T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

KADIN İMGESİNİN ELE ALINIŞI AÇISINDAN BİR KARŞILAŞTIRMA: TÜRK VE FRANSIZ KADIN RESSAMLARIN ESERLERİ

HAZIRLAYAN
SELDA PEHLEVAN

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. GÜLGÜN YILMAZ

EDİRNE 2025

Tezin Adı: Kadın İmgesinin Ele Alınışı Açısından Bir Karşılaştırma: Türk ve Fransız Kadın Ressamların Eserleri
Hazırlayan: Selda PEHLEVAN

ÖZET

Sanat tarihi boyunca kadınların sanata katılımı, toplumsal cinsiyet rolleri ve fırsat eşitsizliği gibi çeşitli engellerle şekillenmiştir. Virginia Woolf'un (1882-1941) *Kendine Ait Bir Oda* adlı eserinde William Shakespeare'in (1564-1616) hayali kız kardeşi Judith üzerinden ele alınan bu mesele, kadınların sanat alanındaki varlığını sorgulayan önemli bir referans noktasıdır. Woolf, kadınların eşit eğitim ve fırsatlar elde etmeleri durumunda erkeklerle aynı başarıyı yakalayıp yakalayamayacaklarını tartışırken, toplumsal normların kadınların yaratıcılığını nasıl sınırladığını gözler önüne sermektedir.

Bu çalışma, kadınların sanatta karşılaştığı engelleri, kadın ressamların eserlerindeki kadın imgeleri üzerinden, Türk ve Fransız modernleşmesi bağlamında karşılaştırmalı bir perspektifle incelemektedir. Türk sanat tarihinin öncü kadın ressamları olan Mihri Hanım, Müfide Kadri ve Celile Hanım ile Fransız kadın ressamların eserlerinde kadın imgelerinin toplumsal, kültürel ve sanatsal bağlamda nasıl ele alındığı, bu imgelerin iki farklı modernleşme sürecindeki anlam farklılıkları çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Georg Baselitz'in (1938-) 2013 yılında dile getirdiği "Kadınlardan pek de iyi ressam olmuyor!" ifadesi, kadınların sanattaki geri planda kalmalarına dair yaygın bir görüşü temsil etmektedir. Ancak bu çalışma, kadınların her dönemde sanata önemli katkılar sağladığını ve eserlerinde toplumsal eşitlik arayışının önemli temsillerini ortaya koyduğunu savunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Kadın Ressamlar, Tanzimat, Fransız Kadın Ressamlar, Kadın İmgesi, Modernizm

Name of Thesis: A Comparıson in Terms of Dealing With the Women's Image: Works of Turkish and French Women Painters
Hazırlayan: Selda PEHLEVAN

ABSTRACT

Throughout art history, women's participation in the arts has been shaped by various barriers such as gender roles and inequality of opportunity. In her work *A Room of One's Own*, Virginia Woolf (1882-1941) addresses this issue through the fictional character of Judith, the imagined sister of William Shakespeare (1564-1616), raising important questions about women's presence in the art world. Woolf explores whether women, given equal education and opportunities, would achieve the same success as men, while revealing how societal norms limit women's creativity.

This study examines the barriers women face in the arts through the lens of female artists' representations of women in their works, using a comparative perspective between Turkish and French modernization. It explores how female images in the works of pioneering Turkish women artists, such as Mihri Hanım, Müfide Kadri, and Celile Hanım, as well as French women artists, are addressed in social, cultural, and artistic contexts, and how the meanings of these images differ within the two distinct modernization processes.

Georg Baselitz's (1938-) statement in 2013, "Women don't make very good painters," reflects a widespread view of women's marginalization in art. However, this study argues that women have made significant contributions to art in every era and that their works represent important reflections of the quest for social equality.

Keywords: Turkish Women Painters, Tanzimat, French Women Painters, Female Imagery, Modernism

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın amacı, Osmanlı Devleti'nden Cumhuriyet Türkiye'sine ve Fransa'daki kadın ressamların sanatsal üretimlerinin ve toplumsal rollerinin dönüştürücü etkilerini incelemektir. Sanat dünyası tarihsel olarak genellikle erkek sanatçılarla özdeşleştirilmiş, kadın sanatçıların varlıkları ise sıklıkla göz ardı edilmiştir. Ancak, kadın ressamlar, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kültürel engellerle mücadele ederek hem sanatta hem de toplumsal yaşamda önemli bir yer edinmişlerdir. Bu tez, kadın sanatçıların eserleri aracılığıyla toplumsal normları nasıl dönüştürdüklerini ve kadın imgesini nasıl yeniden şekillendirdiklerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Osmanlı Devleti'nden Cumhuriyet Türkiye'sine uzanan süreçte, kadınların sanatta daha fazla görünürlük kazanması, sadece sanat üretimleriyle değil, toplumsal eşitlik mücadelesiyle de bağlantılı bir dönüşüm sürecini başlatmıştır. Bu bağlamda, özellikle Türk modernleşmesinin önemli bir parçası olan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi gibi kurumlar, kadınların toplumsal statülerinin yeniden şekillenmesine olanak sağlamıştır. Fransa'da kadın sanatçılar ise toplumsal cinsiyet rollerinin ve sınırlandırmaların gölgesinde, genellikle annelik ve toplumsal rollerle sınırlı bir mekan içinde sıkışmışlar ve bu sınırlar içinde kadın bedeni ve kimliği üzerine yeni bir dil geliştirmiş, sanat aracılığıyla bir teslimiyeti ifade etmişlerdir.

Bu tezde, Osmanlı ve Fransa'daki kadın ressamlarının eserleri aracılığıyla, toplumsal yapıları dönüştüren ve kadın hakları konusunda öncülük eden sanatçıların katkıları incelenecektir. Türk kadın ressamlarının özgürlük idealini eserlerine nasıl yansıttıkları ile Fransa'daki kadın ressamların, sınırlı mekân ve rollerin gölgesinde, teslimiyet çerçevesinde geliştirdikleri imgeler arasındaki farklar incelenecektir.

Tez konumu belirlememde, tez yazım sürecinde bilgi ve deneyimiyle desteklerini esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Gülgün Yılmaz'a teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET……i
ABSTRACT……...ii
ÖNSÖZ…….....iii
İÇİNDEKİLER…… iv
RESİMLER LİSTESİ……..vi
KISALTMALAR LİSTESİ…….xi
GİRİŞ…….....1

I. BÖLÜM

1. KADIN İMGESİNİN TARİHSEL SEYRİ……2
1.1. Kadının Sanatçı Olarak Temsili……..8
1.2. Fransız Devrimi Sonrası Kadın Temsili…….10
1.3. Osmanlı Dergilerinin Modernleşme Sürecindeki Rolü …….17
1.4. Osmanlı Modernleşmesinde Kadın Temsili ……..20

II. BÖLÜM

2. OSMANLI DEVLETİ'NDE KADIN EĞİTİMİ……25
2.1. Osmanlı Devleti'nde Kadınlar için Açılan Eğitim Kurumları…….25
2.1.1. Tanzimat Dönemi Kız Eğitim Kurumları……..26
2.1.2. II. Meşrutiyet Dönemi Kız Eğitim Kurumları……...34

III. BÖLÜM

3. FRANSIZ EĞİTİM TARİHİNDE KADININ YERİ……39
3.1. Fransa'da Kadınlar için Açılan Eğitim Kurumları……..39
3.2. Fransa'da Kadın Sanat Eğitimi……43

IV. BÖLÜM

4. TÜRK KADIN RESSAMLAR……48
4.1. Mihri Rasim (Müşfik) Açba Hanım (1886-1954)……...48
4.1.1. Mihri Hanım'ın İlk Kadın Ressam Olarak Kabul Edilmesi….51
4.1.2. Mihri Hanım'ın İtalya ve Fransa'ya İlk Gidişi ……53
4.1.3. Mihri Hanım'ın Eğitim Alanındaki Faaliyetleri……...59
4.1.4. Mihri Hanım'ın Son Kez Yurt Dışına Çıkışı……72
4.2. Müfide Kadri Hanım (1890-1912)……...75
4.3. Celile Uğuraldım (Hikmet) Hanım (1883-1956)……..88

V. BÖLÜM

5. FRANSIZ KADIN RESSAMLAR……104
5.1. Berthe Morisot (1841-1895)……..104
5.2. Mary Cassatt (1844-1926)……119
5.3. Marie Clémentine Suzanne Valadon (1865-1938)……137

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME……158
KAYNAKÇA……...165

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Willendorf Venüsü, M.Ö. 24.000–22.000, Osman Yılmaz.

Resim 2: Berthe Morisot, Balkonda, 1872, (https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Berthe_Morisot_001.jpg)

Resim 3: Berthe Morisot, Terasta, 1874, (https://www.wikiart.org/en/berthe-morisot/on-the-terrace-1874)

Resim 4: Mary Cassatt, Susan Balkonda, 1883, (https://tr.wikipedia.org/wiki/Mary_Cassatt#/media/Dosya:Young_Girl_at_a_Window.JPG)

Resim 5: Kadınlar Dünyası Dergisi'nde Yer Alan Bir Fotoğraf, Kadınlar Dünyası Dergisi, 17 Ağustos 1329/1913, s. 105.

Resim 6: Mihri Hanım, Hariciye Nazırı Asım Bey'in Eşi Letta Asım Baloya Giderken, 1911/12, Selda Pehlevan.

Resim 7: Mihri Hanım, Sahilde Yürüyüş, tarihi bilinmiyor, Mahinur Tuna.

Resim 8: Marie Bashkirtseff, Stüdyoda, 1881, (https://tr.wikipedia.org/wiki/Académie_Julian#/media/Dosya:Bashkirtseff_-_In_the_Studio.jpg)

Resim 9: Ömer Adil, Kızlar Atölyesi, 1919, Selda Pehlevan.

Resim 10: Mihri Hanım, Çingene Kızı 1914, Selda Pehlevan.

Resim 11: Frans Hals, Çingene Kızı, 1628, (https://en.wikipedia.org/wiki/The_Gypsy_Girl_(Hals)#/media/File:Frans_Hals_008.jpg)

Resim 12: Mihri Hanım ve Demir Turgut'un 30 Mart 1912 tarihli fotoğrafı, Mahinur Tuna.

Resim 13: İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi'ne öğrenci kaydı için gazetelere verilen ilan sureti, Fatma Ürekli.

Resim 14: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğretmenleri ve öğrencileri, Nilgün Sarp.

Resim 15: Mihri Hanım, Tevfik Fikret Portresi, tarihi bilinmiyor, Selda Pehlevan.

Resim 16: Tevfik Fikret'in Mihri Hanım tarafından alınan maskı, 1915, Selda Pehlevan.

Resim 17: Mihri Hanım, Mevsume Yalçın Portresi, tarihi bilinmiyor, Nilgün Sarp.
Resim 18: Mihri Hanım, Naile Hanım Portresi, tarihi bilinmiyor, Taha Toros.
Resim 19: Mihri Hanım, Bitmeyen Senfoni, tarihi bilinmiyor, (https://www.yeryuzundebeyazizler.com/sanatsal-ressam-mihri-hanim-72)
Resim 20: Mihri Hanım, Otoportre detayı, tarihi bilinmiyor, Taha Toros.
Resim 21: Otoportre'yi orijinal boyutlarıyla gösteren fotoğraf, tarihi bilinmiyor, Taha Toros.
Resim 22: Mihri Hanım, Aynalı Gözde, tarihi bilinmiyor, Mahinur Tuna.
Resim 23: Mihri Hanım'ın Roma'dan Amerika'ya Carmonis gemisi ile gidişini gösteren bir yolcu manifestosu, Mahinur Tuna.
Resim 24: 26 Aralık 1928 Cumhuriyet Gazetesi'nde Dünyada neler oluyor başlıklı Mihri Hanım haberi, Nilgün Sarp Arşivi.
Resim 25: Halil Paşa, Ressam Kızın Atölyesi, tarihi bilinmiyor, Sabancı Müzesi Arşivi
Resim 26: Müfide Kadri, Otoportre, tarihi bilinmiyor, Taha Toros.
Resim 27: Müfide Kadri, Mesirede Ud Çalan Kadınlar, 1910, ARHM Arşivi.
Resim 28: Müfide Kadri, Sahilde Aşk, 1907, Selda Pehlevan.
Resim 29: Peder Severin, Kroyer Skagen Sahilinde Yaz Akşamı, 1889, İstanbul Sanat Evi.
Resim 30: Müfide Kadri, Kayıkta Kadınlar, 1911, Artam Arşivi.
Resim 31: Müfide Kadri, Beklemek, 1907-1912, Yapı Kredi Arşivi.
Resim 32: Müfide Kadri, Kitap Okuyan Kız, 1911, (https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Müfide_kadri_Kitap_Okuyan_kadın.jpg)
Resim 33: Vlaho Bukovac, Divan, 1905, (https://arthur.io/art/vlaho-bukovac/the-divan)
Resim 34: Müfide Kadri, Güzin Duran Portresi, tarihi bilinmiyor, Selda Pehlevan.
Resim 35: Celile Hanım, Hamamda, 1943, Ömer Faruk Şerifoğlu.
Resim 36: Celile Hanım, Nü, 1949, Ömer Faruk Şerifoğlu.
Resim 37: Edouard Debat Ponsan, Masaj-Hamam, 1883, (https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-p/ponsan-edouard-bernard-debat/edouard-bernard-debat-ponsan-hamamda-masaj-5398/)
Resim 38: Celile Hanım, Kadınlar Hamamı, 1945, Ömer Faruk Şerifoğlu.

Resim 39: Celile Hanım, Otoportre, tarihi bilinmiyor, Ömer Faruk Şerifoğlu.

Resim 40: Celile Hanım, Sare Hanım Portresi, tarihi bilinmiyor, Ömer Faruk Şerifoğlu.

Resim 41: Celile Hanım, Leyla Hanım Portresi, tarihi bilinmiyor, Ömer Faruk Şerifoğlu.

Resim 42: Celile Hanım, Portre, tarihi bilinmiyor, Ömer Faruk Şerifoğlu.

Resim 43: Celile Hanım, Samiye Yaltırım-Hikmet Yaltırım Portresi 1940, Ömer Faruk Şerifoğlu.

Resim 44: Celile Hanım, Kadın Portresi, tarihi bilinmiyor, Selda Pehlevan.

Resim 45: Celile Hanım, Bir Çingene Kızı, tarihi bilinmiyor, Taha Toros.

Resim 46: Berthe Morisot, Julia Manet ve Köpeği, 1893, (https://www.musee-orsay.fr/en/whats-on/exhibitions/presentation/berthe-morisot-1841-1895)

Resim 47: Berthe Morisot, Okuma, 1873, Met Müzesi Arşivi.

Resim 48: Berthe Morisot, Beşik, 1872, Orsay Müzesi Arşivi.

Resim 49: Berthe Morisot, Sanatçının Kız Kardeşi ve Annesi , 1886, Susie Hodge.

Resim 50: Berthe Morisot, İki Kız Kardeş, 1869, Rozzoli Art Series.

Resim 51: Edgar Degas, İspanyol Dansçıları ve Müzisyenleri 1868/1869, Architecturaldigest.

Resim 52: Berthe Morisot, Çimenlerde Kadın ve Çocuklar, 1874, (https://www.lesechos.fr/weekend/livres-expositions/berthe-morisot-artiste-moderne-1212618)

Resim 53: Berthe Morisot, Melankoli, 1873, World History Encyclopedia Arşivi.

Resim 54: Berthe Morisot, Trocadero'dan Paris'in görünümü, 1872, Rizzoli Art Series.

Resim 55: Mary Cassatt, Çocuğun Banyosu, 1893, (https://www.artic.edu/artworks/111442/the-child-s-bath)

Resim 56: Mary Cassatt, Kollarında Çocukla Oturan Kadın, 1890, (https://bilbaomuseoa.eus/en/artworks/seated-woman-with-a-child-in-her-arms/)

Resim 57: Mary Cassatt, Beş Çayı, 1880, (https://collections.mfa.org/objects/32829)

Resim 58: Mary Cassatt, Gergef İşleyen Lydia, 1881, (https://collections.flintarts.org/objects/225/lydia-at-a-tapestry-frame)

Resim 59: Mary Cassatt, Modern Kadın, 1893,

(https://ian.macky.net/expo1893/panels.html)

Resim 60: Mary Cassatt, Sürücü Koltuğunda Kadın ve Çocuk, 1881, (https://philamuseum.org/collection/object/104447)

Resim 61: Mary Cassatt, Tekne Partisi, 1893/1894, (https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46569.html)

Resim 62: Opera Binası Oditoryumu, Gerard Fontaine.

Resim 63: Mary Cassatt, Loca, 1878-1880, (https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46571.html)

Resim 64: Henri de Toulouse-Lautrec, The Hangover, 1888, (https://harvardartmuseums.org/collections/object/229060)

Resim 65: Suzanne Valadon, Marie Coca ve Kızı Gilberte'nin Portresi, 1913, (https://www.mba-lyon.fr/fr/fiche-oeuvre/marie-coca-et-sa-fille)

Resim 66: Suzanne Valadon, Aile Portesi, 1912, (https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/portraits-de-famille-71073)

Resim 67: Suzanne Valadon, Otoportre, 1883, (https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:SValadonSelfPortrait1883.jpg)

Resim 68: Suzanne Valadon, Otoportre, 1898, (https://emuseum.mfah.org/objects/43866/selfportrait)

Resim 69: Suzanne Valadon, Mavi Oda, 1923, (https://en.wikipedia.org/wiki/The_Blue_Room_(Valadon)#/media/File:(Barcelona)_La_chambre_bleue_-_Suzanne_Valadon.jpg)

Resim 70: Edouard Manet, Olympia, 1863, (https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/olympia-712)

Resim 71: Suzanne Valadon, Akrobat, 1927, (https://www.christies.com/en/lot/lot-6088344)

Resim 72: Suzanne Valadon, Banyo, 1905, (https://www.artic.edu/artworks/145875/the-bath)

Resim 73: Suzanne Valadon, Banyo, 1908, (https://www.wikiart.org/en/suzanne-valadon/the-bath-1908)

Resim 74: Suzanne Valadon, Terkedilmiş Oyuncak Bebek, 1921, (https://nmwa.org/art/collection/abandoned-doll/)

Resim 75: Suzanne Valadon, Kanepede Çıplak, 1920,

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nu_au_canapé_rouge_by_Suzanne_Valadon.jpg)
Resim 76: Suzanne Valadon, Adem ile Havva, 1909, (https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Adam_and_Eve,_Suzanne_Valadon.jpg)
Resim 77: Suzanne Valadon, Ağ Atma, 1914, (https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/czy5RR)

KISALTMALAR LİSTESİ

A.G.E.	Adı Geçen Eser
A.G.M.	Adı Geçen Makale
ARHM	Ankara Resim ve Heykel Müzesi
BOA	Başbakanlık Osmanlı Arşivi
ÇTTAD	Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi
ESOGÜ	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
GÖS. YER.	Gösterilen Yer
İİBF	İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi
İRHM	İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
KAÜ	Kafkas Üniversitesi
M.Ö.	Milattan Önce
M.S.	Milattan Sonra
M.Ü.	Marmara Üniversitesi
MSGSÜ	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
S.	Sayfa
SDÜ	Süleyman Demirel Üniversitesi
TAD	Tarih Araştırmaları Dergisi
TTK	Türk Tarih Kurumu

GİRİŞ

Kadın imgesi, bir toplumun kültürel ve toplumsal yapısının derin bir yansımasıdır. Farklı inançlar, kültürler ve yönetim biçimleri, kadının toplumsal konumunu ve rollerini şekillendirmiştir. Bazı toplumlarda kadınlar liderlik pozisyonlarına gelirken, diğerlerinde ikinci plana itilmiş ya da görmezden gelinmiştir. Kadının toplumdaki rolü, o toplumun değerlerini ve tarihsel dönüşümlerini anlamamıza yardımcı olur.

Tanzimat Fermanı, 3 Kasım 1839'da Sultan Abdülmecid'in emriyle ilan edilmiş ve Osmanlı Devleti'nin modernleşme sürecinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu ferman, yalnızca hukukî ve sosyal reformlarla değil, aynı zamanda kadın hakları ve toplumsal konumları açısından da derin değişimlere kapı aralamıştır. Osmanlı'da kadının toplumsal rolü, Tanzimat ile birlikte daha görünür hale gelmeye başlamış ve kadınlar, toplumda aktif bir şekilde yer alarak hak taleplerini savunmaya başlamışlardır. Bu bağlamda, Osmanlı'nın ilk kadın ressamları olan Mihri Hanım, Müfide Kadri ve Celile Hanım, dönemin toplumsal değişimlerine paralel olarak, kadın imgesinin evrimini hızlandıran figürler olarak öne çıkmışlardır.

Fransa'da ise kadın ressamlar, çoğunlukla annelik ve ev içi rollerle tanımlanmış ve toplumsal yaşamda daha sınırlı bir yer tutmuşlardır. Fransız toplumunda kadınlar, özellikle sanat dünyasında daha dar ve geleneksel rollerle özdeşleştirilmiş; toplumda edindikleri konumlar genellikle ev içindeki görevlerle sınırlı kalmıştır. Bu durum, Fransa'daki kadın ressamların eserlerinde kadın imgesinin farklı bir biçimde şekillenmesine yol açmıştır. Fransız kadın sanatçılar, toplumsal engeller ve sınırlı rollerin etkisiyle, daha çok teslimiyet temalı imgeler yaratmış ve eserlerinde bu çerçevede kendilerini ifade etmişlerdir.

Bu tez, Osmanlı ve Fransa'daki kadın ressamlarının eserlerinde yer alan kadın imgesinin toplumsal ve kültürel bağlamdaki değişimini inceleyecektir. Tanzimat Fermanı ve II. Meşrutiyet'in etkisiyle Osmanlı'daki kadının konumundaki dönüşüm ile aynı dönemde Fransa'da yaşayan kadın ressamların toplumdaki rollerinin eserlerine yansımasını karşılaştırarak analiz edecektir.

1. KADIN İMGESİNİN TARİHSEL SEYRİ

Kadın figürü, sanat tarihi boyunca esin kaynağı olan önemli bir anlatım biçimi olarak öne çıkmıştır. Farklı dönemlerde ve kültürel bağlamlarda bu figür, sanatçının bireysel perspektifinin yanı sıra içinde bulunduğu toplumun yapısını ve değerlerini de ortaya koymuştur. Sanatçının eserlerinde sergilediği yaklaşım ve düşünsel tavır, bu imgelerin şekillenmesinde belirleyici olmuş; her bir eser, çağının hem bir aynası hem de bir yorumu olarak varlık bulmuştur.[1]

Paleolitik dönemde kadın figürleri, bereket ve doğurganlığın simgesi olarak değerlendirilmiş ve bu nedenle törenlerde kullanıldığı düşünülmektedir. Özellikle Venüs heykelcikleri, belirgin kalça ve göğüs gibi fiziksel özellikleriyle, doğurganlıkla beslenme arasındaki ilişkiyi ifade etmektedir.[2] Buzul Çağı'nın sona erdiği Üst Paleolitik dönemde, Avrupa'da kadın figürinlerinin yoğun olarak üretildiği görülmüştür. Bu figürinler, Avrupalı bilim insanları tarafından *Venüs figürinleri* olarak adlandırılmıştır. Bereket, doğurganlık ve kutsallık gibi kavramlarla ilişkilendirilen bu eserler, dönemin inanç sistemlerinde kadına atfedilen özel anlamların bir yansımasıdır.[3] Bu bağlamda, M.Ö. 24.000–22.000 yılları arasında tarihlendirilen ve 11,1 cm uzunluğundaki *Willendorf Venüsü* (Resim 1), bu figürinlerin en dikkat çekici örneklerinden biri olarak kabul edilir. Eserde geniş kalçalar, belirgin bir karın ve dolgun göğüs gibi özellikler vurgulanmıştır. Bu anatomik detaylar, yalnızca üreme kapasitesini değil, aynı zamanda beslenme ve hayatta kalma süreçlerindeki kadının önemli rolünü de ifade etmektedir. *Willendorf Venüsü*, bu yönleriyle yalnızca sanatsal bir obje değil, aynı zamanda Paleolitik döneme ait toplumların yaşam biçimleri ve inanç sistemlerini anlamamıza yardımcı olan bir belge niteliği taşımaktadır.[4] Sanatçılar, kadın bedenine yönelik tasvirlerinde genellikle üreme kapasitesine

---

[1]Tolga Akalın- Rahime Baş, *Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Sanatçılara Yansıması,* İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 18.

[2] Camilla Power, "*Women in Prehistoric Rock Art"* In *New Perspectives on Prehistoric Art*, edited by G. Berghaus, Westport, London: Praeger, 2004, s. 77.

[3] Çağatay Yücel, *"Tarih Öncesi İnsan Biçimli Figürinler Hakkında Genel Bir Değerlendirme"*, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (21), 2018, s. 232.

[4] Marija Gimbutas, *The Language of the Goddess: Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization ,* Harper SanFrancisco, New York, 1989, s. 2.

atfedilen özelliklere odaklanmış; belirgin anatomik detayları ve dolgun hatları öne çıkarmayı tercih etmişlerdir. Venüs imgesinin temsilleri farklılıklar gösterse de tümünde ortak bir nokta dikkat çeker: kadınlara özgü temel özelliklerin vurgulanması.[5]



Resim 1: Willendorf Venüsü, kireç taşı, yükseklik 11,1 cm, M.Ö. 24.000–22.000, Naturhistorisches Müzesi, Viyana. (Osman Yılmaz)

Sanat tarihindeki kadınların yaratıcılığı, uzun yıllar boyunca hak ettiği değeri görmemiştir. Tarih öncesi dönemde kadınların sanat üretimindeki aktif rolü, mağara resimlerinde bulunan el izleriyle günümüze kadar ulaşan somut bir kanıt sunar. Ancak zamanla, sanatın üretim süreçlerindeki kadın katkısı görmezden gelinmiş ve bu katkılar tarihin gölgelerinde kalmıştır. Romalı ünü tarihçi Gaius Plinius (M.S. 29-79) 37 kitaptan oluşan *Doğa Tarihi* adlı eserinde[6] Antik Yunan'dan altı kadın sanatçıyı anarak onların varlığını doğrulasa da bu sayı, dönemin sınırlı tanınırlığını göstermektedir.[7]

[5] Peirui Yang, *"From Prehistoric Art to Contemporary Art: The Continuation of Female Images"*, "*Área de Prehistoria, University of Alcalá*, Alcalá de Henares, Madrid, Spain, 2021, s. 324.
[6] Hüseyin Üreten, "*Kitap tanıtımı: Gaius Plinius Secundus, Doğa Tarihi (I. ve II. Kitap)"*, Latinceden Çeviren: İnanç Pastırmacı, İstanbul: Say Yayınları, 2017, 256 sayfa, TAD, sayı: 37, Ekim 2018, s. 418.
[7] Susie Hodge, *Sanatçı Kadınların Kısa Öyküsü*, Hep Kitap, İstanbul, 2022, s. 6.

Sanat tarihinde, kadınlar genellikle eserin yaratıcısı değil, temsil edilen nesne olarak ele alınmıştır. Bu bakış açısı, kadınların sanata katkılarının yeterince belgelenmemesine sebep olmuş ve sanat tarihine dair anlatılarda önemli bir eksiklik yaratmıştır.

Antik dönemde, yaşamın devamlılığını sağlayan temel güç olarak dişil enerji öne çıkmıştır. Bu güç, doğurganlık ve yaşam verme yeteneğiyle sıkı bir bağ kurarak, toplumsal yapının merkezine yerleşmiştir. Tanrıçalar, sadece doğa ve yaşamla bağlantılı figürler olmakla kalmamış, aynı zamanda toplumların kültürel anlayışlarını şekillendiren ve onların inanç sistemlerine yön veren önemli semboller haline gelmiştir.[8] Dinler, kadın imgesinin şekillenmesi ve dönüşümünde önemli bir rol oynamıştır. Tarih öncesi dönemde kadın, genellikle ana tanrıça ve Venüs figürleriyle ilişkilendirilmiştir. Ancak Hristiyanlığın doğuşuyla birlikte, bu imgeler yerini Meryem Ana figürüne bırakmış; kadın, kutsal annelik ve saflık temalarıyla yeniden tanımlanmıştır.[9]

Rönesans dönemi, kadın figürlerinin erotik bir biçimde sunulduğu ve estetik bir bakış açısıyla ele alındığı önemli bir dönemi işaret eder. Bu dönemde çıplak kadın figürlerinin, özellikle burjuva sınıfının talepleriyle birlikte, sanat eserlerinde sıkça yer aldığı görülür. Giorgione'nin (1477/8-1510) 1510 tarihli *Uyuyan Venüs*[10] eseri, çıplak Venüs temasıyla ilgili önemli bir dönüm noktası oluşturmuş ve sonraki sanatçılar tarafından sıklıkla işlenmiştir. Titian'ın (1488/1490- 1576) *Urbino Venüsü*[11] gibi eserlerde ise kadın bedeni, erotik bir biçimde idealize edilerek, izleyiciye estetik bir zevk sunmayı amaçlamıştır. Ancak, bu tür temsil biçimleri yalnızca güzellik ve erotizmi yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda kadının cinsel nesneleştirilmesine zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda, Rönesans'ta kadın bedeni, hem estetik bir tema

[8] Marija Gimbutas, *a.g.e.,* s. 3.
[9] Gülay Göktaş, *"Sanat Tarihinde Kadın İmgesi ve Egon Schiele Eserlerinde Kadının Temsili"*, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, sayı: 14, Aralık 2021, s. 124.
[10] Giorgione, *Uyuyan Venüs*, tuval üzerine yağlıboya, 108,5 cm x175 cm, 1510, *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden*, Almanya.
[11] Tiziano Vecellio, *Urbino Venüsü*, tuval üzerine yağlıboya, 119 x 165 cm, 1534–1538, Uffizi Galerisi, Floransa.

olarak sanat dünyasında yayılmaya devam etmiş hem de toplumsal cinsiyet anlayışlarını şekillendiren bir araç haline gelmiştir.[12]

Rönesans döneminde, Hz. İsa'nın annesi Hz. Meryem'e duyulan bağlılık belirgin şekilde artmış ve Meryem, sanatta önemli bir figür haline gelmiştir. Hem dini yapılarında hem de resimlerde sıkça yer bulan bu tema, kadınlık ve annelik temalarını güçlü bir şekilde vurgulamıştır.[13] Erken Rönesans dönemi, Orta Çağ'ın güçlü dinsel temalarının hâkimiyetini devam ettirmiş olsa da bu dönemde din dışı konulara olan ilgi de belirgin bir şekilde artmıştır. Orta Çağ'da sanat, genellikle dini öğeler etrafında şekillenirken, Rönesans'la birlikte sanatçılar ve düşünürler, bireysel kimlik, doğa ve insanlık gibi seküler temalara yönelmeye başlamışlardır.[14]

16. yüzyıl İtalya'sında kadınların sanatta yer bulması, o dönemin toplumsal ve kültürel yapısı nedeniyle oldukça zorlu bir süreçtir. İtalyan kadın ressam Sofonisba Anguissola (1532-1625), Rönesans döneminde kadın sanatçılarının karşılaştığı engelleri aşarak, sanat dünyasında kendine sağlam bir yer edinmiştir. Özellikle 1556 yılında ürettiği *Şövalede Otoportre*[15] eseri, sadece bir portre olmanın ötesinde, 16. yüzyılda bir kadın sanatçının sanatsal kimliğini nasıl güçlü ve bağımsız bir şekilde ifade ettiğini gösteren önemli bir örnektir. Bu eseri, 19. yüzyıl Fransa'sındaki kadın sanatçılarla kıyasladığımızda, Anguissola'nın sanatsal anlamda bağımsız ve kendinden emin bir duruş sergileyerek, üç asır sonra Fransa'da yaşayacak kadın ressamlardan daha güçlü bir kadın imgesi oluşturduğunu görürüz. Anguissola'nın eserinde izleyiciye doğrudan bakan, öz güvenli bakışları ve dik duruşu, dönemin kadın sanatçılarının çoğunun daha mütevazı ve çekingen tavırlarının aksine, onun mesleğini icra eden güçlü bir kadın olarak var olduğunun altını çizer. 19. yüzyılda dahi, kadın ressamlar genellikle pasif bir konumda kalmış, toplumun dayattığı sınırlamaları kabul etmek zorunda kalmışlardır. Oysa Anguissola, dini bir temayı resmederken kendisini aktif bir

---

[12] Aslı İlden, *Mekân Obje İlişkisi Bağlamında Nü Resimlerde Kadın*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 1179.
[13] Margaret L. King, *Women of the Renaissance,* University of Chicago Press, London, 1991, s. 1-2.
14 Aylin Beyoğlu, *"Resimde Mekân Kullanımına "Başlangıç Örnekleri Olarak Ortaçağ ve Erken Rönesans Dönemi Resimleri",* The Journal of Academic Social Science Studies, 2016, s. 375.
[15] Sofonisba Anguissola, *Şövalede Otoportre*, tuval üzerine yağlıboya, 66x57 cm, 1556, Łańcut Castle Poland.

sanatçı olarak ortaya koymuş hem sanatsal kimliğini hem de kadınlık rolünü güçlü bir şekilde sergilemiştir.[16] Anguissola, otoportresinde elinde paletiyle İsa ve Meryem'i tasvir ederken kendini resmetmiştir.[17] Eserindeki güçlü bakış ve kararlı duruş, onun sanatsal pratiğini sadece bir iş olarak değil, aynı zamanda bir ifade biçimi olarak da gördüğünü gösterir. *Şövalede Otoportre* eseri, Anguissola'nın, mesleğini icra ederken kendi kimliğini ve sanatsal yeteneğini cesurca ortaya koyduğunu, çekingen bakışlardan uzak, güçlü ve özgür bir kadın imgesi yarattığını kanıtlar. Bu eser, tarihsel bağlamda kadın sanatçıların özgürlüğünü simgeleyen ve onların sanatsal alanda varlık göstermelerini sağlayan önemli bir yapıt olarak öne çıkar.

1600'lü yıllardan 1800'lü yıllara kadar, kadınlar toplumsal rollerine, yaşlarına ve statülerine göre sıklıkla çirkin olarak değerlendirilmiştir. Evlenmemiş, yaşlanmış, isyankar veya entelektüel kadınlar da bu olumsuz yargılara maruz kalmıştır. Erkek egemen toplum, kadınları sadece fiziksel görünümleri üzerinden değil, toplumsal işlevsellikleri üzerinden de değerlendirmiştir. Kadınlar, çoğunlukla doğanın hatalı bir tasviri ya da toplumsal düzeni tehdit eden figürler olarak görülmüş, bu algı onların toplumsal rollerini ve kimliklerini şekillendirerek, dar bir alanda varlık göstermelerine neden olmuştur.[18]

Hristiyan teolojisinin temel metinleri, kadınların günahın ve felaketlerin kaynağı olarak algılanmasının temellerini atmıştır. İlk günah, tüm insanlığı etkileyen bir suç olarak tanımlanmış ve bu suçun, kadınlar aracılığıyla gelecek nesillere aktarıldığı inancı yaygınlaşmıştır. Bu görüş, o tarihten itibaren doğan tüm kadınların aynı günahın temsilcileri olduğu düşüncesini doğurmuştur.[19]

> *"Tanrı Âdem ve Havva'ya ne kadar yasaklarsa yasaklasın, Havva ağacın hoş ve bilgi arzusu uyandırıcı olduğunu fark etmiştir. Şeytan Havva'ya giderek Tanrı'nın*

---

[16] Esra Yıldırım, *"Bir Rönesans Kadını Sofonisba Anguissola'nın Sanatı Üzerine Bir Okuma: Otoportreleri"*, Akademik Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, sayı:14, 2021, s. 46.
[17] Cecilia Gamberini, *Sofonisba Anguissola*, Getty Publications, Los Angeles, 2024, s. 43-44.
[18] Serkan İlden-Serap Yıldız İlden-İ.M.V. Noyan Güven, *"Erilin Sanat Yaratımında Kadın İmgesi ve Feminist Başkaldırı"* Journal of Humanities and Tourism Research, *12* (4), 2022, s. 766-781.
[19] Nazan Düz, "*Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre Hugo Van Der Goes'un "İlk Günah" Adlı Eserinin "Karşılaştırmalı" Analizi,* Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, yıl: 9, sayı: 123, Aralık 2021, s. 66.

dediklerine inanmamalarını, meyveden yedikleri takdirde gözlerinin açılacağını, Tanrı gibi iyi ve kötüyü bileceklerini ve sonunda ölmeyeceklerini söylemiştir. Ancak Havva, yarı insan yarı sürüngen yılan kılığına girmiş Şeytan'ın tuzağına düşmüş ve meyveyi ilk kendisi yemiştir. Daha sonra Âdem'e yedirmiştir."[20]

Erken Hristiyanlık döneminin önemli düşünürlerinden Tertullianus (M.S. 160-225), kadınları insanlık tarihindeki ilk günahın temel sorumlusu olarak değerlendirmiştir. Ona göre, Havva'nın şeytana uyarak Âdem'i günaha sürüklemesi, kadınların "günahın kaynağı" olduğu algısının temellerini oluşturmuştur. Tertullianus, bu bağlamda kadınlara yönelik oldukça sert ifadeler kullanmış ve dönemin toplumsal düşünce yapısını açık bir biçimde yansıtmıştır. Kadınları "günahın başlangıç noktası" olarak nitelendiren bu görüşler, erken Hristiyanlık dönemindeki cinsiyet anlayışının ve kadınlara atfedilen rollerin şekillenmesinde etkili olmuştur.[21]

"Sen bir Havva olduğunu bilmiyor musun? Tanrı'nın hükmü bu çağda devam ediyor, dolayısıyla senin suçunun da zorunlu olarak devam etmesi gerek. Sen şeytanın kapısısın, sen o ağacın meyvesini koparansın, tanrısal yasayı ilk çiğneyen sensin, şeytanın saldırmaya cesaret edemediği erkeği ikna eden sensin. Sen Tanrının sureti olan erkeği kolayca mahvettin. Senin suçun yüzünden Tanrının Oğlu bile ölmek zorunda kaldı."[22]

Orta Çağ'dan başlayarak yaklaşık 350 yıl boyunca devam eden süreçte, kadınların cadılık suçlamalarıyla infaz edilmesinin temelinde, ilk günahı işleyen Havva'nın kadın cinsiyetine yüklenen bir tür ahlaki suç ortaklığı anlayışı etkili olmuştur. Bu dönemde, kadınlar toplumsal ve dini önyargıların bir yansıması olarak cadılık iddialarıyla hedef alınmış ve üç asır boyunca birçok kadın bu suçlamalar nedeniyle ateşte yakılarak yaşamını yitirmiştir.[23]

---

[20] Nazan Düz, *a.g.m.,* s. 66.
[21] Fatmagül Berktay, *"Avrupa'da Cadılık ve Cadı Avı: Çok Katmanlı Bir Karanlık Tarihsel Olgu"*, Doğu/Batı Düşünce Dergisi, sayı: 84, 2018, s. 66.
[22] Gös. yer.
[23] Haydar Akın, "*Avrupa'da Cadı Avı Çağı"*, Toplumsal Tarih Dergisi, sayı: 124, Nisan 2004, s. 26.

Rönesans dönemi, sanat ve düşünce alanlarında önemli değişimlere sahne olmuş ve bu süreç, kadın imgesinde belirli bir evrim yaratmıştır. Ancak, bu değişiklikler toplumun genel yapısındaki köklü kalıpları değiştirmekte yetersiz kalmış ve yalnızca sınırlı bir özgürlük alanı tanımıştır. 1600-1750 yıllarını kapsayan Barok ve Rokoko dönemlerinde ise Kilise'nin etkisi, kadınların sanat, kültür ve toplumsal yapılar içindeki temsillerini güçlü bir şekilde şekillendirmeye devam etmiştir. Bu dönemde kadınlar, çoğunlukla itaat, fedakârlık ve erdem gibi imgelerle özdeşleştirilmiş, sanat eserleri ve yazılı metinler aracılığıyla bu değerlere vurgu yapılmıştır. Kamusal ve özel alanlarda kadınların varlığı ise, dönemin ahlaki ve dini söylemleriyle sıkı bir şekilde sınırlanmıştır.[24]

1.1. Kadının Sanatçı Olarak Temsili

Barok dönemi, sanat ve kültür tarihinde kadın imgesinin temsilinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde kadınlar genellikle erkek sanatçıların perspektifinden, mitolojik veya dini figürler olarak idealize edilmiş ve erotikleştirilmiş bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu temsiller, erkek bakış açısının ve toplumsal normların bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Ancak, bu dönemde nadir kadın sanatçılardan biri olan Artemisia Gentileschi (1593-1653) bu normlara meydan okuyarak kadın figürlerini güçlü, bağımsız ve dramatik bir şekilde betimlemiştir.[25] *Holofernes'i Öldüren Judith*[26] ve *Samson ve Dalila*[27] tablolarında, kadınlar güçlü bir eylem anında tasvir edilirler. Bu, o dönemde pek görülmeyen bir yaklaşımdır ve Artemisia'nın sanatını feminist bir bakış açısıyla değerlendirmemize olanak tanır. Artemisia Gentileschi'nin sanatı, özellikle modern zamanlarda feminist sanat tarihi yazımında önemli bir figür olarak kabul edilir. Onun eserleri, kadın sanatçıların sanat dünyasındaki yerini ve kadın figürlerinin temsillerini eleştirel bir perspektiften

[24] Naciye Derin Işıkören, "*Kadın İmgesi ve Tarih Boyu Değişimi",* Sanat ve Tasarım Dergisi, sayı:16, Ocak 2016, s. 13-15.
[25] Griselda Pollock, *"Modernlik ve Kadınlığın Mekanları",* çev: Sanat Cinsiyet, ed: Ahu Antmen, 2010, s. 174-175.
[26] Artemisia Gentileschi, *Holofernes'i Öldüren Judith*, tuval üzerine yağlıboya, 130 x 97 cm, 1614-1620, Museo di Capodimonte, Napoli.
[27] Artemisia Gentileschi, *Samson ve Dalila,* tuval üzerine yağlıboya*,* 90,5 x 109,5 cm, *1630,* Gallerie d'Italia.

incelememize yol açmıştır. Artemisia'nın yaşamı ve sanatı hem sanat tarihi çalışmalarında hem de genel tarih yazımında, kadınların sanat alanındaki varlığı ve etkisi üzerine daha derin bir anlayış sağlamıştır.

Rokoko, 18. yüzyılda Fransa'da doğup Avrupa'ya yayılan, zarafet, cazibe, espri ve erotizm gibi unsurlar taşıyan bir sanat ve dekorasyon tarzıdır. Barok dönemin ağır öğelerinden uzaklaşarak daha hafif, süslü ve özgür bir estetik anlayışı benimsemiştir. Bu dönemde, aristokrat yaşam tarzını yansıtan süslü ve gösterişli eserler ortaya çıkmıştır.[28] Bu dönemde kadın imgesi, dönemin estetik ve toplumsal normlarına uygun olarak önemli bir yer tutmuştur. Jean-Honoré Fragonard'ın (1732-1806) *Salıncak*[29] adlı eseri, Rokoko dönemi sanatının karakteristik özelliklerini taşırken, aynı zamanda dönemin toplumsal yapısına dair derin bir bakış sunar. Eserde, salıncağa oturmuş olan kadın, neşeli bir şekilde aşığına bakarken, aynı zamanda onun gizlice eteklerinin altına göz atmasına da müsaade ederken betimlenmiştir.[30] Kadının, salıncağı iten yaşlı kocasına karşı kayıtsızlığı ve genç aşığına duyduğu ilgiyi yansıtan bu tavır, dönemin kadına bakışının yansımasıdır.

Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755-1842), Rokoko döneminin en tanınmış kadın ressamlarından biridir ve en önemli eserlerinden biri; 1755'te Viyana'da doğmuş ve 1793'te Paris'te giyotinle idam edilmiş, Avusturya doğumlu *Fransız Kraliçesi Marie Antoinette*[31] portresidir.[32] Görece mütevazı bir ailede dünyaya gelen Élisabeth Louise Vigée Le Brun, yeteneği ve kararlılığı sayesinde toplumun üst tabakalarında önemli bir yer edinmiştir. Sanat alanındaki başarısı, kendisini dönemin önde gelen isimlerinden biri haline getirmiş ve Fransız monarşisinin dikkatini çekmiştir. Kral ve ailesinin desteğini kazandıktan sonra, Kraliçe Marie Antoinette tarafından resmi saray

---

[28] Stephen Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2014, s. 250.

[29] Jean-Honoré Fragonard, *Salıncak*, tuval üzerine yağlıboya, 1767,81 cm × 64,2 cm, Wallace Koleksiyonu, Londra, Birleşik Krallık.

[30] Gülşah Özdemir, *"Aşk Konusunun Rokoko Sanatındaki Yansımaları"*, Socrates Journal Of Interdisciplinary Social Studies, 23(8), 2022, s. 44.

[31] Élisabeth Louise Vigée Le Brun, *Marie Antoinette en Chemise*, tuval üzerine yağlıboya, 91 x 73 cm, 1783, National Gallery of Art, Washington, D.C.

[32] Marie Antoinette, 1770 yılında Fransa Veliaht Prensi Louis-Auguste ile evlenmiş ve 1774 yılında Fransa Kraliçesi olmuştur. Kraliçe olarak, lüks yaşam tarzı ve aşırı harcamaları nedeniyle Fransız halkı arasında büyük tepki toplamış, bu durum Fransız Devrimi'ne katkıda bulunmuştur.

sanatçısı olarak atanmıştır.[33] 18. yüzyılda Élisabeth Louise Vigée Le Brun'un saray ressamı olarak atanması, kadınların resim sanatındaki temsili açısından kayda değer bir dönüm noktasıdır. Erkek egemen sanat dünyasında bu göreve getirilmesi, kadınların sanatsal yeteneklerinin tanınmaya ve takdir edilmeye başlandığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Görece mütevazı bir aileden gelen Vigée Le Brun'un, dönemin sosyal ve kültürel bariyerlerini aşarak bu denli önemli bir konuma ulaşması, dikkat çekici bir başarı örneği olarak değerlendirilmektedir.

1.2. Fransız Devrimi Sonrası Kadın Temsili

Fransız Devrimi sürecinde, kadınlar kamusal alanda varlık gösterebilmek için farklı yollar aramışlardır. Bu yollardan en önemlisi burjuva ailelerinin kızlarının edebiyat, sanat ve siyaset sohbetleri düzenledikleri salonlar olmuştur. Bu salonlar, kadınların toplumsal meselelerde fikirlerini paylaşabildiği ve seslerini duyurabildiği nadir alanlar olarak öne çıkmıştır. Ancak bu girişimler, dönemin muhafazakâr görüşleriyle çatışarak bazı erkekler tarafından ahlaki normların ihlali olarak görülmüştür. Kadının erdemini koruyabilmesi için özel alanda kalması gerektiği anlayışı, güçlü bir şekilde savunulmuştur.[34]

Fransız Devrimi sonrasında, kamusal ve özel alan arasındaki sınırlar daha belirgin hale gelmiştir. Devrim, erkeklere kamusal alanda etkin roller üstlenme fırsatı sunarken, kadınlar daha çok ev işleri ve çocuk bakımı gibi özel alanda kalmıştır. Erkekler ise kamusal alanda daha özgür bir şekilde var olabilme imkânı bulmuş, barlarda, bulvarlarda ve pasajlarda daha rahat görünür olabilmişlerdir.[35] Erkek egemen düzenin bir yansıması olarak, kadın bedeni bu dönemde kontrol altında tutulmuş ve doğurganlığa yönlendirilmiştir. Kadınlar, kamusal alandan dışlanarak eril egemenlik

[33] Tobias Lacker, *"Vigée Le Brun Woman Artist in Revolutionary France"* Estudis d'Art Modern, no: 4-5, 2016-2017, s. 118-123.
[34] Diren Çakmak, *"Fransız Devriminde Kadın: Eksik Yurttaş",* Ege Akademik Bakış, 7(2), 2007, s. 728.
[35] Ahu Antmen, *a.g.m.,* s. 195-201.

alanlarının sürekliliği sağlanmıştır.[36] Kadınların toplumsal rollerinde de belirgin farklılıklar ortaya çıkmıştır. Burjuvaziye mensup kadınların görevleri ile işçi sınıfı kadınlarının görev tanımları ve kamusal alanlardaki rolleri birbirinden farklılaşmıştır. Burjuva sınıfı kadınları genellikle ev içi sorumluluklarla sınırlı kalırken, işçi sınıfı kadınlar fabrikalarda çalışmaya başlamıştır. [37] Bu durumda aynı cinsiyet içerisindeki kadınların dahi sınıfsal ayrışmaya tabi tutulduğu, farklı sınıflara mensup kadınların mekânsal ve toplumsal bağlamda ayrıştırıldığı görülmektedir. Bu ayrıştırma, kadınların mekânlarını ve toplumsal rollerini kendi içinde farklılaştırarak, cinsiyetle sınırlı olmayan çok katmanlı bir toplumsal hiyerarşi oluşturmuştur.

Fransız kadın ressamlar, burjuva sınıfına mensup olmaları sayesinde sanat üretiminde belli bir hareket alanına sahip olmuşlardır. Ancak, bu özgürlük sınırlı bir çerçeveyle şekillenmiş, eserlerinde dönemin toplumsal ve kültürel yapısının kadınları nasıl sıkıştırdığı sıkça yansıtılmıştır. Kadınların kamusal alandan dışlanması ve toplumsal rolleri gereği ev içi yaşamla sınırlanmaları, kadın ressamların başlıca temaları arasında yer almıştır. Bu sanatçılar, kadın figürlerini genellikle annelik, aile hayatı ve ev içi yaşam gibi temalar etrafında betimlemişlerdir.[38] Ancak, bu dönemde yaratılan anne-çocuk konulu eserler, geleneksel Madonna temasından farklıdır. Kadın ressamlar, annelik kavramını kutsallıktan öte, daha çok çağdaş bir rol olarak tanımlamış ve kadın figürünü modern bir bakış açısıyla ele almışlardır.[39] Berthe Morisot ve Mary Cassatt gibi önemli kadın ressamlar, eserlerinde ev yaşamını ve özel alanları ön plana çıkarmayı tercih etmişlerdir. Yemek odası, oturma odası, yatak odası ve balkon gibi mekânlar, bu sanatçıların yapıtlarında kadınların gündelik yaşamlarını ve içsel dünyalarını yansıtan önemli unsurlar hâline gelmiştir.[40] Kadınların toplumsal statülerindeki kısıtlamalar ve kamusal alandaki varlıklarının sınırlandırılması, bu eserlerde güçlü bir şekilde hissedilmiş ve sanatsal anlatımlarında belirgin bir vurgu

[36] Betül Serbest Yılmaz, *"Feminist Eleştiri Kuramının Mary Cassatt'nın Yapıtlarına Uygulanması"*, Anadolu Üniversitesi, Sanat & Tasarım Dergisi, cilt: 5, sayı: 8, 2015, s. 83.
[37] Elif İlhamoğlu, *"Uluslaşma Bağlamında Kadının Özgürleşmesi Tartışmaları ve Türk Devrimi"*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019, s. 22.
[38] Ahu Antmen, *a.g.e.,* s. 195-201.
[39] Çiğdem Menteşoğlu, *"Kadın Sanatçıların Gözünden Resimde Annelik Teması,"* Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, sayı 5, 2021, s. 66.
[40] Ahu Antmen, *a.g.e.,* s. 195-201.

oluşturmuştur. 20. yüzyılın başlarına kadar kadınlar, sanat eğitimi ve üretimi konusunda erkeklerle eşit koşullarda bir eğitim alma hakkına sahip değildi. Bu durum, kadın sanatçıların gözlem alanlarını sınırlamış ve onların ifade biçimlerini belirli ölçüde kısıtlamıştır. Kadın, bu dönemde genellikle bir özne olarak değil, erkek sanatçının bakışıyla biçimlenen bir nesne olarak sanat eserlerinde yer bulmuştur. Eğitimdeki eşitsizlik ve toplumsal normların etkisiyle kadınlar, sanatta kendi deneyimlerini ve perspektiflerini ifade etmekten ziyade, erkek sanatçıların estetik ve ideolojik yaklaşımlarının bir parçası hâline gelmiştir.[41]

Morisot'un *Balkonda* (Resim 2) adlı eserinde balkonun korkulukları, kadın ve çocuğun dış dünyadan izole olduklarını gösterir. Bu korkuluklar, kadının ve çocuğun yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda toplumsal ve psikolojik olarak da dışarıdan gelen etkilerden korunmasını simgeler.[42] Bu şekilde, Morisot, evin içinde kalan bireylerin, özellikle kadın ve çocuğun, toplumsal sınırları ve mahremiyetlerini vurgular. Balkon, dış dünyayla olan ilişkiyi sınırlandırarak, evin içindeki yaşamın korunaklı ve izole doğasını yansıtır. Morisot'un eserinde mekan, yalnızca bir arka plan değil, aynı zamanda kadınların toplumsal yapıya karşı duyduğu sınırlamaların ve bunlara karşı verdikleri tepkinin bir temsilidir.

[41] Gözde Yılmaz, *"Güncelden Geleneğe Kadın İmgesine Bakmak: Türkiye Sanatından Seçilmiş Örneklerle Bir Değerlendirme"*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019, s. 7.
[42] Ahu Antmen, *a.g.e.,* s. 195-201.



Resim 2: Berthe Morisot, Balkonda, sulu boya, 20,6x17,5 cm, 1872, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago.
(https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Berthe_Morisot_001.jpg)

Berthe Morisot'un *Terasta* (Resim 3) adlı eserinde terasta oturan bir kadın resmedilir; kadının çekingen bakışları dikkat çeker ve terasın duvarı dış dünya ile kadını sınırlar. Dışarıda oldukça hareketli bir hayat vardır; tekneler, kırlarda çalışan insanlar görünmektedir. Resimdeki kadın figür, terasta olmasına rağmen manzaraya bile sırtını dönmüştür. Eserdeki boş sandalyenin üzerinde birtakım eşyalar bulunmaktadır; bu, kadının içsel dünyasını ve ev içindeki rolünü simgelerken, aynı zamanda kadın figürünün sosyal hayattan uzak duruşunu ve dış dünyaya olan mesafesini vurgular.[43]

[43] Ahu Antmen, *a.g.e.,* s. 206.



Resim 3: Berthe Morisot, Terasta, tuval üzerine yağlıboya, 45x54 cm, 1874, Özel Koleksiyon, Paris. (https://www.wikiart.org/en/berthe-morisot/on-the-terrace-1874)

Mary Cassatt'ın 1883 tarihli *Susan Balkonda* (Resim 4) adlı eserinde, sanatçının özellikle kadın figürlerini merkezine alan üslubunun belirgin bir örneğiyle karşılaşırız. Eserde, şık kıyafetler içinde bir kadın, kucağında köpeğiyle bir balkonda resmedilmiştir. Bu kompozisyon, 19. yüzyılın günlük yaşamından bir sahneyi estetik bir titizlikle yorumlayan Cassatt'ın, izleyiciyi bireysel bir anın içine çekme konusundaki başarısını ortaya koyar. Kadın figürünün bakış yönü, eserin atmosferini belirleyen önemli bir unsurdur. İzleyiciyle göz teması kurmayan kadın, dikkati dış dünyaya yönlendirmiştir. Bu tercih, hem figürün iç dünyasına dair bir mahremiyet duygusu yaratır hem de eserde yer alan mekânsal düzenleme aracılığıyla sınır ve aidiyet kavramlarını sorgular. Demir korkulukların ötesindeki manzara, kadının erişemediği bir dünyayı sembolize ederken, aynı zamanda bireysel alan ile kamusal alan arasındaki ayrımı da vurgular. Bu detay, eserde izole bir atmosfer yaratırken, kadının mekânsal sınırları aşma arzusunu dolaylı bir şekilde hissettirir. Eserde köpek figürünün kullanımı, kadınların korunma ihtiyacına dair bir mesaj taşıyor olabilir. Bu imge, kadınların güvenlik ve desteğe duyduğu gereksinimi vurgularken, aynı zamanda toplumsal normlar çerçevesinde belirli sınırlar içinde kalmaları gerektiği fikrini de ima

edebilir. Köpek hem koruyucu bir figür olarak hem de kadınların toplumsal alanda maruz kaldığı sınırlamaların simgesi olarak işlev görebilir.



Resim 4: Mary Cassatt, Susan Balkonda, tuval üzerine yağlıboya, 100,3x64,7 cm, 1883, Corcoran Sanat Galerisi, Washington.
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Mary_Cassatt#/media/Dosya:Young_Girl_at_a_Window.JPG)

İzlenimci ressamlar Mary Cassatt ve Berthe Morisot, eserlerinde dönemin kadınlarına biçilen sosyal rolleri güçlü bir şekilde yansıtmıştır. Günlük yaşamdan sahneler, özellikle anne-çocuk ilişkisi, kitap okuma ve dikiş dikme gibi temalar, her iki sanatçının çalışmalarında sıkça görülür. Cassatt, annelik temasını sevgi ve sorumluluk üzerinden işlerken, Morisot kadınların bireysel kimliklerine ve iç dünyalarına odaklanmıştır. Gazete okuyan ya da pencereden dışarı bakan kadın figürleri, onların düşünce ve duygularına dair önemli ipuçları sunar. Bu temalar,

dönemin toplumsal yapısına sanat aracılığıyla bir eleştiri ve yorum getirme çabasını yansıtır.[44]

19. yüzyılda İzlenimcilik akımı, yalnızca estetik yenilikleriyle değil, aynı zamanda toplumsal temsilleriyle de dikkat çeker. Bu dönemde, özellikle kadın bedeni, birçok erkek ressamın eserlerinde hem sanatsal hem de toplumsal mesajların aracı olarak sıklıkla kullanılmıştır. Bu temsiller arasında Édouard Manet'nin (1832-1883) *Olympia*[45] adlı eseri, özel bir yere sahiptir. Manet, *Olympia* ile geleneksel kadın bedeninin sanattaki pasif ve idealize edilmiş temsiline meydan okumuştur. Eserde yer alan figür, kendine güvenen bir fahişenin açık temsili olarak, Paris burjuva toplumunun ahlaki ikiyüzlülüğüne doğrudan bir eleştiri niteliği taşır.[46] Manet'nin *Olympia* adlı eserinde, geleneksel Venüs imgesi altüst edilmiştir. Eser, idealize edilmiş kadın figürünün yerine, modern dönemin toplumsal yapısına uygun olarak kadına biçilen rollerden biri olan fahişe figürünü öne çıkarmaktadır.[47] Dönemin "düşkün kadınları" olarak tanımlanan fahişeler, yalnızca İzlenimcilik akımının erkek ressamları tarafından resmedilmiştir. Bu figür, dönemin kadın ressamları tarafından tercih edilen bir tema olmamıştır. Kadın sanatçılar, genellikle bu tür toplumsal tabularla ilişkilendirilen konulardan uzak durmuştur.[48]

Edgar Degas (1834-1917) kariyerinin son dönemlerinde sanat pratiğini büyük ölçüde kadınların günlük yaşamını ve özellikle de yıkanma sahnelerini betimlemeye odaklamıştır. Sanatçının bu dönemde ürettiği eserler arasında, banyo yapan kadın figürlerinin öne çıktığı birçok çalışma bulunmaktadır.[49] Edgar Degas, eserlerinde kadın figürlerini hem gündelik yaşamın sahnelerinde hem de toplumsal rolleri çerçevesinde derin bir gözlemle tasvir etmiştir. Yıkanan kadınlar, ütü yapan kadınlar, operadaki kadın izleyiciler ve balerinler gibi temalar, onun kadın bedenine ve hareketine olan ilgisini yansıtır. Kadınları genellikle toplumsal normlar ve sınırlamalar

---

[44] Ufuk Çetin, *"Çocuğuyla Oynayan Anne Resmiyle Mary Cassatt",* Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, cilt: 30 no: 1, 2021 s. 110.
[45] Edouard Manet, *Olympia*, tuval üzerine yağlıboya, 130,5 x 190 cm, 1863, Orsay Müzesi, Paris.
[46] Janet Burns, *a.g.m.,* s. 26.
[47] Betül Serbest Yılmaz, *"Avrupa Resim Sanatında Ölümcül Kadın Figürler"*, İdil Sanat ve Dil Dergisi, 30(6), 2017, s. 628.
[48] Ahu Antmen, *a.g.e.,* s. 232-233.
[49] Emma Wolin, "*Degas: Agency in Images of Women*", Valley Humanities Review Spring, 2013, s. 8.

içinde ele alan Degas, aynı zamanda döneminin kadın ressamlarıyla dostluk kurmuş ve onların portrelerini yaparak sanatsal kimliklerini onurlandırmıştır. Ancak bu figürleri işlerken bazen mesafeli, hatta eleştirel bir tutum sergilemiş, kadınları idealize etmek yerine gerçekçi bir yaklaşımla betimlemiştir.[50]

19. yüzyılda Fransa'da yaşayan kadın ressamların sanatsal üretimleri, genellikle toplumsal beklentiler ve geleneksel roller çerçevesinde şekillenmiştir. Bu dönemde kadın ressamların eserlerinde, anne-çocuk sahneleri, kır yaşamından kesitler ve parkta ailesiyle gezintiye çıkan kadın figürleri gibi temalar ön plana çıkmıştır. Bu temsiller, kadınların toplumsal rollerine uygun olarak idealize edilmiş ve genellikle kamusal alanda kabul gören imgelerle sınırlı kalmıştır. Bu bağlamda, Suzanne Valadon'un sanatsal yaklaşımı, döneminin normlarından belirgin bir şekilde ayrılır. Valadon'un eserlerinin büyük bir kısmı, nü çalışmalara odaklanır ve bu tercihi hem teknik hem de tematik açıdan cesur bir duruş sergiler.

1.3. Osmanlı Dergilerinin Modernleşme Sürecindeki Rolü

Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme süreci, geleneksel yapıların hızla dönüşümüne sahne olmuştur. 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanıyla siyasi alanda önemli değişimler yaşanırken, toplumsal yaşam da yeni normlarla şekillenmiştir. Ekonomi, hukuk ve eğitim gibi alanlardaki reformların yanı sıra, kadınların toplumsal hayattaki rolü de yeniden tanımlanmıştır. Bu dönemde kadın yazarlar, kadın haklarının savunucuları olarak öne çıkmış, yazılarıyla ve sosyal girişimleriyle kadınların toplumdaki yerini güçlendirmişlerdir. Onların çabaları, kadınların görünürlüğünü artırırken, Osmanlı toplumunda sosyal reformların kapısını aralamıştır.[51] Dönemde kadınların eşit bireyler olarak görülmesini savunan yaklaşımlar ile geleneksel rolleri sürdürmeyi amaçlayan anlayışlar arasında derin çatışmalar yaşanmıştır. Bu ortamda, kadınlar kamusal alanda seslerini duyurmaya başlamış, gazeteler ve dergiler onların

[50] Jon Kear, *Degas: 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri, İş Bankası Kültür Yayınları*, İstanbul, 2018, s. 66-67.
[51] Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 1994, s. 29.

fikirlerini ifade ettiği önemli platformlar haline gelmiştir.[52] 1895 yılında yayın hayatına başlayan Hanımlara Mahsus Gazete, Osmanlı kadın hareketinin basın alanındaki en dikkat çekici girişimlerinden biri olmuştur. Kadınlardan oluşan yazı kadrosuyla, dönemin toplumsal yapısında kadınların sesini duyuran öncü bir platform haline dönüşmüştür. Toplamda 13 yıl boyunca yayımlanarak 604 sayıya ulaşan bu gazete, Osmanlı basın tarihinde en uzun soluklu kadın yayını olarak yerini almıştır.[53]

Dönemin dikkat çeken isimlerinden biri olan Fatma Aliye (1862-1936), toplumsal gelenekleri sorgulayan cesur tavrıyla öne çıkmıştır. Fatma Aliye, çokeşliliğin yalnızca İslamiyet'e özgü bir uygulama olarak kabul edilmesine karşı çıkarak, bu geleneğin Arap kültürüne ait olduğunu her fırsatta ve dergilerde dile getirmiştir. Bu görüş, sadece tarihsel bir yanlış anlamayı düzeltmekle kalmayıp, kadınların toplumsal konumlarını sorgulayan ve kadınlığın ikincil bir kimlik olmaktan çıkmasını sağlayacak önemli bir adım olarak değerlendirilebilir.[54] Fatma Aliye'nin ondan dört yaş küçük kardeşi Emine Semiye Hanım (1864-1944), edebiyat dünyasına adım atarken, diğer kadın yazarların bakış açısından farklı olarak edebi bir kimlik oluşturmak yerine toplumsal eğitimi ve modernleşmeyi hedeflemiştir. Onun yazarlık süreci, dönemin diğer kadın yazarlarının edebiyat anlayışından farklı bir motivasyonla şekillenmiş; kadınların toplumsal statülerini yükseltmek ve toplumu geliştirmek amacıyla yazmıştır.[55]

Dönemin önemli kadın yazarlarından biri olarak Şair Nigâr Hanım (1856-1918), toplumun gelişiminin temelinde eğitimin yattığını savunmuştur. Ona göre, bir çocuğun ilk eğitimi ailesi tarafından verilir ve burada anneler, en önemli öğretmenlerdir. Bu bakış açısıyla, kadının eğitimi sadece bireysel bir hak ya da gereklilik değil, aynı zamanda toplumsal kalkınmanın temel taşlarından biri olarak öne çıkar. Nigâr Hanım,

---

[52] Gizem Parsova-İbrahim Biri, *"Tanzimat Dönemi Aydınlarından Fatma Aliye"*, Akademik Bakış Dergisi, sayı: 68, 2018, s. 134

[53] Atıl Cem Çiçek, *"Modernleşme Sürecinde Kadın: Osmanlı Dönemi Üzerine Bir İnceleme"*, KAÜ İİBF Dergisi, 6(9), 2015, s. 279.

[54] Gizem Parsova-İbrahim Biri, *a.g.m.,* s. 134

[55] Kadriye Kaymaz, "*İlk Türk Kadın Yazarlarından Emine Semiye Hanım, Hayatı ve Eserleri"*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2008, s. 14-18.

kadınların eğitimi konusunda en büyük sorumluluğun devlete ait olduğunu dergilerde yazdığı yazılarla her fırsatta savunmuştur.[56]

Osmanlı toplumunun aydın kadınları, II. Meşrutiyet döneminde kurdukları derneklerle kadın hareketlerine öncülük etmişlerdir. Bu dönemde, dergi ve gazetelerde kadın sorunlarına dair yazılar çoğalmış, bu alanda yazan kadın yazarların sayısı da artmıştır.[57] Kadınların eğitim, çalışma, toplumsal katılım ve bireysel haklar gibi konulardaki talepleri, dönemin basınında sıkça tartışılan bir mesele olmuştur. Nuriye Ulviye Mevlan (1893-1964) imtiyaz sahipliğinde 4 Nisan 1913'te yayımlanmaya başlayan[58] *Kadınlar Dünyası* Dergisi, kadın hareketi için dönemin en etkili yayın organlarından biri olmuştur. Osmanlı kadınlarının hak mücadelesinde önemli bir adım atan bu dergi, kadınlara yönelik eşitsizlikleri vurgulamış ve toplumsal cinsiyet eşitliği konusunda farkındalık yaratmayı amaçlamıştır.[59] Kadınların kamusal alanda görünür olmalarını sağlayan önemli bir adım, *Kadınlar Dünyası* Dergisi'nde ilk kez bir Müslüman kadının fotoğrafının yer almasıyla atılmıştır. Bu gelişme, kadın hareketinin öncüsü olmuş ve toplumda bir tabu olarak görülen bir sınırın aşılmasını sağlamıştır. (Resim 5)[60] Osmanlı İmparatorluğu'nda basılı yayın hayatı, 1831 yılında *Takvim-i Vekayi* adlı gazetenin yayımlanmasıyla başlamıştır. Bu ilk resmi gazetenin yayımlanmasının ardından, kadınlara yönelik özel bir yayın olarak *Terakki* gazetesi öne çıkmıştır. Osmanlı basın tarihinde kadınlara hitap eden yayınların başlangıcı, genel basılı yayın hayatının başlamasından 37 yıl sonrasına tekabül etmektedir.[61]

II. Meşrutiyet'in ilanıyla başlayan toplumsal dönüşüm süreci, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki kadın hareketinin önemli adımlar atmasına zemin hazırlamıştır.

---

[56] Ülkü Koçak, *"Tanzimat Dönemi Kadın Hareketlerinin Eğitime Etkisi",* EKEV Akademi Dergisi, sayı: 82, 2020, s. 494.
[57] Büşra Sokur- Mehmet Üstünipek, *"İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Heykel Eğitimi ve Bu Okulda Eğitim Almış Heykeltıraşlar: Saime Rezan Ramiz Öker, Sabiha Bengütaş ve Nermin Farukî"*, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Yıllığı, 31, 2022, s. 437.
[58] Erdinç Gülcü- Samiye Tunç, *"Osmanlı Basın Hayatında Kadınlar Dünyası Dergisi",* Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 3(2), 2012, s. 159.
[59] Birsen Talay Keşoğlu, *Osmanlıdan Cumhuriyete Kadın Dergileri*, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 16.
[60] Birsen Talay Keşoğlu, *a.g.e.,* s. 71.
[61] Erdinç Gülcü- Samiye Tunç, *a.g.m.,* s. 161.

1913'te yayımlanmaya başlanan Kadınlar Dünyası Dergisi, kadınların toplumsal hakları, eğitim ve çalışma hayatı gibi konularda farkındalık yaratmış ve bu alandaki tartışmaların önünü açmıştır. Ertesi yıl, 1914'te İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açılarak, kadınların eğitim yolundaki önemli bir engel daha aşılmıştır. Bu gelişmeler, I. Dünya Savaşı'nın en kanlı dönemlerinde yaşanmış ve savaşın getirdiği zorlu ortama rağmen, kadınların toplumsal hayatta daha görünür hale gelmelerine olanak sağlamıştır.



Resim 5: Kadınlar Dünyası Dergisi'nde yer alan bir fotoğraf. [62]

1.4. Osmanlı Modernleşmesinde Kadın Temsili

II. Meşrutiyet Dönemi'nde resim sanatı, toplumsal ve kültürel çeşitliliği yansıtan farklı temalar etrafında şekillenmiştir. Portreler bireylerin kimlik ve statüsünü vurgularken, gündelik yaşam ve saray sahneleri dönemin sosyal yapısını gözler önüne sermiştir.[63] Bu süreçte kadınlar, eğitim almayı toplumsal olarak kabul edilebilir hale getirmek için, "daha iyi bir eş" ve "daha bilinçli bir anne" olma hedefi doğrultusunda

[62] *"Hem-cinsinize reva mı bu şiddet, Esir değiliz isteriz hürriyet."* Kadınlar Dünyası Dergisi, 17 Ağustos 1329/1913, s. 105

[63] Selda Alp, *"İkinci Meşrutiyet Dönemi Kadın Sanatçılar ve Kadın Resmi",* Sürekli Sanat ve Kültür Dergisi, 10 Aralık 1999, s. 11-27.

temellendirmiştir.[64] Kadın dergileri, kadınların hedefleri doğrultusunda iyi bir eş ve iyi bir anne idealini öne çıkararak, kadınların sosyal rollerini aile içinde tanımlama çabasını ortaya koymuştur. Ancak, kadın sanatçıların eserlerinde anne-çocuk ilişkisini işleyen temalara nadiren rastlanır. Aile ve annelik konuları, bu dönemde sanatta belirgin bir yer edinmemiş, sanatçılar daha çok farklı temalara odaklanmıştır. Kadının toplumsal rolü ve aile yapısı, dönemin kültürel dinamikleriyle şekillenerek sanatın tematik çeşitliliğini etkilemiştir.[65] Edebiyat alanında ise, erkek-kadın ilişkisi teması genellikle aydınlar tarafından ele alınmış bir konu olmasına rağmen, bu edebi temaların gerçek yaşamda aynı ölçüde karşılık bulduğu söylenemez. [66] II. Meşrutiyet Dönemi ile birlikte eşitlik kavramı daha fazla vurgulanmış olmakla birlikte, kadınların eşit haklara sahip olma arzusu sınırlı kalmıştır. Örneğin, kadınlara yönelik sanat eğitimi sadece İstanbul ile sınırlı kalmıştır.[67]

İlk Türk kadın ressamı Mihri Hanım (1886-1954), sanatında portre çalışmalarına özel bir önem vermiştir. Özellikle güçlü kadın imgesini ön plana çıkardığı eserlerinde, kadınların öz güvenini, zarafetini ve kararlılığını betimlemiştir. Bu yaklaşımın ürünlerinden biri, *Hariciye Nazırı Asım Bey'in Eşi Letta Asım Baloya Giderken* (Resim 6) adlı eseridir. *"Bu resim, Asım Paşa'nın Sofya'ya büyükelçi olarak atanması sırasında çekilen bir fotoğraftan yararlanarak yapılmış olmalıdır."*[68] Bu portrede, tacıyla resmedilen güçlü ve zarif bir kadın, şık kıyafetleri ve kararlı bakışlarıyla izleyiciyle doğrudan bir bağ kurar. Kadının duruşundaki öz güven ve bakışlarındaki korkusuzluk hem bireysel kimliği hem de dönemin üst kademesindeki kadınların sosyo-kültürel yapısını yansıtır. Letta Asım'ın portresinde dikkat çeken önemli bir detay, üzerinde yer alan bir nişandır. Esma İgüs, makalesinde bu nişan üzerinden Osmanlı madalya ve nişan kültürünü ele almış ve bu bağlamda Müze araştırmacısı T.

---

[64] Nihal Cihan Temizer, *"19.Yüzyılda Batı'da ve Osmanlı'da Kadının Sosyal ve Ekonomik Hayattaki Yeri"*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Kadın ve Aile Araştırmaları Dergisi, 2(1), 2022, s. 56.
[65] Çiğdem Menteşoğlu, *a.g.m.,* s. 80.
[66] Selda Alp, *a.g.m.,* s. 11-27.
[67] Seda Yavuz, *"Belkıs Mustafa: Sanat Uzun, Hayat Kısa"*, İstanbul Araştırmaları Yıllığı, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 2018, s. 177.
[68] Zeynep İnankur, *"The Changing Image of Women in 19th Century Ottoman Painting"*, EJOS, IV, 2001, Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht, The Netherlands, August 23-28, 1999, s. 6.

Nejat Eralp'in *Türkler Ansiklopedisi*'nin 13. cildinde yer alan nişan ve madalyalara ilişkin değerlendirmelerine atıfta bulunmuştur.[69]

> *"II. Abdülhamid Döneminde savaşta barışta ve tabi afetlerde özveri ile çalışıp başarı gösteren kadınlara, Şefkat Nişanı belirtildiğini ifade etmiştir. Maddenin ilerleyen satırlarında, Letta Asım'ın yüzyılın başında dünya güzeli seçilmesi nedeniyle de kendisine Sultan II. Abdülhamid tarafından Şefkat Nişanı bahşedildiği ve Mihri Müşfik tarafından yapılan Letta Asım Baloya Giderken adlı tabloda da Letta Asım'ın sol göğsünün üzerinde bahsi geçen Şefkat Nişanı ile resmedildiğini ifade etmiştir."*[70]

Mihri Hanım'ın portreleri, yalnızca bireysel ifadeleri değil, aynı zamanda kadınların modernleşme sürecindeki etkin rollerini ve toplumsal dönüşümdeki öncülüğünü görünür kılma amacını taşır. Cumhuriyetin ilanından 11 yıl önce, böyle güçlü ve derinlikli eserler üretmesi, dönemin toplumsal yapısı ve modernleşme süreci açısından büyük bir anlam ifade eder. Mihri Hanım ve dönemin ilk kuşak kadın ressamları, eserlerinde sadece estetik bir ifade arayışında olmakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal özgürlük ve eşitlik ideallerini vurgulamayı amaçlamışlardır.

---

[69] Esma İgüs, *"Alaturkadan Alafrangaya, Leyla Asım Turgut Terekesi Fotoğraflarında Osmanlı Sofya Elçiliği İç Mekânları"*, Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8(15), 2024, s. 13.
[70] Esma İgüs, *a.g.m.,* s.13.



Resim 6: Mihri Hanım, Hariciye Nazırı Asım Bey'in eşi Letta Asım Baloya Giderken, tuval üzerine yağlıboya, 178,5x96,5 cm, 1911-12, MSGSÜ İRHM. (Selda Pehlevan)

Mihri Hanım'ın *Sahilde Yürüyüş*[71] (Resim 7) adlı eserinde, kadınların denizi izlerken sergiledikleri huzurlu ve mutlu ifadeler, yalnızca bireysel bir anın tasviri değil, aynı zamanda kadınların kamusal alandaki bağımsız varlıklarının bir göstergesi olarak da değerlendirilebilir.[72] Eserde, kadınların özgürce hareket edebildiği bu sahil ortamı, dönemin toplumsal dönüşümlerini ve Batılı yaşam tarzının etkisiyle kadınlara tanınan yeni kamusal alan imkanlarını yansıtmaktadır. Bu bağlamda, eserin sunduğu sahne, kadınların toplumsal rollerindeki değişimin sanattaki yansımalarından biri olarak anlam kazanmaktadır. Sahilde yürüyen, manzarayı izleyen kadın figürleri

[71] Mahinur Tuna, *Sahilde Yürüyüş* adlı eserin, kompozisyon ve üslup açısından Rafet Başokçu'nun (1885-1950) eserleriyle benzerlik taşıdığını ve bu nedenle eserin Mihri Hanım'a değil, Rafet Başokçu'ya ait olabileceğini öne sürmektedir. Söz konusu eserin özel bir koleksiyonda bulunması ve künyesine ilişkin bilgi eksiklikleri, eserin Mihri Hanım'a ait olup olmadığı konusunda şüpheler doğurmaktadır.

[72] Elif Destarlı Dellaloğlu, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Resminde Modernleşme: İmgeler ve Batılı Kimlik*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018, s. 366.

İbrahim Çalı (1882-1960), Müfide Kadri, Rafet Başokuçu (1885-1950) tarafından da sıklıkla işlenen konular arasındadır.



Resim 7: Mihri Hanım, Sahilde Yürüyüş, tuval üzerine yağlıboya, 92x111 cm, tarihi bilinmiyor, özel koleksiyon. (Mahinur Tuna)

2. OSMANLI DEVLETİ'NDE KADIN EĞİTİMİ

2.1. Osmanlı Devleti'nde Kadınlar için Açılan Eğitim Kurumları

Osmanlı Devleti'nde kadının toplumsal statüsü, eski Türk törelerinin etkisiyle zamanla gerilemiştir. Erken dönemde, özellikle büyük şehirlerde medreseler ve tarikatların etkisiyle kadınlara sınırlı da olsa toplumsal bir statü tanınmışken, zamanla bu durum değişmiş, kadınların kamusal alandan uzaklaştırılması ve daha çok özel hayata yönlendirilmesi beklenmiştir.[73] Kadının sosyal hayattan dışlanıp, daha özel bir alana hapsedilmesi durumu, özellikle şehirlerde daha belirgin hale gelirken, kırsal bölgelerde yaşayan kadınlar, daha özgür bir yaşam sürmüşlerdir. Şehirlerdeki toplumsal baskılar ve geleneksel roller, kadının kamusal alandaki varlığını sınırlarken, kırsalda bu roller daha esnek olabilmiştir.[74]

Türk toplumunda kadınların günümüzde ulaştığı toplumsal düzey, Cumhuriyet Dönemi'nden önce başlayan ve Osmanlı İmparatorluğu'na kadar uzanan bir sürecin sonucudur. Osmanlı Devleti'nde kadınların eğitimi konusuna devletin ciddi bir şekilde eğilmesi oldukça geç bir döneme, 19. yüzyıla rastlamıştır. Bu dönemde Osmanlı toplumunda yaşanan siyasi, toplumsal, ekonomik, hukuki ve düşünsel değişimler, yapısal bir dönüşümün başlangıcını işaret etmiş ve bu dönüşümden Osmanlı kadını da önemli ölçüde etkilenmiştir.

Osmanlı Devleti'nde kadının toplumsal konumunu anlamak için, dönemin özgün siyasi, ekonomik ve sosyal koşullarını dikkate almak gereklidir. Özellikle Tanzimat Dönemi'nden (1839) itibaren başlayan reform hareketleri, kadınların toplumdaki statüsünü ve yaşam koşullarını yeniden şekillendiren önemli bir dönüm noktasıdır. Tanzimat, I. Meşrutiyet (1876) ve II. Meşrutiyet (1908) gibi reform dönemlerinde, kadınların eğitim olanaklarına sınırlı da olsa erişebilmesi ve toplumsal örgütlenme mücadelelerine katılabilmesi gibi adımlar atılmıştır.[75] Osmanlı'nın Batı'ya kıyasla geri

[73] Afet İnan, *Tarih Boyunca Türk Kadınının Hak ve Görevleri*, MEB Yayınları, Ankara, 1975, s. 57.
[74] Sibel Dulum, *"Osmanlı Devleti'nde Kadının Statüsü, Eğitimi ve Çalışma Hayatı (1839-1918)"* Yüksek Lisans Tezi, Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006, s. 15.
[75] Şehmus Güzel, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın*, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi. C. 3, İstanbul, 1985, s. 858.

kalmışlığının sebeplerinden biri olarak kız çocuklarına verilen eğitimin yetersizliği görülmüş ve bu nedenle kız çocuklarına verilecek eğitim önem kazanmıştır.[76]

Bu süreçte, özellikle kadınların eğitimi, toplumsal hayata katılımını artırmaya yönelik bir değişim sürecinin parçası haline gelmiştir. Kadınlara yönelik eğitim kurumlarının sayısının artması kadınların toplumsal rollerinin yeniden şekillendirilmesi adına kritik adımlar olmuştur. Tanzimat reformları, kadınların daha fazla fırsatla eğitim alabilmesini sağlayarak, toplumun modernleşme sürecine katkıda bulunmuş ve toplumsal yapıyı dönüştürmüştür.[77] Osmanlı klasik döneminde eğitim, Şeyhülislam'ın denetimindeydi ve temelini sıbyan mektepleri ile medreseler oluşturuyordu. Sıbyan mektepleri, kız ve erkek çocuklarının okuma yazma öğrendiği, bazen ayrı bazen karma eğitim veren okullardı. Medreseler ise dönemin en önemli eğitim kurumlarıydı. Ancak 19. yüzyıldan sonra, Batılılaşma süreciyle birlikte medreselerin işleyişinde yaşanan aksaklıklar ve modernleşme süreciyle birlikte medreseler yerini modern eğitim kurumlarına bırakmıştır.[78]

2.1.1. Tanzimat Dönemi Kız Eğitim Kurumları

Tanzimat Dönemi'nde kadın, geleneksel ev içi rollerinin ötesine geçerek toplumsal hayatta daha fazla yer almaya başlamış ve bu değişim, eğitim anlayışına da yansımıştır.[79] Osmanlı'da Batılılaşma süreciyle birlikte, kadınların eğitimine verilen önem giderek artmıştır. Özellikle üst sınıf aileler, kadın eğitimini önemli bir konu olarak görmeye başlamış ve bu alanda çeşitli adımlar atılmıştır. 1843 yılında açılan ebelik kursları, bu alandaki ilk girişimlerden biri olmuştur. Kadınların profesyonel bilgi ve yetkinlik kazanmalarını amaçlayan bu kurslar, kadın eğitiminin daha sistematik bir hale gelmesine ve yayılmasına zemin hazırlamıştır.[80]

---

[76] Zeynep Kaya, *"19. Yüzyılda Toplumu Dönüştürücü Bir Etki Olarak Kız Çocuklarının Eğitimini Bir Kurum Üzerinden Okumak: Dârülmuallimât Örneği"*, Sahn-ı Semân'dan Dârülfünûn'a XIX. Yüzyıl Osmanlı'da İlim ve Fikir Dünyası, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2021, s. 185.
[77] Ülkü Koçak, *a.g.m.,* s. 492.
[78] Azra Ergün Çiçek, *"Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadın Eğitimi (1839-1923)"*, Danisname Beşeri ve Sosyal Bilimler Dergisi, no: 9, Mart 2024, s. 109.
[79] Sema Uğurcan, *Tanzimat Dönemi'nde Kadının Statüsü,* TTK Yayınları, Ankara, 1992, s. 497.
[80] Burcu Pelvanoğlu, *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız*, Corpus Yayınları, İstanbul, 2017, s. 43.

Ebeler, doğum sürecinde kadınlara fiziksel ve psikolojik destek sağlayan, tıbbi eğitim almamış ancak deneyim yoluyla bilgi kazanan kişilerdir. Sadece doğumu yönetmekle kalmaz, aynı zamanda doğum öncesi bakım, doğum sonrası iyileşme, kısırlık tedavisi gibi alanlarda da yardımcı olurlar. Ebelerin görevi, doğum sürecini daha sağlıklı ve rahat bir şekilde geçirebilmek için gerekli önlemleri almak ve kadının bu zorlu süreçte psikolojik olarak rahatlamasına yardımcı olmaktır.[81]

Tanzimat Fermanı sonrasında, ebelik eğitimiyle ilgili ilk adımlar, Galatasaray'da kurulan Tıbbiye-i Aliye-i Şahane ile atılmaya başlanmıştır. Bu okulun Fransızca düzenlemesinde, doğumla ilgili iki farklı kürsü kurulması planlanarak ebelik eğitiminin kurumsal altyapısı sağlanmıştır. 1840 yılında Takvim-i Vekayi gazetesinde yayımlanan bir haberde, tıp personeli arasında ebelerin de sınavlara tabi tutulacağı ve mesleklerini sürdürebilmeleri için gerekli bilgi ve yeterliliğe sahip olmaları gerektiği belirtilmiştir.[82] İlk ebelik okullarının açılması ve eğitimli ebelerin yetiştirilmesi, dönemde yaşanan bebek ölümlerinin önlenmesi ve kadınlara hizmet verecek nitelikli kadın sağlık çalışanlarının kazandırılması amacıyla gerçekleştirilmiştir.

Osmanlı Devleti'nde Tanzimat öncesi dönemde, kız çocuklarının eğitimi sınırlıydı ve bu eğitim yalnızca sıbyan mektepleriyle sağlanabiliyordu.[83] Sıbyan mektepleri, çocuklara dini eğitim vermeyi amaçlayan okullardı. Bu okullarda çocuklara Kur'an okumayı, namazın nasıl kılınacağını, namazda okunacak ayetler ve duaları öğretmek ve aynı zamanda yazı yazma becerisi kazandırmak gibi temel eğitimler verilirdi.[84] Sıbyan mekteplerine başlama yaşı genellikle 5-6'dır. Kız ve erkek çocuklar bazen karma, bazen de ayrı eğitim alır. Erkekler ergenliğe kadar, kızlar ise mahremiyet yaşına kadar bu okullarda eğitim görür. Ancak öğretmenlerin erkek olması nedeniyle, dokuz yaşını geçmiş kızların okulda eğitim almaları uygun bulunmamıştır.[85]

---

[81] Süheyl Ünver, *Tarihte Ebeler ve Doğum Tarihimiz*, İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1967, s.4.
[82] Ahmet Hulusi Köker, *Osmanlı İmparatorluğu Devrinde Doğum ve Ebelik Tarihi*, Gevher Nesibe Tıp Tarihi Enstitüsü, Kayseri, 1997, s.21.
[83] Yahya Akyüz, *"Öğretmenlik Mesleği ve Osmanlıda Kadın Öğretmen Yetiştirilmesi"* Tarih ve Toplum, cilt 33, sayı 195, Mart 2000, s. 159.
[84] Ünal Taşkın, *"Klasik Dönem Osmanlı Eğitim Kurumları"*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 1/3, 2008, s. 345.
[85] Yahya Akyüz, *a.g.m.,* s. 159.

Osmanlı Devleti'nde, eğitim alanındaki eksiklikler özellikle kız çocuklarının eğitimi söz konusu olduğunda daha belirgin hale gelmiş ve bu durumu fark eden devlet adamları ile aydın kesimler, sorunun çözülmesi gerektiğini dile getirmiştir. Bu süreçte, Osmanlı'nın klasik eğitim sistemi sorgulanmış ve kız çocuklarına da erkek çocuklarında olduğu gibi ortaöğretim imkânı sağlanması gerektiği düşünülmüştür. Bu doğrultuda, kız rüşdiye mekteplerinin açılması için çalışmalar yapılmış ve kız çocuklarının eğitiminin yaygınlaştırılması amacıyla önemli adımlar atılmıştır.[86]

Rüşdiye Mekteplerinin kurulmasına olanak tanıyan eğitim reformları, Osmanlı'da modernleşme sürecinin bir parçası olarak, II. Mahmud döneminin sonlarına doğru adım adım uygulanmaya başlanmıştır.[87] Kız öğrencilere eğitim fırsatlarının artırılması ve toplumsal cinsiyet eşitliği yolunda önemli bir adım atılması açısından büyük bir gelişme olarak değerlendirilen bu durum, 1859 yılında kız çocukları için ilk rüşdiye okulunun açılmasıyla somutlaşmıştır.[88] Bu gelişme, Osmanlı toplumu içinde kız çocuklarının eğitimine dair önemli bir değişimi işaret etmiştir. Bu uygulama, eğitim reformlarının toplumsal yapıya etkisini ve kadınların eğitimde daha geniş bir yer edinmesini hedefleyen politika değişikliklerini yansıtmaktadır.

Burcu Pelvanoğlu, *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız* adlı eserinde, Osmanlı döneminde kız çocuklarının eğitimiyle ilgili önemli bir ayrıntıya yer vermektedir. Bu çerçevede, Maarif Meclisi, Sadaret'e sunduğu tavsiye mektubunda, kız çocuklarının eğitimine yeterince önem verilmemesinin hem toplumsal açıdan hem de bireysel gelişim açısından olumsuz sonuçlar yaratacağına dikkat çekmiştir. Sema Uğurcan'ın Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde incelediği belgeler, kızların eğitimsiz bırakılmasının hem toplum hem de bireyler için tehlikeli etkiler doğurabileceğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, erkeklerle aynı ortamda eğitim almanın kızlar için tehlikeli sorunlara yol

[86] İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı,* Hil Yayınları, İstanbul, 1987, s. 196.
[87] Cemil Öztürk, *"Rüşdiye",* Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 35, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1997, s. 300.
[88] Yahya Akyüz, *Türk Eğitim Tarihi M.Ö. 1000, M.S. 2013*, Pegem Akademi Yayınları, Ankara, 2013, s. 164.

açabileceği endişesi de ayrıca dile getirilen diğer bir konudur. Bu bağlamda, kız çocuklarının eğitimine öncelik verilmesi gerektiği ifade edilerek, eğitimde cinsiyet eşitliğini sağlamak adına rüştiye okullarının açılması talep edilmiştir. Rüştiye okulları, kızların toplumsal hayata daha etkin bir şekilde katılabilmesi için gerekli bilgi ve becerileri kazandırmayı amaçlayan bir çözüm olarak önerilmiştir.[89]

İlk kız rüştiyesi ünvanına sahip[90] Cevri Kalfa Kız Rüşdiyesi, Tanzimat'ın ilanından yaklaşık yirmi yıl sonra kurulmuştur. Cevri Kalfa Kız Rüşdiyesi, bu toplumsal dönüşüm sürecinde, kız çocuklarının eğitimine yönelik artan ilginin bir göstergesi olarak ortaya çıkmıştır.[91]

Cevri Kalfa, II. Mahmud döneminde saray çevresinde mühim bir pozisyonda bulunmuştur. Tarihi belgelere göre, Sultan II. Mahmud'un hayatını kurtarması nedeniyle Hazinedar ustalığına atanmıştır.[92] Bu atama, onun saraydaki etkisini ve saygınlığını pekiştirmiş, devlet yönetimindeki rolünü güçlendirmiştir. Cevri Kalfa'nın bu başarısı hem kişisel hem de mesleki kariyerinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir ve dönemin toplumsal ve idari yapısındaki önemli değişimlerin bir yansıması olarak kabul edilmiştir.

Sultan II. Mahmud, Cevri Kalfa'nın hayatını kurtardığı için ona Hazinedar ustalığı unvanını vermiştir. Bu atama, Cevri Kalfa'nın saray içindeki nüfuzunu ve etkisini önemli ölçüde artırmıştır. Sultan II. Mahmud, Cevri Kalfa'nın vefatının ardından, ona duyduğu minnettarlığı ifade etmek amacıyla, onun anısına bir Sıbyan Mektebi inşa ettirmiştir. Bu hamle, Cevri Kalfa'nın eğitim alanındaki katkılarını ve etkisini kalıcı bir şekilde onurlandırma amacını taşımaktadır.[93] Türkiye'de kadın eğitiminin gelişim sürecinde kritik bir dönüm noktası teşkil eden kız rüşdiyelerinin açılması, aynı

---

[89] Burcu Pelvanoğlu, *a.g.e.,* s. 43.
[90] Zeynep Kaya, *a.g.m.,* 185.
[91] Yahya Akyüz, *"Tanzimattan Cumhuriyete Kadın Öğretmenler ve Okul Yöneticiliği",* 2000 Yılında Türk Milli Eğitim Örgütü ve Yönetimi Eğitimde Yansımalar: VI, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 250.
[92] https://turkmaarifansiklopedisi.org.tr/cevri-kalfa-inas-rustiyesi#:~:text=Tanzimat%20döneminde%20açılan%20ilk%20kız%20mektebi.,-Fatma%20PATOĞLU&text=Osmanlı%20Devleti'nin%20modern%20tarzda,un%20hayatını%20kurtarmasıyla%20meşhur%20olmuştur. (Erişim Tarihi 21.12.2024)
[93] İsmail Gövsa, *Türk Meşhurları Ansiklopedisi*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1946, s. 86.

zamanda bu okullarda görev alacak kadın öğretmenlerin yetiştirilmesi sorununu da gündeme getirmiştir. Kız rüşdiyelerinin kurulması, kız çocuklarının eğitimine verilen önemin artırılması açısından önemli bir adım olarak değerlendirilmiş ve bu yeni eğitim kurumlarının etkin bir şekilde işletilebilmesi için nitelikli kadın öğretmenlerin istihdamı gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, kadın öğretmenlerin eğitimine yönelik gerekli önlemlerin alınması, kız rüşdiyelerinin başarısı ve sürdürülebilirliği açısından kritik bir öneme sahiptir. Kadın öğretmenlerin yetiştirilmesi, sadece eğitim kalitesini artırmakla kalmayıp, aynı zamanda kadın eğitiminin toplumsal ve kültürel anlamda güçlendirilmesine katkıda bulunmuştur.[94]

İlk yıllarda, kız okullarında kadın öğretmen bulunmaması nedeniyle, yaşlı ve iyi ahlaklı erkek öğretmenler görevlendirilmiştir. Bu durum, geçici olarak belirtilmiş olmasına rağmen, 1870 yılına kadar devam etmiştir. Öğrenci sayılarının artmasıyla birlikte, kadın öğretmene olan ihtiyaç da belirgin bir şekilde artmaya başlamıştır. 1870 yılında kurulan Darülmuallimatlar, kadın öğretmen eksikliğini gidermek amacıyla ortaya çıkmıştır.[95] Bazı görüşlere göre, öğretmen okullarının açılma amacı, kız çocuklarının eğitimini sağlamak ve toplumsal hayatta belirli bir rol kazandırmak değil, 12 yaşını geçmiş kızların erkek öğretmenlerle aynı ortamda bulunmalarını engellemek için kadın öğretmen ihtiyacını karşılamaktı.[96] Tanzimat sonrası kadının gelişimi, kadının erkeklerden hizmet almak yerine, kadınlardan hizmet alması ve eğitim görmesiyle sağlanmıştır. Bu süreç, ebelik kurslarının açılması, kız okullarında kadın öğretmenlerin yetiştirilmesi, kız öğrencilerin erkek öğretmenlerle aynı ortamda bırakılmaması gibi uygulamalarla desteklenmiş, Darülmuallimatlarda kadınların yalnızca kadın öğretmenlere emanet edilmesi fikriyle pekiştirilmiştir. Bu gelişmeler, kadının toplumdaki rolünün şekillenmesinde önemli bir etki yaratmıştır. Bu gelişmelerin bir sonucu olarak, kadınların eğitimi konusunda atılan adımlar, Darülmuallimatların sayısının hızla artmasına ve II. Meşrutiyet'in etkisiyle bu

---

[94] Cemil Öztürk, *Atatürk Devri Öğretmen Yetiştirme Politikası*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1996, s.10.

[95] Sevim Ceylan Dumanoğlu-Memet Yetişgin, *"Osmanlı Devleti'nde İlk Kız Öğretmen Okulunun (Darülmuallimat) Öğrenci Durumu"* Tarih Okulu Dergisi, 15(57), 2022, s. 896-930.

[96] Ahmet Yılmaz, *"Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadın Kimliğinin Biçimlendirilmesi*", ÇTTAD, IX/20-21, Bahar-Güz 2010, s. 199.

okulların 423'e ulaşmasına, ayrıca taşra bölgelerinde de yayılmasına olanak sağlamıştır.[97]

Bu tarihsel dönüm noktası, kadının toplumdaki rollerinin ve ihtiyaçlarının evrimini yansıtmaktadır. Kadınların eğitim ve sosyal hayattaki gereksinimleri, genel olarak toplumun eğitim ve sosyal gelişimine ivme kazandırmıştır. Kadın öğretmen eksikliğini gidermek amacıyla kurulan Darülmuallimatlar, kadınların eğitimdeki yerinin kabul edilmesini sağlamış ve bu alandaki varlıklarını güçlendirmiştir. Böylece kadınlar yalnızca ev içinde değil, toplumsal yaşamın farklı alanlarında da daha etkin roller üstlenmeye teşvik edilmiştir. Bunun yanı sıra, Darülmuallimatlar yalnızca öğretmen yetiştirmekle kalmamış, kadınların toplumsal hayata katılımını genişleterek sosyal dönüşüme de katkıda bulunmuştur.

İstanbul'da, Sultanahmet bölgesinde, Ayasofya civarında yer alan Yerebatan Caddesi üzerinde bir ahşap konak kiralanmış ve bu bina, okul binası olarak düzenlenmiştir. Okulun yönetim ve hizmet ihtiyaçlarını karşılamak üzere, bir kapıcı aylık 200 kuruş maaşla görevlendirilmiş, ayrıca bir hizmetçi de aylık 150 kuruş maaşla istihdam edilmiştir. Bu düzenlemeler, okulun etkin bir şekilde işletilmesi ve idaresi için gerekli altyapıyı sağlamayı amaçlamıştır.[98] Maarif-i Umumiye Nizamnamesi'nin 68. ile 78. maddelerinde, kız öğretmen okulu olan Darülmuallimat ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Bu maddelerde, Darülmuallimatın kuruluş hedefleri, şubelerinin yapısı, müfredat içeriği, öğrenci kabulü, öğretmenlerin durumu ve idari kadro gibi önemli unsurlar detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Kuruluş amacında, kadın öğretmen açığının kapatılması ve kız çocuklarına yönelik eğitim hizmetlerinin iyileştirilmesi gerektiği vurgulanmıştır.[99]

Darülmuallimat, ibtidâiye ve rüşdiye okullarına öğretmen yetiştirmek amacıyla kurulmuş bir eğitim kurumudur. Bu okulda öğretmen adaylarının eğitim süresi üç yıl

---

[97] Oğuz Dilmaç, *"Türkiye ve Avrupa'da Kadınların Sanat Eğitiminin Karşılaştırmalı Tarihçesi"*, M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı: 34, 2011, s. 107.
[98] *Başbakanlık Osmanlı Arşivi*, İrade-i Dahiliye, Numara: 42823, Lef: 6.
[99] Cevad Mahmud, *Maarif-i Umumiye Nezareti Tarihçe-i Teşkilat ve İcraatı*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, s. 418-419.

olarak belirlenmiştir. Bu süre zarfında, öğretmenlere kız çocuklarının eğitimine yönelik gerekli bilgi ve beceriler kazandırılmaya çalışılmıştır.[100] Darülmuallimata bağlı olarak oluşturulan ihtiyat bölümü, okulun eğitim yapısına önemli bir yenilik getirmiştir. Bu bölüm, altı yıllık bir öğrenim süresine sahip olacak ve rüşdiye okullarına denk bir düzeyde eğitim sunacaktır. İhtiyat kısmından mezun olan öğrenciler, diğer rüşdiyelerden mezun olan öğrencilerle aynı sınavı geçerek Darülmuallimata kabul edilebileceklerdir. 1895 Talimatına göre, okul yönetiminde bir erkek müdür ve ona bağlı olarak bir kadın müdire görev alacak şekilde bir düzenleme yapılmıştır. Kadın müdire, okulun iç işlerinde müdürün izni olmadan herhangi bir değişiklik yapamayacak ve karar alma yetkisi erkek müdürle kıyaslandığında oldukça dar bir çerçeveye sahiptir.[101] Bu durum, resmi kurumlarda kadın ve erkek çalışanlar arasındaki farklılıkları gözler önüne sermekte ve kadınların yöneticilik rollerinde daha sınırlı bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir. Bu düzenleme, kadınların kamusal alandaki rollerinin kısıtlanmasının bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

1876-77 tarihli Devlet Salnamesinde, Darülmuallimatta verilen dersler ve bu dersleri hangi öğretmenlerin verdikleri detaylı bir şekilde belirtilmiştir. Bu belgede, okullarda öğretilen derslerin çeşitliliği ve her bir dersin hangi uzmanlık alanına sahip öğretmenler tarafından sunulduğu açıklanmış, böylece eğitim kadrosunun niteliği ve ders programlarının kapsamı hakkında bilgi verilmiştir.[102] Nakış dersini Hatice Hanım, Mebadi-i Ulüm-ı Diniye ve Ahlâk dersini Rikâ Musa Efendi ile Madam Armik Arif Efendi, Hesab ve Coğrafya dersini İsmail Efendi, Musiki dersini Refika Hanım, Sülüs dersini Hacı Raşid Efendi ve Resim dersini ise Mösyö Kez vermektedir.[103] İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öncesinde, kadınların resim eğitimi alabildikleri tek kurum Darülmuallimatlardır. Bu bağlamda, İstanbul Darülmuallimatı, Müfide Kadri ve Mihri Hanım gibi iki önemli kadın ressamın eğitimci olarak görev almalarıyla dikkat çekmiştir.[104]

---

[100] Osman Ergin, *Türk Maarif Tarihi,* Eser Matbaası, İstanbul, 1977, s. 668.
[101] *Maarif Salnamesi,* Sene:*1317,* Sayfa: 321-322, Madde: 6-9.
[102] *Türkiye Cumhuriyeti Devlet Salnamesi*, Matbuat Müdüriyet-i Umumiyesi, İstanbul, Sene:1293, s. 140.
[103] *Türkiye Cumhuriyeti Devlet Salnamesi*, Matbuat Müdüriyet-i Umumiyesi, İstanbul, Sene:1293, s. 140.
[104] Canan Beykal, *Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi*, Yeni Boyut, İstanbul, 1983, s. 7.

Dârülmuallimâtın ders programında resim dersinin yer alması ve bu dersin, gayrimüslim bir eğitmen olan Mösyö Kez tarafından verilmesi, 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda kadın eğitiminin ve özellikle resim sanatındaki gelişiminin önemli bir aşamasını temsil etmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nda kadınlar uzun süre boyunca sınırlı eğitim imkanlarına sahip olmuş ve genellikle ev içi görevlerle sınırlı tutulmuşlardır. Bu durum, kadınların eğitim ve sosyal hayatındaki rollerinin sınırlı kalmasına yol açmıştır. Ancak, II. Mahmud döneminde modernleşme ve Batılılaşma hareketlerinin etkisiyle Osmanlı eğitim sistemi reforme edilmeye başlanmıştır. Bu reformlar çerçevesinde, özellikle saray çevresinde ve büyük kentlerde modern eğitim kurumlarının kurulması teşvik edilmiştir. Bu bağlamda, Darülmuallimat gibi kurumlar, kadınların eğitimine verilen önemi artıran ve toplumsal hayata daha aktif bir şekilde dahil edilmelerini amaçlayan girişimler olarak ortaya çıkmıştır. Darülmuallimatta resim dersinin müfredata dahil edilmesi ve bu dersin Mösyö Kez gibi gayrimüslim bir eğitmen tarafından verilmesi, dönemin eğitim politikalarının çeşitliliğini ve Batılı eğitim yöntemlerinin benimsenmesini yansıtmaktadır.

Darülmuallimat mezunlarına, taşra bölgelerinde kurulan kız okullarında öğretmenlik yapma zorunluluğu getirilmiştir. Bu uygulama, kadınların eğitim alanındaki rolünü artırmak ve taşra bölgelerinde eğitim hizmetlerini yaygınlaştırmak amacıyla bir yükümlülük olarak belirlenmiştir. Bu sayede, kadınların kamu görevlerine girmesi sağlanmış ve öğretmenlik mesleği, kadınlar için ilk kez kamu hizmetine adım atma fırsatı sunmuştur.[105] Darülmuallimat mezunları, 1873 yılında öğretmenlik görevine başlarken, 1881 itibarıyla bu kurumda yönetici pozisyonlarına da yükselerek, eğitim alanında önemli sorumluluklar üstlenmişlerdir. Bu gelişme, kadınların toplumsal hayatta aktif roller üstlenmelerine olanak tanımış ve eğitim alanındaki katkılarının artmasına yol açmıştır.[106]

---

[105] Duygu Köse, *"Geç Osmanlı'da Eğitim Alanında Kadının Görünürlüğünün İnşası: Darülmuallimatların Mimari ve Mekânsal Tarihi",* Doktora Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2022, s. 119.

[106] Ahmet Sait Özkul-Hatice Baysal, *"Son Dönem Osmanlı Kadın Yükseköğretiminde Girişimcilik Kodları: Dârulmuallimat, İnas Dalülfünunu ve Ticâret Mekteb-i Âlîsi"*, SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı: 41, Ağustos 2017, s. 3.

2.1.2. II. Meşrutiyet Dönemi Kız Eğitim Kurumları

II. Meşrutiyet Dönemi, Türk kadınlarının eğitim olanaklarının artmasıyla toplumsal ve ekonomik hayata daha aktif katılmalarını sağlamış, kadın derneklerinin kurulmasını teşvik etmiştir. Bu dönemde kadınların eğitim düzeyindeki artış, toplumsal rollerinin değişmesine ve ekonomik alanda kendilerini ifade etme imkânı bulmalarına olanak tanımıştır.

II. Meşrutiyet dönemi, sanatın saray merkezli olmaktan çıkarak daha serbest bir ortam kazandığı bir süreç olmuştur. Bu dönemde kadınların sanat eğitimi alma konusundaki sınırlamalar daha fazla tartışılmış, özel ve devlet kız okullarında görev yapacak kadın öğretmenlere olan ihtiyaç da belirgin şekilde artmıştır.[107] İnas Darülfünunu'nun kurulması, sanat eğitiminin devamlılığı için bir yükseköğretim ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Bu süreçte, Darülmuallimatta resim dersleri veren Mihri Hanım, öncü kimliği ve çevresinin desteğiyle kızlar için bir güzel sanatlar okulu açılması fikrinin hayata geçirilmesini hızlandırmıştır.[108]

II. Meşrutiyet öncesinde, kızların eğitimi genellikle kız rüştiyeleri ve sanat okullarıyla sınırlıydı. Ancak II. Meşrutiyet'le birlikte, kızlar için daha yüksek seviyede eğitim kurumları kurulmaya başlanmıştır. Bu gelişmenin ilk somut adımı, 1911'de yangınla yanan Darülmuallimatın yerine, Sultanahmet'te açılan üç sınıflı İnas İdadisi olmuştur.[109]

1913-1914'te İnas İdadisi, İnas Sultanisi olarak yeniden adlandırılmış ve diğer bölgelerde de benzer okullar açılmıştır. Ancak, on yıllık eğitim süresi, 1916'da açılan İnas Darülfünunu ile yetersiz kalmış ve kız öğrencilerin daha yüksek öğrenime ihtiyaç duyduğu anlaşılmıştır. İnas Darülfünunu, bu eksikliği gidererek akademik gelişimi desteklemiştir.[110] Darülfünuna eklenen *İnas* kelimesi, kadınlar ve kızlar anlamına

[107] Burcu Pelvanoğlu, *a.g.e.,* s. 44-45.
[108] Büşra Sokur-Mehmet Üstünipek, *a.g.m.,* s. 438.
[109]Şefika Kurnaz, *II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1996, s. 86.
[110]Osman Ergin, *Türk Maarif Tarihi,* Eser Matbaası, İstanbul, 1977, s. 1203

geldiği için, kadınlara eğitim sunan bir kurum olduğunu belirtmek amacıyla eklenmiştir.[111]

İnas Sultanileri vilayetlere yayılmamış, vilayetlerdeki kız okullarının öğretim süreleri ise daha kısa olmuştur. İstanbul'da, Selçuk Hatun ve Üsküdar Kız Sanayi Sultanileri gibi okullar açılmış, ancak mezunlarına yüksek öğretim hakkı verilmemiştir. Bu okullar, sınırlı eğitim süresi ve fırsatlar sunarak kızların akademik ilerlemelerini engellemiş, eğitimdeki eşitsizlikleri ortaya çıkarmıştır.[112] İnas Darülfünunu, ilk kadın öğrencilerini 1917 yılında mezun etmiş ve bu 20 kadın öğrenci, İstanbul ve diğer bölgelere atanarak Türkiye'nin ilk yükseköğrenim görmüş kadınları olarak tarihe geçmiştir.[113] İnas Darülfünununundan mezun olduktan sonra, aynı kurumda öğretmenlik yapma başarısını gösteren ilk kadın öğretim elemanı, Hadice Efser Hanım olmuştur.[114]

1914 yılında, dünya tarihinin seyrini köklü bir şekilde değiştirecek olan I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle birlikte, farklı bakış açıları tüm yaşam alanlarında belirginleşmeye başlamıştır. Aynı yıl bu topraklarda, sanat eğitimi almak isteyen kadınlar için küçük bir adım gibi görünebilecek ancak tarihi açıdan son derece önemli bir gelişme yaşanmıştır: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması. Bu okul, kadınların sanat alanında eğitim almasının önünü açan, toplumsal ve kültürel açıdan belirleyici bir adım olarak kayıtlara geçmiştir.[115] Burcu Pelvanoğlu'nun *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız* kitabında, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu ve Sedad Çetintaş'ın 1939'daki bir sergi sırasında Darülmuallimat ile ilgili anısı anlatılır. Anıya göre, Madam Rafael'in öğrencileriyle sergiyi gezdiği sırada, Sedad Bey peçeler açılmadan resimlerin detaylarının görülemeyeceğini belirtmiş, bunun üzerine öğrenciler peçelerini açarak sergiye devam etmiştir.[116] Bu sırada bir öğrenci:

---

[111] Çağhan Uyar-Esen Ertuğrul, *"Türkiye'de Kadınların Yükseköğrenim Hakkını Elde Etmesi: Darülfünun'da Kadın ve İnas Darülfününu"*, ESOGÜ Dergisi, cilt:3, sayı: 1, Mayıs 2020, s.77.
[112] Yahya Akyüz, *Başlangıçtan 200'e Eğitim Tarihimiz*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2001, s. 248.
[113] Çağhan Uyar-Esen Ertuğrul, *a.g.m.*, s. 80.
[114] Fatma Beyaz, *"Türkiye'nin İlk ve Tek Kız Üniversitesi İnas Darülfününu (1914-1919)",* Tarih Dergisi, sayı: 58, 2014, s. 138.
[115]Seda Yavuz, *a.g.e.*, s. 175.
[116] Burcu Pelvanoğlu, *a.g.e.,* s. 46-47.

> *"Evet, burası cidden bir meşhei nefais, herhangisine baksam güzel, hangisini görsem nefis bir sanat eseri, fakat bütün bu güzellikler arasında, ruhumda makus bir isyan yükseliyor. Çünkü bizlere, bu mektep kapalı… Bu mahrumiyetin acısını pek derinde hissediyorum."*[117]

Madam Rafael'in öğrencileriyle birlikte sergiyi gezdiği bu olaydan yaklaşık bir buçuk yıl sonra, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açılmıştır.[118]

> "*1908'de II. Meşrutiyet'in ilânından sonra, kız çocuklarının yüksek tahsil görmeleri yönündeki fikirler gelişmeye ve hız kazanmaya başlamıştı. Daha önce ifade edildiği gibi, açılan özel ve devlet kız liselerinde resim dersleri için bayan öğretmenlere ihtiyaç duyulmaktaydı. Bu bağlamda Osmanlı hanımlarının da güzel sanatlar alanındaki kabiliyeti ve resme karşı fevkalâde eğilimi dikkate alınarak 13 Ekim 1914'te Inâs Sanâyi-i Nefise Mektebi adıyla Dârülfünün binasında, bir resim dershanesi tesis edilmiş ve bu hususta bir de yönetmelik hazırlanmıştır. Okula öğrenci kayıt ve kabulü için ise gazetelere ilân verilerek, müracaat edecekler arasında, belirtilen vasıf ve şartları taşıyanların kayıtlarının yapılması, Maarif Nezâreti'nce okul müdüriyetine bildirilmiştir*."[119]

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, resim ve heykel olmak üzere iki bölümde eğitim vermiştir. Okulun ilk müdürü, matematikçi Salih Zeki Bey (1864-1921) olmuştur. Daha sonraki dönemde, okulun gelişiminde önemli bir rol oynayan ve çabalarıyla kurumun ayakta kalmasını sağlayan Mihri Hanım ile Ömer Adil Bey, müdürlük görevini üstlenmişlerdir. Eğitim programı, perspektifli manzara çalışmaları (menâzır), anatomi (teşrih) ve sanat tarihi (sınâât-ı nefîse tarihi) derslerini içerecek şekilde yapılandırılmıştır.[120]

> *"İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin var olduğu bilinen yönetmeliğinden bazı maddeler ise şunlardır;*

---

[117] Burcu Pelvanoğlu, *a.g.e.,* s. 49.
[118] Burcu Pelvanoğlu, *a.g.e.,* s. 46-47.
[119] Fatma Ürekli, *"Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi*", Tarih ve Toplum Dergisi, sayı: 231, Mart 2003, s. 51.
[120] Nalan Türkmen, *"Türk Sanat Tarihinde Öncü Kurumlar ve Kuruluşları"*, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, cilt 7, sayı 14, 2009, s. 609.

- Kızların güzel sanatlar alanında geliştirilmesi ve kız okullarına resim öğretmeni yetiştirmek adına Sanayi-i Nefise Mektebi şubesi olmak üzere başlangıç olarak bir resim dershanesi tesis edilmiştir. Sonra da heykeltıraş yetiştirmek adına bir dershane daha kurulmuştur.

- Tahsil süresi 3 yıldır ve her yıl bir yarışma ile üst sınıfa geçilecektir.

-Her senenin sonunda öğrencilerin yarışma çalışmalarından bir sergi düzenlenecektir."[121]

1919'da İnâs Darülfünununun, Darülfününa katılacağına dair çıkan haberler, Maarif Nâzırı Ali Kemal Bey tarafından yalanlanmış ve Darülfünun müderrislerinin İnâs Darülfünununda ders vermeye devam edeceği açıklanmıştır. Bu dönemde, Maarif Nezareti, öğrencilere iki seçenek sunarak, İnâs Darülfünununundan mezun olma veya Darülfünunun çeşitli şubelerine geçiş yapma imkânı sağlamıştır. [122]

Sakarya Savaşı'nın sürdüğü zorlu bir dönemde, 16 Temmuz 1921 tarihinde Ankara'da toplanan Maarif Kongresi'nde yaşanan gelişmeler, eğitim alanında önemli bir dönüm noktası teşkil etmiştir. Bu kongrede, erkek ve kadın öğrencilerin ayrı okutulmasına yönelik geleneksel uygulamaya, dönemin önde gelen devlet adamlarından Mustafa Kemal Paşa tarafından karşı çıkılması, İstanbul'da geniş yankı uyandırmıştır. İlerici hocaların tutumları ve bu kongrede yaşanan gelişmeler, İstanbul'daki kız öğrenciler üzerinde etkili olmuş; bu öğrenciler kendilerine tahsis edilen ders saatlerini boykot etmeye başlamışlardır. [123] Mustafa Kemal Paşa'nın Birinci Maarif Kongresi'ndeki açıklamaları sonrası, Darülfünundaki kadın öğrenciler erkeklerle birlikte derslere katılma taleplerini artırmışlardır. 16 Eylül 1921'de toplanan Darülfünun Divanı, bu durumu değerlendirerek, İnas Darülfünunu'nu hukuken de kapatma kararı almıştır.[124]

---

[121] Derya Uzun Aydın, *"İnas ve Sanayi-İ Nefise Mektebi'nin İlk Kadın Heykeltraşları"*, Journal of Turkish Studies, Volume 9/10, 2014, s. 1128.

[122] İsmail Hakkı Sunata, *İstanbul'da İşgal Yılları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s. 23.

[123] Emre Dölen, "*II. Meşrutiyet Döneminde Darülfünun*", Osmanlı Bilimi Araştırmaları, cilt:10, sayı:1, 2008, s. 29.

[124] Çağhan Uyar-Esen Ertuğrul, *a.g.m*., s. 84.

Burcu Pelvanoğlu'nun *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız* kitabında, 1923'te kız ve erkek öğrencilerin kısmi olarak birleştiği ancak mekân yetersizlikleri nedeniyle Gedikpaşa'daki binanın kullanılmaya devam ettiği belirtilmiştir. Kız öğrenciler, Cağaloğlu'ndaki erkek öğrencilerin bulunduğu binaya taşınırken, Gedikpaşa'da resim ve heykel atölyeleri kalmıştır. Heykel atölyesi, erkek öğrenciler tarafından bir yıl boyunca kullanılmaya devam edilmiştir. Bu düzenlemeler ile sanat eğitiminin kesintisiz devamının sağlanması amaçlanmıştır.[125]

Sanâyi-i Nefîse Mektebi, eğitim faaliyetlerini sürdürebileceği uygun bir yer arayışında, uzun süre eski Meclis-i Mebûsân binası olarak kullanılan Fındıklı'daki Çiftesaraylar'dan Cemile Sultan Sarayı'na taşınmıştır. Bu taşınma, hem eğitim faaliyetlerinin daha modern bir ortamda devam etmesini sağlamış hem de toplumsal dönüşüm ve eğitim politikaları açısından önemli bir adım olmuştur. Yeni mekân, okula daha geniş fiziksel olanaklar sunarak eğitim verimliliğini artırmış ve kadın ve erkek öğrencilerin aynı alanda eğitim alabilmesine olanak tanımıştır.[126] Elif Naci'ye göre, Akademi, göçebe bir yapıdan kurtulup kalıcı bir binaya sahip olduktan sonra, 1926 yılında Namık İsmail'in müdürlüğü döneminde, eski Meclis-i Mebusan binası olan Fındıklı'ya taşınarak bu değişimi gerçekleştirebilmiştir.[127] Zira, o dönemde cinsiyetler arasında ayrım gözetilerek yapılan eğitim düzenlemeleri, kadınların eğitim imkanlarına erişimini sınırlayan unsurlar arasında yer almıştır. Bu yeni düzenleme, Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nde eğitim gören kız öğrencilerle erkek öğrencilerin aynı çatı altında, eşit koşullarda eğitim almalarının önünü açmıştır.

[125] Burcu Pelvanoğlu, *a.g.e.,* s. 50.
[126] Mehmet Sinan Tarakçıoğlu-Zafer Sağdıç, *"Yükseköğretimde Yalnız Bir Model: Güzel Sanatlar Akademisi"* Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies, 17(99), 2024, s. 522.
[127] Oğuz Dilmaç, *a.g.m*., s. 110.

3. FRANSIZ EĞİTİM TARİHİNDE KADININ YERİ

3.1. Fransa'da Kadınlar için Açılan Eğitim Kurumları

Kadınlar, tarih boyunca cinsiyet ayrımcılığına karşı mücadele etmiş, bu mücadele sanat dünyasında da açıkça görülmüştür. Erkeklerin sanatsal eğitim alma imkânına sahip olduğu dönemlerde, kadınlar bu fırsatlardan büyük ölçüde mahrum kalmışlardır. Bu eşitsizlik, yalnızca toplumsal yapıdan kaynaklanmamış, aynı zamanda kurumsal düzenlemelerle de desteklenmiştir. Örneğin, 1666'da Fransa Kralı XIV. Louis tarafından Roma'da kurulan ve dönemin en saygın sanat akademilerinden biri olan Académie de France à Rome, yalnızca 30 yaşını geçmemiş Fransız erkekleri kabul ederek kadınları dışlamıştır. Bu tür kurallar, kadın sanatçıların yeteneklerini göstermelerini ve sanat dünyasında yer edinmelerini ciddi şekilde engellemiştir.[128]

"Güzel Sanat" ve "Uygulamalı Sanat" terimleri, temelde Rönesans dönemi sanat anlayışına dayansa da bu kavramsal ayrımın belirgin hale gelmesi asıl olarak Sanayi Devrimi ile olmuştur. Rönesans'ta sanat daha çok estetik ve yaratıcı değerlerle ilişkilendirilmişken, Sanayi Devrimi ile birlikte sanatın işlevsel ve estetik yönleri arasındaki farklar daha belirgin hale gelmiştir.[129] Sanayi Devrimi'nin etkisiyle doğan yeni gereksinimler, eğitim sisteminin çağın ihtiyaçlarına uygun olarak yeniden yapılandırılmasını kaçınılmaz hale getirmiştir. Geleneksel usta-çırak ilişkisine dayalı sanat eğitimi, sanayileşmenin hızla değişen taleplerini karşılamakta yetersiz kalmıştır. Bu eksiklik, akademilerin hem teorik hem de pratik unsurları içeren daha yenilikçi ve sistemli bir eğitim modeli benimsemesini sağlamıştır. Akademilerde, öğrencilerden büyük sanat eserlerini inceleyip çözümleme yapmaları istenmiş, böylece yalnızca uygulama becerileri değil, aynı zamanda sanata ilişkin derin bir teorik altyapı

[128] Deniz Artun, *Paris'ten Modernlik Tercümeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 46.
[129] Ensar Yılmaz, *"Sanayi Toplumunda Sanatın İşlevselliği"*, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 33(9) Yaz 2010, s. 341.

kazanmaları hedeflenmiştir. Fransa, bu dönüşüm sürecinde liderlik ederek, sanat eğitimi anlayışını kökten değiştiren önemli adımlar atmıştır..[130]

Kraliyet Mimarlık Akademisi (*Académie Royale d'Architecture)*[131], 1671 yılında Fransa Kralı XIV. Louis tarafından mimarlık mesleğini düzenlemek ve geliştirmek amacıyla kurulmuştur. Bu akademi, loncalardan farklı olarak bünyesinde birçok enstitüyü barındırmış ve mimarlık eğitimine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Loncaların sınırlı eğitimine kıyasla, Kraliyet Mimarlık Akademisi, modern üniversitelerin ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmiştir. Geniş kapsamlı bir eğitim programı sunan bu akademi, mimarlık mesleğini bilimsel ve sanatsal temellere dayandırarak, meslektaşların sanatsal ve teknik bilgi eksikliklerini gidermeyi hedeflemiştir.[132] Kraliyet Mimarlık Akademisi, o dönemde kadınlara kapılarını kapalı tutuyordu. Bu durum, dönemin toplumsal ve kültürel yapısının bir yansıması olarak, kadınların mimarlık gibi erkek egemen alanlarda eğitim alabilme fırsatlarını büyük ölçüde kısıtlamıştır.

Fransa'da, kadının toplumdaki yeri genellikle geleneksel rollerle sınırlı tutulduğu ve eğitim anlayışının da bu çerçevede şekillendiği bir dönemde, okullaşma süreci dinsel temellere dayanıyordu. Kadınların eğitimine dair sınırlamalar, toplumsal yapının ve cinsiyet rollerinin etkisiyle derinleşmişti. Ancak, 18. yüzyılda eğitim sisteminde belirgin bir dönüşüm yaşanmış ve okullaşma süreci hız kazanmıştır. 1698 ve 1724 yıllarında yayımlanan kraliyet bildirileri, bu dönüşümde önemli bir kilometre taşı olarak değerlendirilebilir; zira bu bildiriler, genel eğitimin yaygınlaşmasının önünü açmış ve eğitimdeki yapısal değişikliklere zemin hazırlamıştır.[133]

---

[130] Zehra Çobanlı, "*Sanat Eğitiminin Gelişimi ve Bu Gelişim İçinde Eskişehir Anadolu Üniversitesi G.S.F. Örneği"*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sempozyum ve Konferanslar, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1995, s. 28-31.

[131] 1671 yılında Fransa'da kurulan Kraliyet Mimarlık Akademisi, mimarlık teorisinin gelişimi ve eğitiminin şekillenmesinde öncü bir rol üstlenmiştir.

[132] Harry Francis Mallgrave, *Modern Architectural Theory: a Historical Survey, 1673-1968,* Cambridge University Press, Cambridge, 2005, s. 2.

[133] Akif Coşkun, *"Fransa'da Kadınların Eğitim Hakkı Sürecine Tarihsel Bir Bakış"*, International Journal of Educational Policies, Vol.17(1-2), 2024, s. 41.

Fransa'da kiliseye dayalı eğitim, kızlar ve erkekler arasında belirgin bir ayrım gözeten bir sistemle yürütülüyordu. Bu eğitim anlayışı, sadece fiziksel alanlarda değil, aynı zamanda öğretim içeriğinde de cinsiyetlere yönelik belirgin farklar oluşturmuştur. Kadınlar, genellikle ev ve kilise çevresinde eğitim alarak toplumsal rollerine uygun şekilde yetiştirilmişlerdir. O dönemde, karma eğitimin reddi, yalnızca bir eğitim politikası değil, derinlemesine yerleşmiş bir toplumsal geleneğin bir parçasıydı. Fransa'da kadın ve erkeklerin birbirinden ayrılması ve onlara farklı sosyal roller yüklenmesi, uzun yıllar boyunca doğal bir düzen olarak kabul edilmiştir.[134] 1867 yılı itibariyle Fransa'da kızların eğitimi konusu, devletin üst düzey yetkilileri tarafından daha fazla gündeme getirilmeye başlanmıştır. Bu değişimde, İmparatoriçe Eugenie'nin kişisel ilgisi, Victor Duruy'un Kamu Eğitim Bakanı olarak atanması önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemde, kız okullarının sayısındaki artış hızlanmış ve okullaşma oranı yükselmiştir. Artan okul sayısı, aynı zamanda kadın öğretmen ihtiyacını doğurmuş ve bunun sonucunda, her iki büyük şehirde birer kadın öğretmen okulu açılması kararı alınmıştır. Bu gelişmeler, Fransa'da kızların eğitimi için önemli bir dönüm noktası yaratmıştır.[135] Fransa'da öğretmen eğitimi, uzun bir geçmişe sahiptir ve 1832 yılında Charleville öğretmen okulu ile kurumsal bir yapıya kavuşturulmuştur.[136]

Fransa, tarih boyunca birçok önemli yazar ve bilim insanının yetişmesine ev sahipliği yapmış olmasına rağmen, genel eğitim sistemi 19. yüzyılın ortalarına kadar oldukça geri kalmış bir durumdaydı. Özellikle kız çocuklarının eğitimi, genel eğitim sistemine kıyasla çok daha fazla ihmal edilmiş ve bu alanda ciddi bir geri kalmışlık söz konusu olmuştur. [137]

19. yüzyılın ünlü Fransız yazarı Hector Henri Malot (1830-1907), 19. yüzyıl Fransa'sının kırsal bölgelerindeki eğitim yetersizliklerini çocukluk anılarında dile getirmiştir. Köyündeki ilkokulda öğretmen, nalın yaparak ders vermiş, okuma yazma

---

[134] Akif Coşkun, *a.g.m.,* s. 41.
[135] Gös. yer.
[136] Eriman Topbaş, *"Fransa'da Öğretmen Eğitimi: Öğretmen Yetiştirme Enstitüleri"*, Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, 2(1), 2004, s. 67-84.
[137] Yahya Akyüz, *"Osmanlı'da Kadın Öğretmenli Ev Sıbyan Mektepleri (Amerikan ve Fransız Eğitim Tarihinden Benzer Örnekler),* OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi, Ankara, 2004, s. 15.

derslerini de terzi olan kızı vermiş ancak bu da sınıfta yalnızca dikiş yapmıştır. Bu durum, öğretmenlerin düşük eğitim seviyeleri ve zayıf ekonomik statülerinden kaynaklanmıştır. Kızlar için öğretmen yetiştiren okullar bulunsa da bu dönemde aileler kız çocuklarını göndermekte isteksizdi. Kırsal kesimlerde kadın öğretmenler genellikle rahibe ya da yaşlanmış, zor durumda kalmış kadınlardı.[138]

19. yüzyıl Fransa'sında eğitim sistemi, ilkokullar, kolejler ve üniversiteler olmak üzere üç temel okul türü etrafında şekillenmiştir. İlkokullar, papazlar ve aristokrasi tarafından kurulmuş ve 1870'lerde çocuklara okuma, yazma, hesap ve dini bilgiler öğretmiştir. Kentlerde, Hristiyan Kardeşler Mezhebi burjuva ve aristokrat ailelerin çocuklarına yönelik okullar açmıştır. Kilisenin kontrolündeki bu okulların masrafları bölge halkı tarafından karşılanmış, ders içerikleri ise kilise ve din adamlarınca belirlenmiştir.[139] Din adamları tarafından yönetilen bu okullarda, ağırlıklı olarak dini bilgilerin yanı sıra Latince ve Yunanca dersleri yer almıştır. Eğitim programları genel itibarıyla antik çağın büyük yazarlarının eserlerini, eski ve yeni dilleri, fen bilimlerini ve pratik sanatları kapsamıştır.[140] Kentlerde, Hristiyan Kardeşler örgütü tarafından atanan din adamları ders vermiştir. Kırsal kesimlerde ise kilisenin kontrolü altında halk tarafından seçilen kişiler öğretmenlik yapmıştır. Bu öğretmenler, genellikle alfabe öğretmenin yanı sıra çeşitli meslek bilgilerini de aktarmıştır. Örneğin, 1744 ile 1792 yılları arasında Bretagne bölgesindeki bir köy okulunda öğretmenlik yapanlar arasında dokumacı, bağcı, bahçıvan ve nalbantlar bulunmuştur. Öğretmenlerin ücretleri ise köy halkı tarafından karşılanmıştır.[141]

19. yüzyılın başlarında Fransa'da kız çocuklarının eğitimi, annelerinin onlara ev içi yaşam için gereken becerileri öğretmesiyle sınırlandırılmıştır. Ancak, temel okuma-yazma becerilerinin yaygınlaşması ve annelerin pedagojik rollerini destekleyecek bir

[138] Yahya Akyüz, *a.g.m.,* s.10-11.
[139] *Dokümantasyon Defterleri*, Fransa'da Eğitim Kurumu, Ulusal Pedagojik Araştırma ve Dokümantasyon Enstitüsü , Genel Seri, 29 Rue D 4 Um, Paris, 1971, s. 5.
[140] Adil Türkoğlu*, Türk ve Fransız Eğitim Sisteminin Evriminin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi,* Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, cilt 13, sayı 1, Ankara, 1980, s. 177-197.
[141] Adil Türkoğlu, *a.g.m.,* s. 177-197.

eğitim ihtiyacının kabul edilmesiyle, kadınların eğitimine yönelik tutumlar kademeli olarak değişmiştir.[142]

3.2. Fransa'da Kadın Sanat Eğitimi

1850 yılında kabul edilen Falloux Yasası, nüfusu 800'den fazla olan her kasabada kız çocukları için bir eğitim kurumu kurulmasını zorunlu hale getirerek, Fransız eğitim sisteminde önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur. Ancak, bu düzenleme kız çocukları açısından ilerici bir adım olarak görülse de erkek çocuklar için benzer bir sistemin 1816'da başladığı göz önünde bulundurulduğunda, eşitlikten hala uzak olduğu anlaşılmaktadır. Fransız eğitim sisteminde kız ve erkek öğrenciler için eşit bir yapı oluşturulması ancak 1924 yılında gerçekleşebilmiştir.[143] Bu tarih, eğitimde cinsiyet eşitliğinin kurumsal olarak sağlanmasında gecikmenin boyutunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, Türkiye'deki Sanayi-i Nefise Mektebi ile İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitiminin birleşme tarihinin paralellik göstermesi önemli bir detaydır.

1897 yılına kadar kadınların Fransa'daki prestijli *École des Beaux-Arts*'a[144] kabul edilmeleri yasaklanmıştır. Bu durum, kadın sanatçılar için eğitim ve profesyonel ilerleme açısından büyük bir engel teşkil etmiştir. Ancak, aynı dönemde Académie Julian gibi özel atölyeler, kadınlara yönelik resim eğitimi sunarak önemli bir boşluğu doldurdu. Académie Julian, kadınların çıplak modelden çalışma gibi o dönemin geleneksel sanat eğitimi standartlarına erişim sağladıkları ender kurumlardan biriydi.[145] Bu stüdyo, yalnızca kadınlara açık bir ortam sunmakla kalmayıp, aynı zamanda onların sanatsal yeteneklerini geliştirmelerine olanak tanıyan bir kurum haline gelmiştir.

---

[142] Wendelin Guentner, *Women Art Critics in Nineteenth-Century France: Vanishing Acts,* Published by University of Delaware Press, Delaware, 2013, s. 24.
[143] Gös. yer.
[144] Paris Güzel Sanatlar Akademisi.
[145] Lauren Jimerson, *"Women Artists in Paris: 1850–1900",* Woman's Art Journal, Vol. 40, No. 1 Spring / Summer 2019, s. 65.

Académie Julian, 1867 yılında Rodolphe Julian (1839- 1907) tarafından kurulmuştur. Julian, *École des Beaux-Arts'ın* önde gelen hocalarından canlı model çizimi üzerine eğitim almış, ancak bu prestijli okula hiçbir zaman resmi olarak kayıt yaptırmamıştır. Sanat dünyasında adını duyurmak isteyen Julian, yaşadığı evi bir resim atölyesine dönüştürerek öğrenci kabul etmeye başlamış ve bu atölye zamanla uluslararası bir sanat merkezine evrilmiştir.[146] Académie Julian, Paris'te kadınların sanatsal eğitime erişimini sağlama konusunda öncü bir kurum olarak öne çıkmıştır. 19. yüzyılın sonlarında, kadınların sanat akademilerine kabul edilmediği bir dönemde, kadınlara özel sınıflar açarak bu alanda yenilikçi bir adım atmıştır. Bu uygulama, kadınların yeteneklerini geliştirmeleri ve profesyonel bir sanat kariyerine adım atmaları için önemli bir fırsat sunmuştur. Paris'in önde gelen ailelerinin kızları, önceleri sanat eğitimi için özel atölyelere yönelmiş ve bireysel dersler almıştır. Ancak bu tür eğitimler, hem sınırlı bir çevreye hitap etmiş hem de toplumsal engellerin aşılmasında yeterli olmamıştır. Académie Julian'ın kadın öğrencilere yönelik sunduğu bu yaklaşım, kadınların sanattaki varlığını artırmış ve zamanla daha kapsayıcı bir sanat ortamının oluşmasına katkıda bulunmuştur.[147] Academie Julian'ın kurulması ile Fransa'da kız öğrencilerin sanat eğitimine 1867 yılında başlaması, Türkiye'deki İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1914'te açılışıyla kıyaslandığında yaklaşık 47 yıllık bir fark ortaya koymaktadır.

Her iki ülkede de kadınların sanat eğitiminde erkeklerle birlikte öğrenim görmeye başlaması benzer bir tarihsel süreç izlemiştir. Fransa'da sanat eğitiminin en saygın kurumu olan École des Beaux-Arts, kuruluşundan itibaren uzun yıllar boyunca kadın öğrencilere kapalı kalmış, ancak 1897 yılı itibarıyla karma eğitime geçiş yaparak kadınların erkeklerle aynı sınıflarda eğitim almasına olanak tanımıştır.[148] Türkiye'de ise Sanayi-i Nefise Mektebi'nin karma eğitime geçişi, 1920'lerde Atatürk'ün girişimleriyle gerçekleşmiştir. Bu gelişme, her iki ülkede de kadınların sanat eğitimine eşit koşullarda katılımını sağlamak adına benzer bir süreç izlendiğini göstermektedir.

---

[146] https://lifedrawingmontmartre.com/blog/the-story-of-academie-julian-and-its-impact-on-art-education-in-paris/ (Erişim Tarihi: 05.12.2024)

[147] Ahu Antmen, *"Dönemin Bir Ressamı, Mihri Hanım"*, Toplumsal Tarih Dergisi, Sayı: 303, Mart 2019, s. 40.

[148] Fatma Ürekli, *a.g.m.*, s. 52.

Marie Bashkirtseff'in (1858- 1884) 1881 tarihli *Stüdyoda* (Resim 8) adlı eseri, Julian Akademisi'nin sanatsal eğitim ortamını detaylı bir şekilde betimleyen önemli bir çalışmadır. Kompozisyonda, stüdyoda çalışan kadın öğrenciler ve çıplak bir manken yer alır. Kadın öğrencilerin, çıplak modelden resim çalışması yaptığı sahne, o dönemin sanat eğitiminin modern ve uygulamalı yapısına işaret etmektedir. Ayrıca, duvarlarda asılı bulunan anatomi çalışmalarından oluşan eserler, akademik eğitimin bilimsel temellerini ortaya koymaktadır. Bu unsurlar, dönemin sanat eğitimine dair kapsamlı bir perspektif sunar.

Ömer Adil'in (1868-1928) *1919 tarihli Kızlar Atölyesi* (Resim 9) adlı eseri ise benzer bir tema çerçevesinde, farklı bir bağlamı yansıtmaktadır. *Kızlar Atölyesi'nde* anatomiye dair eserler bulunmakla birlikte, bu konu Stüdyoda eserindeki kadar yoğun işlenmemiştir. Atölyede genellikle manzara resimlerine ağırlık verilmiştir. Söz konusu farklılıklar, iki eser arasında belirgin karşılaştırma imkânı sunarken, sanat eğitiminin döneme ve coğrafyaya göre değişen dinamiklerini de ortaya koymaktadır. *Kızlar Atölyesi* eseri, kadınların sanat eğitimine erişimini ve bu alandaki katkılarını belgelemesi açısından da tarihsel bir öneme sahiptir. Mekânın detaylı betimlemesi, genç kadınların kolektif bir ruhla sanat çalışmalarına adandığını göstermekte; aynı zamanda, sanat eğitiminin kapsamlı yapısını heykel ve resim gibi farklı disiplinlerin varlığıyla güçlendirmektedir. Bu eser, kadınların eğitimdeki yerini vurgulayan bir belge niteliği taşımaktadır. Esra Aliçavuşoğlu, Ömer Adil'in *Kızlar Atölyesi* adlı eseri bağlamında, kadın figürünün sanat tarihindeki dönüşümüne dikkat çeker. Aliçavuşoğlu, bu eserin, kadının "romantik bir imge" olmaktan çıkarak erkek egemen dünyada bir varoluş göstergesi haline geldiğini ifade ettiğini belirtir.[149] Kızlar Atölyesi ve Stüdyoda eserleri arasındaki en temel fark, öğrencilerin çalışma yöntemleridir; Stüdyoda eserinde öğrenciler canlı modelden çalışırken, Kızlar Atölyesi eserinde heykelden referans alarak çalışmaktadır.

[149] Esra Aliçavuşoğlu, *"Cumhuriyet Öncesi Donemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı"*, Sanat Tarihi Yıllığı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, sayı: 19, 2007, s. 42-43.



Resim 8: Marie Bashkirtseff, Stüdyoda, tuval üzerine yağlıboya, 188x154 cm, 1881, Dnipro Sanat Müzesi, Ukrayna.
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Académie_Julian#/media/Dosya:Bashkirtseff_-_In_the_Studio.jpg)



Resim 9: Ömer Adil, Kadınlar Atölyesi, tuval üzerine yağlıboya, 81x118 cm, 1919, MSGSÜ İRHM, İstanbul. (Selda Pehlevan)

1867 yılında Académie Julian'da kadınların sanat eğitimi almaya başlamasının ardından, 1904 yılında İsviçreli ressam Martha Stettler (1870-1945) tarafından yönetilen Académie de la Grande Chaumière, kadın sanatçılar için özgün ve özgür bir eğitim ortamı sunarak sanatta kadınların yerini güçlendirmiştir. Académie de la Grande Chaumière, canlı modelden resim ve heykel çalışmalarına odaklanarak kadın sanatçıların teknik becerilerini geliştirmelerine ve bireysel ifade özgürlüklerini artırmalarına imkân tanımıştır. 20. yüzyılın başlarında bağımsız sanatın öncüsü olarak öne çıkan akademi, geleneksel kuralların kısıtlayıcı etkilerinden sıyrılmayı başarmış ve modern sanatın yenilikçi yaklaşımını destekleyen bir merkez haline gelmiştir.[150] 1904'te kurulan Académie de la Grande Chaumière, Osmanlı'da 1914 yılında kurulan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ile benzer bir temele dayanarak kurulmuştur. Her iki okul da kadın sanatçılara özgür bir eğitim ortamı sunmayı ve sanat dünyasında kadınların daha fazla yer almasını sağlamayı hedeflemiştir. İsviçreli kadın ressam Martha Stettler, Mihri Hanım ile benzer bir motivasyonla hareket etmiş, kadınların sanat eğitimine erişimini sağlamak için adımlar atmıştır. Her iki sanatçı da akademik kurumlarda yeterince temsil edilmeyen kadınlara sanat eğitimi sağlama amacıyla yola çıkmış ve bu doğrultuda farklı coğrafyalarda, kadınların sanat eğitimi alabilmesine olanak tanıyan önemli girişimlerde bulunmuşlardır. Stettler ve Mihri Hanım, kadınların sanatsal yetkinliklerini geliştirebilmeleri için gerekli fırsatları oluşturmayı başarmış ve bu alanda öncü roller üstlenmişlerdir.

[150] https://www.academiegrandechaumiere.com/celebrites (Erişim Tarihi: 06.12.2024)

4. TÜRK KADIN RESSAMLAR

Türk sanat tarihinde, 1914 yılında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuyla kadın sanatçılar için akademik bir sanat eğitimi alma imkânı doğmuş ve bu süreç, Fahrelnissa Zeid, Belkıs Mustafa (1896-1925), Nazlı Ecevit (1900-1985) ve Aliye Berger gibi önemli kadın ressamların yetişmesine zemin hazırlamıştır. Ancak bu tez, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öncesi döneme odaklanarak, akademik bir sanat eğitimi almaksızın kendi çabalarıyla sanat alanında varlık göstermiş ve sonraki kuşaklara ilham olmuş öncü kadın ressamları incelemeyi amaçlamaktadır.

Bu çerçevede Mihri Hanım, Müfide Kadri ve Celile Hanım, öncü nitelikleri nedeniyle bu çalışmada seçilmiştir. Bu sanatçılar, akademik bir kurumda eğitim alma fırsatı bulamasalar da dönemin önde gelen ressamlarından aldıkları derslerle sanatlarını geliştirmişlerdir. Mihri Hanım ve Celile Hanım, dönemin ünlü ressamlarından Zonaro'dan resim dersleri alarak tekniklerini ve sanatsal vizyonlarını ilerletmişlerdir. Müfide Kadri ise, Hoca Ali Rıza'dan aldığı eğitimle sanatını geliştirmiş ve eserlerinde kadın imgesine özgün bir yaklaşım kazandırmıştır.

Bu üç sanatçı, bireysel başarılarının ötesinde, kadınların sanatta varlık göstermeye başladığı bir dönemin öncü temsilcileri olarak değerlendirilmiştir. Onların çabaları, Türk sanatında kadınların yerini güçlendirmiş ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi sonrası dönemde yetişecek sanatçılar için önemli bir zemin oluşturmuştur. Bu nedenle, tezin odağında yer alarak, Türk kadın ressamlarının tarihsel gelişimindeki öncü rollerine dikkat çekmek hedeflenmiştir.

4.1. Mihri Rasim (Müşfik) Açba Hanım (1886-1954)

Mihri Hanım, kariyerini üç kıtada geliştiren ve Türkiye'nin ilk kadın ressamı olarak sanat tarihimizde önemli bir yer edinen bir öncü isimdir. 1885 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Mihri Hanım, dönemin tanınmış şahsiyetlerinden biri olan Mehmet Rasim Paşa'nın kızıdır.[151] Mihri Hanım'ın babası Ahmed Rasim Paşa, Osmanlı Askeri Tıbbiye'sinde anatomi uzmanı olarak tanınan, tıp alanındaki başarılarının yanı sıra

[151] Harun Açba, *Kadın Efendiler (1839–1924),* Profil Yayıncılık, İstanbul, 2007, s. 117-144.

resim ve musikiyle de ilgilenen çok yönlü bir entelektüeldir. Kaynaklarda Rasim Paşa'nın saz çaldığı ve sanata duyduğu ilgi sıklıkla vurgulanmaktadır. Batı tarzı bir yaşam benimseyen Rasim Paşa, dönemin alafranga yaşam tarzını benimseyen diğer seçkin aileler gibi kızlarına resim ve müzik eğitimi aldırmıştır.[152] Bu durum, dönemin üst sınıf ailelerinde sıkça karşılaşılan bir kültürel eğilimi yansıtmaktadır.

Mihri Hanım, babası Rasim Paşa'ya ait Kadıköy Bahariye'deki konakta dünyaya gelmiştir. Çocukluk yıllarını bu konakta geçiren Mihri Hanım, ailesinin kültürel zenginlikleriyle şekillenen bir ortamda büyümüştür. Konağın bulunduğu sokak, bir dönem "Dr. Rasim Paşa Sokağı" olarak anılarak ailenin izlerini taşımıştır.[153] Takvim Gazetesi'nin 2021 tarihli bir haberine göre, Mihri Hanım'ın Kadıköy Bahariye'de dünyaya geldiği ve çocukluğunu geçirdiği konak, 3 milyon TL bedelle satışa çıkarılmıştır.[154]

Mihri Hanım, küçük yaşlardan itibaren Batılı sanat anlayışlarına ve kültürel değerlere yönelerek geniş bir eğitim yelpazesinde dersler almıştır. Özellikle müzik, edebiyat ve resim gibi Batı kültürüne özgü alanlarda aldığı eğitim, onun sanatsal gelişimini derinden etkilemiştir.[155] Fakat resim sanatına olan büyük ilgisi diğer sanat dallarındansa resme yönelmesine neden olmuştur. İlk eseri, babasının dostu Besim Paşa'nın karakalem portresidir.[156] Cumhuriyet Dönemi'nin önde gelen sanatçılarından biri olan Hale Asaf (1905-1938), Mihri Rasim'in yeğeni olarak sanat dünyasına önemli bir mirasla adım atmıştır.[157] Kübizm akımının etkisinde eserler üreten Hale Asaf, özellikle portre ve manzara resimleriyle dönemin sanat çevrelerinde büyük bir ün kazanmıştır. Mihri Hanım'ın ressam kimliği, Hale Asaf'ın sanatsal yönelimini ve

---

[152] Arzu Oto, *"Cumhuriyet Dönemi'nde Yetişmiş İki Öncü Sanatçı: Hale Asaf ve Mihri Rasim"*, yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Cumhuriyet Özel Sayısı, 2023, s. 45.
[153] Taha Toros, *İlk Kadın Ressamlarımız*, Ak Yayınları Sanat Kitapları Serisi: 12-1, İstanbul, 1988, s. 10.
[154] https://www.takvim.com.tr/yasam/2021/02/27/louvreda-bir-turk-mihri-musfik-hanim-dunyayi-fethetti (Erişim Tarihi: 10.08.2024)
[155] Necmettin Karabulut, *"Sanatta Batılılaşma Hareketleri ve Mihri Hanım"*, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 2, 2010, s. 81.
[156] Halilhan Dostal, "*Büyük Gemiler Kısa Yolculuklara Çıkmaz",* Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Mayıs- Ağustos 1999, İstanbul, s. 34.
[157] Arzu Oto, *a.g.m.*, s. 46.

meslek seçimini derinden etkilemiş, onun resim sanatına olan ilgisini ve yeteneğini besleyen en önemli ilham kaynaklarından biri olmuştur.

Mihri Hanım'ın çocukluk döneminde resim eğitimi alabileceği kurumsal bir yapı bulunmamaktaydı; zira kadınlara yönelik sanat eğitimi veren İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ancak 1914 yılında kurulmuş ve bu kurum, zamanla Mihri Hanım'ın adıyla özdeşleşmiştir. Erken yaşlarda sanat eğitimi almanın karşılaştığı yapısal engeller, ilerleyen yıllarda Mihri Hanım'ın sanat eğitimi alanında öncü bir rol üstlenme yönündeki motivasyonunu güçlendirmiş olabilir.

Mihri Hanım, gençlik yıllarında Yıldız Sarayı'nı düzenli olarak ziyaret ederek, Osmanlı hanedanının sanatla ilgilenen üyeleriyle birlikte resim çalışmaları yapmıştır. Bu süreçte yetenekleri dikkat çekmiş ve Sultan Abdülhamid'in ilgisini kazanmıştır. Hanedanın sanata olan ilgisi ve Sultan Abdülhamid'in desteği, Mihri Hanım'ın dönemin başressamı Fausto Zonaro (1854-1929) ile tanışmasında önemli bir rol oynamıştır.[158]

Zonaro, İstanbul'un Akaretler semtinde yer alan ve hala ayakta olan büyük atölyesinde, Mihri Hanım'a özel dersler vermiştir. Bu dersler, Mihri Hanım'ın batı sanatına duyduğu özlemi güçlendirmiş ve sanatsal vizyonunun temellerini atmıştır.[159] Türk resim sanatının öncülerinden biri olarak kabul edilen Mihri Hanım, sanata olan ilgisini ve yeteneğini henüz çok genç yaşlarda sergilemiştir. 8-9 yaşlarındayken İtalyan ressam Fausto Zonaro'dan aldığı resim dersleri, onun sanat yaşamında önemli bir dönüm noktası teşkil etmiştir. Mihri Hanım, ülkedeki kadın eğitimine yönelik kısıtlamalara rağmen, Fausto Zonaro'nun dersleri sayesinde Batı sanatına olan ilgisini derinleştirmiştir.[160]

---

[158] Leyla Açba, *Bir Çerkez Prensesinin Harem Hatıraları*, Timaş Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 422.
[159] Taha Toros, *a.g.e.,* s. 10.
[160] Ceylan Sebik Gündüz, *"II. Meşrutiyet Dönemi Kadın Algısının Sanata Yansıması: Girişimci Kişiliğiyle İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim"*, 19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi, cilt: 3, sayı: 2, 2022, s. 189.

19. yüzyılda Osmanlı Devleti, kültür ve sanat alanlarında önemli değişimler yaşamıştır. Bu dönemde, özellikle resim sanatı büyük bir değer kazanmış ve Avrupa'dan gelen ressamlar sarayda görev almaya başlamıştır. İtalyan asıllı Fausto Zonaro, 1891'de İstanbul'a gelerek hızla Osmanlı sanat çevrelerinde tanınmış, 1896'da Sultan II. Abdülhamid tarafından Yıldız Sarayı baş ressamı olarak atanmıştır. Zonaro, bu görevini 14 yıl boyunca başarıyla yürütmüş, Osmanlı resim sanatının gelişimine büyük bir etki yapmıştır.[161]

Mihri Hanım'ın Batı sanatına olan ilgisi, Osmanlı Devleti'nin son dönemindeki sanat modernleşme sürecine önemli katkılar sağlamıştır. Geleneksel Osmanlı sanatını aşarak Batı tarzı resim teknikleri ve estetik anlayışını benimseyen Mihri Hanım, kısa sürede yetkinliğini kanıtlamıştır. Fausto Zonaro'nun disiplinli eğitiminden faydalanarak geliştirdiği yetenekler, onu dönemin diğer sanatçılarından ayırmış ve dikkat çekmesini sağlamıştır. Mihri Hanım'ın eserleri, Osmanlı'daki modern sanat anlayışının gelişmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Dönemin tek sanat akademisi olan Sanayi-i Nefise Mektebi, kadın öğrencilere kapalıdır ve bu durum, Mihri Hanım gibi yetenekli kadınların eğitim fırsatlarını kısıtlamıştır. Bu engelleri aşmak için yurt dışına gitme kararı alan Mihri Hanım, uluslararası bir perspektif kazanmış ve sanatını geliştirme fırsatı bulmuştur. Yurt dışındaki eğitim süreci, onun sanatsal kimliğinin oluşumunda ve kariyerinin ilerlemesinde belirleyici olmuştur.

4.1.1. Mihri Hanım'ın İlk Kadın Ressam Olarak Kabul Edilmesi

Mihri Hanım'ın mücadelesi, yalnızca kendi sanatsal kariyerini inşa etmekle kalmamış, aynı zamanda diğer kadınlara da ilham kaynağı olmuştur. Bu nedenle, Mihri Hanım'ın çalışmaları ve katkıları, Osmanlı toplumunda kadınların sanatsal ve eğitsel alanda daha görünür olmalarının önünü açmış ve bu alandaki dönüşüm sürecine önemli bir katkı sağlamıştır.

---

[161] Fatma Ürekli, *Sarayın Son Başressamı Fausto Zonaro- İkbâlden İdbâr*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2014, s. 14

Türk resim sanatının gelişiminde öncü bir figür olan Mihri Hanım, yalnızca eserleriyle değil, aynı zamanda eğitimci ve yenilikçi kimliğiyle de sanat tarihinde derin bir iz bırakmıştır. Türkiye'nin ilk kadın ressamı olan Mihri Hanım, yalnızca sanatsal yeteneklerini değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümdeki etkisini de ortaya koymuştur. Sanat yoluyla kadınlara alan açma çabası, onun öğretmenlik kariyerinde de belirgin bir şekilde görülmektedir. Eğitimdeki yenilikçi tavrı ile İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunda yer almıştır.[162] Mihri Hanım, sanatsal eğitimi ve öğrencilerine sunduğu yaratıcı imkanlarla dönemin normlarını zorlayan bir sanatçı olmuştur. Mihri Hanım atölyelerde çıplak kadın modellerle yapılan çalışmalara yer vererek, dönemin kadın sanatçıları için alışılmadık bir uygulamayı hayata geçirmiştir. Ayrıca, İstanbul Arkeoloji Müzesi'nden heykeller temin ederek, erkek model çalışmalarını da öğrencilerine sunmuştur.[163] Sanat hayatında cesur adımlar atan Mihri Hanım, Türkiye'de ilk Atatürk portresini yapan kadın ressam olarak tarihe geçmiştir. Bu portre, sadece sanatsal bir başarı değil, aynı zamanda ulusal kimlik ve modernleşme sürecine sanat yoluyla katkının bir sembolüdür.[164] Ayrıca, Mihri Hanım, Papa'nın portresini yaparak uluslararası alanda da adını duyurmuş ve bu alanda ilk Türk kadın ressam ünvanını kazanmıştır. Sanat üretimindeki yenilikçi yaklaşımı farklı alanlara da taşımış, Türkiye'de ilk mask çalışmasını gerçekleştirmiştir. Bu girişimiyle sanatta üç boyutlu form arayışlarını ve malzeme kullanımını yeni bir boyuta taşımıştır. Bunun yanı sıra, eseri Louvre Müzesi'ne kabul edilen ilk Türk ressam ünvanını alarak uluslararası sanat dünyasında bir ilki gerçekleştirmiştir.[165]

Mihri Hanım'ın sanat kariyeri boyunca, Türkiye'de 32, İtalya'da 36, Fransa'da 23 ve Amerika'da 60'tan fazla olmak üzere toplamda yaklaşık 150 eseri kayda alınmıştır. Bu eserlerin sayısı, sanatçının uluslararası alanda ne denli etkili olduğunu ve sanatsal üretkenliğinin geniş bir coğrafyaya yayıldığını göstermektedir. Eserleriyle sadece

---

[162] Özlem Tekdemir Dökeroğlu, *"Bir Sanatçı İncelemesi: Mihri Müşfik ve Portreleri"*, Social Sciences Studies Journal, vol: 4, 2018, s. 5433.
[163] Zeynep Sare Dinçkal, *"Mihri Müşfik Hanım (İlk Kadın Ressam)"*, Yüz Kadın Kaleminden Yüz Öncü Kadın, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 2023, s. 132.
[164] Mahinur Tuna, İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim (Müşfik) Açba, As Yayınları, İstanbul, 2007, s. 36-37.
[165] Ayfer Yavuz, *"Modernleşme ve Çağdaş Sanatta Kültürel İletişimin İlk Türk Kadın Ressamı: Mihri Müşfik*", Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulu Dergisi, vol 3(2), 2021, s. 14.

Türkiye'de değil, aynı zamanda Avrupa ve Amerika'da da büyük bir takdir görmüştür.[166]

Mihri Hanım, birçok ilke imza atmıştır, ancak en önemlilerinden biri, idealist bir öğretmen olarak öğrencilerine yalnızca teknik bilgi sunmakla kalmamış, aynı zamanda sanatın gücüne olan inancını da aşılamış olmasıdır. Cesur bir şekilde, polis gözetiminde olmak kaydıyla Topkapı Sarayı ve köprü altı gibi açık hava mekânlarında peyzaj çalışmaları yaptırarak, sanat eğitiminde önemli bir adım atmıştır.[167]

Mihri Hanım, sanatsal üretimleriyle kadınların sanat alanında varlık göstermeleri adına önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Eğitimci kimliğiyle, kadınların sanatta daha fazla yer almasını teşvik eden öncü adımlar atmıştır. Türk resim sanatı tarihinde profesyonel anlamda ilk resim yapan kadın ressam olarak kabul edilen Mihri Hanım, bu ünvanıyla sanat dünyamızda öne çıkmıştır. Aynı dönemde yaşamış olan diğer kadın ressamlar, örneğin Müfide Kadri ve Celile Hanım da önemli isimler arasında yer almakla birlikte, Mihri Hanım'ı diğerlerinden ayıran temel unsurlar, sanatı bir meslek olarak icra etmesi, öncü bir sanatçı olarak kabul edilmesi ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasına verdiği destekle Türk sanatında iz bırakan bir figür haline gelmesidir. Genç yaşta Roma'ya, ardından Paris'e sanat eğitimi almak için gitmesi ve yurt dışında edindiği deneyimlerini Türkiye'ye döndükten sonra öğrencilerine aktarmak amacıyla öğretmenlik yapması, Mihri Hanım'ı ilk kuşak kadın ressamlar arasından ilk yapan önemli etkenlerdir.

4.1.2. Mihri Hanım'ın İtalya ve Fransa'ya İlk Gidişi

Batı resim sanatının temellerini Saray ressamı Fausto Zonaro'dan alan Mihri Hanım, on yedi yaşında akademik eğitim almak için cesur bir adım atmıştır. Fransız elçisinin eşinin desteğiyle sahte bir pasaport temin ederek, İtalya'nın başkenti Roma'ya gitmiştir.[168] Bu cesur hamle, onun sanatsal kariyerine yön vermekte ve Batı'nın sanat

[166] Mahinur Tuna, *a.g.e.,* s. 36-37.
[167] Zeynep Sare Dinçkal, *a.g.m.,* s. 132.
[168] Leyla Önen, *"Türk Resim Sanatı Tarihinde İlk ve Öncü Kadın Sanatçı Mihri Müşfik"*, The Journal of Academic Social Science Studies, year: 14 - number: 84, 2021, s. 310.

çevrelerinde kendini geliştirme fırsatı bulacağı bir dönemin başlangıcını işaret etmektedir.

Mihri Hanım'ın Roma'ya gitmesinde önemli bir destekçi, dönemin Fransız Büyükelçisi Albert Barrère'nin eşi Madam Barrère olmuştur. Madam Barrère, Mihri Hanım'a sahte bir pasaport temin ederek onun yurt dışına güvenle çıkabilmesini sağlamıştır. Ayrıca, Roma'da kaldığı süre boyunca ona ev sahipliği yaparak, sanat yolculuğunu sürdürebilmesi için büyük bir yardımda bulunmuştur.[169] Madam Barrère'nin bu desteği, Mihri Hanım'ın sanat kariyerinde önemli bir dönüm noktası teşkil etmiş ve onun uluslararası sanat çevrelerinde tanınmasına büyük katkı sağlamıştır. Mihri Hanım, Roma'da geçirdiği bu süreç boyunca sanatsal yeteneklerini geliştirme fırsatı bulmuş ve Avrupa'da adını duyuracak çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Mihri Hanım'ın o dönemde sanatın merkezi olan Paris yerine Roma'ya gitmeyi tercih etmesi, küçük yaşlarda atölyesinde eğitim aldığı Zonaro'dan etkilendiğinin kuvvetli bir kanıtıdır. Zonaro'nun sanatı ve öğretisi, Mihri Hanım üzerinde derin bir iz bırakmış ve onun sanatsal yolculuğunu şekillendirmiştir. Mihri Hanım'ın Roma'ya gitmesi, Zonaro'nun etkisi altında sanatını geliştirme arzusunu ve ona duyduğu hayranlığı yansıtmaktadır.

Mihri Hanım, yaşamı boyunca üç kez Roma'ya seyahat etmiştir. İlk yolculuğu, Batı sanatının temellerini öğrendiği Fausto Zonaro'nun etkisiyle, 1900 ile 1908 yılları arasında gerçekleşmiştir. Bu seyahatin, Mihri Hanım'ın ailesinden zorla aldığı izinle yapıldığı bilinmektedir.[170] Mahinur Tuna'nın araştırmalarına göre, Mihri Hanım, ailesinin açık bir isteksizlik ve karşıt tutum sergilemesine rağmen, zorla alınan bir izin neticesinde Roma'ya seyahat etmiştir. Bu durum, literatürde sıkça ifade edilen "kaçış" söylemlerinin aksine, Mihri Hanım'ın ailesinden aldığı rızanın, her ne kadar gönülsüz de olsa, seyahatin gerçekleşmesinde belirleyici bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Ancak, kaynakların birçoğunda "kaçtı" ifadesinin yaygın kullanımı, olayın zamanla

[169] Taha Toros, *a.g.e.,* s. 12.
[170] Mahinur Tuna, *a.g.e.,* s. 46.

farklı yorum ve söylemlerle aktarılmış olabileceğini düşündürmektedir. Taha Toros, kadın ressamlar üzerine yazılmış ilk eserlerden biri olan *İlk Kadın Ressamlarımız* adlı çalışmasında, Mihri Hanım'ın kaçtığını ifade eden araştırmacılardandır.

1919, İstanbul'un işgal yıllarındaki çalkantılı atmosferine sahne olurken, Mihri Hanım da İttihat ve Terakki Cemiyeti üyeleriyle olan yakın ilişkileri nedeniyle eleştirilerin odağı haline gelmiştir. Gazeteci Hüseyin Cahit ve siyasetçi Mehmet Cavit Bey'in tutuklanmasının ardından kendilerini ziyaret etmesi, basında aleyhine sert yazıların yer almasına yol açmıştır. İşgal altındaki İstanbul'un siyasi baskıları ve toplumsal tepkiler, Mihri Hanım'ı bu zorlu atmosferden uzaklaşarak ikinci kez İtalya'ya gidişinin nedeni olur. [171] Mihri Hanım'ın üçüncü Roma yolculuğu, 1922 veya 1923 yıllarına tarihlenmektedir. Bu seyahat, eşinden ayrılmasının ardından yaşadığı duygusal ve sosyal zorluklardan kaynaklanmış ve Roma'ya geri dönmesini sağlamıştır. [172]

Mihri Hanım, Roma'dan sonra sanatçılar şehri olarak bilinen Paris'e geçerek Montparnasse'ta yerleşmiş ve 52 Bd. Montparnasse'ta [173] kiraladığı mekânı hem ev hem de atölye olarak kullanmıştır.[174] Mihri Hanım, 1905 yılında, Sorbonne Üniversitesi'nde Siyasi Bilimler eğitimi gören, kendisinden dört yaş küçük olan Selami Müşfik ile evlenmiştir.[175] Hikmet Onat, 1911 yılında Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda düzenlenen bir desen sınavında dördüncülük kazanmış ve bu sınav sonrasında Mihri Hanım'ın kendisini koşarak tebrik ettiğini, böylelikle tanışmış olduklarını ifade etmiştir. Aynı yıl, okulda düzenlenen bir heykel ve desen sınavında Mihri Hanım'ın birincilik kazandığını da belirtmiştir.[176] İstanbul'a döndüklerinde, Paris'teki bohem yaşam tarzlarını sürdürmeye devam eden çift, 1922'nin sonlarına

[171] Leyla Önen, *a.g.m.,* s. 310.
[172] Mahinur Tuna, *a.g.e.,* s. 46.
[173] Paris'te bir mahalle.
[174] Taha Toros*, a.g.e*., s. 12.
[175] Nezahat Özcan, *"Selim İleri'den Bir Ressama Yorum Mihri Müşfik: Ölü Bir Kelebek"*, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 25, Güz 2016, s. 156.
[176] Canan Beykal, *a.g.e.,* s. 13.

doğru birtakım dedikodular nedeniyle zorluklarla karşılaşmışlardır. Bu durum, Mihri Hanım'ın tekrar yurt dışına gitme kararı almasına neden olmuştur..[177]

Paris'te yaşadığı dönemde Mihri Hanım çok sayıda eser yapmıştır. Mihri Hanım'ın 58x52 cm boyutlarında yaptığı *Çingene Kızı* isimli tablosunun (Resim 10) Louvre Müzesi'ne kabul edilmesi ve Fortin d'lvry yarışmasında ödüle layık görülmesi sanatçının yaşamında en büyük başarılardan biri olmuştur.[178] Mihri Hanım'ın, Hollanda Altın Çağı ressamlarından Frans Hals'ın (1580-1666) ünlü eseri *Çingene Kızı'nı* (Resim 11) yeniden yorumlaması, Avrupa sanatından etkilenmesinin ötesinde, dönemin toplumsal normlarına dair eleştirel bir ifade taşır. Hals'ın eserinde özgür ruhlu, bakışları kendinden emin, saçları dağınık bir kadın portresi sunulur. Bu, dönemin klasik kadın temsillerinin dışında, toplumsal kalıplara meydan okuyan bir figürdür. Mihri Hanım'ın bu portreyi yeniden ele alması, o dönemin Osmanlı toplumunda sanatın erkek egemen bir alan olduğu ve kadınların sanatçı kimliklerinin toplumsal baskılardan bağımsız olarak kolayca ifade bulamadığı bir ortamda, özgür bir duruş olarak dikkat çeker. Bu eser, Mihri Hanım'ın sanatı yalnızca bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda kadın kimliği ve özgürlüğünü savunan bir platform olarak gördüğünü yansıtır. Hals'ın özgür ve kendine güvenen kadın imgesini yeniden canlandırarak, kendi döneminin ötesinde bir sanat anlayışına ulaşır ve sanatı toplumsal normların ötesine geçirme çabasını ortaya koyar. Göğüsleri açık, cesur bakışlı bir kadını resmetmesi, onun bireysel özgürlük, cinsiyet rolleri ve sanatta özgür kimlik inşasına dair güçlü bir mesaj olarak değerlendirilebilir. Mihri Hanım, göğüsleri kapalı, saçları toplu ve güzel makyajlı bir kadın portresi yapmayı tercih edebilirdi; ancak o, geleneksel güzellik anlayışının dışına çıkarak, daha özgür ve cesur bir kadın imgesi yaratmayı tercih etmiştir.

---

[177] Taha Toros, *a.g.e,* s. 12.

[178] Özlem Gülin Dağoğlu, "*Mihri Rasim and the Founding of the Women's Fine Arts Academy, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi: a Double-edged New Social Reality"*, Osmanlı ve Türk Araştırmaları Derneği Dergisi, cilt: 6, no: 2, 2019, s. 38.



Resim 10: Mihri Hanım, Çingene Kızı, tuval üzerine yağlıboya, 58x52 cm, 1914, MSGSÜ İRHM, İstanbul. (Selda Pehlevan)



Resim 11: Frans Hals, Çingene Kızı, tuval üzerine yağlıboya, 57,8x52,1 cm, 1628, Louvre Müzesi, Paris.
(https://en.wikipedia.org/wiki/The_Gypsy_Girl_(Hals)#/media/File:Frans_Hals_008.jpg)

Mihri Hanım, Paris'te bulunduğu sırada, Türk elçiliğinde gerçekleşen bir resepsiyonda, Fransızlarla borç anlaşması yapmak üzere gelen Maliye Nazırı Mehmed Cavid Bey ile tanışma fırsatı bulmuştur. Cavid Bey, Mihri Hanım'ın entelektüel birikimi ve sanatsal yeteneklerinden oldukça etkilenmiş, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya yönelik eğitim politikaları doğrultusunda böyle bir değerli yeteneğin ülkesine kazandırılması gerektiğini savunarak, bu önerisini Maarif Nazırına iletmiştir. Sonuç olarak, 1913 yılında Mihri Hanım, Darülmuallimata resim öğretmeni olarak atanmış ve yurda dönmüştür.[179]

Mihri Hanım'ın İstanbul'a dönüşü, Mahinur Tuna'nın araştırmaları sayesinde netlik kazanmıştır. Bu araştırmalar, Mihri Hanım'ın 1913 yılında İstanbul'a döndüğünü doğrulamaktadır. Bu bilgiyi destekleyen bir kanıt ise, İRHM arşivinde yer alan Demir Turgut ile çekilmiş olan bir fotoğraftır. Fotoğrafın arka yüzünde yer alan 30 Mart 1912 tarihi, bu dönemin doğru bir şekilde belirlenmesine olanak tanımaktadır.[180] (Resim 12)



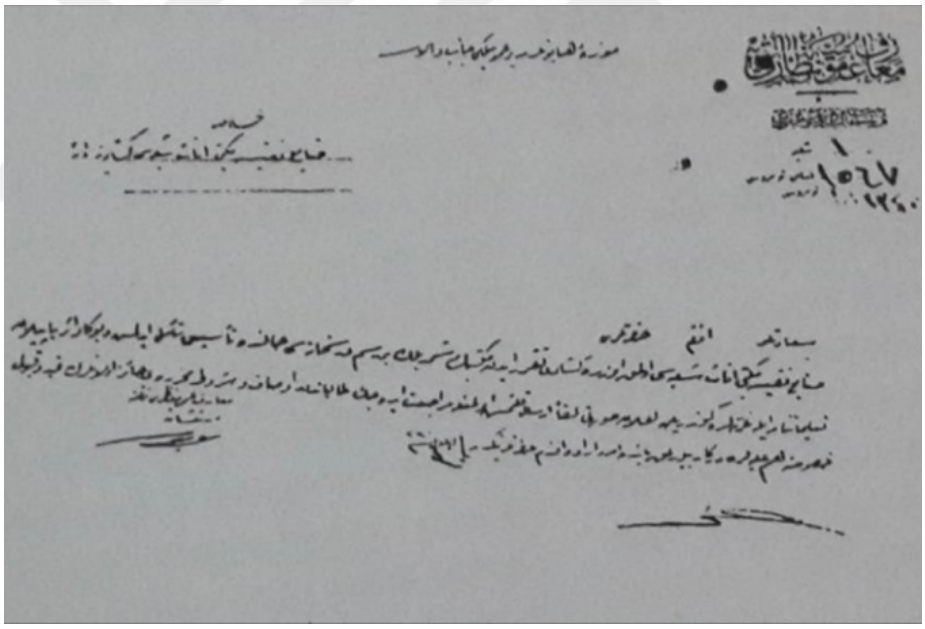
Resim 12: Mihri Hanım ve Demir Turgut'un 30 Mart 1912 tarihli fotoğrafı. **(**Mahinur Tuna)

[179] Taha Toros, *a.g.e.,* s. 13.
[180] Mahinur Tuna, *a.g.e.,* s. 41.

4.1.3. Mihri Hanım'ın Eğitim Alanındaki Faaliyetleri

1914 yılına kadar kızların devam edebileceği en üst düzey eğitim kurumları öğretmen okullarıydı.[181] Mihri Hanım, Paris'te kazandığı bilgi ve görgü birikimiyle öğrencileri üzerinde derin bir iz bırakmış, nazik ve insancıl yaklaşımıyla öğretmenlikte örnek bir figür olmuştur. Onun etkisiyle öğrencileri, kızlarına sıklıkla *Mihri* adını vererek ona hayranlıklarını ve sevgilerini göstermişlerdir.[182]

Sanâyi-i Nefise Mektebi İnâs Şubesi ve Dârülfünûn bünyesinde bir resim dershanesi açılmıştır. Bu dershaneye, resim yeteneği sınavla belirlenen ve 16 yaşından büyük öğrenciler kabul edilecektir. Başvurular, kimlik belgeleri ve eğitim diplomalarıyla Sanâyi-i Nefise Mektebi'ne yapılabilecektir. (Resim 13). [183]



Resim 13: İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi'ne öğrenci kaydı için gazetelere verilen ilan sureti. **(**Fatma Ürekli)

Aralık 1914'te, Birinci Dünya Savaşı'nın en zorlu dönemlerinden birinde, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kayıt yaptıran öğrenci sayısında dikkat çekici bir artış gözlemlenmiştir. Bu dönemde, savaşın yarattığı olumsuz koşullara rağmen, eğitim

[181] Sonnur Özdemir, *"Mihri Müşfik (Rasim)'in Sanat Eğitimi Açısından Yeri ve Önemi"*, Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science, sayı: 21, Mart 2018, s. 248.
[182] Taha Toros, *a.g.e.*, s. 13.
[183] Fatma Ürekli, *a.g.m.* s. 50-60.

kurumuna katılmayı tercih eden öğrencilerin sayısı sadece iki ay içinde elli ikiye ulaşmıştır. Bu artış, toplumun eğitimine olan duyarlılığının ve genç kadınların öğrenimlerine verdikleri önemin bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Savaşın getirdiği belirsizlikler ve zorluklar, kadınların eğitim hakkındaki kararlılığını pekiştirmiştir. [184] (Resim 14)



Resim 14: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğretmenleri ve öğrencileri. **(**Nilgün Sarp)

Mihri Hanım İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması için büyük çaba harcamış, bu okulun ayakta kalması ve gelişmesi adına her türlü zorluğa ve imkansızlığa direnmiştir.[185] İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk öğrencilerinden olan Fahrelnissa Zeid, Aliye Berger ve Güzin Duran, dönemin sanat anlayışına yön veren isimler arasında yer almıştır. Bu sanatçılar, yalnızca bireysel yetenekleriyle değil, aynı zamanda öğretmenleri Mihri Hanım'ın cesur ve yenilikçi eğitim anlayışını eserlerine yansıtmalarıyla dikkat çeker. Mihri Hanım, sanatta özgünlük ve özgür düşünceyi teşvik ederek öğrencilerine dönemin kalıplarını aşma cesareti kazandırmıştır. Soyut resimleriyle tanınan Fahrelnissa Zeid (1901-1991), Türkiye'nin ilk kazıma ve oyma

[184] *Başbakanlık Osmanlı Arşivi*, Maarif Nezareti Tedrisat-ı Aliye Dairesi, 162 / 39.
[185] Oğuz Dilmaç, *a.g.m.,* s. 111.

gravür sanatçısı olan Aliye Berger (1903-1974) ve ressam Feyhaman Duran'ın (1886-1970) eşi olarak bilinen Güzin Duran (1898-1981), bu eğitimden aldıkları ilhamı sanatlarına taşımıştır. Sanatsal ifade biçimlerinde görülen yenilikçi ve özgün yaklaşımlar, Mihri Hanım'ın etkisinin güçlü bir yansımasıdır.[186]

Mihri Hanım, sadece sanat dünyasında değil, aynı zamanda edebiyat ve siyaset alanlarında da önemli isimlerle tanışmış ve bu kişilerin portrelerini yapmıştır. Servet-i Fünun topluluğunun önemli yazarlarından Tevfik Fikret (1867-1915) ile yakın bir dostluk kurmuş, onun portresini yaparak bu ilişkiyi sanatsal bir şekilde ölümsüzleştirmiştir.[187] Tevfik Fikret, Mihri Hanım'ın eserlerine olan ilgisini sıkça dile getirmiş, sanatçının çalışmalarını takdir etmiştir.

> *"Yukarıda bir hanım var. Resimler yapıyor. Bilseniz "Rübab"ı o kadar güzel yorumluyor ki, yazdıklarım bu kadar anlamlı mı imiş! Diye şaşırıyorum." Ardından Tevfik Fikret, Mihri Hanımın yaptığı portresini Ruşen Eşref'e göstererek: Bakın, bu ne güzel.. Benim başımı olağanüstü çizmiş. Şöyle, buruna doğru geldikçe incelen bir baş!" der."*[188]

Tevfik Fikret ile Mihri Hanım arasındaki dostluğun temelinde, her iki sanatçının sanata olan derin ilgisi yatmaktadır. Tevfik Fikret'in resim sanatına olan ilgisi çocukluk yıllarına kadar uzanmakta olup, şair okul dönüşlerinde odasına kapanarak hem şiir yazmakta hem de resimle ilgilenmektedir.[189] Fikret'in bu sanatsal tutkusu, ilerleyen yıllarda Mihri Hanım ile kurduğu yakın ilişkinin en güçlü temellerinden birini oluşturmuştur. Sanatı bir ifade aracı olarak benimsemesi, Mihri Hanım'la paylaştığı bu ortak ilgi sayesinde, dostluklarını daha da derinleştirmiştir.

Buna karşılık, Mihri Hanım'ın edebiyat çevresine duyduğu ilgi de bu dostluğun gelişimine katkı sağlamıştır. Fikret, odasında resim yaptığı bir anısını şu şekilde ifade etmiştir:

---

[186] Nilgün Sarp, *Bir Osmanlı Prensesi Ressam Mihri Müşfik*, İstanbul Kadın Ressamlar Derneği Yayınları, İstanbul, 2011, s. 66.
[187] Zeynep Sare Dinçkal *a.g.m.,* s. 133.
[188] Taha Toros, *a.g.e.,* s. 13-14.
[189] Burcu Pelvanoğlu, *a.g.e.,* s. 64.

"Burada çalışır, şiir yazar ve resim yapardım. "Ressam Tevfik" diye kocaman bir yazı hazırlamış ve içeriden oda pencereme asmıştım. Dışarıdan bakınca yazıyı ters gördüm, canım sıkıldı."[190]



Resim 15: Mihri Hanım, Tevfik Fikret Portresi, Kağıt/Pastel, 71x61 cm, tarihi bilinmiyor, Aşiyan Müzesi, İstanbul. (Selda Pehlevan)

Tevfik Fikret, yalnızca Türk edebiyatı alanında değil, sanat dünyasında da önemli bir yere sahiptir. Dönemin önde gelen sanatçılarından Fahiman Bey[191], Fikret'in sanatsal yeteneğini şu şekilde değerlendirmiştir: *"Eğer Fikret, bir iki yıl Avrupa'da kalarak resim eğitimi almış olsaydı, Türk sanat dünyasının en yetkin ve özgün ressamlarından biri olabilirdi."*[192]

Bu değerlendirme, Fikret'in doğuştan gelen sanatsal kabiliyetinin ve estetik anlayışının daha geniş imkanlarla desteklenmesi durumunda ulaşabileceği potansiyeli

[190] Orhan Karaveli, *Ölümünün Doksanıncı Yılında Tevfik Fikret ve Haluk Gerçeği*, Pergamon Yayınları, İstanbul, 2005, s. 162.
[191] Burada bahsedilen kişi ressam Feyhaman Duran'dır.
[192] Kemalettin Şükrü, *Tevfik Fikret Hayatı ve Şiirleri*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1931, s. 14.

ortaya koymaktadır. Günümüzde, Fikret'in sanata olan katkıları, Aşiyan Müzesi'nde sergilenen 25'e yakın tablosuyla somut bir şekilde gözler önüne serilmektedir.

Tevfik Fikret'in vefat ettiği 19 Ağustos 1915 Perşembe günü, odasına giren ilk kişi Mihri Hanım olmuştur. Batıdaki uygulamalardan ilham alan Mihri Hanım, şairin yüzünün kalıbını almış ve bu, Türk tarihinde yapılan ilk ölüm maskesi olma özelliğini taşımıştır.[193] (Resim 16) Bu mask, günümüzde Aşiyan Müzesi'nde sergilenmekte olup hem Mihri Hanım'ın sanatsal mirasının hem de Tevfik Fikret'in hatırasının önemli bir parçası olarak korunmaktadır.[194]



Resim 16: Tevfik Fikret'in Mihri Hanım tarafından alınan maskı, 1915, Aşiyan Müzesi, İstanbul. (Selda Pehlevan)

Mihri Hanım, Tevfik Fikret ile yakın dostluğu sayesinde Hüseyin Cahit Yalçın (1875-1957) ile tanışma fırsatı bulmuş; bu tanışıklık, onu edebiyat çevresine ve dönemin önde gelen isimlerine daha yakın hale getirmiştir. Tevfik Fikret ve Hüseyin Cahit Yalçın'ın Ağustos 1908'de kurduğu Tanin Gazetesi[195], İttihat ve Terakki

[193] Taha Toros, *a.g.e.,* 14.
[194] Nilgün Sarp, *a.g.e.,* s. 68.
[195] Servet-i Fünun döneminde çıkarılan bir gazete.

Cemiyeti'nin siyasi görüşlerine destek veren önemli bir yayın organı olarak faaliyet göstermiştir.[196] Bu dostluk ve tanışıklıklar sayesinde Mihri Hanım, Hüseyin Cahit Yalçın'ın eşi Mevsume Hanım'ın portresini yapma olanağı bulmuştur. Sanatçı, *Mevsume Hanım Portresi*'nde (Resim 17) dönemin seçkin ailelerine özgü zarafet ve asaleti yansıtan bir kıyafet ve duruş tercih etmiş; figürün kendine güvenini vurgulayan bir ifade kazandırmıştır. Mevsume Hanım'ın bacak bacak üstüne atarak oturduğu duruş, onun yüksek sosyal statüsünü simgelerken, Mihri Hanım kıyafet seçimi ve figürün duruşuyla Mevsume Hanım'ın toplumsal konumunu görsel olarak ifade etmiştir. Mevsume Hanım'ın çekinmeden izleyicilere bakması önemli bir detaydır. 19. yüzyıl Fransız kadın ressamların eserlerinde görülmeyen bir ayrıntıdır.

Portrede yalnızca figürün betimlenmesiyle yetinilmemiş; mekânda yer alan mobilya ve dekoratif unsurlarla dönemin seçkin ailelerinin yaşam tarzı da resmedilmiştir. Ortamın zenginliği, kullanılan mobilya ve detaylı dekoratif unsurlarla öne çıkmış; bu unsurlar, Mevsume Hanım'ın ait olduğu sosyal çevre ve statüyü daha belirgin hale getirmiştir. Mihri Hanım'ın otoportreleri ve portrelerinde yer alan kadın figürleri, Osman Hamdi Bey'in eserlerindeki kadın imgelerinden tamamen farklı bir duruş sergiler.[197]

[196] https://www.yapikrediyayinlari.com.tr/yazarlar/huseyin-cahit-yalcin (Erişim Tarihi: 27 Kasım 2024)
[197] Özlem Tekdemir Dökeroğlu, *a.g.m.*, s. 5438.



Resim 17: Mihri Hanım, Mevsume Yalçın Portresi, tuval üzerine yağlıboya, tarihi, ölçüleri ve yeri bilinmiyor. (Nilgün Sarp)

Mihri Hanım'ın *Naile Hanım Portresi* (Resim 18) Osmanlı'da güçlü kadın imgesini yansıtan önemli bir sanat eseri olarak dikkat çekmiştir. İttihat ve Terakki Cemiyeti kurucularından Ahmet Rıza Bey'in annesi Naile Hanım'ı resmeden Mihri Hanım, bu portrede Osmanlı kadınının otoriter yönünü ortaya koymuştur. Naile Hanım'ın Osmanlı konak yaşamını yansıtan detaylı bir ortamda, dönemin modasına uygun kıyafetlerle divanda oturması, onu evin hâkim figürü olarak betimlemiştir. Eserdeki tespih gibi simgesel ögeler, Naile Hanım'ın otoritesini pekiştiren unsurlar olarak yer almıştır. Mihri Hanım, Naile Hanım'ın kendinden emin duruşunu ve öz güvenli bakışlarını, Osmanlı toplumunda kadının söz sahibi olabileceğine dair güçlü bir sanatsal temsil olarak işlemiştir. Mihri Hanım, bu portre aracılığıyla Osmanlı'da kadınların toplumsal konumuna dair özgün bir yorum sunmuştur.[198] Mihri Hanım Naile Hanım Portresi'nde diğer eserlerinde çok sık rastlanmayan Doğulu bir ev mekanı

[198] Özlem Tekdemir Dökeroğlu, *a.g.m.,* s. 5438.

tercih etmiştir. Mihri Hanım'ın diğer portre çalışmalarında Mevsume Yalçın portresinde olduğu gibi Batılı tarzda evler ve kostümler yer alır.



Resim 18: Mihri Hanım, Naile Hanım Portresi, tuval üzerine yağlıboya, tarihi, ölçüleri ve yeri bilinmiyor. (Taha Toros)

Mihri Hanım'ın *Bitmeyen Senfoni* (Resim 19) adlı eseri, Müşfik Bey'in annesinin portresidir. Bu eserin ortaya çıkışı, Mihri Hanım'ın Selanik'te kaldığı döneme dayanmaktadır. Müşfik Bey, Mihri Hanım'ı Selanik'te ailesinin yanına bıraktığında, Mihri Hanım, bu süre zarfında aile üyelerinin portrelerini yapma fırsatı bulmuştur. *Bitmeyen Senfoni* isimli eser de bu dönemin önemli bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Eserin anlamı, portresi yapılan kişinin ruh hali değişikliklerini yansıtmasıyla derinleşmiştir. Mihri Hanım, Müşfik Bey'in annesinin portresini yaparken modelin ruh halindeki değişimlerin yarattığı karmaşıklığı eserine başarıyla aktarmıştır. Bu ruh hali dalgalanmaları, portreye dinamik bir karakter kazandırmış ve ona *Bitmeyen Senfoni* adının verilmesine sebep olmuştur. [199] Eserde, kadının ellerini kucağında birleştirerek

[199] Mahinur Tuna, *a.g.e,* s. 43.

oturması ve izleyiciye doğrudan bakışı, geleneksel kadın duruşu yerine güçlü bir karakter imgesi çizmektedir. Eserdeki figür, sakin ama kararlı ifadesiyle evin hâkimi ve gücü elinde tutan bir kadın imajını yansıtmaktadır. Arka planda yer alan pencere ve şehir manzarası, esere derinlik katarken figürün yaşam alanıyla olan bağını da vurgulamaktadır. Pencere korkulukları, Fransız kadın ressamların eserlerinde sıklıkla görülen sınır ve kısıtlama metaforlarını çağrıştırsa da bu eserde farklı bir işlev üstlenmektedir. Burada korkuluklar, bir sınır oluşturmaktan ziyade mekânsal düzeni belirginleştirmek ve derinlik hissi yaratmak amacıyla kullanılmıştır. Figür, pencere korkuluklarının ötesinde uzanan şehir manzarasına rağmen izleyiciyle doğrudan göz teması kurarak güçlü ve hâkim bir duruş sergilemektedir. Bu unsurlar, figürün ev içindeki varlığı ile dış dünyadaki etkisi arasında bir bağ kurarak eserin çok katmanlı yapısını güçlendirmektedir.



Resim 19: Mihri Hanım, Bitmeyen Senfoni, tuval üzeri yağlıboya, tarihi, ölçüleri ve yeri bilinmiyor. (https://www.yeryuzundebeyazizler.com/sanatsal-ressam-mihri-hanim-72)

Mihri Hanım'ın, Roma'ya gitmeden önce, 1922 yılında hasır bir koltukta kahve içerken kendisini resmettiği *Otoportresi* (Resim 20) sanatçının sanatsal ve toplumsal kimliğini güçlü bir biçimde yansıtır. Bu otoportre hem Osmanlı döneminde kadın sanatçılar için alışılmadık bir varlık gösterme cesaretini sembolize eder hem de Mihri

Hanım'ın bağımsız ve kararlı ruhunu izleyiciye sunar. Dönemin estetik anlayışına uygun kıyafetleri, saç modeli ve makyajıyla Mihri Hanım, toplumun estetik değerlerine uyum sağlarken aynı zamanda bu kalıpların ötesinde bir sanatçı kimliğine işaret eder. Hasır koltuğa oturmuş, elinde kahve fincanıyla betimlenişi, onun günlük bir anını sanatsal bir ifadeye dönüştürme yeteneğini gösterirken aynı zamanda içsel özgürlüğünü de simgeler. Bakışlarındaki kendinden emin ifade, Osmanlı kadın sanatçılarının yeni bir döneme girme cesaretini temsil eder. Mihri Hanım'ın bu otoportresi, sanatçının yetenekleri kadar, toplumdaki konumunu, bağımsız bir sanatçı olarak varoluşunu da gözler önüne serer. Duruşundaki kendine güven, yalnızca sanatıyla değil, aynı zamanda toplumsal kimliğiyle de ön plana çıkan Mihri Hanım'ın Osmanlı kadınlarına güçlü bir örnek teşkil ettiğini gösterir.[200] Mihri Hanım'ın otoportresi, dönemin modasına uygun zarif takılar ve şık elbiselerle güçlü ve asil bir kadın imgesi yaratır. Mihri Hanım, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması için gerekli kaynakların sağlanmasına destek olmak amacıyla, parmağındaki yüzüklerden birini satarak bu önemli girişime katkıda bulunmuştur.[201] Birçok kaynakta bu otoportrenin yalnızca yarım bir çalışma olduğu düşünülse de Taha Toros'un *İlk Kadın Ressamlarımız* adlı eserinde yer alan orijinal hali, portrenin aslında tam boy bir otoportre olduğunu ortaya koymaktadır. (Resim 21)

[200] Nilgün Sarp, *a.g.e.,* s. 98.
[201] Leyla Önen, *a.g.m*., s. 313.



Resim 20: Mihri Hanım, Otoportre detayı, tuval üzerine yağlıboya, 71cm x61 cm, tarihi ve yeri bilinmiyor. (Taha Toros)



Resim 21: Otoportre'yi orijinal boyutlarıyla gösteren fotoğraf. (Taha Toros)

Mihri Hanım'ın *Aynalı Gözde* (Resim 22) isimli eseri, genç bir kadının aynaya bakışını temel alarak estetik ve anlam yüklü bir anlatım sunmaktadır. Modelin rahat

duruşu, sanatçının figürü bireysel bir özne olarak ele alışıyla birleşerek doğal bir zarafeti yansıtır. Genç modelin üzerindeki şeffaf gecelik, arka planla uyumlu bir bütünlük oluştururken, pürüzsüz ve aydınlık teniyle kadın güzelliği vurgulanmıştır. Kadının aynaya odaklanmış ifadesi, yalnızca fiziksel bir yansımanın ötesinde, bireyin içsel sorgulamalarını ve kendini keşfetme sürecini de çağrıştıran güçlü bir anlatım sunar. Bu eser, Mihri Hanım'ın kadın bedenine sanatsal yaklaşımındaki özgünlüğü ve zarafeti ortaya koymaktadır. Her ne kadar Celile Hanım'ın nü çalışmaları kadar geniş çapta tanınmamış olsa da *Aynalı Gözde* Mihri Hanım'ın çıplak figürler üzerine etkileyici bir yorum geliştirdiğini göstermektedir. Sanatçının ışık ve gölgeyi ustalıkla kullanarak bedensel güzelliği ön plana çıkarması, figüre derinlik ve anlam katan unsurlardan biridir. *Aynalı Gözde* hem teknik hem de sanatsal bakımdan kadın figürünü bir estetik ve ifade aracı olarak ele alan yenilikçi bir eser niteliği taşımaktadır.



Resim 22: Mihri Hanım, Aynalı Gözde, karton üzerine pastel boya, 85x68, tarihi bilinmiyor, Suna-İnan Kıraç Koleksiyonu. (Mahinur Tuna)

Mihri Hanım, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde canlı modelle çalışmanın henüz yasak olduğu bir dönemde, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde önemli bir yeniliğe imza

atmıştır. Gayrimüslim yaşlı bir erkek modeli, Zaro Ağa'yı, öğrencileriyle çalışmak üzere sınıfa getirmiştir. Bu cesur girişim, bir ilktir.[202]

> *"Hakkı aliniz var efendim, bir hanım mektebine bir erkek heykeli gitmiş, tabii doğru değil, ama biz ona bir peştamal takarız" diyerek durumu akıllıca çözümleme yoluna gitmiştir. İnas'ta bir süre sonra yaşlı ve giyinik olmak şartıyla erkek model kullanmalarına da izin verilmiş, ünlü Zaro Ağa model olması için kızların resim atölyesine getirilmiştir."*[203]

Mihri Hanım'ın Batıda aldığı anatomi bilgisini eserlerine yansıtma çabasıyla da dikkat çeker. Nitekim, *Aynalı Gözde* adlı eserinde, bu akademik altyapısını ve anatomi bilgisini sanatına nasıl ustalıkla entegre ettiğini gözler önüne sermiştir.

1922-1923 yıllarında, kesin tarih netleşmemekle birlikte, Mihri Hanım üçüncü kez Roma'ya gerçekleştirdiği ziyarette, İtalya'nın milli kahramanı ve ünlü şairi Gabriele D'Annunzio'nun (1863-1938) portresini yapma fırsatı bulmuştur. Bu çalışma, yalnızca sanatsal bir başarı değil, aynı zamanda D'Annunzio ile bir dostluğun başlangıcı olmuştur.[204] Bu tanışıklık, yalnızca sanatsal bir birliktelik değil, aynı zamanda Mihri Hanım'ın uluslararası alandaki konumunu güçlendiren önemli bir gelişme olmuştur. D'Annunzio, Mihri Hanım'ın yeteneğini takdir etmiş ve onu Papa XV. Benedict'in portresini yapmak üzere önermiştir.[205] Katolik dünyasının muhafazakâr gelenekleri nedeniyle Papa'nın bir Müslüman kadına poz vermesi fikrine mesafeli yaklaştığı belirtilmiştir. Ancak, D'Annunzio'nun etkisi ve ısrarı, bu önyargının aşılmasında etkili olmuştur. Mihri Hanım, Türk ve Müslüman kimliğiyle sanat dünyasında bir ilke imza atarak, uluslararası tanınırlığa ulaşan ilk Türk kadın sanatçı olmuştur. Sanatsal yetenekleri ve özgün üslubuyla dikkat çeken Mihri Hanım, Papa XV. Benedict'in portresini yapan ilk Türk kadın ressam ünvanını da almıştır.[206] Bu çalışma, yalnızca onun bireysel kariyerinde değil, aynı zamanda Türk kadın

---

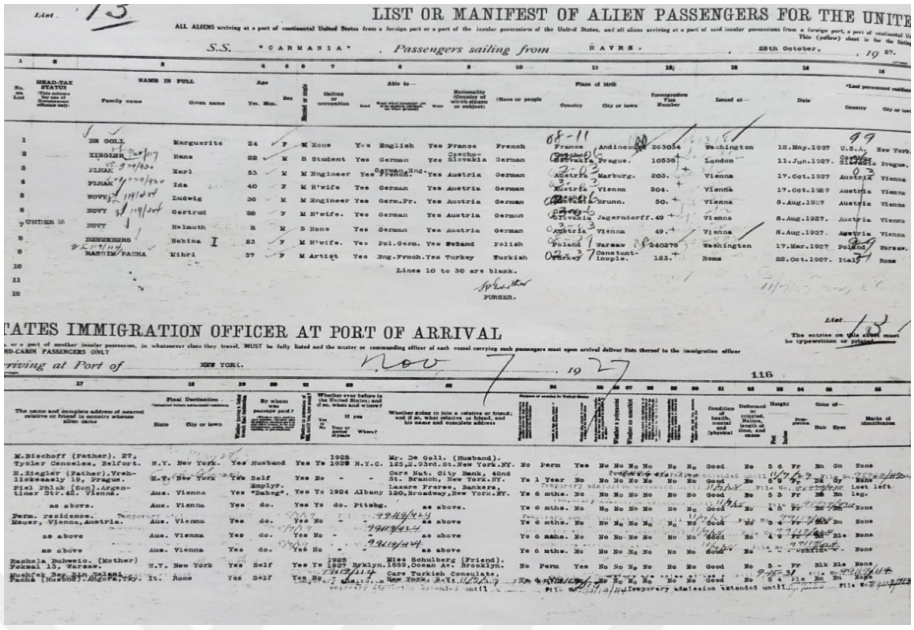
[202] Nilgün Sarp, *a.g.e.,* s. 68.
[203] Sonnur Özdemir, *a.g.m*., s. 249.
[204] Taha Toros, *a.g.e.,* s. 16.
[205] Nezahat Özcan*, a.g.m.,* s. 157.
[206] Leyla Önen, *a.g.m.,* s. 310-311.

sanatçılarının uluslararası sahnedeki temsili açısından büyük bir öneme sahiptir. Mihri Hanım'ın Vatikan'a kabul edilerek Papa'nın portresini yapması, dönemin kültürel ve toplumsal engellerine meydan okuyan bir olay olarak değerlendirilmiştir. Papa XV. Benedict'in portresi, tamamlandıktan sonra bir süre Vatikan Müzesi'nde sergilenmiş[207] ve hem sanatsal hem de kültürel bir sembol olarak büyük ilgi görmüştür.

4.1.4. Mihri Hanım'ın Son Kez Yurt Dışına Çıkışı

Mihri Hanım'ın Amerika'ya gidişiyle ilgili bilinen bazı bilgiler, tarihi belgeler ışığında yeniden değerlendirilmiştir. Taha Toros'un aktardığına göre, Mihri Hanım'ın kız kardeşi Enise Salih Hanım'ın İsviçre'de veremden ölmesi ve ardından yeğeni Hale Asaf'ın Paris'te meme kanserinden vefat etmesi gibi olaylar Mihri Hanım'ın Amerika'ya göç etmesinde etkili olmuştur.[208] Mihri Hanım'ın Amerika'ya gidişiyle ilgili önceki bilgi, günümüze ulaşan yolcu manifestosu ile çelişmektedir. (Resim 23) Manifestoya göre, Mihri Hanım 28 Ekim 1927'de Roma'dan Amerika'ya, Carmania adlı gemiyle hareket etmiş ve 7 Kasım 1927'de New York'a ulaşmıştır. Gemiye toplamda 9 yolcu binmiş olup, Mihri Hanım manifestoda adı, soyadı, yaşı, mesleği, medeni durumu, milliyeti ve ikamet ettiği yer gibi ayrıntılarla yer almaktadır. Belgeye göre, Amerika'ya bekâr olarak kayıt yaptırmış ve eşi Müşfik Bey'i akrabası olarak belirtmiştir. Bu durum, Mihri Hanım'ın Amerika'ya Paris'ten değil Roma'dan geçtiğini ve Amerika'ya gitme kararının yeğeni Hale Asaf'ın ölümünden bağımsız olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, Hale Asaf'ın vefat tarihi ile Mihri Hanım'ın Amerika'ya gidişi arasında yaklaşık dokuz yıl bulunmaktadır, bu da göç kararının kişisel kayıplardan değil, farklı sebeplerden kaynaklandığını göstermektedir.[209]

[207] Leyla Önen, *a.g.m.,* s. 310-311.
[208] Taha Toros, *a.g.e.,* s. 16.
[209] Mahinur Tuna, *a.g.e.,* s. 54.



LIST OR MANIFEST OF ALIEN PASSENGERS FOR THE UNITE

S.S. "CARMANIA" . Passengers sailing from HAVRE , 28th October, . 19 27.

UNITED STATES IMMIGRATION OFFICER AT PORT OF ARRIVAL

Arriving at Port of NEW YORK. NOV 7 . 19 27

116

Resim 23: Mihri Hanım'ın Roma'dan Amerika'ya Carmania gemisi ile gidişini gösteren bir yolcu manifestosu. (28 Ekim 1927 Roma'dan kalkış- 7 Kasım 1927 New-York'a geliş) **(**Mahinur Tuna)

Mihri Hanım, Paris'ten Amerika'ya geçtikten sonra ressam ve profesör olarak tanınmaya başlamış, sergiler düzenleyip eserleri büyük ilgi görmüştür. Hem Amerikan hem de Türk basınında başarıları geniş yer bulmuş, 26 Aralık 1928 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde sergisi haber yapılmış, New York Times ise onu "Noblewoman" olarak anmıştır. (Resim 24) [210]

[210] Mahinur Tuna, a.g.e., s. 54.



Cumhuriyet

Dünyada neler oluyor

Ressam Mihri H. Nev-yorkta tablolarını teşhir ediyor

Ressam Mihri Besim hanımın kendi yaptığı portresi

manken kızlar

Dünyanın en bahtiyar kadınlarıdır

Amerikada Türk olduğunu iddia eden saksofoncu

Resim 24: 26 Aralık 1928 Cumhuriyet Gazetesi'nde Dünyada neler oluyor başlıklı Mihri Hanım haberi. **(**Nilgün Sarp Arşivi)

II. Dünya Savaşı'nın tüm yıkıcılığıyla sürdüğü yıllarda, Mihri Hanım hayatını Amerika Birleşik Devletleri'nin Maine eyaletinde yeniden şekillendirerek varlıklı bir Amerikalı ile evlenmiş ve yaşamının son yıllarını New York ile Maine arasında geçirmiştir. 1950'lerin başında Mihri Hanım'ın arkadaşlarına gönderdiği bir mektupta cenazesinin kimsenin katılımı olmadan gerçekleştirilmesini ve ölümünün ancak definden sonra bildirilmesini vasiyet etmiştir. Bu dileği doğrultusunda, sanatçının cenazesi Maine'de sade bir törenle toprağa verilmiştir.[211]

[211] Mehtap Pazarlıoğlu- Ceren Gürçay Yılmaz, "*Türk Resim Sanatı Tarihinde Öncü Kadın Ressamlar*", Sanat ve Tasarım Dergisi, 34, 2024, s 123.

4.2. Müfide Kadri Hanım (1890-1912)

Taha Toros, Müfide Kadri'yi İstanbul'da resim öğretmenliği yapan ilk kadın eğitimci olarak belirtmektedir.[212] Mihri Hanım, profesyonel resim tekniği ve sanat alanındaki öncülüğü sayesinde, birçok sanat tarihçisi tarafından Türkiye'nin ilk kadın ressamı olarak kabul edilmiştir. Bununla birlikte, Müfide Kadri'nin Türkiye'nin ilk kadın resim öğretmeni olarak anılması, sanat tarihimizde ona ayrıcalıklı ve önemli bir yer kazandırmaktadır. Bu ünvan, sanat eğitimine yaptığı katkılar açısından büyük bir değer taşımaktadır.

Müfide Kadri, 1889 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir.[213] Müfide Kadri, Altunizade'de hesap işleriyle ilgilenen, dini bilgisi ve servetiyle tanınan Kadri Bey tarafından evlat edinilmiştir. Kadri Bey, Müfide'nin öz babası değildir; genç yaşta annesini verem hastalığından kaybetmesi üzerine onu himayesine almıştır.[214] Müfide Kadri, annesinin trajik kaderini paylaşarak yaşamını genç yaşta yitirmiştir.

Kadri Bey, Müfide Kadri'nin eğitimine büyük önem göstermiştir. Resmi bir eğitim almamasına rağmen, Müfide Kadri güzel sanatların her dalında üstün bir yetenek sergilemiştir. Bu doğal yeteneği, sanatsal ifadesinde öne çıkan en belirgin özelliklerden biri olmuştur.[215]

Müfide Kadri, genç yaşta fark edilen resim ve müzik yeteneği sayesinde Osman Hamdi Bey ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğretmenlerinden Salvatore Valeri'den özel dersler almıştır. Osman Hamdi Bey, onun yeteneğini takdir ederek birebir eğitimle gelişimine katkıda bulunmuştur.[216]

---

[212] Alev Berberoğlu, *"Hakkını Arayan Bir Öğretmen: Ressam Müfide Kadri"*, Toplumsal Tarih Dergisi, Aralık 2024, s. 69.
[213] Naz Gülina Mısırlı, "Cumhuriyet Dönemi Kadın Sanatçıları Üzerine Bir Müze Tasarımı", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015, s. 29.
[214] Nazan Azeri, *"Batılılaşma Hareketleri İçinde Kadın Ressamlar"*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996, s. 48.
[215] Hatice Tekin, *"Şehbâl Mecmuasına Göre XX. Yüzyıl Başlarında Osmanlı Kadınının Entelektüel Dünyası"*, Yüksek Lisans Tezi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019, s. 28.
[216] Taha Toros, *a.g.e.,* s. 20.

Asker Ressamlar Kuşağı'nın önemli ressamlarından olan Halil Paşa'dan (1857-1939) da resim dersleri alan Müfide, sanatsal yetenekleriyle çevresinde takdir toplamıştır.[217] Müfide Kadri, özel resim dersi alan ilk Türk kadın sanatçı olmuştur. [218] Halil Paşa'nın *Ressam Kızın Atölyesi* (Resim 25) adlı tablosu, bir kadın ressamın sanatsal yaratım sürecine ışık tutan detaylı bir iç mekân kompozisyonu olarak dikkat çekmektedir. Resimdeki figür, dönemin sanat ve eğitim ortamındaki kadınların yerini ve sanat pratiği içindeki varlıklarını yansıtır. Halil Paşa'nın bu eseri, o dönemde kadınların eğitim alabilmesi ve sanatla ilgilenebilmesi için sunulan sınırlı olanaklar düşünüldüğünde oldukça özel bir bakış açısı sunmaktadır. Tablodaki kadının kimliği belirsiz olsa da bu figürün ressam Müfide Kadri olabileceğine dair önemli bulgular bulunmaktadır. Bu bulgular arasında ilk olarak, Müfide Kadri'nin *Otoportre* (Resim 26) adlı eserindeki yüz ifadesinin, *Ressam Kızın Atölyesi*'ndeki figürle belirgin bir şekilde benzerlik göstermesidir. Ayrıca, Müfide Kadri'nin Halil Paşa'dan resim eğitimi aldığına dair mevcut bilgiler, resimdeki kızın Müfide Kadri olma olasılığını güçlendiren bir başka delil olarak öne çıkmaktadır.



Resim 25: Halil Paşa, Ressam Kızın Atölyesi, tuval üzerine yağlı boya, 41x33 cm, tarihi bilinmiyor, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu, İstanbul. (Sabancı Müzesi Arşivi)

[217] Ahmet Kamil Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediyesi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 155.
[218] Selda Alp, *"I. Meşrutiyet Döneminde Kadın Sanatçılar ve Kadın Resimleri",* Anadolu Sanat: Süreli Sanat ve Kültür Dergisi, 1999, s. 15.



Resim 26: Müfide Kadri, Otoportre, boyutu, tarihi ve yeri bilinmiyor. (Taha Toros)

Dönemin önde gelen kadın ressamlarından Müfide Kadri, Sultan II. Abdülhamid'in torunu Adile Sultan'a resim eğitimi vermiştir. Kadri, Osmanlı sanat dünyasında hem yetenekli bir ressam hem de bir eğitimci olarak dikkat çekmiştir.[219] Müfide Kadri, yalnızca bir sanatçı kimliğiyle değil, aynı zamanda sanatı topluma aktaran bir eğitimci olarak da öne çıkmaktadır. Eğitim hayatına Nümune Mekteplerinde öğretmen olarak başlamış, ardından Nümune-i İnas adlı kız okulunda görev yaparak özellikle kadınların eğitimine ve toplumsal eşitliğin sağlanmasına yönelik önemli katkılarda bulunmuştur. Sanat eğitiminin birey ve toplum üzerindeki dönüştürücü etkisine inanarak, öğrencilerine yalnızca teknik bilgi kazandırmakla kalmamış, aynı zamanda sanatsal düşünceyi ve estetik duyarlılığı da aşılamayı hedeflemiştir.[220]

Darülmuallimatta Müfide Kadri'nin öğrencisi olan Harika Lifij (1890-1991), Müfide Kadri'nin öğretme tarzını şu şekilde dile getirmiştir:

---

[219] Tomür Atagök, *Kadın, Yaşam, Kültür 1*, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul, 1993, s. 4.
[220] Taha Toros, *a.g.e.,* s. 20.

"Müfide Hanım'dan önceki hocalar, tahtaya çizdikleri dörtgenleri kopya etmelerini isterken; Müfide Hanım, vazolar ve kendi kemanıyla natürmortlar düzenlemiş ve öğrencilerini doğadan çalışmaya yöneltmiştir."[221]

Kadri'nin resim öğretiminde benimsediği yaklaşım, dönemin geleneksel yöntemlerinden farklılık göstermektedir. Kadri'nin eserlerinde gözlemlenen Batı etkileri, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde sanat alanında yaşanan Batılılaşma hareketinin bir yansımasıdır. Müfide Kadri, yalnızca resim sanatıyla değil, aynı zamanda geniş bir entelektüel birikime ve çok yönlü sanatsal yeteneklere sahip bir sanatçı olarak tanınır. Doğu ve Batı edebiyatı üzerine derin bir bilgi birikimi bulunan Kadri, bu kültürel zenginliği sanatına yansıtarak dönemin en dikkat çekici figürlerinden biri haline gelmiştir.

19. yüzyıl sanat ortamında, edebiyat ve resim çevreleri arasındaki yakın dostluklar dikkat çekicidir. Mihri Hanım'ın Tevfik Fikret ile kurduğu derin dostluk, dönemin önemli edebiyatçıları arasında yer alan Halide Edip Adıvar ile Müfide Kadri arasında da benzer bir bağa sahiptir. Kadın hakları ve milli mücadele konularını eserlerine yansıtan Halide Edip Adıvar (1884-1964), son kitabı *Son Eseri*'ni, genç yaşta veremden hayatını kaybeden Müfide Kadri'ye ithaf etmiştir.[222]

"Son Eseri['ni] ithaf ettiğim Ressam Müfide, pek genç ölen ve çok sevdiğim eski bir arkadaş ve dosttu. Kahramanı bir genç kız olan bu roman, onun hayatını tasvirden ziyade ismini yaşatmak için yazılmıştı. Tekrar basmaya karar verilince sırf Müfide'nin ismi mevzu olduğu için baştan okudum. Ve hiçbir esere yapmadığım şeyi yaptım. Yani imkân dairesinde ıslaha çalıştım. Herhalde romanın kendisini yazmak için vaktiyle sarf ettiğim zamandan daha çok vakit verdim. Yine de memnun değilim. Çünkü mevzu bana ziyan edilmiş eski bir facia gibi geldi. Herhalde lisan mübalâğalarına,

[221] Burcu Pelvanoğlu, *a.g.e.,* s. 45.
[222] Dilek Yalçın Çelik, *"Halide Edip Adıvar'ın Eserinde Müfide Kadri'nin Adını Yaşatmak"*, Sanal Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Temmuz 2016, s. 18.

vak'aların fazla bariz tezatlarına imkân dairesinde dokundum. Esasından tabiî bir şey değiştirmedim."[223]

Batılılaşma süreciyle birlikte, günlük yaşamda önemli değişiklikler meydana gelmiş ve bu değişiklikler eğlence alışkanlıklarına da yansımıştır. Batılılaşma sürecinin etkili bir şekilde hissedildiği Lale Devri'yle birlikte, mesire yerlerinin popülerleşmesiyle bu bölgelerde sandal veya araba ile yapılan gezintiler yaygınlaşmış, bu tür mesire alanları dönemin sosyal yaşamında önemli eğlence mekânları olarak sıkça işlenen konular olmuştur.[224] Müfide Kadri'nin eserlerinde, günlük yaşam ve saray temalarının ön planda olduğu görülmektedir.[225] Kadri, farklı müzik aletlerine olan hakimiyetiyle dikkat çekmiş, özellikle ut, keman, kemençe ve piyano gibi enstrümanları çalma yeteneği göstermiştir. Kadri'nin musikiye olan derin ilgisi ve bu alandaki yetkinliği, özellikle *Mesirede Ud Çalan Kadınlar* adlı eseriyle belirgin hale gelmiştir.[226] *Mesirede Ud Çalan Kadınlar* (Resim 27) sanatçının desen konusundaki yetkinliğini ve becerisini açıkça ortaya koymaktadır. Pembe rengin yoğun olarak kullanıldığı bu çalışmada, gün batımının hüznü belirgindir. Ancak bu hüzün, melankolik bir niteliğe sahip değildir. Eserde, kadınların huzur içinde müzik dinlerken yalnızca kadınlardan oluşan bir ortamda bulunmaları, eşleri ve çocukları olmadan bağımsız bir şekilde yer almaları, kadının bağımsız bir temsilini simgelemesi açısından önemlidir. Sarayla olan yakın ilişkisiyle tanınan Müfide Kadri'nin, saray yaşamını betimlediği *Mesirede Ud Çalan Kadınlar* adlı eseri, Yıldız Sarayı'nın bahçesinde geçmektedir. Bu tabloda, Adile Sultan, nedimeleri ve Müfide Kadri, bir dinlenme anında resmedilmiştir.[227]

---

[223] Dilek Yalçın Çelik, *a.g.m.,* s. 18.
[224] Elif Dastarlı, *"Batılılaşan Türk Resminde Kadın İmgesinin Kamusal Alanın Oluşumundaki Önemi"*, YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 22, Yaz 2019, s. 75.
[225] Selda Alp, *a.g.m*., s. 20.
[226] Taha Toros, a.g.e., s. 20-21.
[227] Selda Alp, *a.g.m.,* s. 20.



Resim 27: Müfide Kadri, Mesirede Ud Çalan Kadınlar, tuval üzeri yağlıboya, 55,5x72 cm, 1910, Ankara Resim Heykel Müzesi- İbrahim Çallı Salonu. (ARHM Arşivi)

Müfide Kadri'nin *Sahilde Aşk* (Resim 28) adlı eseri, aşık bir çifti tasvir eden ve dönemin toplumsal cinsiyet rollerine dikkat çeken önemli bir çalışmadır. Eserde, kadının cinsiyeti belirgin bir şekilde vurgulanmakta ve kadın figürüne atfedilen geleneksel roller sorgulanmaktadır. Müfide Kadri, kadınları ev ortamına hapsolmuş bireyler olarak resmetmek yerine, toplumsal normların dışına çıkarak, kadını sevgilisiyle birlikte sahilde dolaşan özgür bir birey olarak göstermiştir. Bu yaklaşımı, kadının toplum içindeki yerini daha bağımsız ve özgür bir bağlamda ele alması bakımından önemlidir. Kadri'nin bu eseri, Norveçli ressam Peder Severin (1851-1909) *Kroyer'in Skagen Sahilinde Yaz Akşamı* (Resim 29) adlı tablosuyla benzerlikler taşımaktadır.[228] Her iki sanatçı da sahil ortamında romantik bir çiftin tasvirine odaklanmış, doğa ve insan ilişkisini duygusal bir bağlamda ele almıştır. Bu benzerlik, Müfide Kadri'nin Batı sanatını yakından takip ettiğini ve sanatında modern Batı etkilerini başarıyla kullandığını göstermektedir. Müfide Kadri'nin Sahilde Aşk adlı eserinde, çifti kol kola vermesi, kadının cinsel kimliğini vurgulamak amacıyla

[228] Elvan Topallı, *"Örnekten Resim: Hasan Rıza, Müfide Kadri, Tevfik Fikret'in Resimlerinden Örnekler",* MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, İstanbul, 2021, s. 404.

kullanılan bir anlatım olarak değerlendirilebilir. Bu detay, eserin kadın figürünü güçlendiren ve cinsel kimliğini belirginleştiren bir öğe olarak dikkat çeker.[229]

19. yüzyılın Türk ressamları, özellikle sahil ve ada manzaraları üzerinde çok sayıda eser üretmişlerdir. Bu dönemde, İbrahim Çallı'nın, Müfide Kadri'nin ve Mihri Hanım'ın sahil veya ada temalı eserlerinde benzer kompozisyonlar dikkat çekmektedir. Sanatçılar, bu doğal ortamları ve gezinti sahnelerini, dönemin sosyal ve kültürel yaşamını yansıtan önemli betimlemeler olarak kullanmışlardır.



Resim 28: Müfide Kadri, Sahilde Aşk, tuval üzerine yağlıboya, boyutu bilinmiyor, 1907, MSGSÜ İRHM, İstanbul.
(Selda Pehlevan)



Resim 29: Peder Severin, Kroyer Skagen Sahilinde Yaz Akşamı, tuval üzerine yağlıboya, 135x187 cm, 1889, özel koleksiyon. (İstanbul Sanat Evi)

[229] Özgür Ceren Erişti, *"Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili"*, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 2(2), 2015, s. 65.

Müfide Kadri'nin 1911 yılında yaptığı *Kayıkta Kadınlar* (Resim 30) adlı eseri, sakin bir denizde kayıkta yer alan iki kadını betimlemektedir.[230] Eserde, kadınlardan biri izleyiciye sırtı dönük bir şekilde dururken, diğeri izleyiciye yüzü dönük olarak tasvir edilmiştir. Kadınlardan biri kürekleri çekerek kayığı yönetmekte, uzakta başka bir kayık tasvir edilmekte ancak bu kayıktaki insan figürleri belirsiz kalmaktadır. Kadınların üzerlerindeki kıyafetler, dönemin Osmanlı modasını yansıtan unsurları barındırmakta ve bu detaylar, eserin dönemle olan bağını güçlendirmektedir. Eserde dikkat çeken önemli bir unsur, iki kadının denizin ortasında yalnız resmedilmiş olmalarıdır. Bu durum, Müfide Kadri'nin kadının özgürlüğü konusundaki yaklaşımına bir gönderme niteliği taşımaktadır. Kadınların kamusal alanda yanlarında erkekler olmadan bulunmaları, Osmanlı kadınının özgürleşme sürecine bir vurgu olarak değerlendirilebilir. Eserin, cumhuriyetin ilanından önce tamamlanmış olması, modernleşme sürecindeki önemli bir aşamaya işaret etmektedir. Bu durum, dönemin toplumsal ve kültürel dönüşüm dinamiklerinin sanat eserlerine yansımasını göstermesi bakımından dikkate değerdir. Müfide Kadri, bu eserinde kadınları toplumsal cinsiyet normlarının ötesinde, bağımsız ve kendi iradesiyle hareket edebilen bireyler olarak tasvir etmektedir. Eser, aynı dönemde Fransa'da kadın ressamların çalışmalarında sıkça karşılaşılan flâneur figürüyle karşılaştırıldığında belirgin bir farklılık ortaya koymaktadır. Kadri'nin kompozisyonunda, kadınlara rahatsız edici bakışlarla yaklaşan erkek figürlerine yer verilmemiştir; kadınlar, eserde tam anlamıyla özgür ve bağımsız bir şekilde varlık göstermektedir. Bu durum, Osmanlı toplumunda kadınların kamusal alandaki temsiline yönelik bir vurgu olarak değerlendirilebileceği gibi, aynı zamanda Osmanlı kadın ressamlarının kadın kimliği ile ilişkilendirdiği özgürlük kavramını da yansıtmaktadır. Kadri'nin eseri, Osmanlı toplumunda kadınların ulaşmayı hedeflediği ideal bir kimliği temsil etmekte ve dönemin kadın hareketine sanatsal bir perspektiften katkı sunmaktadır.

Müfide Kadri, henüz 22 yaşında, 1912 yılında hayata veda ettiği için Cumhuriyet'in ilanına tanıklık edememiştir. Ancak eserleri, Cumhuriyet'in henüz ilan edilmeden

[230] Pınar Yazkaç- Hilal Gürensoy Şener, *"Osmanlı Döneminde Yetişen Öncü Kadın Ressamlarımızdan Müfide Kadri"*, Kalemişi Dergisi, 6(12), 2018, s. 132.

önceki modernleşme ve değişim ruhunu yansıtır niteliktedir. Resimlerinde, bağımsız bireyler olarak kamusal alanda varlık gösteren, müzik aletleri çalan ve entelektüel kimlikleriyle dikkat çeken kadın figürlerini idealize etmiştir. Bu yönüyle Müfide Kadri'nin çalışmaları, kadınların toplumdaki yeni rolünü sanatı aracılığıyla öngörmüş ve dönemin dönüşümüne öncülük etmiştir.



Resim 30: Müfide Kadri, Kayıkta Kadınlar, tuval üzerine yağlıboya, boyutu bilinmiyor, 1911, Özel Koleksiyon. (Artam Arşivi)

Müfide Kadri'nin *Beklemek* (Resim 31) adlı eseri, cumhuriyet öncesi dönemde kadının toplumsal ve bireysel varlığını ifade eden özgün bir çalışma olarak dikkat çekmektedir. Bu eser, kadınların kamusal alanda bağımsız bir şekilde yer alabileceğini gösteren estetik ve anlam yüklü bir temsillerden biridir. Eserde bir kadın figürünün doğal bir manzara karşısında otururken resmedildiği görülmektedir. Kadının kıyafetleri, dönemin modasına uygun zarif ve sade bir tarza sahiptir. Kadının oturuş şekli ve beden dilindeki rahatlık, bireysel bir iç huzur ve öz güven izlenimi yaratmaktadır. Bu duruş hem bireysel hem de toplumsal bağlamda bir özgürlük ve bağımsızlık arayışını simgelemektedir. Müfide Kadri'nin bu eseri, dönemin kadın temsillerinde sıklıkla görülen geleneksel sınırları aşarak, kadını doğa ile uyum içinde, güçlü ve bireysel bir figür olarak ele alması açısından önemlidir. Bu yaklaşım, kadınların sadece özel alanla sınırlı olmadığını, aynı zamanda kamusal alanın da bir parçası olabileceğini vurgular. Arka planda uzanan deniz ve yelkenli figürü, ufuk ve özgürlük temalarını çağrıştırır.



Resim 31: Müfide Kadri, Beklemek, tuval üzerine yağlıboya, ölçüsü bilinmiyor, 1912, Yapı Kredi Koleksiyonu, İstanbul. (Yapı Kredi Arşivi)

Müfide Hanım tarafından tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılan *Kitap Okuyan Kız* (Resim 32) eseri; kadın figürünün tasvirinde estetik bir anlayışın yanı sıra, dönemin değişen kadın imgesini de gözler önüne sermektedir. Resmin merkezinde, rahat bir kanepe üzerinde yatan bir kadın figürü yer alır. Bu figür, kitap okurken tasvir edilmiştir ve bu durum, onun entelektüel bir birey olduğunu vurgular. Kadının yanında yer alan sehpa, sürahi, bardak gibi nesneler ise resmin kompozisyonunu zenginleştirirken, aynı zamanda kadın yaşamının gündelik unsurlarını yansıtır. Eser, dönemin toplumsal normlarını ve kadınların rollerini sorgulayan bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Kadının rahat bir pozisyonda kitap okuması, onun eğitimli ve düşünceli bir birey olarak konumlandığını gösterir. Bu aynı zamanda, kadınların sadece ev içindeki rollerinin ötesinde, entelektüel hayata katılımının artmakta olduğunun bir ifadesidir. Müfide Kadri'nin eserleri, döneminin değişen kadın imgesini yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda sanat tarihindeki diğer önemli figürlerle de bağlantı kurar. Örneğin, Abdülmecid Efendi'nin, (1868-1944) dönemin edebiyatçılarını resimlediği portrelerinde figürlerin yanında bulunan kitaplar ve mobilyalarla benzer temalar üzerinde durmuştur. Abdülmecid'in eserlerinde yer alan kadın figürleri, yine entelektüel ve kültürel bir ortamda tasvir edilmiştir. Bu bağlamda, Müfide Kadri'nin *Kitap Okuyan Kız* eseri, kadınların sosyal statülerinin yükselişi ve kültürel hayat

içerisindeki yerlerini sorgulayan bir perspektif sunmaktadır.[231] Müfide Kadri, Osmanlı'nın üst sınıfına ait bir kadını, batıya özgü kıyafetler içinde kitap okurken resmederek, bu sosyal tabakaya ait bir kadının varlığını vurgulamayı amaçlamıştır. Bu yaklaşım, resme Avrupa tarzı bir atmosfer katmış ve batılılaşma sürecinin izlerini yansıtmıştır.[232] Eserde, kadının kitap okuması, resme Avrupa etkisi katarken, mekânın kurgusu ise geleneksel Doğu unsurlarını yansıtmaktadır. Bu karşıtlık, eserin hem Batı ile Doğu arasındaki kültürel geçişi hem de bireysel kimliğin şekillenmesindeki toplumsal dönüşümü simgeler.



Resim 32: Müfide Kadri, Kitap Okuyan Kız, tuval üzerine yağlıboya, 40x58 cm, 1911, özel koleksiyon.
(https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Müfide_kadri_Kitap_Okuyan_kadın.jpg)

Müfide Hanım'ın *Kitap Okuyan Kız* eseri, Hırvat ressam Vlaho Bukovac'ın (1855-1922) 1895 yılında yarattığı *Divan* (Resim 33) adlı eseriyle benzer kompozisyonel ögeler taşımaktadır. Bukovac'ın eserinde, dinlenme anında kitap okuyan bir kadın figürü izleyiciye sunulmaktadır.[233] Arka planda ise bebeğiyle oynayan bir çocuk figürü, izleyiciyle doğrudan bir iletişim kurarak eserin dinamizmini artırmaktadır. Müfide Kadri, eserini yaratırken Bukovac'ın kompozisyonundan

[231] Selda Alp, *a.g.m.,* 22.
[232] Esra Sar, *"Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma Hareketlerinden Son Dönemlere Doğru Uzanan Yolculukta Yetişen Öncü Kadın Ressamımız Müfide Kadri ve Eserlerindeki Kadın İmgesi"*, Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi, 4(2), 2021, s. 231.
[233] Elvan Topallı, *a.g.m.,* s. 407.

esinlenmiş olsa da dönemin Osmanlı kadın rolünü yansıtan bir yaklaşım benimsemiştir. Bu bağlamda, Kadri'nin eserinde yalnızca kadın figürüne yer verilmiş olması, onun odak noktasının kadının bireysel kimliği ve entelektüel varoluşu olduğunu gösterir. Eser, kadının yalnızca bir okuyucu değil, aynı zamanda düşünce ve kültür dünyasında aktif bir birey olarak konumlandığını vurgular. Kadri'nin *Kitap Okuyan Kız'ı* sadece bir okuma eylemini değil, aynı zamanda Osmanlı toplumundaki kadınların değişen rolünü simgeleyen güçlü bir anlatıma sahiptir.



Resim 33: Vlaho Bukovac, Divan, tuval üzerine yağlıboya, 80x60 cm, 1905, Tate Britain, Londra. (https://arthur.io/art/vlaho-bukovac/the-divan)

Müfide Kadri, yeğeni Güzin Duran'ın (1898-1981) portresini büyük bir ustalıkla resmetmiştir. Bu portrede, sanatçının hacim ve form yaratma konusundaki yetkinliği açıkça görülmektedir. Modelin karakteristik özelliklerini ustaca yansıtan sanatçı, yüzün yapısını ve derinliklerini ışık-gölge dengesiyle ortaya koymuştur. *Güzin Duran Portresi*, (Resim 34) sanatçının özellikle anatomi bilgisine ve portre sanatındaki tekniğine ne denli hakim olduğunu göstermektedir. Yüzün derinliklerinden yanaklara doğru yayılan ışık oyunlarıyla modelin yüzündeki detayları vurgulayan sanatçı, bu sayede eserde sade ama etkileyici bir güzellik yakalamıştır. Duygusal aşırılıklardan

uzak duran sanatçı, portrede saf bir zarafet ve soylu bir dinginlik oluşturmuştur.[234] Müfide Kadri, sanatında ailesine ait bireyleri sıkça model olarak kullanmış ve bu kişilerle olan duygusal bağlarını eserlerine yansıtmıştır. Özellikle ressam olan yeğeni Güzin Duran'ın yedi yaşındaki portresi, sanatçının aile üyelerine duyduğu derin bağlılığın ve sanatsal öngörüsünün bir örneği olarak öne çıkmaktadır. [235] Eserde, genç yaşta ancak asil bir duruş sergileyen Güzin Duran'ın portresi öne çıkar. Sanatçı, portrede Duran'ın masumiyetini ve zarafetini aynı anda yansıtarak hem çocukluk döneminin saflığını hem de asil bir karakterin ifadesini başarılı bir şekilde tuvale aktarır.



Resim 34: Müfide Kadri, Güzin Duran Portresi, kağıt üzerine pastel boya, 41,5x34 cm, tarihi bilinmiyor, MSGSÜ İRHM, İstanbul. (Selda Pehlevan)

[234] Nüvit Özdoğru, *"Doğumlarının 100. Yılında Türk Resminin İki Yüce Adı: Namık İsmail ve Müfide Kadri",* Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul, 1991, s. 36.
[235] Emre Şen-Fatma Gürpınar, *"Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi"* Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi, 42, Kasım 2019, s. 881.

Müfide Kadri, boyanın verem hastalığı üzerindeki amansız ve zehirleyici etkilerini bilmesine rağmen, bu tehlikelere aldırış etmeden sanatını icra etmeye devam etmiş[236] ve genç yaşta tüberküloz hastalığı nedeniyle 1912 yılında vefat etmiştir.[237] Sanatçı, henüz çok genç yaşlarına rağmen Türk sanatına derin izler bırakacak birçok önemli eser ortaya koymuştur. 1914 yılında kurulacak olan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunu görememiş ve Cumhuriyet'in ilanına tanıklık edememiştir. Ancak, eserleri, güçlü bir Türk kadınının gelişini müjdeleyen bir önseziyle şekillenmiş, sanatsal mirası günümüzdeki Türk kadın sanatçılarının yolunu aydınlatmıştır.

4.3. Celile Uğuraldım (Hikmet) Hanım (1883-1956)

Ayşe Celile Hanım, 1880 yılında babasının görevi nedeniyle Selanik'te dünyaya gelmiştir.[238] Celile Hanım, kökleri Almanya ve Polonya'ya dayanan bir aileden gelmektedir. Babası Sultan Abdülhamid'in yaverliğini yapmış olan Enver Paşa, annesi ise Türkiye'ye göç eden Alman asıllı Mehmet Ali Paşa'nın kızı Leyla Hanım'dır.[239]

Celile Hanım, dönemin eğitim şartlarının gerektirdiği şekilde, Mihri Hanım ve Müfide Kadri gibi ilk eğitimini evde özel mürebbiyelerden almıştır. Babası Enver Bey'in Paris'te kazandığı kültürel birikim ve entelektüel çevresi, onun resimle tanışmasında etkili olmuştur. Enver Bey, Osmanlı sarayında yaverlik yaptığı dönemde baş ressam Fausto Zonaro ile kurduğu dostluk sayesinde, Celile Hanım'ın sanat eğitimine katkı sağlamış ve yeteneklerini geliştirmesine destek olmuştur.[240] Türk resim sanatının öncü isimleri arasında yer alan Celile Hanım, Mihri Hanım ve Müfide Kadri, saraya yakın entelektüel bir çevrede yetişmiş olmalarıyla ortak bir paydada buluşmaktadır. Üç sanatçı da dönemin önde gelen aydınları arasında yer alan ve entelektüel birikimleriyle dikkat çeken babalarının rehberliğinde kültürel ve sanatsal bir perspektif kazanmıştır. Bu entelektüel ortam, onların sanatsal yetkinliklerini

[236] Malik Aksel, *Sanat ve Folklor*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 246.
[237] Pınar Yazkaç- Hilal Gürensoy Şener, *a.g.m.,* s. 128.
[238] Taha Toros, *a.g.e.,* s. 26.
[239] Ecem Özensoy, *"Modern Sanatın Doğuşunda Kadın İmgesi: Türk ve Avrupa Resim Sanatı Karşılaştırması*", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017, s. 65.
[240] Kaya Özsezgin, *Celile Hanım*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 7.

geliştirmelerine ve dönemin sanat anlayışına yön veren isimler arasında yer almalarına zemin hazırlamıştır.

Celile Hanım, 1900 yılında Hikmet Bey ile evlenmiş ve bu evlilikten Nazım Hikmet dünyaya gelmiştir. Hikmet Bey, entelektüel birikimiyle tanınırken, çiftin evliliği I. Dünya Savaşı sonlarına doğru sona ermiştir. Ayrılığın ardından Celile Hanım, sanata yönelerek Berlin'e gitmiş ve burada resim çalışmalarını özgür bir ortamda sürdürebilmiştir. Resimlerinde dönemin estetik anlayışlarıyla kendi tarzını birleştirmiştir.[241] Celile Hanım'ın Berlin yılları, onun hem sanatsal yetkinliğini geliştirdiği hem de Avrupa sanat çevreleriyle etkileşime geçtiği bir dönem olarak öne çıkar. Sanat hayatına adanmış bu dönemde, Celile Hanım yalnızca resim tekniğinde ustalaşmakla kalmamış, aynı zamanda eserlerine bireysel ve kültürel kimliğinin izlerini de yansıtarak Türk resim tarihine önemli katkılarda bulunmuştur. Özellikle ayrılık sonrası yaşadığı duygusal dönüşümün izleri, çalışmalarına yansıyan derinlik ve sanatsal anlatımla kendini belli etmiştir.

Celile Hanım, sanatsal üretiminde özellikle figüratif çalışmalara odaklanmış olup, ağırlıklı olarak nü ve portre türlerinde eserler vermiştir.[242] Portre çalışmalarında sıklıkla yakın çevresindeki kişilerden, aile bireylerinden ve tanıdıklarından ilham alarak kişisel bir bağ kurduğu figürleri tuvallerine taşımıştır. Bu seçimi, Celile Hanım'ın sanatsal ifadesinde kişisel ve toplumsal bağlarını yansıtma arzusunu gösterir. Portre türüne olan bu ilgisi, dönemin sanat çevrelerinde yer edinen kadın ressamlar arasında yaygın bir eğilimdir; zira portre sanatı, bireysel kimliklerin incelenmesi ve sosyal çevre ile kurulan bağların sanatsal bir ifadeye dönüştürülmesi açısından önemli bir araç olarak öne çıkmıştır.[243]

Celile Hanım, sanat hayatında Paris'in önemli bir yer tuttuğu isimlerden biridir. Paris'te resim eğitimi almış ve dönem dönem bu sanatsal merkeze giderek uzun süre

[241] Taha Toros, *a.g.e.,* s. 27.
[242] Deniz Bayav, *"19. yy. Sonu ve 20. yy. Başında Kadın Ressamlarımız"*, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı: 29, Haziran 2015.
[243] Kaya Özsezgin, *a.g.e.,* s. 9.

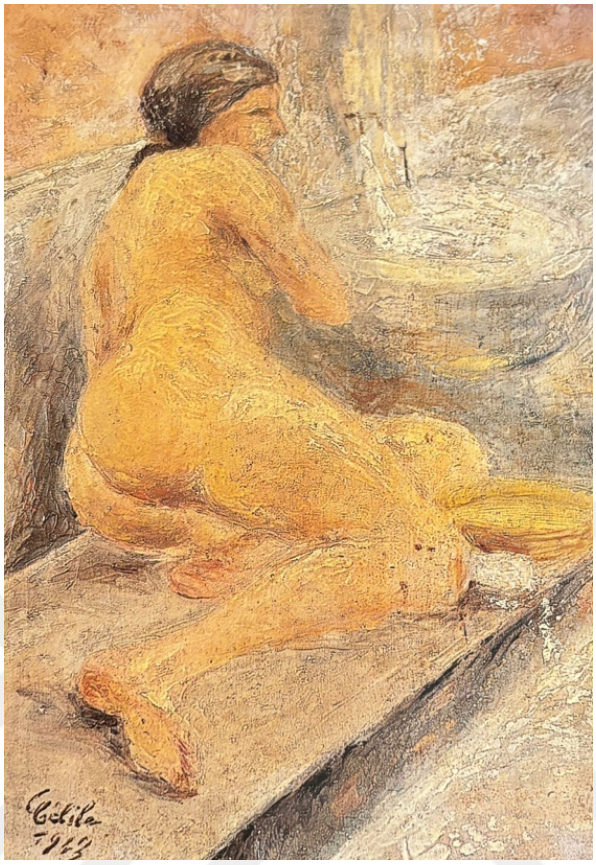
kalmış ve sanat akımlarını yakından takip etme fırsatı bulmuştur.[244] Bu süreçte, Paris sanat çevrelerinde önemli bir yere sahip olan ve serlerinde kadın bedenini estetik bir yapıdan çıkararak güçlü bir ifade aracı haline getiren Suzanne Valadon'un (1865-1938) sanatıyla tanışmış olması olasıdır. Valadon, nü çalışmalarındaki özgün yaklaşımıyla tanınırken, bu yönleriyle Celile Hanım'ın sanatsal eğilimleri üzerinde belirgin bir etki yaratmış olabilir. Valadon'un sanatsal kimliği ve kadın bedenini ele alış biçimi, Celile Hanım'ın bu alandaki ilgisini pekiştirerek onun sanatına yön veren önemli bir faktör olarak değerlendirilebilir. Ancak, bu noktada dikkat edilmesi gereken önemli bir husus, Valadon'un eserlerinde sıkça yer alan şişman ve yaşlı kadın bedenlerinin, Celile Hanım'ın çalışmalarında yer almamış olmasıdır. Valadon, kadın bedenini farklı formlar ve yaşlarla ele alırken, Celile Hanım bu temayı daha genç ve zarif bir biçimde yansıtmış, bedenin estetik ve idealize edilmiş formlarını ön plana çıkarmıştır.

Celile Hanım, Paris'ten ülkesine döndüğünde Avrupa'daki sanat birikimini yerel kültüre uyarlamaya çalışmıştır. Paris'teki nü çalışmalardan ve dönemin kadın sanatçılarının yaklaşımlarından etkilenen Celile Hanım, bu türü geleneksel sanat anlayışıyla birleştirerek özgün bir ifade biçimi yaratmayı amaçlamıştır. Nü temalarını, yerel estetik ve kültürel dinamiklerle harmanlayarak hamam sahneleri üzerine yeniden işlemiştir.[245]

Celile Hanım'ın 1943 tarihli *Hamamda* adlı eseri (Resim 35), hamamda uzanmış bir kadın bedenini tasvir etmektedir. Bu çalışma, özellikle Edgar Degas'ın yıkanmaya hazırlanan, küvetten çıkan ya da soyunan kadın figürlerini ele alan nü eserleriyle belirgin benzerlikler taşımaktadır. Degas, kadın bedenini günlük yaşamın sıradan anlarında, özel ve samimi bir bağlamda tasvir ederek estetik bir yaklaşım benimsemiştir. Benzer şekilde, Celile Hanım da *Hamamda* eserinde kadın bedenini, hamam gibi geleneksel bir mekânda betimleyerek hem yerel bir bağlam yaratmış hem de Batı'daki nü sanatının etkilerini yansıtmıştır.

---

[244] Abdullah Acehan, *"Yahya Kemal-Celile Hanım-Nazım Hikmet Üçgeninde Yürek İsteyen Bir Aşkın Edebiyata Yansıması"*, RESS Journal Route Educational & Social Science Journal, 11(3), 2024, s. 95.
[245] Kaya Özsezgin, *a.g.e.,* s. 101.

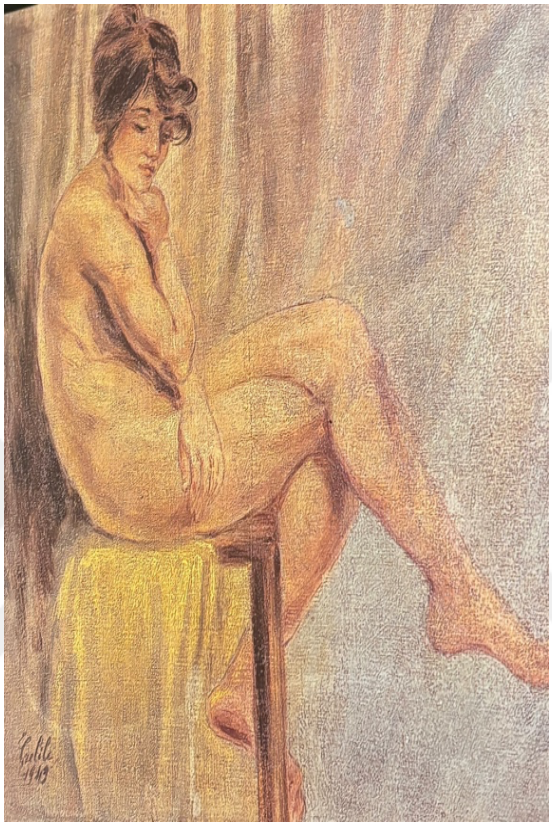


Resim 35: Celile Hanım, Hamamda, tuval üzerine yağlıboya, 53x36 cm, 1943, Ayşe Yaltırım-Murat German Koleksiyonu. (Ömer Faruk Şerifoğlu)

Celile Hanım'ın 1949 tarihli *Nü* adlı tuval üzeri yağlıboya eseri, (Resim 36) başını hafifçe ayaklarına doğru eğmiş, sandalyede çıplak oturan bir kadın figürünü tasvir etmektedir. Kadının düşünceli ve bir ölçüde hüzünlü ifadesi, içsel bir çöküntüyü ve derin bir tefekkürü yansıtır niteliktedir. Bu bakışın, sanatçının yaşadığı dönemin zorluklarına ve toplumsal değişimlerin birey üzerindeki etkilerine bir gönderme olduğu düşünülebilir. Resimdeki figürün düşünceli hali, Celile Hanım'ın kendi yaşamındaki kırılma noktalarını, çalkantılı aşk hayatını ve oğlu Nazım Hikmet'in zorlu yaşam öyküsüne bir içsel dönüşü yansıtıyor olabilir.

Celile Hanım'ın portrelerinde kadın figürleri, John Berger'in (1926-2017) *seyirlik nesne* kavramıyla uyumlu bir şekilde, erkek bakışının etkisi altında şekillenmiştir. Bu eserlerde kadın figürlerinin duruşları, yüz ifadeleri ve kompozisyon içindeki yerleşimleri, kadınları bağımsız bir özne olmaktan çok izleyicinin görsel zevkine hitap

eden bir nesne olarak konumlandırır. Sanatçının bu yaklaşımı, dönemin toplumsal ve sanatsal normlarının kadın temsiline olan etkisini de yansıtmaktadır.[246]



Resim 36: Celile Hanım, Nü, tuval üzerine yağlıboya, boyutu bilinmiyor, 1949, Ayşe Yaltırım-Murat German Koleksiyonu. (Ömer Faruk Şerifoğlu)

Celile Hanım, nü eserlerin ayıp olarak görülüp salona asılmamasıyla ilgili durumu şu sözlerle dile getirmiştir:

> *"Sadece nü olanlarla ilgili uyarıda bulunuyorum. Çünkü evlerine ziyarete gittiğimde, nülerimi salonda görmüyorum. Nereye astıklarını sorunca hepsinin cevabı aynı oluyor: Yatak odası. Hepsinin gerekçesi de aynı: Ayıp. Sizce, bir hamam tablosu giyinik çizilebilir mi? Resmin ayıbı olmaz beyefendi. Üzerine konuştuğumuz konu sanat. Sizce de öyle değil mi?"*[247]

[246] Nazan Azeri, *a.g.e.,* s. 49.
[247] Zeynep Banu Dalaman-Gökhan Ak, *Sınırları Aşanlar: Osmanlı İmparatorluğu ve Erken Türkiye Cumhuriyeti'nin Öncü Kadınları*, Ati Yayınları, İstanbul, 2024, s. 102.

Celile Hanım'ın bu sözleri, sanatı özgürce ifade etme arzusu ve sanatsal üretimin ahlaki kalıplarla sınırlanmasına karşı duruşunu ortaya koymaktadır. Bu bakış açısıyla, Celile Hanım sanatını, toplumsal normlara ve sanata dayatılan kısıtlamalara meydan okuyan bir araç olarak kullanmıştır.[248]

Fransız Oryantalist ressam Edouard Debat-Ponsan'ın (1847-1913) 1883 tarihli *Masaj-Hamam* (Resim 37) adlı eseri, oryantalist resim geleneğinde yaygın olarak işlenen hamam sahnelerinin tipik bir örneğini sunmaktadır. Eserde, bir siyahi kadın figürü beyaz bir kadına masaj yaparken betimlenmiştir. Bu figürlerin ten renkleri arasındaki belirgin fark, dönemin oryantalist bakış açısına göre hizmetkâr ve hizmet edilen arasındaki sınıfsal ayrımı vurgulamaktadır. Siyahi kadın, hizmetkâr rolünde temsil edilirken, beyaz kadın ayrıcalıklı ve rahat bir figür olarak konumlandırılmıştır. Bu durum, sömürgeci ve ötekileştirici bir bakış açısının sanata yansımasıdır; siyahi figürler, genellikle doğu ve egzotizmle ilişkilendirilmiş ve çoğunlukla hizmetçi ya da köle olarak tasvir edilmiştir. Ancak bu sahnelerin çoğu, dönemin toplumsal normları gereği, oryantalist erkek ressamlarının kadınlar hamamına girmelerinin mümkün olmaması nedeniyle hayal gücüne dayanmaktadır. Bu da söz konusu eserlerin, Batılı izleyicilerin doğuya dair fantezilerini yansıtan kurgusal çalışmalar olduğunu gösterir.[249]

Celile Hanım'ın *Hamamda Kadınlar* (Resim 38) adlı eseri ise Osmanlı sanatında, bir kadının kendi toplumuna ve kültürüne dair gözlemlerine dayanan nadir bir kadınlar hamamı sahnesidir. Bu açıdan, Celile Hanım'ın eseri, oryantalist ressamların çalışmalarından önemli ölçüde ayrılmaktadır; çünkü sanatçı, hamam sahnesini doğrudan gözlemlerine dayanarak ve gerçekçi bir yaklaşım sergileyerek resmetmiştir. Eser, klasik Osmanlı mimarisine sahip geleneksel bir hamamın içinde, huzurlu bir atmosferde bulunan beş kadını tasvir etmektedir. Figürlerin yüz ifadeleri sakin ve huzurludur, bu da hamamı sıradan ve samimi bir sosyal mekan olarak sunar. Celile Hanım'ın eserinde siyahi bir kadın hizmetkâr olarak gösterilmemiştir; bu, oryantalist

[248] Zeynep Banu Dalaman-Gökhan Ak, *a.g.e.*, s. 102.
[249] Aslı Telseren Ömeroğlu, *"19. Yüzyıl Fransız Oryantalist Resimlerinde Doğulu Kadınlar: Harem, Hamam ve Kamusal Alanda Kadın İmgeleri"*, Fenerbahçe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, cilt: 2, sayı: 1, 2022, s. 3-24.

resimlerdeki sınıfsal temsillerin aksine, toplumsal eşitlik ve kültürel bağlamda daha özgün ve gerçekçi bir yaklaşımı yansıtmaktadır.



Resim 37: Edouard Debat Ponsan, Masaj-Hamam, 127x210 cm, 1883, tuval üzerine yağlıboya, Augustins Müzesi, Toulouse. (https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-p/ponsan-edouard-bernard-debat/edouard-bernard-debat-ponsan-hamamda-masaj-5398/)



Resim 38: Celile Hanım, Kadınlar Hamamı, kontroplak üzerine yağlıboya, boyutu bilinmiyor, 1945, Hikmet Yaltırım Koleksiyonu. (Ömer Faruk Şerifoğlu)

19. yüzyıl Türkiye'sinin ikinci yarısında, Osman Hamdi Bey, askeri ressam olmasa da Paris'teki önemli ressam atölyelerinde aldığı resim eğitimi ile dikkat çekmiş bir sanatçıdır. Fransız Oryantalist ressamların etkisi altında, özellikle Oryantalist akımın

temel temalarına yönelmiş ve bu çerçevede birçok eser üretmiştir.[250] Ancak Osman Hamdi Bey'in eserleri, genel Oryantalist yaklaşımdan farklılık gösteren bir karakter taşımaktadır. Oryantalist resimlerin genellikle egzotik öğelerle zenginleştirilmiş, Orta Doğu'ya dair dışarıdan bir bakış sunduğu düşünülse de Hamdi Bey'in eserlerinde yer alan imgeler ve figürler daha derin bir yerel kimlik taşımaktadır. Özellikle, Osman Hamdi Bey'in kadın figürlerine verdiği anıtsal boyutlar, onun sanatındaki en belirgin farklardan birini oluşturur.[251] Geleneksel Oryantalist temaların aksine, Hamdi Bey'in kadın figürleri genellikle toplumdaki belirli sosyal sınıfları, kültürel kimlikleri ve dönemsel dönüşümleri yansıtan bir simge haline gelir. Kadınları sanatsal bir bakış açısıyla değil, daha çok toplumsal ve kültürel bir bağlam içinde ele alması, onu dönemin Oryantalist ressamlarından ayıran en önemli özelliklerinden biridir. Osman Hamdi Bey, Batılı Oryantalist ressamların Doğu'yu tasvir ederken sıklıkla başvurdukları klişeleşmiş temaları; örneğin erotize edilmiş odalık figürleri, hamam sahneleri ve çarşaflı ya da peçeli kadın imgeleri bilinçli bir şekilde reddetmiştir. Bunun yerine, eserlerinde Osmanlı coğrafyasının mimari dokusunu, kültürel mirasını ve sanatsal üretimlerini ön plana çıkaran temalar üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanat pratiğinde, Batı'nın egzotizm anlayışına karşılık olarak, Osmanlı toplumunun entelektüel ve sanatsal birikimini yansıtan sahneler tasvir etmeye özen göstermiştir. Bu bağlamda, kompozisyonlarında sıklıkla İslam sanatına özgü hat, tezhip ve çini gibi unsurları kullanarak kültürel ögeleri sanatsal bir anlatım biçimi haline getirmiştir.[252]

Celile Hanım'ın duralit üzerine yağlıboya tekniği ile yaptığı *Otoportresi* (Resim 39) sanatçının güçlü bir içsel ifade arayışını ve kendine özgü sanatsal duruşunu yansıtan etkileyici bir çalışmadır. Portrede, doğrudan izleyiciye bakan gözler, kararlı ve kendine güvenen bir ifade taşır. Bakışlarındaki bu açıklık ve kendinden emin tavır, 19. Yüzyıl Fransız kadın ressamların eserlerinde görülmemiş bir bakıştır.

---

[250] Arzu Tüybek-Ali Fuat Baysal-Ayşe Zehra Sayın, *"Osman Hamdi Bey'in Resimlerinde Geleneksel İzler"*, Necmettin Erbakan Üniversitesi Konya Sanat Dergisi, sayı:4, 2021, s. 54.
[251] Serpil Bağcı-Filiz Çağman-Günsel Renda-Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 2019, s. 320.
[252] Özgür Ceren Erişti, *a.g.m.,* s. 63.

Resimde arka planda koyu tonlar hakimdir; bu, yüzün detaylarını ve ifadesini daha belirgin kılmak amacıyla kontrast yaratmak için tercih edilmiş gibi görünmektedir. Özellikle yüz hatlarında uygulanan ışık ve gölge oyunları, natüralist bir yaklaşımı vurgularken, aynı zamanda figüre derinlik katarak onu üç boyutlu bir forma büründürür. Celile Hanım'ın portredeki duruşu, kadın sanatçılar için zorlayıcı bir dönemde, kendine güvenen bir figür olarak öne çıkmasını sağlar. Bu eser, onun yalnızca bir sanatçı olarak değil, aynı zamanda bireysel kimliğini ve varoluşunu cesurca ifade eden bir kadın olarak algılanmasına olanak tanır.



Resim 39: Celile Hanım, Otoportre, duralit üzerine yağlıboya, 52x36 cm, tarihi bilinmiyor, Ayşe Yaltırım- Murat Germen Koleksiyonu. (Ömer Faruk Şerifoğlu)

Celile Hanım'ın kız kardeşi Sare Hanım'ı resmettiği portre eseri, dönemin toplumsal yapısını ve kadınların statüsünü gözler önüne serer. *Sare Hanım'ın Portresi'nde*, (Resim 40) modern bir Türk kadınının zarif ve öz güvenli resmedildiğini görmekteyiz. Eserde Sare Hanım, oldukça şık ve zarif bir kıyafet içinde tasvir edilmiştir. Kıyafetinin detayları, omuzlarının açıkta olması ve detaylı şekilde işlenmiş

dantel süslemeleri, onun yüksek bir statüye sahip olduğunun göstergesidir. Elinde bir yelpaze tutması onun modern bir yaşam tarzına adapte olmuş bir birey olduğunu gösterir. Bu detaylar, Sare Hanım'ın sadece geleneksel değerlere bağlı kalmadığını, aynı zamanda Batılı yaşam tarzını ve estetik anlayışını benimsediğini göstermektedir. Portredeki yüz ifadesi de oldukça dikkat çekicidir. Sare Hanım'ın doğrudan ve kendinden emin bakışı, dönemin modern Türk kadınının değişen kimliğini simgeler niteliktedir. Celile Hanım, bu bakışlarla Sare Hanım'ın toplumsal ve bireysel öz güvenini, kendine olan saygısını ve toplumda bağımsız bir birey olarak var olma arzusunu izleyiciye aktarmayı başarmıştır.



Resim 40: Celile Hanım, Sare Hanım Portresi, tuval üzeri yağlıboya, 106x68 cm, tarihi bilinmiyor, Fatma Baştimar Koleksiyonu. (Ömer Faruk Şerifoğlu)

Celile Hanım'ın annesi Leyla Hanım'ı ileri yaşlarında resmettiği portre (Resim 41), karton üzerine pastel boya tekniğiyle yapılmış ve figür koyu bir arka plan önüne yerleştirilmiştir. Bu kompozisyon, portreye derinlik katarken Leyla Hanım'ın ifadesine yoğun bir vurgu yapar. Karanlık arka plan, portrede aydınlık bir yüzün öne çıkmasını sağlamakta ve seyircide etkileyici bir ilk izlenim bırakmaktadır. Eserde, Leyla Hanım'ın yüz ifadesi, yılların yorgunluğunu ve yaşanmışlıklarını izleyiciye

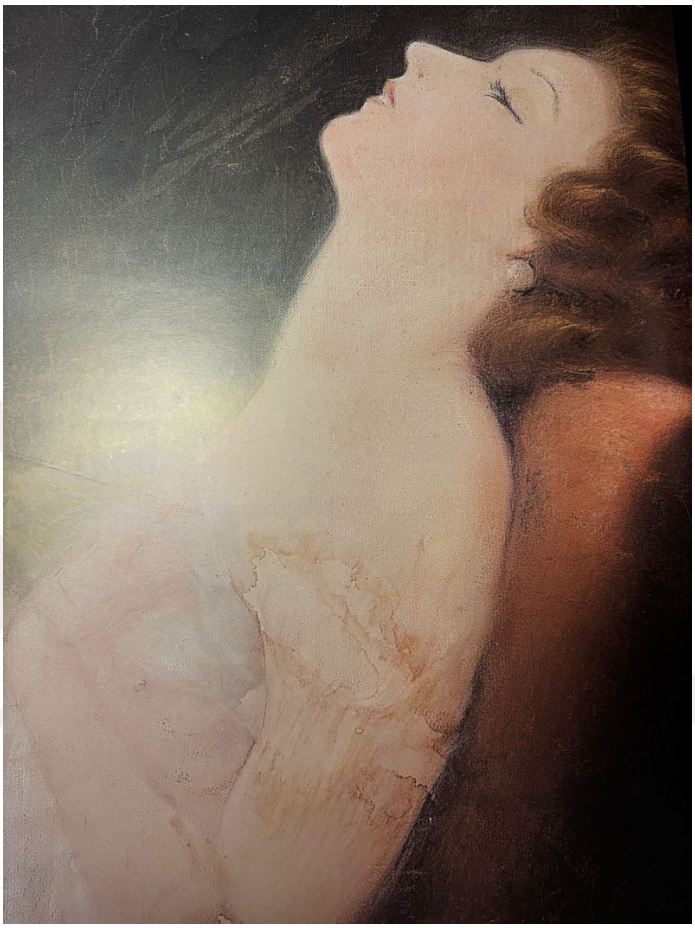
derin bir şekilde hissettirmektedir. Gözlerinde görülen hafif çöküklük ve ifadede yansıyan dinginlik, hayatın yüklerini ve zamanın izlerini simgeler. Eserde, Celile Hanım'ın annesi Leyla Hanım'ın kıyafeti üzerine konumlandırdığı imzası, sembolik bir derinlik taşır. Sanatçının imzasını annesinin kalbinin üzerine yerleştirmesi, aralarındaki güçlü bağı ve annesine duyduğu sevgiyi vurgular.



Resim 41: Celile Hanım, Leyla Hanım Portresi, karton üzerine pastel boya, 60x45 cm, tarihi bilinmiyor, Ayşe Baştimar Koleksiyonu. (Ömer Faruk Şerifoğlu)

Celile Hanım'ın Portre (Resim 42) adlı eseri, kağıt üzerine pastel boya tekniğiyle oluşturulmuş figüratif sanatın etkileyici bir örneğidir. Eserde, bir koltuğa yarı uzanmış kadın figürü gözleri kapalı ve huzurlu bir şekilde betimlenmiştir. Figürün rahat pozisyonu ve duruşu, içsel bir yolculuğu ve dinginliği simgelerken, izleyicide sakinlik ve huzur hissi uyandırır. Bedenin çıplaklığı ise yalnızca kırılganlık ve hassasiyetle sınırlı kalmayarak, sanat tarihinde sıkça görülen "ideal kadın bedeni" anlayışını

çağrıştırır. Celile Hanım, bu eserinde idealize edilmiş bir kadın bedenini merkeze alırken, figürün içsel dünyasını da estetik bir bütünlükle aktarmıştır.



Resim 42: Celile Hanım, Portre, kağıt üzerine pastel boya, 49x35 cm, tarihi bilinmiyor, Rüya Çetinkaya Koleksiyonu. (Ömer Faruk Şerifoğlu)

Celile Hanım'ın *Samiye Yaltırım - Hikmet Yaltırım Portresi* (Resim 43) adlı eseri, tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış önemli bir çalışmadır. Eser, Celile Hanım'ın kızı Samiye Yaltırım'ı, kucağında torunu Hikmet Yaltırım ile birlikte resmettiği bir portre olarak dikkat çeker. Celile Hanım, dönemin diğer kadın ressamları gibi, ailesinin portrelerine yoğunlaşmış ve bu eser aracılığıyla aile içindeki bağları derinlemesine incelemiştir. Portrede, çocuğunu kucağına almış, yorgun ama aynı zamanda güçlü bir kadın figürü yer almaktadır. Samiye Hanım'ın yüzündeki yorgunluk, yalnızca fiziksel bir yükün izlerini değil, aynı zamanda duygusal bir yükü de taşımaktadır. Bu yorgunluk, kadının toplumsal sorumlulukları ve anne olmanın getirdiği zorluklarla yüzleşmesini simgeler. Öte yandan, çocuğun mutluluğu ve kadın

figürünün cesurca izleyiciye doğru bakması, güçlü bir duygusal ifade yaratır. Kadının bakışları, izleyiciye bir şeyler anlatma çabasıyla, esere psikolojik bir derinlik katar.

Celile Hanım'ın oğlu, ünlü şair Nâzım Hikmet, 1938-1950 yılları arasında, gizli komünist faaliyetlerde bulunduğu ve askeri öğrenciler arasında propaganda yaptığı iddialarıyla yargılandığı zorlu bir süreçten geçmiştir. Bu suçlamalar sonucunda 28 yıl hapis cezasına mahkûm edilmiş ve cezasını Türkiye'nin farklı şehirlerindeki cezaevlerinde geçirmiştir. Çankırı, İstanbul ve Bursa cezaevleri, Nâzım Hikmet'in uzun yıllar mahkûmiyet yaşadığı başlıca yerlerdir.[253] Celile Hanım'ın sanatı, oğlu Nazım Hikmet'in uzun süreli cezaevi yaşamından doğrudan etkilenmiştir. 1940'lı yıllarda yaptığı eserler, bu dönemin izlerini taşır ve özellikle kadın imgeleri üzerinde yoğunlaşır. Celile Hanım'ın sanatında sıkça karşılaşılan hüzünlü, donuk bakışlı ve yorgun kadın figürleri, duygusal çalkantıların ve oğlu Nazım Hikmet'in cezaevi sürecinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu figürler, Celile Hanım'ın içsel dünyasında biriken acının ve belirsizliğin dışavurumu olarak izlenebilir. Nazım Hikmet'in cezaevi yıllarındaki durumu, annesinin sanatına bir tür melankolik derinlik katmış ve bu durum, Celile Hanım'ın kadın figürlerini işlediği eserlerinde belirgin bir biçimde kendini göstermiştir.

Osman Balcıgil'in aktardığına göre, Celile Hanım, Mart 1949'da oğluna daha yakın olabilmek ve cezaevini daha sık ziyaret edebilmek amacıyla Bursa'ya taşınmıştır. Bursa'ya yerleşmesinin ardından, sanatını sürdürmeye devam eden Celile Hanım, oğlunu ziyaret etmeye de ara vermemiştir.[254] Bu dönemde ürettiği eserler, yalnızca teknik açıdan değil, aynı zamanda duygusal yoğunluk açısından da önem taşımaktadır.

[253] Hamza Gökhan Eryılmaz, *"Nazım Hikmet ve Nurettin Topçu'nun Çağdaş Türk Kültürüne Etkileri"*, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 6(1), 2020, s. 279.
[254] Osman Balcıgil, *Ben Celile Nazım Hikmet'in Annesi*, Destek Yayınları, İstanbul, 2017, s. 78.



Resim 43: Celile Hanım, Samiye Yaltırım - Hikmet Yaltırım Portresi (Kızı ve Torunu), tuval üzerine yağlıboya, 80x60 cm, 1940, Hikmet Yaltırım Koleksiyonu. (Ömer Faruk Şerifoğlu)

Celile Hanım'ın kâğıt üzerine pastel boya tekniğiyle yaptığı *Kadın Portresi* [255] (Resim 44) sanatçının annesi Leyla Hanım'ı betimleyen ve Türk toplumundaki güçlü ve kararlı kadın imgesini pekiştiren bir eser olarak öne çıkmaktadır. Figür, izleyiciye doğrudan bakarak cesur ve kendine güvenen bir duruş sergiler. Eserde kullanılan mavi tonlarındaki koltuk ve elbise renkleri, figüre dinginlik ve soyluluk katarken, aynı zamanda dönemin moda anlayışına uygun bir zarafeti de vurgulamaktadır. Figür, ellerini karnının altında birleştirerek sakin bir pozisyonda oturmuş, kendinden emin bir tavır sergilemektedir. Düzenli saçlar, hafif makyaj ve zarif küpeler gibi detaylar, figürün asil ve güçlü kimliğini pekiştiren unsurlardır. Eserin bu öğeleri, Celile Hanım'ın kadını toplumsal bir özne olarak ele alırken, bireysel kimliğini ve öz güvenini ön plâna çıkardığını gösterir.

[255] MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde ilgili eser *Kadın Portresi* adıyla kayıtlıdır. Taha Toros'un *İlk Kadın Ressamlarımız* adlı eserinde ise bu tablo *Leyla Hanım'ın Portresi* olarak adlandırılmıştır. Bu bağlamda, eserde tasvir edilen kadının, Celile Hanım'ın annesi olduğu anlaşılmaktadır.



Resim 44: Celile Hanım, Kadın Portresi, kağıt üzerine pastel boya, boyutu ve tarihi bilinmiyor, MSGSÜ İRHM, İstanbul. (Selda Pehlevan)

Celile Hanım'ın *Bir Çingene Kızı* (Resim 45) eseri, Mihri Hanım'ın Frans Hals'ın *Çingene Kızı* adlı eserinden yaptığı reprodüksiyon ile benzerlikler taşımaktadır. Her iki eserin yapılış tarihlerine dair kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte, imgeler arasındaki belirgin benzerlikler dikkat çekicidir. Her iki resimde de kadın figürleri, göğüsleri açık ve saçları dağınık bir şekilde tasvir edilmiştir; bu, dönemin kadın imgesine yönelik geleneksel normların ötesine geçen bir temsiliyet sunmaktadır. Ayrıca figürlerin doğrudan izleyiciye yönelmiş cesur bakışları, dönemin toplumsal cinsiyet anlayışına karşı güçlü bir duruş sergileyerek, kadınlık ve güç ilişkilerine dair alternatif bir bakış açısı sunar. Bu benzerlikler, Celile Hanım ve Mihri Hanım'ın sanatsal üretimlerinde bireysel ve kültürel etkileşimlerin izini sürmeyi mümkün kılmaktadır.

Bir Çingene Kızı adlı eser, 19. yüzyıl sanat okullarındaki model sıkıntısının çingene kadınları üzerinden çözüldüğüne işaret eder. Sanatçılar, fiziksel özellikleri ve duygusal

ifadeleriyle dikkat çeken bu kadınları model olarak kullanarak, dışlanan bireylerin sanat dünyasındaki yerini sorgulamışlardır. [256]



Resim 45: Celile Hanım, Bir Çingene Kızı, ölçüsü ve tarihi bilinmiyor, Hobi Galerisi Koleksiyonu. (Taha Toros)

[256] Selda Alp, *"Türk Resminde Kadın Sorunsalı",* Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999, s. 98.

5. FRANSIZ KADIN RESSAMLAR

Fransız kadın ressamlar arasından Berthe Morisot, Mary Cassatt ve Suzanne Valadon'un seçilme nedeni, Fransız ve Türk kadın ressamlarının eserlerinde kadın imgelerinin ele alınış biçimlerindeki belirgin farklılıklara dayanmaktadır. Mihri Hanım'ın resimlerinde kadın figürleri, güçlü, etkin ve eril bakışı reddeden bir yaklaşımla işlenirken, Berthe Morisot'nun eserlerinde kadınlar genellikle içe dönük, çekingen ve izleyiciyle doğrudan göz teması kurmayan bir şekilde betimlenmiştir.

Benzer şekilde, Müfide Kadri'nin eserlerinde özgür ve kendi yaşamlarını şekillendiren kadın figürleri ön planda yer alırken, Mary Cassatt'ın resimlerinde annelik ve ideal eş temalarının vurgulanması belirgin bir tezat oluşturmaktadır.

Öte yandan, Suzanne Valadon'un eserlerinde şişman, yaşlı ya da sıradan kadınlar, çıplak bedenlerinin bir izlenme nesnesine indirgenmeden resmedilirken, Celile Hanım'ın nü eserlerinde kadın figürleri zarafet ve çekicilikle kurgulanmış, estetik bir imge olarak ele alınmıştır.

Bu farklılıklar, Fransız ve Türk kadın ressamlarının kadın imgelerini nasıl yorumladıklarını karşılaştırmalı bir perspektifle inceleme imkânı sunmuş ve bu tezde adı geçen sanatçıların seçilmesinin temel gerekçesini oluşturmuştur.

5.1. Berthe Morisot (1841-1895)

Berthe Morisot, 14 Ocak 1841'de Fransa'nın Bourges şehrinde, liberal düşüncelere sahip bir burjuva ailesinin üyesi olarak dünyaya gelmiştir.[257] Berthe Morisot'un babası Edme Tiburce Morisot, önemli bir kamu hizmeti kariyerine sahipti ve çeşitli şehirlerde valilik görevlerinde bulunmuştur. Morisot'un Bourges'da doğması, babasının Cher bölgesine vali olarak atanmasıyla ilişkilidir. Aile, babasının görevi nedeniyle sık sık

[257] Nurgül Keleş-Nilgün Şener, *"Berthe Morisot Resimlerinde Oyuncak Bebek ile Küçük Kız İmgesi"*, Journal of İnterdisciplinary And İntercultural Art, cilt: 8, sayı: 6, 2023, s. 178.

yer değiştirmiş ve Berthe çocukluk yıllarını Limoges, Caen ve Rennes gibi şehirlerde geçirmiştir. Ancak, Berthe'nin çocukluğu sıradan bir çevrede değil, resmi ve disiplinli valilik konutlarının atmosferinde şekillenmiştir. Bu ciddi ortam, onun sanat anlayışında özgürlük ve yaratıcılığa olan eğilimini güçlendirmiş olabilir.[258] *"Morisot'un büyükbabası Rokoko resim akımının en tanınan isimlerinden biri olan Jean-Honore Fragonard olduğu bilinmektedir."*[259] Berthe Morisot'un, 18. yüzyılda salıncak metaforu ile ünlenmiş Fransız Rokoko ressamı Jean-Honoré Fragonard ile akraba olduğu yönünde farklı iddialar ortaya atılmıştır. Amerikalı sanat tarihçisi Anne Higonnet (1959-) *Berthe Morisot* adlı eserinde ailenin resme olan yatkınlığının Rokoko ressamı Fragonard'dan geldiğini öne sürer.[260] Bu kaynak, Morisot'un Fragonard'ın yeğeni olduğunu öne sürer. Ancak, yapılan soy ağacı incelemelerinde bu tür bir bağın varlığına dair somut bir kanıt bulunamamıştır.[261]

Morisot, 1855 yılında ailesiyle yaşam tarzlarına uyan Paris'in Passy bölgesine taşınmışlardır.[262] Paris'in Passy bölgesi Fransa'nın diğer bölgelerine kıyasla daha kırsaldır ve Paris'in gürültülü yaşamından oldukça uzaktır.[263] Resim eğitimine ablası Edma ile birlikte Joseph Guichard'dan (1806-1880) ders alarak başlamıştır. Bu eğitim, sanatsal yeteneklerini şekillendiren ilk adımlardan biri olmuştur. Daha sonra manzara resimleriyle tanınan Fransız ressam Camille Corot'nun (1796-1875) atölyesinde çalışarak doğaya kendi bakış açısıyla yaklaşmayı öğrenmiştir. Louvre Müzesi'nde düzenli olarak ustaların eserlerini kopyalayarak tekniğini geliştirmiş ve bu süreçte Henri Fantin-Latour (1836-1904) gibi dönemin önemli isimleriyle tanışmıştır. Bu tanışıklık, onu Édouard Manet ile buluşturmuştur. Morisot, kardeşi Edma'nın aksine evlendikten sonra sanat kariyerini bırakmamıştır. Bu kararı şekillendiren en önemli etkenlerden biri, eşinin ağabeyi olan Édouard Manet ile yakın bağlarıdır.[264] Berthe Morisot'un sanata olan ilgisi, mensubu olduğu burjuva aile yapısından ve aile içindeki

---

[258] Dominique Bona, *Berthe Morisot*, Grasset & Fasquelle Basımevi, Fransa, 2000, s. 25.
[259] Nurgül Keleş, Nilgün Şener, *a.g.m.,* s. 178.
[260] Anne Higonnet, *Berthe Morisot,* University California Press, California, 1995, s. 5.
[261] https://www.lemonde.fr/culture/article/2024/07/22/a-nice-les-fructueuses-villegiatures-de-berthe-morisot-sur-la-cote-d-azur_6255792_3246.html?utm_source=chatgpt.com (Erişim Tarihi: 10.11.2024)
[262] *Marmottan Monet Müzesi sergi kataloğu*, Berthe Morisot, Éditions Hazan, 2012.
[263] Anne Higonnet, *a.g.e.,* s. 15.
[264] *Marmottan Monet Müzesi sergi kataloğu*, Berthe Morisot, Éditions Hazan, 2012.

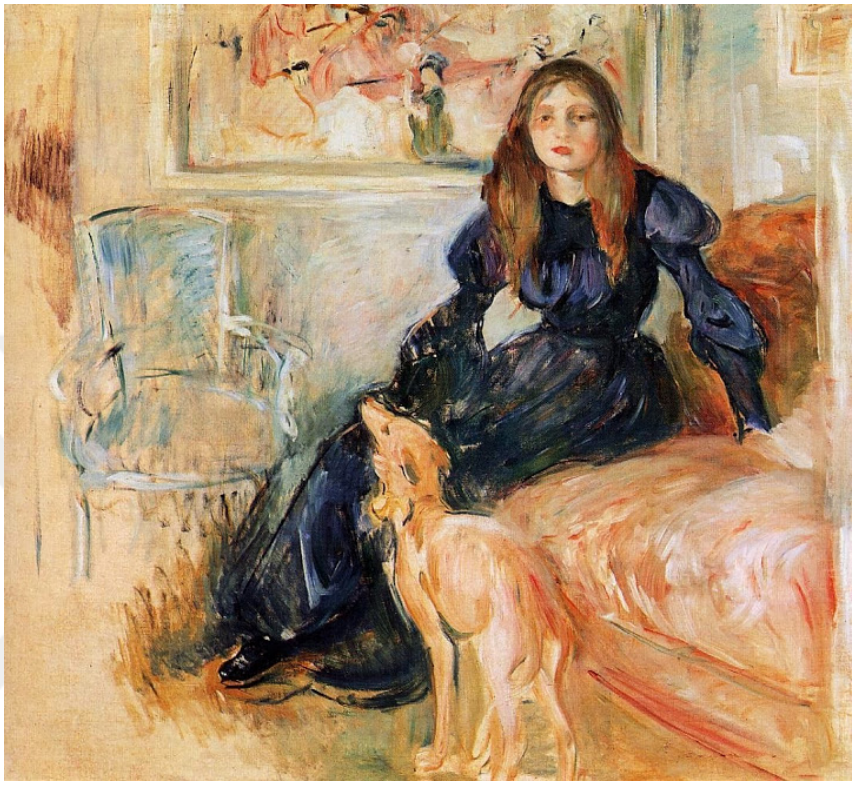
sanatsal mirastan beslenmiştir.[265] Özellikle mimar olan büyükbabası, ailede sanatsal duyarlılığın ve estetik anlayışın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bu köklü aile geçmişi, Morisot'nun sanata yönelmesinde belirleyici bir etken olmuştur. Edma ve Berthe Morisot, Édouard Manet ile tanışmadan önce onun eserlerine büyük bir hayranlık duymuşlardır. Ancak, bu hayranlık yalnızca bir yönlü olmamıştır; Manet de iki kız kardeşin çalışmalarından etkilenmiş ve onların sanatını derinlemesine incelemiştir. Bu karşılıklı etkileşim hem Morisot hem de Manet için sanatsal gelişim açısından önemli bir rol oynamıştır. Cornélie Charpentier, (1836- 1908) 1867'de Edma Morisot'a yolladığı bir mektupta Manet ile ilgili önemli bilgiler vermiştir:

> *"La Loubens pazar günü geri döndü... Bize Manet'nin evinde bir akşam geçirdiğini söyledi; siz ikiniz hakkında çokça konuşulmuş, Fantin sizin güzelliğinize hayranlığını ifade etmiş ve birkaç yıl önce sizin kadar büyüleyici bir yaratık görmediğini söylemiş. O halde, şapkasını başında tutan şey (yani, sizi selamlamasını engelleyen şey) onun duygusudur! Arkadaşı Manet daha sonra ona sizinle kolayca tanışabileceğini söylemiş, ancak sizin evlenmek istemediğinizin her zaman söylendiğini söyleyerek buna yanaşmamış. Sizin resminiz hakkında, görünüşünüzden çok daha fazla şey söylendi bana kalırsa. Ancak Manet, bir sanat tacirine sizin hoş bir tablonuzu gösterme yaklaşımından bahsetmiş..."*[266]

1873 yılında kızı Julia Manet'in doğmasıyla, Berthe Morisot'un resimlerinde baş kahraman haline gelen kızı, özellikle *Julia Manet ve Köpeği* (Resim 46) adlı eserinde ön plana çıkar. Bu eserde, Julia koltuğa oturmuş ve izleyiciye doğru bakmaktadır, yanında ise köpeği kendini sevdirmek için beklemektedir. Eserin dikkat çeken bir diğer özelliği ise resmin içinde yer alan boş ve silik bir sandalyedir. Bu sandalye, geçiciliğin bir simgesi olarak yorumlanabilir. Van Gogh'un *Arles'teki Yatak Odası*[267] eserindeki sandalye betimlemesinden farklı olarak, burada sandalye daha silik bir şekilde yer alır. Bu durum, Morisot'un eşinin ölümünden sonra bu eseri yapmış olmasıyla ilişkilendirilebilir. Eserin, eşinin her zaman onların yanında olduğunu vurgulamak

[265] Louis Rouart, *Berthe Morisot*, Plon Kitabevi, Paris, 1941, s. 7.
[266] Anne Higonnet, *a.g.e.,* s. 22.
[267] Vincent Van Gogh, *Arles'teki Yatak Odası*, tuval üzerine yağlıboya, 90x72 cm, 1888, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

amacıyla bu şekilde bir ayrıntı eklediği düşünülmektedir. Sandalyenin silikliği, kayıp ve geçiciliği simgeleyen duygusal bir anlam taşır.[268]



Resim 46: Berthe Morisot, Julia Manet ve Köpeği, tuval üzerine yağlıboya, 73x80 cm, 1893, Orsay Müzesi, Paris.
(https://www.musee-orsay.fr/en/whats-on/exhibitions/presentation/berthe-morisot-1841-1895)

19. yüzyıl Fransa'sında kadın ressamlar, erkek sanatçılara kıyasla sanatsal üretim ve kariyer olanakları açısından çeşitli eşitsizliklerle karşılaşmıştır. Bu toplumsal eşitsizlik, sanat dünyasına da yansımış; erkek sanatçılar, yalnızca kadınların sanat pratiklerini değil, aynı zamanda eserlerindeki kadın figürlerini de belirli normlar doğrultusunda şekillendirmeye çalışmıştır. Bu durum, kadın ressamların eserlerinde kadın imgelerinin özgürce ifade edilmesini kısıtlamış ve çoğunlukla belirli toplumsal normlar çerçevesinde tasvir edilmesine neden olmuştur. Nitekim, açık hava resimlerinde dahi kadın figürleri, dönemin toplumsal beklentileri ve erkek sanatçılar tarafından belirlenen estetik anlayış doğrultusunda sınırlandırılmış bir biçimde

[268]Linda Nochlin, *Kadınlar, Sanat ve İktidar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020, s. 53.

betimlenmiştir.[269] Morisot, erkek ressamların, kadın ressamlar üzerinde kurduğu bu baskı ve rahatsızlığı şu sözleriyle dile getirmiştir. *"Üzüldüğüm tek şey eşitsizlik!"* diyerek içinde bulunduğu durumu ifade etmiş ve *"Hiçbir erkeğin bir kadına eşit davrandığını düşünmüyorum, oysa bunu hak ediyorum."* sözleriyle dönemin kadın sanatçılara yönelik kısıtlayıcı tutumuna karşı duyduğu eleştiriyi dile getirmiştir. [270] Bu zorlu koşullara rağmen, Morisot sanata olan bağlılığını sürdürmüş, engelleri aşarak profesyonel sanat hayatına devam etme kararlılığı göstermiştir.

Morisot, izlenimcilik akımının önde gelen temsilcileri Claude Monet (1840-1926) ve Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) gibi çok sayıda açık hava resmi yapmıştır. Bu açık hava resimlerinde aile üyelerini model olarak kullanmıştır.[271] Berthe Morisot'un 1873 yılında kız kardeşi Edma Morisot'yu açık havada resmettiği eseri, (Resim 47) dönemin toplumsal normları ve kadın sanatçıların karşılaştığı zorluklar göz önüne alındığında büyük bir öneme sahiptir. Morisot, o dönemde kadınlara atfedilen ev içi rollerin ötesine geçerek, kız kardeşini doğayla iç içe, sade ve huzurlu bir an içinde betimlemiştir. Morisot'un bu eserde ele aldığı içsel ve doğal an, izleyiciyi sahneye dahil ederek, kadınların günlük yaşamındaki dinginliğe bir pencere açar. Resimde Edma'nın beyaz elbisesi, saflığı ve temizliği temsil eder. Eserin arka planında görülen parmaklık ise dikkat çekici bir simgesel anlam taşır. Bu parmaklık, 19. yüzyılda kadınlara yönelik toplumsal kısıtlamaları sembolize eder. 19. yüzyıl Fransa'sında kadınlar, toplumsal olarak daha çok ev içi ve aile odaklı rollerle sınırlandırılmış ve dış dünyaya dair ilişkileri kısıtlanmıştır. Morisot, kız kardeşi Edma'yı dışarıda, doğanın içinde betimlese de arka plandaki bu parmaklık, kadınların toplumsal olarak çevrelenmiş ve sınırlandırılmış alanlarını sembolik olarak yansıtır. Edma'nın beyaz elbisesindeki ışık oyunları, eserdeki doğa ile bütünleşerek, izleyiciye adeta sahnenin bir parçasıymış gibi hissettirir. Renklerin doğal geçişi ve kompozisyonun yalınlığı, Morisot'un Empresyonist yaklaşımının temel niteliklerini yansıtır. Eserde, sıradan bir anın tasvir edilmesi amaçlanmıştır. Bu durumu vurgulayan unsurlardan biri de aceleyle

[269] Nurgül Keleş-Nilgün Şener, *a.g.m., s.* 180.
[270] Zeynep Bengü, *"Berthe Morisot Empresyonist Bir Kadının Özgürleşmesi",* Notos 83, 2020, s. 121.
[271] Janet Whitmore, *"Berthe Morisot: Woman Impressionist"*, Nineteenth-Century Art Worldwide 18, no:1, 2019, s. 181.

ve gelişigüzel bir şekilde yerleştirilmiş şemsiyedir. Bu detay, sahnenin doğal ve kendiliğinden bir atmosfer taşıdığını ifade etmektedir.

Morisot, kız kardeşi Edma'nın portrelerini içeren birçok eser üretmiştir. Kadın sanatçıların aile bireylerini ve ev içi çevrelerini sıkça resmetmelerinin altında, dönemin toplumsal normları nedeniyle kamusal alanlara sınırlı erişimlerinin ve dar sosyal çevrelerinin etkili olduğu düşünülebilir. Dönemin erkek ressamlarının açık hava temalı eserlerinde genellikle daha geniş ve kalabalık sahneler yer alırken, kadın ressamların bu tür çalışmaları daha sınırlı ve içe dönük kompozisyonlarla dikkat çeker. Örneğin, Berthe Morisot'un Edma'yı okuma sırasında resmettiği eser, bu yaklaşımın karakteristik bir örneğidir ve kadın figürlerinin daha yalın ve çekingen bir şekilde ele alındığını göstermektedir.



Resim 47: Berthe Morisot, Okuma (Edma Morisot), tuval üzerine yağlıboya, 74,3×100,3 cm, 1873, Cleveland Sanat Müzesi, Cleveland. (Met Müzesi Arşivi)

Berthe Morisot'un 1873 yılında yaptığı *Beşik* (Resim 48) adlı eseri, sanatçının kişisel yaşamı ve ailesiyle olan ilişkisini derinlemesine yansıtan önemli bir tablodur. Eserde, Morisot'un kız kardeşi Edma, beşiğinde uyuyan kızı Blance ile birlikte

resmedilmiştir.[272] Blance, beşiğinde huzur içinde uyurken, Edma ise yorgun bir şekilde başında beklemektedir. Bu sahne, yalnızca annelik temasını değil, aynı zamanda kadınların toplumdaki rollerini ve onların içsel dünyalarını da vurgular. Edma'nın ifadesindeki yorgunluk, dönemin kadınlarının günlük yaşamlarındaki zorlukları ve sorumluluklarını simgeler. Morisot, bu eseriyle, yalnızca annelik görevini yerine getiren bir kadının içsel durumunu değil, aynı zamanda bu görevlerin yükünü taşıyan kadınların toplumsal ve psikolojik durumlarını da belgelemiştir.[273] Berthe Morisot, resim yapmayı hiçbir zaman bırakmamış ve sanatsal kariyerine sürekli olarak devam etmiştir. Ancak, kız kardeşi Edma'nın hayatı, farklı bir yol izlemiştir. Edma, evlendikten sonra resim yapmayı bırakmış ve hayatını evine ve çocuklarına adamak zorunda kalmıştır. Ancak, Edma'nın sanata olan ilgisi tamamen sona ermemiştir; eşinin bir portresini yapmış ve aynı zamanda kardeşinin eserlerinin kopyalarını yaparak onlara modellik etmiştir. Bu durum, Edma'nın kendi sanatsal potansiyelini gerçekleştiremeyen, fakat Morisot'un sanatına katkı sağlayan bir figür olarak hayatına devam etmesine yol açmıştır. Morisot, *Beşik* adlı eseriyle, Edma'nın bu duygusal ve sanatsal kısıtlanmışlığını da eserine dahil etmiş ve onu hem kişisel hem de sanatsal anlamda belgelemiştir.

[272] Anne Higonnet, "*Berthe Morisot*," Rizzoli Art Series, 1993, s. 4.
[273] Çiğdem Menteşoğlu, *a.g.m,.* s. 70-71.



Resim 48: Berthe Morisot, Beşik, tuval üzerine yağlıboya, 56x46,5 cm, 1872, Orsay Müzesi, Paris. (Orsay Müzesi Arşivi)

Berthe Morisot'un *Sanatçının Kız Kardeşi ve Annesi* (Resim 49) adlı eseri, sanatçının sıklıkla ele aldığı ev temalı ve aile odaklı çalışmalarının önde gelen örneklerinden biridir. Bu eser, Morisot'un annesi ve kız kardeşi Edma'yı bir arada betimlemektedir. Kompozisyonda, iki figürün giysi renkleri arasındaki zıtlık dikkat çekicidir. Anne figürü siyah bir elbise ile resmedilmişken, Edma beyaz ve sade bir kıyafet içerisinde tasvir edilmiştir. Edma'nın beyaz elbisesi, geleneksel olarak saflığı simgelemekle birlikte, figürün hamileliği göz önüne alındığında, masumiyet ve korunmuşluk fikrini güçlendirir. Eserde Edma'nın hamile olduğu bilinmekle birlikte, bu durum kıyafetinin kalın kumaş detayları ile kısmen gizlenmiştir. Hamileliğin yorgunluğu ve stresi, figürün yüzündeki hüzünlü ifade ile belirginleşir. Oysa hamilelik genellikle mutluluk ve huzurla ilişkilendirilen bir durumdur. Ancak burada Edma'nın yorgun ve suçlu bir halde betimlenmesi, dönemsel toplumsal normların ve kadınların

sınırlı rollerinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.[274] Bu yaklaşım, kadın ressamların eserlerinde sıklıkla karşılaşılan, toplumsal cinsiyet normlarının sanatsal temsili üzerindeki etkisini açıkça ortaya koymaktadır.

Tablonun arka planında yer alan büyük altın çerçeveli ayna, eserin mekânsal derinliğini artırmakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciyi bu özel ana dâhil eden bir unsur olarak işlev görür. Bununla birlikte, anne figürünün Edma ile izleyici arasında bir sınır oluşturması, kadınların özel alan ve kamusal alan arasındaki sınırlı hareket alanını sembolize eder niteliktedir. Bu durum, 19. yüzyıl Fransa'sında kadınların toplumsal rollerine dair eleştirel bir alt metin sunar.



Resim 49: Berthe Morisot, Sanatçının Kız Kardeşi ve Annesi, tuval üzerine yağlıboya, 101x81,8 cm, 1886, Washington Ulusal Sanat Galerisi, Washington. (Susie Hodge)

[274] Claire Moran, *"Minor Intimacies and the Art of Berthe Morisot: Impressionism, Female Friendship and Spectatorship"*, Journal of the Society of Dix-Neuviémistes, 212, 2021, s. 7-9.

Berthe Morisot'un *İki Kız Kardeş* (Resim 50) adlı eseri, sanatçının ev içi mekanları resmetme eğilimlerinin bir örneğidir. Eserde, Morisot'un kendisi ve kız kardeşi Edma, aynı kıyafetler ve saç modelleriyle betimlenmiştir. Bu benzerlik, eserde vurgulanmak istenen ana temadır. Morisot kardeşi ile benzerliğini bu eser ile kayıt altına almak istemiştir.[275] Kolyelerinin dahi aynı olması, bu benzerliğin görsel bir sembolüdür.

Figürler, çiçek desenli bir kanepede otururken, yüzlerindeki durağanlık, izleyiciye sakin ve içsel bir dünya yansıtır. Tablonun sakin havası, figürlerin içsel dünyalarına dair bir izlenim sunar. Eserdeki önemli diğer bir detay, Morisot ve kardeşinin izleyiciye bakmamasıdır. İkisi de izleyiciden bakışlarını kaçırmaktadır.

Tabloda duvarda yer alan eser, İzlenimcilik akımının önemli ressamlarından Edgar Degas'ın (1834-1917) *İspanyol Dansçıları ve Müzisyenleri* (Resim 51) adlı eseridir. Morisot, Degas'ın 1869'da yaptığı bu yelpaze şeklindeki eseri tabloya ekleyerek, kamusal alanda bulunamayan bir kadın sanatçının sınırlarını aşma arzusunu ifade eder. Morisot, Degas'ın eserini kullanarak resmetmediği bir mekanı tablosuna dahil etmiş ve böylece kendi sanatsal ifade alanını genişletmiştir. Morisot'un çalışmasındaki yelpaze detayı, Degas'ın yelpaze şeklindeki eserine doğrudan bir gönderme olarak düşünülebilir. Sağdaki figürün elinde tuttuğu ten rengi yelpaze hem Degas'ın eserini tamamlar nitelikte hem de odanın dekorasyonuyla uyumludur. Bu detay, iki sanatçı arasındaki sanatsal etkileşimi vurgulamakta ve Morisot'un Degas'a olan saygısını göstermektedir.

[275] Claire Moran, *a.g.m.,* s. 11-12.



Resim 50: Berthe Morisot, İki Kız Kardeş, tuval üzerine yağlıboya, 52,1x81,3 cm, 1869, Washington Ulusal Sanat Galerisi, Washington. (Rozzoli Art Series)



Resim 51: Edgar Degas, İspanyol Dansçıları ve Müzisyenleri, Dokuma kağıt üzerine sulu boya, kalem ve siyah mürekkep, 51,4x26 cm, 1868/1869; Washington Ulusal Sanat Galerisi, Washington. (Architecturaldigest)

Berthe Morisot'nun 1874 tarihli tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yaptığı *Çimlerde Kadın ve Çocuklar* (Resim 52) eseri, 19. yüzyıl Fransa'sındaki toplumsal normlara dair güçlü bir anlatı sunar. Eserde, bir kadın ve iki çocuk yemyeşil bir bahçede, doğanın içinde sakin bir anı paylaşmaktadır. Kadın, siyah bir elbise

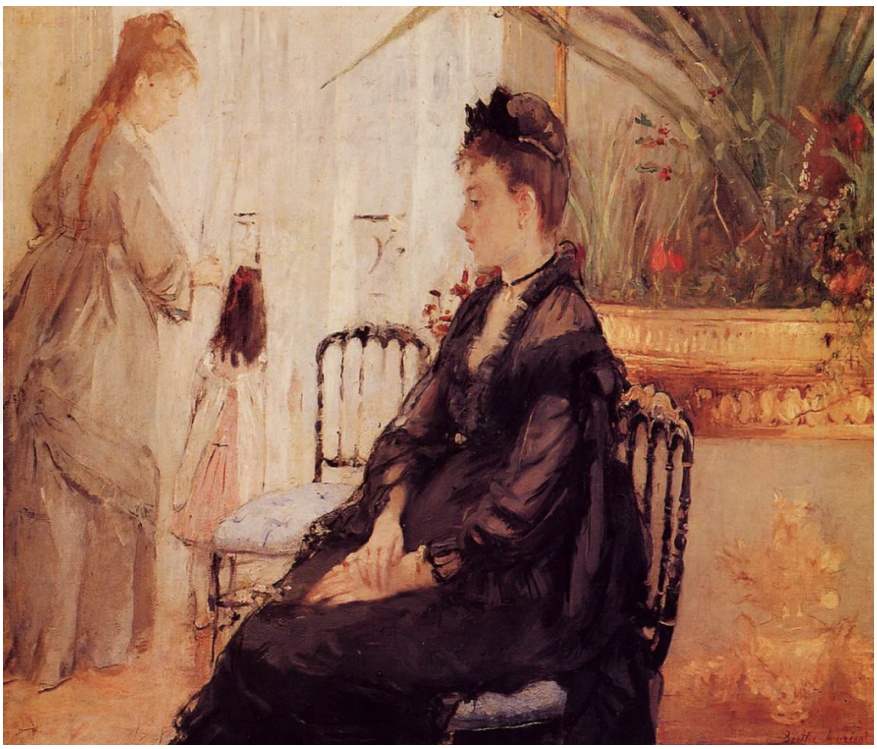
giymiş ve başında sade bir şapka taşımaktadır. Şapka, kadının görünürlüğünü kısıtlamış olup, bu durum kadın ressamların eserlerinde sıkça vurgulanan bir imgeyi yansıtmaktadır. Kadının yanında yer alan iki çocuk, kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir. Eserde korkuluk veya çit gibi mekânsal ayrımlara yer verilmezken, kadının çocuklarıyla birlikte odak noktası haline getirilmesi, onun bağımsız bir kimliğe ulaşamadığını ve annelik rolüyle tanımlandığını göstermektedir. Morisot, bu eserde kadının annelik görevini yerine getirirken açık havada bulunmasına rağmen, bireysel kimliğine erişemediğini ve toplumsal sınırlamalar nedeniyle özgürlüğünün kısıtlandığını ima etmektedir. Kadın, çocuklarıyla vakit geçiriyor gibi görünse de büyük olasılıkla toplumsal baskılar altındadır ve bireysel özgürlüğünden yoksundur. Kadının elindeki kumaş parçası, izleyicinin bakışını doğrudan kadın ve çocuktan önce bu objeye yönlendirmek amacıyla kompozisyona dahil edilmiştir.



Resim 52: Berthe Morisot, Çimenlerde Kadın ve Çocuklar, tuval üzerine yağlıboya, boyutu bilinmiyor, 1874, Özel koleksiyon.
(https://www.lesechos.fr/weekend/livres-expositions/berthe-morisot-artiste-moderne-1212618)

Berthe Morisot'un 1873 tarihli *Melankoli* (Resim 53) adlı eseri, bir kadını, çocuğunu ve çocuğunun bakıcısını odasında resmeder. Eserin merkezinde, dönemin modasına uygun şekilde şık giyinmiş ve bakımlı bir kadın figürü bulunur. Ancak kadının siyah giymesi, ruh halinin bir yansımasıdır. Eserin adı da göz önüne alındığında, kadının melankolik bir durumda olduğunu söylemek mümkündür.

Çocuğu yanında olmasına rağmen, kadın derin düşüncelere dalmış ve izleyiciye yüzünü çevirmiş bir şekilde betimlenmiştir. Çocuğuyla ilgilenememesi, içsel bir sıkıntıyı simgeliyor olabilir. Kadının ellerini karnında birleştirmesi ise, bir savunma mekanizması olarak yorumlanabilir ve eserin adı da bu durumu daha da pekiştiren bir detaydır. Eserin dikkat çeken bir diğer özelliği, arka planda yer alan natürmort unsurdur. Morisot, canlı bir şekilde resmedilen çiçeklerle tabloya hareket ve enerji katmış, statik olan iç mekan kompozisyonunu canlandırmıştır.



Resim 53: Berthe Morisot, Melankoli, tuval üzerine yağlıboya, boyutu bilinmiyor, 1873, özel koleksiyon. (World History Encyclopedia Arşivi)

Berthe Morisot'un 1872 tarihli *Trocadéro'dan Paris'in Görünümü* (Resim 54) adlı eseri, empresyonist hareketin açık hava resmine verdiği önemi vurgulayan önemli bir çalışmadır. Sanatçı, 19. yüzyıl Paris'inin gündelik yaşamını ve şehrin mimari zenginliğini detaylı bir şekilde tasvir eder. Eserde, dönemin Paris'ine ait birçok öğe yer alırken, toplumsal yaşamın izlerini de incelikle aktarır. Ancak dikkat çeken bir detay, Eyfel Kulesi'nin eserde yer almamasıdır. Çünkü Eyfel Kulesi, bu tablodan tam 17 yıl

sonra inşa edilecektir.[276] Tabloda, iki kadın ve bir çocuk figürü Paris'in ikonik manzarasına sırtını dönerek yer alırken, manzarayı izleyen tek figür küçük bir kız çocuğudur.[277] Eseri yatay olarak ikiye bölen uzun bir korkuluk, Sen Nehri üzerindeki bir köprüye ait olup, kompozisyonun merkezi bir unsuru olarak işlev görür. Bu mimari detay, Pollock'un çalışmalarındaki dış dünya ile kadının konumunu ve sınırını ifade eden öğelere benzer bir şekilde konumlandırılmıştır.[278] Küçük kız çocuğu figürü, kadının annelik rolüne yapılan bir göndermeyi temsil eder. Arka planda ise Paris'in sembolik yapıları empresyonist fırça darbeleriyle betimlenmiştir. Notre-Dame Katedrali, Invalides Anıtı ve Mars Alanı gibi önemli yapılar, Morisot'un detaylı gözlemlerini ve mimariyi çevreyle bütünleştirme yeteneğini ortaya koyar. Tablo, sanatçının evine yalnızca beş dakika uzaklıkta bir konumu betimlemektedir.[279] Bu durum, kadının evinden belirli bir mesafenin ötesine geçemediğini ve kamusal alanda tek başına varlık gösteremediğini ortaya koymaktadır. Nitekim, dönemin toplumsal normları doğrultusunda, kadının kamusal alandaki varlığının sınırlı olduğu ve ancak yanında kendisinden yaşça büyük bir kadın ya da bir çocuk bulunması koşuluyla kamusal mekânlarda yer alabileceği düşüncesini pekiştirmektedir.

---

[276] https://www.sbma.net/sites/default/files/attachment/A%20Closer%20Look_%20Berthe%20Morisot.pdf?utm_source=chatgpt.com (Erişim Tarihi: 21.12.2024)

[277] F. Tülay Kazancı-İlkay Canan Okkalı, *"Kuzeyden İzlenimler: Amsterdam ve Fransız Empresyonistlerin Gözünden Değişen Kent ve İnsan Manzaraları"*, Sanat Tarihi Dergisi, 30(2), Ekim 2021, s. 1000.

[278] Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 203.

[279] Anne Higonnet, *a.g.e.,* s. 8.



Resim 54: Berthe Morisot, Trocadero'dan Paris'in görünümü, tuval üzerine yağlıboya, 46,1x81,5 cm, 1872, Santa Barbara Müzesi, Kaliforniya. (Rizzoli Art Series)

Berthe Morisot'un Fransız resim sanatında etkin olduğu dönemde, İngiliz deneme yazarı William Rathbone Greg (1809-1881), bir kadının toplumsal varlık nedenini oldukça sınırlayıcı bir şekilde tanımlamıştır. Greg'e göre, bir kadının temel rolü; *"Geçimini sağlayan erkeğin himayesi altında bulunmak ve ona hizmet etmek"* idi.[280] Bu görüş, 19. yüzyılın toplumsal cinsiyet rollerine dair yaygın önyargıları ve kadınların toplumdaki sınırlı yerini açıkça yansıtmaktadır.

Böyle bir tarihsel bağlamda, kadın sanatçıların eserler ortaya koyması, karşılaştıkları engeller göz önüne alındığında oldukça dikkat çekicidir. Özellikle Morisot gibi sanatçılar, yalnızca sanatsal becerilerini değil, aynı zamanda erkek egemen bir toplumda sanata dahil olma haklarını da savunmuşlardır. 19. yüzyıl, kadınların sanatta daha görünür hale gelmeye çalıştığı, ancak aynı zamanda toplumsal beklentiler ve kısıtlamalarla mücadele ettiği bir dönem olmuştur.

[280] Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*, Koridor Yayınları, İstanbul, s. 72.

5.2. Mary Cassatt (1844-1926)

Sanat tarihindeki yeri ve etkisi göz önünde bulundurulduğunda, Mary Cassatt'ın eserleri tarihsel ve kültürel açıdan önemli bir inceleme alanı sunmaktadır. Bu çalışmada, Fransız kadın ressamların eserlerinde kadın imgesinin ele alınışı bağlamında, Amerikalı sanatçı Mary Cassatt'ın incelenmesi üç temel nedene dayanmaktadır.

Birincisi, Cassatt dönemin erkek ressamlarıyla aynı sergilerde yer alarak sanat dünyasında dikkate değer bir figür haline gelmiştir. Akademik sanat anlayışının hâkim olduğu bir dönemde, kadın bir sanatçı olarak sergilere katılımı, onun sanat dünyasındaki konumunu güçlendirmiştir. İkincisi, Fransa'da etkili olan İzlenimcilik akımının önde gelen temsilcilerinden biri olarak, eserlerinde kadınları ve toplumsal cinsiyet rollerini ele almıştır. Üçüncüsü, Cassatt diğer Amerikalı ressamlardan farklı olarak yaşamını ve sanatını Fransız kültürüyle bütünleştirmiştir. Paris'te geçirdiği yıllar boyunca Fransız sanat ortamının bir parçası olmuş, bu doğrultuda hem sanatsal üretimini hem de entelektüel çevresini Fransız sanat geleneğiyle şekillendirmiştir. Bu nedenlerle, Mary Cassatt Fransız ressamlar bölümünde ele alınmıştır.

Mary Cassatt, 1844 yılında Amerika'nın Pennsylvania eyaletinin Pittsburgh kentinde doğmuştur. Cassatt'ın babası Robert ve annesi Katherine, dönemin varlıklı ailelerinden gelmektedir. Cassatt, sanatla ilgilenmek için elverişli bir ortam sağlayan bu zengin ailede dünyaya gelmiştir.[281] Hayatının büyük bir bölümünü Fransa'da geçirmiş, İzlenimcilik akımına önemli katkılarda bulunmuştur. 19. yüzyılın önde gelen sanatçılarından biri olan Cassatt, dönemin kadın sanatçılara yönelik katı cinsiyet ayrımına rağmen sanatsal vizyonunu gerçekleştirmek için büyük zorlukları aşmayı başarmıştır.[282] Mary Cassatt'ın ailesi Pennsylvania eyaletinde, köklü ve seçkin bir ailedir. Amerika'nın bağımsızlık savaşı sürecine aktif olarak katılan bir aile geçmişine sahip olan Cassatt, bu bağlamda güçlü bir tarihsel mirasla büyümesine olanak

[281] Meghan Thornton, "*The Impression of Humor: Mary Cassatt and Her Rendering of Wit*", In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts Columbia University, 2009, s. 23.
[282] Betül Serbest Yılmaz, *a.g.m.,* s. 78.

tanımıştır.[283] Cassatt Ailesi'nin bölgedeki yüksek sosyal statüsü, Mary Cassatt'ın sanata yönelmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Bu çevrede büyümek, sanatçıya hem kültürel hem de entelektüel birikim kazandırmış, bağımsız düşünme ve yaratıcı ifadede kendisini geliştirme fırsatı sunmuştur.

1851'de Cassatt ailesi, Avrupa'ya bir yolculuğa çıkmış ve bu seyahat, Mary Cassatt için önemli bir kültürel gelişim dönemi olmuştur. Aile önce İngiltere'ye gitmiş, ardından Fransa'ya geçmek için vize başvurusu yapmıştır. Avrupa'da geçirdikleri süre boyunca konforlu yaşam koşullarını tercih eden aile, Mary'ye Fransızca ve Almanca öğrenme, klasik edebiyatla tanışma ve sanatla ilgilenme fırsatı sunmuştur. Bu süreç, onun entelektüel ve sanatsal gelişimine büyük katkı sağlamıştır.[284]

Cassatt ailesi, Paris'e adım attıktan sadece birkaç hafta sonra, 2 Aralık 1851'de Fransa tarihinin dönüm noktalarından biri gerçekleşmiştir. Bu tarihte, Louis-Napoléon Bonaparte (1808-1873), III. Napolyon olarak bilinen Fransa'nın başkanı, bir devlet darbesi gerçekleştirmiştir. Bu darbe, Fransa'nın siyasi yapısını derinden etkilemiş ve III. Napolyon'un imparatorluk kurmasına zemin hazırlamıştır. Bu önemli olay, Mary Cassatt ve ailesinin Paris'te geçirdikleri süre boyunca tanık oldukları toplumsal ve politik değişimlerin bir parçası olmuştur.[285]

Mary Cassatt 17 yaşında, Paris'teki eğitimini tamamladıktan sonra *Pennsylvania Academy of the Fine Arts* (Philadelphia Sanat Okulu) bünyesinde eğitimine devam etmiştir. 1861 yılında kurulan ve o dönemde yaklaşık 50 yıllık bir geçmişe sahip olan bu okul, Cassatt'a sanatsal bilgi ve anatomi dersleri alma imkânı sunmuştur. 19. yüzyılda kadınların sanat eğitimi alması çeşitli engellerle doludur. Birçok sanat okulu kadın öğrencileri kabul etmezken, insan vücudunu çizebilmek için gerekli olan anatomi dersleri de kadınlar için erişilemez durumdadır.[286] Buna rağmen Philadelphia

[283] Michael Cain, *Mary Cassatt*, Chelsea House Publishers, New York, 1989, s. 20.
[284] Nancy Mowll Mathews, *Mary Cassatt: A Life,* Yale University Press, New Hawen, 1998, s. 11.
[285] Michael Cain, *a.g.e.,* s. 23.
[286] Nancy Mowll Mathews, *a.g.e.,* s. 10.

Sanat Okulu, Cassatt'a bu eğitimi sağlayarak gelişimine katkıda bulunmuş ve onun sanatsal bilgisini derinleştirmesine olanak tanımıştır.

Mary 1866 yılında, babası başlarda gönülsüz de olsa sonradan kabul etmesiyle Paris'e gitmiştir. Paris'e son ziyaretini 11 yaşında yapmış olan Cassatt, aradan geçen 11 yıl içinde şehrin hızla gelişen yapısından etkilenmiştir.[287] Bu süreç, Cassatt'ın sanatsal yolculuğunda önemli bir dönüm noktası olmuştur. Paris'teki sanat çevreleriyle tanışarak, özellikle Empresyonist akımın içinde yer alacağı bir döneme adım atmıştır. Şehri yeniden keşfeden Cassatt, burada edindiği sanatçı dostlukları ve sanatsal deneyimlerle, ileride Empresyonist akımın önemli bir figürü haline gelmiştir. Paris, Cassatt için yalnızca sanatsal anlamda değil, kültürel olarak da derin bir ilham kaynağı olmuş, şehrin dinamik yapısı onun sanatını biçimlendiren unsurlar arasında yer almıştır.

Cassatt, Paris'teki sanatçı çevresinin benimsediği renkli ve özgür bohem yaşam tarzını benimsememiştir. Ancak, Fransız Güzel Sanatlar Akademisi tarafından onaylanan geleneksel sanat anlayışına karşı çıkan ve Empresyonist akımın öncüsü olan Edgar Degas, Edouard Manet, Claude Monet, Auguste Renoir ve Camille Pissarro gibi ünlü ressamlarla birlikte çalışmayı tercih etmiştir.[288] Paris'in kültürel ve entelektüel ortamlarında önemli bir figür olarak tanınan Degas, Cassatt'tan on yaş büyük ve kariyerinde daha ileri bir noktadadır. O dönemde 43 yaşında olan Degas, Cassatt için hem sanatsal bir ilham kaynağı hem de yakın bir dost olmuştur. Bu ilişki, Cassatt üzerinde derin etkiler bırakmış ve onun sanatını şekillendirmiştir.[289] Cassatt, Degas'ın çalışmalarına duyduğu hayranlıkla onun estetik anlayışından etkilenmiş ve aralarındaki bu dostluk, Cassatt'ın sanatsal gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.[290] Mary Cassatt ve Edgar Degas, tanıştıkları dönemde aralarındaki pek çok ortak noktayı keşfetmişlerdir. Her ikisi de varlıklı ve saygın ailelerden gelmekte olup, toplumsal statüleri benzerdir. Ayrıca, her iki sanatçının atlara duyduğu ilgi de önemli bir ortak

[287] Nancy Mowll Mathews, *a.g.e.,* s. 11. 26.
[288] https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/american-art-biographies/mary-cassatt (Erişim Tarihi: 24.12.2024)
[289] Francesca Castria Marchetti, *American Painting*, Watson-Guptill, New York, 2003, s. 37.
[290] *Mary Cassatt: An American Impressionist in Paris*, Jacquemart-André Müzesi Yayını, Paris 2018, s. 6.

noktadır. Degas, atların zarafetini ve hareketlerini gözlemlemekten keyif alırken, bu tutkusu sanatsal üretimine ilham vermiştir. Cassatt ve Degas arasındaki bu paylaşımlar, aralarındaki bağın güçlenmesinde önemli bir rol oynamıştır.[291]

Mary Cassatt, yoğun bir üretkenlikle çok sayıda eser yaratmış ve Fransa'nın kamusal alanlarının dışında konumlanmasına rağmen, bu sınırlamalara karşı direnç göstererek resimlerinde mekân olarak sıklıkla tiyatro ve opera localarını kullanmıştır. Ancak, tüm bu özgün katkılarına karşın, çağdaşı ressamlar kadar tanınma şansı elde edememiş ve sanat dünyasında hak ettiği önemi görememiştir.[292]

"Ağacı sallarsan, meyve düştüğünde onu almak için orada olmalısın."[293]

Mary Cassatt'ın "Ağacı sallarsan, meyve düştüğünde onu almak için orada olmalısın" sözü, hayatındaki azim ve fırsatları değerlendirme anlayışını yansıtır. Sanat dünyasında "ağacı sallamak," yani kendi şansını yaratmak için çaba göstermek, yaratıcı riskler almak ve sanatsal yeniliklere açık olmak anlamına gelir. 19. yüzyılın ortalarında kadınlar, toplumsal yargılar nedeniyle kamusal alanda özgürce hareket edememiştir. Paris gibi şehirlerde, bir kadının yalnız başına dışarı çıkması veya bir restoranda yemek yemesi cesaret gerektirmiştir; bu durum, genellikle eleştiriler ve kaba sözlerle karşılanmıştır. Ancak bu zorlu koşullar, Mary Cassatt gibi sanatçıların sanatta ve toplumsal alanda varlıklarını kabul ettirme mücadelesini durduramamıştır.[294] Cassatt, böyle bir sosyal atmosferde, erkek ressamlarla aynı sergi salonlarında yer alarak sanat dünyasında kendine bir yer edinmeyi başarmıştır.

Boston Güzel Sanatlar Müzesi Amerikan Resimleri Yardımcı Küratörü Erica H. Hirshler, Mary Cassatt'ın kadınları bir dekor unsuru olarak değil, düşünceli ve ruhani bireyler olarak tasvir ettiğine dair önemli bir değerlendirmede bulunmuştur.[295]

---

[291] Michael Cain, *a.g.e., s.* 55.
[292] *Mary Cassatt: An American Impressionist in Paris*, Jacquemart-André Müzesi Yayını, Paris 2018, s. 9.
[293] *Mary Cassatt: An American Impressionist in Paris*, Jacquemart-André Müzesi Yayını, Paris 2018, s. 10.
[294] Ahu Antmen, *a.g.e.,* s. 215.
[295] Gouveia Georgette, *Essential Mary Cassatt*, Harry N. Abrams, New York, 2001, s. 105.

"Cassatt'ın sanatı, kadınları dekoratif nesneler yerine düşünceli ve ruhani varlıklar olarak tasvir ederek feminizmle ilgili fikirlerini ifade eder." [296]

Mary Cassatt, Empresyonizm akımın tek kadın temsilcisidir. İlerleyen dönemlerde kendisi ve ressam arkadaşları için Empresyonist demek yerine bağımsız demeyi tercih etmiştir.[297] Dönemin toplumsal normlarının kadınlara dayattığı sınırlamaları reddeden Cassatt, bağımsız bir sanatçı olarak kendine özgü bir yer edinmiştir. Resimlerinde manzara, kırsal yaşam ve kent kültürünü işlerken, özellikle annelik ve kadınların günlük yaşamını konu alan eserleriyle tanınmıştır. Çocuğuyla vakit geçiren anneler, ev işleriyle meşgul kadınlar ya da sosyal hayatta gözlemlenen kadın figürleri, Cassatt'ın sanatında tekrar eden temalar arasında yer alır. Ancak, kendisi evlenmemiş ve çocuk sahibi olmamış olmasına rağmen, bu temalara getirdiği içsel bakış açısı onun sanatını diğer Empresyonistlerden ayırmıştır.

Mary Cassatt, evlenmemesine ve anne olmamasına rağmen, eserlerinde anne ve çocuk temasını sıklıkla işleyen bir sanatçıdır.[298] Bu temaya yönelik ilgisi hem sanatsal bir arayış hem de toplumsal bir gözlem niteliği taşır. Anne ve çocuk ilişkisi, sanat tarihi boyunca farklı dönemlerde ve bağlamlarda ele alınmış bir konu olmuştur. Özellikle dini resimlerde, Meryem ve kucağındaki çocuk İsa tasvirleriyle Madonna teması önemli bir yer tutmuştur. 19. yüzyıla gelindiğinde, anne ve çocuk temalı resimlerin içeriği de değişime uğramıştır.[299] Geleneksel dini bağlamdan uzaklaşarak modern annelik temasına evrilen bu yaklaşım, dönemin toplumsal ve kültürel dönüşümlerini yansıtır. Modern annelik kavramının resim sanatında ortaya çıkışı, büyük ölçüde kadın sanatçıların, özellikle Mary Cassatt ve Berthe Morisot'un katkılarıyla şekillenmiştir. Cassatt ve Morisot, eserlerinde annelik temasını idealize edilmiş imgelerden uzaklaştırarak, günlük yaşamın doğal ve samimi bir parçası olarak betimlemişlerdir.

---

[296]Gouveia Georgette, *Essential Mary Cassatt*, Harry N. Abrams, New York, 2001, s. 105.
[297] Ufuk Çetin, *a.g.m.,* s. 110.
[298] Ufuk Çetin, *a.g.m.,* s. 112.
[299] Stewart Buettner, *"Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz"* ,Woman's Art Journal, cilt: 7, sayı: 2, Güz, 1986 - Kış, 1987, s. 14-21.

Mary Cassatt'ın 1893 tarihli *Çocuğun Banyosu* (Resim 55) adlı eseri, annelik temasını gündelik bir sahne üzerinden işlerken, Empresyonizm ile bireysel gözlem arasındaki güçlü bağı yansıtır. Eserde bir anne, çocuğunu dizine oturtmuş ve dikkatle ayağını yıkamaktadır. Annenin çocuğun ayağını sıkıca tutması, anne-çocuk arasındaki koruyucu bağın somut bir göstergesi olarak güçlü bir gerçeklik hissi yaratır. Figürlerin bu kadar samimi ve içten bir pozisyonda resmedilmesi, izleyicinin sahneye duygusal bir bağ kurmasını sağlar. Kompozisyonun yukarıdan bakış açısıyla oluşturulmuş olması, sahneyi gözlemleyen bir kişinin perspektifini anımsatır. Yerdeki halı ve duvardaki desenler, Japon estetik anlayışının etkisini açıkça ortaya koyar. Bu, dönemin Avrupalı sanatçılarının Japon sanatıyla olan ilişkisini ve Japon *ukiyo-e*[300] baskılarından nasıl ilham aldıklarını yansıtan bir detaydır. 1860'lı yıllarda Avrupa'da resim sanatını derinden etkileyen Japon *Ukiyo-e* sanatı, "akıp giden dünyanın resimleri" anlamına gelir. Bu tarz, değişkenliği, geçiciliği ve anın ruhunu yakalamayı vurgulayan estetiğiyle, Batı'da geleneksel sanat anlayışına yeni bir perspektif kazandırmıştır.[301] Ayrıca, figürlerin dış hatlarındaki kalın ve belirgin fırça darbeleri, figürleri arka plandan ayırarak dikkatleri tamamen anne ve çocuğa yoğunlaştırır. Cassatt, bu eserinde hem kompozisyon hem de renk kullanımıyla annelik temasını idealize etmeden, doğal ve içten bir biçimde işler.

[300] Ukiyo-e: Japonya'nın Edo döneminde (17-19. yüzyıl) gelişen, halk kültürünü ve günlük yaşamı betimleyen resim türüdür.
[301] Aykut Gürçağlar,*"19. Yüzyıl Batı Resim Sanatına Biçim Veren Kaynaklar Avrupa Sanatında Japon Resminin Etkisi",* Toplumsal Tarih, 2003, s. 56-61.



Resim 55: Mary Cassatt, Çocuğun Banyosu, tuval üzerine yağlıboya, 100,3x66,1 cm, 1893, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago. (https://www.artic.edu/artworks/111442/the-child-s-bath)

Mary Cassatt'ın 1890 tarihli *Kollarında Çocukla Oturan Kadın* (Resim 56) adlı eseri, anne ve çocuk arasındaki sıkı bağın ve bakım anının derin bir şekilde tasvir edildiği bir yapıt olarak dikkat çeker. Eser, banyo sonrası annesinin kucağında sıkıca tutulan bir bebeği konu alır. Bebeğin yüzündeki dingin ifade, onun rahatlamış ve huzurlu olduğunu vurgularken, annesinin yorgunluk hissini de ima eder. Annenin, bebeğine doğru hafif eğilmiş başı, onun bir yandan bakımını sürdürürken diğer yandan kendi yorgunluğunu gözler önüne serer. Arka planda yer alan banyo teknesi ve su kabı, Japon motiflerinin dikkat çekici şekilde kullanılmasıyla estetik bir zenginlik sunar. Resmin kompozisyonunda kadının sırtının izleyiciye dönük olması, izleyicinin sahneye dışarıdan bakışını mümkün kılarak, annenin özel dünyasında bir tür dışsallık hissi yaratır. Renk paletindeki mavi tonların hakimiyeti, esere sakinlik ve dinginlik katarken, izleyicinin de sahnenin huzurlu atmosferine katılmasını sağlar.



Resim 56: Mary Cassatt, Kollarında Çocukla Oturan Kadın, tuval üzerine yağlıboya, 81,5x65,5 cm, 1890, Bilbao Güzel Sanatlar Müzesi, Bilbao.
(https://bilbaomuseoa.eus/en/artworks/seated-woman-with-a-child-in-her-arms/)

Mary Cassatt'ın 1880 tarihli *Beş Çayı* (Resim 57) adlı eseri, 19. yüzyıl Paris'inde üst-orta sınıfın gündelik sosyal aktiviteleri içinde iki kadını merkeze alır.[302] Tabloda kullanılan desenli duvar kağıdı, zarif mermer şömine ve antika gümüş çay takımı, yalnızca dekoratif öğeler değil, aynı zamanda dönemin sınıfsal kimlik ve toplumsal statü sembolleridir.

Kompozisyonda, ev sahibi sade bir kahverengi elbise içinde, çenesine elini dayamış şekilde düşünceli bir anda betimlenmiştir. Karşısında oturan misafir, çayını içerken hâlâ şapka ve eldivenlerini çıkarmamış, bu durum onun kısa süre içinde ayrılacağını ima eder. Figürlerin kimlikleri net bir şekilde ortaya konmamış olsa da tablo, yalnızca

[302] Meghan Thornton, *a.g.e.,* s.16.

yüzeyde bir gündelik yaşam kesiti değil, aynı zamanda Cassatt'ın toplumsal normlara ve sanatsal geleneklere meydan okuyan yaklaşımının bir yansımasıdır.

Çay içen kadının izleyiciden gözlerini kaçırması, bakışlardan duyduğu rahatsızlığın önemli bir göstergesidir. Göz teması, genellikle güven ve güçle ilişkilendirilirken, kaçınmak bu duygusal rahatsızlıkları veya çekingenliği ifade eder. Bu durum, kadının izleyicinin bakışlarından huzursuz olduğunu ortaya koyar.[303] Kadının elinde bulunan fincan, yalnızca bir fincan olmanın ötesinde, yüzünü gizlemek amacıyla kullanılan bir nesne izlenimi uyandırmaktadır. Bu durum, nesnenin işlevselliğinin ötesine geçerek, bireyin mahremiyetini koruma veya kendini ifade etme biçimiyle ilişkili olabileceğini düşündürmektedir

Linda Nochlin, kadın ressamların tarih boyunca sanatın yaratıcısı olmak yerine yalnızca nesnesi olarak görüldüğünü vurgular. Kadın ressamların mesleki becerileri ile tarihe geçme çabaları her dönem erkeklerin gülünç bulduğu bir konu olduğunu ifade eder. Bu yaklaşım kadınların yüzyıllar boyunca toplumsal rollerinin sınırlandırıldığına işarettir.[304]



Resim 57: Mary Cassatt, Beş Çayı, tuval üzerine yağlıboya, 64,77x92,07 cm, 1880, Suzanne ve Terrence Murray Galerisi (Galeri 226), Chicago.
(https://collections.mfa.org/objects/32829)

[303] John Berger, *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 2022, s. 64.
[304] Linda Nochlin, *a.g.e.*, s. 16.

Mary Cassatt ve Berthe Morisot, 19. yüzyılın katı toplumsal normları içinde sanat üretmeye çalışan kadın ressamlar olarak, eserlerini yaratırken çeşitli sınırlamalarla karşı karşıya kalmışlardır. O dönemde kadınlar, toplumsal cinsiyet rollerinin bir uzantısı olarak kamusal alanlarda özgürce hareket edememiş, özel mekanlarla sınırlandırılmışlardır. Bu durum, kadın sanatçıların ilham alabilecekleri mekânları ve temaları da doğrudan etkilemiştir. Tiyatro kulisleri, kafeler, eğlence mekanları gibi sosyal hayatın hareketli alanlarına erişimlerinin kısıtlanması, onları parklar, evler, bahçeler ve balkonlar gibi daha özel ve sınırlı alanlara yönlendirmiştir. Bu durum, dönemin kadın sanatçılarının sanatsal perspektiflerini şekillendiren önemli bir faktör olmuştur. Mary Cassatt'ın günlük yaşam sahnelerine odaklanan eserleri ya da Berthe Morisot'un ailevi ve ev içi temaları ele alan tabloları, bu sınırlamaların sanatsal üretim üzerindeki etkisini yansıtır.

Julian Akademisi'nde resim eğitimi almış ve Julian Akademisi konulu *Stüdyoda* eserleriyle ün kazanmış Ukraynalı kadın ressam Marie Bashkirtseff'in (1858-1884) günlüğündeki ifadeler, kadın sanatçıların karşılaştığı sınırlamaların boyutunu anlamak açısından oldukça öğreticidir. Bashkirtseff, kamusal alanlarda yer alamamanın yaratığı hayal kırıklığını dile getirirken, bu kısıtlamanın sanatsal ifade olanaklarını nasıl daralttığını ve yaratıcı süreçteki engelleri nasıl derinleştirdiğini şu şekilde açıkça belirtmiştir:

> *"Özlemini çektiğim şeyler tek başına dışarı çıkmak, sağda solda dolaşmak, Tuileries'nin banklarında (özellikle Luxembourg bahçesinde) oturmak, dolaşırken durup sanat mağazalarına bakmak, kiliselere ve müzelere girmek, geceleri eski sokaklarda gezinmek; işte bunları özlüyorum; bu özgürlükler olmaksızın gerçek bir sanatçı olmak olanaksız. Bunları bir kadının eşliğinde yaparak ya da Louvre'a gitmek için arabamın, bana eşlik edecek kadının, ailemin gelmesini beklemek zorunda kalarak gördüklerimden fazla bir yarar sağlayabileceğime inanabiliyor musunuz?"*[305]

Cassatt'ın *Gergef İşleyen Lydia* (Resim 58) eseri; ev içi sahneleri ele alış biçiminin güçlü bir örneğini sunmaktadır. Eser, sanatçının kız kardeşi Lydia'yı gergef işlerken tasvir eder. Lydia, dikkatini tamamen işine vermiş bir şekilde, izleyiciyle doğrudan bir

[305] Ahu Antmen, *a.g.e.,* s. 216-217.

göz teması kurmadan resmedilmiştir. Bu durum, sahnenin dinginliğini ve Lydia'nın yaptığı işe olan yoğun odaklanmasını vurgulamaktadır. Lydia'nın elbisesinin canlı tonları, kompozisyona dinamizm kazandırırken aynı zamanda figürün merkezdeki yerini güçlendirmektedir. Sanatçı, renk kullanımında estetik bir denge kurarak hem figürü öne çıkarmış hem de ev içi sahneye yaşam katmıştır.

Gergef, eserde yalnızca bir el işi aleti olarak değil, aynı zamanda sembolik bir unsur olarak karşımıza çıkar. Resim alanını uçtan uca bölen gergef, mekânda fiziksel bir sınır yaratır. Bu sınır, izleyiciye görsel bir engel sunarken aynı zamanda mekânsal kısıtlamanın sembolü olarak işlev görür. Lydia'nın dikkatini bu sınırın ardındaki dünyaya değil, gergef üzerine yoğunlaştırması, kadının toplumsal ve mekânsal olarak sınırlandırılmış rolünü metaforik bir şekilde yansıtır.[306] Cassatt, eserinde kadının yalnızca kamusal alanda değil, ev içindeki varoluşunda da karşılaştığı sınırları incelikli bir biçimde işlemiştir.



Resim 58: Mary Cassatt, Gergef İşleyen Lydia, tuval üzerine yağlıboya, 65,5x92 cm, 1881, Flint Sanat Enstitüsü, Flint.
(https://collections.flintarts.org/objects/225/lydia-at-a-tapestry-frame)

[306] Ahu Antmen, *a.g.e.,* s. 205-206.

Mary Cassatt, 1893 yılında, önceki çalışmalarından belirgin şekilde farklı bir kadın temsili içeren bir duvar resmi gerçekleştirmiştir. Söz konusu eser, Kristof Kolomb'un (1451-1506) Amerika'ya ulaşmasının 500. yıl dönümüne ithafen düzenlenen Dünya Kolomb Sergisi kapsamında hazırladığı Modern Kadın adlı kompozisyondur.[307]

> *"Chicago Sergisi için bir dekorasyon yapacağım. Komite bunu yapmamı teklif ettiğinde, ilk başta dehşete kapıldım, ancak yavaş yavaş daha önce hiç yapmadığım bir şeyi yapmanın çok eğlenceli olacağını düşünmeye başladım ve böyle bir şeyin fikri bile Degas'yı öfkelendirdi ve aklına gelen her eleştiriyi esirgemedi, moralimi düzelttim ve bu fikirden hiçbir şey için vazgeçmeyeceğimi söyledim. Şimdi onu harekete geçirmek için Chicago'dan bahsetmek yeterli."*[308]

Mary Cassatt'ın *Modern Kadın* (Resim 59) adlı eseri, dönemin toplumsal yapısını feminist bir perspektiften ele alan önemli bir çalışmadır. Cassatt eseri üç bölümden oluşacak bir formda yapmış ve duvar resmini tuval üzerine yağlıboya tekniği ile boyamıştır.[309] Eserde Rönesans'ın önemli ressamlarından Sandro Botticelli'nin (1445-1510) *İlkbahar* ve *Venüs'ün Doğuşu* eserleri ile benzer detaylar yer alır.

Üç bölümden oluşan duvar resminin ortasında *Genç Kadınlar Bilgi veya Bilimin Meyvelerini Toplayan Genç Kadınlar* paneli, sol tarafta *Şöhretin Peşinde Genç Kızlar* ve sağ tarafta *Sanat, Müzik, Dans* panellerinden oluşmaktadır. Merkezde yer alan panelde, kadınlar bilgi veya bilim ağacından meyve toplarken betimlenmiştir. Elma meyvesinin tercih edilmesi Cennet Bahçesi'ne bir göndermedir.[310] Bu meyveler, eğitimi, aydınlanmayı ve entelektüel başarıyı simgelemektedir. Erkek figürlerinin yer almaması, kadınların bağımsızlığını ve bireysel güçlerini vurgular. Kadın figürleri, hareket halindeki enerjik tasvirleriyle bilgiye erişim çabalarının aktif birer öznesi olarak sunulmuştur.

---

[307] Griselda Pollock, *a.g.e.,* s. 53-57.
[308] Gös. yer.
[309] Sally Webster, *Eve's Daughter/Modern Woman: A Mural by Mary Cassatt*, University of Illinois Press, Chicago, 2004, s. 7.
[310] Gös. yer.

Sağdaki panelde, kadınlar sanatsal yaratıcılıklarını sergiler. Resim yapmak, müzik çalmak ve dans etmek gibi aktiviteler, kadınların kültür ve sanat alanlarındaki katkılarını vurgular. Bir kadın enstrüman çalarken, diğerleri dans eder veya resim yapar. Eserin geçtiği mekan, erkek figürlerinden uzak, birbirini eğlendiren bir tema ile Parnassus Dağı'dır.[311] Parnassus'un seçimi, müzik tanrısı Apollon'a adanan bu dağla ilişkilidir.

Sol taraftaki panelde, genç kızlar şöhreti ve bireysel başarıyı temsil eden bir hedefe doğru koşarken tasvir edilmiştir. Kadın figürleri, ilerleme ve kendini gerçekleştirme yolculuğunun birer sembolüdür. Arka planda yer alan doğa ve gökyüzü unsurları, bu çabaların çevresel ve metafiziksel bir destekle taçlandırıldığını ifade eder.[312]

Cassatt'ın bu eseri, dönemin geleneksel kadın temsilinden ayrılarak modern bir üslup sunar. Alegorik bir anlatım ile kadınların eğitime, sanata ve bireysel başarıya erişimlerini resmetmesi, eserin feminist bir ruhla yaratıldığını göstermektedir. Cassatt'ın, genellikle annelik ve anne-çocuk temalarına odaklanan eserleriyle kıyaslandığında, *Modern Kadın*'da daha cesur bir dil benimsemiştir.



DECORATION OF SOUTH TYMPANUM—"MODERN WOMAN." MARY CASSATT. UNITED STATES.

Resim 59: Mary Cassatt, Modern Kadın, duvar resmi, 17,6x3,6 m, 1893, Dünya Kolomb Sergisi ve Fuarı'ndaki Kadın Binası, Chicago.
(https://ian.macky.net/expo1893/panels.html)

[311] Sally Webster, *a.g.e.,* s. 7.
[312] https://www.dailyartmagazine.com/mary-cassatts-lost-mural/ (Erişim Tarihi: 20 Kasım 2024)

Cassatt'ın *Sürücü Koltuğunda Kadın ve Çocuk* (Resim 60) adlı eserinde, açık kompozisyon anlayışı dikkat çeker. Sanatçı, sahneyi sıcak renklerin etkileyici kullanımıyla biçimlendirmiştir. Bu renk paleti, kompozisyonun dinamik yapısını desteklerken izleyiciye samimi bir atmosfer sunar.[313] Renkler, doğanın temel bir unsuru olarak kompozisyonda belirleyici bir rol üstlenmiştir. Sanatçı, doğal tonları estetik bir araç olarak kullanarak esere hem görsel zenginlik hem de anlam derinliği katmıştır.[314]

Sürücü Koltuğunda Kadın ve Çocuk eseri, dönemin sosyo-kültürel yapısını yansıtan, ancak aynı zamanda bu yapıya meydan okuyan önemli bir tablodur. Eserde, bir kadın ve çocuğu, bir at arabasında sürücü koltuğunda yer alırken, kadının aktif bir rol üstlenmesi dikkat çeker. Ancak, kompozisyonun genel yapısı ve karakterlerin yüz ifadeleri, kadın ve çocuğun bu bağımsız görüntüsüne rağmen, onların hala toplumsal normlara bağlı olduklarını temsil eder. Resmin merkezinde, Cassatt'ın kız kardeşi Lydia ve Degas'ın yeğeni Odile Fevre yer almaktadır.[315] Kadın, aracı yönlendiren bir figür olarak tasvir edilmiş olup, bu durum ona bağımsız bir konum kazandıran önemli bir detaydır. Ancak, eserin ayrıntılı incelenmesi sonucunda, bu bağımsızlık görüntüsünün bir yanılsamadan ibaret olduğu anlaşılmaktadır. Kadın ve çocuğun yüz ifadeleri, onların izlenilmekten rahatsız olduklarını düşündürmektedir. Bununla birlikte, kadın ve çocuğun oturduğu bölümün arkasında bir erkek figürünün varlığı, kadının ve çocuğun bağımsızlık statüsüne dair çeşitli soru işaretleri doğurmaktadır. Kadının sürücü koltuğunda yer alması ona belirli bir düzeyde kontrol ve güç atfetse de arkasındaki erkek figürü, onun tamamen özerk bir özne olarak hareket etmesine izin verilmediğini göstermektedir.

[313] Betül Serbest Yılmaz, *a.g.m.,* s. 89.
[314] İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 54.
[315] https://philamuseum.org/collection/object/104447 (Erişim Tarihi: 24.12.2024)



Resim 60: Mary Cassatt, Sürücü Koltuğunda Kadın ve Çocuk, tuval üzerine yağlıboya, 89,7x130,5 cm , 1881, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia. (https://philamuseum.org/collection/object/104447)

19. yüzyıl Fransa'sında kadının toplumsal rolü, derin toplumsal ve kültürel normlarla şekillenmiştir. Kadınlar, paranın, iktidarın ve düşün dünyasının dışladığı, sınırladığı bir alan içinde tanımlanmıştır. Bu dönemde erkekler hem özel hem de kamusal alanda rahatlıkla hareket edebilme ayrıcalığına sahipken, kadınların dünyası çok daha dar ve kısıtlıdır.[316]

Mary Cassatt'ın *Tekne Partisi* (Resim 61) eserinde kadın figürü, çocuğunu kucaklayan bir anne olarak tasvir edilir. Kadın, teknenin içinde otururken, çocuğunu dikkatle tutmakta ve ona yakın bir bağ kurmaktadır. Bu, anneliğin duygusal yoğunluğunu ve koruyucu yönünü vurgular. Kadının rahat pozisyonu, annelik rolünü sevgiyle yerine getiren bir figür olarak güçlü bir şekilde temsil edilir. Eserin başlıca ruh hali, içsel huzur ve aileye olan güçlü bağlılıktır. Erkek figürü ise tekneye kürek çekerek yön verir. Bu, dönemin erkek ve kadın rollerine ilişkin bir başka önemli göstergeyi yansıtır. Kadın, ailesiyle birlikte dışarıda vakit geçiriyor olsa da bu toplumsal etkinlik, dönemin sosyal yapısındaki normlara dayanır. Eserde, mavi rengin yoğun kullanımı dikkat çekicidir; kadının elbisesindeki mavi renk denizle belirgin bir

[316] Ahu Antmen, *a.g.e.,* s. 213.

kontrast oluşturarak görsel bir denge yaratmaktadır. Kürek, kadın ve erkek arasındaki ayrımı, sınırlandırmayı simgeleyen bir metafor olarak işlev görmüştür.[317] Eserde kadının izleyicinin bakışından korunmasını ve belirli sınırlar içinde tutulmasını sağlayan unsur, eşi ve eşinin elinde tuttuğu kürektir.



Resim 61: Mary Cassatt, Tekne Partisi, tuval üzerine yağlıboya, 90x117,3 cm, 1893/1894, Chester Dale Koleksiyonu, Ulusal Sanat Galerisi, Washington. (https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46569.html)

1861 yılında Paris için önemli bir kurumun inşasına başlanmıştır: Charles Garnier tarafından tasarlanan Opera Binası. (Resim 62) Bu yapı, dönemin Empresyonist ressamları üzerinde etkili olmuş; sanatçılar, Opera Binası'nda sahne alan dansçıları ve kuliste hazırlanan balerinleri resimlerine konu edinmiştir. Cassatt da diğer Empresyonist ressamlar gibi Opera Binası'nı sıkça betimlemiştir. 19. yüzyıl Fransa'sında bu yapı, burjuvazinin sıkça ziyaret ettiği ve burjuva kadınlarının sosyalleşmek için tercih ettiği bir mekân olarak öne çıkmıştır.[318]

[317] Gouveia Georgette, *Essential Mary Cassatt*, Harry N. Abrams, Boston, Massachusetts New York 2001, s. 91.
[318] Gerard Fontaine, *Charles Garnier's Opera*, Editions du Patrioine, Paris, 2010.



Resim 62: Opera Binası Oditoryumu. (Gerard Fontaine)

Mary Cassatt, İzlenimcilik akımının öncü isimlerinden biri olarak, bu sanat hareketine mensup erkek ressamlar gibi Paris'in toplumsal yaşamının önemli mekânlarından biri olan locaları sıkça eserlerinde işlemiştir.[319] Cassatt'ın eserlerinde, özellikle tiyatro ve opera salonlarının localarında oturan figürlere sıkça rastlanır. Bu sahneler yalnızca birer estetik kompozisyon değil, aynı zamanda dönemin sosyal yaşamına, kadınların kamusal alandaki varlığına ve toplumsal statülerine dair güçlü anlatımlar sunar. Cassatt'ın *Loca* (Resim 63) adlı eseri, özne ile nesne arasındaki ilişkileri ve bu durumun getirdiği psikolojik etkileri derinlemesine irdeleyen önemli bir çalışmadır. Eserde merkezde konumlanmış iki kadın figürü, birbirinden farklı şekilde vurgulanan rahatsızlıklar ve stresle tasvir edilmiştir. Bir kadının elinde sarılmamış bir buket tutması figürün toplumun beklentilerinden ve normlarından dışlanma korkusunu yansıtıyor olabilir. Diğer kadın ise elindeki yelpaze ile yüzünü gizleyerek, kamusal alandaki varlığından dolayı duyduğu rahatsızlığı örtmeye çalışmaktadır. Bu durumu dönemin kadınlarının sosyal baskılara karşı verdikleri tepkiler olarak okumak mümkündür. Şık elbiseleri ve kusursuz saçlarıyla estetik bir görüntü sunmalarına rağmen, bu güzelliklerinin farkında bile değillerdir.

[319] Victoria Souliman, *"Women Impressionists and Mary Cassatt"*, NGV Online Courses, 2021, s. 2.



Resim 63: Mary Cassatt, Loca, tuval üzerine yağlıboya, 79,8x63,8 cm, 1878-1880, Chester Dale Koleksiyonu, Ulusal Sanat Galerisi, Washington. (https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46571.html)

Mary Cassatt'ın *"İstediğimi yapamadım ama iyi bir mücadele vermeye çalıştım."*[320] sözleri, sanatçının hayatı boyunca karşılaştığı toplumsal ve cinsiyet temelli engellerle mücadelesinin bir yansımasıdır. Cassatt, erkek egemen bir sanat dünyasında, kadın olarak varlık göstermeye çalışmış ve bu süreçte sanatsal kimliğini inşa etmiştir. Çağdaşları olan erkek sanatçılarla aynı düzeyde tanınmak için verdiği bu mücadele, onun sanatına ve toplumsal rollere dair derin sorgulamalarını eserlerine yansıtmıştır.

[320] Michael Cain, *a.g.e.,* s. 109.

5.3. Marie Clémentine Suzanne Valadon (1865-1938)

Suzanne Valadon, 1865 yılında Fransa'da işçi sınıfına mensup bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Çamaşırcı bir annenin kızı olan Valadon, dönemin toplumsal ve ekonomik koşulları nedeniyle sınırlı bir eğitim almıştır.[321] 19. yüzyılda burjuva sınıfına mensup ailelerin kız çocukları için dahi akademik resim eğitimi almak büyük bir zorlukken, işçi sınıfına mensup bir ailenin kızı olan Suzanne Valadon, dönemin toplumsal ve ekonomik güçlüklerini derinden hissetmiştir. Çocukluk yıllarından itibaren çizime olan tutkusu dikkat çekmiştir; eline geçen her kağıda resimler yaparak sanata olan ilgisini derinleştirmiştir. Çizim, onun kendini ifade etmenin en doğal yolu haline gelmiş ve yaşamı boyunca bu tutkuyu sürdürmüştür.[322]

Suzanne Valadon, işçi sınıfına mensup bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldiği için erken yaşta çalışmaya başlamıştır. Henüz 11 yaşında, ailesine destek olmak amacıyla iş hayatına atılmıştır. İlk olarak bir şapkacı dükkanında çalışmış, ardından bulaşıkçılık, sokak satıcılığı gibi çeşitli işlerde görev almıştır. Daha sonra bir ahırda seyis olarak çalışmış, bu süreçte farklı iş kollarında deneyim kazanmıştır. 1881-1883 yılları arasında ise Valadon, bir sirk topluluğunda trapez sanatçısı olarak çalışmaya başlamıştır. Ancak geçirdiği ciddi bir kaza nedeniyle bu mesleğini bırakmak zorunda kalmıştır. Bu beklenmedik durum Valadon'un yaşamında önemli bir dönüm noktası olmuş ve sanat dünyasına adım atmasının önünü açmıştır.[323]

Suzanne Valadon, sanat dünyasındaki yolculuğuna tuvale resim yaparak değil, tuvalin diğer tarafında, bir model olarak başlamıştır. 1883 yılından itibaren, İzlenimci dönemin önemli ressamları, Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) ve Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) için modellik yapmaya başlamış, bu süreçte sanatın tekniklerini ve estetik kurallarını yakından gözlemleme fırsatı bulmuştur. Modellik onun hem sanatçılarla doğrudan etkileşim kurmasını hem de sanatsal

[321] Janet Burns, "*Loking as Women: The Paintings of Suzanne Valadon, Paula Modersohn- Becker and Frida Kahlo, University of New Brunswick*", Atlantis, vol: 18, no:182, 1992, s. 30.
[322] Janet Burns, *a.g.m*., s. 30.
[323] Nancy Wellington Bookhart, *The Aestheticization of History and the Butterfly Effect*: Visual Arts Series, Vernon Press, Wilmington, 2024, s. 108.

birikimini zenginleştirmesini sağlamıştır. Bu deneyim, Valadon'un kendi yeteneklerini keşfetmesinde ve ilerleyen yıllarda özgün bir sanatçı kimliği geliştirmesinde önemli bir rol oynamıştır.[324] Suzanne Valadon, yalnızca dönemin tanınmış ressamlarının bir modeli olarak anılmakla kalmamış, aynı zamanda sanat tarihinde kadın imgesini yeniden şekillendiren bir Fransız ressam olarak önemli bir yer edinmiştir.[325]

18. ve 19. yüzyıllarda kadın sanatçılar, başarılı bir sanatsal kariyer elde etme konusunda ciddi engellerle karşılaşmışlardır. Kadınların resim yapması nadir görülen bir durum değildi, ancak bu kadınlar genellikle toplum tarafından sanatçı kimlikleriyle değil, hobiyle uğraşan kişiler olarak algılanmışlardır.[326] 19. yüzyılın sonlarına doğru ve 20. yüzyıla girerken, sanat dünyasında kadınların varlığını daha görünür kılan önemli değişimler yaşanmıştır. Berthe Morisot, Mary Cassatt ve Suzanne Valadon gibi isimler, kadın ressamların bireysel kimlikleriyle tanınmaya başladığı bir dönemi temsil etmişlerdir. Berthe Morisot ve Mary Cassatt gibi 19. yüzyılın önde gelen kadın sanatçıları, dönemin sosyal ve kültürel normları nedeniyle hayatlarını büyük ölçüde ev içi alanlarla sınırlandırmak zorunda kalmışlardır.[327] Kadınların kamusal alanda varlık göstermelerine karşı duyulan toplumsal tepki, onların tek başlarına dışarı çıkmalarını da neredeyse imkânsız hale getirmiştir. Suzanne Valadon ise Morisot ve Cassatt'tan oldukça farklı bir yaşam tarzına sahiptir. Dönemin sosyal sınıf ayrımları, Valadon'un yaşam koşullarını ve sanatsal pratiğini büyük ölçüde şekillendirmiştir. Yüksek sosyal sınıfa mensup bir aileden gelmeyen Valadon, Paris'in gece hayatına, kafelerine ve barlarına aşinadır. Bu aşinalık, onun sanatını sadece ev içi alanlarla sınırlamayıp, kamusal alanların ve sokak yaşamının enerjisini eserlerine taşımasını mümkün kılmıştır. Valadon'un bu özgürlük alanı, onun dönemin pek çok kadın sanatçısından farklı olarak toplumu gözlemleyebildiği, bireylerin ve mekânların çeşitliliğini sanatsal pratiğine dahil edebildiği bir zemin yarattı.

---

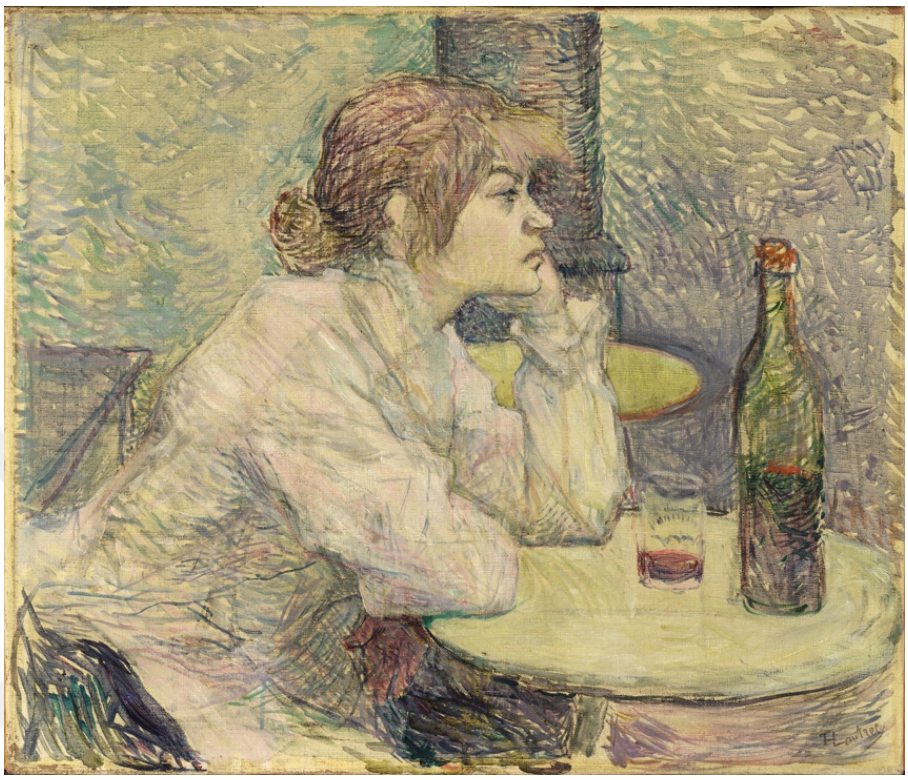
[324] Moira Egon, *"Ekphrasis: Seven after Suzanne Valadon,"* New Criterion 35, no: 8, 2017, s. 38.
[325] Gös. yer.
[326] Mary Sheehy*,"Challenging the Ideal: A Comparative Study of Suzanne Valadon and William Bouguereau",* Coastal Carolina University, Honors Theses, 2012, s. 1.
[327] Nancy Wellington Bookhart, *a.g.e.,* s. 109.

Suzanne Valadon, 1883 yılında henüz 18 yaşındayken bir erkek çocuk dünyaya getirmiştir. Maurice Utrillo (1883-1955) adını verdiği çocuğun babası kamuoyuna açıklanmamış olup, bu durum dönemin ahlaki normları ve toplumsal baskıları göz önünde bulundurulduğunda oldukça sıra dışı bir durumdur. Çocuğun bakımını büyük ölçüde Valadon'un annesi Madeleine üstlenmiş, bu durum sanatçının yaşamında hem duygusal hem de pratik anlamda derin bir etki bırakmıştır. Madeleine, Valadon'un modellik kariyerine ve ardından ressam olarak yükselişine olanak sağlayarak, onun sanata odaklanabilmesi için gerekli koşulları oluşturmuştur.[328]

Valadon, annelik ve kadınlık rollerinin sıkı toplumsal kurallarla tanımlandığı 19. yüzyılda, geleneksel normların dışına çıkan bohem bir yaşam tarzını benimsemiştir. Çocuğuna duyduğu sevgi ve bağlılık, onun kişisel yaşamında önemli bir yer tutsa da o dönemde "iyi bir anne" ya da "makbul bir kadın" olarak tanımlanmasını engelleyen özgür ruhlu ve bohem bir hayat tarzını tercih etmiştir. Bu tercihi, toplumsal beklentilere meydan okuyan bir duruş sergilemesine neden olmuştur.[329] Valadon'un bu hayat tarzı, dönemin kadınlarının genellikle bir fanus içinde, yani ev içi sınırlar ve toplumsal kısıtlamalar arasında büyütüldüğü bir ortamda şekillenmiştir. Kadınların kamusal alanlardaki varlıkları ya da bireysel kimliklerini oluşturma çabaları, genellikle toplum tarafından hoş karşılanmamıştır. Ancak Valadon, bu sınırları aşarak, bir sanatçı olarak kendi kimliğini inşa etmiştir. Suzanne Valadon'un hayat tarzını en iyi yansıtan sanatçı, şüphesiz Henri de Toulouse-Lautrec olmuştur. Lautrec'in *The Hangover* (Resim 64) adlı eseri, Valadon'un yalnız başına bir barda içki içerken tasvir edilmesini sağlar ve onun bohem yaşamını simgeler. [330] Tabloda, Valadon yalnızca dışarıdaki dünyadan kopmuş bir şekilde, içsel bir yalnızlık içinde bir barda oturmaktadır. Masanın üzerinde, şişenin yarısına kadar içilmiş bir içki şişesi ve neredeyse tamamen boşalmış bir içki bardağı yer almaktadır. Yüzündeki ifade, tablodaki en dikkat çeken unsurlardan biridir. Gözleri uzaklara, düşünceli bir şekilde bakarken, sanki yaşadığı hayatın karmaşasında kaybolmuş gibidir. Şişenin yarısına

[328] Nancy Wellington Bookhart, *a.g.e.,* s. 109.
[329] Janet Burns, *a.g.e.,* s. 30.
[330] Patricia Mathew, *"Returning The Gaze: Diverse Representations of the Nude in the Art of Suzanne Valadon." The Art Bulletin* 73*,* no: 3, 1993, s. 415.

kadar içilmesi, yalnızca fiziksel bir tüketim eylemi olarak değil, aynı zamanda duygusal bir tükenmişlik hissiyle birleşmiş bir metafor gibi durmaktadır.



Resim 64: Henri de Toulouse-Lautrec, The Hangover, tuval üzerine yağlıboya, 47x55 cm, 1888, Harvard Sanat Müzesi, Harvard.
(https://harvardartmuseums.org/collections/object/229060)

20. yüzyılın başlarında Suzanne Valadon'un dönemin diğer kadın ressamları kadar yoğun olmasa da aile ve anne-çocuk ilişkileri üzerine bir serisi ortaya çıkmıştır. Sanatçının Yeğeni *Marie Coca ve Kızı Gilberte'nin Portresi* (Resim 65) , Suzanne Valadon'un aile üyelerinden oluşturduğu "Aile Portreleri" serisinin önemli bir parçasıdır. Bu eser, yalnızca bir aile portresi olmanın ötesinde, Valadon'un sanat anlayışını, kişisel temasını ve teknik ustalığını da yansıtır.[331] Portredeki çizim gücü, figürlerin öne çıkmasını sağlayan kasıtlı perspektif kullanımı ve kompozisyonun basit ama etkili yapısı, sanatçının derin bir görsel anlayışa sahip olduğunu gösterir. Perspektifin vurgulanmış olması, figürleri adeta izleyicinin göz hizasına taşır, bu da tablonun dinamik bir yapıya sahip olmasını sağlar. Gilberte, elinde bir oyuncak

[331] Kathryn A McFadden, *"Suzanne Valadon: Model, Painter, Rebel; and Modigliani Up Close",* VCU, Volume:18, Issue: 4, 2023, s. 331.

bebekle tasvir edilmiştir. Valadon, eserlerinde çocukluk ve oyun gibi genellikle masumiyetle özdeşleştirilen temaları ele almıştır. Çocuk figürleri ve oyuncaklar aynı zamanda sanatçının iç dünyasına dair bir anlatı sunar; Valadon, çocukluk dönemine, saflığa ve oyunlara duyduğu ilgiyi sanatsal bir biçimde ifade eder.[332] Ayrıca, eserdeki dikkatle işlenmiş dekor, tablonun sadece bir portre olmanın ötesine geçmesini sağlar. Dekoratif ögeler, bir tür sahne atmosferi yaratır; bu da izleyiciye yalnızca bir portre değil aynı zamanda bir anın içindeki yaşamın izlenimlerini sunar. Tablonun duvarında yer alan Degas'nın meşhur balerin konulu bir tablosunun yer alması Valadon'un sanatçı olarak gelişiminde önemli bir yere sahip olan ve ona cesaret veren Edgar Degas'ya duyduğu saygının bir göstergesidir.



Resim 65: Suzanne Valadon, Marie Coca ve Kızı Gilberte'nin Portresi, tuval üzerine yağlıboya, 161x130 cm, 1913, Lyon Güzel Sanatlar Müzesi, Lyon. (https://www.mba-lyon.fr/fr/fiche-oeuvre/marie-coca-et-sa-fille)

Suzanne Valadon'un 1912 tarihli *Aile Portesi* (Resim 66) tablosu, sanatçının ailesini resmettiği önemli bir eserdir. Tablo, Valadon'un annesi, eşi Andre Utter (1886-

[332] https://www.mba-lyon.fr/fr/fiche-oeuvre/marie-coca-et-sa-fille (Erişim Tarihi: 24 Kasım 2024)

1948) ve oğlu Maurice Utrillo'yu bir arada gösterir. Resimdeki figürler, sadece fiziksel varlıklarını değil, içsel dünyalarını da yansıtır. Valadon, figürlerin mimikleri ve vücut dilleriyle, aile içindeki duygusal bağları ve yalnızlık hissini ortaya koyar. Bu eser, Valadon'un toplumsal normlara ve aile ilişkilerine dair kişisel yorumlarını içerir. Kadın bir sanatçı olarak aile içindeki rolünü ve ilişkilerini sorgular. *Aile Portesi*, yalnızca bir aile portresi değil, aynı zamanda bireysel kimliklerin ve toplumsal bağların kesiştiği derin bir anlatıdır. Valadon'un kendi yüzü, sakin ve biraz melankolik bir ifade sergiler. Yüzündeki hafif hüzün, portreyi kişisel bir bakış açısıyla ve duygusal bir derinlikle sunar. Bu ifade, sanatçının kendi kimliğini ve içsel çatışmalarını vurgular. Oğlu Maurice Utrillo'nun yüzü ise daha karamsar ve düşünceli bir ifadeye sahiptir. Utrillo, Valadon'un eserlerinde sıkça yer alan bir figürdür ve burada da yalnızlık ve içsel bir boşluk hissi yansıtır. Yüzündeki donukluk, duygusal bir mesafe ve yalnızlık duygusunun altını çizer. Valadon'un eşi veya annesinin yüz ifadesi de benzer şekilde, içsel bir huzursuzluğu ve aile bağları içindeki gerilimi gösterir. Annesinin yüzündeki kırışıklıklar belirgin bir şekilde vurgulanmıştır. Bu detay, yaşın ve zamanın izlerini simgeleyerek, yaşlılık ve yaşamın kaçınılmaz geçişine dair derin bir anlatım sunar. Kırışıklıklar, figürün geçmiş deneyimlerinin ve olgunluğunun izlerini barındırır; bu da esere bir duygusal yoğunluk katmaktadır.

Tabloda dikkat çeken bir diğer özellik ise yalnızca Valadon ve oğlu Maurice Utrillo'nun izleyiciye bakıyor olmalarıdır. Figürlerin yüz renkleri ile tablonun genel renk planı arasında belirgin bir uyum bulunmaktadır. Bu uyum, eserin görsel bütünlüğünü sağlamakta ve izleyiciye güçlü bir estetik deneyim sunmaktadır. Figürlerin yüzlerindeki tonlar, tabloya hakim olan genel renk paletiyle paralellik gösterir.



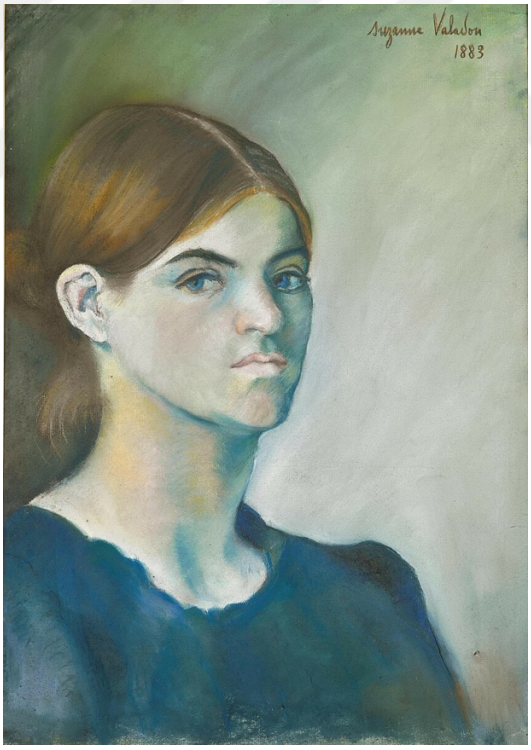
Resim 66: Suzanne Valadon, Aile Portesi, tuval üzerine yağlıboya, 98x73,5 cm, 1912, Orsay Müzesi, Paris.
(https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/portraits-de-famille-71073)

Sanat, bireyin varlığını anlamlandırdığı ve kendisini ifade ettiği özgün bir alan olarak karşımıza çıkar. Sanatçı, duygu ve düşüncelerini yalnızca kendisi için değil, dünyayı algılama biçimiyle de bir bütün halinde aktarır. Yaşamın bireysel ve toplumsal karmaşaları, çağın ruhunu şekillendiren büyük olaylar ya da gündelik hayatın görünmez detayları, sanatçının duyarlılığıyla buluşarak sanat eserine dönüşür. Bu dönüşüm, estetik bir filtre aracılığıyla, deneyimlerin ve gözlemlerin öznel bir yorumunu içerir. Sanat eseri böylelikle, sanatçının iç dünyasının bir yansıması, kendini ifade etme biçiminin estetik bir tezahürü olur.[333]

Sanatçı Suzanne Valadon'un 1883 tarihli *Otoportre* (Resim 67) eseri de bu bağlamda dikkat çeken bir örnektir. 18 yaşında yaptığı bu çalışma, yalnızca dönemin sanat anlayışına bir katkı sunmakla kalmaz, aynı zamanda Valadon'un benliğini ve

[333] Ferhunde Küçükşen Öner-Berna Fildiş, *"Erving Goffman'ın Benlik Sunumu Kuramı'na Göre Resimde Otoportre"*, Sanat Tarihi Dergisi, Nisan 2022, s. 459.

içsel yolculuğunu ifade eden güçlü bir temsildir.[334] Eserde Suzanne Valadon, siyah bir elbise içinde, saçlarını kulaklarının arkasında toplayarak izleyiciye doğrudan ve kendinden emin bir bakışla bakmaktadır. Bakışları ve duruşu, izleyiciden çekinmediğini ve kendi varlığını güçlü bir şekilde ortaya koyduğunu göstermektedir. Yüzünde zarif ya da narin bir ifade yerine, cesur ve korkusuz bir duruş dikkat çeker. Valadon'un otoportresindeki bu doğrudan ve meydan okuyan bakış, Paul Gauguin'in (1848-1903) eserlerinde yer alan yan bakışlı portrelerle benzerlik taşımaktadır. Özellikle egzotik ve kendine özgü yüz ifadesi, bu paralelliği daha da belirgin hale getirmektedir. Valadon'un bu portresi, sadece bir öz temsil değil, aynı zamanda kendi sanatında ve toplumsal konumunda güçlü bir varoluş ifadesi olarak da değerlendirilebilir.



Resim 67: Suzanne Valadon, Otoportre, tuval üzerine yağlıboya, 43,5x30,5 cm, 1883, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.
(https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:SValadonSelfPortrait1883.jpg)

Suzanne Valadon'un 1898 tarihli diğer bir *Otoportre* (Resim 68) eseri, sanatçının kendisini hem bir birey hem de bir sanatçı olarak tanımladığı dikkat çekici bir yapıt

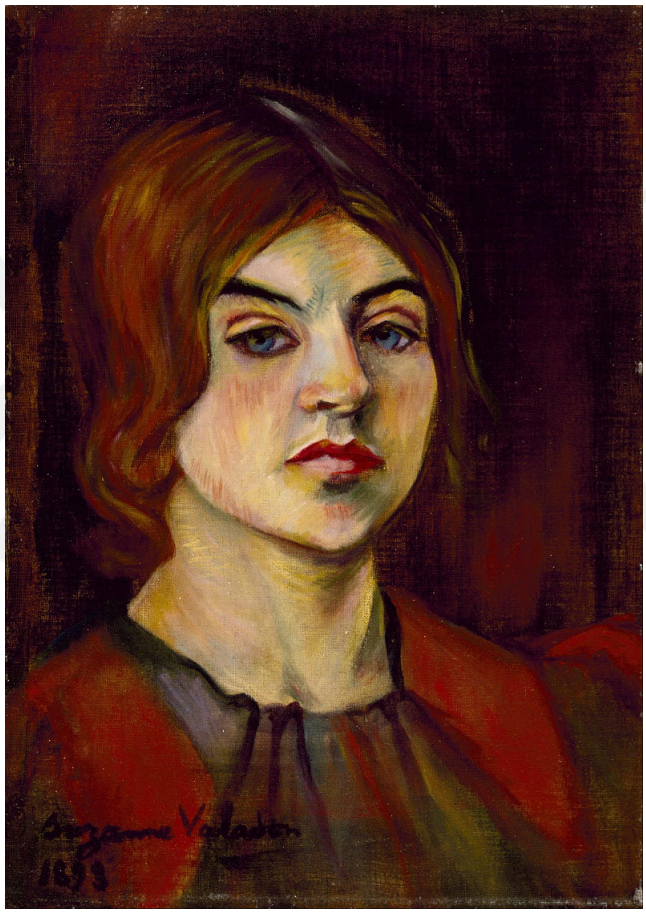
[334] Jeanine Warnod, *Suzanne Valadon*, Flammarion, Fransa, 1981, s. 6.

olarak öne çıkar. Valadon'un portrelerinde sıklıkla görülen kendine güven ve bağımsızlık, bu eserde de belirgin bir şekilde hissedilir. Otoportre, sanatçının kimlik arayışı, toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuma ve sanat tarihindeki erkek egemen bakış açısını tersine çevirme çabasını yansıtır. Eserde Valadon, güçlü bir bakış ve belirgin yüz hatlarıyla izleyiciye doğrudan bakar. Kendi kimliğini ve varlığını cesur bir şekilde vurgulayan bu yaklaşım, döneminin kadın sanatçılarına özgü bir güç belirtisidir. Koyu arka plan, yüzün aydınlık tonlarıyla kontrast yaratarak figürün ön plana çıkmasını sağlar. Bu teknik, Valadon'un Empresyonizm ve Post-Empresyonizm akımlarından etkilendiğini ortaya koyar, ancak bireysel tarzını da güçlü bir şekilde hissettirir. Valadon, eserde sıcak ve doğal renk tonlarını tercih etmiştir. Özellikle saçlarındaki bakır tonlar, tenindeki sıcaklık ve giysisindeki kırmızımsı detaylar, kompozisyona hem enerji hem de duygusal bir yoğunluk katmaktadır. Bu otoportre, Valadon'un yalnızca sanatsal yeteneğini değil, aynı zamanda kendi hikayesini anlatma ve kendini olduğu gibi gösterme iradesini de temsil eder.

20. yüzyıl Avrupa sanatında avangart akımların ilki olarak kabul edilen Fovizm, Empresyonizmin nesnellik ve titiz fırça darbesini reddederek, duygu ve dışavurumu ön plana alan bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Henri Matisse (1869-1954) önderliğinde 1898 yılında Fransa'da doğan bu akım, renklerin özgür ve etkileyici bir biçimde kullanılmasına öncülük ederek, sanat dünyasında radikal bir dönüşüm yaratmıştır. Fovizmin temel yaklaşımı, sanat eserlerinde nesnel gerçekliği değil, sanatçının iç dünyasından gelen duygusal ve ifadeci bir bakışı yansıtmayı amaçlar. Bu bağlamda renklerin yoğun ve cesur bir şekilde kullanımı Fovist sanatın ayırt edici özelliklerinden biri olmuştur. Post-Empresyonizmin de yaptığı gibi Fovizm de Empresyonizmin ışık ve doğa gözlemine dayalı titizliğini reddederek bireysel ifadeyi merkeze almıştır.[335] Suzanne Valadon'un 1898 tarihli otoportresi, Fovizmin bu estetik eğilimlerinden etkilenmiş bir yapıt olarak değerlendirilebilir. Eserdeki renk dalgalanmaları ve yüz hatlarında görülen cesur tonlamalar, Valadon'un döneminin yenilikçi sanat anlayışına açık olduğunu ve bu estetik anlayıştan beslendiğini göstermektedir. Özellikle yüz bölgesinde kullanılan sıcak ve canlı renk geçişleri, gerçekçi bir betimlemenin ötesine

[335] Susie Hodge, *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, Domingo, İstanbul, 2018, s. 96.

geçerek izleyicide güçlü bir duygusal etki yaratmayı amaçlamaktadır. Valadon'un bu eseri, Rönesans döneminin önemli kadın ressamlarından Sofonisba Anguissola'nın portrelerinde sıkça görülen cesur ve kendinden emin kadın figürleri ile benzerlik göstermektedir. Bu benzerlik, dönemin diğer kadın ressamları olan Berthe Morisot ve Mary Cassatt'ın eserlerinde rastlanmayan bir özellik olarak dikkat çekmektedir.



Resim 68: Suzanne Valadon, Otoportre, tuval üzerine yağlıboya, 40x26,7 cm, 1898, Houston Güzel Sanatlar Müzesi, Houston.
(https://emuseum.mfah.org/objects/43866/selfportrait)

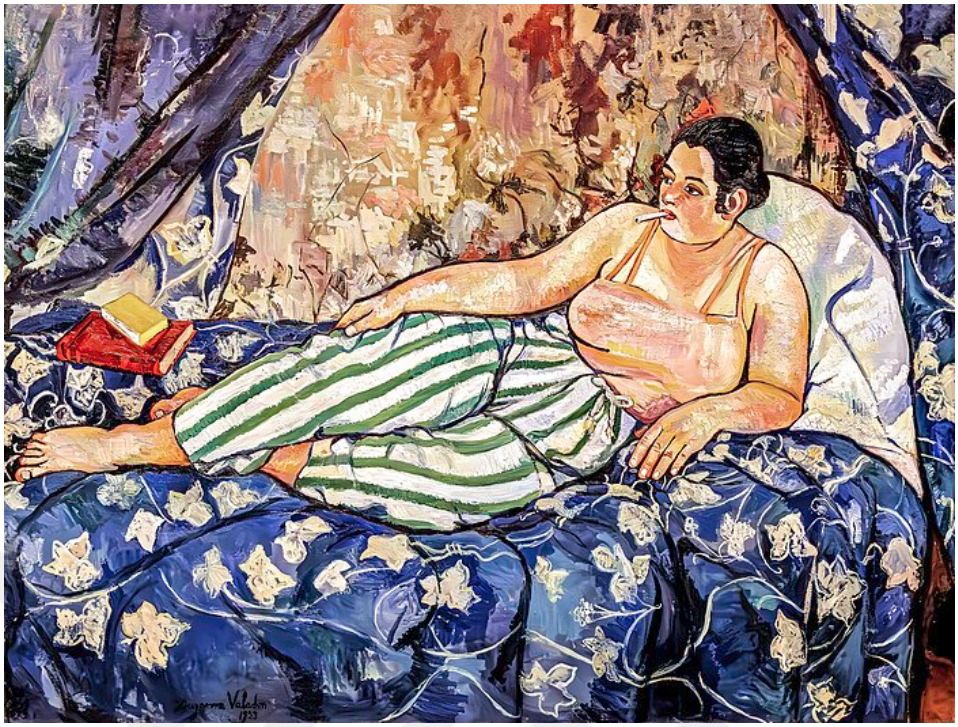
Suzanne Valadon'un *Mavi Oda* (1923) adlı eseri, (Resim 69) sanatçının bireysel kimliğini ve dönemin toplumsal algılarına karşı duruşunu güçlü bir şekilde ortaya koyan özgün bir otoportredir. Valadon bu eserinde kendisinin 58 yaşındaki halini canlandırmıştır.[336] Eserin merkezinde yer alan kadın figürü, rahat bir şekilde yatakta uzanmış ve çevresiyle uyum içinde tasvir edilmiştir. Bu figür, özellikle Édouard

[336] Susie Hodge, *a.g.e.,* s. 100.

Manet'nin *Olympia* (Resim 70) adlı eserindeki benzer duruşa sahip olmakla birlikte, Valadon'un yaklaşımı erotizmden uzak durur. Kadının giyinik olması, vücut yapısının idealize edilmemesi ve obez bir figürün sunulması, eserdeki erotik unsurların izleyici etkileme öğesi olarak kullanılmadığını gösterir. Aksine Valadon, kadını gerçekçi bir şekilde sıradan bir yaşamın parçası olarak, toplumsal normlara karşı özgür bir birey olarak temsil eder. Kadının sigara içmesi, rahat kıyafetler giymesi ve doğal hali, ona insana dair bir gerçeklik ve özgürlük kazandırır. Böylece sanatçı, kadın figürünü estetik ya da erotik bakış açılarıyla değil daha gerçekçi bir biçimde sunar.[337]

Figürün yanında yer alan defter ise eserin anlamını derinleştirir. Defter, kadın figürünün içsel dünyasına dair yazılı düşünceleri, duygusal ifadeleri veya anlık izlenimlerini kaydetme aracı olabilir. Bu, kadın figürün sadece dışsal değil, aynı zamanda ruhsal ve zihinsel bir varlık olarak tasvir edilmesinin bir göstergesidir. Valadon, kadınları sadece bedensel yönleriyle değil, zihinsel süreçleriyle de resmederek onların bireysel kimliklerini onurlandırmayı amaçlamaktadır. Valadon'un eserde kullandığı teknik, fırça darbelerinin serbestliği ve katmanlı boya uygulamalarıyla dikkat çeker. Bu teknik figürün arka planındaki kumaşın dokusunu belirginleştirerek kompozisyonun derinliğini artırır. Kumaşın detaylı işlenişi, izleyiciye dokunma hissi verirken aynı zamanda izlenimcilik akımına bir göndermede bulunur. Fırça darbelerinin serbest kullanımı, Valadon'un duygusal yoğunluğu ön plana çıkarmasına olanak tanır ve izleyiciyi figürün içine çeker.

[337] Ana Duarte Rodrigues, *"Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?" The Guerrilla Girls' Odalisque: Models and Meaning",* European Review Of Artistic Studies, vol:4, no:2, 2013, s. 54.



Resim 69: Suzanne Valadon, Mavi Oda, tuval üzerine yağlıboya, 90x116 cm, 1923, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.
(https://en.wikipedia.org/wiki/The_Blue_Room_(Valadon)#/media/File:(Barcelona)_La_chambre_bleue_-_Suzanne_Valadon.jpg)



Resim 70: Édouard Manet, *Olympia*, tuval üzerine yağlıboya, 130, 5x191 cm, 1863, Orsay Müzesi, Paris.
(https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/olympia-712)

Suzanne Valadon'un 1916 tarihli *Akrobat* (Resim 71) adlı eseri, hareketin zarafetini ve insan bedeninin sınırlarını zorlayan estetiğini güçlü bir şekilde yansıtan bir tablo olarak dikkat çeker. Eserde, bir akrobatın dinamik ve dengeli duruşu, yalnızca fiziksel bir performans değil aynı zamanda bireysel bir güç ve özgürlük ifadesi olarak karşımıza çıkar. Valadon, bu figürle geleneksel kadın temsillerine meydan okur ve kadın bedenini zarafet kadar sağlamlıkla da ilişkilendirir. Akrobatın sahnedeki duruşu, bireyselliği ve kendine güveni simgelerken, seyircinin bu figüre bir hayranlık nesnesi olarak değil, bir aktör olarak bakmasını ister. Eserdeki renk kullanımı, Valadon'un anlatımındaki enerjiyi ve görsel çekiciliği artırır. Akrobatın kırmızı kostümü, hareketin dinamizmini güçlendirirken, çevredeki yumuşak tonlar figürü daha belirgin hale getirir. Cesur renk paleti ve belirgin fırça darbeleriyle yaratılan bu kontrast, hareketin gücünü ve estetikle birleşen yoğunluğunu izleyiciye aktarır. Valadon, bu tabloda yalnızca figürü değil, hareketin ruhunu ve sahnedeki performansın heyecanını yakalamayı amaçlamıştır. Eser, Valadon'un sirkte çalıştığı dönemin izlerini taşıdığını gösterir. Ancak *Akrobat* yalnızca bir sirk sahnesi betimlemesi değildir. Akrobatın güçlü ve özgür varlığı, kadın figürüne dair geleneksel algıları sorgulayan bir mesaj taşır. Valadon'un bu figürü, toplumsal normlardan bağımsız bir bireyi temsil eder. Bu yaklaşımı, onun sanatta yenilikçi duruşunun ve feminist bir perspektifle kadınları ele alışının bir göstergesidir. Eserde Edgar Degas'nın etkisi de belirgindir.[338] Valadon, sanatının erken dönemlerinde Degas ile yakın çalışma fırsatı bulmuş ve onun figür yorumundan etkilenmiştir. Ancak Degas'nın eserlerinde figürler, izleyiciyle belirli bir mesafeyi koruyarak konumlandırılırken, Valadon figürü sahneye egemen bir özne olarak betimlemiştir. Degas'nın ayrıntılara odaklanan ve dış gözlem temelli yaklaşımına karşılık, Valadon figürü kompozisyonun merkezine yerleştirerek ona bağımsız bir varlık ve özneleşme imkânı tanımıştır.

[338] Kathryn A McFadden, *a.g.m.,* s. 332.

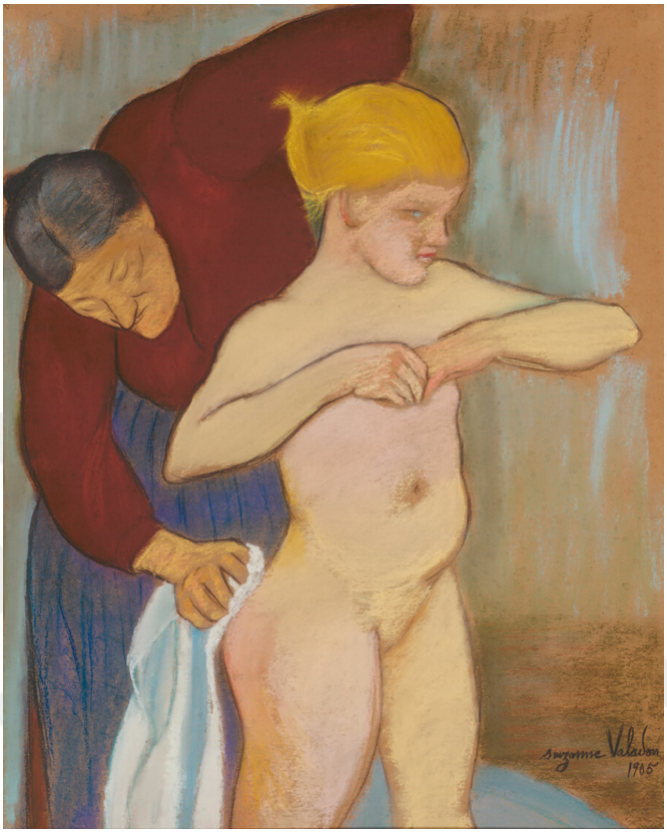


Resim 71: Suzanne Valadon, Akrobat, tuval üzerine yağlıboya, 38x46,2 cm, 1927, Özel koleksiyon: David E. Weisman ve Jacqueline E. Michel.
(https://www.christies.com/en/lot/lot-6088344)

Valadon, kadın bedenini tasvir etme biçimiyle geleneksel güzellik ideolojisine meydan okumuş ve bu yaklaşımla sanat tarihinde derin bir iz bırakmıştır. Valadon'un eserlerinde, kadın bedeni idealize edilmiş formlardan uzak, doğal ve gerçekçi bir şekilde ele alınır. Kadınların bedenlerini olduğu gibi tasvir eden Valadon, dönemin güzellik standartlarını sorgulayarak bireyin fiziksel gerçekliğini ve özgünlüğünü ön plana çıkarmıştır.

Suzanne Valadon'un 1905 tarihli *Banyo* (Resim 72) adlı eseri, sanatçının estetik kaygılardan çok yaşamın doğal ve samimi anlarına odaklandığını gösteren önemli bir çalışmadır. Bu sahnede, Valadon izleyiciye idealize edilmiş bir vücut sunmayı değil, gündelik bir rutinin gerçekliğini aktarmayı amaçlamıştır. Eserde büyükannesinin yardımıyla yıkanan bir küçük kız betimlenmiştir; figürlerin duruşları ve ifadeleri doğal bırakılmıştır. Çocuğun başka bir yöne bakması, eserin amacını açıkça ortaya koyar.

Bu, erkeklerin bakışına hitap eden, seyirlik bir tablo değildir.[339] Figürler, güzellik ya da alımlılık gibi kavramlarla ön planda değildir.

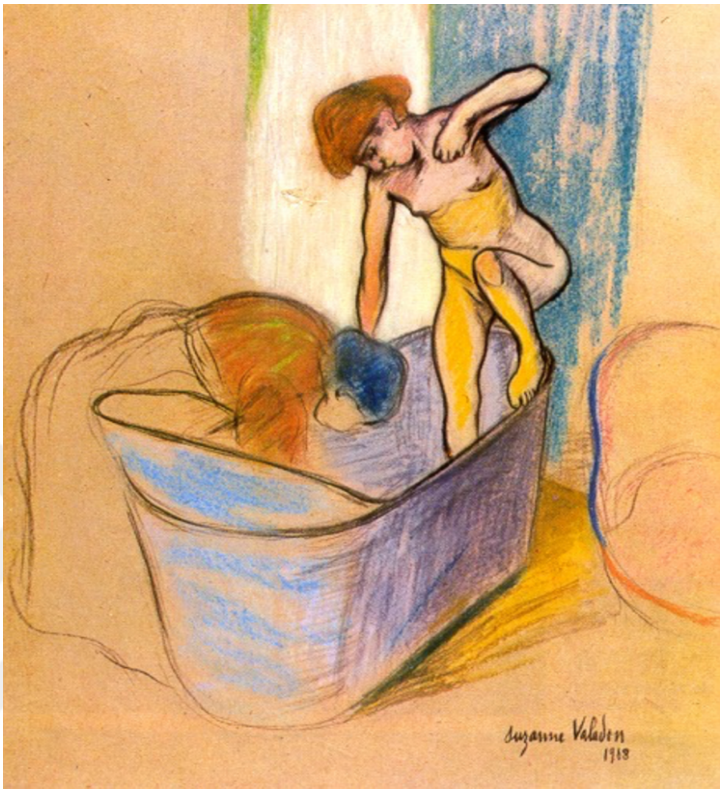


Resim 72: Suzanne Valadon, Banyo, karton üzerine pastel, 68,5x54,8 cm, 1905, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago.
(https://www.artic.edu/artworks/145875/the-bath)

Suzanne Valadon'un *Banyo* (Resim 73) eserinde bu kez banyo küvetine girmeye çalışan bir kız çocuğu ve ona yardım eden babaannesi betimlenmiştir. Sanatçı, yine idealize edilmiş bir beden ya da estetik bir güzellikten çok, sıradan bir anı aktarmayı tercih etmiştir. Eserde figürlerin çevresine yerleştirilen nesneler tamamen cinsellikten uzak ve gündelik hayatın sıradan parçalarıdır. Valadon, bu sahnede seyirciye herhangi bir erotik ya da dramatik çağrışımda bulunmayan, sade ve samimi bir anlatım sunar. Suzanne Valadon, kadınları erkeklerin tatmini için çıplak bir şekilde resmetmemiştir.

[339] https://www.artic.edu/artworks/145875/the-bath (Erişim Tarihi: 25.11.2024)

Onun sanatında kadın bedenleri, estetik objeler ya da cinsel nesneler değil, kadının içsel dünyasını ve doğal varlığını yansıtan birer ifade biçimidir.[340]



Resim 73: Suzanne Valadon, Banyo, kağıt üzerine pastel boya, 60x49 cm, 1908, Grenoble Müzesi, Fransa.
(https://www.wikiart.org/en/suzanne-valadon/the-bath-1908)

Suzanne Valadon'un *Terk Edilmiş Oyuncak Bebek* (Resim 74) adlı eseri, kadınlık, büyüme ve geçiş dönemlerini ele almasıyla öne çıkan önemli bir çalışmadır. Eserde, banyodan sonra kurulanmakta olan genç bir kızın tasviri yer alır. Figürün hemen yanında, yerde duran terk edilmiş bir oyuncak bebek görülmektedir. Bu detay, çocukluk ile yetişkinlik arasındaki geçişin simgesel bir ifadesi olarak yorumlanır. Genç kızın görünümü, bu geçiş sürecinin zıtlıklarını somutlaştırır. Saç modeli çocukluğun masumiyetine işaret ederken, bedeni olgunlaşan bir kadının fiziksel özelliklerini taşır. Bu karşıtlık, çocukluktan ergenliğe geçmekte olan bir kız

[340] Janet Burns, *a.g.m.,* s. 22.

çocuğunun karmaşık ikilemini ifade eder. Kompozisyonun merkezinde yer alan figürlerin kimlikleri Valadon'un yeğeni ve onun annesidir. [341]

Eserde anne, genç kızını kurularken tasvir edilmiştir. Kompozisyonda iki figürün çift kişilik bir yatakta oturduğu gözlemlenmektedir. Söz konusu yatağın çocuğa ait olmadığı düşünülmekte, genç kızın annesinin yatağında ve muhtemelen annesine ait bir aynaya bakarken resmedildiği anlaşılmaktadır. Mekânsal unsurlar dikkate alındığında, buranın bir çocuk odası olmadığı görülmektedir. Resimde dikkat çeken bir diğer önemli öge, genç kızın elinde tuttuğu aynadır. Ayna, bireyin kimlik arayışı ve kendini keşfetme sürecinin bir simgesi olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, eserde genç kızın aynayla olan etkileşimi, onun kimlik inşası sürecine dair anlamlar barındırmaktadır. Figürün çıplaklığı ise herhangi bir erotik bağlamdan bağımsız olarak ele alınmıştır.



Resim 74: Suzanne Valadon, Terkedilmiş Oyuncak Bebek, tuval üzerine yağlıboya, 129×81 cm, 1921, Ulusal Sanatta Kadınlar Müzesi, Washington. (https://nmwa.org/art/collection/abandoned-doll/)

[341] https://nmwa.org/art/collection/abandoned-doll/ (Erişim Tarihi: 25.11.2024)

Suzanne Valadon, çıplak kadın figürlerini; şişman, yaşlı ve doğal bir şekilde resmederek, geleneksel güzellik standartlarını sorgulamış ve kadın bedeninin farklı biçimlerini olduğu gibi yansıtmıştır.[342]

Suzanne Valadon'un 1920 tarihli *Kanepede Çıplak* (Resim 75) adlı eseri, sanatçının kadın bedeni ve çıplaklık temaları üzerine geliştirdiği özgün yaklaşımın önemli örneklerinden biridir. Kompozisyonun merkezinde, kanepeye sırtüstü uzanmış çıplak bir kadın figürü yer almaktadır. Figür, izleyiciye doğrudan maruz kalmaktan kaçınarak ileriye doğru sabit bir bakış yöneltmektedir. Bu bakış, kadının edilgen bir nesne olarak sunulmadığını, aksine bilinçli bir özne olarak kendi varlığını ortaya koyduğunu düşündürmektedir. Yüzünde utanma veya mahcubiyet izlerinin bulunmaması, onun içsel bir güç ve irade sahibi olduğunu vurgularken, aynı zamanda geleneksel erkek bakışına karşı bir duruş sergilediğini de göstermektedir. Sanatçının kompozisyonda yoğun kırmızı tonlarını tercih etmesi, figürün çevresiyle dinamik bir kontrast oluştururken, aynı zamanda eserin duygusal ve psikolojik yoğunluğunu artıran bir anlatım aracı işlevi görmektedir. Kanepede Çıplak, Valadon'un kadın figürlerini erotik bir nesne olarak değil, kendi varoluşları içinde güçlü ve bağımsız bireyler olarak resmetme anlayışını yansıtan önemli bir yapıtıdır.

Suzanne Valadon'un nü eserleri, aynı dönemde Osmanlı topraklarında yaşayan Celile Hanım'ın çalışmalarından içerik ve yaklaşım açısından köklü bir farklılık taşır. Celile Hanım, kadın bedenini dönemin sanatsal estetiğine uygun biçimde seyirlik bir nesne olarak işlerken, Valadon bu anlayışa meydan okuyarak kadın figürünü gündelik yaşamın sıradanlığı içinde resmetmiştir. Valadon'un eserlerinde kadın bedeni, idealize edilmiş veya erotize edilmiş bir tasvirden ziyade, varoluşun doğal bir parçası olarak yer alır. Bu durum, kadın bedenine dair yerleşik anlamları dönüştüren, onu toplumsal ve sanatsal kalıpların dışına çıkaran bir yaklaşımı ortaya koyar. İki sanatçı arasındaki bu ayrışma, yalnızca bireysel tercihlerin değil, aynı zamanda yaşadıkları sosyal ve kültürel bağlamların bir yansımasıdır. Valadon'un Batı'da bireysel özgürlüğe ve kadın

[342] Eunice Lipton, *"Representing Sexuality in Women Artists' Biographies: The Cases of Suzanne Valadon and Victorine Meurent"* Journal of Sex Research, 27, 1990, s. 92-93.

hareketlerine temas eden sanatsal dili, Celile Hanım'ın kusursuz kadın figürlerinden ayrılmaktadır.



Resim 75: Suzanne Valadon, Kanepede Çıplak, tuval üzerine yağlıboya, 80x230 cm, 1920, Petit Palais Müzesi, İsviçre.
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nu_au_canapé_rouge_by_Suzanne_Valadon.jpg)

1909 yılında Suzanne Valadon, *Paris'teki rue Cortot'daki*[343] evinin önünde, hayatını ve sanatını şekillendirecek bir karşılaşma yaşamıştır. Genç ressam André Utter ile yollarının kesişmesi, sadece kişisel yaşamında değil, sanatsal üretiminde de derin izler bırakmıştır. Bu buluşma, Valadon'un o dönemki en dikkat çekici eserlerinden biri olan *Adem ve Havva* (Resim 76) tablosunun doğuşuna ilham olmuştur. Bugün Georges Pompidou Merkezi'ndeki Musée National d'Art Moderne'de sergilenen bu yapıt, sanatçının hikâyesinin dönüm noktalarından biri olarak kabul edilir. Valadon'un bu eserinde, Havva rolünü kendisi üstlenirken, Adem figürüne André Utter hayat vermiştir. Kompozisyon, Havva'nın çıplaklığı ve Utter'ın genital bölgesini gizleyen özenle yerleştirilmiş yapraklarla dikkat çeker. Adem figürünün cinsel bölgesinin yapraklarla gizlenmesi, dönemin kadın ressamlarının

[343] Valadon'un 8-14 rue Cortot'ta yer alan evi *Musée de Montmartre* adıyla müzeye dönüştürülmüştür. https://museedemontmartrefr.translate.goog/en/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc (Erişim Tarihi: 16.12.2024)

erkek bedenini tamamen çıplak bir şekilde tasvir etme konusunda karşılaştıkları toplumsal ve sanatsal kısıtlamaları yansıtır.[344] Ancak, figürlerin arasında herhangi bir duygusal ya da fiziksel bağ olduğu hissedilmez. Utter'ın elini Havva'nın bileğine koyarak onu elmayı koparmaktan alıkoymaya çalışması bir gerilimi yansıtsa da bu iki karakterin birbirine karşı kayıtsızlığı gözlerden kaçmaz. Bu ayrıntı Valadon'un, insan ilişkilerinin karmaşıklığını ve mesafesini sanatıyla sorguladığını düşündürür.

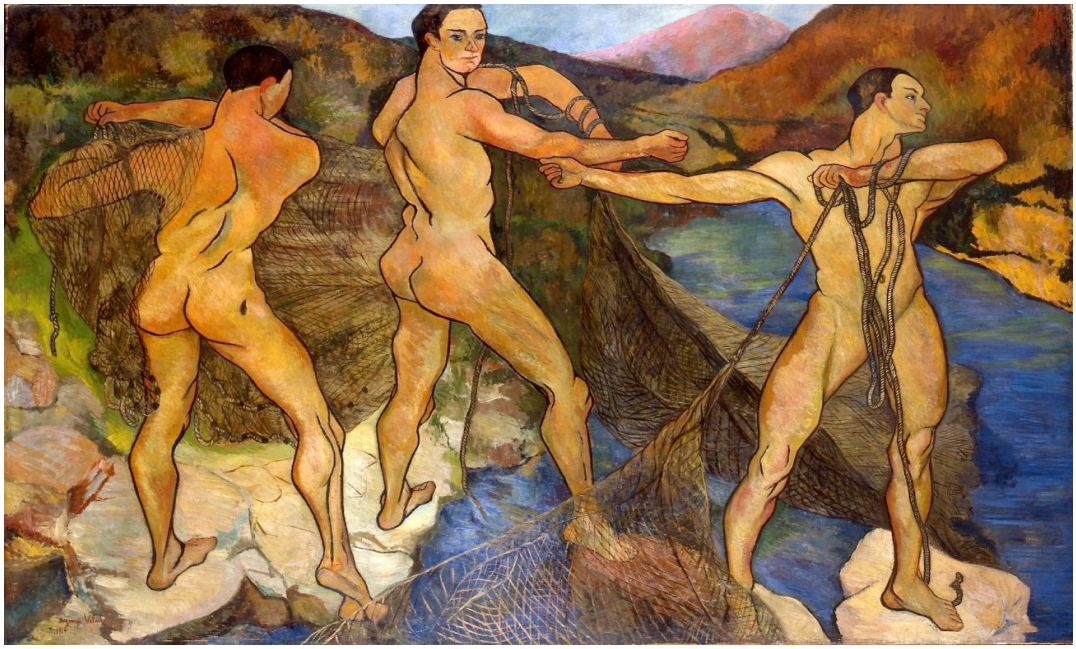


Resim 76: Suzanne Valadon, Adem ile Havva, tuval üzerine yağlıboya, 162x131 cm, 1909, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris. (https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Adam_and_Eve,_Suzanne_Valadon.jpg)

Suzanne Valadon, eserlerinde yalnızca kadınları çıplak resmetmekle sınırlı kalmamış, aynı zamanda erkek bedenini nesneleştiren ve kadınları izleyici konumuna yerleştiren kompozisyonlar da yaratmıştır. Sanatçının 1914 tarihli *Ağ Atma* (Resim 77) adlı eseri, bu anlayışın en çarpıcı örneklerinden biridir. Eserde, üç kaslı çıplak erkek figürü yer alır.[345] İki figür sırtını izleyiciye dönmüşken, üçüncü figür izleyiciye dönüktür ancak cinsel organı bir zincir ile örtülmüştür. Valadon'un *Adem ile*

[344] https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/coXKAML (Erişim Tarihi: 11.12.2024)
[345] Catherine Hewit, *Renoir's Dancer: The Secret Life of Suzanne Valadon*, St. Martin's Press, New York, 2018, s. 258.

Havva eserinde de benzer bir durum görülmekte, Adem'in cinsel organı dikkatlice kapatılmaktadır. Bu detay, kadın izleyiciler için önemli bir mesaj taşır. Nesne konumundaki erkek, izlenildiğinin farkındadır. Artık çekinmesi gereken figür kadın değil erkek olmuştur. Yüzyıllardır kadın bedenini nesneleştiren bakış, bu sefer erkek bedenine yönelmiştir.[346] Bu dönüşüm ise akademik bir sanat eğitimi almamış ve işçi sınıfına mensup bir aileden gelen bir kadın sanatçı tarafından gerçekleştirilmiştir. Valadon'un eserleri, toplumsal cinsiyet rollerine meydan okuyan ve kadınların sanattaki yerini yeniden tanımlayan güçlü bir anlatı sunmaktadır.



Resim 77: Suzanne Valadon, Ağ Atma, tuval üzerine yağlıboya, 201x301 cm, 1914, Nancy Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa.
(https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/czy5RR)

[346] https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/czy5RR (Erişim Tarihi: 12.11.2024)

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Sanat tarihi, uzun yıllar boyunca kadın sanatçıların katkılarını göz ardı etmiş ve bu alandaki övgülerin büyük çoğunluğunu erkek sanatçılara yöneltmiştir. “En sevilen” ya da “en başarılı” ressam ifadelerinin çoğunlukla bir erkek ismini akla getirmesi, yalnızca bireysel tercihlerden değil, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden ve kadınların sanat dünyasında tarihsel olarak maruz kaldığı dışlanmadan kaynaklanmaktadır.

Örneğin, Türkiye’nin ilk kazıma oyma gravür sanatçısı Aliye Berger’in Güneşin Doğuşu adlı eseriyle 1954 yılında Yapı Kredi Bankası’nın Uluslararası Yarışması’nda birincilik ödülüne layık görülmesi, büyük bir başarı olarak görülmeliydi. Ancak bu ödül, dönemin erkek ressamları tarafından eleştirilerle karşılanmıştır. Kadın sanatçıların bu tür engellerle karşılaşması, yalnızca belirli bir coğrafyayla sınırlı kalmamıştır. Fransa gibi sanatın beşiği olarak kabul edilen ülkelerden Osmanlı Devleti’ne ve Türkiye Cumhuriyeti’ne kadar geniş bir alanda benzer durumlar gözlemlenmiştir. Ancak bu durum, kadınların sanat dünyasına üretici olarak katkı sağlamadığı anlamına gelmemektedir. Aksine, kadın sanatçılar tarih boyunca hem sanatsal üretimleriyle hem de toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesindeki rolleriyle önemli izler bırakmıştır.

Osmanlı Devleti’nde kadınların toplumsal hayatta daha görünür hale gelmesini sağlayan önemli dönüm noktalarından biri, Kadınlar Dünyası gibi kadın dergilerinin yayımlanmasıydı. Bu dergiler, kadınların yalnızca ev içindeki rollerle sınırlandırılmasına karşı çıkarak, onların toplumsal hayata ve üretime katılımını savunuyordu. Özellikle 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında kadınların sanat eğitimi alabilmesi için kurumsal adımlar atılması, bu mücadelenin somut bir göstergesidir.

Kadınların sanat eğitimine erişimini mümkün kılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, yalnızca bir eğitim kurumu değil, Osmanlı modernleşmesinin önemli kilometre taşlarından biri olarak değerlendirilmelidir. Ancak bu adım, Fransa'daki Julian Akademisi'nin kadın öğrencilere sanat eğitimi vermeye başladığı 1867 yılından tam

47 yıl sonra, 1914 yılında atılabilmiştir. Bu durum, Osmanlı Devleti'nin kadınların eğitimine yönelik yapısal adımlarda Batı'nın gerisinde kaldığını açıkça göstermektedir. Fakat iki ülkenin de ortak bir özelliği bulunmaktadır. Fransa Kraliyet Mimarlık Akademisi, 1671 yılında XIV. Louis tarafından açıldığında, kadın öğrencilere kapalıdır. Benzer şekilde, 1882 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi de ilk açılışında kadın öğrencilere kapalıdır. Kadınlara özel kurumların kurulmasının ardından, karma eğitime geçiş sağlanmıştır. Fransa Kraliyet Mimarlık Akademisi'nde karma eğitime 1897 yılında geçilirken, Osmanlı'daki Sanayi-i Nefise Mektebi'nde bu değişim ancak 1924 yılında gerçekleşmiştir.

Marie Bashkirtseff'in 1881 tarihli *Stüdyoda* adlı eseri, Julian Akademisi'nde kadın öğrencilerin çıplak model üzerinden resim çalıştığını göstererek, dönemin Fransa'sında kadınların modern sanat eğitimindeki ilerlemelerini gözler önüne sermektedir. Duvarlardaki anatomi çalışmalarının yer aldığı eserler, akademik eğitimin bilimsel temellerine yapılan vurgu ile dikkat çeker. Bununla birlikte, Ömer Adil'in 1919 tarihli *Kızlar Atölyesi* adlı eserinde çıplak model yerine heykellerin yer alması, Osmanlı'da sanat eğitiminde çıplak model kullanımının mümkün olmadığını ve bu alandaki ilerlemenin, Mihri Hanım'ın girişimleriyle Fransa'ya göre daha geç bir tarihte gerçekleştiğini göstermektedir. Osmanlı kadınları, sanat alanında varlık gösterebilmek için çoğunlukla kendi haklarını mücadele ederek elde etmek zorunda kalmışlardır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması, bu çabaların somut bir sonucudur ve kadınların sanat eğitimine erişiminde yaşanan bu gecikme, dönemin toplumsal yapısını ve modernleşme sürecindeki zorlukları da ortaya koymaktadır.

Farklı coğrafyalarda olsa da kadınların sanatta ilerlemesini sağlayan öncü kadın ressamlar olmuştur. Fransa'da Martha Stettler, Osmanlı'da ise Mihri Hanım, kadınların sanatta daha görünür olmasını ve eğitim almasını sağlayan, aynı zamanda öğrencilerine rol model olan iki önemli sanatçıdır. Stettler, 1904 yılında kurulan Académie de la Grande Chaumière'da kadınlara özgür bir sanat eğitimi ortamı sunmuş, Mihri Hanım ise 1914'te İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunda yer alarak, kadınların sanat dünyasında yer edinmelerine öncülük etmiştir. Her iki sanatçı

da toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında devrim niteliğinde adımlar atmış ve modern sanat anlayışının yayılmasına katkı sağlamıştır.

Türk sanat tarihinde kadınların sanattaki varlığı, 1914'te İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuyla kurumsal bir boyut kazanmıştır. Ancak bu tezde ele alınan Mihri Hanım, Müfide Kadri ve Celile Hanım, akademik eğitimden yoksun olmalarına rağmen, bireysel çabaları ve dönemin sanatçılarından aldıkları derslerle sanatlarını geliştirerek öncü bir rol üstlenmişlerdir. Bu sanatçılar, Türk sanatında kadınların yerini güçlendiren özgün eserler üretmiş ve sonraki kuşaklara ilham kaynağı olmuştur. Ayrıca, Fransa'da yaşayan Berthe Morisot, Mary Cassatt ve Suzanne Valadon'un kadın imgelerine yaklaşımları ile Türk ressamların kadın imgesini ele alış biçimleri arasında dikkate değer farklılıklar gözlemlenmektedir. Türk ressamların güçlü, özgür ve idealize edilmiş kadın temsilleri, Fransız ressamların toplumsal roller, annelik ve sıradan bedenlere odaklanan yaklaşımlarından ayrılmaktadır. Bu bağlamda, Türk ve Fransız kadın ressamların eserleri, kadın imgelerinin sanattaki temsili açısından zengin bir karşılaştırma imkânı sunmaktadır.

Mihri Hanım'ın Türk kahvesi içerken resmettiği otoportresi, güçlü bir Türk kadını imgesi yansıtmaktadır. Bu otoportrede Mihri Hanım, fincan ile yüzünü gizlememekte ve doğrudan izleyiciye bakarak, izlenilmekten rahatsız olmadığını, aksine güçlü ve özgür bir duruş sergilediğini ortaya koymaktadır. Oysa Mary Cassatt'ın 1880 tarihli Beş Çayı adlı eserinde kadın figürü, fincanla yüzünü gizleyerek izleyiciden uzaklaşır ve izlenilmekten rahatsızlık duyduğunu ima eder. Bu karşıtlık, Mihri Hanım'ın eserinde erkek bakışını reddeden ve kadınların kendilerini özgürce ifade edebildiği bir sanat dilinin inşa edildiğini gösterir. Mihri Hanım'ın bakışı, izleyiciyle doğrudan bir iletişim kurarken, Cassatt'ın kadın figürü bu bakıştan kaçınarak pasif bir duruş sergiler.

Müfide Kadri, eserlerinde kadın temsiline yönelik toplumsal algıları değiştiren bir yaklaşım sergilemiştir. 1911 tarihli Kitap Okuyan Kız adlı eserinde kadın figürü, dingin bir an içinde kitap okurken resmedilmiştir. Bu duruş, kadının entelektüel bir birey olarak konumlanmasını sağlar ve onun yalnızca ev içindeki rollere mahkum

olmadığını, düşünsel bir varlık olarak toplumsal hayata katıldığını vurgular. Buna karşılık, Berthe Morisot'un 1873 tarihli Okuma adlı eserinde kadın figürü, çitlerle çevrili bir bahçede kitap okurken resmedilmiştir. Bu çitler, kadının toplumsal sınırlarla çevrili olduğunu ve açık alanda bile kısıtlandığını ima eder. Müfide Kadri'nin eserinde ise böyle bir sınır yoktur. Kadın, huzurlu bir ortamda, ev işleriyle değil, kitabına odaklanmıştır ve rahatsız edici bakışlardan uzaktır. Bu durum, kadının özgür ve düşünsel bir birey olarak resmedildiğini gösterir.

Müfide Kadri'nin 1911 tarihli Kayıkta Kadınlar adlı eserinde, kayığı kullanan bir kadın figürü öne çıkar. Yaşları birbirine yakın iki kadın, yanlarında eşleri ya da çocukları olmadan resmedilmiştir. Bu kompozisyon, kadınların kendi yaşamlarının kontrolünü ellerinde tuttuklarına dair güçlü bir metafor oluşturur. Eserdeki kadınlar, pasif katılımcılar değil, aktif bir şekilde kendi yaşamlarının yöneticileridir. Bu durum, kadınların toplumsal rollerini ve bireysel özerkliklerini sorgulayan bir anlatı sunar. Buna karşılık, Mary Cassatt'ın 1893 tarihli Tekne Partisi adlı eserinde farklı bir anlatım söz konusudur. Burada, kadının kucağında çocuğuyla birlikte resmedildiği sahnede, tekneyi yönlendiren figür erkek olarak tasvir edilmiştir. Bu kompozisyon, kadının bağımsız bir özne olarak değil, ailesiyle birlikte edilgen bir konumda olduğunu gösterir. Cassatt'ın 1881 tarihli Sürücü Koltuğunda Kadın ve Çocuk adlı eserinde ise kadın figürü bir sürücü koltuğunda yer alırken yanında bir çocuk bulunmaktadır. Kadının sürücü koltuğunda oturması, dönemin toplumsal bağlamında önemli bir anlam taşır. Ancak eserdeki bir ayrıntı, kadının sınırlı özgürlüğünü yansıtır. Kadının hemen arkasında sırtı dönük bir erkek figürünün bulunması, kadının toplumsal ve bireysel alanının daraltıldığını ima eder. Bu ayrıntı, kadının özgürlüğü ve bağımsızlığına dair sınırlamaları vurgular.

Müfide Kadri'nin çalışması, dönemin kadın temsillerine karşı çıkarak kadınların bağımsız ve güçlü bireyler olarak varlık gösterebileceğini vurgular. Cassatt'ın eserinde ise kadın figürü, aile içindeki geleneksel rolü içinde betimlenmiş ve dolayısıyla bağımsız bir özne olarak resmedilmemiştir. Bu karşıtlık, Müfide Kadri'nin kadın temsiline getirdiği yenilikçi ve özgürleştirici bakış açısını ön plana çıkarır.

Müfide Kadri'nin *Mesirede Ud Çalan Kadınlar* eserinde, kadınlar hem sanatsal üretimde bulunur hem de kendi sosyal etkinliklerini organize eden bireyler olarak resmedilmiştir. Kadınların eğlenceye aktif katılımını gösteren bu eser, dönemin toplumsal normlarına meydan okur. Mekan, Yıldız Sarayı bahçesi olmasına rağmen eserde herhangi bir sınırlama ya da kısıtlama hissedilmez. Buna karşılık, Berthe Morisot'nun 1874 tarihli *Çimenlerde Kadın ve Çocuklar* eserinde kadın figürü, iki çocuğu ile birlikte çimende otururken resmedilmiştir. Bu sahnede kadını çocuklarından bağımsız bir birey olarak görmek neredeyse imkansızdır. Kadın, annelik rolü içinde tasvir edilmiş ve bu durum onun bireysel varlığını geri planda bırakmıştır. Müfide Kadri'nin eserinde ise kadınlar, herhangi bir bağımlılık veya sınır olmaksızın aktif, özgür ve bireysel varlıklarını ortaya koymaktadır.

Suzanne Valadon ve Celile Hanım'ın eserleri, kadın bedenine yönelik farklı bakış açılarını yansıtır. Suzanne Valadon'un 1920 tarihli *Kanepede Çıplak* eserinde, kadın figürü şişman, yaşlı ve sıradan bir şekilde resmedilmiştir. Valadon, burada kadın bedenini idealize etmek yerine, onu doğal ve gerçek haliyle tasvir ederek erotik nesneleştirmeye karşı çıkar. Kadını bir özne olarak ele alan bu yaklaşım, erkek egemen bakış açısına bir meydan okumadır ve geleneksel güzellik anlayışlarını sorgular. Celile Hanım'ın 1949 tarihli *Nü* eserinde ise kadın figürü oldukça farklı bir biçimde ele alınır. Kadın, sandalyede bakımlı, kusursuz saç ve makyajıyla resmedilmiştir. Burada kadın bedeni, estetik ve güzellik ideallerine uygun olarak idealize edilmiştir. Kadının duruşu ve görünümü, bir kusursuzluk arayışı içinde ele alınırken, Valadon'un eserindeki gibi toplumsal normlara bir itirazdan ziyade, daha geleneksel bir güzellik anlayışı yansıtılmaktadır. Bu karşılaştırma, Valadon'un kadın bedenini sıradan ve gerçek haliyle temsil ederek özneleştirdiğini, Celile Hanım'ın ise kadını estetik bir ifade biçimi içinde ele aldığını ortaya koyar. Valadon, erkek bakışına meydan okuyan bir tutum sergilerken; Celile Hanım'ın eserinde kadın bedeni, idealize edilmiş bir güzellik anlatısının parçası olarak kalmaktadır.

Türk kadın ressamlar, Cumhuriyet'in ilanından önce, toplumsal değişimin henüz başladığı, kadınların kimlik ve rol arayışında olduğu bir dönemde, güçlü ve özgür kadın imgeleri ile toplumsal idealleri yansıtmışlardır. Osmanlı Devleti'nin son

dönemlerinde, özellikle 19. yüzyılın sonlarından itibaren, kadın sanatçılar geleneksel cinsiyet rollerini sorgulamaya başlamış, toplumsal normların ötesinde bir kimlik arayışı içine girmiştir. Bu dönemde kadın figürleri, genellikle özgürlük, direniş ve bireysel haklar gibi temalarla resmedilmiş; sanat, toplumsal ve kültürel değişim sürecine tanıklık etmiştir. Türk kadın ressamlarının bu dönemdeki en önemli katkısı hem kadın kimliğini hem de toplumsal cinsiyet normlarını eleştiren imgeler geliştirmeleri ve bu imgeler aracılığıyla kadınların toplumsal görünürlüklerini arttırmalarıdır. Öte yandan 19. yüzyılda Fransız kadın ressamları, erkek egemen sanat dünyasında genellikle sınırlı ve ikincil rollerle temsil edilmişlerdir. Bu dönemdeki kadın temsilleri, çoğunlukla pasif, edilgen ve nesneleştirilen bir biçimde ortaya çıkmıştır. Kadın figürlerinin bu şekilde sunulması, özgürlük arayışından ziyade toplumsal cinsiyet rollerinin ve erkek bakış açısının etkisiyle şekillenen bir teslimiyet ve sınırlı konum anlayışını yansıtmaktadır. Kadınların toplumsal yerleri ve kimlikleri, bu bağlamda ikincil bir konumda ele alınmış, toplumun dayattığı cinsiyet normlarına uygun olarak edilgen bir şekilde resmedilmiştir. Böylece, bu temsiliyet sadece kadınların toplumsal rollerine dair bir yansıma değil, aynı zamanda bu rollerin kabulünü pekiştiren bir anlatım biçimi olarak işlev görmüştür.

Tez kapsamında incelenen Fransız kadın ressamların eserlerine ait yapılış tarihleri ve boyutlarına ulaşılabilirken, Türk kadın ressamların eserlerinde bu tür bilgilerin ciddi eksiklikler taşıdığı gözlemlenmiştir. Türk kadın ressamların eserlerinin yapılış tarihleri, Fransız kadın ressamların eserlerine kıyasla daha geç bir döneme ait olmasına rağmen, bu eserlerin önemli bir kısmında tarih ve boyut bilgilerinin kaydedilmemiş olması dikkat çekicidir. Türk erkek ressamların eserlerine ilişkin tarihsel bilgilerin büyük ölçüde bilinirliği, kadın ressamların eserlerinin tarihsel belgelenmesindeki eksiklikle tezat oluşturmaktadır. Bu durum, Türk sanat tarihi literatüründe kadın ressamların eserlerine verilen önemin sınırlı olduğunu ve kadın sanatçıların yeterince görünür kılınmadığını ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, kadın ressamların tarih boyunca verdikleri mücadele, sanat dünyasındaki erkek egemen yapının sorgulanmasına ve toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesine önemli katkılarda bulunmuştur. Türk kadın ressamları, bu bağlamda

yalnızca eserleriyle değil, toplumsal ve kültürel yapıları dönüştüren figürler olarak da büyük bir etki yaratmıştır. Onların sanattaki varlığı, modernleşme sürecinin ayrılmaz bir parçası olmuş; kadınların eğitim, üretim ve toplumsal hayata katılımında ilham verici bir rol üstlenmiştir. Bu sanatçılar, erkek sanatçılarla eşit koşullarda üretim yapma haklarını savunarak, kadın hakları ve toplumsal cinsiyet eşitliği konusundaki mücadeleyi sanat aracılığıyla güçlendirmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında, kadın ressamların sanatsal ve toplumsal dönüşüm üzerindeki etkisi, yalnızca sanat tarihi bağlamında değil, daha geniş bir modernleşme perspektifinde değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

Acehan, A., *"Yahya Kemal-Celile Hanım-Nazım Hikmet Üçgeninde Yürek İsteyen Bir Aşkın Edebiyata Yansıması"*, RESS Journal Route Educational & Social Science Journal, 11(3), 2024.

Açba, H., *Kadın Efendiler (1839–1924),* Profil Yayıncılık, İstanbul, 2007.

Açba, L., *Bir Çerkez Prensesinin Harem Hatıraları*, Timaş Yayınevi, İstanbul, 2004.

Akalın, T., ve Baş R., *Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Kadın Sanatçılara Yansıması,* İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010.

Aksel, M., *Sanat ve Folklor*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2011.

Akyüz, Y., *Başlangıçtan 200'e Eğitim Tarihimiz*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2001.

Akın, H., "*Avrupa'da Cadı Avı Çağı"*, Toplumsal Tarih Dergisi, 2004.

Akyüz, Y., *"Osmanlı'da Kadın Öğretmenli Ev Sıbyan Mektepleri (Amerikan ve Fransız Eğitim Tarihinden Benzer Örnekler),* OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi, Ankara, 2004.

Akyüz, Y., *"Öğretmenlik Mesleği ve Osmanlıda Kadın Öğretmen Yetiştirilmesi"* Tarih ve Toplum, cilt 33, sayı 195, Mart 2000.

Akyüz, Y., *"Tanzimattan Cumhuriyete Kadın Öğretmenler ve Okul Yöneticiliği"*, 2000 Yılında Türk Milli Eğitim Örgütü ve Yönetimi Eğitimde Yansımalar: VI, 2001.

Akyüz, Y., *Türk Eğitim Tarihi M.Ö 1000, M.S. 2013*, Pegem Akademi Yayınları, Ankara, 2013.

Aliçavuşoğlu, E., *"Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı"*, Sanat Tarihi Yıllığı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, sayı: 19, 2007.

Alp, S., *"I. Meşrutiyet Döneminde Kadın Sanatçılar ve Kadın Resimleri*", Anadolu Sanat: Süreli Sanat ve Kültür Dergisi, 1999.

Alp, S., *"Türk Resminde Kadın Sorunsalı",* Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999.

Alp, S., *"II. Meşrutiyet Dönemi Kadın Sanatçılar ve Kadın Resmi",* Sürekli Sanat ve Kültür Dergisi, 10 Aralık 1999. Artun, Deniz, Paris'ten Modernlik Tercümeleri, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.

Aydın, D., U.,*"İnas ve Sanayi-İ Nefise Mektebi'nin İlk Kadın Heykeltraşları"*, Journal of Turkish Studies, Volume 9/10, 2014.

Azeri, N., *Batılılaşma Hareketleri İçinde Kadın Ressamlar*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.

Bağcı, S., ve Çağman, F., ve Renda, G., ve Tanındı, Z., *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 2019.

Bahrani, Z., *"The Hellenization of Ishtar: Nudity, Fetishism, and the Production of Cultural Differentiation in Art,"* Oxford Art Journal 19, 1996.

Balcıgil, O., *Ben Celile Nazım Hikmet'in Annesi*, Destek Yayınları, İstanbul, 2017.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, (BOA) İrade-i Dahiliye, Numara: 42823, Lef: 6.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, (BOA) Maarif Nezareti Tedrisat-ı Aliye Dairesi, 162 / 39.

Başkanlık Osmanlı Arşivi, (BOA) Nr. 27-616.

Bayav, D.,*"19.yy. Sonu ve 20.yy. Başında Kadın Ressamlarımız"*, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı: 29, Haziran 2015.

Berberoğlu, A., *"Hakkını Arayan Bir Öğretmen: Ressam Müfide Kadri"*, Toplumsal Tarih Dergisi, Aralık 2024.

Berktay, F., *"Avrupa'da Cadılık ve Cadı Avı: Çok Katmanlı Bir Karanlık Tarihsel Olgu"*, Doğu/Batı Düşünce Dergisi, sayı: 84, 2018.

Bengü, Z.,*"Berthe Morisot Empresyonist Bir Kadının Özgürleşmesi"*, Notos 83, 2020.

Berger, J., *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 2022.

Beyoğlu, A., *"Resimde Mekân Kullanımına "Başlangıç Örnekleri Olarak Ortaçağ ve Erken Rönesans Dönemi Resimleri",* The Journal of Academic Social Science Studies, 2016.

Beyaz, F., *"Türkiye'nin İlk ve Tek Kız Üniversitesi İnas Darülfünunu (1914-1919)",* Tarih Dergisi(58), 2014.

Beykal, C., *Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi*, Yeni Boyut, İstanbul, 1983.

Bona, D., *Berthe Morisot*, Grasset & Fasquelle Basımevi, Fransa, 2000.

Bookhart, N., W., *The Aestheticization of History and the Butterfly Effect: Visual Arts Series*, Vernon Press, Wilmington, 2024.

Buettner, S., *"Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz"* ,Woman's Art Journal, cilt: 7, sayı: 2. güz, 1986 - Kış, 1987.

Burns, J., *"Loking as Women: The Paintings of Suzanne Valadon, Paula Modersohn- Becker and Frida Kahlo, University of New Brunswick",* Atlantis, vol: 18, no: 182, 1992.

Cain, M., *Mary Cassatt*, Chelsea House Publishers, New York, 1989.

Çelik, Y., D., *"Halide Edip Adıvar'ın Eserinde Müfide Kadri'nin Adını Yaşatmak"*, Sanal Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Temmuz 2016.

Coşkun, A., *"Fransa'da Kadınların Eğitim Hakkı Sürecine Tarihsel Bir Bakış"*, International Journal Of Educational Policies, vol: 17(1-2), 2024.

Çakır, S., *Osmanlı Kadın Hareketleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 1994.

Çakmak, D., *"Fransız Devriminde Kadın: Eksik Yurttaş",* Ege Akademik Bakış, 7(2), 2007,

Çetin, U., *"Çocuğuyla Oynayan Anne" Resmiyle Mary Cassatt*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, cilt: 30 no: 1, 2021.

Çiçek, A., C., *"Modernleşme Sürecinde Kadın: Osmanlı Dönemi Üzerine Bir İnceleme"*, KAÜ İİBF Dergisi, 6(9), 2015.

Çiçek, A., E.,*"Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadın Eğitimi (1839-1923)"*, Danisname Beşeri ve Sosyal Bilimler Dergisi, no: 9, Mart, 2024.

Çobanlı, Z., *"Sanat Eğitiminin Gelişimi ve Bu Gelişim İçinde Eskişehir Anadolu Üniversitesi G.S.F. Örneği",* Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sempozyum ve Konferanslar, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1995.

Dağoğlu, Ö., G., *"Mihri Rasim and the Founding of the Women's Fine Arts Academy, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi: a Double-edged New Social Reality",* Osmanlı ve Türk Araştırmaları Derneği Dergisi, cilt. 6, no: 2, 2019.

Dastarlı, E., *"Batılılaşan Türk Resminde Kadın İmgesinin Kamusal Alanın Oluşumundaki Önemi"*, YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 22, Yaz 2019.

Dellaloğlu, E., D., *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Resminde Modernleşme: İmgeler ve Batılı Kimlik*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

Dilmaç, O., *"Türkiye ve Avrupa'da Kadınların Sanat Eğitiminin Karşılaştırmalı Tarihçesi"*, M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, sayı: 34, 2011.

Dinçkal, Z., S., *"Mihri Müşfik Hanım (İlk Kadın Ressam)"*, Yüz Kadın Kaleminden Yüz Öncü Kadın, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 2023.

Dokümantasyon Defterleri, Fransa'da Eğitim Kurumu, Ulusal Pedagojik Araştırma ve Dokümantasyon Enstitüsü, Genel Seri, 29 Rue D 4 Um, Paris, 1971.

Dostal, H., *"Büyük Gemiler Kısa Yolculuklara Çıkmaz*", Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, İstanbul, Mayıs- Ağustos 1999.

Dökeroğlu, T., Ö., *"Bir Sanatçı İncelemesi: Mihri Müşfik ve Portreleri"*, Social Sciences Studies Journal, vol: 4, 2018.

Dölen, E., *"II. Meşrutiyet Döneminde Darülfünun",* Osmanlı Bilimi Araştırmaları, cilt:10, sayı:1, 2008.

Dulum, S., *"Osmanlı Devleti'nde Kadının Statüsü, Eğitimi ve Çalışma Hayatı (1839-1918)"* Yüksek Lisans Tezi, Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

Dumanoğlu, S., C., -Memet, Y., *"Osmanlı Devleti'nde İlk Kız Öğretmen Okulunun (Darülmuallimat) Öğrenci Durumu"* Tarih Okulu Dergisi, 15(57), 2022.

Durugönül, S., *"Çıplaklığın Kısa Tarihçesi: Antik Yunan'da Çıplaklık",* Çömlek Arkeoloji, sayı: 11 yıl: 3, 2014.

Düz, N., "*Erwın Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre Hugo Van Der Goes'un "İlk Günah" Adlı Eserinin "Karşılaştırmalı" Analizi,* Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, yıl: 9, sayı: 123, Aralık 2021.

Egon, M., *"Ekphrasis: Seven after Suzanne Valadon,"* New Criterion 35, no: 8, 2017.

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

Ergin, O., *Türk Maarif Tarihi,* Eser Matbaası, İstanbul, 1977.

Eryılmaz, H., G., *"Nazım Hikmet ve Nurettin Topçu'nun Çağdaş Türk Kültürüne Etkileri"*, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 6(1), 2020.

Extrait du catalogue Collection art moderne-La collection du Centre Pompidou, Musée National d'art Moderne , sous la Direction de Brigitte Leal, Paris, Centre Pompidou, 2007.

Farthing, S., *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2014.

Fontaine, G., *Charles Garnier's Opera*, Editions du Patrioine, Paris, 2010.

Gamberini, C., *Sofonisba Anguissola*, Getty Publications, Los Angeles, 2024.

Georgette, G., *Essential Mary Cassatt*, Harry N. Abrams, Boston, Massachusetts New York, 2001.

Gimbutas, M., *The Language of the Goddess: Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*, Harper SanFrancisco, New York, 1989.

Göktaş, G., *"Sanat Tarihinde Kadın İmgesi ve Egon Schiele Eserlerinde Kadının Temsili"*, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, sayı: 14, Aralık 2021.

Gören, A., K., *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediyesi Yayınları, İstanbul, 1997.

Gövsa, İ., *Türk Meşhurları Ansiklopedisi*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1946.

Guentner, W., *Women Art Critics in Nineteenth-Century France: Vanishing Acts,* Published by University of Delaware Press, Delaware, 2013.

Gülcü, E., ve Tunç, S., *"Osmanlı Basın Hayatında Kadınlar Dünyası Dergisi",* Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 3(2), 2012.

Gündüz, S., C., *"II. Meşrutiyet Dönemi Kadın Algısının Sanata Yansıması: Girişimci Kişiliğiyle İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim"*, 19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi, cilt: 3, sayı: 2, 2022.

Gürçağlar, A., *"19. Yüzyıl Batı Resim Sanatına Biçim Veren Kaynaklar Avrupa Sanatında Japon Resminin Etkisi*", Toplumsal Tarih, İstanbul, 2003.

Güzel, Ş., *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın*, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi. C. 3, İstanbul, 1985.

Hewit, C., *Renoir's Dancer: The Secret Life of Suzanne Valadon*, St. Martin's Press, New York, 2018.

Higonnet, A., *"Berthe Morisot,"* Rizzoli Art Series, 1993.

Higonnet, A., *Berthe Morisot,* University California Press, California, 1995.

Hodge, S., *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, Domingo, İstanbul, 2018.

Hodge, S., *Sanatçı Kadınların Kısa Öyküsü,* Hep Kitap, İstanbul, 2022.

Işıkören, N., D., *"Kadın İmgesi ve Tarih Boyu Değişimi",* STD, Aralık 2015.

İgüs, E., *"Alaturkadan Alafrangaya, Leyla Asım Turgut Terekesi Fotoğraflarında Osmanlı Sofya Elçiliği İç Mekânları"*, Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8(15), 2024.

İlden, A., *Mekân Obje İlişkisi Bağlamında Nü Resimlerde Kadın*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2018.

İlden, S., ve İlden S., ve Güven, N., *"Erilin Sanat Yaratımında Kadın İmgesi ve Feminist Başkaldırı"* Journal of Humanities and Tourism Research, 12 (4), 2022.

İlhamoğlu, E., *"Uluslaşma Bağlamında Kadının Özgürleşmesi Tartışmaları ve Türk Devrimi"*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

İnan, A., *Tarih Boyunca Türk Kadınının Hak ve Görevleri*, MEB Yayınları, Ankara, 1975.

İnankur, Z., *"The Changing Image of Women in 19th Century Ottoman Painting"*, EJOS, IV, 2001, Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht, The Netherlands, August 23-28, 1999.

Jimerson, L.*, "Women Artists in Paris: 1850–1900",* Woman's Art Journal, vol. 40, no. 1 Spring / Summer 2019.

Karabulut, N., *"Sanatta Batılılaşma Hareketleri ve Mihri Hanım"*, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 2, 2010.

Karaveli, O., *Ölümünün Doksanıncı Yılında Tevfik Fikret ve Haluk Gerçeği*, Pergamon Yayınları, İstanbul, 2005.

Kaya, Z., *"19. Yüzyılda Toplumu Dönüştürücü Bir Etki Olarak Kız Çocuklarının Eğitimini Bir Kurum Üzerinden Okumak: Dârülmuallimât Örneği"*, Sahn-ı Semân'dan Dârülfünûn'a XIX. Yüzyıl Osmanlı'da İlim ve Fikir Dünyası, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2021.

Kaymaz, K., "*İlk Türk Kadın Yazarlarından Emine Semiye Hanım, Hayatı ve Eserleri"*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2008.

Kazancı, F., T., ve Okkalı, İ., C., *"Kuzeyden İzlenimler: Amsterdam ve Fransız Empresyonistlerin Gözünden Değişen Kent ve İnsan Manzaraları"*, Sanat Tarihi Dergisi, 30(2), Ekim 2021.

Kear, J., *Degas, 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri, İş Bankası Kültür Yayınları*, İstanbul, 2018.

Keleş, N., ve Şener, N., *"Berthe Morisot Resimlerinde Oyuncak Bebek ile Küçük Kız İmgesi"*, Journal of İnterdisciplinary And İntercultural Art, cilt: 8, sayı: 6, 2023.

Keşoğlu, B., T., *Osmanlıdan Cumhuriyete Kadın Dergileri*, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yayınları, İstanbul, 2010.

King, L., M., *Women of the Renaissance,* University of Chicago Press, London, 1991.

Koçak, Ü., *"Tanzimat Dönemi Kadın Hareketlerinin Eğitime Etkisi",* EKEV Akademi Dergisi, sayı: 82, 2020.

Köker, A., H., *Osmanlı İmparatorluğu Devrinde Doğum ve Ebelik Tarihi,* Gevher Nesibe Tıp Tarihi Enstitüsü, Kayseri, 1997.

Köse, D., *"Geç Osmanlı'da Eğitim Alanında Kadının Görünürlüğünün İnşası: Darülmuallimatların Mimari ve Mekânsal Tarihi",* Doktora Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2022.

Kurnaz, Ş., *II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1996.

Lacker, T., *"Vigée Le Brun Woman Artist in Revolutionary France"* Estudis d'Art Modern, no: 4-5, 2016-2017.

Lipton, E., *"Representing Sexuality in Women Artists' Biographies: The Cases of Suzanne Valadon and Victorine Meurent*," Journal of Sex Research, 27, 1990.

Maarif Salnamesi, Sene:1317, madde: 6-9.

Mahmud, C., *Maarif-i Umumiye Nezareti Tarihçe-i Teşkilat ve İcraatı*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.

Marchetti, F., C., *American Painting*, Watson-Guptill, 2003.

Marmottan Monet Müzesi Sergi Kataloğu, *Berthe Morisot*, Éditions Hazan, 2012.

Mary Cassatt: An American Impressionist in Paris, Jacquemart-André Müzesi Yayını, Paris 2018.

Mathew, P., *"Returning The Gaze: Diverse Representations of the Nude in the Art of Suzanne Valadon",* The Art Bulletin 73, no: 3, 1993.

Mathews, N., D., *Mary Cassatt: A Life*, Yale University Press, 1998.

McFadden, A., K., *"Suzanne Valadon: Model, Painter, Rebel; and Modigliani Up Close"*, VCU, Volume:18, Issue: 4, 2023.

Menteşoğlu, Ç., *"Kadın Sanatçıların Gözünden Resimde Annelik Teması,"* Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, sayı 5, 2021.

Mısırlı, N., G., "Cumhuriyet Dönemi Kadın Sanatçıları Üzerine Bir Müze Tasarımı", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

Moran, C., *"Minor Intimacies and the Art of Berthe Morisot: Impressionism, Female Friendship and Spectatorship"*, Journal of the Society of Dix-Neuviémistes, 212, 2021.

Newall, D., *Empresyonistler Ayrıntıda Sanat*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012.

Nochlin, L., *Kadınlar, Sanat ve İktidar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020.

Ortaylı, İ., *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, Hil Yayınları, İstanbul, 1987.

Oto, A., *"Cumhuriyet Dönemi'nde Yetişmiş İki Öncü Sanatçı: Hale Asaf ve Mihri Rasim"*, yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Cumhuriyet Özel Sayısı, 2023.

Önen, L., *"Türk Resim Sanatı Tarihinde İlk ve Öncü Kadın Sanatçı Mihri Müşfik"*, The Journal of Academic Social Science Studies, year: 14 - number: 84, 2021.

Öner, F., K., ve Fildiş, B., *"Erving Goffman'ın Benlik Sunumu Kuramı'na Göre Resimde Otoportre"*, Sanat Tarihi Dergisi, Nisan 2022.

Özcan, N.,*"Selim İleri'den Bir Ressama Yorum Mihri Müşfik: Ölü Bir Kelebek"*, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 25, Güz 2016.

Özdemir, G., *"Aşk Konusunun Rokoko Sanatındaki Yansımaları"*, Socrates Journal Of Interdisciplinary Social Studies, 23(8), 2022.

Özdemir, S., *"Mihri Müşfik (Rasim)'in Sanat Eğitimi Açısından Yeri ve Önemi"*, Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science, sayı: 21, Mart 2018.

Özdoğru, N., *"Doğumlarının 100. Yılında Türk Resminin İki Yüce Adı: Namık İsmail ve Müfide Kadri*", Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul, 1991.

Özensoy, E., *"Modern Sanatın Doğuşunda Kadın İmgesi: Türk ve Avrupa Resim Sanatı Karşılaştırması*", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

Özkul, A., S., ve Baysal, H.*, "Son Dönem Osmanlı Kadın Yükseköğretiminde Girişimcilik Kodları: Dârulmuallimat, İnas Dalülfünunu ve Ticâret Mekteb-i Âlîsi"*, SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı: 41, Ağustos 2017.

Özsezgin, K.*, Celile Hanım*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

Öztürk, C., *Atatürk Devri Öğretmen Yetiştirme Politikası*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1996.

Öztürk, C.*, "Rüşdiye",* Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 35, TDV Yayınları, İstanbul: 1997.

Parsova, G., ve Biri, İ., *"Tanzimat Dönemi Aydınlarından Fatma Aliye"*, Akademik Bakış Dergisi, sayı: 68, 2028.

Pazarlıoğlu, M., ve Yılmaz, C., G., *"Türk Resim Sanatı Tarihinde Öncü Kadın Ressamlar"*, Sanat ve Tasarım Dergisi, sayı 34, 2024.

Pelvanoğlu, B., *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız*, Corpus Yayınları, İstanbul, 2017.

Pollock, G., *"Modernlik ve Kadınlığın Mekanları",* çev: Sanat Cinsiyet, ed: Ahu Antmen, 2010.

Power, C., "*Women in Prehistoric Rock Art*" In *New Perspectives on Prehistoric Art*, edited by G. Berghaus, 75–103, Westport, London: Praeger, 2004.

Rodrigues, A., D., *"Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?" The Guerrilla Girls' Odalisque: Models and Meaning",* European Review Of Artistic Studies, Vol:4, No:2, 2013.

Rouart, L., *Berthe Morisot*, Plon Kitabevi, 1941.

Sar, E., *"Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma Hareketlerinden Son Dönemlere Doğru Uzanan Yolculukta Yetişen Öncü Kadın Ressamımız Müfide Kadri ve Eserlerindeki Kadın İmgesi"*, Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi, 4(2), 2021.

Sarp, N., *Bir Osmanlı Prensesi Ressam Mihri Müşfik*, İstanbul Kadın Ressamlar Derneği Yayınları, İstanbul, 2011.

Sheehy, M., *"Challenging the Ideal: A Comparative Study of Suzanne Valadon and William Bouguereau*", Coastal Carolina University, Honors Theses, 2012.

Sokur, B., ve Üstünipek, M.,*"İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Heykel Eğitimi ve Bu Okulda Eğitim Almış Heykeltıraşlar: Saime Rezan Ramiz Öker, Sabiha Bengütaş ve Nermin Farukî"*, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Yıllığı, 31, 2022.

Souliman, V.,*"Women Impressionists and Mary Cassatt"*, NGV Online Courses, 2021.

Sunata, İ. H., *İstanbul'da İşgal Yılları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

Şen E., ve Gürpınar, F., *"Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi"* Ulak bilge Sosyal Bilimler Dergisi, 42, Kasım 2019.

Şükrü, K., *Tevfik Fikret Hayatı ve Şiirleri*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1931.

Tansuğ, S., *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.

Taşkın, Ü., *"Klasik Dönem Osmanlı Eğitim Kurumları"*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 1/3, 2008.

Tarakçıoğlu, M., S., ve Sağdıç, Z., *"Yükseköğretimde Yalnız Bir Model: Güzel Sanatlar Akademisi"* Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies, 17(99), 2024

Tekin, H., *"Şehbâl Mecmuasına Göre XX. Yüzyıl Başlarında Osmanlı Kadınının Entelektüel Dünyası"*, Yüksek Lisans Tezi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

Temizer, N., C., *"19.Yüzyılda Batı'da ve Osmanlı'da Kadının Sosyal ve Ekonomik Hayattaki Yeri"*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Kadın ve Aile Araştırmaları Dergisi, 2(1), 2022.

Thornton, M., "*The Impression of Humor: Mary Cassatt and Her Rendering of Wit*", In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts Columbia University, 2009.

Tomür A., *Kadın, Yaşam, Kültür 1*, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul, 1993.

Topallı, E., *"Örnekten Resim: Hasan Rıza, Müfide Kadri, Tevfik Fikret'in Resimlerinden Örnekler"*, MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, İstanbul, 2021.

Topbaş, E.*, "Fransa'da Öğretmen Eğitimi: Öğretmen Yetiştirme Enstitüleri"*, Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, 2(1), 2004.

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

Tuna, M., *İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim (Müşfik) Açba*, As Yayınları, İstanbul, 2007.

Tunalı, İ., *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

Türkiye Cumhuriyeti Devlet Salnamesi, Matbuat Müdüriyet-i Umumiyesi, İstanbul, Sene: 1293.

Türkoğlu, A., *"Türk ve Fransız Eğitim Sisteminin Evriminin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi",* Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Cilt 13, Sayı 1, Ankara, 1980.

Tüybek, A., ve Baysal, A., F., ve Sayın, A., Z., Osman Hamdi Bey'in Resimlerinde Geleneksel İzler, Necmettin Erbakan Üniversitesi Konya Sanat Dergisi, sayı:4, 2021.

Uğurcan, S., *Tanzimat Dönemi'nde Kadının Statüsü*, TTK Arşivi, Ankara, 1992.

Uyar, Ç., ve Ertuğrul, E., *"Türkiye'de Kadınların Yükseköğrenim Hakkını Elde Etmesi: Darülfünun'da Kadın ve İnas Darülfununu"*, ESOGÜ, cilt:3, sayı: 1, Mayıs 2020.

Ünver, S., *Tarihte Ebeler ve Doğum Tarihimiz*, İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1967.

Ürekli, F., *"Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere İnas Sanayi-i Nefise Mektebi",* Tarih ve Toplum, no: 231, Mart 2003.

Ürekli, F., *Sarayın Son Başressamı Fausto Zonaro- İkbâlden İdbâr*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2014.

Üreten, H., "*Kitap tanıtımı: Gaius Plinius Secundus, Doğa Tarihi (I. ve II. Kitap)"*, Latinceden Çeviren: İnanç Pastırmacı, İstanbul: Say Yayınları, 2017, 256 sayfa, TAD, sayı: 37, Ekim 2018.

Warnod, J., *Suzanne Valadon*, Flammarion, Fransa, 1981.

Webster, S., *Eve's Daughter/Modern Woman: A Mural by Mary Cassatt*, University of Illinois Press, Chicago, 2004.

Whitmore, J., *"Berthe Morisot: Woman Impressionist*", Nineteenth-Century Art Worldwide 18, no: 1, 2019.

Wolin, E., *"Degas: Agency in Images of Women"*, Valley Humanities Review Spring, 2013.

Woolf, V., *Kendine Ait Bir Oda,* Koridor Yayınları, İstanbul, 2020.

Yalçınkaya, I., *"Paleolitik Devirlerde Kadın Figürinleri"*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi, sayı: 06, 1971.

Yang, P., *"From Prehistoric Art to Contemporary Art: The Continuation of Female Images"*, "*Área de Prehistoria, University of Alcalá*, Alcalá de Henares, Madrid, Spain, 2021.

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

Yavuz, S., *"Belkıs Mustafa: Sanat Uzun, Hayat Kısa",* İstanbul Araştırmaları Yıllığı, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 2018.

Yazkaç, P., ve Şener, H., G., *"Osmanlı. Döneminde Yetişen Öncü Kadın Ressamlarımızdan Müfide Kadri"*, Kalemişi Dergisi, 6(12), 2018.

Yıldırım, E., *"Bir Rönesans Kadını Sofonisba Anguissola'nın Sanatı Üzerine Bir Okuma: Otoportreleri"*, Akademik Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, sayı:14, 2021.

Yılmaz, A., "*Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadın Kimliğinin Biçimlendirilmesi*", ÇTTAD, IX/20-21, Bahar-Güz 2010,

Yılmaz, B., *"Feminist Eleştiri Kuramının Mary Cassatt'nın Yapıtlarına Uygulanması*", Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, cilt: 5 sayı: 8, 2015.

Yılmaz, B., S., *"Avrupa Resim Sanatında Ölümcül Kadın Figürler"*, İdil Sanat ve Dil Dergisi, 30(6), 2017.

Yılmaz, E., *"Sanayi Toplumunda Sanatın İşlevselliği"*, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 33(9) Yaz 2010.

Yılmaz, G., *"Güncelden Geleneğe Kadın İmgesine Bakmak: Türkiye Sanatından Seçilmiş Örneklerle Bir Değerlendirme"*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

Yücel, Ç., *"Tarih Öncesi İnsan Biçimli Figürinler Hakkında Genel Bir Değerlendirme"*, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (21), 2018.

DİJİTAL KAYNAKLAR

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Swing_(Fragonard)
(Erişim Tarihi: 12.10.2024)

https://lifedrawingmontmartre.com/blog/the-story-of-academie-julian-and-its-impact-on-art-education-in-paris/ (Erişim Tarihi: 05.12.2024)

https://www.academiegrandechaumiere.com/celebrites
(Erişim Tarihi: 06.12.2024)

https://www.takvim.com.tr/yasam/2021/02/27/louvreda-bir-turk-mihri-musfik-hanim-dunyayi-fethetti (Erişim Tarihi: 10.08.2024)

https://www.yapikrediyayinlari.com.tr/yazarlar/huseyin-cahit-yalcin
(Erişim Tarihi: 27 Kasım 2024)

https://www.dailyartmagazine.com/mary-cassatts-lost-mural/
(Erişim Tarihi: 20 Kasım 2024)

https://www.mba-lyon.fr/fr/fiche-oeuvre/marie-coca-et-sa-fille
(Erişim Tarihi: 24 Kasım 2024)

https://www.artic.edu/artworks/145875/the-bath
(Erişim Tarihi: 25.11.2024)

https://nmwa.org/art/collection/abandoned-doll/
(Erişim Tarihi: 25.11.2024)

https://museedemontmartrefr.translate.goog/en/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc (Erişim Tarihi: 16.12.2024)

https://turkmaarifansiklopedisi.org.tr/cevri-kalfa-inas-rustiyesi#:~:text=Tanzimat%20döneminde%20açılan%20ilk%20kız%20mektebi.,-Fatma%20PATOĞLU&text=Osmanlı%20Devleti'nin%20modern%20tarzda,un%20hayatını%20kurtarmasıyla%20meşhur%20olmuştur.
(Erişim Tarihi: 21.12.2024)

https://www.lemonde.fr/culture/article/2024/07/22/a-nice-les-fructueuses-villegiatures-de-berthe-morisot-sur-la-cote-d-azur_6255792_3246.html?utm_source=chatgpt.com
(Erişim Tarihi: 20.12.2024)

https://www.sbma.net/sites/default/files/attachment/A%20Closer%20Look_%20Berthe%20Morisot.pdf?utm_source=chatgpt.com
(Erişim Tarihi: 21.12.2024)

https://philamuseum.org/collection/object/104447
(Erişim Tarihi: 24.12.2024)

https://www.dailyartmagazine.com/mary-cassatts-lost-mural/
(Erişim Tarihi: 20 Kasım 2024)

https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/czy5RR
(Erişim Tarihi: 12.11.2024)