sonrasında yılbaşı kutlamaları ertesi günün tatil ilan edilmesi ile birlikte resmîyet kazanır (Ortaylı,2014). Cumhuriyet modernleşmesinin önemli sosyokültürel değişimlerinden biri olan yılbaşı kutlamaları Çallı'nın 1930 yılında yaptığı *Park Otelde Yılbaşı Balosu* resmi ile betimlenmiştir.



Resim.21 İbrahim Çallı, Park Otelde Yılbaşı Balosu, 1930, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 80 cm, Özel Koleksiyon, (<https://www.picuki.com/media/1783220384754450137>, 10.03.2020 tarihinde erişilmiştir.)

Cumhuriyet döneminde iki farklı sanatçı, Şeref Akdik ve İbrahim Çallı tarafından iki farklı konu ile Cumhuriyet ideolojisini, okur-yazarlık, eğitim konuları ve kadının toplumdaki modern çağdaş yerinin benimsenmesini konusundaki

ürettikleri eserlere bakılmıştır. Hem modernleşme hem Cumhuriyet ideolojilerini betimlemek açısından her iki sanatçı da önemli eserler ortaya çıkarmıştır. Üretilen bu sanat eserleri ile birlikte devrim ideolojisini yaymak, sanatı ve verilen eserleri toplum ile tanıştırmak için o dönem yapılan bir diğer çalışma da Ayla Ödekan'ın editörlüğünü yaptığı, *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri* isimli kitapta yayımlanan Germaner' in "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı" makalesinde bahsedilen o dönem düzenlenen resim sergileridir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında açılan sergilerin büyük kısmı devlet tarafından desteklenmiş veya direkt devlet tarafından düzenlenmiştir. Atatürk, 22 Ocak 1923 yılında Bursa Şark sinemasında yaptığı konuşmada şöyle demiştir; "*Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icap ettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tarik-i terakkide yeri yoktur.*"² Atatürk'ün bu söyleminde sanatı destekleyen bakış açısı çok açık bir biçimde anlaşılmaktadır. Devrim ideolojisini yaymak için devlet tarafından düzenlenen sergilerden biri *İnkılap Resimleri* isimli sergilerdir. İlki 1933 yılında düzenlenmiş bu sergiler 1936 yılına kadar her yıl bir kere yapılır. Fakat *İnkılap Sergileri* istenileni vermez. Germaner, bu durumu sanatçılar için inkılap konularını işlemekten çok yapıtlarının inkılapçı olması gerektiği düşüncesinin hâkim olmasından bahsederek açıklamaktadır. Germaner 'in burada bahsettiği inkılapçı konulara kıyasla inkılapçılık, daha yoğun ve tutucu bir anlatım şekli olarak yorumlanabilir.

Yine de yapılan bütün bu çalışmalara rağmen, o dönemde ülkede, resim ve sanat ile ilgili, sanatçıların ve yöneticilerin karşısına çıkan en önemli karşı duruş toplumun ve toplumda yaşayan insanların resim kültürüne uzak olmalarından kaynaklanmaktadır, bunun en önemli nedenlerinden birisi de resim sanatının "Batılı" olarak algılanmasıdır. Resim, toplumda ve kültürümüzde bize Batı'dan aktarılan ve

² Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, 1997: 66, 67

kültürümüz içerisinde olmayan, sonradan gelen olarak algılanmaktadır ve bu dönem bunu değiştirmek için çok birçok çalışma yapılır. Biraz önce de bahsedilen İnkılap sergileri adı altında sergiler düzenlenmeye başlanır ve düzenlenen bu İnkılap sergileri ile birlikte o dönem Halkevleri (1932) kurulur, Halkevlerini kurarken amaçlanan ise, Türk Kültür ve sanat değerlerini Atatürk devrimleri ve Atatürk ülkücülüğü altında topluma anlatmak ve yaşatmaktır. Halkevleri önemli bir sergi alanı oluşturur ve Halkevlerinde, halkı güzel sanatlar ile kaynaştırmak, güzel sanatların bize, halkımıza mensup olduğu fikrini kabul ettirmek için toplam 970 sergi düzenlenir. Bu sergiler ile birlikte, Yurt Gezileri adı ile, seçilen ressamlar yurdun farklı yerlerine, köylerine gönderilerek resim sanatının gidilen bu farklı yerlerde tanınması ve bir diğer yandan da yurt gezilerine giden sanatçıların geleneksel ve folklorik toplum yapısı ile tanışması planlanır. Sanatın halka yayılması ve sanatçının ülke gerçekleri ile tanışmasını planlayan bu geziler resim sanatında o dönem görülmeye başlayan bir yerellik eğilimini başlatmıştır. (Ödekan, 1999)

Bunun ile birlikte, Duben *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)* kitabında, bu dönemden bahsederken, 1939 yılında yapılan Devlet Resim ve Heykel Sergilerinden bahsetmektedir. Yapılan bu sergiler ile o dönem ortaya çıkan bir durum, sanat eserlerinin devlet tarafından alınması ve devlet dairelerine konulması olmuştur, bunun yanı sıra ülkenin çeşitli bölgelerine de heykeller, anıtlar ve Atatürk büstleri konulur. Bu eserler, halka pek ulaşmasa da devlet tarafından alınmaya başlamıştır (Duben, 2007). Bu dönemi daha iyi anlamak için devlet ve ideoloji terimlerine bakılacak olur ise, bu noktada da Foucault'nun özne ve iktidar ile ilgili söylediklerini incelemek açıklayıcı olacaktır. Foucault'ya göre, devlet ve ideoloji, iktidar ve özne terimleri ile bağlantılıdır çünkü özne, iktidar ile ilişkilidir, insanlar yaşadıkları toplumda, o toplumun beklentileri ve aktardıkları ile yoğrulur, bu yüzden de toplumda özneye

atfedilenler iktidar ile ilgili ipuçları verir. Bu noktada özne, iktidarın bir yansıması olarak karşımıza çıkar ve iktidarın karşı tarafa aktardıkları çözümlendiğinde öznelerdeki yani kişilerdeki yaptırımı da ortaya çıkmaktadır. Foucault' ya göre, öznenin yani kişinin kendisi ile ilgili hakikatler aslında özneye kısmen zorla uygulanan iktidar ilişkilerine bağlıdır (Foucault, 2005). Bununla birlikte, Chevalier Jaucourt'un Ansiklopedi'sinde 'resim' maddesinde şu ifadeler yer almıştır: “*Her dönemde, iktidarı ellerinde tutanlar insanlarda doğru hisler uyandırmak için resim ve heykellerden faydalanmışlardır*” (Burke, 2003, s.65). Hem Foucault'nun hem de Jaucourt'un söyledikleri, Cumhuriyet dönemi devlet ve resim ideolojisini açıklar niteliktedir. Pelvanoğlu, resim üretiminin, bu yeni cumhuriyetçi ulus-devlet ideolojisinin alanında olmasından ve o dönem ideolojik aygıtlarından biri olarak kullanılmasından *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız* isimli kitabında bahsetmektedir (Pelvanoğlu, 2017).

Bütün bunlar ile birlikte, daha önce de söylenilen Yurt Gezilerinden tekrar bahsedilecek olur ise, Cumhuriyet resmî ideolojisini oluştururken “Köycü” söyleminden yararlanır, Türkiye Cumhuriyet'i kurulurken köy meselesi oldukça önemli bir konu haline gelir bunun en önemli nedenlerinden biri halkın, nüfusun %80 gibi büyük bir kesiminin köyde yaşamasıdır.

Karaömerlioğlu'nun “Orda Bir Köy Var Uzakta: Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem” makalesinde bahsettiği üzere, Cumhuriyet kurulurken yaşanan en önemli meselelerden biri de gayrimüslimlerin ülkeden gitmesi olmuştur, çünkü bununla birlikte, bu durum ülkenin dinamiklerini değiştirmiş, kentli gayrimüslim aileler ülkeden gitmiş ve kent nüfusu %25'ten, %17'ye düşmüştür. Yukarıda da bahsedilen, Köycü söylem ülkede, 1932 yılı sonrasında Halkevleri'nin kurulması ile beraber, köye yapılan seyahatler, köyde yaşayan bireyin

yüceltilmesi gibi temellere dayalı olarak yaratılmıştır (Karaömerlioğlu, 2009). Bu Köycü söylem ile desteklenen hem sanatçıların hem de köyde yaşayanların bir araya gelebileceği, Cumhuriyet Halk Partisi tarafından Yurt Gezileri ismi verilen bir etkinlik gerçekleştirilir. Bu etkinlik kapsamında, 1938-1943 yılları arasında seçilen 48 ressam, yaz aylarında Anadolu illerinde görevlendirilir. Feyhaman Duran ve eşi Güzin Duran da bu etkinlikte görev alan ressamlar arasındadır. Ömer Faruk Şerifoğlu'nun "Ressam Feyhaman Duran Gaziantep'te" isimli makalesinde bahsettiği üzere, 27 Temmuz 1938 tarihli gazeteler, CHP Genel Yönetim Kurulu'nun Yurt Gezileri ile ilgili yaptığı açıklamayı "*Sanat Hayatımız için Müspet Kararlar*" başlığı ile duyurmuştur. Bu habere göre, parti yurtiçinde bir sanat programı düzenler ve düzenlenen bu programa göre ressamlar yurt içinde farklı şehirlere seyahatler yapacak ve gittikleri bu yeni şehirlerde halkı ve seyahat ettikleri yerleri inceleyeceklerdir. Memleketin seyahat edilen bu bölgeleri resim sanatı ve ressamlar ile tanışacaktır ve böylece resim sanatı halk ve köylü tarafından tanınma ve benimsenme fırsatı elde edecektir. Bu karar ile, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin yaptığı seçimle, 1-30 Eylül 1938 yılında düzenlenen ilk gezide seçilen sanatçılar; Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Cemal Tollu, Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Mehmet Cuda, Hamit Görele, Saim Özeren ve Sami Yetik olmuştur. Güzin Duran da eşi Feyhaman Duran ile bu gezi için Gaziantep'e giden sanatçılar arasında olur.

Bu gelişmelere ve yapılanlara rağmen, belirtmekte yine fayda olan ve genellikle hep karşımıza çıkan bir durum olan, bu modernleşme hareketlerinin toplumda iki farklı kesimin oluşmasına neden olması olmuştur; bu iki farklı kesim Batı'yı ve değerlerini olduğu gibi kabul edenler ve geleneksel olana bağlılığını sürdürenler diye birbirinden ayrılmıştır (Şerifoğlu,2018).

Türkiye’de yaşanan modernleşmenin en büyük sıkıntısı sadece toplumun üst sınıflarında yaşanması olmuştur, devletin yaptırımları ile üst sınıf arasında yaşanan bu modernleşme, Osmanlı toplumunu içine almamış ve sadece elit üst sınıfları kapsamıştır. Bütün bu araştırılanlar ile ülkede modernleşme ve çağdaşlaşmanın toplum tarafından benimsenmesi konusunda yaşanan sıkıntılar daha net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Pelvanoğlu, Türk modernleşmesinin en büyük zaaflarından biri olarak modernleşmenin simgeler düzeyinde temellenmesinden bahsetmektedir (Pelvanoğlu, 2017). Aslında bu da en başından beri bahsedilen Türk kadının da modernleşme sürecinde bir sembol olarak kullanılması durumunu tekrar düşünmemize sebep olur. Simgeler düzeyinde modernleşme durumunu, Pelvanoğlu “*metonimik modernleşme*” olarak adlandırır. Metonimik ile anlatılmak istenen, yaşanan durumun özümsemeden bir lakap takılması ve olayların o takılan lakap üzerinden değerlendirilmesidir.

“*Metonimik modernleşme*” terimi, Osmanlı’da ve kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nde yaşanan Batılılaşma ile kadın ve sanat bağlamında düşünüldüğünde, o dönemde üretilmiş olan eserler için de bir açıklama niteliğindedir. Kadın öznesi, toplumlarda hep bir sembol olarak karşımıza çıkmıştır. Türkiye’de de Cumhuriyet bağlamında oluşturulmaya çalışılan modernlik ve çağdaşlaşma düşünüldüğünde, kadın yine bir sembol olarak vardır. Foucault’nun da söylediği ve daha önce de bahsedildiği gibi, özne yani kadın, iktidarın söylemek, yansıtmak istediklerini karşı tarafa aktaran bir araçtır çünkü kadınlık, kadın olma ve kadınlığın toplumda yaşanabilmesi için Osmanlı döneminde kadına yüklenmiş semboller, kadının kendisine uygun görülen harem, ev gibi kapalı yerlerden kurtulması ve toplumda görünür olabilmesi gerekmektedir. Bunun sağlanması da modernlik ve çağdaşlaşma ile bağdaştırılmıştır ve bu durumda kadın karşımıza bütün bunların bir sembolü olarak

çıkılmıştır ve bu yaşananlar ile toplum gerçek ve derin bir modernleşme sürecinden geçmekten ziyade modernleşme toplumda yüzeysel kalmıştır. “*Metonimik modernleşme*” tanımı bu durumda ve bu neden ile Osmanlı ve sonrasında yaşanan Cumhuriyet Dönemi modernleşmesinin özeti gibidir.

Hem Osmanlı’da hem Türkiye Cumhuriyeti’nde, modernleşme özümsemeden üst sınıf tarafından yaşanmış ve yansıtılmıştır, bu da toplumda ortaya çıkan ve yaşanan sorunların en önemli nedeni oluşturmuştur, Pelvanoğlu’nun, “*Kadınlar için piyano çalmak, modernleşmek demektir; erkekler içinse Fransızca konuşmak*” cümlesi bu durumu çok net bir şekilde özetlemektedir (Pelvanoğlu, 2017).

V. GÜZİN DURAN, KADIN SANATÇILARIN GÖZÜNDEN KADIN İMGESİNİN TEMSİLİ ve SEMBOLLER

V.I Yaşamı ve Aile Çevresi

Yukarıda bahsedilen yaşanan değişimleri özetlemek gerekir ise, Tanzimat dönemi ile 1839 yılında başlayan Modernleşme süreci ile toplumda Cumhuriyet'in kuruluşu ve sonrasına kadar birçok değişim yaşanır, yaşanan en önemli gelişmelerden ve değişimlerden biri de kadının hem özel hem toplumsal hayatına dair yaşananlar olmuştur.

Tanzimat'ın getirdiği yeniliklere kadın ve sanat bağlamında bakılacak olur ise, kadınlar, ilk defa eğitim hayatına girme hakkı elde ederler bunun yanı sıra o dönem özellikle İstanbul'da çeşitli resim atölyeleri açılmaya başlanır. 1800'lü yılların sonunda açılan "*Desen ve Resim Akademisi* atölyesinde kadınlar eğitim almaya ve böylece ülkede ilk defa kadın sanatçılar ortaya çıkmaya başladığı bir dönem yaşanır. Yetişen kadın ressamlar ve dönemin aydın kesiminden, Osman Hamdi Bey gibi ileri gelenlerin, uğraşları sonucu kadınlar için, 1882 yılında erkekler için açılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nden sonra, 1914 yılında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açılır. Daha sonra detaylı olarak incelenecek bu okul hem sanatın meşrulaşması hem de kadınların sanat eğitimi alması açısından önemli bir atılım gerçekleştirir. Bu yenilikler Osmanlı'dan Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar giden süreç için yol açan, toplumda yapılan ilk değişiklikler olmuştur.

Bu dönemde, 19. yüzyılın sonlarında, yetişen ilk kadın ressamlarımız arasında olan, Güzin Duran (1898-1981), 1898 yılında İstanbul'un Süleymaniye semtinde dünyaya gelir. Güzin Duran'ın baba tarafından dedesi, dönemin ünlü hattatlarından Yahya Hilmi Efendi, dayısı ise dönemin önemli müzikologlarından Rauf Yekta Bey'dir. Dedesi, Hattat Yahya Hilmi Efendi, o dönemin önemli sanat kollarından

sülüste ve nesihte üstattır ve hayatı boyunca yirmi beş adet Kur'an-ı Kerim, Enam ve Murakka yazmıştır. Yaptığı önemli işlerinden biri de Şeyh Hamdullah'ın, şu anda Türk İslam Müzesi'nde bulunan, başlayıp yarıda bıraktığı Kur'an-ı Kerim-i tamamlaması olmuştur. Hilmi Efendi, 1848'de Babı-ı Seraskeri Nizamiye jurnal kalemine aday olarak girmiş ve bir süre sonra burada müdür olmuştur, fakat geçirdiği felç sonrası görevinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Anne tarafından dedesi ise, Girit Fatihî Okçu Hüseyin Paşa'dır. Güzin Duran'ın hem annesi hem babası, dönemin önemli kişilerindendir; babası Halil Naim Bey (Dalkılıç), Divan-ı Temyiz-i Askerî Baş müşaviri ve 4. Rütbeden Osmanî nişanı sahibi, annesi, Naciye Hanım ise Esirgeme Derneği kurucularındandır. Güzin Duran, dönemin soylu, entelektüel ve sanatçı çevrelerinde büyümüş, böylelikle, küçük yaşta müzik ve resim ile tanışmıştır. Bütün bunların etkisiyle, Güzin Duran'ın gençliği hat, süsleme, müzik ve sanat ile dolu geçer. Birinci Dünya Savaşı sırasında, 1914 yılında kurulan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kazanır ve 1922 yılında buradaki eğitimini tamamlar. Güzin Duran yetenekli bir öğrencidir ve başarılı bir eğitim hayatı geçirir, o dönem ülkede yapılan Avrupa Sanat Yarışması'nı kazanır; bu yarışma sonucu devlet, sanat yarışması ödülü alanları Almanya'ya göndermektedir, fakat Güzin Duran o dönem okuldaki hocalarından, pastel hocası Feyhaman Duran ile nişanlı olduğu için bu ödülü almaz ve Almanya'ya gitmez. Çift, 25 Ağustos 1922 yılında evlenir ve Güzin Duran eğitimine İstanbul'da devam eder (Toros, 1988).

Duran çiftinin, hayatlarının büyük bir bölümü sanat ve ürettikleri işlerden oluşmaktadır. Çamlıca'nın, Çakal Dağı semtinde kendilerine ait bir köşkeri bulunan çift, yaz aylarında genellikle bu köşke giderler. Bu köşkte yaptıkları natürmort tarzda günümüze kadar gelen birçok eserleri olmuştur. Güzin Duran, İnas Sanayi Nefise Mektebi'nden mezun olduktan sonra, İnönü Kız Lisesi, Cağaloğlu Kız Orta Okulu,

Atatürk Kız Lisesi, Beşiktaş Kız Okulu gibi çeşitli okullarda 37 yıl resim öğretmenliği yapar. 1970 yılında eşi, Feyhaman Duran'ı kaybeder ve Atatürk Kız Lisesi resim öğretmenliğinden emekli oluncaya kadar hep resimle uğraşır.

Canikli'nin, Özlem Belkıs ve Duygu Kankaytsın'ın derlediği *Sanatın Gölgedeki Kadınları* kitabında yer alan “Güzin Duran, Eşinin Gölgesinde bir Kadın Ressam” isimli makalesinde, Canikli, Güzin Duran'dan bahsederken, Batı'da karşımıza çıkan “Hanım ressam” imgesinden bahsetmektedir. 19. yüzyılda oluşturulan, adab-ı muaşeret ve edebiyat kitaplarıyla ortaya çıkartılan, yaratılan ve daha önce de bahsettiğimiz toplumdaki kadın imgesi, açılan güzel sanatlar okulu ile birlikte, resim hayatına atılan kadınlar için yeni türeyen bir “Hanım ressam” imgesini ortaya çıkarmıştır ve ortaya çıkan bu yeni kadın imajı için sanat ve resimden önce, asıl önemli olan, eşi ve ailesidir. Bu yüzden, ona amatör bir başarı yetmektedir ve bu amatörlük düzeyi kadın için uygun olarak tanımlanan bir başarıdır. Canikli, Güzin Duran'ın bu “Hanım ressam” imgesini taşımakta olduğunu ve bu imgenin yarattığı alçakgönüllü düşünce ve amatörlük ile yetindiğinden bahsetmektedir. Canikli'nin belirttiği bu durumu, Güzin Duran'ın resimlerinde de görmek ve anlamak mümkündür, Güzin Duran, sanat dünyasının tam ortasında ve içinde yer almasına rağmen kadının toplumsal sorunlarına eserlerinde fazla yer vermediği görülür. Bu noktada, konuşulan bir diğer önemli mesele de sanat hayatı boyunca, Güzin Duran'ın kendini ve ürettiği işleri ön plana çıkarmadan benimsediği “Hanım ressam” imgesi ile eşi Feyhaman Duran'ın arkasında kalmasıdır (Belkıs&Kankaytsın, 2018). Aşağıda, yer alan Taha Toros Arşivi'nde bulunan Güzin Duran'ın vefatı ile ilgili olan haber niteliği taşıyan yazıda başlık “*Gölgede Kalmış Değerli Bir Sanatçı, Güzin Duran*” olarak görülmektedir. Bu başlık Güzin Duran ile ilgili söylenenleri daha net bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu yazıda, Güzin Duran'ın çalışmalarını sessizce

sürdüğünden ve gösterdiği alçakgönüllülük ile gölgede kalmış değerli bir sanatçı olduğundan bahsedilmektedir.



Resim.22 Güzin Duran, Gölgede Kalmış Değerli bir Sanatçı, Taha Toros

Arşivi(<https://core.ac.uk/reader/84783160>, 23 Mayıs 2020, 16.01 tarihinde erişilmiştir.)

V.II Öğrencilik Yılları

V.II.I Dârü'l-Muallimât'ların açılışı & İnas Sanayi-i Nefise Mektebi

Güzin Duran'ın öğrencilik yıllarından söz etmeden önce, yukarıda bahsedilen Osmanlı'da yaşanan değişimler ve gelişmeler ile birlikte kadınlar için gitmenin mümkün kılındığı okullara bakmak önemli olacaktır. Burada, başlarken, öncelikle, Dârü'l-Muallimât'lardan bahsetmek gerekir, Dârü'l-Muallimât; 1870 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nda, ilk ve orta öğretim kız okullarına öğretmen yetiştirmek için açılan eğitim kurumu, kız öğretmen okuludur. İnas Sanayi Nefise Mektebi'nin kuruluşundan önce, Tanzimat esnasında kadınların ilk defa eğitim alma şansı açılan bu Dârü'l-Muallimât okulları ile mümkün olur ve Dârü'l-Muallimât'ların açılışı sonrasında bahsedilecek olan İnas Sanayi Nefise Mektebi'nin kuruluşu için de bir hazırlık niteliğindedir.

O dönemin ilk önemli kadın figürlerinden, Müfide Kadri (1890-1912) ve Mihri Hanım (1886-1954) kadınların sanat eğitimi almaları için ilk mücadeleyi başlatan kadın sanatçılardır. Müfide Kadri, çocukluk yıllarında, Osman Hamdi Bey'den resim dersleri alır ve sonrasında Dârü'l-Muallimât'ta ders verir. Bunun yanı sıra, II. Abdülhamit'in kızı Adile Sultan'a sarayda eğitim vermek için o dönem saraya gider, böylelikle kadın-ressam tipinin sarayda benimsenmesine öncülük eder. Fakat Müfide Kadri çok erken, yirmi iki yaşında hayatını kaybeder, o yaşına kadar, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne üye olur ve 1911 yılında Beyoğlu Societa Operaia'da yapılan sergiye beş tablosu ile katılır. Müfide Kadri'nin ölümünden sonra Dârü'l-Muallimât'taki eğitime Mihri Hanım devam eder. Pelvanoğlu, *Hale Asaf* kitabında, bu dönemde Müfide Kadri'nin ölümünden Mihri Hanım'ın göreve başlayışına kadar geçen sürede, okulda yaşanan ve sonrasında İnas Sanayi Nefise Mektebi'nin kuruluşu açısından önemli bir olaydan bahsetmektedir. Okulda, o dönem Madam Rafael adında

bir öğretmen bulunur, Madam Rafael, öğrencilerine resmi tanıtmak ve resim sevgisini aşlamak amacı ile onları erkeklerin bulunduğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğrenci sergisine götürür. İnas Sanayi Nefise Mektebi'nin açılması için bir dönüm noktası olan bu ziyaret şöyle anlatılmaktadır, Madam Rafael 'in kız öğrencilerini götürmek istediği yıl sonu öğrenci sergisinde, Sedad Çetintaş isimli Mimarlık sınavını kazanan bir öğrenci görevlidir, Madam Rafael kız öğrencilerini getireceği gün için Sedad Bey ile haberleşmiş ve Sedad Bey'den öğrencilerin getirildiği gün orada olmasını rica etmiştir. Sedad Bey Madam Rafael 'in bu isteğini gerçekleştirir. Öğrencilerin ziyaretleri esnasında, peçeleri ve kıyafetleri yüzünden gezmekte zorlandıklarını fark eden Sedad Bey, öğrencilere peçelerini kaldırmalarını aksi takdirde bir şey göremeyeceklerini söyler ve böylece Madam Rafael 'in de izniyle, kız öğrenciler peçelerini kaldırır ve Sedad Bey sergiyi anlatmaya başlar. Bu sırada, söz alan ve buraya girmeye hakları olmadığı için yaşadığı üzüntüyü anlatan bir kız öğrencinin söyledikleri üzerine Sedad Bey *“Hak haktır. Verilmezse alınır”* diye cevap verir, yaşanan bu durum İnas Sanayi Nefise Mektebi'nin kuruluşunu başlatan en önemli adım olmuştur. İnas Sanayi Nefise Mektebi'nin kuruluşunda Mihri Hanım'ın yeri oldukça önemlidir. Meşrutiyet döneminin getirdiği yenilikçi hava ve Mihri Hanım'ın çabaları ile gerçekleşen bu açılım esnasında bahsetmenin önemli olacağı yaşanan belirleyici olaylardan bir diğeri de Oğuz Erten'in *Türk Plastik Sanatlar* kitabında bahsettiği Mihri Hanım'ın o dönemin Milli Eğitim Bakanı Şükrü Bey'in yanına çıkarak söyledikleridir, Mihri Hanım Şükrü Bey'in yanına çıkarak şöyle söylemiştir;

“Muhterem Nazır Beyefendi. Memlekette meşrutiyetle birlikte hürriyet, musabat, adalet, uhuvvet geldi ama bütün bu nimetlerden sadece erkekler istifade ediyor. Kadınlar hâlâ olduğu yerde. Bir adım bile ileri gitmiş değiller. Acaba bu imtiyaz nereden geliyor? Bu sözler karşısında eğitim bakanı Şükrü Bey tuhaflaşarak:

Ne demek istiyorsunuz hanımefendi? deyince Mihri Hanım da cesaretini arttırarak; bugün her yerde müsavat ve adaletten söz ediliyor. Fakat İnas (kız) Sanayi-i Nefise mektebi nerde? Hep yapılanlar erkekler için!'' (Erten,2012, s.92)

Bütün bu yaşananlardan ve 1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilanından sonra, kadın hakları ve eğitimi konusunda kazanılanlar ile 13 Ekim 1914 yılında İnas Sanayi Nefise-Mektebi Alis-i'nin açılışı gerçekleşir (Pelvanoğlu, 2018).

İnas Sanayi Nefise Mektebi'nin açılışı ile kadınların sanat alanında eğitim alabilmesi meşrulaşır, böylece bu durum tarihte yaşanan bir dönüm noktası niteliğinde olmuştur. İnas Sanayi Nefise Mektebi'nde eğitim, 1 Kasım 1914 tarihinde iki farklı yerde; Beyazıt ve Gedik Paşa Sıbyan mektebinde olmak üzere başlar. Pelvanoğlu'nun, *Hale Asaf* kitabında, Fatma Ürekli'nin *İnas Sanayi-i Nefise Mektebi* isimli makalesinden aktardıkları üzerine, okul bir yönetmeliğe sahip olduğundan ve bu yönetmeliğin aşağıdaki maddelerden oluştuğundan bahsetmektedir. Yönetmelik şöyledir;

1. Kızların güzel sanatlar alanında geliştirilmesi ve kız okullarına resim öğretmeni yetiştirmek amacıyla Sanayi-i Nefise Mektebi şubesi olmak üzere başlangıç olarak bir resim dershanesi tesis edilmiştir. Daha sonra heykeltıraş yetiştirmek üzere bir dersane daha kurulacaktır.
2. Resme karşı istidatlı olduğu imtihan ile tespit edilen ve yaşları on altıdan aşağı olmayanlar resim dershanesine ücretsiz kayıt ve kabul edilirler. Fakat çizimle ilgili araç-gereçleri öğrenciler kendileri temin edeceklerdir.
3. Resim dershanesinde mücessem modellerden, alçı heykellerden ve tabiattan karakalem, suluboya ve yağlıboya resimler yaptırılır.
4. Tahsil süresi üç sene olup her sene yarışma ile bir üst sınıfa geçilir. Her senenin sonunda öğrencilerin yarışma işlerinden bir sergi düzenlenir.
5. Öğrencilere pratik eğitimden başka menazır (perspektifli manzara), sanat-ı nefise tarihi (sanat tarihi), teşrih (anatomi) dersleri de verilir. Her sene sonunda (öğrencilerin) bu derslerden imtihana girmeleri mecburidir. Perspektif ve güzel sanatlar tarihi haftada birer saat olup birinci sınıfta, anatomi dersi yine haftada bir saat olmak üzere ikinci sınıfta okutulacaktır.

6. Muntazam olarak okula devam ederek tahsilini tamamlayan öğrencilere diploma verilir.
7. Resim dershanesi Cuma gününün dışında her gün sabah saat ondan akşam saat dörde kadar açıktır. Bu süre içinde dershanede sürekli bir kız veya erkek öğretmen ve bir de gözetmen bulunacaktır. İhtiyaç duyulursa ikinci bir öğretmen de tahin edilebilir.
8. Örnekler, her çeşit modeller ve sair eğitim malzemeleri okul idaresi tarafından hazırlanır.
9. Okula düzenli bir şekilde devam etmeyen, okul idaresince uygun görülmeyen, okul kurallarını uymayan öğrencilerin kayıtları derhal silinir (Pelvanoğlu, 2018).

Türkiye’de tuval resminin yerinin yeni oluşturulmaya ve bir sisteme oturtulmaya başladığı bu yeni dönemde Güzin Duran’ın da aralarında olduğu, okulun ilk kız öğrencileri hem İstanbul’da yeni yeni oluşan bu sanat ortamının getirdiklerinin, hem de kadın sanatçı olarak görünürlük kazanmanın mücadelesini yaşamış ve bu bağlamda birçok üretim yapmaktan geri kalmamışlardır.

VI. SANAT ANLAYIŞI

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılışı yetenekli kız öğrencilerin sanat hayatına katılabilmesi açısından önemli bir görevi yerine getirmiştir. Güzin Duran da 1914 yılında açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde sanat eğitimine başlar ve okulun ilk mezunları arasında yer alır. Eğitimi sırasında dönemin önemli ve öncü sanatçılarından; Mihri Hanım, Ömer Adil Bey, Feyhaman Duran ve Ahmet Haşim'den dersler alır (Canikli, 2005).

Güzin Duran'ın hocalarından, Mihri Hanım, genellikle bildiğini yapan, kural tanımayan, dönemin öncü kadın ressamlarından. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde görev almaya başladıktan sonra kız öğrencilerin de model çalışması gerektiğini düşünür, fakat o dönem model çalışmaları kısıtlıdır, yine de Mihri Hanım o dönemde ilk defa Türkiye'de kız atölyesine çıplak kadın model getirterek öğrencilerinin bundan mahrum kalmamalarını ve yine aynı dönem dışarıda resim yapmaları uygun görülmeyen kız öğrencileri bahçeye çıkartarak ders yapılmasını sağlamıştır.

Güzin Duran'ın yetiştiği bu ortamda ortaya çıkarttığı resimler incelendiğinde, sanat anlayışının o dönem okuldaki hocaları tarafından da yaygın olarak benimsendiği düşünülen, Empresyonizm (İzlenimcilik) akımından etkilendiği düşünülmektedir. Empresyonizm (İzlenimcilik) akımına bakılacak olur ise, İzlenimcilik akımı ilk olarak Fransa'nın Paris şehrinde, o dönem sanatında önemli bir yere sahip olan Salon Sergileri 'ne karşı tavır alan sanatçıların kurduğu bir akım olarak ortaya çıkar. Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* isimli kitabında İzlenimcilik akımının adına isim veren sanatçıların ortak çıkış noktasının, İzlenimcilik olarak tanımlanan biçime yakın olmaları değil, yıllardır Akademi tarafından diretilen resme ve kurallara karşı farklı bir alternatif arama çabaları olarak bahsetmektedir. Bu farklı duruşun ortaya çıkarttığı tarzın, isminin, İzlenimcilik olarak adlandırılmasının

sebebinin ise Claude Monet'nin o dönem Paris'te bulunan Akademik Salon'a karşı yapılmış olan bir sergide yer alan *İzlenim: Gündoğumu* isimli resmi ve bu resim ile ilgili Louis Leroy'nun Le Charivari isimli gazetesinde yazdıklarının etkilediğinden bahsetmektedir. Leroy, bu yazısında Monet'nin resmindeki bitmemişlik duygusundan bahsetmiş ve 'düpedüz izlenimden ibaret' cümlesini kullanmıştır. Antmen'nin de belirttiği gibi İzlenimci resimler, biçimden; kuraldan ve sağlam bir desen temelinden uzak görünürler, İzlenimcilik 'te karanlık tonların yerini aydınlık, parlak renklerin aldığı akımdaki en önemli mesele ışıktır. Burada belirtmenin önemli olduğu mesele de bu zamana kadar özellikle Rönesans'tan beri resimde kullanılan bilimsel perspektifin yerini ilk defa rengin alması ve derinlik, perspektif gibi temel meselelerin resimde renk ile elde edilmeye başlamasıdır. İzlenimcilik'te, doğada ve açık havada resim yapmanın ışığı anlamak ve resimde ışığı yansıtabilmek açısından önemli bir yeri olmuştur. İzlenimcilik'in ortaya çıktığı dönemlerde de sanatçılar atölyede değil, dışarıda resim yapmayı tercih etmişler ve bu koşullara uygun bir ortam yaratabilmeyi amaçlamışlardır. O dönem göz önünde bulundurulduğunda, Osmanlı'da bu durum pek kolay olmamıştır, boyaların metal tüplerde satılması, taşınabilir şövalelerin üretilmesi gibi yeni teknik olanaklar bu durumu kolaylaştırmıştır. Bütün bunların getirdikleri ile, bu dönemde yaşanan en önemli değişim, eski kurallara dayalı resmin yerine, İzlenimci olarak adlandırılan ressamın resimlerinde her şeyden önce kendi izlenimlerinin olmasıdır ve böylelikle sanatçının dünyayı kendi gözleri ile nasıl gördüğü ve algıladığı en önemli mesele haline almıştır. İzlenimci ressamı etkileyen Fransız ressam, Eugene Boudin (1824-1898) "*Kendi gözlerinle görmek*" esastır diyerek İzlenimcilik 'in öznelliğini vurgulamıştır (Antmen, 2008, s.23). Başka bir şekilde vurgulayacak olursak; sanatta Modernizm, İzlenimcilik akımı ile başladığı söylenebilir. Modernizm, Pelvanoğlu'nun da belirttiği gibi var olandan hoşnut

olmama ve onu dönüştürme durumudur ve bu aslında politik bir tavidir, fakat modernizm politikadan uzak durur çünkü politika içsel olanla ilgilenir ve içerik bağlamında karşımıza çıkar ama modernizm içerikle ilgilenmekte olan politik tavrın tam karşısında bir yerde durmakta ve biçim ile ilgilenmektedir bu yüzden de sanatta İzlenimcilik modernizmi başlatan akımlardan biri olarak yerini almıştır (Pelvanoğlu, 2017).

Güzin Duran'ın da aralarında bulunduğu ilk Türk ressamlarının da İzlenimcilik akımından etkilendikleri ve sanat anlayışlarının bu doğrultuda geliştiğini söylemek yanlış olmaz. Fakat bu durum aynı zamanda tartışmalı bir konudur çünkü ilk Türk ressamları İzlenimcilik akımından etkilenmiş fakat bu akımı birebir uygulamamıştır ve tablolarındaki renklerde ve fırça darbelerinde o dönem İzlenimcilik sonrası ortaya çıkan Ekspresyonizm' den (Dışavurumculuk) de izler görülmektedir. Pelvanoğlu "Bizim Sayfiyelerimiz: Merkez Bankası Koleksiyonu'ndan Manzara Resimleri Seçkisi" isimli makalesinde, Türkiye'de resim geleneğini başlatan iki koldan bahsetmektedir, Pelvanoğlu, iki koldan birini figür diğerini de manzara olarak belirtmiştir. Bunun ile birlikte, 1914 Kuşağı olarak adlandırılan İzlenimcilik (Empresyonizm) akımından etkilenen grubun başlıca üyeleri; İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail, Sami Yetik, Ali Sami Boyar ve Hasan Vecih Bereketoğlu'dur. Pelvanoğlu, İzlenimcilik'in biçimsel bir değişim önermesinden ötürü sanatta modernizmi başlatan akımlardan biri olarak kabul edildiğini söylemektedir.

Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız isimli kitabında, Pelvanoğlu, Türk sanatında öznelliğin, II. Meşrutiyet sonrası kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti (1908-1919) üyelerince benimsendiğinden bahseder. Kurulan bu cemiyet, Türk

ressamlarının ilk örgütüdür. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, o dönem sanat ve sanatçı sorunlarına çözüm bulmak amacı ile kurulmuş ve Halife Abdülmecid'in desteği ile yola çıkmıştır. Bu cemiyetin bir de yayın organı niteliğinde Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adında bir gazetesi çıkarılır. Abdülmecid'in desteği ile çıkarılan gazete ve bununla bağlantılı giden resmin ülkede bir propaganda olarak kullanılabilceği düşüncesi ile Osmanlı Ressamlar Cemiyet'inin o dönem faaliyetleri, İttihat ve Terakki Cemiyeti tarafından üstlenilir. Pelvanoğlu, bu durumun Türkiye Cumhuriyet'i kuruluşuna kadar kaymasından ve Cumhuriyet'in kuruluşu ile bu hareketlerin devlet tarafından üstlenmesinden bahsetmektedir. Bunun ile birlikte, Osmanlı dönemi Türk sanatçıları 1908-1910 yılları arasında Fransa Paris'e giderek orada Fernand Cormon atölyesinde çalışmış fakat 1914 yılında başlayan I. Dünya Savaşı sebebiyle İstanbul'a geri dönmüşlerdir. Bu genç kuşak sanatçılar, Paris'te akademik bir eğitim almalarının yanı sıra Pelvanoğlu'nun sözleri ile “*son demlerini yaşamakta olan İzlenimci bir anlayış ile İstanbul'a dönerler*” (Pelvanoğlu, 2017, s.74).

Bütün bunlar ile birlikte, Batılılaşma döneminde başlayan Osmanlı'da resim; manzara ve figür olmak üzere iki koldan gelişir ve Pelvanoğlu, bu kuşak sanatçıların çıplak ve figürlü kompozisyonlar olmak üzere resmin içerisine konuyu da dahil ettiklerinden söz etmektedir (Pelvanoğlu, 2019).

Bu durumda, daha önce de bahsedilen fakat tekrar bahsetmenin önemli olacağı bir durum olan ilk dönem Türk ressamlarının hem Avrupa'daki akımlardan etkilendikleri hem de kendi stillerini resimlerine yansıttıkları durumunu belirterek, onları İzlenimci olarak tanımlamaktan daha doğru olacaktır. Sanat ortamından ve benimsenen akımlardan bahsedildikten sonra, Güzin Duran'ın işlerinde de İzlenimcilik akımına yönelik izler görülür hem eşi Feyhaman Duran'ın hem de o dönem okuldaki hocaların 'kendilerince benimsedikleri' diyerek tanımlamak

istediğim bu akımın izleri o dönem yetişen çoğu sanatçının yapıtlarında rastlanır.

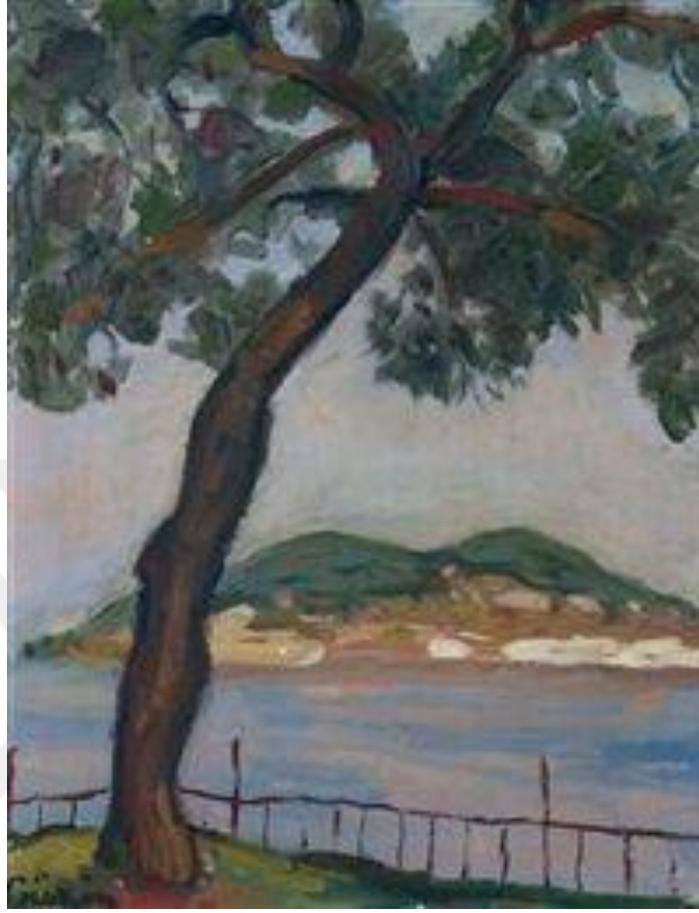
Fakat her sanatçı kendince bu akımı yorumlamış ve kendince işler üretmiştir.

Canikli, Güzin Duran'ın sanat anlayışından bahsederken Güzin Duran'ın bu akımı birebir uygulamadığını ve yeri geldikçe daha gerçekçi, daha anlatımcı bir üslup ile bu akımı sanatında kullandığından bahsetmektedir (Canikli,2005). Güzin Duran'ın yağlıboya çalışmalarının yanı sıra suluboyayı da etkin bir biçimde kullandığını görürüz. Sanatçının, manzara, natürmort tarzda yaptığı birçok işi bulunmaktadır. Resimlerinde genellikle çiçek ve meyve kullanarak oluşturduğu pozları, kalın fırça darbeleri kullanarak zaman zaman gerçekçi zaman zaman da lekeci bir arayış ile yansıtır.

Sanatçının, geleneksel olan ile arasında kurduğu önemli bir bağ vardır, bu kompozisyonlarında ve resimlerinde de görülür. Geleneksel olanı göstermek için resimlerinde geleneksel öğeleri kullanmıştır. Eşi, Feyhaman Duran, ile Topkapı ziyaretleri sırasında karşılaştığı Karagöz ve Hacivat işlerinden çok etkilenir ve bu ziyaret sonrası kendi atölyesinde Karagöz ve Hacivat figürleri üretir. Sanatçı, resimlerinde portre ve figürü az kullanmış olsa da geç dönem yaptığı otoportreleri, yüz ifadesi ve kendini resmettiği ortam göz önünde bulundurulduğunda önemli eserleri arasında gösterilebilir. Sanatçının doğa resimlerine bakıldığında, gökyüzünü betimlerken kullandığı renkler ile deniz manzaralarında kullandığı gölgeler, denizin üzerinde nesnelere yansıtılması, kullandığı empresyonist üslubun izleridir.

VI.I Güzin Duran Resim İncelemeleri

VI.I.I Manzara Resimleri



Resim.23 Güzin Duran, *Ada'dan Görünüm*, tarihsiz, mukavva üzerine yağlıboya, 28x35 cm, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

(<http://www.artnet.com/artists/g%C3%BCzin-duran/adadan-g%C3%B6r%C3%BCn%C3%BCm-U6w8mBtXXKP2qefQoYOpA2>, 05.05.2020

tarihinde erişilmiştir.)

Sanat hayatları boyunca, Güzin Duran ve eşi Feyhaman Duran, Boğaziçi'nden, Büyükada'dan, denizin ve hisarın çeşitli ve farklı açılarından görünümelerini resmetmişlerdir. Güzin Duran'ın *Adadan Görünüm* isimli bu resminde de ağaç ve arkasından gelen bir deniz manzarası gözükmektedir. Güzin Duran, bu resminde, pastel ve yumuşak renkler ile, manzarayı sade ve abartısız bir biçimde

izleyiciye aktarmaktadır. İnas Sanayi Nefise Mektebi'nde sanat eğitimini tamamlayan Güzin Hanım'ın, sanatının ve sanat görüşünün biçimlenmesinde eşi ve aynı zamanda hocası olan Feyhaman Duran'ın etkileri kaçınılmazdır. Feyhaman Duran, İzlenimci etkiler ile yaptığı resimlerinde, ışığı ustaca kullanmış ve İzlenimci akımın göstergelerinden biri olan resimdeki şekilleri ışık ile ortaya çıkartmıştır. Güzin Duran'ın bu resminde de resmin sol tarafında turuncu ve pembe tonlar ile parlak bir ışık kullandığı görülür. Sanatçı, sıcak tonları kullanarak resmine bakıldığında ışığın daha kolay algılanmasını sağlamış, tonların, ışık oyunlarının ve renklerin yanı sıra, resminde, koyu kalın konturlar kullandığı da görülmektedir.



Resim.24 Güzin Duran, *Manzara*, tarihsiz, mukavva üzerine yağlıboya, 28 x 35 cm,

MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

(Taha Toros, *İlk Kadın Ressamlarımız*, Akbank Yayınları, 1988, s.54)

Güzin Duran'ın Manzara isimli bir diğerk resmi de biraz önce incelenen *Ada'dan Görünüm* isimli resminde çizdiği manzara, öğeler ve ışık bağlamında benzerlik göstermektedir. Bu resminde de Duran, ağaç ile karşıdaki deniz manzarasını resmetmiştir ve yine bu resimde de sağdan gelen ışığın etkisi ve kullanılan daha açık renkler ile manzara sade ve net bir şekilde betimlenmiştir. Önceki resminde olduğu gibi burada da kalın ve koyu renkte konturlar kullanmış, böylelikle şekilleri netleştirerek resmine yansıtmıştır.

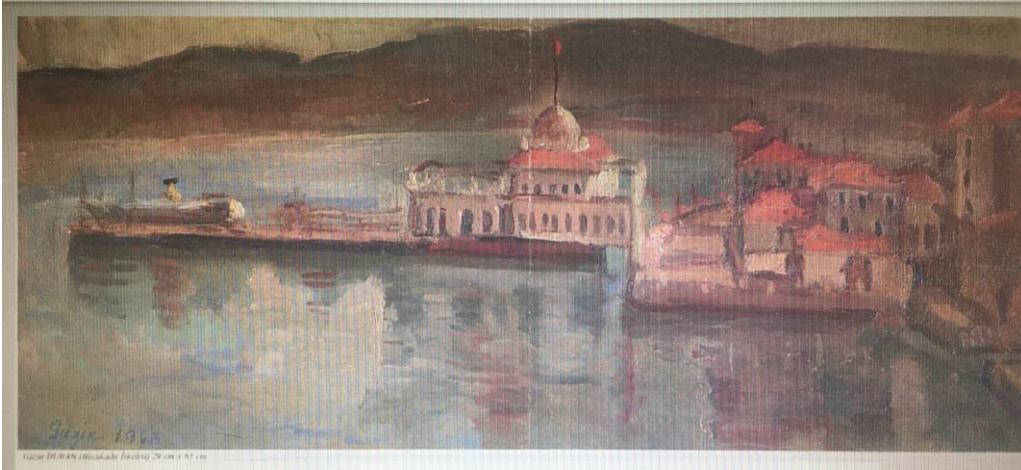


Resim.25 Güzin Duran, *Boğaz'da Manzara*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 28 x 35 cm, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi.

(<http://artists-birthdays.blogspot.com/2020/03/guzin-duran-d-1898-istanbul-o-1981-turk.html>, 05.05.2020 tarihinde erişilmiştir.)

Bir diğerk, *Boğaz'da Manzara* isimli bu resminde, Güzin Duran'ın yaptığı göze ilk çarpan tonalite farkları ile ortaya koyduğu ışık oyunlarıdır. Sanatçı, resmettiği manzaraya tepeden bakmaktadır ve bu manzaranın aşağısında küçük boyutlar ile çizilmiş iki figür görülmektedir. Figürlerin önünde durdukları deniz, sarı ve turuncu renkler kullanılarak resmedilmiştir. Burada, denizin asıl rengi olan- gökyüzünden yansıyarak aldığı mavi renginden ziyade- sanatçının kendi betimlediği sarı rengi görülmektedir. İzlenimcilik akımının yarattığı en önemli durumlardan biri de sanatçının şimdiye kadar yapılmış ve bilinen kurallara aldırılmaksızın resmetmesidir. Güzin Duran da bu resminde görüldüğü gibi nesnelere ve nesnelere renklerini kendi kişisel gözlemleri ile aktarmıştır. Bunun ile birlikte, İzlenimcilik'te önemli olan bir diğerk durum da duygunun renklerle izleyiciye aktarılmasıdır. Sanatçı, bu resminde de diğerk manzara resimlerinde olduğu gibi bulunduğu yeri, esas duygusunu katarak resmetmiş ve böylelikle çizilen ana yaşanmışlık katmıştır.

Güzin Duran, tuvaline yansıttığı bu olağan bir durumu, yumuşak renk ve ışık kullanımı ile resmederek, resimde ışığın önemini vurgular nitelikte bir anlatım yaratmaktadır. İzlenimcilik akımının en önemli aktarım hedeflerinden biri olan; doğadaki unsurların kişinin içinde yarattıkları izlenim ve yaratılan bu izlenimler ile duygu Duran'ın kullandığı yoğun sıcak renk tonları, deniz, denizin üzerindeki gemi ve denize bakan çift ile ortaya çıkmaktadır.



Resim.26 Güzin Duran, *Büyük ada İskelesi*, 1968, tuval üzerine yağlıboya, 29 cm x 63 cm, Feyhaman Duran Müzesi Koleksiyonu, Taha Toros Arşivi, Dosya No: 183-Feyhaman-Güzin Duran. (<https://core.ac.uk/reader/84783079>, 10.05.2020 tarihinde erişilmiştir.)

Güzin Duran'ın 1968 yılında yaptığı, *Büyük ada İskelesi* isimli bu manzara resminde de İzlenimci renkler görülmektedir. İskeleye yukarıdan bakılan resmin sağ tarafında ve ortasında çizilen binalar ve iskele bulunmaktadır, resimde bu yapıların denize yansıması gözükmemektedir, arka planda ise daha koyu tonlar ile resmedilen dağlar ön taraftaki ışığı daha yoğun bir şekilde hissettirir. Resmin sol tarafında da görülen yoğun bir ışık kullanımı vardır. Güzin Duran bu resminde de abartıdan kaçan bir şekilde, sade ve açık renkleri kullanmıştır. Bir yanda açık maviler ve beyazları diğer yanda ise kırmızı, mor ve yeşil tonlarını kullanarak ışık ve gölgeyi tuvaline yansıtmıştır.

VI.I.II Natürmort Çalışmaları

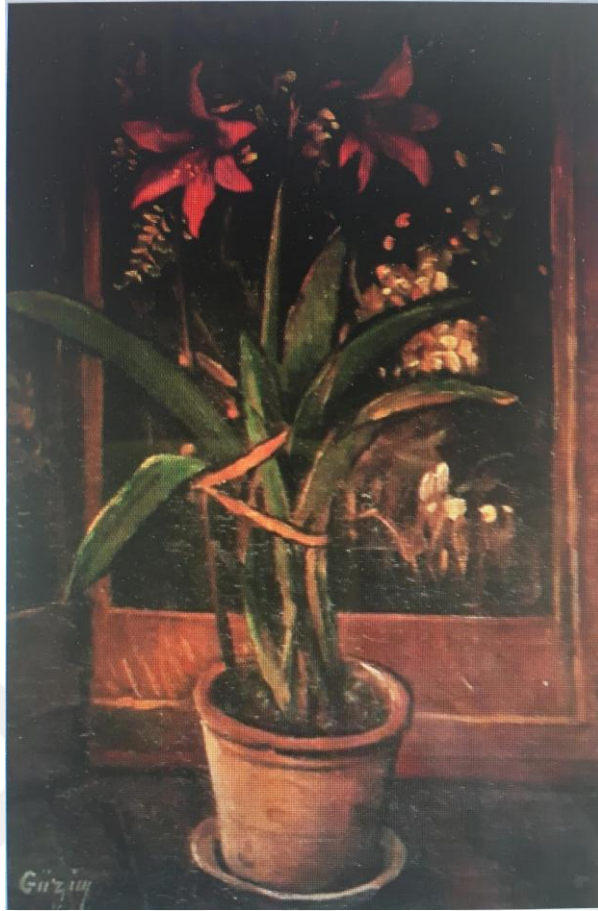


Resim 27. Güzin Duran, Natürmort; Portakallar, tarihsiz, kontrplak üzerine yağlıboya, 46,5 x 59 cm, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi. (Taha Toros, İlk Kadın Ressamlarımız, Akbank Yayınları, 1988, s.55'ten alınmıştır.)

Güzin Duran'ın incelenen diğer resimleri ise Natürmort tarzda çalıştığı işleridir. Yukarıda görülen resim, Natürmort; Portakallar isimli işidir. Daha önce de bahsedildiği gibi, Pelvanoğlu İzlenimcilik ile ilgili *“1914 Kuşağı sanatçılarının, Paris dönüşü getirdikleri izlenimci sanat anlayışı, resim sanatının eski teknik ve anlatım biçimlerine son vermiş; resim sanatının terminolojisini değiştirmiştir”* demektedir. (Pelvanoğlu, 2017, sf.76)

Bu dönem yoğun olarak kullanılan İzlenimci yöntem ile o döneme kadar sanatçıların kullandığı Akademik yaklaşım biçimi arasında birçok tarz denemesi

yapılmaya başlanır. O dönem sanatçıların işlerine bakıldığında bu bağlamda birçok farklı eser ortaya konulduğu görülmektedir. Güzin Duran da natürmort tarzda birçok eser üretmiştir. Bu çalışmasında, ağzı yayvan bir tabağın içerisinde portakallar ile birlikte koyu renkli bir ibrik ve ibriğin ön çapraz kısmında turuncu ve sarı renkleri kullanılarak resmedilmiş portakallar görülmektedir. Burada Duran'ın, nesnelere dokusal ve dokunsal niteliklerini yansıtmayı amaçladığı görülür. Kalın, saç örgüsü kulpu ile resmedilen ibrik, Çanakkale usulü bir ibriktir. Resmin ön tarafında ise, masanın kenarına alelacele bırakılmış izlenimi veren bir cüzdan ve bir kâğıt rulosu görülür. Güzin Duran, resim sanatının geleneksel janrları içerisinde bulunan natürmort tarzda yaptığı bu resimde, Çanakkale usulü ibrik, kâğıt rulusu ve masaya bırakılmış cüzdan ile bir takım geleneksel nesnelere resmine dahil etmiştir. Boyanın dokusunun belli olduğu ve kalın çizgilerin kullanıldığı bu resimde, İzlenimcilik'in kullandığı açık ışık ve renk anlatımından uzak, daha koyu renklerin, kalın tuşelerin ve gölgelendirmelerin bulunduğu bir resim anlayışı dikkat çekmektedir. Pelvanoğlu, Batı izlenimciliğinin köklerinin pozitivist felsefeye dayandığından fakat Osmanlı izlenimciliğinin bunun gibi bir felsefi içeriğe sahip olmama- veya olamama ve doğa sevgisinden kaynaklanan Doğulu renkçilik geleneğinin bir devamı olarak teknik bir olgu olarak kalmasından bahsetmektedir (Pelvanoğlu, 2017). Bu resminde de Pelvanoğlu'nun bahsettiği gibi Doğulu renkçilik geleneğinden izler görülmektedir.



Resim.28 Güzin Duran, *Vazoda Çiçekler*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, (<https://openaccess.dogus.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11376/2983/10137446.pdf?sequence=1&isAllowed=y> 10.05.2020 tarihinde erişilmiştir.)

Güzin Duran, *Vazoda Çiçekler* isimli resminde saksıda bulunan kırmızı renkli Japon Güllerini resmetmiştir. Bu resminde bir önceki *Natürmort; Portakallar* isimli resminde kullandığı gibi koyu renk tonları kullanmıştır. Koyu renkleri paletinden çıkartan İzlenimcilere kıyas ile koyu renkler, sanatçıları tarafından İzlenimcilik sonrası ortaya çıkan Post-İzlenimcilik akımında yoğunlukla kullanılır. Güzin Duran'ın koyu renkler kullanarak yarattığı bu resminde de sağdan gelen çiçeklerin üzerinde patlayan bir ışık görülmektedir.

VI.I.III Portre & Otoportreleri

Güzin Duran'ın, resim hayatı boyunca natürmort çalışmalarının yanı sıra, az da olsa portre ve otoportre çalışmaları bulunmaktadır. Güzin Duran, bu çalışmalarında genellikle yüz ifadesine dikkat çekmiş, izleyiciye resimdeki kişinin duyguları ile ilgili ipucu vermeye çalışmıştır. Bunun yanı sıra, yaptığı portrelerde fiziksel görünüşe ait detaylara da dikkat çeken sanatçının kullandığı detaylar arasında genellikle saçlar ve yüzde oluşan ifadelerin yansıması vardır.



Resim.29 Güzin Duran, *İç mekân; Yazmacı (Otoportre)*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi.
(Şahin Karadalı, “M. Türk Resminde Geleneksel Motifler: Güzin Duran, Fahr el nissa Zeid, Maide Arel”, International Journal Entrepreneurship and Management Inquiries Dergisi, 2018, Araştırma Makalesi, s. 255'ten alınmıştır.)

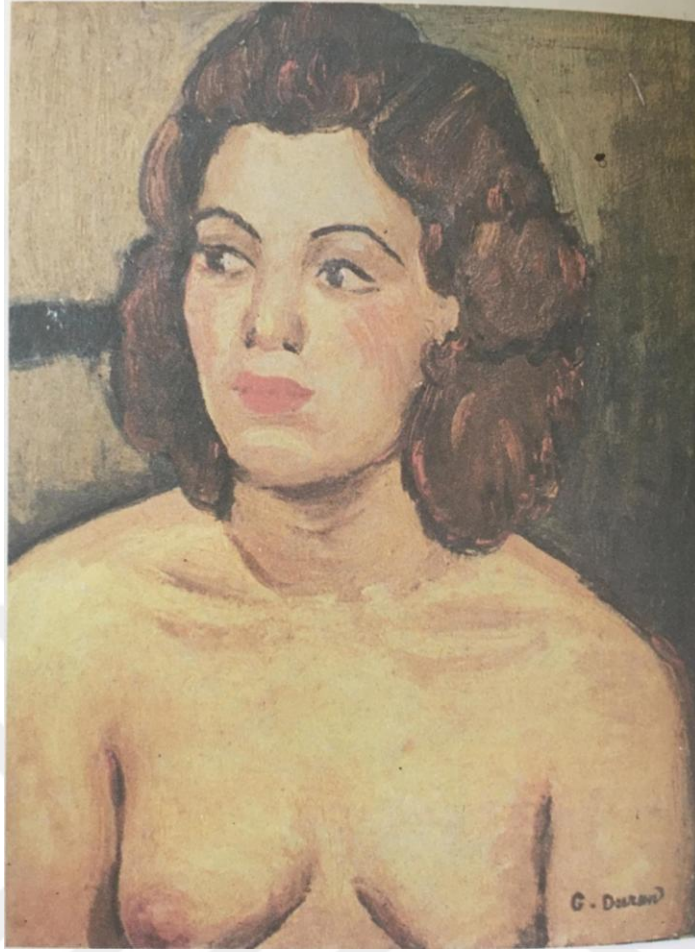


*Resim.30 Feyzhan Duran İki Dünya Arasında, Sabancı Sergisi'nden
Bir Duvar Görüntüsü, 2017*

Güzin Duran'ın "Yazmacı" isimli bir diğer resmi (Resim.29), kendini arkası dönük bir şekilde resmettiği otoportresidir. Yazmacı, tahta kalıplarla veya elleri ile, yemeni, yorgan gibi eşyaların üzerine desenler yapan kişidir.

Bu resminde de Güzin Duran'ın, kendisini arkası dönük bir şekilde atölyesinde çalışırken resmettiği görülmektedir. Duran, bu resminde mavi bir elbise giymiş, boynunda ise bir şal bulunmaktadır, bunun ile birlikte kucağında turuncu renkli ve çiçek desenli bir yemeni dikkat çekmektedir. Sanatçının, kendini arkadan resmettiği otoportresinde, kucağında bulunan desenli yemenide gölge ve ışık oyunlarını görülmektedir. Kullandığı renklere bakıldığında, İzlenimci paletin renklerinin genellikle doğada bulunan ve açık hava izlenimi yaratan açık renkler olduğu bilinmektedir ve bunları sağlamak için İzlenimciler paletlerinden koyu rengi çıkartırlar fakat Güzin Duran'ın *Yazmacı* resminde bir önceki Natürmort resimlerinde olduğu gibi açık renklere ziyade koyu tonları kullandığı görülmektedir. Işık ise, oturduğu yerin karşısında görülen pencereden ve resmettiği beyaz kumaşa yoğun bir şekilde hissedilir. *Yazmacı* isimli bu resminde, Güzin Duran'ın geleneksel olana karşı duyduğu ilgiyi görülür. Kendini atölyesinde modern bir görünüm içerisinde

resmetmek yerine, çünkü o dönem kadın çizimlerinde ve fotoğraflarında genellikle kadınların modern bir çizgi ile gösterildiği dikkat çekmektedir, Güzin Duran bu resminde kendini halı dokuyan Anadolu kadınına andıran bir biçimde, kucağında geleneksel izler taşıyan kumaşlar ile resmetmiştir. Sabancı Müzesi'nin *Feyhaman Duran; İki Dünya Arasında* isimli sergide yer alan Güzin Duran'ın bu resmi, diğer iki çiçek figürlü resimleri ile sergilenmiştir (Resim.30). Güzin Duran, eşi Feyhaman Duran ile, 1943-1947 arasında Topkapı Sarayı'nda çalışmıştır. Sarayda çalışırken, Sultan III. Ahmet'in Yemiş Odasında bulunan "Vazodan Çıkan Çiçek" kompozisyonlarından etkilenmiş ve bu kompozisyonları aslına uygun bir şekilde betimlemeye çalışmıştır. Yazmacı resminin yanında gösterilen çiçek natürmortları da bunlara birer örnektir.



Resim.31 Güzin Duran, *Nü, Kadın*, tarihsiz, kontrplak üzerine yağlıboya, 46x 38 cm,
İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi.

(Taha Toros, *İlk Kadın Ressamlarımız*, Akbank Yayınları, 1988, s.56'dan alınmıştır.)

Güzin Duran, “Nü, Kadın” resminde, oturan bir şekilde görülen çıplak bir kadını resmetmiştir. Resimde, çıplak olan resmedilen kadın direkt olarak izleyiciye bakmaz, kafası hafif bir şekilde yana dönüktür. Tek omuzu hafif düşük resmedilen kadının yüzünde ve bakışlarında hayal kırıklığı ve bir şeyleri anlamak isteyen bir görüntü vardır. Zaman zaman, resimde duygulara ve duyguları göstermeye yönelik bir yaklaşım içerisinde olan, Güzin Duran’ın bu yaklaşımı bu resminde çok açık bir şekilde görülmektedir. Resmedilen kadının üzgün ve şüpheli bakışları ile izleyici direkt olarak karşılaşır. Sanatçı arka planda açık ve koyu renkleri bir arada, yan yana

kullanmış, figürün sağ arka kısmında görülen koyuları bir hat ile sol kısma doğru devam ettirmiştir. Bunun ile birlikte, resimde kadının göğüsleri tuvalin dışında bırakılarak tam gösterilmemiştir. Sanatçı, burada resim ile izleyici arasında bir bağlantı kurarak karşısındakine resmin duygusunu tamamen aktarmaktadır. Bu resim Güzin Duran'ın duyguyu yansıttığı önemli portrelerindedir.





Resim.32 Güzin Duran, *Otoportre*, tarihsiz, kâğıt üzerine suluboya, 35x27 cm,

Feyhaman Kültür ve Sanat Evi, Env. No:1602/2000

(İlkay Canan Canikli, “Ressam Güzin Duran”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005, s. 90.’dan alınmıştır.)

Genellikle, manzara ve natüremort konulu resimler yapan ve bu resimlerinde ışığı kullanan Güzin Duran’ın daha önce de söylenildiği gibi nadir işlediği konulardan biri olan figür ve otoportlerine örnek olabilecek bir başka resmi de bu geç dönem yaptığı otoportresidir (Resim.32)

Sanatçı, bu resminde kâğıt üzerine suluboya tekniğini kullanmıştır. Resimde, Güzin Duran oturur pozisyonda bir aynadan kendine bakar vaziyette görülmektedir ve oturduğu yerin arkasında üstünde bir örtü olan giyinme dolabını anımsatan bir nesne

bulunmaktadır. Güzin Duran aynanın karşısına geçmiş ve kendini ev hali ile olduğu gibi resmetmiştir. Geç dönem otoportre olduğu izlenimini beyaz saçları ile vermektedir. Resimde, arkada sağ taraftan gelen bir ışık vardır. Sanatçı, bu resminde turuncu, mavi ve toprak renklerinin yumuşak tonlarını kullanmıştır. Surat ifadesine bakıldığında kaşları çatık ve bir inceleme hali içerisinde olduğu görülmektedir. Gençken yaptığı işler ile karşılaştırıldığında o dönem kullandığı canlı renk ve ışıklara bu resminde rastlanmamaktadır, bu resim sanki daha çok gününü anlatmak, betimlemek için yazdığı bir yazıya benzer nitelikte sade ve olağandır. Canikli bu durumdan bahsederken şöyle demektedir; *“Sanatçının otoportrelerinde iç dünyanın verilmeye çalışıldığı ve duygusal yaklaşımın ağırlık kazandığı görülmektedir. Sanatçının otoportrelerinde yaşamından kesitler sunulduğu ve çeşitli yaşlarından örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır”* (Canikli, 2007, s.106). Güzin Duran’ın bu resmi de Canikli’nin bahsettiği gibi çeşitli yaşlarından sunduğu geç dönem örnekleri arasındadır.



Resim. 33 Güzin Duran, *Otoportre*, tarihsiz, kâğıt üzerine suluboya, 36,5 x43 cm,

Feyhaman Kültür ve

Sanat Evi, Env. No:183/2000

(İlkay Canan Canikli, “Ressam Güzin Duran”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005, s. 88.’den alınmıştır.)

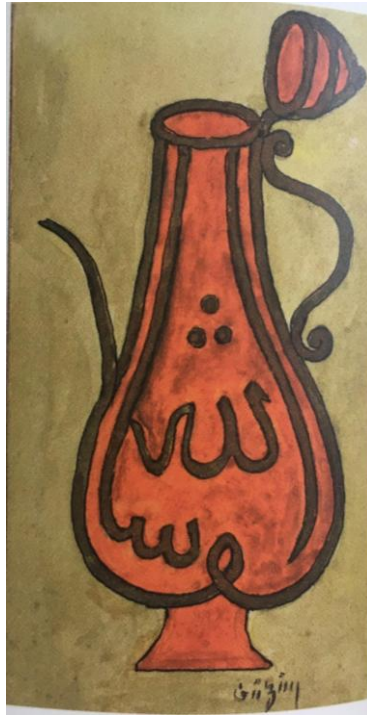
Bu resmi (Resmi.33) ise Güzin Duran’ın otoportresini yaptığı başka bir geç dönem çalışmasıdır. Sanatçı bu resimde de kâğıt üzerine suluboya çalışmıştır. Güzin Duran, burada kendini muzip ve soru soran gözler ile betimlemiştir, sanki karşısındaki izleyiciden bir şeyler öğrenmek ister gibi hafif gülümser bir bakışı vardır. Üzerinde turuncu renkli ve geniş yakalı bir giysi bulunmaktadır. Portrelerde ve otoportrelerde duyguyu anlatmaya yönelik ressam bu resimde de yüz ve mimiklere odaklanmıştır, yüzün ayrıntıları gölge ve ışık oyunları ile gösterilmektedir. Kendini, olgun bir yaşta beyaz saçları ile resmeden ressam küçük bir çocuk gibi muzip bakışları ve soru soran

gözler ile bakmaktadır, belki de sanatçı burada bu bakışları ile hala resim yaptığı için memnuniyetini belirtmek ister gibidir.

VI.IV Hat Koleksiyonu



Resim.34



Resim.35



Resim.36



Resim.37 Güzin Duran, *İbrikler*, tarihsiz, yazı-resim İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi. (Feyhaman Duran, *İki Dünya Arasında Sergi Kataloğu 2017*, Aldemir Kilercik A., “Feyhaman Duran’ın Hattatlığı ve Musavvirliği” s.54’ten alınmıştır.)

Güzin Duran’ın yarattığı başka bir koleksiyon da hat sanatına ait işlerinden oluşan hat çalışmalarıdır (Resim.33-36). Ayşe Aldemir Kilercik, “Feyhaman Duran’ın Hattatlığı ve Musavvirliği” isimli makalesinde, Güzin Duran’dan bahsetmekte ve sanatçının hat işlerine yer vermektedir. Kilercik, Güzin Duran’ın işlerinden bahsederken, onun Hat ustası dedesinden hat sanatını öğrenerek büyüdüğünden bahseder ve bunun için Güzin Duran’ın yaptığı diğer çalışmalarının yanı sıra hat sanatında eserler üretmekten de geri kalmadığını belirtir. Onun elinden çıkan bu hat kompozisyonlarında yenilikçi bir tavır vardır ve bu tavrı ile Güzin Duran’ın hat resimleri geleneksel üsluptan ayrılmıştır. Arap harfleri ile yarattığı bu istifler, ‘resim gibi’ izlenimi uyandırmaktadır. Kimi zaman, çizdiği formların içini harflerle dolduran sanatçı yaklaşımını, Kilercik, İsmail Baltacıoğlu’nun “*Türk hattatlığı her şeyden önce sürrealist bir resim sanatıdır*” sözü ile karşılaştırmakta ve doğruluk bulmaktadır.

Güzin Duran'ın hat çalışmaları Arapça harfler ile yazılmış “yazı resimler” olarak belirtilir. Kılercik'in bahsettiği gibi, Güzin Duran'ın sık çalıştığı konulardan biri Ashab-ı Kehf'in isimleri, ayetler ve duaları çalıştığı tekne resimleri olmuştur. Bu teknelerin yelkenlerini, sancaklarını renklendirmiş, çevresine tezhipler yapmıştır. Ashab-ı Kehf İslam dışındaki bazı dinlerde ve çeşitli efsanelerde de yer alan; uzun süre bir mağarada uyuyup ölümden sonra dirilişin anlatıldığı bir hadisedir. Güzin Duran, ayet ve duaları, maşallah ibaresini veya Esmâ-ül Hüsna'dan istiflediği bazı sembolleri, arka planı mavi-gri ve sarı yaparak, turuncu renkli ibrikler ile resmetmiştir (Kılercik,2017, s.54).



Resim.38 Güzin Duran, *Nefir Üfleyen Bektaşî Dervîşi*, tarihsiz, yazı-resimleri, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi. (Feyhaman Duran, *İki Dünya Arasında Sergi Kataloğu 2017*, Aldemir Kılercik A., “Feyhaman Duran’ın Hattatlığı ve Musavvirliği” s.55’ten alınmıştır.)



Resim. 39 Güzin Duran, *Ney Çalan Mevlevi Dedesi*, tarihsiz, yazı-resimleri, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi.

(Feyhaman Duran, *İki Dünya Arasında Sergi Kataloğu 2017*, Aldemir Kilercik A., “Feyhaman Duran’ın Hattatlığı ve Musavvirliği” s.55’ten alınmıştır.)

Güzin Duran’ın yarattığı bir diğer yazı-resim grubuna ait eserleri ise, yukarıdaki örneklerde (Resim. 35-36), görülen ceketlerinde Arapça yazılar taşıyan insan figürleridir. İstanbul Üniversitesi, Feyhaman Duran Koleksiyonu’nda olan bu resimler, Güzin Hanım’ın ney çalan Mevlevi dedesi ve nefir üfleyen Bektaşî dervişidir. Bu portrelerin üzerindeki yazılar ise nesih veya taliktir. Bu portrelere ve üzerinde yazılanlara, yazım biçimine bakıldığında, Güzin Hanım’ın geleneksel olana karşı duyduğu ilgi daha açık bir şekilde görülmektedir (Kilercik, 2017). Portrelerde, ikisi de enstrüman çalan dervişler, yeşil renkli bir ceket giymektedirler. Schimmel, *İslam’ın Mistik Boyutları* isimli kitabında yeşil renginden bahsederken şöyle söyler;

“Nacmüddin Kübrâ, manevi eğitimi sırasında salikte vârid olan renkli nurların keşfinin tam bir tasvirini verir: Noktalar, benekler, daireler vardır; nefis, Allah lütfunun yakın olduğuna işaret eden yeşil renk görününceye kadar -yeşil, daima yüce ve ilahî bir renk sayılmıştır” (Schimmel, 2001, s.253).

Güzin Duran da bu resminde hem Mevlevi dedesi hem de Bektaşî dervişini resmederken yeşil rengi kullanarak geleneğe uygun davranmış ve yarattığı işlerini bu bağlamda tamamlamıştır.

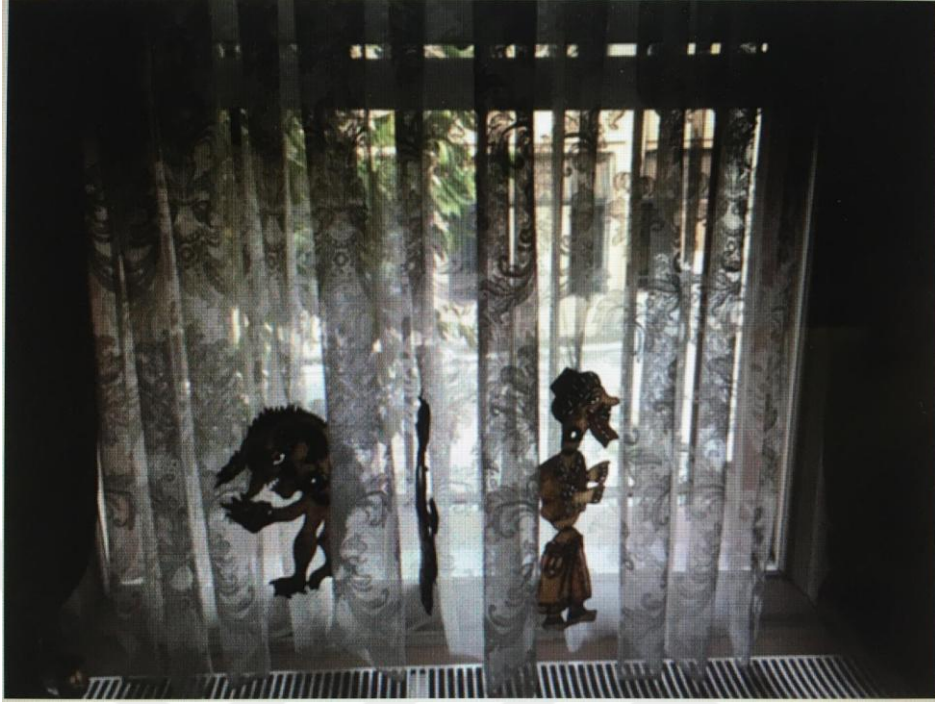
VI.I.V Karagöz ve Hacivat

Güzin Duran, eşi Feyhaman Duran ile Topkapı ziyaretleri sırasında çok etkilendiği ve sonradan kendi serisini oluşturacağı, saraydaki Karagöz ve Hacivat işleri ile karşılaşır. Önemli bir Türk Gölge oyunu olan Karagöz, Tasvir Sanatı olarak tanımlanan önemli bir kültür mirasımızdır. Alpay Ekler, “Karagöz Tasvir Sanatı” makalesinde Karagöz tasvirlerinin, tasarım, üslup ve renklendirme açısından minyatür sanatı ile oldukça benzediğini belirtmektedir, bunun en önemli sebeplerinden biri olarak Karagöz perdesinde, dekor ve hareketli figürler arasında gerçekçi bir oran ve perspektif aranmaması olduğunu söyler. Ekler, Karagöz oyunlarında, kompozisyon ve stilizasyonun ön plana çıktığından bahsederek devam eder (Ekler, 2008). Stilizasyon aslında bir nevi deformasyon olarak da adlandırılabilir. Sanatçı, çizdiği resmettiği şekilleri olması gerektiği ölçülerden çıkartır ve onlara gerçek dışı bir görünüm verir. İslam’daki gerçeğe yakın resmetmeye karşı olan yasak, kendini tasvir sanatları ile ortaya çıkartmıştır, Osmanlı tasvir sanatlarından, minyatür de bu açıdan değerlendirildiğinde anlam kazanır, minyatür tarzında o dönem yapılan işlerde de gerçek boyutlar görülmez, bu durum bir diğer yandan biçim bozma diye de adlandırılabilir. Karagöz’de bu açıdan değerlendirildiğinde, o da bu geleneğin devamı

niteliğindedir. Metin And, *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası* kitabında şöyle demektedir;

“Aslında Osmanlı tasvir sanatı yalnızca minyatür değildir” ... “Bundan başka tasvir yazıyla resim yapmak, cam, çini, kumaş, işleme, halı, kilim, maden üzerine kabartmalar, duvar resimleri, kutuların, kitap ciltlerinin üzerine yapılan resimler olmak üzere çok çeşitlidir... Bu arada Karagöz ve kuklalarını da tasvir sanatının bir dalı olarak sayabiliriz” (And, 2007, s.46-49).

Buradaki önemli meselelerden biri de Karagöz tasvirlerinin tasarım ve üslup bakımından minyatür sanatı ile benzerlik göstermesidir. Karagöz perdesinde de gerçekçi bir perspektif veya oran aranmaz, burada da minyatürde olduğu gibi öne çıkan kompozisyon ve stilizasyondur. Çok yönlü bir sanatçı olan Güzin Duran’ın sanat anlayışından bahsederken belirtilen geleneksele duyduğu ilgi ve heyecan Karagöz ve Hacivat koleksiyonunda açık bir şekilde görülmektedir. Güzin Duran’ın 281 adet Karagöz resminden oluşan serisi 1979 yılında Topkapı Sarayı müzesinde sergilenir ve sanatçı, bu sergiden sonra koleksiyonun tamamını Topkapı Sarayı’na bağışlamıştır (Yücesoy, 2013).



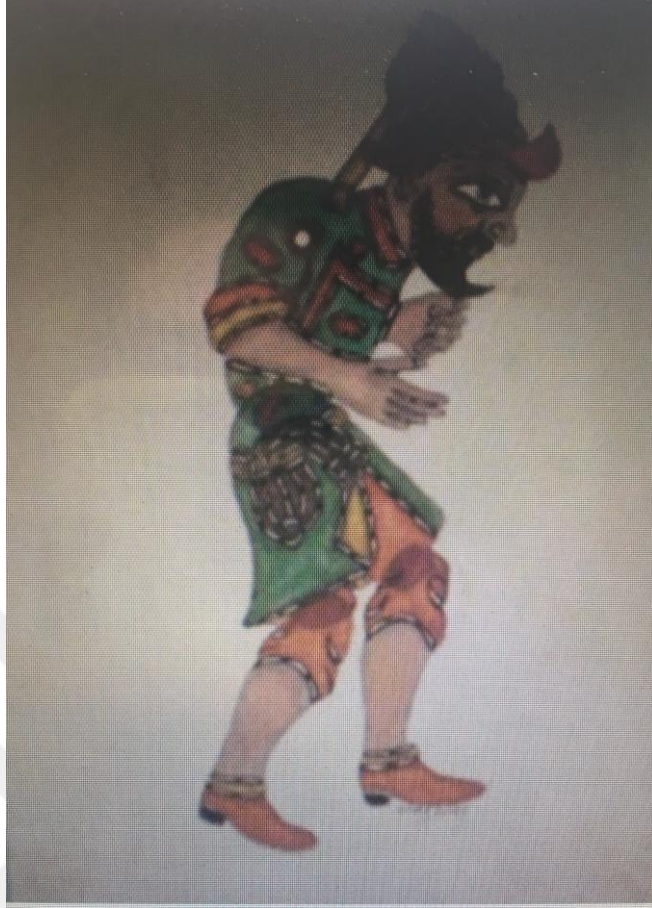
Resim.40 Güzin Duran'ın Yaşadığı Evden bir Görünüm, 1979, Feyhaman Duran Müzesi. (Yücesoy, 2013, s.119)



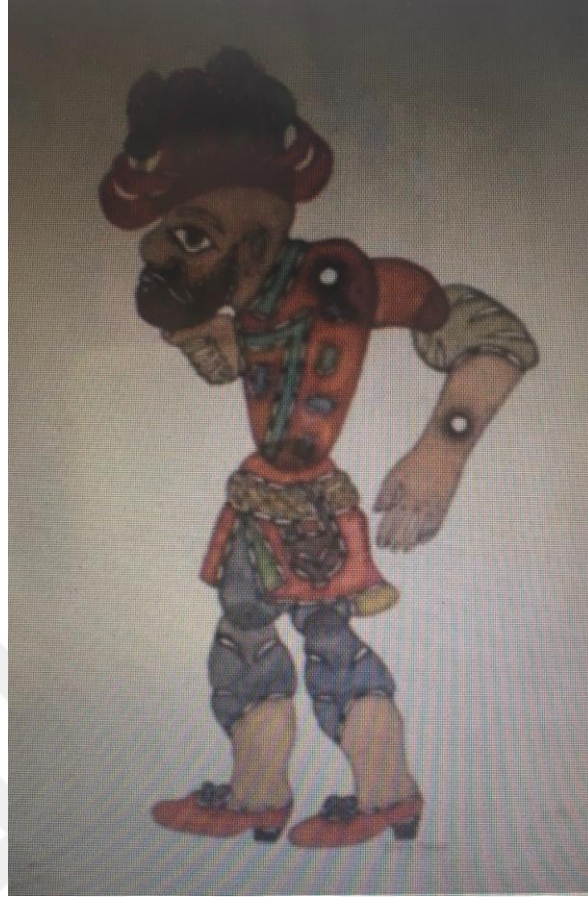
Resim.41 Güzin Duran'ın yaşadığı evden bir görünüm, 1979, Feyhaman Duran Müzesi. (Yücesoy, 2013, s.119)



Resim. 42 Güzin Duran'ın yaşadığı evden bir görünüm, 1979, Feyhaman Duran Müzesi. (Yücesoy, 2013, s.120)



Resim. 43 Güzin Duran, *Karagöz İllüstrasyonu*, 1979, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi. (Yücesoy, 2013, s.121)



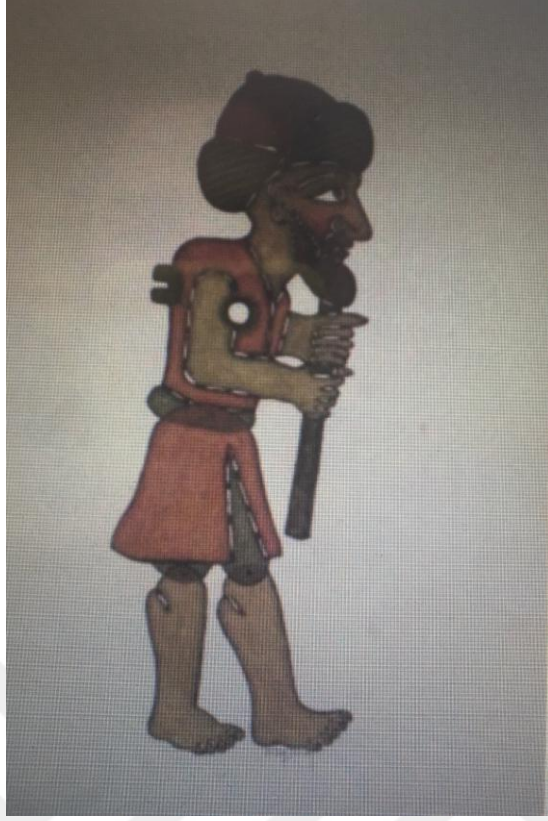
Resim.44 Güzin Duran, *Hacivat İllüstrasyonu*, 1979, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi.

(Yücesoy, 2013, s.121)



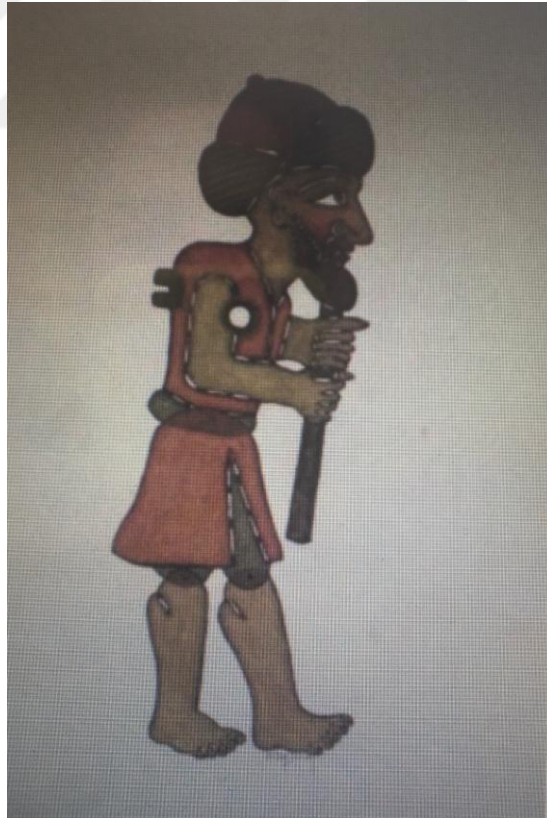
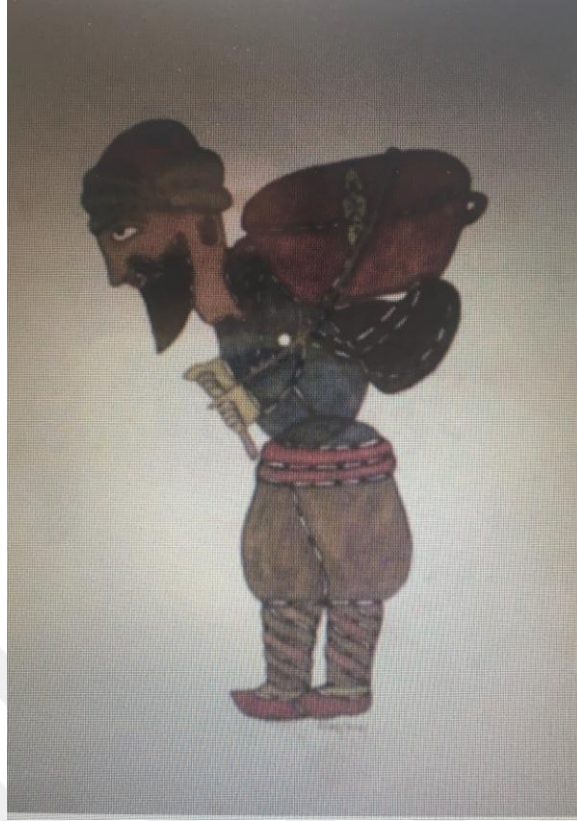
Resim.45 Güzin Duran, *Bahçeli Köşk İllüstrasyonu*, 1979, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi.

(Yücesoy, 2013, s.122)



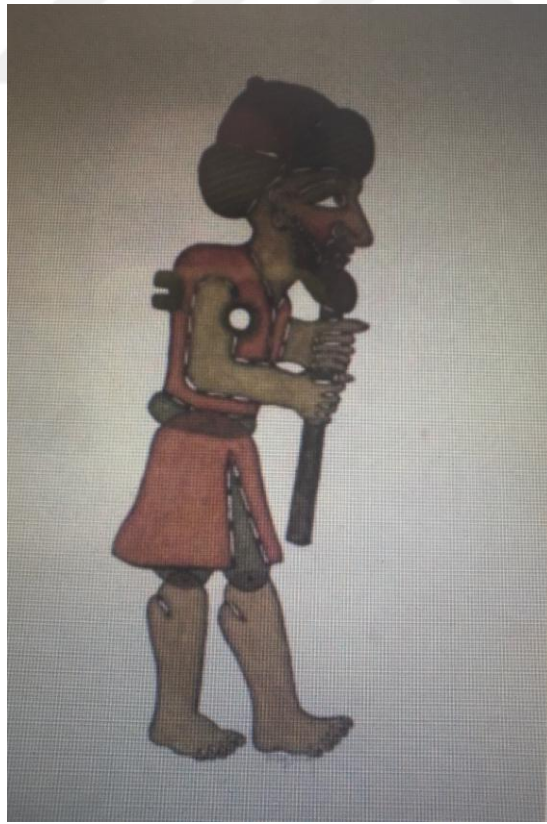
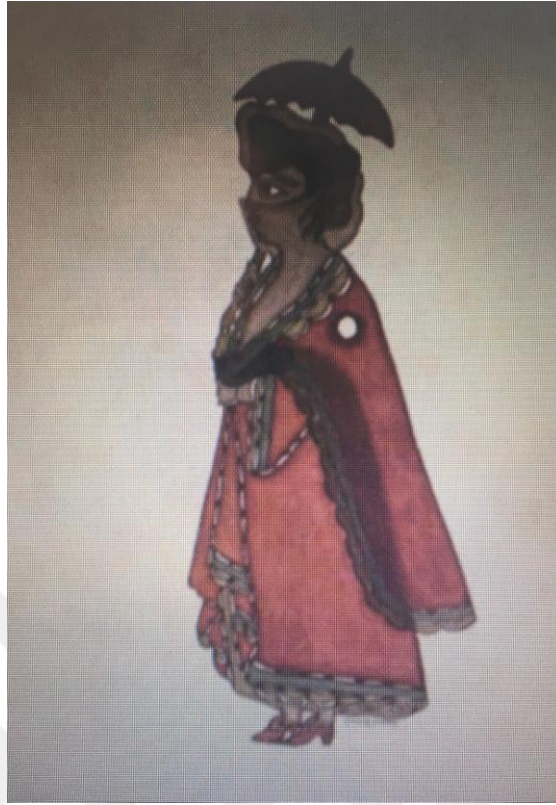
Resim.46 Güzin Duran, *Bekçi İllüstrasyonu*, 1979, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi

(Yücesoy, 2013, s.122)



Resim.47 Güzin Duran, *Hamal İllüstrasyonu*, 1979, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi.

(Yücesoy,2013, s.123)



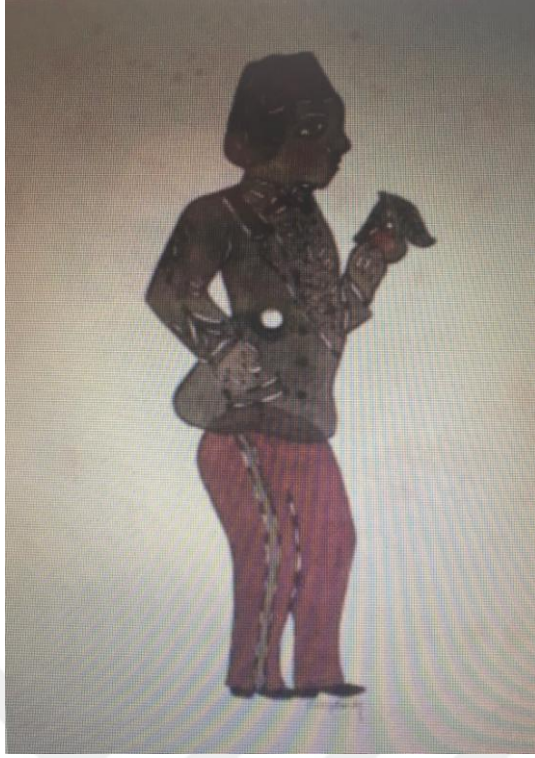
Resim.48 Güzin Duran, *Zenne İllüstrasyonu*, 1979, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi.

(Yücesoy,2013, s.123)



Resim. 49 Güzin Duran, Çengi İllüstrasyonu, 1979, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi.

(Yücesoy, 2013, s.124)



Resim.50 Güzin Duran, *Paşazade İllüstrasyonu*, 1979, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi.

(Yücesoy, 2013, s.124)

VII. SERGİLER

VII.I Kişisel Sergiler

- 1937 Güzel Sanatlar Akademisi Sergisi
“Karagözcüler ve Karagöz Oyunları Konulu Sergi”
- 1937 Topkapı Sarayı Müzesi
“Manzara ve İstanbul’un Tarihi Eserleri”
- 1971 Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Merkezi
“Güzin Duran’ın Yazı, Resim ve Hat Sanatı Koleksiyonundan 47 Eser”
- 1979 Topkapı Sarayı Müzesi
“Suluboya Karagöz resimleri” – Eserler sergiden sonra müzeye bağışlanmıştır.

VII.II Katıldığı Sergiler

- 1920 Türk Ressamları Sergisi- Salon 1336
“Bir Genç Kız Resmi (pastel)”
“Portre”
“Peyzaj”
- 1921 Osmanlı (Yeni adıyla Türk) Ressamlar Cemiyeti Çemberlitaş Sergisi
 (Karma Sergi- Mayıs)
- 1921 Üçüncü Galatasaray Resim Sergisi (Ağustos)
“Peyzaj” 2 adet
- 1921 Dördüncü Galatasaray Sergisi
“İstirahat”
“Yağmurdan Sonra”

- 1922 Beşinci Sanayi-i Nefise Sergisi (Karma Sergi)
- “Peyzaj”*
- “Portakal ve Erik”*
- “Natürmort”*
- “Zanbak”*
- 1922 Societe des Artistes Turcs IV^{me} exposition De Beaux Art Annee
- “Repos”*
- “Apres la pluie”*
- 1923 Türk Ressamlar Cemiyeti Altıncı Resim Sergisi
- “Natürmort” 2 adet*
- “Gül”*
- “Çiçek”*
- 1924 Türk Ressamlar Cemiyeti Yedinci Galatasaray Resim Sergisi
- “Zambak”*
- “Gül”*
- “Natürmort”*
- “İhtiyar – Etüd”*
- 1926 Sekizinci Galatasaray Resim Sergisi (Eylül)
- “Lale”*
- “Gül”*
- “Ayçiçeği”*
- “Krizantem”*

1927 11. Galatasaray Sergisi

“Manzara” 2 adet

“Gurub”

“Şakayık”

“Meyve”

“Krizantem”

1928 12. Galatasaray Resim Sergisi

“Çiçekler”

“Elma”

1929 13. Galatasaray Resim Sergisi

“Çiçek”

“Natürmort”

1930 14. Galatasaray Resim Sergisi

“Deri İşleri”

1931 15. Galatasaray Resim Sergisi

“Deri İşleri”

1931 Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi 8.inci Ankara Resim Sergisi

“Deri ve tezhip işleri”

1932 16. Galatasaray Resim Sergisi

“Deri İşleri”

1933 17. Galatasaray Resim Sergisi

“Deri İşleri”

1934 19. Galatasaray Resim Sergisi

“Çiçek”

“Bahar”

“Bahçede Bir Köşe”

1935 20. Galatasaray Resim Sergisi

“Topkapı Sarayı'ndan”

“Nü – Kadın”

“Beden – Erkek”

“Yeşil Testi”

1936 21. Galatasaray Resim Sergisi

“Açalya”

“Sarı Çiçek”

“Atölye”

1936 Güzel Sanatlar Resim Şubesi 13.üncü Ankara Resim

“Nü-Etüd”

“Nü” 2 adet

“Topkapı Sarayı'nda”

“Natürmort”

“Yeşil Vazo”

1937 22. Galatasaray Resim Sergisi

“Su Zambağı”

“Testili Natürmort”

“Nü – Etüt”

1938 Zonguldak Halkevi Resim Sergisi

1938 23. Galatasaray Resim Sergisi

“Çiçek”

“Antep Kalesi”

“Atölye – Etüt”

1939 Güzel Sanatlar Birliği 16. Ankara Resim Sergisi

“Çiçek”

“Karagözler”

“Manzara-Antep Kalesi”

“Etüd”

“Atölye”

1939 24. Galatasaray Resim Sergisi

“Baş – Etüt” Sergisi

1940 25. Galatasaray Resim Sergisi

“Manzara” 2 adet

1940 Kadıköy Halkevi Resim Sergisi Güzel Sanatlar Birliği Ressamları

“Etüd”

“Nü”

- 1940 Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi 17.nci Ankara Resim Sergisi
- “Mimoza (Resim)”*
- “Baş (Etüd)”*
- 1941 26. Galatasaray Resim Sergisi
- “Manzara” 2 adet*
- 1942 27. Galatasaray Resim Sergisi
- “Ballıbabalar”*
- “Büyükada – Dil”*
- 1942 Maarif Vekilliđi Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi Ankara
Sergievi
- “Yađmur”*
- “Manzara”*
- “Çiçek”*
- 1943 28. Galatasaray Resim Sergisi
- “Orman Yolu”*
- “Orman İçi”*
- “Manzara” 2 adet*
- 1944 29. Galatasaray Resim Sergisi
- “Büyükada İskelesi”*
- “Çiçek” 2 adet*
- 1945 30. Galatasaray Resim Sergisi

“Büyükada Sahili”

“Büyükada ’da Sabah”

“Büyükada İskelesi” 2 adet,

“Plaj”

“Peyzaj”

“Gül”

“Kaktüs”

“Portre”

“Çiçekler”

1946 31. Galatasaray Resim Sergisi

“Sahil Akşam”

“Aşıklar Yolu”

“Portrem”

“Ada Manzarası”

“Dalgalar”

“Büyükada Sahili”

“Akşam”

1946 Güzel Sanatlar Birliği 23. Yıl Ankara Resim Sergisi

“Büyükada”

“İskele-Büyükada” 2 adet

“Sahil-Büyükada”

“Plaj”

1947 Güzel Sanatlar Birliği 24. Yıl Ankara Resim Sergisi

“Kırmızı Çiçek”

“Sahil-Akşam”

“Aşıklar”

“Portre”

“Ada Manzarası”

“Dalgalar”

“Büyükada-Sahil”

“Akşam”

1947 32. Galatasaray Resim Sergisi

“Güller”

“Süleymaniye Camii”

“Sıklamen”

“Çiçek”

“Deniz”

“İskele”

“Topkapı Sarayı – Kütüphane”

“Bizim Sokak”

“Krizantem”

“Portre”

1948 33. Galatasaray Resim Sergisi

“Etüt” 4 adet

1950 MEB On birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi 15 Nisan-15 Mayıs

“Yemişler”

“Büyükada-Akşam”

“Büyükada-Peyzaj” 3 adet

1955 Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Salonu XVI. Devlet Resim ve Heykel Sergisi

“Beyaz Kotra”

“Saksıda Çiçek”

1955 Güzel Sanatlar Birliği 38. Yıl Resim Sergisi

“Deniz”

1956 Güzel Sanatlar Birliği 40.ncı Yıl Resim Sergisi

“Portrem”

“Boğaziçi”

“Ada” 2 adet

1957 Maarif Vekaleti XVIII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Ankara

“Deniz”

“Laleler”

1958 42.nci Yıl Resim Sergisi

“Yazmacı Kızlar”

1959 Güzel Sanatlar Birliği 43. Resim Sergisi

“Enteriyor”

SONUÇ

Güzin Duran'ın Türk resim sanatı tarihi içerisindeki yeri incelenmiş ve bunun ile birlikte Osmanlı kültüründen Cumhuriyet'e geçiş döneminde yaşanan kültürel değişikliklere ve bunların sanata nasıl yansdığına bakılmıştır.

Osmanlı'da 18. yüzyılın sonraları ve 19. yüzyıl ile imparatorlukta mevcut düşünceler tartışılmaya ve Gerileme dönemi diye adlandırılan bu dönem için bir çözüm yaratmak amacıyla Batı dünyası araştırılmaya başlanmıştır. Batı dünyasında akılcılık ve bilim ön plana çıkmış, din ve dinin gereklilikleri geride bırakılmıştır, bu durum ile bağlantılı olarak, incelenen Batı ve alınan örnekler ile, Osmanlı'da da değişimler yaşanmaya başlar. Bu değişimlerin en net göstergesi, 1839 yılında Tanzimat ve sonrasında 1908 yılında ilan edilen Meşrutiyet dönemleridir. Osmanlı'da bu dönem ile başlayan ve değiştirilmeye çalışılan mevcut düşünce sistemi, eğitim, hukuk ve kadın hakları alanında birçok düzenleme yapılmıştır.

Kadın hakları alanında yapılan düzenlemeler arasında ise yaşanan en önemli gelişme, kadının eğitim ve toplumsal hayata katılmasını sağlayan kadına verilen eğitim hakkı olmuştur, bu dönemde sanat alanında da sanat için karşı olan duruş ve bakış açısı kırılmaya başlanmış ve önce erkekler sonra kadınlar için ve ilk Güzel Sanatlar Okulu açılmıştır. 1882 yılında Sanayi Nefise Mektebi ve sonrasında 1914 yılında açılan İnas Sanayi Nefise Mektebinde eğitime başlamış, böylece, eğitim meşrulaşmış ve kadın, eğitimden faydalanabilme hakkına sahip olmuştur.

1882 yılında Sanayi Nefise Mektebi ver sonrasında 1914 yılında açılan İnas Sanayi Nefise Mektebinde eğitime başlamış ve ilk mezunlar arasında yer almıştır. Güzin Duran, okuldaki hocalarından Feyhaman Duran ile evlenir. Çalışmalarını, Eşi

Feyhaman Duran ile yaşadıkları dedesine ait olan evde kurdukları atölyelerinde üretmiştir ve bu ev İstanbul Üniversitesi'ne bağışlanmıştır.

Güzin Duran'ın çalışmalarında genellikle, manzaralar, natürmortlar ve çok olmamak ile birlikte portre örnekleri bulunmaktadır. Geleneksel olana duyduğu ilgi ise, yarattığı Hat Koleksiyonu, yazı resimleri ve Karagöz-Hacivat serisi ile kendini gösterir.

Güzin Duran'ın, birçok sergiye katılmış olması ve eserlerinin ile birçok farklı yerde sergilenmesine rağmen sanat hayatı boyunca, hocası ve eşi Feyhaman Duran'ın arkasında kaldığı, pek ön plana çıkmadığı, kendisini daha çok "hanım ressam" olarak betimlediği anlaşılmaktadır. Fakat, buna rağmen, hayatına dair önem verdiği ve ürettiği günümüze kadar gelmiş çok önemli eserleri bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

- And, M. (2007). *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen, A. (2017). *Kimlikli bedenler*. İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2015). *Üryan, çıplak, nü, Türk resminde bir modernleşme öyküsü*. İstanbul, Pera Müzesi Yayınları.
- Arsel, İ. (1994). *Şeriat ve kadın*. İstanbul, Dilek Ofset.
- Aron, R. (1986). *Sosyolojik düşüncenin evreleri*. İstanbul, İş Bankası Yayınları.
- Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri (1997). Ankara: Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayınları, C. 2.
- Berger, J. (2019). *Görme Biçimleri*. İstanbul, Metis Yayınları.
- Beydilli, K. (1995). *Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishane, Mühendishane Matbaası ve Kütüphanesi*. İstanbul, Eren Yayınları.
- Canikli, İ.C. (2005). *Ressam Güzin Duran*. (Yayınlanmamış Tez). İstanbul Üniversitesi, Türkiye
- Cezar, M. (1971). *Sanatta Batı'ya açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çakır, S. (2010). *Osmanlı kadın hareketi*. İstanbul, Metis Yayınları.
- Dağoğlu, Ö. Tongo, G. (2019). *Toplumsal Tarih*, (s.26).
- Hall, S. (2008). *Kültürel Çalışmalar ve Teorik Mirası*. Çelenk, S. (der.) içinde. İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Göle, N., (1991). *Modern Mahrem*. İstanbul, Metis Yayınları.
- Gören, A.K. (1997). *Türkiye'de Güzel Sanatlar Okulları: I Sanayi-i Nefise Mektebi, Türkiye'miz*, Yıl:27, No:80. İstanbul, Akbank Yayınları.
- İnalcık, H. (2008). II. Meşrutiyet: Anayasa Rejimi Geliyor, Cumhuriyet Yolu Açılıyor, *II. Meşrutiyet 100. Yıl, Doğu Batı Dergisi*, (s.12-13).
- İzzet, M. (1985). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Tanzimat'a dair İstanbul, İletişim Yayınları (s. 1539-1541).
- Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. İstanbul, Metis Yayınları.
- Karaömerlioğlu, A. (2009). *Orda bir köy var uzakta: Erken Cumhuriyet döneminde köycü söylem*. Çağdaş Türkiye'nin Oluşumu Seminerleri. İstanbul, Salt Araştırma Yayınları.
- Küçükşen Öner, F. (2017). Türk resminin ve toplum hayatının değişim göstergesi olarak kadın. *STD*, e-ISSN 2149- 6595 (s.103-121).
- Lhote, A. (2000). *Sanatta değişmeyen plastik değerler*. İstanbul, İmge Kitabevi.
- Mardin, Ş. (2018). *Türk modernleşmesi, makaleler IV*. İstanbul, İletişim Yayınları.
- Minor, V.H. (2017). *Sanat tarihinin tarihi*. İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2008). *Osmanlı'da değişim ve anayasal rejim sorunu*. İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ödekan, A. (1999). *Cumhuriyet'in renkleri, biçimleri: Semra Germaner, Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı*. İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları.
- Öztuncay, B. (2015). *İstanbul'da fotoğrafçılığın doğuşu ve gelişim süreci, Camera Ottomana*. İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2017). *Pek kronolojik olmayan hayatımız*. İstanbul, Corpus Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2018). *Hale Asaf, Türk resim sanatında bir dönüm noktası*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2019). *Bizim Sayfyelerimiz: Merkez Bankası Koleksiyonu'ndan Manzara Resimleri Seçkisi* (s.8-10).

Şahin Karadalı,M.(2018). Türk Resminde Geleneksel Motifler: Güzin Duran, Fahr el nissa Zeid, Maide Arel”, International Journal Entrepreneurship and Management Inquiries Dergisi ISSN: 2602 – 3970 / Dönem / Cilt: 2 / Sayı: 3, Araştırma Makalesi (s. 255)

Zihnioğlu, Y. (2016). *Kadınsız inkılap*. İstanbul, Metis Yayınları.

Zürcher, E. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin tarihi*. İstanbul, İletişim Yayınları.

