

KADINLAR RESİMLER ÖYKÜLER

modernleşme sürecindeki Türk resminde "kadın" imgesinin dönüşümü

WOMEN PAINTINGS STORIES

transformation of the image of "woman" in Turkish painting in the modernization era



PERA
MÜZESİ



HADINLAR RESİMLER ÖYKÜLER
WOMEN PAINTINGS STORIES



transformation of the image of "woman" in Turkish painting in the modernization era

WOMEN PAINTINGS STORIES

REF
069.52
KAD
2006
PER9

Istanbul Araştırmaları Enstitüsü
Kütüphanesi
0022664



KADINLAR RESİMLER ÖYKÜLER

modernleşme sürecindeki Türk resminde "kadın" imgesinin dönüşümü



PERA
MÜZESİ

R

KADINLAR RESİMLER ÖYKÜLER

Modernleşme sürecindeki Türk resminde
"kadın" imgesinin dönüşümü

WOMEN PAINTINGS STORIES

Transformation of the image of "woman" in
Turkish painting in the modernization era

Pera Müzesi yayını 9

İstanbul, Ocak 2006

Pera Museum publication 9

İstanbul, January 2006

ISBN 975 9123-11-8

Danışman

Consultant

Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman

Koordinatör

Coordinator

Zeynep Ögel

Yayına hazırlayan

Editor

Begüm Akkoyunlu

Çevirmen

Translation and proofreading

Carol Ann La Motte

Katalog tasarımı

Catalogue design

Ersu Pekin

Türkçe düzelti

Turkish proofreading

Müge Karalom

Röprodüksiyonlar

Reproductions

Uğur Ataç

(Aşağıda numaraları belirtilen resimler ilgili
koleksiyon arşivlerinden sağlanmıştır:

Paintings numbered below have been
obtained from the archives of the
relevant collections:

res./ill. 1, 3, 8, 14, 15, 16,

17, 18, 19, 21, 25, 29

kat./cat. 3, 10, 36, 51, 55, 57)

Renk ayrımı ve baskı

Color separation and printing

Promat Basım Yayın Sanayi ve Tic. A.Ş.

E-5 Karayolu üzeri, Avcılar 34516 İstanbul

Tel: 90 212 690 63 63

Faks: 90212 693 63 73

www.promat.com.tr

© Suna ve İnan Kırâç Vakfı,

Pera Müzesi

© Suna and İnan Kırâç Foundation,

Pera Museum

Meşrutiyet Caddesi No 141, 34443

Tepebaşı, İstanbul

Bu katalog, 30 Ocak 2006 tarihinde
Suna ve İnan Kırâç Vakfı Pera Müzesi'nde
açılan *Kadınlar Resimler Öyküler*
sergisi için hazırlanmıştır.

This catalogue has been prepared for the
exhibition *Women Paintings Stories*,
opening on January 30, 2006,
at the Suna and İnan Kırâç Foundation
Pera Museum.

İçindekiler
Contents

- 7** Resim sanatımızın modernleşme sürecine yeni bir bakış... *Suna ve İnan Kırac*
A fresh look at the modernization era in Turkish Painting... *Suna and İnan Kırac*
- 8 – 85** Ötekinin varlığı: Her resim bir öykü anlatır / Modern Türk sanatında kadının imgesel dönüşümü
Zeynep Yasa Yaman
The existence of the other: Every painting tells a story / Transformation of the image of woman
in modern Turkish art *Zeynep Yasa Yaman*
- 86 – 195** Katalog
Catalogue
- 197** Kaynakça
Bibliography

Sergiye eser vererek katkıda bulunan kurumlar ve koleksiyon sahipleri

**Individuals and institutions who have graciously loaned works
from their collections**

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

MSFAU İstanbul Museum of Painting and Sculpture

Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi

Ankara State Museum of Painting and Sculpture

İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi

İzmir State Museum of Painting and Sculpture

TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı

TGNA Deparment of National Palaces

Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi

Sabancı University Sakıp Sabancı Museum

Türkiye İş Bankası

İşbank

Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası

The Central Bank of the Republic Turkey

Halkbank

Halkbank

İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Aşiyen Müzesi ve Atatürk Kitaplığı

İstanbul Metropolitan Municipality, Aşiyen Museum and Atatürk Library

Beyoğlu Kaymakamlığı

Beyoğlu District Municipality

Sema ve Barbaros Çağa Koleksiyonu

Sema and Barbaros Çağa

Ayla Günaltay

Ayla Günaltay

Emine Keskin

Emine Keskin

Suna ve İnan Kırar

Suna and İnan Kırar

İpek ve Ahmet Meray

İpek and Ahmet Meray

Doğan Paksoy

Doğan Paksoy

Lüset ve Mustafa Taviloğlu

Lüset and Mustafa Taviloğlu

Resim sanatımızın modernleşme sürecine yeni bir bakış...

Günümüzde çok canlı ve heyecan verici bir bilim dalı haline gelen sanat tarihinin kendi ana malzemesine –geçmişin sanat yapıtlarına– her gün yeni ve taze bakışlarla bakması, bu yapıtların gerilerde kalmış, biraz durağan dünyasını zamanımızın yeni bilgi, düşünce ve kuramlarının ışığında, durmaksızın “yeni okumalarla” ele alması gerektiği, gün geçtikçe daha iyi anlaşılıyor.

Bugün Pera Müzesi salonlarında açılan *KADINLAR, RESİMLER, ÖYKÜLER / Modernleşme sürecindeki Türk resminde 'kadın' imgesinin dönüşümü* adlı sergi, işte böyle bir eğilimin ve böyle bir yeniden okuma çabasının ürünü. Bu sergide, değerli sanat tarihçisi Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman'ın yönlendirdiği bir düzenleme içinde, çeşitli kamu kurumlarından ve özel koleksiyonlardan seçilerek bir araya getirilen elliye aşkın resim bizi, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, resim sanatımızın gelişme ve çağdaşlaşma yıllarına götürürken, bu dönemi, 'kadın' imgesinin dönüşümü gibi çok özel, ama birçok açıdan çok anlamlı bir tema çerçevesinde yeniden katediyor.

Türk resminin modernleşme sürecine yeni ve değişik ışıklar tutan bu sergiyi açma onurunu değerli sanat dostlarıyla paylaşırken, koleksiyonlarındaki yapıtları bu sergiden esirgemeyen ve aşağıda adları bulunan tüm kişi ve kuruluşlarla, başta Sayın Zeynep Yasa Yaman olmak üzere, serginin hazırlanmasına katkıda bulunan herkese içten teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Suna ve İnan Kırac

A fresh look at the modernization era in Turkish Painting...

Art history, one of the liveliest and most exciting branches of knowledge of our times, emphasizes the need to continually re-examine, re-evaluate and re-interpret its primary ingredient – art works of the past – from fresh perspectives in the light of current information, thought and theory about these works whose very nature fixes them firmly in the past.

The exhibition that opens today at the Pera Museum, *WOMEN, PAINTINGS, STORIES / Transformation of the image of 'woman' in Turkish painting in the modernization era* is the product of just such an intention and (re-)interpretation. In this exhibition of more than fifty works chosen from a variety of public institutions and private collections, renowned art historian Assoc. Prof. Dr. Zeynep Yasa Yaman, has organized the arrangement of works that span the era from the Meşrutiyet/Second Constitution through the Republic, taking us on a voyage through the years during which the Turkish art of painting was undergoing a movement towards contemporaneity, traversing anew, but within the framework of an exceptional and extremely meaningful theme, the period in which the image of 'woman' was transformed.

We are honored to open this exhibition and share with our fellow lovers of the arts this new and different perspective on the modernization era in Turkish painting. We take this opportunity to express our deepest and most sincere gratitude to all the individuals and institutions, who have so generously shared their works of art with us for the purpose of this exhibition. We offer our heartfelt thanks first and foremost to Zeynep Yasa Yaman, and to all those who have participated in the preparation of this exhibition.

Suna and İnan Kırac

Ötekinin varlığı: Her resim bir öykü anlatır

Modern Türk sanatında kadının imgesel dönüşümü

Zeynep Yasa Yaman

The existence of the other: Every painting tells a story

Transformation of the image of woman in modern Turkish art

Zeynep Yasa Yaman

Kimliğin apaçık bir kesinlik olarak temsil edildiği tarihsel süreci açıklamayı sağlayan düşünürlerden Derrida'nın sözmerkezci kesinliğe saldırısı, Foucault'nun tarihteki ayrımcılığı sorgulaması, Lacan'ın 'kendim' fikrini bir kurgu olarak ortaya koyması gibi 'kimlik-cinsiyet' sorununa dayalı sorunsalların sanata aktarımı 1990'larda giderek artmıştır. Türkiye'de de özellikle bu yıllarda sanatçılar, tarihçiler ve sanat tarihçiler, kadın ve erkek özne arasındaki önemli ayrımın toplumsal boyutları üzerine düşünmüşler, konuyla doğrudan ilgilenmişlerdir.

Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi'nde açılan *Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme sürecindeki Türk resminde 'kadın' imgesinin dönüşümü* başlıklı bu sergide, günümüz sanatındaki görselleştirilişi ve sorunsallaştırılışı dışarıda tutularak, Osmanlı modernleşmesinin önemli eşiklerinden biri sayılan II. Meşrutiyet'ten (1908), erken Cumhuriyet dönemi olarak adlandırılan 1950'lere kadar 'kadın' imgesi, resimlerden izlenerek resimli bir tarih denemesi gerçekleştirilecektir.¹

Osmanlı ve Cumhuriyet modernleşmesi olarak adlandırılan bu süreçlerde, 'batı'lı sanat anlayışı 'doğu'lu olanla yer değiştirmiş, geleceğin terk edilmesi niyeti tüm 19. yüzyılı belirleyen önemli bir sanatsal dönüşüm olmuştur. Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nde Avrupalı akademik bir öğretim başlatılmış ve Cumhuriyet'le adı Güzel Sanatlar Akademisi olarak değişen kurumda sürdürülmüştür.

The transfer to the realm of art of problems based on the 'identity-gender' question, like the attack on the literal absolute by Derrida, one of the thinkers to make possible the analysis of the historical process in which identity was represented as a clear certainty, Foucault's questioning of discrimination in history and Lacan's putting forward of the 'self' as a speculation, increased throughout the 1990s. Particularly during those years, artists, historians and art historians in Turkey began to focus on the sociological dimensions of the important distinctions between male and female subjects in painting, and to examine them more closely.

In the Suna and İnan Kıraç Vakfı Pera Museum exhibition, *Women, Paintings, Stories / Transformation of the image of woman in modern Turkish art*, this visualization and problematization in contemporary Turkish art will be put aside momentarily while we pursue a pictorial and historical essay on the image of the "woman" from the Second Constitutional Period [*II. Meşrutiyet*] (1908), considered the threshold of Ottoman modernization, until the 1950s, a period known as the early Republican period.¹

In the process described as Ottoman and Republican modernization, a 'western' perception of art took the place of the 'eastern' one, and the intention to abandon the tradition resulted in an important artistic transformation that determined the art of the entire nineteenth century. Academic European education was instituted at the *Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi* [Sublime (Imperial) School of Fine Arts], which continued to function, renamed the *Güzel Sanatlar Akademisi* [Academy of Fine Arts], during the Republic.

¹ Tarihsel olarak bu yeğleme ve sınırlama, koleksiyonlarda bulunan yapıtlara erişebilme kolaylığı ile ilişkili olmuştur. Bununla birlikte yapımı daha eski tarihli olmakla birlikte Osman Hamdi'nin, Tevfik Fikret'in resimleri katalogda kullanılmıştır. Sergide, kadının gösterimi açısından bulunması istenen bazı başyapıtlar, özellikle MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi teşhirinde olmaları, yapıtların başka müzelerde düzenlenen diğer sergilere verilmesi konusundaki kurallar nedeniyle elde edilememiştir. 1950'lerden sonraki öyküleme, başka bir araştırmanın ve serginin konusu olarak projelendirilmektedir.

¹ Historically this preference and limitation has been related to the ease of access to works in collections. However in spite of being of an earlier date, Osman Hamdi and Tevfik Fikret's works are included in this book. In the exhibition certain major works desired from the point of view of representation of the woman, in particular those on exhibit at the MSGSU Museum of Painting and Sculpture, could not be obtained because of regulations surrounding the exhibition of works in other museums. The tale of the years following the 1950s will be the subject of a separate study and exhibition.

Avrupa'nın kendi karşısında, 'öteki' olarak tanımladığı 'Şark'a ilişkin toplu düş gücünü görselleştiren sanatçıların/fotoğrafçıların 19. ve 20. yüzyıllarda çektiği fotoğraflar ve yaptığı resimlerle oluşturdukları oryantalist kalıpyargıların dışında bir serginin gösterimi için, modern/romantik/oryantalist bakış ile Osmanlı ve Cumhuriyet modernleşmesi arasındaki ayrımın belirginleştirilmesi gerekebilir.

18. yüzyıldan bu yana Avrupalının kültür ve sanatsal olarak genelde Doğu'ya, özelde ise 'doğulu' kadına bakışını ve gösterimini, "Şark'ı egemenlik altına almanın batılı tarzı olarak" yorumlayan Edward Said, *Şarkiyatçılık* (1978, 1999) adlı kitabında bir kültürün diğeri tarafından klişeleşmiş algılanışını, yarattıklarını kuvvetli 'gerçeklik etkisi'ne karşın, tereddütle karşılamıştır (Said 1978, 1999; Burke, 2003: 143-146; Yeğenoğlu 1996: 107-159). Doğulu kadını, genelde seks, zulüm, avarelik, harem, hamam, odalık, köle gibi kalıplaşmış konuların nesnesi olarak gösteren Avrupalı sanatçılar, batılı izleyiciye, girilmesi neredeyse olanaksız bir mekâna, hareme girme ve yabancı bir kültürün en mahrem sırlarına tanık olma ayrıcalığını vermiş oluyordular (Said 1978; Germaner ve İnankur 1989, 1992; Yeğenoğlu 1996: 107-159; Burke 2003: 144). Bu görsel imgelerin oluşturulmasında, düş gücünün yanı sıra edebiyat metinlerinden de yararlanılmıştır. Örneğin Ingres'in "Türk Hamamı" (1862-63) tablosunda, Leydi Mary Wortley Montagu'nun 18. yüzyılda İstanbul'da Türk hamamına yaptığı ziyareti anlattığı mektupların suretlerinden yararlandığı bilinmektedir. Kolektif fantezi ya da düş ürünü olan Ortadoğu'ya ilişkin bu batılı kalıpyargıların çoğalarak bugüne ulaşan uzun ömürlü bir etki alanı yaratmaları, izleyicinin 'gözetleme' arzusunu kışkırtmıştır (Germaner ve İnankur 1992: 193; Benjamin 1997: 9; Burke 2003: 145; Fleckner 2004: 27).

When presenting an exhibition that goes beyond the orientalist stereotypes of the nineteenth and twentieth centuries that had developed as a result of photographs and paintings that made use of the collective imagination regarding an 'Orient' defined by a vision of its 'otherness' in the eyes of Europe, it may be necessary to clarify the distinction between the "modernist/orientalist/romantic" view and Ottoman and Republican modernization.

From the 18th century onward, the European's cultural and artistic portrayal of the East in general, and of the 'Eastern' woman in particular, was marked by an attitude interpreted by Edward Said in his book *Orientalism* (1978, 1999) as "the western method of dominating the Orient," a means for one culture to perceive and portray another in terms of clichés, and in spite of the strong sense of realism it conveyed, was met with his reserve and hesitation (Said 1978, 1999; Burke 2003: 143-146; Yeğenoğlu 1996: 107-159). The Eastern woman was portrayed by European artists as an object in stereotyped roles involving sex, cruelty, oppression, idleness, in the harem and the hamam, as odalisque or slave, in environments almost impossible of access, giving to western spectators the sense of being privileged to enter the harem and observe the most intimate secrets of a foreign culture (Said 1978; Germaner and İnankur 1992, 1999; Yeğenoğlu 1996: 107-159; Burke 2003: 144). If the creation of these visual images owed much to the imagination, it also made use of literary texts. For example, it is well known that Ingres benefited from copies of the letters of Lady Mary Wortley Montagu describing her visit to a Turkish bath in 18th century Istanbul when he was painting his famous tableau, "The Turkish Bath" (1862-63). These Western stereotypes, products of collective fantasies or imaginary views of the Middle East, increased and had a longlasting influence that has endured until our own times, encouraging in the spectator a taste for voyeurism (Germaner and İnankur 1992: 193; Benjamin 1997: 9; Burke 2003: 145; Fleckner 2004: 27).

Öte yandan Osmanlı ressamı Osman Hamdi'nin kendi kültüründen sahneleri batılı bir biçimle resmetmesi, onun oryantalistliği konusunda farklı görüş ve tartışmalara neden olmuştur (Aksüğüdür Duben 1987: 283-290; Nochlin 1983: 118-131; Çelik 2003: 145; Eldem 2004). Burke'nin, "Anlaşılan Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme süreci kendisine batılı ya da en azından batılaştırmacı gözlerle bakmasını gerektiriyordu" saptaması, farklılaştırma ve uzaklaştırma ya da başka biçimde söylersek 'öteki'leştirme sürecinin belli bir kültürün içinde de yaşanabileceğine işaret eder.

19. ve 20. yüzyıllarda Avrupalı sanatçıların resimlerdeki doğulu kadınlar ile Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi sanatçıların kadın resimleri aynı Avrupalı modernlik anlayışından, batılı gibi modern olma ve resim yapma isteğinden beslenmesine karşın ortaya çıkan imgelerin farklılığı nasıl açıklanabilir?

Osman Hamdi, olasılıkla Charles Baudelaire okuyordu.² Tom Reiss (2005: 119), *The Orientalist* adlı kitabında, halifelğin kaldırılışından sonra 1924'te ülkeyi terk eden Şehzade/Halife/Veliahd Abdülmecid'i Paris'te bir *café*'de oturup Montaigne okurken betimliyor. Böyle olunca da Osman Hamdi ve Şehzade Abdülmecid'in haremde Goethe okuyan, Beethoven dinleyen, dışarıda gezinen kadın resimlerinin, batılı gözün 'harem' beklentisiyle çelişmesi pek şaşırtıcı gelmiyor. Avrupalının düşsel kadın/harem fantezilerinin karşısına doğulunun Avrupa tasavvuruna göre 'öteki'leştirilerek Avrupalılaştırdığı kadın anlayışıyla çıkan 'erkek/sanatçı' bakışı, 'harem/kadın' ilişkisini de tersine çeviriyor.

Tanzimatla birlikte batılılaşma sürecine giren Osmanlı İmparatorluğu'nun özellikle de Batı'da eğitilmiş 'erkek' modernistleri, kadının toplumsal işlevini, ülkenin temsilindeki rolünü önemsemişler, tasavvur ettikleri 'öteki' kadını genel

On the other hand, the Ottoman painter Osman Hamdi was portraying scenes from his own culture in a western style, leading to different opinions and discussions on the subject of his 'orientalism' (Aksüğüdür Duben 1987: 283-290; Nochlin 1983: 118-131; Çelik 2003: 145; Eldem 2004). Burke's statement, "It appears that the Ottoman Empire's process of modernization requires it to observe itself through western or, at the very least, westernizing eyes" points out that the process of differentiation and a certain distancing, or in other words, the intention of "other-ness," can be experienced within a given culture as well.

If that is the case, how do we explain the vast differences between the images of Eastern women created by European artists during the 19th and 20th centuries and those produced by artists of the Ottoman and Republican era, who were nourished by the same European concept of modernity and in spite of the desire of the Eastern artists to be as modern as the Westerners?

In all probability Osman Hamdi read Charles Baudelaire.² Tom Reiss (2005: 119), in his book *The Orientalist*, depicts the Prince/Veliahd [an heir to a throne]/Caliph Abdülmecid sitting in a cafe in Paris reading Montaigne, after fleeing the country when the caliphate was abolished in 1924. Under these circumstances it is not surprising to see the contradiction between the western expectations of the 'harem' and Osman Hamdi and Caliph Abdülmecid Efendi's depictions of women in the harem reading Goethe, listening to Beethoven and promenading outdoors. Contrary to the European's objectification of the female in their imaginary representations of 'female/harem' fantasies, the Eastern artist's approach to the "otherness" of women by Europeanizing them from a 'male/artist' viewpoint turned the harem/female relationship inside out.

During the process of westernization that the Ottomans entered with the *Tanzimat/Reform*,³ 'male' modernists, particularly those educated in the west, began to emphasize the social function of women

² Osman Hamdi'nin Charles Baudelaire'i okuduğuna ilişkin bilgi yoktur. Bununla birlikte bana ait bir düşünce olarak Osman Hamdi'nin Charles Baudelaire'i, "Modern Yaşamın Ressamı" makalesini ve daha başka yazılarını da tanıdığını, en azından Paris'te olduğu 1860-1869 yılları arasında *Figaro* okumuş ve 26, 28 Kasım ve 3 Aralık 1863'te *Figaro*'da üç bölüm halinde yayımlanan "Modern Yaşamın Ressamı" yazısını ve diğer bazı yazılarını görmüş olabileceğini düşünüyorum. Bu düşünce, onun resim anlayışını besleyen kişilerden birinin de Charles Baudelaire olacağına ilişkin öngörü ve sezilerimden kaynaklanmaktadır (Zeynep Yasa Yaman).

² There is no evidence confirming that Osman Hamdi read Charles Baudelaire. However in my own opinion, Osman Hamdi was familiar with Baudelaire's article on "The Artist in Modern Life" and other of his writings; I think it is possible that Osman Hamdi at least read *Figaro* during the years 1860-1869 when he was living in Paris, and that he read this article, which was published in three installments in the issues of November 28, 29, and December 3, 1863, as well as certain other articles. The speculation that Charles Baudelaire was one of the persons whose ideas influenced Osman Hamdi's understanding of painting is based on my own intuition and instincts. (Zeynep Yasa Yaman).

³ Tanzimat: Reform: the period of administrative reforms begun in 1839.

eğilimlerden farklı biçimde yaratmayı projelendirmişler; haremde kurtararak ailenin temel bireyi halinde sunmuşlardır. Bu açıdan bakıldığında tarihsel bir geçmişe dayanan 'erkek Osmanlı' görselliğinin Meşrutiyet ve Cumhuriyet'le birlikte, simgesel olarak dişileştirilmiş ve öyle imgeleştirilmiş olduğu söylenebilir.

Tanzimat ve Meşrutiyet sanatçıları –ki büyük çoğunluğu erkektir–, 'kadın'ı, erkek bakış-larında–yla farklılaştırılarak İstanbul eliti-nin başat imgelerine dönüştürmüşlerdir. On-lar kitap okurlar; Sultanahmet'te, Beyoğ-lu'nda, Ada'da, Boğaz'da, deniz kenarında, kent içinde dolaşırlar; balolarda dans ederler; müzik dinlerler; keman, piyano çalarlar; plaj-larda güneşlenir; denizde yüzerler.

Türkiye Cumhuriyeti'ndeki modernizm devinimi, 'kadın' konusunu çağdaşlaşmanın temel niteliklerinden biri olarak anlamış ve 'kadın' sorununa özel bir önem vermiştir. Kadın imgesi, Osmanlı modernleşmesinde olduğu gibi Cumhuriyet Türkiye'sinde de yeniden kurgulanıp kurularak söylemsel ola-rak düzene sokulmuştur.

İnkılâp, tanımladığı aileye uygun yeni bir kadın tipi önermiş ve bu kadının hiç yoktan yaratılmasını tasarlamıştı. Yeni kadın her şey-den önce sosyal bir varlıktı, hemen her alan-da etkin olarak eğitiliyor, hakim, hemşire, öğretmen, daktilo, doktor, sanatçı vb. olarak toplumda çeşitli görevler alıyordu. Bu kadın, Türk ailesinin kadını olacaktı. Bu kadının yalnız İstanbul, Ankara ve İzmir gibi bir iki büyük kentte değil, Türkiye'nin her yerinde etkin olması söylemleştiriliyordu.

Tarihte olduğu gibi, kurulan yeni Türkiye Cumhuriyeti'nde de kadınlar, adalet, özgürlük, barış benzeri başka bir şeyin dışsal temsilini üst-leniyorlardı ve bu, Türkiye için yaratılan yeni söylemin en önemli imgelerinden biriydi. 'Ka-dın', vitrini belirleyen en önemli ideolojik gör-sel elemandı.

and the role they played in the representation of the nation, making it their goal to create a portrait of the 'other' woman in a manner different from the usual tendencies by releasing her from the harem and presenting her as the fundamental unit of the family. Approached from this viewpoint, it can be said that the image of the 'male Ottoman' based on a historic past became symbolically feminized with the arrival of the periods of the *Meşrutiyet/Constitution*⁴ and the Republic.

The artists of the Tanzimat and Meşrutiyet – the vast majority of whom were male – transformed the 'woman' with and through their male perceptions of the dominant images of the İstanbul elite. They read books, they stroll in Sultanahmet, in Beyoğlu, on the Prince's Islands, on the shores of the Bosphorus, at the seaside and in the city; they dance at the balls, listen music; play violin and piano; they sunbathe and swim.

The modernism movement in the Republic of Turkey considered the contemporary portrayal of the 'woman' one of its primary attributes and attributed particular importance to the issue of the 'woman'. The image of woman, in Republican Turkey just as during the period of Ottoman modernization, was assembled anew, established, organized and articulated.

Revolution required a new type of woman appropriate to the defined family, and intended to create this woman from scratch. The new woman was above all a social creature, educated to be active in almost every sphere, taking on responsibilities in society as judge, nurse, teacher, secretary, doctor, artist, etc. This woman would be the woman of the Turkish family. This woman would function not only in a few large cities like İstanbul, Ankara and İzmir, but would participate in activities in every corner of Turkey.

Just as throughout history, so in the Turkish Republic: women took on the external representation of concepts like justice, freedom and peace and they became one of the most important images in the new statement that was being made about

⁴ Meşrutiyet/Constitution: There are two constitutional periods in the Turkish political history, the first (23rd December 1876-13th February 1878) and the second. The 2nd Constitution, starting by Abdülhamid II on 23rd/24th July 1908, having been obliged to announce the validity of the Constitution for the second time following the ending of the 1st Constitution which was started by Abdülhamid's ascending the throne and the validity of the Constitution after being approved, and ending with the closing of the House of Parliament (Meclis-i Mebusan). 2nd Constitution continues until the removal of the sovereignty, legally on 1st of October 1922. 2nd Constitution, considered as the announcement of the Freedom, was welcomed with exuberance, and has enabled the 'İttihat and Terakki' (Committee of Union and Progress) to become the most important political power of the empire.

Hiç kuşkusuz, sanattaki görüntüsü/yeri açısından 'kadın'ı bir sorun olarak enine boyuna tartışmak, kadın imgesinin değişen ivmesini ve eğrisini, çok sayıdaki görsel malzeme üzerinden incelemek, bu serginin sınırlarını aşacak yoğunlukta bir çalışmayı gerektirecektir. Bununla birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminden başlayarak 'kadın'ın değişen imgesi yaklaşık 1950'lere değin modern sanattaki görünümü açısından kurgulanmış, belli bir zamandizin içinde örneklenmeye çalışılmış, ancak tüm örnekler ve sanatçılar göz önüne alınamamıştır. Amaçlanan daha çok, 'kadın'ın değişen imgesi ile toplumsal kimliği arasındaki ilişkinin resim düzleminde izlenmesidir. Resimde kadının değişen imgesine bakarken 'çıplak/çıplaklık' ve portreler serginin dışında tutulmuş, ama 'kadın' Türkiye modernleşmesinde üstlendiği rol açısından ele alınmıştır.

1908'den yaklaşık 1950'lere değin izini süreceğimiz 'kadın'ın sosyal, kültürel ve ekonomik yaşamı ile aile içindeki konumu, hiç kuşkusuz İstanbul-Ankara gelgitinde biçimlenen ve payitaht-başkent ekseninde tasarımılanan bir 'd-önüşüm-üşünüm'ün göstergeleriyle sınırlıdır. İstanbul ya da Anadolu kadını olma durumu, gerçekte yaşanandan farklı olarak sanatçının, ideolojik söylemlerin eksenindeki görsel tasarımı ve düşünsel dünyası ile yakından ilgilidir. Roland Barthes, "Metinleri, resimleri, kentleri, yüzleri, hareketleri, manzaraları vs. okuyorum" diyor. Benzer bir okuma, modern Türk sanatında kadının imgesel dönüşümü üzerinden yapılmaya çalışıldı ve bu sergide resimlerde görünen yola çıkarak ve belli bir çerçevede, seçerek küçük bir öyküleme denendi. Bu öykü, modern sanatın biçimsel gösterimi değil, ama sanattan yola çıkarak tarihin, sanat tarihsel sunumu olacaktır.

Turkey. 'Woman' was the most important ideological visual image in the showcase.

A thorough and wide-ranging discussion of the topic of the 'woman' from the viewpoint of her perception and place in the arts, the speed and degree in the changes of the female image and its study through a vast amount of visual material is undoubtedly a task requiring research that goes beyond the scope of this exhibition. However, by taking the last era of the Ottoman Empire as a starting point and studying the changing image of 'woman' in modern art up until the 1950s, we have attempted to provide examples within a defined time period, although not every example or artist could be represented. The objective was rather to observe the relationship between the changing image of women and their social identity in the arena of art. 'Nudes/nudity' and portraits are not represented in the exhibition, but are discussed within the framework of their relevance to the role of 'woman' in the modernization of Turkey.

The period of 1908 until the 1950s, within which we will observe the 'woman's social, cultural and economic life and her position within the family, was doubtless shaped in the swing of the pendulum between İstanbul and Ankara and the imperial city-capitol axis within which its movements were limited.. Unlike the reality of being an İstanbul or an Anatolian woman, the artist's visual concept and intellectual world are more closely related to the axis of his ideology. Roland Barthes writes, "I perceive their texts, their paintings, their cities, their faces, their movements, their scenery". A similar perception has been attempted here with respect to the changing image of the woman in modern Turkish art, taking the paintings in this exhibition as a starting point and telling their story within a particular framework. The story lies not so much in the representation of styles of modern art, but rather in the use of the art as a departure point for the presentation of history through the history of art.

**'Modern bir konut', 'Türk bir aile', 'Yeni bir kadın'
*Şişli'den kurtulmak ya da aydınlık Anadolu'ya ulaşmak***

**'A modern dwelling', 'A Turkish family', 'A new woman'
*Liberation from Şişli, or, attaining luminous Anatolia***

Kuruluşundan beri 'demokrasi' kavramı ile ilişkilendirilen Cumhuriyet Türkiye'si, 1950'lere değin demokrasinin önerdiği yaşantının geçeceği kent, yapı ve dekorasyon anlayışını oluşturmayı, başka deyişle varolanı yeniden biçimlendirmeyi istemiştir. Eylemde yeterince belirginleşmese, günlük yaşam alanlarına birbir yansıyorsa da, 'yeni' olanın kuramsal tartışmaları dönemin bilim adamları, yazarları, düşünürleri vd. tarafından önemsenen ve basının da destek verdiği bir konu olarak gündeme sokulmuştur. 1930'ların Türk mimarlığında modern evin nasıl olması gerektiği tartışılırken, bir yandan da 'bu ev', kültürel ideolojinin tüm yükünü üstlenmiş, en özel durumlar, en genel ideolojik çerçevelerin doğrudan ve doğal uzantısıymış gibi kabul edilmiştir (Baydar Nalbantoğlu 1999: 305). Türkiye'de modern ev, cumhuriyet kadınının her şeyden önce anne ve ev kadını olduğu gerçeğini gözetererek tasarlanmış, sade ve kullanışlı düzenlenmiş bir 'aile yuvası'dır; aydın ve ülkü sahibi modern Türk kadınının, sağlıklı Türk ailesinin mekânıdır (Bozdoğan 1998: 347).

Dönemin aktüalite ve kadın dergilerinin "Ev ve Eşya" köşelerinde yayımlanan grafikler, orta halli, çekirdek bir aileyi tanımlıyordu. Bu çizimlere göre, karıkoca, karıkoca ve bir çocuk, iki çocuk ya da üç çocukla sınırlanan Cumhuriyet'in Türk ailesine 2, 3 ve 4 odalı evler öneriliyordu. Önünde küçük bir bahçesi olan bol güneşli modern evler genellikle dört kişilik aile veya iki çocuklu bir karıkoca için düşünülmüştü: Antre, yemek sa-

Republican Turkey, committed to the concept of 'democracy' from the moment of its inception, attempted until the 1950s to instill the appreciation of a democratic style of life in cities, structures and even home decoration; that is to say, they wished to reshape and transform what already existed. Even if it was not sufficiently clear in practice, or if the changes were not reflected individually in all the areas of daily life, theoretical discussions of the 'new' were considered crucial by the scientists, writers, and philosophers of the period and, supported by the press as well, held a prominent place on the agenda. Throughout the 1930s, while discussions about what the architectural makeup of a modern Turkish home should include were taking place, 'this home' took on the entire burden of the cultural ideology, accepting the most personal situations as if they were direct and natural extensions of the general ideological framework (Baydar Nalbantoglu 1999: 305). The modern home in Turkey was designed bearing in mind that the woman of the Republic was first and foremost a mother and housewife, and was organized as a 'family home' in a simple and efficient manner, as the abode of an enlightened and idealistic modern Turkish woman and a healthy Turkish family (Bozdoğan 1998: 347).

The graphics that accompanied the "House and Furniture" columns of the news and women's magazines of the period depicted a middle-class nuclear family. According to this picture, the Turkish family of the Republic was ideally limited to husband and wife, or husband and wife and one, two or three children, for whom homes with two, three or four rooms were considered appropriate. The sunny, modern homes graced with a small garden were generally designed for a family of four: foyer, dining room, two

lonu, iki karyolalı yatak odası, iki karyolalı diğer bir yatak odası, mutfak ve kiler, hizmetçi odası, banyo, apteshane ve sandık odası. Yeni planın oluşturduğu yeni evin nasıl döşenmesi gerektiğinden söz eden yazılar da sıklıkla yayınlanmıştır. 1926 tarihli "Türklerde Mobilyacılık" başlıklı yazısında İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1934: 209-212), Osmanlı yaşamını ve ona göre biçimlenen ev ve dekorasyon anlayışını yererken "*Türk evi Türklük seciyesini kaybetmeksizin dahi asrileşebilirdi, asrileşmeli*" savını getiriyor ve "*yeni bir zevk yeni hayatın kendisinden doğamaz mı?..*" diye soruyordu.

Bu ev, kentlinin evi olarak düşünülüyordu ve Cumhuriyet aydını için seçilen evin zaman içinde halkın beğenisini de kazanacağı umuluyordu. Bu yeni eşya ve döşeme biçiminin en belirgin sloganı 'masrafsız güzellik'ti. Üstelik düz hatlı kübik mobilyaların malzeme seçimi, her keseye uygun biçimde ayarlanabilirdi. Cumhuriyet kadını, nasıl yalnızca bir süs ve cinsellik nesnesi olarak görülüyor, sosyal bir varlık olarak yeniden tanımlanıyorsa evi de ona uygun yeni bir işlev kazanmalıydı (S.S. 1933: 2).

Haydar Fevzi (1933: 11), Osmanlı ve Cumhuriyet evi arasındaki ayrımı

*Yağkandili, karanlık odalar, dağınık saçlar
kalkınca dünyanın şiiri azalıyormuş. Yani
ölüm kokan şiir azalıyor. Uçuk benizli,
öksüren, bayılan 'esiri sevgili' şiiri ölüyor.
Bunun yerine hayatın, kanın şiiri geliyor.
Eski evlerde mehtabın saltanatı vardı. Şimdi
her tarafı camlı binalarda güneşin saltanatı
başlıyor.*

sözleriyle pekiştirmektedir.

Öte yandan Cumhuriyet köylü ve çiftçiye modernleştirmeye yöneldiği için, dağ eteğinde yapılmak üzere maliyeti düşük olan ev planları da önerilmekte, bu planın nasıl kullanılacağı tariflenmektedir:

bedrooms containing two beds each, kitchen and pantry, maid's room, bath, toilet and storeroom. Frequent articles dictated how the new home with the new plan should be furnished. In a 1926 issue of "Turkish Furniture," İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1934: 209-212) criticized the Ottoman lifestyle and the home and decor that it entailed, stating that "*the Turkish home can and should be modernized without losing its Turkish character*", and questioned whether "*a new taste should not spring naturally from a new life*".

This home was considered appropriate for the city dweller, and it was hoped that the general population as well would ultimately adopt the design for the intellectual class. The primary slogan to describe this new style of household goods and interior furnishings was "beauty without expense". The materials for the simple cubic lines of the furniture included a wide range of choice, offering something to suit every pocketbook. Just as the woman of the Republic was viewed as not simply a decorative and sexual object, but redefined as a social being, so her home should acquire an equally appropriate functionality (S.S.1933: 2).

Haydar Fevzi (1933: 11) reinforces the difference between the homes of the Ottoman and Republican eras in these words:

They say that as the dark rooms, tousled hair and oil lamps disappear, the world is losing its poetry. That's to say the poetry that stinks of death. The pale-complected, coughing, fainting 'slaves of love' poetry – that is dying. In its place is arriving a red-blooded poetry of life.

The sultanate of the moon dominated the old houses. But now the sultanate of the sun has begun in buildings surrounded with glass.

At the same time, because the Republic was leaning towards modernization of the lives of the villager and the farmer, plans for low-cost housing that could be constructed on the skirts of the mountains were also being proposed, and instructions for their use were described:

³ Risaleyi aktaran İlber Ortaylı, *Osmanlı Toplumunda Aile*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2001, s. 155.

Yukardaki planın tetkikinden anlaşılacağı gibi, bu köşk biraz da çifçilik ile meşgul olanlar için yapılmıştır. Birinci kattaki depo ve ambar için tahsis edilen odalar kışlık erzakı saklamaya mahsustur. Bu odaların biri mutfak olarak kullanılabilir. İkinci katta uzun kış gecelerini ailece toplu bir halde geçirmek için geniş bir salon vardır. Atölyeye tahsis edilen mahal dışardan kapılıdır. İçinde bir otomobil veya bir araba barındırılabilir (Anonim 1933: 2).

Modernliğin temsilinde 'kadın' önemli bir (s)imge değeri taşımış, söylemin oluşturulmasında vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Avrupalı yeni sanat da modern 'kadın'ı görselleştirmiş, hem Meşrutiyet, hem Cumhuriyet tasarladığı devrimleri, kent, konut, aile, gençlik vd. alanlardaki tüm değişimleri, savaş, eğlence gibi gösterimleri, verilen iletileri kadın imgesinin yardımıyla inandırıcı hale getirmiştir.

Yeni olacağı varsayılan yaşantı, beraberinde yeni bir aile tipinin de sorgulanıp tanımlanmasını gerekli kılmıştır. 19. yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başında 'modern aile'nin düşsel gösterimi önem kazanır. Gerçek ile çakışmayan ama tasarımılanan varlıklı, kültürlü, 'alafranga' bir aileye duyulan özlemi Tüccarzade İbrahim Hilmi Bey'in, 1914 tarihinde, Avrupalılaşma karşıtı olanları alaya aldığı "Avrupalılaşmak, Felaketlerimizin Esbabı" başlıklı risalesinde gözlemlemek olasıdır. Bu aile, Şişli'de bir apartmanda ya da Erenköy'de küçük bir köşkte oturur, yaşlı baba, anne, genç bir eş, temiz pak giyimli bir erkek, üç çocuk ve bir hizmetçiden oluşur. Ailenin akrabaları ve yakınları da vardır. Genç eş (kadın), iş gücü sahibidir ve boş zamanlarını evde oturup okuyarak geçirir.³ İlber Ortaylı, çizilen bu manzarayı Fransızca ders kitaplarındaki '*la famille du pont*' ya da İngiliz 'Mr. Brown' ailelerine benzetmekte, bu uyarılama ve özlemi şu sözlerle dile getirmektedir:

As can be seen from a study of the above plan, this structure has been designed for the use of those involved with agriculture. The rooms designated as depots and storerooms on the first floor are meant for the storage of provisions for winter. One of these rooms can be used as a kitchen. There is a large salon on the second floor where the family can spend their time together in family gatherings on long winter nights. The area designated as a workshop has an access door from the outside. If necessary it can be used for sheltering an automobile or cart (Anonymous 1933:2).

The 'woman' had great symbolic value in this representation of modernity, and was an irreplaceable component in its formation. The new European art had created an image of the modern 'woman,' and in the revolutionary changes designed by both the Constitution and by the Republic, it was with the help of the image of the woman that all their messages of change regarding areas like the cities, the home, the family and youth, along with portrayals of war and entertainment, became more believable.

This presumed new way of life required the questioning and definition of a new family to accompany it. At the end of the nineteenth and beginning of the twentieth centuries it became important to project an image of this imaginary "modern family." The aspiration for this well-envisioned, if unrealistic, wealthy, cultured, "westernized" family is captured in the 1914 treatise by Tüccarzade İbrahim Hilmi Bey entitled, "Europeanization, the Source of our Disasters," in which he ridicules those who are enemies of Europeanization. This family resides in a flat in Şişli or in a small house in Erenköy, and consists of an elderly father, mother, young wife, spotlessly dressed husband, three children and a servant. The family has a circle of friends and relatives as well. The young wife ('woman') has a profession and spends her free time at home reading.⁵ This family scene reminds İlber Ortaylı, "*la famille DuPont*" in French textbooks, or the English "Mr. Brown" fami-

⁵ The treatise is quoted by İlber Ortaylı, *Osmanlı Toplumunda Aile*, İstanbul, 2001, Pan Yayıncılık, p.155.

Aksaray'ın bazen yağmurlar akan, her zaman tozlu, çamurlu dar sokaklarındaki ahşap, basit evdeki fakir, çocukları takunyayla mahalle mektebine giden, sağlıksız şartlarda yaşayan, erkeğin evde değil kahvede oturduğu ailenin zıddıdır. Bugün bizlerin nostaljiyle 1950'lerde çevrilen Türk filmlerinde aradığımız bu mahalle manzarası, Meşrutiyet münevverinin kâbusuydu. O mahalleden öğreniyordu, üzülüyordu. Tümüyle o düzeni ve aileyi kendi tarihi çizgisi içinde mütalea edip değiştirmektense, bir farazî dekor ve asrî halk yaratmak tercih ediliyordu (Ortaylı 2001: 156).

Bir görüşe göre, Tanzimat'tan sonra Türklüğün öne çıkarılmasına karşın, 'kulluk' sistemi üzerine kurulu Osmanlı toplum ve hukuk yapısı, bir yandan da Türk'ü 'kapıkulu' ahlakına uydurmuş ve kendine özgü bir Avrupalılaşma örneği yaşanmıştır. Örneğin Cumhuriyet'in hemen sonrasında 1924-1925 yıllarında kaleme aldığı yazılarında Muhittin Bilgen, Osmanlı tarihini 'Kapıkulu' olarak adlandırılan bir model içinde irdelemekte ve Osmanlı ailesi ile Türk ailesini bütünüyle birbirinden ayırmaktadır.⁴ Bu yaklaşım, Osmanlı ve Türk kimliğini, İstanbul ve Ankara aileleri⁵ olarak karşı karşıya getirmekte, tarihi, kültürel ve sosyal anlamda ayırtmaktadır. Bilgen'e göre devşirmenin evrilmiş hali olan ve aslında Hristiyan bir Bizans ailesi olan kapıkulu ailesi, geçmişine sahip olmadığı için bir aile adı taşıyamaz. Ona göre Türkiye'nin İstanbulu dışında dünyanın her yerinde insanlar aile adları ile anılırlar ve bir ulusu ulus yapan da 'kan' ve tarihteki yerinin belirliliğidir. Ancak devşirme ve türedi bir nesil, Abbasi-Bizans karışımı, geçmişinden yoksun ve Osmanlı olarak tanımladığı 'kapıkulu' için bu olanaksız bir durumdur:

Türedi bir nesil olan Osmanlı kapıkulusu, ailesiz ve adsızdır. Kapıkulu muntazam bir

lies, and this adaptation and yearning is expressed by him in the following words:

This family is the complete opposite of the poor family living in unsanitary conditions in a dusty simple wooden house in Aksaray, on a narrow muddy street with leaking sewers, their children attending the neighbourhood school wearing wooden clogs and the man of the house spending his time in the local coffeehouse rather than at home. This type of neighbourhood scenes that we viewed with nostalgia in the Turkish cinema of the 1950s) was the worst nightmare of the enlightened population of the Constitution. This type of neighbourhood was a source of both sorrow and disgust. Rather than pondering the historical ramifications of this system and family and changing it completely, it was preferable to create a hypothetical contemporary populace (Ortaylı 2001:156).

According to one point of view, unlike the period after the *Tanzimat* when Turkishness was emphasized, the structure of Ottoman law and society based on the *kulluk* system⁶ placed the Turk within a kind of 'kapıkulu'⁷ ethic and a unique and characteristic example of "Europeanization" was thus experienced. For example, in his writings of 1924-1925, shortly after the foundation of the Republic, Muhittin Bilgen examined Ottoman history within the framework of the 'Kapıkulu' model, and completely differentiated the identity of the Ottoman family from that of the Turkish family.⁸ This approach resulted in an opposition between Istanbul and Ankara families in the historical, cultural and social spheres.⁹ According to Birgen, the *kapıkulu* family was in fact a Christian Byzantine family transformed by the phenomenon of *devşirme*,¹⁰ the recruitment of Christian boys for the Janissary corps; because in effect it did not 'own' its own history, it could not even bear a family name. According to Birgen, everywhere in the world outside of Turkey's Istanbul, people were known by their family names, and what made a nation were

⁴ İstanbul Osmanlı modernleşmesinin, Ankara Cumhuriyet modernleşmesinin düşünsel ve ideolojik mekânları olmuşlardır.

⁵ Ankara, Anadolu'nun temsiliyi üstlenmişti. Bu nedenle Ankara ailesi Anadolu ailesi, İstanbul ailesi Osmanlı ailesi yerine ve adına kullanılmıştır. Ve bu metinde bu anlamıyla kullanılacaktır.

⁶ A system wherein one is a subject rather than a citizen.

⁷ Servant/subject

⁸ İstanbul was the intellectual and ideological focal point of Ottoman modernization just as Ankara was the focal point of the Republic's modernization.

⁹ Ankara took upon itself the representation of Anatolia. This is why the term 'Ankara family' is used for the Anatolian family and 'Ottoman family' is used in place of Istanbul family. The terms will be used in the same sense in this text.

¹⁰ Recruitment of Christian boys to be trained as janissaries.

⁶ Soylu ırk.

⁷ Anlayıştan yoksun köylüler; Türkler.

kan tarihine delalet eden bir aile ismi taşımaz. İstanbul'da aile ismi kullanılmamasının sebebi budur. Aynı zamanda kapıkulunda aile hukuku da Roma ailesi hukukundan pek az farklıdır. Aile hukukça babanın hâkimiyet-i istibdadı altında bulunur" (Arıkan 1997: 127-129).

Birgen'e göre, Osmanlı ailesi de Roma hukukuna göre biçimlenmiştir. Roma'da esirleri tanımlayan 'familya: aile' sözcüğü, 'esir: famulus' sözcüğünden türemiştir. İslamiyetin hukuki katkılarına karşın kapıkulu, İslamiyeti bile değiştirmiş, Osmanlı'da da ailenin Roma'daki esaret içeriği korunmuş, babanın buyurduğu, annenin ve çocukların bu buyruğa uyduğu düzen esas olmuştur. Birgen, kurtuluşun çaresini;

Bugün İstanbul'unun aile ismine sahip olabilmesi için tek bir çare kalır ki o da Anadolu'da mevcut aile isimlerinin İstanbul'u istila etmesinden, tâbir-i aharla Osmanlı tarihinin tesirlerinden hâlâ kurtulamamış olan İstanbul'un Anadolu kitlesi içinde erimesinden ibarettir.

düşüncesiyle belirtilmiştir (Arıkan 1997: 127 ve 129).

Osmanlı İmparatorluğu'nun Arap, Türk, Bulgar, Sırp, Arnavut vd. topluluklardan oluşan 'millet' yapısı içinde Türk ve Türkçe küçümsenmiş, Namık Kemal için bile Müslüman Araplar ve Arnavutlar 'kavm-i necip',⁶ Türk 'Etrak-i biidrak'⁷ olmaktan kurtulamamıştır (Arıkan 1997: 131).

Bu nedenle, 'Türk' bir kültür ve yeni bir kuşak sorunu, Cumhuriyet'in önemseydiği bu önemli proje, Osmanlılıktan kurtulmakla olası görülmüştür. Erken Cumhuriyet döneminde, Tanzimat'la gelen yenilikler uygun bulunmayarak eleştirilirken öte yandan da

'blood' and the certitude of its place in its history. However this situation was impossible for the kapıkulu he described as the parvenu descendants of devşirme, an Abbasid-Byzantine mix with no history of its own past, calling itself Ottoman.

The Ottoman kapıkulu was an upstart generation with neither family nor name. The palace servant could not bear a name that bore witness to blood history. This is the real reason why family names were not in use in İstanbul. At the same time, family law among the kapıkulu was not unlike Roman family law. The family was under the autocratic rule of the father (Arıkan 1997: 127-129).

According to Birgen, the Ottoman family was also structured according to Roman law. In Rome, the term 'familya: family' was derived from the term for slave, 'famulus'. Despite the legal contributions of Islam, the kapıkulu even affected Islam, and among the Ottomans the family continued to include the Roman concept of slavery, with the father in command, and the mother and children submitting to his will. Birgen expressed the following solution:

There is only one way for the İstanbul family to able to own a family name, and that is because the present surnames of Anatolia have overwhelmed İstanbul. An İstanbul unable to escape the influence of Ottoman history is destined to be absorbed in the Anatolian mass (Arıkan 1997: 127 and 129).

Within the structure of the Ottoman Empire's 'millet'¹¹ or 'national group' composition of Arabs, Turks, Bulgarians, Serbs, Albanians and other social groups, Turks and Turkish were belittled, and even Namik Kemal did not escape the prejudicial nomenclature of "kavm-i necip"¹² for Moslem Arabs and Albanians and "Etrak-i biidrak"¹³ in the case of Turks (Arkan 1997: 31).

Consequently, the solution to the issue of a "Turkish" culture and the problem of new genera-

¹¹ Nation

¹² Soylu ırk [noble race]

¹³ Anlayıştan yoksun köylüler/ Türkler [ignorant villagers/ Turks]

Türkiye Cumhuriyeti ruhuna yaraşır daha başka bir yenilik planlanmaktadır.

Örneğin 1929 yılında, *Resimli Ay* dergisinde,⁸ bir Tanzimat yerleşimi olarak kabul edilen Şişli semtinin ulusuna yabancılaşan modernizmi yerilmektedir (Anonim 1929: 8);

Apartıman... Apartıman... Apartıman...
Otomobil... Otomobil... Otomobil... Kumar,
kumar... Türlü türlü, cins cins, kumar..

Şampanya, kokain.. Kokteyl, zina, türlü
türlü, cins cins, renk renk, dişili erkekli zina...
Parfön... Parfön... Pudra, ruj, karmen.

Manikür... pedikür... Kocalarından daha
koca kadınlar, kadınlarından daha kan
kocalar...

İşte: Şişli...

Şişli budur. İstanbulun ortasında acaip bir
kule gibi yükselen bu bembeyaz sipsivri
binalar. İstanbulda Fatih'te, Aksarayda,
Kasımpaşada daraldıkça, evler kulübe,
kulübeler arsalaştıkça; boylandılar, serpildiler,
şişmanladılar... Şişli, alınteriyle kazanan
İstanbul sarardıkça, soldukça irileşti, irileşti..
İrileşti... Ve alız İstanbul'un bedeninde bir ur
gibi büyüdükçe büyüdü...

Tanzimatın istikrazlarıyla temelleri atılan
Şişli bugün artık, beyi ile uşağıyla, hanımıyla,
hizmetçisiyle bir tufeyliler, bir çalışmadan
kazananlar beldesidir..

Bu beldenin sakinleri kimlerdir? Bunlar hangi
millettedirler? Hangi sınıfa mensupturlar?
Ve hele hayatlarını nasıl kazanırlar?

Şişlide türkçe tereddinin lisam addedilir..
Onun için bu beldeye türkçe ancak gizli
odalarda, üstlerinden kilit vurulan kınalı saçlı
hanımınelerin kulağına gizliden gizliye
fısıldanır. Orada frenkçe konuşulur; İngilizce
konuşulur, Almanca konuşulur... konuşulur,
konuşulur..

Yalnız türkçe konuşulmaz...

İşte bunlar Şişlililerdir...

tion, a project considered important by the Republic, would be possible by freeing itself from the Ottoman image. During the early days of the Republic while the innovations of the *Tanzimat* period were being criticized and found unsuitable to their purposes, a new plan was being formed that would be in conformity with the spirit of the Republic of Turkey.

For example, in the *Resimli Ay*¹⁴ periodical in 1929, the district of Şişli, which had been happily accepted as a settlement area of the *Meşrutiyet/Constitution* Period, was derided for a modernity that alienated it from its own nation (Anonymous 1929: 8).

Apartments... Apartments... Apartments... Cars...
Cars... Cars... Gambling, Gambling .. All sorts, every
variety of gambling ...

Champagne, cocaine... Cocktails, adultery, all sorts,
every variety, every tone, male and female adul-
tery... Perfume... Perfume... Powder, lipstick,
Carmen.

Manicure... pedicure... Women more male than
their men. Men more female than their women..

Behold: Şişli

This is Sisli. Sharply pointed white buildings rising
like strange towers in the middle of İstanbul. As the
old İstanbul houses in Fatih, in Aksaray, in
Kasımpasa shrank, as the houses turned into shacks
and the shacks turned into vacant land... They grew
taller, they multiplied, they widened ... Sisli broad-
ened, fattened, as İstanbul, sweat on its brow, yel-
lowed, then paled ...It grew obese ...And like a
tumor on İstanbul's weak and puny body, it grew and
grew again ...

Its foundations built on the borrowed money of the
Tanzimat Era, today Şişli, with its gentlemen and its
valets, its ladies and its servants, is a community of
those who acquire wealth without earning it.

Who are the residents of this community? What
nationality are they? To what class do they belong?
And furthermore, how do they earn their living?

In Şişli Turkish is considered a language of degener-

⁸ O dönemde, Muhittin Birgen gibi *Resimli Ay* dergisi de Sovyetler Birliği yanısı bir yaklaşım içindedir.

¹⁴ During this era, Muhittin Birgen, like the *Resimli Ay* magazine, had a strong leaning toward the Soviet Union.

⁹ Örneğin 1926 yılından başlayarak konservatuvar müdürü Ziya Bey, 900 kadar halk türküsü derlemiş, bunları kayda almış, ulusal ve yerel halk oyunlarını saptamıştır (*Resimli Ay*, Mart 1929, s. 27).

Bunlar tanzimattan beri Avrupadan yapılan istikrazların komisyonları ve hükümdar bahşişleri içinde gözlerini açılar, kazanmanın sıkıntısını çekmeden, yaşamının kolayını buldular... Hala böyle kolayca, çalışmadan kazanıyorlar, yiyorlar, içiyorlar. Dikkat ediniz Şişlide hangi müsbet işi görürler? ...
(Anonim 1929: 17)

biçiminde sürüp giden yazı, Tanzimat burjuvazisini eleştirirken kuşku yok ki, Cumhuriyet için başka tür bir modernlik, başka tür bir aile ve yaşam öneriyordu. Bu yenileşmenin temel birimi Anadolu ve Anadolu kültürü üzerine odaklanıyor, Osmanlı'nın idari ve kültürel merkezi olarak kabul edilen İstanbul'dan, Cumhuriyet'in yeni idari ve kültürel merkezi olarak seçilen Anadolu'ya bir kayma görülmüyordu.⁹

Bununla birlikte Cemal-Ekrem Reşit Rey kardeşlerin 1930'larda yaptığı *Lüks Hayat* operetinin librettosunda yer alan;

*Şişlide bir apartıman
Yoksa eğer halin yaman
Duvarda yağlıboyalar
Nikel, kübik mobilyalar*

dizeleri Cumhuriyet döneminde Şişli'nin ve Şişli'deki apartmanın kübik özellikleri ile de döneme uyduğunu, lüks ve ihtişamın mekânı olarak hâlâ önemli ve baskın özellikler taşıdığını göstermektedir. Şişli'den ve Şişli apartmanlarında oturan 'kadın'dan kurtulmanın da öyle pek kolay olmadığı anlaşılmaktadır.

Yeni toplumun yeni bir kent ve eve gereksinimi olduğu kabulü, değişik açılardan bir çok kişi tarafından tartışılmıştır. Örneğin, Celal Esat Arseven, "Asri Bir Şehir Projesi" (1929) başlıklı yazısında, her yanından bol ışık giren, aydınlık ve havadar bir kent isteğini dile getirirken gölgeli dar sokakların, eciş

ates... In this community Turkish is only whispered from ear to ear by hennaed grandmothers locked in hidden rooms. Western languages are spoken; English is spoken, German is spoken... spoken, spoken.

Only Turkish goes unspoken.

These are the inhabitants of Şişli.

They were born into wealth derived from commissions for money borrowed from Europe since the Reform Era, and from gratuities from sovereigns; without experiencing the hardships of earning, they found the easy way... They are still eating, drinking, gaining without earning. Pay careful attention – what kind of useful work is performed in Şişli? ...

(Anonymous 1929: 17).

The piece continues in this vein, obviously proposing a different type of modernity, a different concept of life and family, as it criticized the *Tanzimat* bourgeoisie. The fundamental unit in this renewal was to be focused on Anatolia and Anatolian culture, and the shift away from the İstanbul-centered administrative and cultural center of the Ottomans toward the newly chosen administrative and cultural center in Anatolia gradually began to manifest itself.¹⁵

At the same time, the lines from a libretto in the 1930s operetta, "A Life of Luxury" by the Cemal-Ekrem Reşit Rey brothers,

*Şişlide bir apartıman
Yoksa eğer halin yaman
Duvarda yağlıboyalar
Nikel, kübik mobilyalar*

Without an apartment in Şişli
Your life would be hard
Oil paintings on the walls
Cubic nickel furniture

are a good indication that during the Republican era, Şişli and the cubic characteristics of the Şişli apartment were quite suited to the period, that the area maintained its dominant characteristic of a luxurious

¹⁵ For instance, in 1926 Ziya bey, director of the Conservatory, began collecting and recording folk songs, eventually 900 of them, along with identifying national and regional folk dances. (*Resimli Ay*, March 1929: 27)

bücüş evlerin bir kentin yaşamını ruhsal açıdan olumsuz etkileyeceğini belirtmektedir (aktaran Baydar Nalbantoğlu 1999: 307). Aynı yılda (1929) Baltacıoğlu'nun yönettiği "Asri Ev Nedir?" sorusunun yanıtı, Cumhuriyet modernliğinin, Tanzimat/Meşrutiyet/Osmanlı modernleşmesinden, başka ulusların modernleşme isteklerinden farklı olduğu biçiminde verilmiş ve 'bize özgü' olan açıklanmaya çalışılmıştır.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1934: 235-236) da, Birgen ve Safa'nın görüşlerine katılarak Osmanlı ile Cumhuriyet ailesi arasındaki ayrıma değiniyor ve

... Evler birer kaptır. İçinde yaşayan ailenin, aile hayatını taşırlar. Nasıl ki şehirler de birer kaptır. Şehir hayatı denilen içtimai hayatı taşırlar. Bu kap iyi olmak için içindeki şeyi taşıyabilecek gibi sağlam olmalıdır. Şu halde iyi bir ev ailenin hayatını kusursuzca taşıyabilmelidir. Ailenin türlü ihtiyaçları vardır. Hep bu ihtiyaçlara göre biçimini değiştirmelidir. Bir de aile değişmeyen bir şey değil, daima zamana göre değişen bir mevzudur. Asrî aile ile Roma ailesi biri birine irca edilemez. İnkılâptan evvelki Türk ailesi inkılâptan sonraki Türk ailesi değildir. Eski ailenin birçok vazifeleri ve birçok da selâhiyet ve mesuliyetleri vardı. Yeni ailenin daha az vazifeleri ve selâhiyetleri, fakat belki de daha şiddetli ve kati ihtiyaçları vardır. Eski aile aynı zamanda iktisadî, bedîî ve terbiyevî bir rol oynuyordu. Yeni ailedeki roller bir derece hafıflemiştir. Artık ev istihsaline, ev toplaşmalarına hemen hemen malik değiliz. Türk evlerinde fabrika bacası kadar büyük bacalı ve cami kemerleri gibi kemerli ocaklar görülüyor. Bugünkü aile her şeyden ziyade sıhate, konfora muhtaçtır. Güneş, ılık, hava ve istirahat edebilecek eşya... Bu ihtiyaç o kadar şiddetlenmiştir ki üç odalı fakat konforlu bir yuvayı ısıtılması kabil

and privileged life, and that it was not going to be easy to be free of either the area of Şişli or of the 'woman' who inhabited its apartment buildings.

The need for a new city and home for a new society was a fervent topic of discussion from many different aspects by many different experts. For example, in his article "A Modern City Project" (1929). Celal Esat Arseven expressed the desire for a bright, well-lit, airy city, stating that dark, narrow streets with crooked houses would have a deleterious psychological effect on city life (Related by Baydar Nalbantoğlu 1999: 307). In the same year (1929) Baltacıoğlu questioned, "What is a modern home?" The modernity of the Republic demanded something different from the Tanzimat/Meşrutiyet/Ottoman modernization, and for that matter, from the modernization desired by other countries as well, something that was "particular to us."

İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1934: 235-236) agreed with Birgen and Safa with respect to the difference between the Ottoman family and that of the Republic, saying,

Every home is a vessel. It contains the family life of the family that lives in it. Just as cities are vessels that carry the public life that is called urban life. In order for a vessel to be useful, it must be strong enough to carry what it contains. In that case, a good house must be able to impeccably contain the life of the family within it. Families have a variety of needs. It should be able to change its form in order to meet these needs. We must remember that the family is not an unchanging entity, it is always changing over time. The modern family cannot be compared to a Roman family. The pre-revolutionary Turkish family is not the post-revolutionary Turkish family. The former family had many duties and responsibilities, as well as authority. The new family has fewer responsibilities and less authority, but perhaps more intense and absolute needs. The old family also played an economic, aesthetic and educative role. In the new family these roles have been somewhat reduced. We are no longer involved in

*olmıyan bir saraya tercih edenler çokluktur.
Fakat bu azamî ve medenî konfor fikri bir
mimarın zekâsı, yahut bir zenginin parasile
halledilecek gibi yalnız bir iş değildir. Artık
bugün güneş, ışık, sıcaklık, hava ve bahçe
meseleleri daha geniş bir zaviye içinden
görülüyor. Yeni bir köy, bir şehir, bir millet
meselesi sayılıyor. Şehirciliği belediyeçilikten ve
yol genişletmekten ibaret bir meharef
sanmıyalım...*

sözleriyle yeni bir aile modelini yeni bir konut tipinin içine yerleştiriyor, Cumhuriyet devriminin söylemleştirek ülküselleştirdiği Türk kadını da yeni aile ve yaşam biriminin temelini oluşturunuyordu.

Cumhuriyet'in modernleşme projesi 'Alaturka mı? Alafranga mı?' sorusunda ve karşıtlığında değil, daha çok Tanzimat'la başlayan 'alafrangalaşma' eğiliminin Türk'e ilişkin değerleri ihmal ettiği, hatta kimi kez aşağıladığı düşüncesinde odaklanıyor, ve Cumhuriyet modernleşmesinin 'kendi/alaturka' olanı yüceltmekle gerçekleştirebileceği vurgulanıyordu. Peyami Safa'ya göre,

*Türke muzaf olan her şeyin kıymetsizliğini
telkin eden ecnebi mektepleri ve ecnebi
propagandası, ... bir alaturka düşmanlığı
aşılmalıdır...*

Şöyle sürdürüyor Safa görüşlerini:

*Onlar Tanzimat çocukları ve Babiâli
züppeleri, alafrangacı doğdular. İçlerinde Yahya
Kemal veya Ruşen Eşref gibi ırî
şahsiyetlerinden silkinip çıkanlar pek azdır.*

*Biz, yeni Türkiye çocukları, Türk doğduk.
Kafamız Avrupalıdır. Elektrik yakarız, fakat
udumuzu elimize alarak Tamburî Cemil'in
enfes bir semaisini çalmaktan utanmayız ve
Türk musikisine bütün Garp kulaklarını*

*the production of our homes and gatherings. In Turkish
houses we don't see chimneys the size of factory
smokestacks or vaults like those in mosques. Today's
family is in need of health and comfort above all else.
Sun, light, air and comfortable furnishings. This is such
a strong need that the majority of people prefer
a comfortable three-room home to a palace that is
impossible to heat. But this concept of maximum
civilized comfort is not one that can be satisfied simply
by the intelligence of the architect or the money of
a wealthy patron. In the world of today we look at
issues like sun, light, heat, air and gardens from
a wider point of view. A new village, a city, is
considered a national matter. Let us not view
urban planning as simply a matter of municipal
administration and road-widening.*

With these words, he places the new model family firmly within a new type of dwelling, with the Republican reform period's idealized Turkish woman as the foundation of the family and way of life.

The Republic's project of modernization was not so much focused on juxtaposition of the *A la Turca*? *A la Franca*? issue but rather on the view that the Europeanization tendency that began with the *Tanzimat* had neglected Turkish values or sometimes even denigrated them, insisting that the Republic could achieve this modernization by glorifying the aspects of 'self and Turkification.' According to Peyami Safa,

*foreign schools and foreign propaganda that instill
a sense of the worthlessness of everything related
to the Turk... have encouraged the growth of enmity
for all things a la Turca... (Safa 1933b: 1).*

Safa continues to elucidate his views as follows:

*They are the children of the Tanzimat and the
dandies of the Babiâli,¹⁶ they were born proponents
of a la franca. Very few of them were able to throw
off the character they inherited as Yahya Kemal and
Rusen Esref did.*

¹⁶ Meaning, "High/supreme door"; the name given to the administration, the post of Head of Viziers, and the governmental building, in the Ottoman Empire. Also, due to the publication houses for the press being in the same district, generally used to imply, the "press".

tiryaki olacağı günü de yaklaştırmak için zamanın eteklerine yapışınız. Artık bizim aramızda bir 'alaturka alafranga' münakaşası yoktur. Alaturka kelimesinin içindeki Türk sözünden çekinen Beyoğlu'nun kozmopolit Türkleri, bize, bizi anlayan ecnebilerden daha uzaktırlar. (Safa 1933b:1).

Cumhuriyet'in 10. yılında, 1926'da Medeni Kanun'un kabulünün, 1934'te kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmesinin önemli bir demokrasi devinimi olduğu, Ortaasya'da zaten eşit olan kadın ile erkek birlikteliğinin Cumhuriyet'in aile anlayışı içinde de eşitlenmesinin, devrimin ulusal başarısı için koşul olduğu çeşitli yazılarda belirtiliyordu. Bu, ailenin özgürleştirilmesiyle olasıydı ve "*Aile hürriyeti ile kadın, erkeğin adeta esiri olmaktan çıkarak karı koca müteakabil bir anlaşma ve mukavele ile hayatlarını birleştiriyorlar*"dı (Mehmet Saffet 1933: 734).

Cumhuriyet projesinin kuramsal ve pratik olarak köye ve köylüye yönelen demokrasi anlayışı, Atatürk'ün, "*Türkiye'nin sahibi hakikîsi ve efendisi, hakikî müstahsil köylüdür*" sözüyle, Cumhuriyet'in aile birimini köyde aramış ve modernleştirme isteğini köylüye yöneltmiştir. Birçok dergi ve gazetede Anadolu'nun çeşitli kentleri, kasabaları ve köyleri fotoğraflarla tanıtılmış, bu mekânlarda yaşayan aileler, kadınlar ve gençler görselleştirilmiştir. Anadolu'daki gerçek böyle değilse bile, özellikle köylüler/çiftçiler resimlerde hep çekirdek aile olarak ele alınmış ve ilerinin çağdaş Türkleri olarak köylü ailesi yüceltilmiştir.

Cumhuriyet Halk Partisi 1938 yılında 'sanatçıları korumak ve yurdun güzelliklerini saptattırmak' amacıyla başlattığı 'Yurt Gezileri' ve açtığı üç 'edebi müsabaka'nın şartnamelerinde, yazılacak oyunların, öykülerin "*Tabiat, insan, tarih, iş, ahlâk, ideal, âlicenaplık, aile muhabbeti, yurtseverlik, sevdâ hisleri ve evlenme*

We, the children of the new Turkey, were born Turks. Our minds are European. We use electricity, but we aren't ashamed to pick up our lutes and play a wonderful piece of music by Tamburi Cemil, awaiting the day when the Occident becomes addicted to the sounds of Turkish music. We no longer have arguments over A la Franca versus A la Turca. The cosmopolitan Turks of Beyoğlu who are afraid of the Turk in A la Turca are more distant from us than the foreigners who understand us (Safa 1933b: 1).

In the tenth year of the Republic, the acceptance of the Civil Code in 1926 and the right to vote and hold elected office granted to women in 1934 were acknowledged in various articles as important movements for democracy, and the acceptance of this equality of men and women (already a longstanding Central Asian tradition) within the Republican concept of the family was a requisite for the national success of the revolution. This was possible with the emancipation of the family and, "*with freedom of the family, the woman is freed from being the slave of her husband, and man and wife are able to join their lives with reciprocal agreements and contracts*" (Mehmet Saffet 1933: 734).

The concept of democracy projected by the Republic that was both theoretically and practically directed toward the village and the villager as expressed by Atatürk, "*Turkey's true lord and master is the villager who truly produces*," looked to the family unit in the village and directed the desire for modernization toward the villager. A multitude of newspapers and periodicals introduced their readers to the cities, towns and villages of Anatolia with photographs, acquainted them with images of the women, the families and the youth who lived there. Even if the reality of Anatolia was not exactly the case, the villagers and farmers were always painted by artists as nuclear families, with the village family glorified as the contemporary Turks of the future.

In 1938 the Cumhuriyet Halk Partisi [CHP: Republican Peoples Party] established three literary

¹⁰ Yurt Gezileri ve Sergileri için bkz. Yasa Yaman, Zeynep, "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş'", *Toplumbilim*, 1996, 4, s. 35-52.

tarzları hülâsa âdet, kahramanlık ve an'ane, karakter ve hususiyetler" yansıtılmaları isteniyordu (Anonim 1938: 27-28). CHP'nin açtığı bu üç ayrı öykü yarışmasında özetlenen amaçlar 'kadın'ın gösterimindeki ana ilkeleri ve programı da tanımlamaktadır:

...

— Piyes müsabakasında terbiye, lisan, edebi zevk, konuşma zarafeti bakımlarından sahnenin yüksek ehemmiyetini dikkate alan parti, bu müsabakaya iştirak edecek eserlerde 'yeni türk cemiyetinin modern, kültürel, milli duygularını tatmin edebilmek ve yetiştirici olmak' vasıflarını aramaktadır.

— Büyük ve küçük hikayelere gelince; bunlarda da milletimizin âdetlerini, kahramanlığını, ananelerini, karakterini ve hususiyetlerini tebarüz etmiş görmek istemekte ve hikayelerde esas, realite ve sanattır.

.....

Türk sanatkârını teşci ederken kendisinden beklenen büyük hizmetlerin vasıf ve mahiyetlerini tayindeki isabet, ancak övülebilecek bir kaygının ifadesidir. Türk sanatkâr, sanat endişesini zerece unutmaksızın, vatan tabiatının bütün güzelliklerini ve çetinliklerini, sularının akışı gibi sabanı başında terliyen köylünün emeğini, çocuğunu emziren anasının ümitlerini, ormanlarındaki çiçeklerin kokuları kadar sınırdan can veren delikanlının kahramanlığını, kahkahaları birer âhenk olan pembe tenli genç kızın yeşil gözleri gibi makine önünde uğraşan işçinin çalışısını, yeşil dağlarda cıvıldaşan kuşların nağmeleriyle beraber ailesini beslemek için didinen babanın yorgunluklarını, Türk mertliğini, Türk cömertliğini, Türk asilliğini de safha safha, yer yer, zaman ve mekân içinde, kendi hakikatlerimizle, kendi neşe ve ıstıraplarımızla terennüm etmelidir...

(Baydur 1938: 6).¹⁰

competitions and the exhibition they labelled "Yurt Gezileri" (Travels through the Homeland), with the stated purpose of encouraging artists and help them in collecting the beauties of the homeland. A description of the conditions for the plays and tales that were to be contributed to this competition specified that the stories should reflect. "nature, humanity, history, occupations, morality, ideals, noble-heartedness, love of family, patriotism, passionate feelings and marriage customs, in short, customs, heroism and tradition, character and characteristics." (Anonymous 1938b: 27-28). In the summary of the goals of the three competitions instituted by the CHP, the principles and program regarding the representation of women are introduced:

...

— Recognizing the great impact of the stage on behavior, language, literary taste and elegant use of language, the Party seeks in the works presented in the drama competition qualities that will both satisfy and encourage modern, cultural and national feelings in the new Turkish society.

...

— As for the novel and short story competition, the Party wishes to see evidence of national customs, heroism, traditions, character and characteristics, displaying principles, realism and art.

.....

While thus encouraging and emboldening the Turkish artist, our indication of the qualities and attributes required of their great services are simply the expression of praiseworthy concern. The Turkish artist should, while taking pains not to ignore his artistic concerns, sing sweetly of both the beauty and intractability of nature in our native country, of the labor of the villager sweating at his plow, of the hopes of the mother suckling her child, of the scent of flowers as well as the heroism of the youth giving his life at our borders, of the harmony in the laughter of the pink-cheeked, green-eyed young girl along with the work of the laborer at his machine, of the playful song of birds

Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e ulanan süreçte, sanatçıların yapıtlarında 'kadın'ı, tanımlanan modern konuta değilse de yeni bir aileye kavuşturdukları anlaşıyor. Tanzimat'tan Cumhuriyet dönemine değin kadın, resimlerde ya yalnız ya diğer kadınlarla bir arada gösterilmiştir. Modern Türk sanatında, kadını aile içine yerleştiren resimsel gösterim, Şehzade Abdülmecid ve Osman Hamdi'yi dışarıda tutarsak, Cumhuriyet dönemine kadar neredeyse yoktur. Şehzade Abdülmecid'in "Harem'de Beethoven", Osman Hamdi'nin "İftar'dan Sonra" (res. 1) gibi yapıtlarındaki aile gösterimini saymazsak Ömer Adil'in "Göreve Çağrı" (1924) (kat.1) adlı yapıtı, İlber Ortaylı'nın aktardığı aile ortamını temsil eden ilk örneklerden biri sayılabilir. Resimde, kocası, kayınpederi (ya da babası) ve kızı ile aynı masaya oturmuş, çağdaş görünümlü genç bir kadının,

flying in the emerald mountains alongside the fatigue of the father struggling to nourish his family, of Turkish bravery, Turkish generosity, Turkish nobility, relating stage by stage in the appropriate context of time and place, our realities, our joys and our sorrows (Baydur 1938: 6).¹⁷

In the progression from the Constitution to the Republic, artists presented the 'woman' in their works with a new family, if not a modern new domicile. From the *Tanzimat* period until the Republic, women had been depicted in paintings either alone or with other women. In modern Turkish art, with the exception of Prince Abdülmecid and Osman Hamdi, the representation of women with their families was practically nonexistent before the Republican period. Excluding Caliph Abdülmecid's "Beethoven in the Harem" and Osman Hamdi's "After Breaking the Fast" (ill. 1), Ömer Adil's "Call to the Mission" (1924) (cat. 1) may be one of the first examples of the fami-



1 Osman Hamdi Bey, *İftar'dan Sonra*, 1886, tuval üstüne yağlıboya, 57 x 42 cm., İş Bankası Koleksiyonu

1 Osman Hamdi Bey, *After Breaking the Fast*, 1886, oil on canvas, 57 x 42 cm., İşbank Collection



kat. cat. 1

¹⁷ Regarding the Yurt Gezileri and Exhibitions, see Yasa Yaman, Zeynep, "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş'", *Toplumbilim*, 1996, 4., pp. 35-52.

alınacak kararda eşit söz hakkı sahibi olduğu izlenimi verilmektedir. Evin duvarlarında yer alan harita ve bir manzara resmi, genç ve yaşlı erkeğin başlarındaki fes, kadının oturduğu sandalyenin tarzı, çekirdek bir Meşrutiyet ailesini tanımlamaktadır. Yaşlı adamın arkasındaki haritayı işaret ederek tartıştığı konu, ülkenin önemli bir sorunuyla ilgili görünmekte, bu tartışmada bir yandan dikiş dikerken bir yandan da erkekleri dinleyen kadın ile kızın, görevin önemini idrak etmiş oldukları anlaşılmaktadır. Dedesinin sırtına elini koyan çocuk, geleceğin kadını simgelemekte ve geleceğin temsilinde erkek çocuk yerine devamlılığı sağlamaktadır. Cumhuriyet'le birlikte, özellikle Halkevleri'nin kurulmasını izleyen yıllarda kadının Anadolulaştırılarak aile içinde erkeklerle yan yana, aynı mekânda, iş yaparken ve eş koşullarda gösterildiğine sıklıkla tanıklık edilir. Örneğin Namık İsmail ve Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun köylü aileleri, anne, baba ve çocuktan oluşan küçük bir aileyi evde ve dışarıda göstermiştir (res. 2, kat. 2). Bedri Rahmi'nin tarladaki ailesi gibi Namık İsmail'in ev içindeki ailesi de üç kişilik bir ailedir. Ev içi düzgün, aydınlık ve sadedir. Duvarda asılı resim, mahfazalı *Kur'an* ve buğday demeti, yastığın üzerinde annenin arkasında duran kitap, modern, çekirdek bir köylü ailesine karşılık gelmektedir. Kız çocuğunun saçları babası tarafından şefkatle okşanmaktadır. "Gazi Mustafa Kemal Atatürk Çiftçiler Arasında" (1929) adlı yapıtında ise, Ankara bozkırında olasılıkla Atatürk Orman Çiftliği arazisinde Atatürk'ün öncülük ettiği doğrultuda zoru başaracakları anlaşılan çiftçi ailesi arasında kadın da çocuğuyla birlikte yerini almıştır (res. 3). Salih Urallı'nın "Hasat" (1940) adlı yapıtında kadın ve erkek omuz omuza tarlada çalışmakta (kat. 3), Halil Dikmen'in "Portakal Bah-

ly representation which is written about by İlber Ortaylı. In this painting, a contemporary-looking young woman is seated with her husband, her father-in-law (or perhaps her father) and her daughter at the same table, and gives the impression of a person who is treated with equality and the right to participate in the making of decisions. The landscape and map on the walls, the fez worn by the young and old men and the woman's pose, seated in a chair, define a nuclear family of the *Meşrutiyet/Constitution* era. The subject under discussion by the elderly gentleman pointing to the map appears to be one of national importance, and the woman and her daughter, who are following the conversation while sewing, appear to be fully aware of the weight of their responsibilities. The child with her hand on her grandfather's back represents the woman of the future, representing the continuity of the future in the place of a male child.

With the establishment of the Republic, especially in the years after the foundation of the *Halkevleri*,¹⁸ we witness women in an 'Anatolianized' situation in the family, side by side with the men, in the same milieu, working together under conditions of equality. For example, the small village families of Namık İsmail and Bedri Rahmi Eyüboğlu consisting of mother, father and child are depicted at home or out of doors (ill. 2, cat. 2). Bedri Rahmi's family in the fields as well as Namık İsmail's family indoors each consists of three members. The interior of the house is tidy, bright and simple. The picture on the wall, the Quran in its case and the sheaf of wheat, along with the book resting on a cushion behind the mother, combine to represent a modern nuclear village family. The father affectionately strokes his daughter's hair. In his work, "Gazi Mustafa Kemal Atatürk Among the Farmers" (1929), we see mother and child assuming their places in the farmer's family, probably at the Atatürk Forest Farm on the Ankara plain, ready to take on their challenging responsibilities under the leadership of Atatürk (ill. 3). In Salih Urallı's work, "Harvest" (1940), man and woman are working side by side in the fields (cat. 3) and in Halil

¹⁸ Nation Houses: a type of education-oriented community center in both urban and rural areas.



2



kat. cat. 2



kat. cat. 3



3

2 Namık İsmail, *Köylü Aile*, tuval üstüne yağlıboya, 89 x 71 cm., Özel Koleksiyon

2 Namık İsmail, *Peasant Family*, oil on canvas, 89 x 71 cm., Private Collection

3 Namık İsmail, *Gazi Mustafa Kemal Atatürk Çiftçiler Arasında*, 1929, tuval üstüne yağlıboya, 475 x 500 cm., T.C. Ziraat Bankası Koleksiyonu

3 Namık İsmail, *Ghazi Mustafa Kemal Atatürk Among the Farmers*, 1929, oil on canvas, 475 x 500 cm., T.C. Ziraat Bank Collection



kat. cat. 4



kat. cat. 5



kat. cat. 6

çesi"nde (kat. 4) hep birlikte meyve toplamaktadırlar. Turgut Zaim "Yörükler Köyü", "Köylü Kadın ve Kızı" gibi bir dizi köylü resimlerinde (kat. 5, kat. 6) Anadolu mekânlarını ve kadınlarını ülküselleştirir. O da Osman Hamdi'nin Osmanlı geleneği ve kültürü için yaptığı gösterime benzer bir yaklaşımla, Anadolu köylerini, kadınlarını, çocuklarını, giysilerini, tepsi, sini, kaşık vb. etnolojik malzemelerini güzelleştirip seçerek kurguladığı mekânlarda, Türk köylüsünü, mutlaka bir kız çocuğa sahip ve en fazla üç çocuklu ülküselleştirilmiş temiz, güzel, şık aileler ve kadınlar olarak gösterir.

Dikmen's "Orange Grove" they are all harvesting the fruit together (cat. 4). In Turgut Zaim's series that includes "Nomad Village" and "Village Woman and her Daughter" (cat. 5, cat. 6), both the Anatolian scenery and the women are idealized. With an approach similar to that of Osman Hamdi in his representation of Ottoman tradition and culture, Zaim utilizes the Anatolian villages, women, children, their clothing and a host of ethnological props, such as their large round trays and wooden spoons, to establish a tableau in which he portrays idealized and sterilized beautiful, chic Turkish village women with families of no more than three children, one of whom is a daughter.

Kadın: Aşk, sanat ve yaratıcılık

Aşk kadının eseridir: Köylü severken müstakbel Türk nesillerine istihsal orduları yetiştirecek bir sevgi ile sever.

Woman: Love, art and creativity

Love is the opus of women: The villager loves with a passion that will ultimately educate the productive armies of future generations of Turks.

Cumhuriyet ve inkılâp, Jöntürk modernleşmesini Anadolu'ya taşıyarak tarım toplumunu dönüştürmeyi, kadınların eğitimini, görünümünü, toplum içindeki konumunu değiştirmeyi önemsemi (Hobsbawm 2001: 285).

Cumhuriyet anlayışı ve devrim ideolojisi, Tanzimat'la birlikte 'mecelle' ortaya çıkınca ya kadar kadınların esir yaşamı sürdüğünü, 'kaşık düşmanı' ve 'bacı' sıfatlarıyla anıldıklarını, haremde ömür tükettiklerini, sevilmediklerini, kapıkulu aşkının tükenmiş ve çürük bir aşk olduğunu savlayarak köylü Türk aşkını yüceltmıştır:

The Republic and the revolution placed great importance on carrying the 'Young Turk' modernization to Anatolia in order to transform the agricultural society, women's education, their appearance and their role in society (Hobsbawm 2001: 285).

Republican thought and revolutionary ideology glorified the love of the village Turks, proclaiming that until the changes in the 'mecelle', civil code of the *Tanzimat*, women had lived their lives as slaves, addressed in demeaning terms, spending their lives unloved in harems, and that the former master-slave relationship was a decadent love that had finally come to an end:



Halbuki köylü Türk, temiz ve velut aşklarını yaşıyordu. Kapıkulunun aşkı, onun iktisadiyatında göreceğimiz veçhile, tam bir müstehlik aşk idi. O aşkı yaşayanlar, kendi kendilerini tüketmekten ve nesillerini çürütmekten başka bir cins vazifesi yapmazlardı; bedeni bir tükenme ve bedeni bir inhilal (dağılma), sonra bununla birlikte manevi ve ahlaki bir sükût ve inhilal! Köylünün, Türk aşkına gelince, o müstahsil bir aşkı: Köylü severken, müstakbel Türk nesillerine istihsal orduları yetiştirecek bir sevgi ile severdi. Kapıkulu kendi kendini çürütür, Türk kendi kendini yaratmaya çalışırdı! (Birgen'den aktaran Arıkan 1997: 145).

Meşrutiyet devirleri başlarken 'inkılâp yaptık' diye sevinilmesine karşın aynı sistem ve zihniyetin korunduğunu belirten Birgen, Tanin ve Ziya Gökalp çevresinde, tam oluşmamış, yarı bilinçli bir 'Anadolu'ya ve Türk'e doğru' fikrinin yayılmış olmakla birlikte Tanzimat ruhunun sürdüğünü, yüzyıllardır 'Sultan-ı iklim-i Rum' olmak ülküsüyle yaşamış sultanlar ve onların çevresindekiler gibi İttihat ve Terakki'nin de bütün imar etkinliklerini Rumeli'ye yönlendirdiğini dile getirmektedir (Arıkan 1997: 175). Ona göre Osmanlı devleti Türkleşmeye cesaret edememiş, Ziya Gökalp bile bir yandan Türk'ü severken bir yandan da 'Osmanlı mefkûresi'nden kurtulamamıştı. Türk'ü ve Anadolu'yu düşünmek Cumhuriyet'e kalmıştı. Bu da Osmanlı'nın reddi ve İstanbul'un terkiyle olası görünmekteydi.

II. Meşrutiyet'in ilanıyla büyük kentlerde 'Avrupalı' davranmak isteyen, giyim kuşam alışkanlıklarını değiştirerek açılan kentli burjuva kadınları gelenekçi, tutucu güçlerin tepkisiyle karşılaşmışlardır. 'Avrupalı'lığın kentin belli kesimindeki kadınları ilgilendirmesi, 'eşitlik, özgürleşme' isteği ve savaşımında ço-

However, the village Turks continued to experience their decent and productive love. The love of the kapıkulu was an obscene love, as evidenced in its economic aspect. Those who practiced it accomplished no more than their own exhaustion and the destruction of their generation; physical exhaustion and disintegration was followed by spiritual and moral exhaustion and disillusion. But the villager's love – ah, that was a fecund love that would nourish the productive armies of future generations of Turks. The kapıkulu would ultimately destroy himself, whereas the Turk was working to create himself! (Arıkan 1997: 145).

Birgen maintains that in spite of rejoicing over their reforms at the beginning of the *Mesrutiyet* Period, the same system and mentality remained in place; surrounding Tanin and Ziya Gökalp was an immature and half-formed notion of a movement toward 'Anatolia and the Turk' that was widespread but still dominated by the spirit of a *Tanzimat* Period based on the ideals of 'Sultan-ı iklim-i Rum',¹⁹ one that focused, like the *İttihat* ve *Terakki*,²⁰ on the development of Rumeli (Arıkan 1997: 175). According to him, the Ottoman nation did not have the courage to Turkify itself, and even Ziya Gökalp, while proclaiming to love the Turk, was unable to free himself from the Ottoman ideal. It remained to the Republic to focus on the Turk and on Anatolia. And it appeared that this could only be accomplished by rejecting the Ottoman and abandoning İstanbul.

With the proclamation of the Second Constitution, the urban bourgeois women of the major cities who wished to behave in a 'European' manner and change their habitual veiled style of dress found themselves faced with a powerful reaction by the traditional and conservative forces. In the face of the interest of the women of certain segments of society in the 'European' and their desire for equality and freedom versus the lack of support of the majority in this struggle, the Young Turks

¹⁹ Sultan of the Roman Lands.

²⁰ İttihat and Terakki (CUP): Committee of Union and Progress.

ğunluğun desteğinin sağlanamaması gerçeğinin ayrımında olan Jön Türkler 'yeni kadın' imgesini topluma mal edebilmek için bazı kadın derneklerini bizzat kurmuşlardır. Kentli aydın kadınlar arasında öğretmen, memur, yazar, romancı, şair ve ressam sayısı zaman içinde çoğalmıştır (Güzel 1985: 872).

Halil Paşa'nın "Resim Yapan Kız"ı (kat. 7), Avni Lifij'in kadını esin perisi olarak gösterdiği "Atelye" (kat. 8) adlı yapıtı bu gösterimin örnekleri arasında sayılabilir. Ama daha da önemlisi bu dönemde Müfide Kadri, Mihri Müşfik, Melek Celâl Sofu, Güzin Duran gibi kadın sanatçılar yetişmiştir.

Cumhuriyet döneminde artan kadın sayısına koşut olarak CHP, düzenlediği yurt gezileri kapsamında Sabiha Bozcalı'yı Zonguldak'a, Melahat Ekinci'yi Aydın'a, Refia Erden'i Ordu'ya gönderiyordu. Eskiden özellikle çiçek resmi yapan ve dışarı pek çıkmayan, 'kadın ressam' anlayışı, Cumhuriyet'le birlikte değişmekteydi. Malik Aksel bu durumu;

Eski Osmanlı Ressamlar Cemiyeti

Mecmuası'nın on sekizinci sayfasında kadın ressamlar için şöyle bir cümle var: 'Çiçek resmile meşgul olmak, zarafet içinde yaşamak demektir. Güzelliğe güzellik katmak...bu şan kadınlığıdır. Saniyen ressam, salonunda, bahçesinde çalışır. Herhalde zavallı peyzajistlerin bir yığın yükü çektikleri mezahime, güneş vurmalarına, soğuk almalarına, yağmur ve karda kalmalarına maruz kalmaz, bu eziyetler o nazik vücutlar için cidden naldıyk ve haramdır,' diyen eski zihniyete, Cumhuriyet'in genç kadın ressamı, Karabük fabrikasında şahmerdanlar önünde resim yapmakla, uçsuz bucaksız yerlerde bir kahraman gibi çalışmakla resmi bir süs gibi gösteren telâkkiye ne güzel cevap veriyor (Aksel 1942: 11).

sözleriyle açıklamıştır.

established women's associations for the purpose of establishing the image of the 'new woman'. Among elite urban women, the number of teachers, civil servants, writers, novelists, poets and painters gradually increased (Güzel 1985: 872).

Halil Paşa's "Girl Painting" (cat. 7) and Avni Lifij's depiction of a woman as his muse in "Studio" (cat. 8) can be included among the examples of this movement. But of even greater importance during this period was the growth and development of educated female artists such as Müfide Kadri, Mihri Müşfik, Melek Celâl Sofu and Güzin Duran.

Parallel to the increasing numbers of women during the Republican period, the CHP, within the framework of its 'Yurt Gezileri' project, sent Sabiha Bozcalı to Zonguldak, Melahat Ekinci to Aydın, Refia Erden to Ordu. The perception of the previous 'female artist' who stayed at home and painted flower arrangements was changing with the Republic. Malik Aksel describes this situation:

In an old issue of the 'Ottoman Painting Society Magazine,' on page 18, there is a sentence about women artists: "Occupation with paintings of flowers is the equivalent of elegant living. To add beauty to beauty... this is the glory of femininity. The gentle painter of the second degree works in her salon or her garden. She is not subjected to the heavy loads that burden the landscape artist, the sunstroke or the chills, the snow or the rain; such torture is neither fitting nor permitted for those delicate constitutions." What a wonderful response to this interpretation portraying her as little more than a formal decoration is the young female artist of the Republic, working heroically in locations far and wide, painting in the factories of Karabuk, surrounded by heavy machinery! (Aksel 1942: 11).

The difference in the transformation that took place during the Republic can be described as becoming more 'genuine', in moving from 'hopes' and dreams to action. In a caricature published in the weekly *Kalem*



kat. cat. 7



kat. cat. 8



4 "Geleceğin Türkiye'si" Kalem, Aralık 1908

4 "The Turkey of the Future", Kalem, December 1908

Cumhuriyet devrimlerinin farkı 'sahici' olması, 'düş'ten eyleme geçmesiyle açıklanabilir. 1908'de haftalık *Kalem* dergisinde "Geleceğin Türkiye'si" başlığı ile yayımlanan bir karikatürde (res. 4), 'fütürizm'in bütün söylemini özetleyen yüksek binalar, hızla ve farklı yönlerde ilerleyen tramvay, otobüs, otomobiller, koşuşturan insanlar, uçan araçlar, zeplinler, bunlar için yerden oldukça yüksekte konumlandırılmış ulaşım ve polis istasyonları, kenti ışıklandıran yanardönerler ve daha neler neler arasında en ilginç resmin merkezine yerleştirilen uçan aracın kullanıcısının çarşafli bir kadın olmasıdır. Yeşim Arat'a göre karikatürdeki öngörü Atatürk'ün manevi kızı Sabiha Gökçen'in Türkiye'deki ilk kadın pilot olmasıyla fiili bir gerçeğe dönüşmüştü ve 1908'lerin bu öngörüsü Cumhuriyet'in ilk yirmi otuz yılında fiili ve mecazi anlamda bir gerçek haline gelmişti. 'Muasırlaşma', liberal demokratik, liberal bir batılı toplumsal model yaratmak olarak anlaşıldığında Gökçen, bu yeni, cesur, erkeklerle aynı işi yapabilen, çalışkan, toplum için-

in 1908 under the heading, "The Turkey of the Future" (ill. 4), where the characteristics of 'futurism' consisted of tall buildings, trams, buses and automobiles moving rapidly in different directions, rushing crowds, zeppelins and other airborne vehicles, transportation centers and police stations positioned in high places in order to access these vehicles, brilliant city lights and a multitude of other novelties, the most interesting spectacle is the veiled woman at the wheel of the flying machine in the center of the picture. According to Yeşim Arat, the caricature foresaw Atatürk's spiritual daughter Sabiha Gökçen as Turkey's first female pilot, and the prescience of those years was a prediction of the literal and figurative reality to come in the ensuing twenty to thirty years. With the concept of 'becoming contemporary' equivalent to the creation of a liberal, democratic, Western model for society, Gökçen became an important image of the dynamic, hardworking, brave new woman capable of doing a man's work and taking her due place within the society, symbolizing the modernization of Turkey (Arat 2005: 84-86).

Do not think that you can only see this woman in

deki yerini almış, etkin kadınla temsil edilen Türkiye modernleşmesini simgeleyen önemli bir imgeye dönüşmüştür (Arat 2005: 84-86).

Demeyiniz ki, bu kadını yalnız İstanbul, Ankara ve İzmir gibi bir iki büyük şehrimizde görebilirsiniz. Öyle değil. Bu yeni kadın, Türkiye'nin her yerinde yaşıyor. Ona her kasabamızda tesadüf ediyoruz. O, hayatın tabii neşesini yaratan bir sanatkârdır. Her sanatkâr gibi Türk cemiyetini kendi eserile besleyecek, her köşe bucaktaki Türk kadınına da kendisine uyduracaktır.

Türk inkılâbı, büyük sanatkârını yetiştirdi. O da bir Türk kadını, 'his ve fikir' bünyesi yarattı. Bu kadın asrın felsefesine de hakim. Biz, bu kadının büyük aşklarını bekleyelim. O zaman, Türkiyemizde beşerî, 'hümen, sanatkârlar, edipler, şairler, âlimler ve dahiller' yetişecektir.

biçiminde ülküselleştirilen Türk kadını yeni aile ve yaşam biriminin temelini oluşturunca (Pelister 1938: 56).

'Modern kadın', toplumda etkin bir birey olarak gösterildiği için, örneğin 'dekorasyon' önerileri yapan bir dergide, daha baştan, kadın mekânı olarak tanıtılan mutfak yazısından dolayı kadınlardan özür dileniyordu:

Mutfak, bir ev kadının salonu demektir. Bu tabirden kadın okuyucularımızın gücenmemelerini rica ederiz. Bir ev kadının mevkii içtimaisi ne kadar mühim ve yüksek olursa olsun evinin mutfak ile alakası vardır. (Anonim 1933: 3).

Cumhuriyet'in genç kadın nesli, genç erkek nesline benzemiyordu. Genç erkek babasının değilse de ağabeyinin düşünce ve duygularını paylaşıyordu, ama kadın ne anasının ne ablasının devamı olarak görülüyordu. Pelister'e gö-

the big cities like İstanbul, Ankara or İzmir. That is not the case at all. This new woman lives in every corner of Turkey. We can encounter her in every small town. She is an artist who creates the joy of life. Like every artist, she will nourish Turkish society with her own work, and inspire Turkish women in every corner of the country to be like her.

The Turkish reform has created its great artist. That is the emotional and intellectual constitution of the Turkish woman. This woman is a master of the philosophy of the age. Let us expect great loves of her. Then we can expect the development in our Turkish homeland of humane artists, authors, women of science and letters and genius

Thus the idealized Turkish woman formed the foundation of the new family unit (Pelister 1938: 56).

In a magazine article making recommendations on home décor, an apology was made in advance for an article indicating that the kitchen was the domain of the modern and dynamic woman of the Turkish Republic:

The kitchen is the 'salon' of the housewife. We beg our women readers not to take exception to this expression. No matter how high or important a level she has achieved, she still remains involved with concerns of the kitchen (Anonymous 1933: 3).

The young generation of women of the Republic were unlike the young generation of men. The young man might share the beliefs and feelings of his older brother, if not his father, but the young woman was the continuation of neither her mother nor her older sister. According to Pelister (1929: 53-57), the young man had a voice in the revolution, he knew the philosophy of the era, its literature, science and technology, and dreamed of a modern Turkish society. It was, after all, the male generation who had accomplished this revolution. But there was no such female generation, ergo it was necessary to create one. The project of "creating a

re (1929: 53-57), genç erkeğin bir devrim söylemi vardı, çağın felsefesini, edebiyatını, bilim ve tekniğini biliyor ve modern bir Türk toplumu düşlüyordu. İşte devrimleri de bu erkek nesli yapmıştı. Ama Türkiye’de böyle bir kadın kuşağı yoktu, öyleyse yaratılmalıydı. Devrimle ‘yeni bir kadın yaratma’ projesi, bu kadının nasıl olacağı

Kadın, ne eski kadın gibi cinsinin dışıdır, ne de erkekleşmiştir... Kadının tabii varlığı, gönlü ile düşünmektir. İşte cinsi cazibe de bundan başka bir şey değildir

sözleriyle tariflenmiş, onun akıl ve duyguyu birleştiren, eğitilmiş, seven, iyi bir aile bireyi ve anne olması ile de söylemleştirilmiştir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Ankara* (1934) romanı, Cumhuriyet’in kadına tanıdığı özgürlüğü göstermesi açısından ilginçtir. Bir Meşrutiyet kızı olan ve evleninceye kadar neredeyse İstanbul’dan hiç çıkmamış Selma Hanım, Banka Muamelat Şefi Ahmet Nazif Bey’in karısı olarak “Türk milletinin kalbinin attığı” Ankara’ya gelir, kale çevresinde kiralık bir eve yerleşir. Sanki vatan yalnızca İstanbul’muş gibi hep İstanbul hasreti içinde olan Selma Hanım, ruhunun milli muvazenesini bulmaya geldiği Ankara’da o dengeyi bir türlü bulamaz. 1921’de Büyük Taarruz’dan önce Selma Hanım, Eskişehir Askeri Hastanesi’nde hastabakıcılık yaparak Kurtuluş Savaşı’na katkı sağlamak ister. Nazif’ten uzaklaştıkça Ankara’ya, Ankara’nın ifade ettiği milli manaya bağlılığı artmaktadır.

Bu olaydan üç yıl sonra, Selma Hanım Yenisehir’de, yeni bir evde (bu kübik bir evdir) yeni kocasının yanbaşıda uyanıyordu. Nazif Bey Selma’yı sevmekten, onun arzularını yerine getirmekten bir an geri durmamıştı. Bununla birlikte Selma Hanım Nazif Bey’den ayrılmış, miralay rütbesiyle ve göğsünde kızıl

new woman” that the revolutionary era embraced, the ideal of an educated, loving good mother and family member who combines intelligence and emotion is described thus:

A woman neither like the former female of the species, nor a masculinized version... the true nature of the woman thinking with her heart... it is in this that her charm lies.

The novel by Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Ankara* (1934) is interesting from the viewpoint of the freedom granted to the woman of the Republic, which idealized her passions. Selma Hanım, a young woman of the Meşrutiyet/ Constitution who had never even left İstanbul before her marriage, comes to Ankara, “where the heart of the Turkish nation beats,” as the bride of Ahmet Nazif Bey, the director of commercial transactions of a bank, and settles into a rented house near the fortress. As if the country consisted only of İstanbul, Selma Hanım lives in a constant state of nostalgia for that city, and fails to find the sense of national equilibrium that she has come to Ankara to seek. In 1921, just before the Great Offensive, Selma Hanım decides to participate in the National War of Independence by serving as a nurse at the military hospital in Eskişehir. In the course of her separation from Nazif, her devotion to Ankara and the feelings of nationalism that Ankara represents increase.

Three years later, Selma Hanım is awakening in her new home (it is a cubic house) next to her new husband. Nazif Bey never ceased loving Selma, nor did he ever stop trying to satisfy her every desire. But in spite of this, Selma Hanım has separated from Nazif bey and married Hakkı Bey, a retired colonel who wears on his chest the ribbons of his rank and the red-ribboned Medal of Independence who is also Chairman of the Board. In spite of their wealth, Selma Hanım chooses to work, because to her, freedom as a woman means that a woman should not be subject to a man, should expect nothing from him,

kurdeleli İstiklal madalyasıyla gelen ve daha sonra ... Şirketi Meclis Reisi olan emekli miralay Hakkı Bey'le evlenmişti. Varlıklı yaşamına karşın çalışmak isteyen Selma Hanım için kadının hürriyeti demek, kadının hiçbir hususta erkeğine muhtaç olmaması, ondan bir şey beklememesi, ona tâbi bulunmaması demektir. Bu lüksten, kendini asalak gibi hissetmekten kurtulmak istiyordu ve ikinci evliliği de bunalıma girmişti...Kendi hissettikleri bir yana üç dört yıl öncesine kadar Avrupalı düşmanı olan Hakkı Bey de birdenbire değişmiş, ecnebi bir hanımla 'flirt'e başlamıştı. Selma Hanım, Hakkı Bey'den de ayrılmaya karar verdiğinde gerekçesi şuydu: Dünyanın en canlı istihsal unsuru olan köylü kadınlarını, dünyanın en tutumlu, iradeli ev kadınları olan Ankara'nın yerli hanımlarını bir tarafa bıraktığında kendini özgürlüğünü kullanamayan, yararsız bir kadın olarak görüyor, sosyal hayatta gerçekten de erkekle aynı konumda olmayı istiyordu.

Ve böylece üçüncü kocası bir yazar olan Neşet Sabit'le Kaledibi'nin Cebeci'ye bakan yamacında, sabahtan akşama güneş içinde geniş tараçalı bir apartmanda oturmaya başladı.

Üç evliliği ile romanın baş kahramanı olan çocuksuz Selma Hanım, Ankara'da aşağı yukarı bu serginin tüm temalarını duyumsatacak bir devrim atmosferinde kadının Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e değişen görüntüsünü verirken Cumhuriyet'in kadın anlayışındaki 'kentli' ve 'köylü' imgelerinin kendi içindeki çelişkilerini de görünür kılmış, öte yandan Selma Hanım'ın aşkları, Yakup Kadri'nin *Ankara* romanının yaratılmasına esin kaynağı olmuştu. Cumhuriyet devrimlerinin erkek ideologları yeni 'kadın'ı yaratırken epey düşünmek ve bunalmak zorunda kalıyordu.¹¹

and should not be dependent on him. She wants to be free of the feeling of being a parasite in this luxurious life, and now her second marriage is also in a state of disarray. Apart from her own personal feelings, Hakkı Bey, who was until three or four years ago an enemy of Europeans, has begun a 'flirtation' with a foreign woman. When Selma Hanım decided to separate from Hakkı Bey, her reasoning was thus: leaving aside the village women, the world's liveliest examples of productivity, the world's thriftiest and most strong-willed housewives, these native women of Ankara, she saw herself as a useless woman who was unable to benefit from her own freedom, and wanted to be able to function at the same level as men in society.

Together with her third husband, Neşet Sabit, a writer, she begins to live in an apartment on the hillside of Kaledibi facing Cebeci, in an apartment with a wide terrace that is filled with sunshine from morning to night.

While portraying the thrice-married childless heroine of the novel in the changing situation for women between the *Mesrutiyet*/Constitution and the Republic, touching every possible theme of Ankara's revolutionary atmosphere, the paradoxes of the 'city' and 'country' images of women of the Republic become apparent; at the same time the passions of Selma Hanım become the inspiration for Yakup Kadri's *Ankara* novel. While the male ideologists of the Republic were busy creating the 'new woman,' they must also have experienced a great deal of worry and even depression.²¹

¹¹ Kadro dergisinin baş yazarlarından olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun kadına tanıdığı bu ayrıcalıklı konum, kısa sürede üç kez evlenen kadının arayışlarını haklı kılan bu erkek bakışı, kadını özgürleştirmedeki bu ülküsel tutum yine de toplumsal kabullerle örtüşmeyen ayrıksı ve tekil bir yaklaşımdır. Öte yandan romanda Selma Hanım'ın kocalarının meslekleri (bankacı, subay, yazar), evlilikleri boyunca oturdukları semtler (Ulus-Kale civarı, Yenışehir, Cebeci) ve evler (eski bir Ankara evi, Yenışehir'de kübik bir ev, Cebeci'de geniş teraslı, bol güneşli, aydınlık bir apartman katı) de Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e geçişin söylemlerini ve simgelerini barındırır.

²¹ In this privileged situation allowed to women expressed by Yakup Kadri Karaosmanoğlu, one of the lead writers for Kadro magazine, the viewpoint of a male who approved the three consecutive marriages of a woman within a short period of time was a rather singular and contrary one in the framework of the accepted social behavior of the time. At the same time, the professions of Selma's husbands (banker, officer, author), the locations where she lived during her marriages (Ulus, the fortress area, Yenışehir, Cebeci) and the residences (an old Ankara home, a cubic home in Yenışehir, and a bright sunny terraced apartment in Cebeci) are inclusive of the features and symbols of the transition from the Meşrutiyet to the Republic.

Kadın savaşı, geleceği kurar: Eğitim-öğretim ve gençlik onun omuzlarında yükselir
Hafızanın aydınlığında uzak mazinin şereflerini hatırlatmak ya da Anadolu'da varolmak

The woman struggles, establishes the future: Education and youth rise on her shoulders
Keeping alive the memory of the honor of the long-gone past, or, existence in Anatolia

Haremdeki kadının çocuklarıyla, onların eğitimiyle ilgilendiği, Kur'an, gazete, edebi eserler, özellikle tarih kitapları okuduğu bilinmektedir. Okuyarak bilgilenen kadınlar, Cumhuriyet dönemi resmini de etkileyen önemli bir konu dağarcığı oluşturmuştur. Bu süreçte kentli ya da kırsal kesimden kadın, çoğu kez erkekle yan yana ya da bir aile birliği içinde ve en azından okuma yazma bilen eğitimli kişiler olarak ele alınmıştır.

I
II. Abdülhamid döneminde, özellikle askerlik ve eğitim sistemlerinde modernleşme olarak anlaşılan 'batılılaşma', Hukuk Mektebi, Sanayi-i Nefise Mektebi, Mülkiye, Mühendis Mektepleri vd. yüksek öğrenim kurumlarında bilgili bir kuşağın eğitilmesine yol açtı. 1842'de Avrupalı ebe kadınların Tıbbiye'de verdikleri kurslarla başlayan kadının eğitimi ve meslek edindirme çabaları 1858'de ilk kız rüştiyelerinin, 1869'da sanayi okullarının, 1860'larda kız öğretmen okullarının, 1875'te Amerikan Kız Koleji'nin açılmasıyla sürmüştü, bu kurumların arasında, kadın sanatçıların yetiştiği İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi de yer almıştır. Nitekim, Ömer Adil'in "Kızlar Atölyesi" adlı yapıtında (res. 5) da yine çağdaşlaşma yolundaki toplumun kadınlarıyla yakından ilgili bir konu ele alınmıştır. Kızlar, 1914'te açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'ndeki atölye çalışmalarının gösterildiği resimde sanatsal bir etkinlik içindedirler ve dönemin romantik sanat anlayışını atölyenin du-

It is common knowledge that the woman in the harem occupied herself with her children and their education, that she read the Quran, newspapers, works of literature and particularly history books. Women who educated themselves by reading provided an important source of subject matter, influencing the painting of the Republican period. In this development, the woman of the city or of the countryside was portrayed in most cases alongside men or within a family gathering as an educated person who, at the very least, was literate.

I
During the reign of Abdülhamid II, the westernization that was understood to be a part of the modernization of the military and the education system led to the education of an informed generation in the School of Law, the School of Fine Arts, the School of Political Science, Schools of Engineering and other institutions of higher learning. Efforts towards the provision of professions and education for women that began in 1842 with courses given at the School of Medicine by European midwives continued with the first girl's high school in 1858, with trade schools in 1869, with girls' teacher training schools in the 1860s, and the foundation of the American College for Girls in 1875; among these institutions was the İnas Sanayi-i Nefise Mektebi [Women's School of Fine Arts], which educated female artists. In Ömer Adil's painting of the "Girls' Studio" (ill. 5), he takes up a topic of interest to the women of the society. The girls in this painting of a studio at the İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi that opened in 1914 are engaged in artistic activities, and the romantic tendencies of the art of the period are



5 Ömer Adil, *Kızlar Atölyesi*,
tuval üstüne yağlıboya,
81 x 118 cm., MSGSÜ İstanbul
Resim ve Heykel Müzesi
Koleksiyonu

5 Ömer Adil, *The Girls' Studio*,
oil on canvas, 81 x 118 cm.,
MSFAU İstanbul Museum
of Painting and Sculpture
Collection



kat. cat. 10



6

6 Dürrüşehvar Sultan köylü giysileriyle. *Resimli Ay*, Şubat 1922

6 Dürrüşehvar Sultan in villager costume. *Resimli Ay*, February 1922

varlarındaki manzaralara yansıtılmışlardır. Başları örtülü, iş önlüklü kız öğrenciler, portre ve çıplak torsolardan çalışmalar yapmaktadırlar.

İstanbul, Selanik gibi büyük kentlerle sınırlı kalan bu çabalar, bu kentlerdeki büyük bir kadın kitlesini etkilemiş, Avrupa tarzı giyim kuşam ve yaşam özelemleri böylece yerleşmeye başlamıştır. Şehzade Abdülmecid'in "Dürrüşehvar Sultan"ı, elinde kitabı, omuzlarına dökülen uzun kumral saçları ve modern giyimi ile daha çok Avrupalı bir öğrenci gibidir (kat. 10). Bu dönemde eğitim alan kız çocukların sayısı artmış, kadın çalışma yaşamına girmiş, bu gelişim Cumhuriyet öğretiminde ve bürokrasisinde kadının rolünü etkinleştirmiştir (Güzel 1985: 858).

19. yüzyıldan beri yavaş ve ılımlı bir biçimde süren özgürleşme süreci, 23 Temmuz 1908'de Meşrutiyet'in ilanı ile kentli kadının yaşamında yeni bir dönem başlatmıştır. II. Meşrutiyet Selanik'te ilan edildiğinde, o günün anısına basılan ilk kartpostallarda elinde

reflected in the landscapes on the walls of the studio. Turbaned and aproned female students are working on portraits and studies of nude torsos.

Although these efforts were limited to major cities like Istanbul and Thessalonica, they influenced large numbers of women in these cities, marking the beginning of a desire for European style clothing, fashion and life-style. In Prince Abdülmecid's painting, "Dürrüşehvar Sultan," we see a young woman with long brown hair tumbling to her shoulders wearing modern dress, who looks more like a European student (cat. 10). The number of female children obtaining an education increased during this period; women entered the work force and this development influenced the role of women in education and in the bureaucracy of the Republic (Güzel 1985: 858).

The march toward freedom that had progressed slowly and moderately since the nineteenth century suddenly instituted a new phase for urban women on July 23, 1908 with the proclamation of the *Meşrutiyet*. When the Second *Meşrutiyet* was proclaimed in Thessalonica, the first postcards printed in honor of the occasion contained the figure of a young girl symbolizing 'liberty' carrying a Turkish flag in her hand and wearing a star-and-crescent band draped from her shoulder and tied at her waist (Ortaylı 1985: 958) (ill. 7). Reaction by Ottoman women against their exclusion from the life of the society had begun in the second half of the nineteenth century. Educated and elite women of the Second *Meşrutiyet* formed various 'feminist' associations with the aim of changing the status of women. A government decree in 1917 placed marriage within a legal construct, giving women the right to divorce, as well as the right to make a decision in the event of polygamy.

Young Turks and privileged Ottomans who had been educated in Europe or had been assigned there in various capacities, who believed in Europeanization and who were acquainted with European women, wanted their wives and daughters to appear European as well. Although his marriage was of short duration, on January 20, 1923, Atatürk married Latife Hanım, a

tuttuğu Türk bayrağı ve omzundan geçirerek beline doladığı ayyıldızlı şeritle 'hürriyet'i simgeleyen de bir genç kız figürüdür (Ortaylı 1985: 958) (res. 11). Osmanlı toplumunda kadınların toplum yaşamı dışında tutulmalarına karşı tepkiler 19. yüzyılın ikinci yarısında başlar. II. Meşrutiyet döneminde aydın kadınlar, kadının statüsünün değiştirilmesi amacıyla birtakım 'feminist' dernekler kurdular. 1917 Kararnamesi, evliliği yasal bir çerçeveye bağlayarak kadınlara boşanma ve çok eşliliğe karar verme hakkını tanıdı.

Avrupa'da eğitilen, çeşitli görevler nedeniyle Avrupa'da bulunan, Avrupalılaşmaya inanan ve Avrupalı kadını tanıyan Jön Türkler ve Osmanlı seçkinleri kendi eşlerine ve kızlarına da Avrupalı bir görünüm vermeyi istemişlerdir. Evliliği uzun sürmemekle birlikte Atatürk de 20 Ocak 1923'te, iyi eğitim görmüş, yeni Türk kadınına örnek olabilecek böyle bir kadın olan Latife Hanım'la evlenmişti. Şinasi, Namık Kemal, Abdülhâk Hamid, Şemseddin Sami, Ahmed Mithad gibi dönemin aydınlarının da düşlediği bu tür kadınlar, eğitim almış, yabancı dil bilen, kitap okuyan, müzik dinleyen, temsil kabiliyeti olan, iyi bir eş ve anne olabileceği umulan modern kadınlardı.

Türk resim sanatında figür sorununa en dizele yaklaşan ve figürü bir sorunsal olarak resme sokan Osman Hamdi, 'kadın'a yaklaşımında da farklı bir tavır içinde olmuştur. Yapıtlarında saray kadınına ya da saraya yakın kadına ilişkin bilgiler ediniriz. Onun resimlerinde kadın, çoğu kez edilgen değil etken gösterilmeye çalışılmıştır. Buradaki kadınlar, oryantalistlerin ele aldığı egzotik Doğu'nun odalık kadınlardan farklıdır. Kapalı ya da açık uzamlarda çoğunlukla bir iş yaparken gösterilmişlerdir. Bizimle gözüğe gelmezler, ilişki kurmazlar, bize ve karşı cinse sunulmazlar. Pişiren, kotaran, analık edenin de ötesinde, oku-



well-educated young woman who could be a fitting model for the new Turkish woman. This type of modern woman who filled the imaginations of such intellectuals of the period as Şinasi, Namık Kemal, Abdülhâk Hamid, Şemseddin Sami and Ahmed Midhat was well educated, knew foreign languages, read books, listened to music, presented herself well and hopefully would be a good wife and mother.

Osman Hamdi was the artist with the most systematic approach to the issue of the figure in Turkish art, and used the figure as a problematic in his paintings. He had a similar manner of approaching 'women' in his work. In his paintings we learn something about the woman of the seraglio or the woman near it. In most of his work the woman is represented as active rather than passive. The women here are different from the odalisques of the exotic orient portrayed by the orientalist.

7 II. Meşrutiyet'in ilanı anısına basılan kartpostal, 1908

7 Postcard commemorating the announcement of the Second Meşrutiyet, 1908



8 Şehzade Abdülmecid, *Haremde Goethe*, 1917, tuval üstüne yağlıboya, 132 x 173 cm., Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

8 Prince Abdülmecid, *Goethe in the Harem*, 1917, oil on canvas, 132 x 173 cm., Ankara State Museum of Painting and Sculpture Collection

yan/bilgilenen bir kadın tipi çizmiştir Osman Hamdi. Hatta kadın ve erkeği aynı düzlemde ele almıştır. Erkek gibi, kadın da dış dünyaya, yeniliklere, bilimsel olana ilgi duymakta, izlemektedir. Bu görüntü, resim yapmak için verdirilmiş pozun ötesine geçer. Kitap, pozun bir ayrıntısı değildir. Okunmuş, yıpranmış, yine dönüp bakılmak için sayfa aralarına imler konulmuştur. Kısaca, Tanzimat adamı Osman Hamdi'nin resimlerinde bilim yüceltilirken kadına da bu yeni oluşumun içinde yer verilmiş, kadının evdeki ve sokaktaki yaşamı dışa açılmıştır (Aksüğüör 1984: 6-14 ve Germaner 1992: 110). Resimlerde kadın ışıktır, onurludur ve yüceltilmiştir. Osman Hamdi, kadını, toplumsal anlamda ülküseliştirmeyi yeğlemiştir. Şehzade Abdülmecid, Şehsuvar Kadınefen-

Whether in open or closed environments, they are generally depicted performing some type of work. They don't look into our eyes, nor do they form a relationship with us or with the opposite sex. Apart from those cooking or serving or mothering, the types of women drawn by Osman Hamdi are usually reading or learning. In fact, he treats men and women on the same plane. Like men, the women are interested in and follow world events, innovations and science. The book is not simply an accessory in the woman's pose. It has been well read and worn, and markers have been placed between certain pages so that they can be studied again later. In short, Osman Hamdi, man of the *Tanzimat* era, while exalting knowledge in his paintings, gives woman her place in this new development as well, allowing her to open up to the world outside her

di'yi resimlediği "Harem'de Goethe" (1917) adlı yapıtında, Goethe'nin *Faust*'unu yabancı dilden okuyabilen, saç modeli ve giysileriyle Jacques Louis David'in Avrupalı görünümü uzanan 'Mme Récamier' imgesinden oldukça farklıdır. Haremin mobilyaları, döşenişi, sehpa üzerinde duran ve damgalarında Avrupa'dan geldiği anlaşılan mektuplarıyla bu okuyan kadın, Batı resminde pek görülmeyen entelektüel bir kimliğe sahiptir (res. 8).

Kitap okuyan kentli ve köylü kadınlar Cumhuriyet döneminde de sıklıkla karşılaştığımız resimlerdir. Örneğin Şeref Akdik'in "Kitap Okuyanlar" (1946) (kat. 11) ve "Kitap Okuyan Kadın" (1951) (kat. 12), Nurullah Berk'in "Kitap Okuyan Kadın" (1933), Zeki Faik İzer'in "Kitap Okuyan Kadın", Namık İsmail'in "Köylü Aile" (res. 2), Cemal Tollu'nun "Alfabe Okuyan Köylüler"i (1933) (kat. 19) bu türden gösterimlerdir.

Özellikle II. Meşrutiyetin ilanı izleyen yıllarda, Batı'dan edinilmiş ülkülerle Osmanlı toplumuna bakan aydınların gördükleri, edindikleri, batılı ülkelere uygun değildi. Bu aydınların kanları, Batı anlayışı ile yetiştirdikleri kızları, aynı umutsuzluğu taşıyorlardı. 1910'ların ortaları ile 1920'lerin başlarında kadın imgesi, sıradışı bir görüntü vermektedir. Özel eğitim almış, farklı bir görünüm çizen, yabancı dil bilen, Batı ile bağları olan, kendine güvenen, biraz ürkülerek bakılan, giyimiyle de neredeyse bu toplumun dışında bir kimliğe bürünmüştür. Latin alfabesinin kabulünden hemen sonra, daha 1929'da *Resimli Ay* dergisinde yayımlanan "Kızımı Amerikan Kız Koleji'ne Nasıl Verdim Ne Halde Aldım?" başlıklı yazıda II. Meşrutiyet'in çok dilli kadınının Avrupalı/Amerikan eğitimi yerine Türk lisele-
rindeki eğitim yüceltilmektedir. Boğaz'daki güzel binalarda, şık giysili zengin kızları arasında ve kozmopolit bir havada okuyan bu kız, evdeki ve ülkesindeki şeyleri beğenmez hale

home and her street (Aksüğü 1984: 6-14 and Germaner 1992: 110). His women are well dressed, honorable, exalted. Osman Hamdi preferred to idealize women in a sociological sense. The Prince Abdülmecid, in his painting of Şehsuvar Kadınefendi in "Goethe in the Harem" (1917) depicts a woman who can read Faust in a foreign language, and whose hairstyle and clothing is quite different from the image of European-style 'Mme. Récamier' lying on a couch painted by Jacques-Louis David. The woman reading among the distinctive furniture and furnishings in the harem, with letters on the small table whose stamps indicate that they have come from Europe, presents an image of an intellectual personality that is rarely encountered in Western painting (ill. 8). Paintings portraying both city and country women reading are seen frequently during the Republican era. For example, Şeref Akdik's "Readers, 1946" (cat. 11) and "Woman Reading a Book" (1951) (cat. 12), Nurullah Berk's "Woman Reading" (1933), Zeki Faik İzer's "Woman Reading a Book", Namık İsmail's "Village Family" (ill. 2), Cemal Tollu's "Villagers Reading the Alphabet" (1933) (cat. 19) are representative of this genre.

Particularly in the years following the proclamation of the Second Constitution/*Meşrutiyet*, what the western-indoctrinated intellectuals saw when they observed Ottoman society was not compatible with western ideals. The wives of these intellectuals, along with the daughters they raised according to western standards, bore the same burden of hopelessness. The image of women between the mid-1910s and the beginning of the 1920s presented an unusual picture: they were self-confident women who had been privately educated, knew foreign languages, had connections to the West, but were looked upon with some trepidation; in their style of dress they projected an identity that almost put them outside their own society. Shortly after the acceptance of the Latin alphabet, an article appeared in a 1929 issue of *Resimli Ay* Magazine entitled, "How I Sent my Daughter to the American College for



kat. cat. 11



kat. cat. 12



9 Namık İsmail, *Sedirde Uzanan Kadın*, 1917, tuval üstüne yağlıboya, 131 x 185cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

9 Namık İsmail, *Woman Lying Down on a Divan*, 1917, oil on canvas, 131 x 185cm., MSFAU İstanbul Museum of Painting and Sculpture Collection

gelmişti ve babası, Türk babalarına çocuklarını yabancı okullara vermemelerini öğütüyordu. Velinin yakınmaları kısaca şöyleydi:

Bütün bu tesirler altında kızım geçen sene mektepten çıktığı zaman büsbütün başka bir şey olmuştu. Şimdi ruhunda bir buhran vardı. Hiç kimseyi ve hiçbir şeyi beğenmiyor, memlekete karşı bir alâka duymuyor ve tamamen yabancı bir âlemde yaşıyordu. Tabii evdeki hayatından memnun değildi. Kızım mektebe girerken Türk'tü fakat çıkarken kozmopolit olmuştu (Anonim 1929: 40).

Bilgisi ve eğitimi ile yaşadığı toplumun dışında kalmış, bu nedenle de biraz bıkkın, mutsuz ve umutsuz bu kadınlara, Namık İsmail'in yapıtlarında rastlamak olasıdır. "Se-

Girls, and How she Returned," glorifying the education available in Turkish high schools as opposed to the multilingual European/American education available for women. The young girl had studied in a cosmopolitan atmosphere among well-dressed, wealthy girls in luxurious buildings on the Bosphorus, and now rejected the values of her own home and her own nation; her father strongly advised Turkish fathers not to send their children to foreign schools. In short, the distraught parent's lament follows:

Under all these influences, when my daughter graduated last year she had become another person. She is in a state of spiritual crisis. She doesn't like anyone or anything, she feels no connection with her own country, and she lives in an entirely foreign world. Of course she is no longer satisfied with her home life, either. When she started school she was



kat. cat. 23

dirde Uzanan Kadın" (1917) (res. 9) bu ha-
liyle Osman Hamdi'nin yapıtlarında da oldu-
ğu gibi hem oryantalist doğulu prototipi kar-
şılar, hem de bıkkın ve buyurgan duruşuyla
bağlamının dışına çıkar. Arkasındaki kütüp-
hane, giyim kuşamı modernlikle kurduğu
ilişkiyi işaret ederken, duvarda asılı hat, ka-
nepe üzerindeki saten ipek örtü, yastıklar,
yerdeki tepsi, sehpa ve ayağındaki terlikler
doğulu kimliğine göndermede bulunan nes-
neler olarak gelenekle ve şimdiyle bağ kurar.
"Ayakta Duran Kadın" (1927) (res. 10) oku-
makta olduğu kitaba bir an ara vererek elini
sayfaların arasına koyar ve başını yukarı kal-
dırarak birikimini yalnızlığı ile paylaşır. Öte
yandan Ömer Adil'in "Düşünen Kadın"ı
önündeki mektuba bakarken, mobilyaları,
giysileri, kütüphanesi ile benzer bir ortamda



a Turk, but now that she has graduated, she has
become 'cosmopolitan' (Anonymous 1929b: 40).

One encounters these hopeless and unhappy
women, who have become alienated by their knowl-
edge and education from the society in which they
live, in the works of Namık İsmail. In "Woman Lying
on a Divan" (1917) (ill. 9) we see a woman of the
orientalist eastern prototype seen also in the works
of Osman Hamdi, but one whose bored and arro-
gant pose puts her outside that context. While
attention is drawn to the bookcase behind her and
the modernity of her dress, the calligraphy on the
wall, the silk satin cover on the chair, the cushions,
the tray on the floor, the small table and the slippers
on her feet are clearly meant to be seen as objects
which connect the traditional with the present. In
"Woman Standing" (1927) (ill. 10) the figure has

10 Namık İsmail, *Ayakta Duran Kadın*, 1927, tuval üstüne yağlıboya, 100 x 85 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

10 Namık İsmail, *Woman Standing*, 1927, oil on canvas, 100 x 85 cm., MSFAU İstanbul Museum of Painting and Sculpture Collection



kat. cat. 15



11



12

benzer bir yalnızlığı duyumsatır (kat. 13). Şeref Akdik'in "Ayna Önünde Köpekli Kadın"ı (1930) (res. 11), Mihri Müşfik'in "Kadın Portresi" (res. 12), Namık İsmail'in "Tesselli/Tatlı Anı" (kat. 15) bu sıradışılığa örnek gösterilebilir.

1930'da Belediye Meclisi, 1934'te Millet Meclisi seçimlerinde kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmesiyle kadını yasalar önünde kısıtlayan anlayışa son verilmişti. Melek Celâl Sofu'nun "Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın" (1936) konulu resmi, kadının milletvekili olarak varlığını ve anlamını görselleştiren ilginç bir yapıttır (res. 13).

Cumhuriyet'in 'Kadın Devrimi', 1924 Tevhid-i Tedrisat Kanunu, 1925 Kıyafet Kanunu, 1926 Medeni Kanun ile pekiştirilmiş kadına eğitim, evlilik, veraset vb. konularda eşitlik sağlamıştır. Medeni Kanun'la kadın hakları konusunda adımlar atılınca, 1927'de kız ve erkek öğrencilerin birlikte okuduğu karma eğitim denendi ve bir yıl sonra tüm sisteme yaygınlaştırıldı.

paused in her reading with her hand between the pages and we observe her isolated in her knowledge. Ömer Adil evokes a similar sense of isolation in "Woman Lost in Thought" with its subject looking at a letter in a similar setting of clothing, furnishings and bookcases (cat. 13). Other examples of this theme are Şeref Akdik's "Woman with a Dog in front of the Mirror" (1930) (ill. 11), Mihri Müşfik's "Portrait of a Woman" (ill. 12), Namık İsmail's "Consolation/ Gentle Memory" (cat. 15).

With the right of women to vote and be elected to office in municipal elections in 1930 and in elections to the National Assembly in 1934, restrictions on women before the law came to an end. Melek Celal Sofu, in the painting, "Woman in the Turkish National Assembly" (1936), presents an interesting portrayal of the presence and significance of women as members of parliament (ill. 13).

The 'Women's Revolution' of the Republic was strengthened by the Tevhid-i Tedrisat Law (Unification of Education) in 1924, the Clothing Reform of 1925 and the Civil Code of 1926, guaran-

11 Şeref Akdik, *Ayna Önünde Köpekli Kadın*, 1930, tuval üstüne yağlıboya, 130.5 x 75 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

11 Şeref Akdik, *Woman with a Dog in front of the Mirror*, 1930, oil on canvas, 130.5 x 75 cm., MSFAU İstanbul Museum of Painting and Sculpture Collection

12 Mihri Müşfik, *Kadın Portresi*, tuval üstüne yağlıboya, 99 x 61 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

12 Mihri Müşfik, *Portrait of a Woman*, oil on canvas, 99 x 61 cm., MSFAU İstanbul Museum of Painting and Sculpture Collection

1 Kasım 1928'de Latin alfabesi resmi yazı olarak kabul edildi, geniş bir okuma yazma seferberliği ilan edildi, Cumhuriyet'in ilk yaygın eğitim girişimi gerçekleştirildi. İlk dört ay içinde 5000 öğretmen yeni yazıyı öğrendi. 1929'da millet mektepleri açılarak 14-45 yaş arası kadın, erkek bütün vatandaşlar bu okullarda yeni yazıyı öğrenmekle yükümlü kılındı. 1929-1934 yılları arasında 1.200.000 kişi bu okullarda eğitildiler. Cumhuriyet'le birlikte 'batılılaşma', aydınlar arasında tartışma konusu olmuştur. Bazılarına göre Batı düzeyine yükselmek için halkı tümüyle, köylüsü kentlisiyle eğitip yetiştirmek, bu çoğunluk içinden çıkacak aydınlarla birlikte çalışmak gerekmektedir. Halkevlerinde çalışan aydınlar bu amaçla sık sık köylere gidip halkın arasına karışıyordu. Öte yandan, ilköğretimin

teeming women equality in areas such as education, marriage and inheritance. Along with the changes in women's rights brought about by the Civil Code, in 1927 experiments began in the coeducation of male and female students, and a year later this practice spread throughout the entire system.

On November 1, 1928, the Latin alphabet was accepted as the official one, and a wide-ranging literacy program was launched, and with it the first broad education venture of the Republic. Within the first four months, 5,000 teachers learned the new form of writing. In 1929 national schools were opened with the responsibility of teaching the entire citizenry between the ages of 14 and 45, male and female, the new writing. Between 1929 and 1934, 1,200,000 people were educated in these schools.

The 'westernization' that came with the Republic was a topic of discussion among intellectuals.



13 Melek Celâl Sofu, *Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın*, 1936, tuval üstüne yağlıboya, 35 x 48 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

13 Melek Celâl Sofu, *Woman in the Turkish National Assembly*, 1936, oil on canvas, 35 x 48 cm., MSFAU İstanbul Museum of Painting and Sculpture Collection

¹² Milli Eğitim Bakanı Reşit Galip'in girişimleriyle başlatılan İnkılâp Sergileri, devrimlerin ve Kurtuluş Savaşı'nın destansı konularının canlandırılmasını amaçlıyordu. Her yıl Cumhuriyet Bayramı'nda açılan sergi, hangi birlik ya da gruba bağlı olursa olsun tüm sanatçıları bir araya toplamayı başarıyordu. Cumhuriyet'in 10. yıldönümünde Ankara'da açılan ilk İnkılâp Sergisi, 1936 yılına kadar sürdürülmüş, serginin konu ile sınırlandırılması yüzünden tepkiler aldığı için 1937'de Birleşik Sergi'ye dönüştürülmüştür. İnkılâp Sergileri, baştan beri, devrimlerden çok savaş ve asker konularını işlemesi, 'hamaset' yapması yüzünden eleştirilmiştir.

¹³ Ayrıntılı görsellik için bkz. (Haz.) Fatma Türe, *Harfi Harfine/Letter-Perfect*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 1998.

²² The *İnkılâp Sergileri* instituted through the efforts of Minister of Education Reşit Galip were intended to revive the legendary topics of the reforms and the War for Independence. The exhibitions were opened annually on the National Holiday of the Republic [*Cumhuriyet Bayramı*], and succeeded in bringing together all artists, irrespective of group or organization affiliation. On the tenth anniversary of the Republic the first Revolution Exhibition was opened in Ankara, and these exhibitions were held until 1936, when reaction to the limitation of subject matter resulted in a change to the *Birleşik Sergi* (United Exhibit) in 1937. From their inception, the *İnkılâp Sergileri* had been weighted with battle and military themes rather than reforms, and were criticized for their emphasis on 'valor.'

köylere yaygınlaştırılması gereği, Türkiye'nin eğitim tarihinde en özgün deney olan Köy Enstitüleri'nin kurulmasına neden oldu. Bu nedenle eğitim, öğretmen, köylülerin eğitimi konuları resim sanatına yansımış, özellikle İnkılâp Sergileri'nde yer almıştır.¹²

1923'ten itibaren basılan hemen tüm alfabelerde kız ve erkek çocukları yan yana gösterilmiştir. Bu alfabelerin kapaklarında Cumhuriyet'in aile, kadın, çocuk, kalkınma ve devrime ilişkin değerlerini izlemek olasıdır. Meşrutiyet dönemi alfabelerinin çoğu resimsiz kapak düzenlemelerinden farklı olarak, Cumhuriyet alfabelerinde genellikle modern kentli ailelerden seçilmiş çocuklar Atatürk'le, doğada, okulda, oyun oynarken, kitap okurken, teknoloji ile uğraşırken imgeleştirilir; kadın ya da erkek öğretmenler çocuklara alfabeyi belletir. Kız ve erkek çocuklar okuma ve yazmayı birlikte imce içinde öğrenirler, el ele dolaşırlar, birlikte oynarlar. Muallim Naci'nin, 1929'da basılan *Benim Alfabem*'inin (res. 14) kapağında büyükler, anne, baba ve çocuktan oluşması düşlenen Meşrutiyet'in ve Cumhuriyet'in çekirdek ailesi, yeni harfleri birlikte öğrenirken gösterilir. 1928 tarihli *Köy Halk Kıraatı*'nin (res. 15) kapağında ise İhâp Hulusi küçük, düzgün, beyaz bir ev ve tırpan ile tanımladığı köy ortamında kasketli, ceketli genç bir köylüyü kitap okurken betimlemiştir. Kalkınmayı simgeleyen uçak, gemi, fabrika vb. teknolojik gereç ve ortamları arka plan yapan alfabenin yanında İbrahim Hilmi'nin Cumhuriyet'in 10.yılında, 10. yıl armağanı olarak basılan (1933-34) ve Ali Cemal tarafından resimlenen *Köy Çocuğunun İlk Okuma Kitabı* kapağı (res. 16), öküzlerin çektiği, samanla yüklü arabanın üzerinde Türk bayrağı tutan baba, bir kız ve iki erkek çocuğu neşeyle yol alır, anne elinde tırpanı ile yanlarında yürür ve bir yandan da bütün aileyi kollar.¹³ Muallim Nudiye Hüseyin'in 1929'da Resimli Ay Matbaası'nda basılan *Millet Mek-*

According to some views, in order to reach western levels, the entire population from both city and countryside needed to be educated and then work together with the intellectuals who would arise from this educated majority. It was for this reason that the intellectuals working in the *halkevleri* frequently visited the villages and mixed with the populace. At the same time, the need to provide primary education at the village level led to the formation of the *Köy Enstitüleri* [Village Institutes], the most original experiment in the history of education in Turkey. As a consequence, the subjects of education, teachers, and the education of villagers were reflected in the art of painting, particularly in the *İnkılâp Sergileri* / *Revolution Exhibitions*.²²

In almost all of the primers printed from 1923 onwards, girls and boys were illustrated side by side. One could see the values of the Republic with respect to the family, women, children, progress and revolutions reflected on the covers of these books. Unlike the primers of the Second *Meşrutiyet* era, which were not illustrated, the primers of the Republic pictured children (generally from modern urban families) with Atatürk, out of doors, in school, playing, reading, occupied with technology, with male or female teachers teaching the alphabet, with male and female children learning to read and write together, holding hands and playing together. The cover of Muallim Naci's *Benim Alfabem* [My Alphabet] (ill. 14), published in 1929, depicts the ideal nuclear family of the Constitution and the Republic: father, mother and child learning the new letters together. On the 1928 cover of *Köy Halk Kıraatı* [Villager's Reader] (ill. 15) İhâp Hulusi portrays a young villager in a cap and jacket reading a book in a village setting characterized by a small, tidy white house and a scythe. Alongside primer covers using a background of airplanes, ships, factories and scenes and instruments of technology that represented development, in İbrahim Hilmi's *Köy Çocuğunun İlk Okuma Kitabı* [A Village Child's First Alphabet] (ill. 16) illustrated by Ali Cemal and pub-

tepleri İçin Millî Alfabe'sinin (res. 17) kapağını resimleyen Münif Fehim, Nazmi Ziya Güran'ın "Taksim Meydanı"nı andıran futuristik bir gösterime gitmiştir. Kıyafet Devrimi'nin şapka ve giysilerini kuşanmış, Avrupai görünümlü kadın ve erkekler kollarının altında kitapları/yeni alfabeleri ile caddelerinde otomobillerin dolaştığı modern bir kent ortamında kübik mimari örneği görkemli bir 'Millet Mektebi' binasına doğru yürümektedirler. Eğitimli, genç bir kuşağın yetişeceğini müstulayan alfabelerin sunduğu görsellik kadar dönemin ideologları, yazarları ve sanatçıları da gençlik konusuna sistemli olarak eğilmektedirler.

Örneğin, Malik Aksel'in "Yeni Mektep" (1936) (kat. 16) adlı yapıtında, penceresinde çiçekler, duvarında Atatürk resmi olan son derece aydınlık, çağdaş bir eğitim anlayışının mekânsal kurgusu yaratılmıştır. Sevgi dolu kadın öğretmenlerin yakından ilgilendiği bu sınıfta mutlu kız ve erkek çocuklar oyun oynayıp resim yapmakta, okuyup öğrenmektedir.

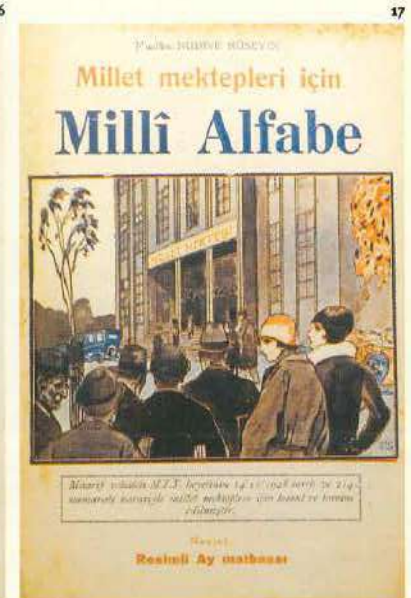
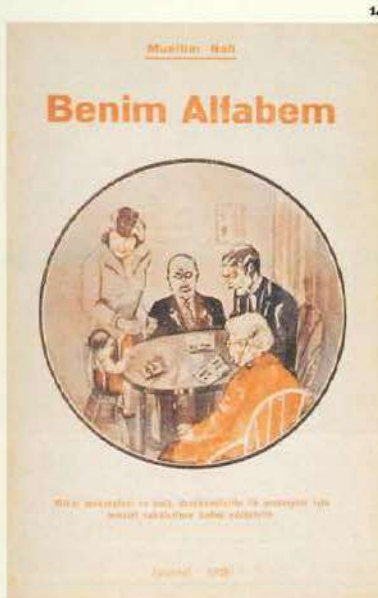
Şeref Akdik'in "Okuma Yazma Kursu/Millet Mektebi" (1933) (kat. 17), "Okula Kayıt" (1935) (kat. 18), Cemal Tollu'nun "Alfabe Okuyan Köylüler" (1933) (kat. 19) resimleri,

lished to commemorate the 10th anniversary of the Republic, a father holding the Turkish flag rides atop a haywagon pulled by oxen, with his daughter and two sons frolicking happily while his wife walks alongside, carrying a scythe in her hand, overseeing the family.²³ For the cover of Muallim Nudiye Hüseyin's *Millet Mektepleri İçin Millî Alfabe* [National Alphabet for the Nation's Schools] published in 1929 by *Resimli Ay Publishers* (ill. 17) the illustrator Münif Fehim preferred a futuristic representation reminiscent of Nazmi Ziya Güran's "Taksim Square". European-looking men and women bedecked in the hats and clothing of the Clothing Revolution walk, carrying books and the new readers in their hands, in a modern urban environment with automobiles on its streets, toward a splendid example of cubic architecture that is the "Nation's School." The ideologists, writers and artists of the era systematically favored the subject of youth, as well as the image of the primers that were the harbingers of an educated new generation.

For example, in Malik Aksel's "New School" (1936) (cat. 16), he has created a vision of contemporary education in a bright setting, with flowers at the window and a picture of Atatürk on the wall. Affectionate female teachers are pleasurably

- 14 *Benim Alfabem*, Muallim Nafi, 1929, İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, Gündag Kayaoğlu Koleksiyonu
- 14 *My Alphabet*, Muallim Nafi, 1929, İstanbul: Muallim Ahmet Halit Library, Gündag Kayaoğlu Collection
- 15 *Köy Halk Kiraatî*, Maarif Vekâleti, Ankara, 1928, (kapak resmi İhâp Hulusî), Gündag Kayaoğlu Koleksiyonu
- 15 *Villager's Reader*, Ministry of Education, Ankara, 1928, (cover design, İhâp Hulusî), Gündag Kayaoğlu Collection
- 16 *Köy Çocuğunun İlk Okuma Kitabı*, İbrahim Hilmi, 1933-34, İstanbul: Hilmi Kitaphanesi, (kapak resmi Ali Cemal), Gündag Kayaoğlu Koleksiyonu
- 16 *A Village Child's First Reader*, İbrahim Hilmi, 1933-34, İstanbul: Hilmi Library, (cover design, Ali Cemal), Gündag Kayaoğlu Collection
- 17 *Millet Mektepleri İçin Millî Alfabe*, Nudiye Hüseyin, 1929, İstanbul: Resimli Ay Matbaası, Gündag Kayaoğlu Koleksiyonu
- 17 *The National Alphabet for Nation's Schools*, Nudiye Hüseyin, 1929, İstanbul: Resimli Ay Press, Gündag Kayaoğlu Collection

²³ For a detailed view, see Fatma Türe, (Ed.), *Harfî Harfine/Letter-Perfect*, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1998.





kat. cat. 16



kat. cat. 17



kat. cat. 18



kat. cat. 19

halkın ve köylünün eğitilmesi projesinin resimsel gösterimleridir. Bu resimlerde temiz giyimli, sağlıklı, güler yüzlü köylülerin çoğunlukla kadınlardan oluşması dikkat çekicidir. Kucağında çocuğuyla tarlada çalışan köylü kadını bu kez de millet mekteplerinde okuma yazma öğrenecektir. Bu mutlu, umutlu köylü kızları, Meşrutiyet'in bıkın kadınlarıyla karşılaştırıldığında geleceğin 'çağdaş Türk kadını' olarak ülküleştirilmeyi hak eder gibi görünmektedir.

II

Göçebe ve köylü kadın öteden beri çalışma yaşamının içindeydi ve kadınlara tarlada çalışmaları için gerekli fetva da verilmekteydi. Ev ve üretim işlerinin dışında gıda, dokuma, hayvancılık işlerinin çoğunu köylü kadın gerçekleştirmekteydi. İşte Meşrutiyet'in genel olarak kadını ulusal bir ekonomi, kültür ve kalkınma sorunu olarak ele almasından farklı olarak Cumhuriyet, bu köylü kadının çağdaşlaşmasını asıl sorun olarak ele aldı. Anadolu köylüsünün eğitilerek çağdaş ve kentli bir kadına dönüşmesini de özleyen bu ülküde kadın, geleceğin neslini biçimlendirecekti. Cumhuriyet Türkiye'si'nin kadını Anadolu'dan yetişecekti ve o inkılâbın yeni kadını olacaktı.

Cumhuriyet Halk Partisi'nin 'halkçılık' ilkesiyle örtüşen ve Atatürk'ün "Köylü milletin efendisidir" sözünde somutlaşan bu yaklaşım, giderek Anadolu kadınının resimde, kentli kadından baskın çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Cemal Tollu'nun balerin, Malik Aksel'in öğretmen, ressam, Ali Avni Çelebi'nin balerin, Edip Hakkı Köseoğlu'nun sporcu, Eşref Üren'in hemşire gibi meslekleriyle tanıttığı kadınlardan daha çok, yine aynı sanatçıların da katıldığı bir yaklaşımla, cephane taşıyan (res. 20), harman kaldıran (kat. 20, kat. 21), analık eden, emziren (kat. 22), okuma yazma öğrenen (kat. 17), halı dokuyan (res. 18), süt sa-

involved with classes of happy boys and girls playing games, drawing pictures, reading and studying.

In Şeref Akdik's "Literacy Course/Nation's School, (1933) (cat. 17) and "Registering for School" (1935) (cat. 18), Cemal Tollu's "Villagers Reading the Alphabet" (1933) (cat. 19), we see pictorial representations of the education project for the villagers and the general public. In these paintings, the fact that the majority of the tidily dressed, healthy and cheerful villagers are women is noteworthy. The woman who works in the fields with her child in her arms is now learning to read and write in the Nation's schools. It would appear that it is these happy and hopeful village girls, as opposed to the bored women of the *Meşrutiyet/Constitution* era, who deserve to be idealized as "contemporary Turkish women."

II

The nomad and village woman had always been involved in manual labor; even religious law mandated that women to work in the fields. In addition to housework and production, women were also primarily responsible for food, weaving and animal husbandry. Thus, unlike the *Meşrutiyet/Constitution*, which treated the subject of the woman as a national, economic, cultural and development issue, the Republic took the modernization of this village woman as its primary focus. Through this ideal of educating the Anatolian villager and transforming her into a contemporary urban woman, future generations would be shaped. The woman of Republican Turkey would arise from Anatolia and become the Revolution's new woman.

This approach, reinforcing the CHP's principle of populism with Atatürk's statement, "Turkey's true lord and master is the villager who truly produces" gradually led to the domination of the image of the Anatolian woman over the urban woman in painting. It was the image of the woman carrying ammunition (ill. 20), harvesting (cat. 20, cat. 21), mothering, nursing (cat. 22), learning to read and write (cat. 17), weaving



18



kat. cat. 20



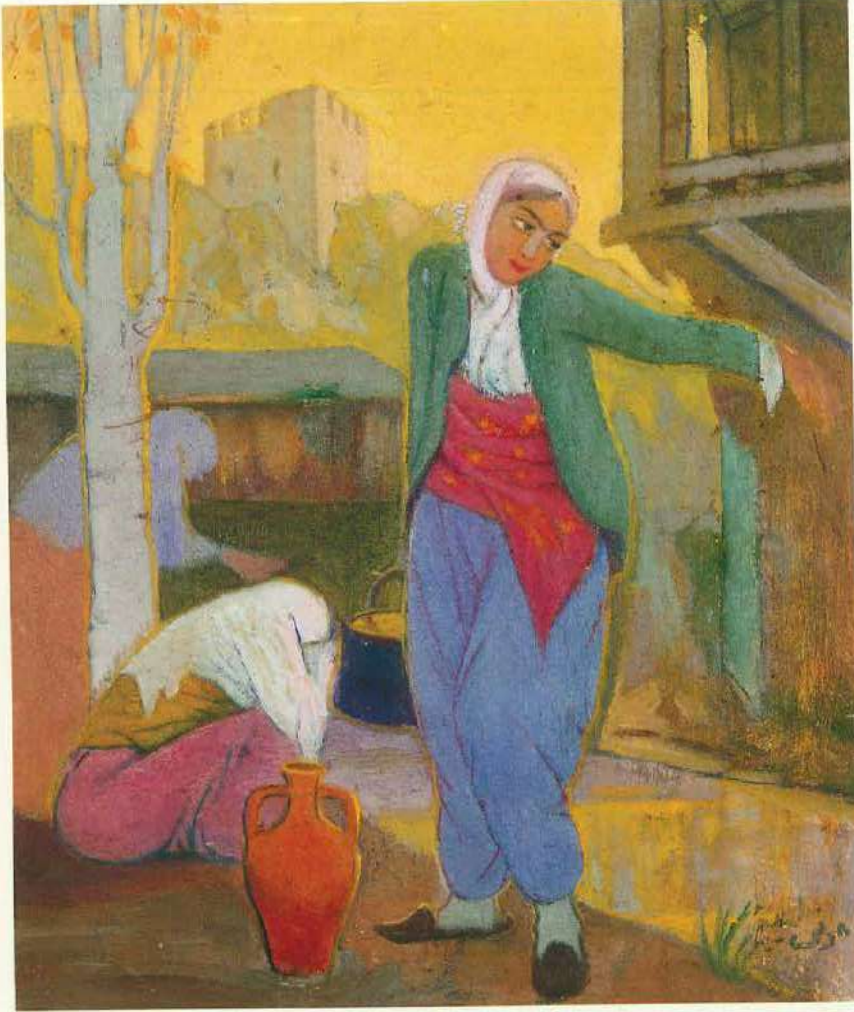
kat. cat. 21



kat. cat. 22

18 Malîk Aksel, *Halı Dokuyanlar*,
tuval üstüne yağlıboya,
95 x 86 cm., Ankara Devlet
Resim ve Heykel Müzesi
Koleksiyonu

18 Malîk Aksel, *Carpet Weavers*,
oil on canvas, 95 x 86 cm.,
Ankara State Museum of
Painting and Sculpture
Collection



19 Avni Lifij, *Testili Kadın*, tuval
üstüne yağlıboya, 25 x 21 cm.,
İş Bankası Koleksiyonu

19 Avni Lifij, *Woman with Jug*,
oil on canvas, 25 x 21 cm.,
İşbank Collection

ğan, ekin biçen bu kadınlar kimi kez alegorik bir anlatımda, kimi kez bir dekor olarak 1950'lere değin resmin en önemli malzemesi olmayı sürdürmüşlerdir.

Hiç kuşkusuz kadının toplumsal anlamda desteğine en büyük gereksinim, Cumhuriyet döneminde duyulmuştur. Cumhuriyet'i izleyen yıllarda sanatçılar, 'kadın'ı toplumsal değişimin temel taşı olarak resme sokmuşlardır. Avni Lifij'in "Testili Kadın"ında (res. 19) da göze çarpan, saray dışından ve özel bir eğitim almamış, halktan kadın görüntüsüne, 1930'larla birlikte Kurtuluş Savaşı'nı kazanmamızda en etkin görevleri üstlenmiş Anadolu kadını tiplemesi eklenmiştir.

rugs (ill. 18), milking, reaping, either in an allegorical interpretation or as décor, that dominated as the central motif in painting up until the 1950s, in spite of paintings by the same artists in which women were represented by their professions, as in Cemal Tollu's ballerina, Malik Aksel's teacher, painter, Ali Avni Çelebi's ballerina, Edip Hakkı Köseoğlu's sports-woman, or Eşref Üren's nurse.

There is no doubt that the greatest need for the support of 'women' in the social arena was felt during the Republican era. In the years subsequent to its formation, artists used the figure of the woman as the cornerstone of social change in their paintings. What is most striking in Avni Lifij's painting of "Woman with Jug" (ill. 19) is the typification of the

III

I. Dünya Savaşı, Osmanlıların yenilmesi, işgal ardından başlayan Kurtuluş Savaşı, kadınların gerçek yaşamda hukuksal statülerini zorlamalarına neden oldu. Kadınlar savaşa giden eşlerinin yerine çalışma yaşamına girdi, siyasal olaylara katıldı, İstanbul'da düzenlenen miting ve toplantıları izledi, kürsülerden halka seslendi, Kurtuluş Savaşı'nda emekleri geçti.

Kadınlar girilen savaşta etkin olmuş; önce çetelerde, sonra düzenli orduda doğrudan doğruya savaşa katılan kadın onbaşların, mücahitlerin, başçavuşların, cephe gerisinde çalışan, cepheye malzeme taşıyan köylü kadınlarının katkıları, kahramanlıkları destanlara konu olmuştur.

Bu katılım, kadınlardaki siyasi bilinçlenmenin hızlanmasını sağlamış, Kurtuluş Savaşı, köylü,

Anatolian woman, a woman of the people, neither from the palace nor particularly educated, as one of the most dynamic and effective participants in the success of the War of Independence.

III

World War I, the defeat of the Ottomans and the War of Independence that began after the occupation by foreign powers compelled women to force the issue of their legal status in real life. Women entered the workplace in the place of their menfolk, who had gone to war; they participated in political events, followed the meetings and demonstrations in Istanbul, spoke to the public from their podiums, and participated meaningfully in the War of Independence.

Women participated in the war, first as guerrillas and eventually in the organized army, in direct war-

20 Halil Dikmen, *Kurtuluş Savaşı*, 1933, tuval üstüne yağlıboya, 137 x 243 cm., Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

20 Halil Dikmen, *The Turkish Independence War*, 1933, oil on canvas, 137 x 243 cm., Ankara State Museum of Painting and Sculpture Collection



20



21 Avni Lifij, *Karagün*, tuval
üstüne yağlıboya, 30 x 40 cm.,
Ankara Devlet Resim ve Heykel
Müzesi Koleksiyonu

21 Avni Lifij, *Dark Day*,
oil on canvas, 30 x 40 cm.,
Ankara State Museum of
Painting and Sculpture
Collection

işçi ve kentli kadını kaynaştırmış, aynı amaç için bir araya getirmiştir (Güzel, 1985: 872).

Halil Dikmen'in, Sami Yetik'in cephane taşıyan kadınları, Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasında önemli rol oynayan Türk kadının destanlaştırılmasına aracılık ederler (res. 20). Avni Lifij'in savaşın acılarını görselleştirdiği "Ak-gün" ve "Karagün" adlı resimleri, kadın bedenleri ile anlatılmış, bu resimlerde savaş, kazanılan utkunun gösterimi yerine yok etmenin hüznü anlatımına dönüşmüştür (res. 21).

Türk sanatçılar tarafından yapılan savaş resimleri II. Meşrutiyet Dönemi'nin 1914-1918 yıllarını kapsayan ve Osmanlı İmparatorluğu'nun biteviye savaştığı süreci görselleştiren resimlerdir. Bu dönemin en önemli kaynağını

fare as corporals, fighters, sergeant majors. Working behind the lines and carrying supplies to the front lines, the contributions and heroism of village women became the subject of epics.

This participation accelerated the pace of the development of women's political consciousness, and the War of Independence brought together villagers, workers and urban women, binding them in a united cause (Guzel 1985: 872).

Halil Dikmen and Sami Yetik's depictions of women carrying ammunition were instrumental in solidifying the legendary reputation of the Turkish women who played an important role in winning the War of Independence (ill. 20) In the paintings "Bright Day" and "Dark Day," Avni Lifij presents images of the bitterness of war, depicting it in the

'Şişli Atölyesi' resimleri oluşturur. İkinci dönem, Cumhuriyet'in özellikle 1933-1937 yılları arasındaki zamanı kapsar ve bu tür resimlerin en önemli kaynağı olarak 'İnkılâp Resimleri Sergileri' gösterilir.

Türk toplumunun kazandığı ulusal egemenliğin ve gerçekleştirilen devrimlerin alegorik resimler ve anıtlar aracılığıyla yurdun her köşesine yayılması, istenen bir oluşumdur. 'Kurtarıcı büyük önder' figürünün, Kurtuluş Savaşı, devrimler, özgürlük, bağımsızlık, cumhuriyet ilkeleri gibi olay ve düşüncelerin betimleyici anlatımlarıyla çevrelendiği kompozisyon çeşitlemeleri, resimlerde olduğu gibi anıtsılıkta da bugüne değin sürdürülen bir klişe oluşturmuştur.

Cumhuriyet'le birlikte Türk ailesinin ve toplumun kent içindeki yaşantısı, bu yaşantının Osmanlı geçmişinden farkı, özellikle belli kamusal alanlarda belirginleşir. Erken Cumhuriyet, ulusu ve bu ulusun bireyini öncelikle istasyonda, parkta ve halkevinde düşlemiştir (Tanyeli 1998: 102). Cumhuriyet mimarisi ve sanatı devleti/rejimi temsil etme görevi üstlenmiş (Yeşilkaya 1999: 187), Osmanlı İmparatorluğu'ndakinden farklı yeni bir kamusal alan yaratmayı tasarlamış ve gerçekleştirmiştir. Kurtuluş Savaşı sonunda Anadolu'nun fiziksel olarak yeniden yapılandırılması, bayındırlık etkinliklerinin artırılması başta gelen programlardan biridir. Avrupalı uzmanlar tarafından planlanan bu yeni kent anlayışı içinde meydanlar ve parklar kamusal yaşantının önemli buluşma ve toplanma yerleri olarak önemseniyordu. Cumhuriyet kentlerini Osmanlı kentlerinden ayıran bir özellik de belirlenen bu alanlarda gerçekleştirilen anıt heykel uygulamalarıdır. Yaratılan yeni meydan anlayışı içinde -Cumhuriyet alanları- yeni bir işlev üstlenen hükümet konağı, Halkevi binaları, Gazi ilkokulları, adliye, defterdarlık gibi diğer cumhuriyet yöneti-

women's bodies, representing it not in terms of the triumphs achieved but rather in the melancholy wake of destruction (ill. 21).

In Turkish painting, the depiction of warfare and battle scenes produced by Turkish artists encompasses the years 1914-1918 of the Second *Meşrutiyet* and displays the 'battles to the finish' of the Ottoman Empire. The most important source from this era is the Şişli Studio paintings. A second period consists of the years of the Republic, particularly 1933-1937; the most important source of the paintings of this period is the "Revolution Painting Exhibitions".

The celebration of the national sovereignty achieved by the Turkish people and the accomplishments of the revolution were inevitably and enthusiastically memorialized in allegorical paintings and monuments in every corner of the country. Representations of the great savior and leader, the War of Independence, and concepts like freedom, revolution, independence and principles of the republic were created in inexhaustible variety, both as paintings and as monuments, and continue in all their clichés up to the present day.

The Turkish family and its urban life under the Republic began to display different characteristics from its Ottoman past in certain public environments. During the early years of the Republic, the nation and its individual members were primarily shown in railway stations, parks and the *Halkevleri* (Tanyeli 1998: 102). Republican art and architecture took on the responsibility of representing the state/regime (Yeşilkaya 1999: 187), designing and achieving a new type of public space completely different from that under the Ottoman Empire. In the physical restructuring of Anatolia that took place after the end of the War of Independence, the highest priority was given to public works. Within the plans prepared by European experts, public squares and parks were considered important gathering and meeting places. One of the characteristics that distinguished Republican cities from their Ottoman counterparts was the use of memorial statuary and





mi yapıları ile Gazi heykelleri birlikte konumlandırılmışlardır (Yeşilkaya 1999: 187). Gazi bulvarları üzerinde yer alan Cumhuriyet meydanları Atatürk heykelleri ile tanımlanmıştır (Batur 1983: 1384; Yeşilkaya 1999: 140, 147). Kurulan yeni kent merkezleri Osmanlı'nın, ticari yapılanmanın çevresinde odaklanan merkezi dokusundan farklılaşarak, Türklüğün, ulus devlet anlayışının, çağdaşlığın ve laikliğin göstergesi haline dönüşmüşlerdir.¹⁴ Atatürk heykelleri genellikle kentin bu yeni işlevinin merkezinde odaklanır ya da kamunun bir araya geleceği düşünülen park, müze vb. alanlarda yer alır.

Nazmi Ziya Güran'ın "Taksim Meydanı" (1935) (res. 22c, kat. 38), adıyla bilinen ve aslında üçlü bir düzenlemeye ait olan yapıtı, bu ideolojinin görselleştirilmesine aracılık eden en önemli resimlerden biridir. Resim kendinde ve içinde taşıdığı anıtsallıkla iç içe geçmiş bir iletiyi duyurmaktadır. Eski olanla yeni olanı karşılaştırmakta ve bu ortamlarda kadının değişimini imgelemektedir. Kompozisyonunda Canonica'nın Cumhuriyet Anıtı'nı barındıran bu resim, kentin hızına, devinimine katılmış modern kadının gösterimini geçmişin peçeli, gözetleyen Osmanlı kadını ile karşılaştırdığı gi-

monuments in these areas. Within this new concept of open spaces and public squares – Squares of the Republic – the government house, the community centers, the new primary schools, courthouses and treasury buildings, along with statuary of Gazi Mustafa Kemal Pasha, took on a new function, and were collocated there (Yeşilkaya 1999: 187). The Squares of the Republic along the Gazi boulevards were defined by their sculptures of Atatürk (Batur 1983: 1384, Yeşilkaya 1999: 140, 147). Unlike the Ottoman cities whose fabric centered on areas devoted to commerce, the newly established city centers of the Turk became indicators of the contemporary, secular nation-state.²⁴ Statues of Atatürk are generally the focus of these new centers, or they are located in public spaces like parks, museums, etc.

The painting by Nazmi Ziya Güran known as "Taksim Square" (1935) (ill. 22c, cat. 38), which is in fact one of series of three, is one of the most important paintings exhibiting this ideology. The painting itself and to monumentalism within it combine inextricably to convey its message. In its composition harboring Canonica's Monument to the Republic, the flurry of the city and the representation of the modern woman who is a part of its action is contrasted with the Ottoman woman of the past observing from behind her veil; at the same time it

22a Nazmi Ziya Güran, *Süleymaniye'de Kemeraltı*, tuval üstüne yağlıboya, 73 x 60 cm., Özel Koleksiyon

22a Nazmi Ziya Güran, *Cloister at Süleymaniye*, oil on canvas, 73 x 60 cm., Private Collection

22b Nazmi Ziya Güran, *Süleymaniye'de Bir Sokak*, tuval üstüne yağlıboya, 73 x 60 cm., Özel Koleksiyon

22b Nazmi Ziya Güran, *A Street at the Süleymaniye*, oil on canvas, 73 x 60 cm., Private Collection

22c Nazmi Ziya Güran, *Taksim Meydanı, 1935*, tuval üstüne yağlıboya, 73 x 93 cm., SÜ Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu

22c Nazmi Ziya Güran, *Taksim Square, 1935*, tuval üstüne yağlıboya, 73 x 93 cm., SÜ Sakıp Sabancı Museum Collection

¹⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Neşe G. Yeşilkaya, *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.

²⁴ For details, see Neşe G. Yeşilkaya, *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.

¹⁵ Anıt, İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica (1869-1959), kaide ve çevre düzeni, Mimar Giulio Mongeri tarafından yapılmıştır. 8 Ağustos 1928'de yerine yerleştirilen anıtın yapılması için oluşturulan heyette Berç Keresteciyan adlı bir Ermeni yurttaş da bulunmuştur.

¹⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Yasa Yaman, Zeynep, "Modernizmin Siyasal/Ideolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzlegi", *Türkiye'de Sanat*, 22, Ocak/Şubat 1996, s. 29-37 ve "The Theme, 'Peasant/Farmers' in Turkish Painting", *Art Turc/Turkish Art. 10e Congrès International d'Art Turc*, Fondation Max Van Berchem, Genève, 1999.

²⁵ The monument was the work of Italian sculptor Pietro Canonica (1869-1959), the pedestal and surroundings the work of Architect Giulio Mongeri; among the council members responsible for the monument's construction and installation on August 8, 1928, was an Armenian citizen named Berç Keresteciyan.

²⁶ For detailed information, see Yasa Yaman, Zeynep, "Modernizmin Siyasal/Ideolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzlegi", *Türkiye'de Sanat*, 22, Jan/Feb 1996, pp. 29-37 and "The Theme, 'Peasant/Farmers' in Turkish Painting", *Art Turc/Turkish Art. 10e Congrès international d'art turc*, Fondation Max Van Berchem, Genève, 1999.

bi bir yandan da kendi ötekiliğini İstanbul'da olmakla birlikte –aşında Ankara olmalıydı– geleceğin tasarımına sunmaktadır (res. 22). Cumhuriyet Türkiye'si'ni simgeleyen dört cepheli anıtta Kurtuluş Savaşı, Mustafa Kemal, İsmet İnönü, Fevzi Çakmak, askerler ve halk ile birlikte genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu simgelenmiştir. Bayrak asmuş askerlerin üst kısmındaki peçeli kadın yüzü cumhuriyet öncesinde esaret içinde yaşayan kadını, aksi yöndeki peçesiz gülen kadın yüzü ise cumhuriyet sonrası çağdaş kadını simgelemektedir.¹⁵

Abidecilik, heykel sanatından ayrılmış, ideolojik, mimari bir tasarım olarak algılanmış ve kurallaştırılmıştır. Atatürk anıtlarının başat figürü sivil ya da askeri giysilerle gösterilen Atatürk'tür. Konular, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet Halk Fırkası'nın altı okuyla ifade edilen ilkeler çevresinde devrimler olarak seçilmiştir. 'Atatürk ve çocuk', 'gençlik', 'eğitim', 'fedakâr ve modern Türk kadını' konularının dışında hemen tüm anıtlarda halk 'köylü' olarak gösterilmiş, bu yolla köylü imgesi kente taşınırken Türk toplumu için yeni bir olgu olan anıtcılık da kültürel olayların devingenliğini yaşayan kentlerden köylere doğru ivmelendirilmiştir: Ulusal kültürün modern elemanları, eskiyi koruyan köylüye kendi imgesi yoluyla kabul ettirmeye çalışılmıştır. Güçlü ve güler yüzlü Türk genci ve köylüsü, sportmen ve sağlıklı bir biçimde heykelleştirilmiş, kentteki 'moderne' devriminin köyde de içselleştirilmesi istenirken bir yandan da köylünün yerel özelliklerini korumasına dikkat edilmiştir.¹⁶

IV

Yetiştirilecek yeni Türk genci de kadın üzerinden sorunsallaştırılmıştır. Hasta adamdan sağlıklı bir Türk genci doğurma görevi Türk kadınına verilmiştir. İdeologların tüm yükünü taşıyan kadın, güven duy-

presents a design for the future, although the woman's other face is in İstanbul, whereas it should have been in Ankara (ill. 22)²⁵ In the four-sided monument representing the Turkey of the Republic, the War of Independence, Mustafa Kemal, İsmet İnönü, Fevzi Çakmak, soldiers and members of the populace together symbolize the foundation of the young Republic of Turkey. The face of the veiled woman above the soldiers raising the flag represents women's pre-Republican life of slavery and is in contrast with the smiling face of the unveiled woman symbolizing the contemporary woman of the Republic on the opposite side of the monument.

The statuary of monuments, unlike the art of sculpture, was perceived as a type of design with ideological and architectural aspects that were more or less regulated. The Atatürk monument's dominant figure was Atatürk in either civilian or military costume. Subjects of monuments were the War of Independence and the revolution surrounding the six principles of the Republican People's Party (CHP) as symbolized by the six arrows in its emblem. In almost every monument with the exception of those representing "Atatürk and children," "youth," "education," or "the self-sacrificing modern woman," the populace is represented as "villagers." By introducing the image of the villager to the cities, the building of monuments, which was a novelty for Turkish society, was increasingly transferred from the cities that were the scene of cultural dynamism, to the villages. The modern elements of national culture were presented to the conservative villager in his own image in the attempt to make them accepted. The strong, cheerful Turkish youth and villagers were portrayed in statuary like healthy young sportsmen in the attempt to have the city's movement toward 'modernity' internalized by the village, all the while taking care to preserve the villager's regional characteristics.²⁶

IV

The upbringing of the new Turkish youth became an issue in relation to woman. The responsibility for

lacak bir gençliğin temel taşıdır. Peyami Safa, gençliğe güven duymamız gerektiğini belirterek Türkiye Cumhuriyeti gençliğinin Osmanlı İmparatorluğu'nunkinden farklı olması gerektiğini "Bizde gençlik var mı?" başlıklı yazısında uç noktada bir anlatımla vurguluyordu:

Düşmanı olduğum bir sözü bu yazımın başlığına koydum: 'Var mı?'

...

Biz kırmızı fesli imparatorluğun, bir ayağı çukurda iken duyduğu şüpheye, korkuya ve yılgınlığa vâris olamayız. Biz, her şeyimiz olduğunı biliyoruz, varlığımızın bu şuur ile kaim olduğunı biliyoruz ve biz, bu 'var mı' sözünü yere tükürüyoruz.

Ben bütün kavgalarımı bu 'var mı' yüzünden yaptım. Dalgın ve boş gözlerinin uçurumlarını imparatorluk harabelerinin ufuklarına açarak: 'Var mı? Biz de var mı? Bakıyoruz, göremiyoruz, ey dost, göremiyoruz!..' diyen Osmanlı kurusu, ahmak mütekebbirin suratına varlığımızı püskürmek istedim.

Büyük harpte saman ekmeği yediğimiz için tereddidi ettiğimizi iddiaya kalkan ve menfi cevabını o tafrıfuruş edasıyla vererek 'Bizde gençlik var mı' sorulını soranları ekşitmek istedim.

...

Gençlik varlığını göstermekle 'Bizde efsânı umumiye var mı?' sorulüne de cevap veriyor. Çünkü her yerde efsânı umumiyenin dinamik ifadesi gençliktir. Efsânı umumiyesiz gençlik yoktur.

Yazımın başlığını affetmeyiniz.

...

Varlık şüphesi yokluk alâmetidir. Neslimin düşmanı bu şüpheci. 'Var mı' sorulünü münakaşa etmeyelim ve ona daima filî cevaplar verelim. Çünkü bahis bir kere söz ve Osmanlı diyalektik haline tereddidi ederse namütenahi uzar.

bearing a healthy Turkish youth from the 'sick man' was given to the Turkish woman. Woman bore the entire burden of the ideologists as the cornerstone of a trustworthy youth. Peyman Safa illustrates an article entitled, "Is there a Turkish youth?" regarding the need for a younger generation of the Turkish Republic that is different from that of the Ottoman Empire, and the confidence that must be placed in them, with the following three points:

I began this article with a phrase I despise: 'Is there?'

...

We cannot be the heirs of a red-fezzed empire, with the sense of suspicion, fear and intimidation it experienced with one foot in the grave. We know that we have everything, our existence speaks to this consciousness and we spit out this phrase, 'Is there?'

I have fought all my battles because of this phrase 'is there?' I wanted to spew our existence into the face of the idiotic, arrogant, dried-up Ottoman whose empty distracted eyes saw only the horizons the ruins of an empire, asking, 'Is there? Do we have? We are looking, but cannot see.'

I wanted to shake those who presume to insist that we have degenerated because we ate bread made of straw during the great war, and when they receive a negative answer, respond in that pompous and arrogant manner with the question, "Is there?"

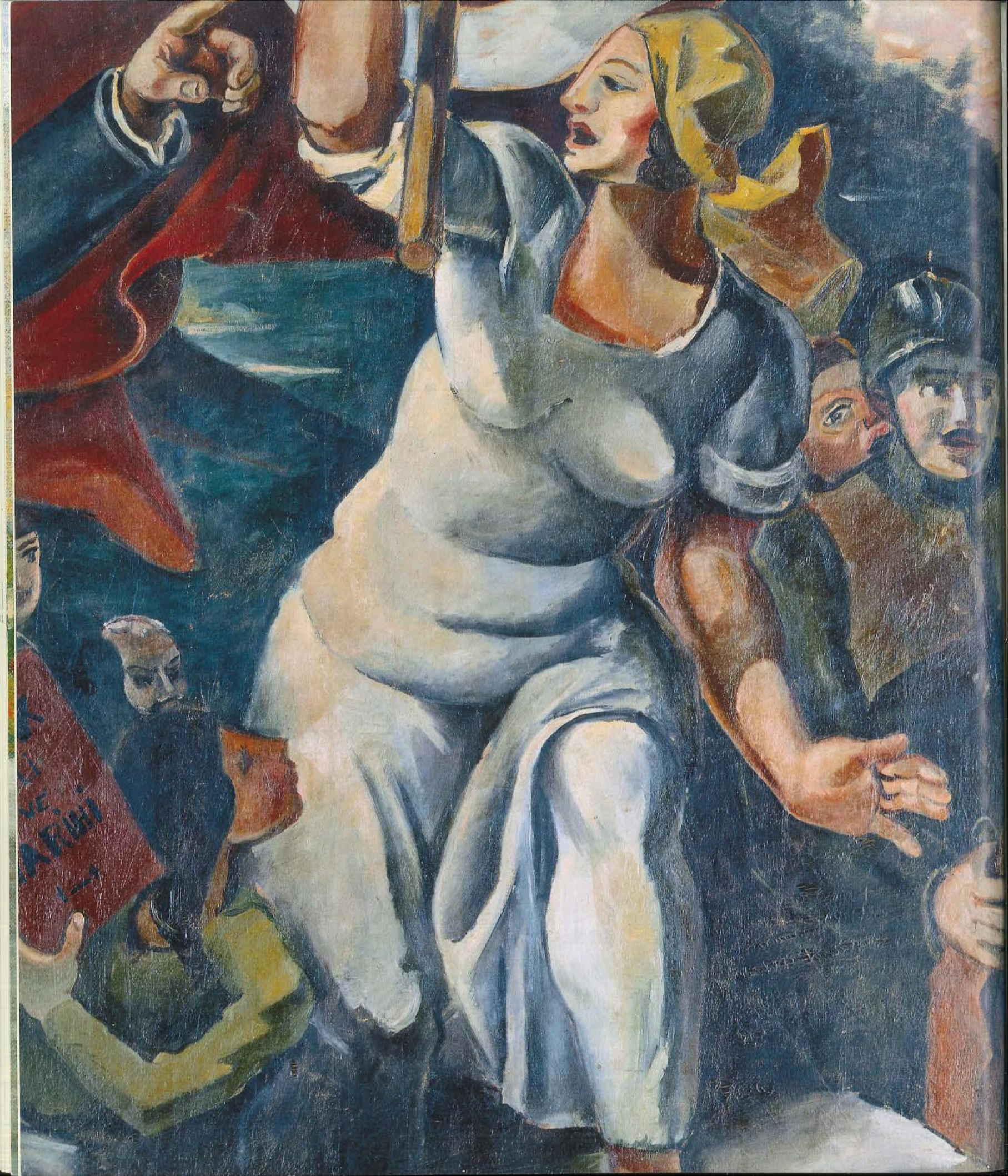
...

Our youth also respond to the question 'Is there public consensus?' by their very existence. Because the dynamic expression of public consensus everywhere is youth. There is no youth without public consensus.

Do not forgive the title of my article.

...

A suspicion of existence is a sign of nonexistence. This suspicion is the enemy of my generation. Let us not argue over the question of existence and always give it positive response. Because once the subject degenerates into Ottoman dialectic, it will go on into infinity.



Gençlik yalnız kendi arasında konuşmalıdır
ve başkalarına fiili cevap vermelidir. Ona
yakişan budur, iştir. Hareket çağındayız.

...

O sidikli yatalağın ümitsiz sayıklamalarını
hâlâ tekrar edenler fetret hunsalandılar.

Biz ara gölgesi halinde kalmayacağız.

Bir ayağımız öteki devre takılmamıştır ve
varlığımız, umvan varlığı değildir" (Safa 1933: 1).

Tüm bu kışkırtıcı yazı ve görüşler, bilimsel
ve akademik içerikli süreli yayınlardan çok,
kadın, aile ve halka hitap eden magazin der-
gilerinde halkın anlayacağı daha hafif bir dille
Cumhuriyetin modernlik projesini ve onun
gücünü hissettirmek üzere kaleme alınıyordu.

M. Ruhi Arel'in "Atatürk'ü İstikbâl" (1927),
Abidin Elderoğlu'nun "Ayrılış" (1933), Zeki
Faik İzer'in "İnkılâp Yolunda" (1933), Turgut
Zaim'in "Doğu ve Batı Halklarının Atatürk'e
Arz-ı Şükranı" vb. resimler, Kurtuluş Savaşı ve
sonrasındaki Cumhuriyet öyküsünü alegorik
olarak görselleştiren yapıtlardan birkaçıdır.

M. Ruhi Arel'in "Atatürk'ü İstikbâl"i Ata-
türk'ü İstanbul'da coşkuyla karşılayan kadın-
ların şenliğine dönüştürülmüştür (kat. 23).

Abidin Elderoğlu'nun "Ayrılış"ı (1933),
Türk kadınının savaştaki gücü, desteği ile ilgili
olduğu kadar Osmanlı'nın hasta yaşlı 'erkek'ini,
sağlıklı genç Cumhuriyet 'kadın'ına ve gençli-
ğine dönüştürme alegorisidir de (kat. 24).

Zeki Faik İzer'in "İnkılâp Yolunda"
(1933) adlı yapıtında devrimin öyküsü anla-
tılmaya çalışılmıştır (kat. 25). Atatürk sivil
giysiler içindedir, devrimlere öncülük eden
ise bir kadındır. Kadın, kompozisyonun bi-
rincil figürüdür. Sağ elinde Türk bayrağı ta-
şımaktadır. Sağa çevrili başı bayrağa ve he-
men yanında yer alan Atatürk'e bakmaktadır.
Atatürk sol eliyle ileriye, geleceği işaret et-
mektedir. Atatürk'ün sağ kolunun altında
genç bir erkek ve kız yan yana onun işaret

Youth should only be discussed among youth, and
responses to others should be made through our
deeds. This is the suitable response: work. We are
in the era of action.

...

Those who continue to repeat the delirious ramblings
of a bedridden invalid soaked in his own piss are no
more than the sissies of the transition period.

We will not remain mere shadows.. Our feet are no
longer embedded in another era, and our existence is
not the existence of rank or privilege (Safa 1933: 1).

This inflammatory type of viewpoint was expressed
not in scientific or academic publications, but rather
in magazines that appealed to women, families and
the general public, written in a lighter language that
was easily understood by the populace, and was
intended for the most part to project the strength of
the Republic's projects encouraging modernity.

Among the works of art that allegorically portray
the War of Independence and history of the repub-
lic that succeeded it are M. Ruhi Arel's "Reception
of Atatürk" (1927), Abidin Elderoğlu's "Farewell"
(1933), Zeki Faik İzer's "On the Road to
Revolution" (1933), Turgut Zaim's "Gratitude of
Eastern and Western People to Atatürk."

In M. Ruhi Arel's "Reception of Atatürk," Ata-
türk's enthusiastic reception by the women of İstan-
bul has been transformed into a gay and festive cel-
ebration (cat. 23).

Abidin Elderoğlu's "Farewell" (1933) is an allegor-
ical representation of the transformation of the 'sick
old man' of the Ottomans into the healthy young
Republican woman and youth, as well as a statement
about the strength and support of the Turkish
woman in wartime (cat. 24).

Zeki Faik İzer's painting, "On the Road to
Revolution" (1933) is an attempt to tell the story of
the revolution (cat. 25). Atatürk is wearing civilian
clothing, while it is a woman who leads the way to the
revolution. The woman is the primary figure in the
composition. She carries a Turkish flag in her right



kat. cat. 24



kat. cat. 25



kat. cat. 23

¹⁷ Zeki Faik İzer'in "İnkılâp Yolunda" (1933) adlı yapıtının, Eugène Delacroix'ın "Halka Önderlik Eden Özgürlük" adlı yapıtından kopya olduğuna ilişkin tartışmalar için bkz. Yasa Yaman, Zeynep, "Türk Resminde Taklit Olgusu-I", *Türkiye'de Sanat*, 14, Mayıs/Ağustos 1994: 26-34.

ettiği yöne, aydınlık geleceğe bakmaktadırlar. Onların da önünde bir çocuk, elinde Cumhuriyet'in yeni tarihini ve Osmanlıca'dan arındırılmış yeni dilini simgeleyen bir kitap taşımakta, sol ayağıyla Osmanlıca yazılmış bir kâğıt parçasını ezmektedir. Belki de bu bir padişah buyruğudur ve anlatılmak istenen Cumhuriyet gençliğinin eski düzene başkaldırmasıdır. Orta düzlemde ise elinde bayrağıyla, çapasıyla Anadolu halkı bulunmaktadır. Kalabalık Atatürk'ün gösterdiği yönde ilerlemektedir. Kadının solundaki, Kurtuluş Savaşı'nı kazanan eli süngülü Türk askerleri ise düşmanı geriletmektedir. Bu utku yalnız düşmana karşı değil, gerici düşüncelere karşı da kazanılmıştır. En öndeki beyaz sakallı figür, ilerlemeye ve yeniliğe karşı eski düşünceleri simgelemektedir. Zeki Faik'in kadın figürü Halide Edip'i anımsatmaktadır. Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasında ve devrimlerin gerçekleşmesinde kadın ve haklarının önemi üzerinde durulmakta, gerçek çağdaşlaşmanın kadın ile birlikte olabileceği vurgulanmaktadır. Kadının üstüne bastığı temel taşında Cumhuriyet'in kuruluşu olan '1923' tarihi yer almaktadır. Resimde devrimlerin hemen tüm özeti görülmektedir: Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet'in kuruluşu, Ankara'nın başkent oluşu, Medeni Kanun'un kabulü, Harf Devrimi vd. tüm oluşumlar.¹⁷

Turgut Zaim'in, Cumhuriyet'in 10. yıldönümü nedeniyle 1933'te düzenlenen İnkılâp Sergisi'ne gönderdiği "Doğu ve Batı Halklarının Atatürk'e Arz-ı Şükranı" (1933, triptik) adlı yapıtında Atatürk, Türk bayrağının önünde, hem Batı hem Doğu Anadolu'dan yola çıkarak Ankara'ya gelerek ürettikleri meyve, sebze, bakliyat, hayvan, bal vb. ürünlerle teşekkür eden halk gösterilmiştir. Türk halkını Ankara yönetiminde bir araya getiren Atatürk genç, yaşlı, kadın, erkek çocuk köylü/çiftçilerle bir aradadır (res. 23).

hand; her head is turned towards the right as she gazes at Atatürk and the flag, next to her. Atatürk points forward with his left hand, indicating the future. Beneath his right arm are a young boy and a girl standing together and gazing toward the bright future that he indicates. In front of them is a child holding a book symbolizing the new history of the Republic and the new language, cleansed of its Ottoman influence; crushed under his left foot is piece of paper written in the old Ottoman Turkish. Perhaps the paper is a decree of the sultan, and the intended message is to encourage the youth of the Republic to rebel against the old order. In the center of the composition stands a crowd of Anatolians bearing hoes and flags in their hands and moving in the direction indicated by Atatürk. The Turkish soldiers to the woman's left are the victors in the Turkish War of Independence, forcing the enemy to retreat. The victory has not only been won over the enemy, but also over reactionary thought: the white-bearded figure in the foreground represents the old reactionary ideas that opposed progress and innovation. Zeki Faik's female figure bears a resemblance to Halide Edip. The importance of women and their rights in the winning of the war for independence is emphasized, along with the point that becoming truly contemporary can only take place with the participation of women. The cornerstone on which the woman stands is inscribed '1923,' the year of the foundation of the Republic. Almost the entire span of revolutionary change is summarized in the painting: the War of Independence, the foundation of the Republic, the establishment of Ankara as capitol, the acceptance of the Civil Code, the alphabet revolution, and other developments.²⁷

Turgut Zaim participated in the *İnkılâp Sergisi/Revolution Exhibition* organized to celebrate the tenth anniversary of the Republic with a painting entitled, "Gratitude of Eastern and Western Peoples to Atatürk" (1933). A triptych, it portrays Atatürk standing before the Turkish flag, receiving citizenry who have travelled from Eastern and Western Anatolia to Ankara bearing the fruit, vegetables, grain, animals,

²⁷ For a discussion of allegations that Zeki Faik İzer's "On the Road to Revolution, 1933/İnkılâp Yolunda, 1933" is a copy of Eugène Delacroix's "Freedom, the leader of the people"/"Halka Önderlik Eden Özgürlük" see Yasa Yaman, Zeynep, "Türk Resminde Taklit Olgusu-I", "Instances of Imitation in Turkish Art," *J. Türkiye'de Sanat*, 14, May/August 1994: pp. 26-34.

Erken Cumhuriyet dönemi resimlerinde, Cumhuriyet'in ve demokrasinin ülküselleştirilmesi adına Meşrutiyet'in o modern giyimli, entelektüel kadınlarının yerini köylü kadına bıraktığı görülmektedir. Bu nedenle 1930'lardan başlayarak İstanbullu değil, Anadolu'lu kadın görselleştirilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti toplumu için ülküselleştirilen bu yeni 'Türk kadını' imgesi –birkaç sanatçıyı dışarıda tutarsak, ki onların çoğunluğu da yaşamlarını yurtdışında sürdürmüşlerdir, ya da yapıtlarını ölümüne kadar özel notlar olarak saklamış ve izleyiciyle paylaşmamışlardır– neredeyse cinsiyetinden arındırılarak görselleştirilmiştir.

Başlangıçta, daha çok II. Meşrutiyet'in kentli kadını resmeden sanatçılar, özellikle de Cumhuriyet'in 10. yılından sonra değişik ortamlarda köylü kadını imgeleştirmişlerdir. Görüntüleri çoğu kez ideolojik bir anlamın gereçleri olarak simgesel bir anlam kazanan bu kadınlara resimlerde yaklaşamayız, bir değer savunulmasına aittirler, ama sanki kanlı canlı değildirlir.

honey and other products of their toil to present to him as an expression of their gratitude. Atatürk is shown among the young, the old, the men, women and children, the farmers and the villagers who were united under his administration in Ankara (ill. 23).

In the Early Republican era paintings we find that the Second Constitution/Meşrutiyet era intellectual women in modern dress produced as an idealization of the Republic and democracy have been replaced by women of the villages. As of the 1930s, it was not the woman of İstanbul but the woman of Anatolia who was depicted. The image of the "Turkish woman" presented as the ideal of the people of the Republic of Turkey (with the exception of only a few artists who, for the most part, were those living outside Turkey, or those who kept their paintings hidden as private notes until their deaths without sharing them with viewers) has been almost completely stripped of sexual identity.

Painters who at first had primarily depicted urban women of the Second Mesrutiyet period, began to produce images of village women in various settings, especially after the tenth anniversary of the Republic. These images for the most part are tools of ideological narrative with symbolic overtones, and are unapproachable as women in the paintings; they are a part of the defence of a value system rather than living, breathing human beings.

23 Turgut Zaim, *Doğu ve Batı Halklarının Atatürk'e Arz-ı Şükranı*, 1933, tuval üstüne yağlıboya, 181.5 x 737 cm (triptik), MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

23 Turgut Zaim, *Gratitude of Eastern and Western People to Atatürk*, 1933, oil on canvas, 181.5 x 737 cm (triptych), MSAU İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection



23

**Türk kadını her şeyi yapar: Dikiş diker, alışveriş eder, gezer, müzik dinler, dans eder, denize girer
Bu harika! Bu benim anladığım türden kadın!**

**The Turkish woman does it all: She sews, she shops, she promenades, she listens to music,
she dances, she swims
This is wonderful! This is the kind of woman I can understand!**

Fransız diplomatik heyetiyle Afrika'ya giden Eugène Delacroix, Fransızlar hesabına çalışan bir Kuzey Afrikalı'nın haremine girme olanağı bulmuş, bununla ilgili olarak güncesine, "Bu harika! Tıpkı Homer'in devrindeki gibi! Haremdeki kadın çocuklarıyla ilgileniyor, yün örüyor ya da nefis kumaşlar işliyor. Bu benim anladığım türden kadın" (Rautmann 1997: 148'den aktaran İnankur 2000: 143) diye not düşmüştür. Osmanlı haremine ilişkin anılarını yazan Leyla Saz'ın *Le Harem Imperial'de*, Çırağan Sarayı'ndaki harem yaşantısından "Kadınların ve ikballerin başlıca eğlencesi Kur'an, gazete, edebi eserler, özellikle tarih kitapları okumak, eliş ve müzikti." diye söz eder (Saz 1974: 102'den aktaran İnankur, 2000: 145).

I.

Osmanlı modernleşmesinde kadınlar, II. Meşrutiyet basınının gelişme gösterdiği dönemde, ev ekonomisinden yararlı çocuk yetiştirme bilgilerine, evliliğe kadar çeşitli konularda yayınlanan gazete, dergi, risale ve kitaplardan yararlı bilgiler ediniyorlardı. Açılan kız sanayi mekteplerinde, gelenekten gelen, kadının dikiş, nakış konusunda becerili olma istekliliği, eğitim ve öğretimle pekiştirilerek gerçekleştiriliyordu.

Modernleşme, kadınları yalnız kamusal alanda değil, geleneksel rolleri iyi üstlenme yönünde de biçimlendirmiştir. Sayıları kentli seçkin kadınlardan daha fazla olan öteki kadınlardan, kuracakları modern yuvaya düzen,

When Eugene Delacroix travelled to Africa with a French diplomatic delegation, he had the opportunity to enter the harem of a North African who worked for the French, and subsequently wrote of this in his diary, noting, "This is wonderful! It is just like in the era of Homer! The women in the harem care for their children, knit wool or embroider exquisite fabrics. This is the kind of woman I can understand!" (Rautmann 1997: 148 as related by İnankur 2000: 143). Leyla Saz wrote of harem life in the Çırağan Palace in her memoirs of the Ottoman Harem in "Le Harem Imperial", "the primary entertainment of the ladies and favorites consisted of reading the Quran, the newspaper, works of literature, especially history books, handwork and music." (Saz 1974: 102 as related by İnankur 2000: 145).

I.

In Ottoman modernization during the period of growth of the print media, women were able to obtain useful information on a range of subjects from home management to child-rearing and marriage from newspapers, magazines, pamphlets and books. The girls' technical schools that were opened encouraged the desire to become proficient in the traditional female arts of sewing and embroidery, and strengthened these skills with training and education.

Modernization not only affected women in the public environment, but also shaped the way they performed their traditional roles. Numbers of women far in excess of the number of privileged urban women were expected to exhibit system, discipline and

disiplin ve rasyonellik getirmeleri bekleniyordu. Maarif Vekâleti'nin yönetimi altında 1928'de kurulan Kız Enstitüleri¹⁸ ve daha sonraki tarihlerde onları izleyen Akşam Kız Sanat Okulları, kızlara evde modernleşmenin temel ilkelerini öğretiyorlardı (Arat 1998: 87-88). Kadının dikişten anlaması, tutumlu olması, evinin gereksinimlerini kendi becerileriyle karşılaması, aranan bir özellikti. Örneğin Nurullah Ataç'ın 1933'te *Yedigün*'de yayımlanan ve kadın-erkek eşitliğini irdeleyen "Kadın-Erkek Müsavatı" yazısını destekleyen fotoğraflarda kadın, büroda çalışırken, öğretmenlik yaparken, evde şefkatli bir anne olarak çocuklarına bakarken, temizlik yaparken, örgü örerken, elde ve makinede dikiş dikerken ve yama yaparken görselleştirilmiştir.¹⁹ Bu eşitliği destekleyen erkekle yan yana bir görüntüsü bulunmamaktadır (Ataç 1933: 6-7).

Hikmet Onat'ın "Dikiş Diken Kadın" (1929) (kat. 26), Melek Celâl Sofu'nun "Dikiş Diken Kadın" (1923) (res. 24) ve "Dikiş Dikenler" (1925) (kat. 27), İbrahim Çallı'nın "Dikiş Diken Kadın" (1927) (kat. 28) ve Ha-

rationality in the foundations of their modern nests. The *Kız Enstitüleri*²⁸ [Girls' Institutes] established under the direction of the Ministry of Education in 1928, along with the *Akşam Kız Sanat Okulları* [Evening Girls' Arts/Trade Schools] that succeeded them in later years, taught girls the basic principles of modernity within the home (Arat 1998: 87-88). A woman's skill in sewing, her thriftiness and her ability to meet the needs of the home with her own skills were desirable qualities. For example, in the photographs accompanying Nurullah Ataç's article entitled "Male-Female Equality," which appeared in *Yedigün* in 1933, this investigation of male-female equality is shown by photographs of women working in offices, teaching, as compassionate mothers at home looking after their children, cleaning, knitting, hand- and machine-sewing and making patches.²⁹ There are, however, no images of them side by side with the males supporting this equality (Ataç 1933: 6-7).

Painters like Hikmet Onat "Woman Sewing" (1929) (cat. 26), Melek Celâl Sofu "Woman Sewing" (1923) (ill. 24), and "Women Sewing" 1925 (cat. 27), İbrahim Çallı "Woman Sewing" (1927) (cat. 28) and Hamit Görele "Portrait/ Woman Knitting" (ill. 25),

¹⁸ Örneğin İsmet Paşa Kız Enstitüsü adı, bu enstitüye adını veren İsmet Paşa'nın da bu niyeti bizzat beslediğini ve yönlendirdiğini gösterir.

¹⁹ Diğer konularda birer görsel kullanılırken, dikiş, örgü, yama görüntüleri dört tanedir.



kat. cat. 26



kat. cat. 27



kat. cat. 28



24

24 Melek Celâl Sofu, *Dikiş Diken Kadın*, 1923, mukavva üstüne yağlıboya, 38.5 x 34.5 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

24 Melek Celâl Sofu, *Woman Sewing*, 1923, oil on cardboard, 38.5 x 34.5 cm., MSFAU İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection

²⁸ For instance, the name of the İsmet Pasha Girls' Institute is an indication of İsmet Pasha's personal commitment to this goal.

²⁹ While the other activities are shown once, there are four images of sewing, knitting and patching.

mit Görele'nin "Portre/Örgü Ören Kadın" (res. 25) resimlerinde olduğu gibi, sanatçılar, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde kadının ve kadınlığın önemli bir hünere sayılan ev ekonomisine de katkı sağlayan dikiş, nakış, örgü becerilerini görselleştirir.

II.

18. yüzyıl, 'Aydınlanma Felsefesi'nin yönlen-dirdiği, Avrupa uygarlığının kendini sorgula-ma, doğal/kültürel varlığını, kalıtını istifleme yüzyılı olduğu kadar Osmanlı İmparatorlu-ğu'nun etkileşime uğradığı Avrupa-Osmanlı kesişmesinin devrim kazandığı bir yüzyıldır da. Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Pa-şa'nın Kağıthane Deresi'nin kenarında yaptırdığı Sadâbad Sarayı, 'Lale Devri'nin ruhunu yansıtıyordu. Kağıthane Deresi ve çayır- lar Osmanlı tarihi boyunca bir açık havaya çıkış alanı, özellikle bahar ve yaz aylarında halkın, yabancıların, kadınların dolaşabildiği önemli bir mesire olmuştur (Eyice 1996: 9).

Abdülhamid devrinde sayfiye ve gezinti yerlerine gitmek modadır. Yazın Bostancı, Fenerbahçe, Çiftehavuzlar, Göksu, Kağıthane, Yoğurtçu Deresi, Küçüküsu vd. yerlerde kayık, sandal ve arabayla gezintiye çıkılır, piknik yapılırdı. Osmanlı döneminin kentleri doğa ile iç içeydi. Kent içi bahçeler ve bostanlarla doluydu ve yakın çevrede gezinti ve piknik yapılabilecek güzel, doğal köşeler vardı. Son Osmanlı döneminde gelenekselleşen mesire geleneği, Cumhuriyet döneminde piknikleşerek sürdü (Belge 1983).

Bir diğer günlük yaşam ögesi, iç içe geçmiş kafesi evleriyle tüm kaçgöç görüntüsüne karşı sürdürülen komşuluk ilişkileri, sokaklarda süren ticari yaşamdır. Kahvehaneler, gerek Osmanlı gerek Cumhuriyet döneminde en başta gelen toplanma yerleri olmuştur. Bu nedenle, Adalar'da, Üsküdar'da, Çamlıca'da,

portrayed women and their skills in sewing, embroidery and kitting – considered a contribution to the economics of the home – throughout the Meşrutiyet and Republican eras.

II.

The eighteenth century was a period marked by European civilization's examination of itself, its natural/cultural existence and a recognition of its inheritance encouraged by the 'Philosophy of Enlightenment' much as the Ottoman Empire was influenced by the European-Ottoman encounter, whose reciprocal influences provided momentum to change. The Sadabad Palace constructed on the banks of the Kağıthane Stream by the Grand Vizier Nevşehirli Damat İbrahim Paşa reflected the soul of the 'Tulip Period'. The Kağıthane Stream and meadows had been an important recreation spot throughout Ottoman history for open air excursions, especially during the spring and summer months, for the general public, for foreigners and for women (Eyice 1996: 9).

During the reign of Abdülhamit it was fashionable to go on pleasure trips and visit summerhouses. During the summer months, Bostancı, Fenerbahçe, Çiftehavuzlar, Göksu, Kağıthane, Yoğurtçu Deresi and Küçüküsu would be visited by rowboat, skiff and carriage, with picnics being organized there. During the Ottoman era the cities were in close proximity to nature. The interior of the city was full of flower and vegetable gardens and in the immediate vicinity there were many beautiful natural settings in which to stroll and picnic. The excursions (*mesire*) that became a tradition during the late Ottoman period continued as picnics during the Republican period (Belge 1983).

Other elements of daily life included maintaining neighborly relationships and conducting commercial life in the streets, despite the appearance given by the tightly screened windows and the segregation and veiling of women. Coffeehouses were the pri-



25

25 Hamit Görele, *Portre (Örgü Ören Kadın)*, tuval üstüne yağlıboya, 80 x 60 cm., Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

25 Hamit Görele, *Portrait (Woman Knitting)*, oil on canvas, 80 x 60 cm., Ankara State Painting and Sculpture Museum Collection



26 Halil Paşa, *Uzanan Kadın*, 1894, tuval üstüne yağlıboya, 41 x 60 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

26 Halil Paşa, *Woman Lying Down*, 1894, oil on canvas, 41 x 60 cm., MSFAU İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection



kat. cat. 30



kat. cat. 29



27

27 *Resimli Roman*, Nisan 1909

27 *Resimli Roman*, April 1909

Boğaz'da vb. uygun alanlarda, kır ve deniz kahvelerindeki, çay bahçelerindeki toplantılar, resimlere de konu olmuş, Cumhuriyet dönemi boyunca Türkiye'ye de yansıyan Batı'nın giyim modaları açık hava kahvelerinde oturan çarliston saç biçimli, hasır şapkalı kadınlar görüntülenmiştir.

II. Meşrutiyet'in 'adalet', 'danışma', 'eşitlik', 'kardeşlik', 'özgürlük' ilkeleri doğrultusunda korunmaya çalışılan Osmanlı bütünlüğü içinde, kişi özgürlüğü ve kadın hakları konusunda yeni ve ileri adımlar da atılıyordu. Halil Paşa'nın hasta ya da yorgun izlenimi veren "Uzanan Kadın"ını (1894) (res. 26) dışarıda tutacak olursak kahve öğüten, resim yapan, dikiş diken, ormanda ve Bostancı plajında dolaşan kadınlarında da bir dışa açılma, ev içi uğraşlarını sergileme isteği vardır.

Tevfik Fikret'in "Bebek Sırtları" (kat. 29), Halil Paşa'nın "Göztepe'den" (1905) (kat. 30) ve "Peyzaj" (1911) (kat. 31), İzzet Ziya'nın "Şemsiyeli Kadın" (1911) (kat. 32), Namık İsmail'in "Çarşafli Kadınlar" (kat. 33), Şehzade

many gathering places during both the Ottoman and Republican eras. Consequently, gatherings in country and seaside coffee- and teahouses in Üsküdar, Çamlıca, on the Bosphorus and the Prince's Islands and other appropriate venues became the subject of paintings as well, and throughout the Republican period the fashions of the West as reflected in Turkey made their appearance in paintings of women seated in cafés, with their Charleston-era hairstyles and straw hats.

Progressive new steps were to be taken towards personal freedom and women's rights within the framework of the principles of justice, mutual consultation, equality, fraternity and freedom that the Second Constitution attempted to promulgate while preserving the Ottoman entity and identity. With the exception of Halil Paşa's "Woman Lying Down" (1894) (ill. 26) whose appearance is one of fatigue or illness, the women in his paintings seem to display the desire to open out and be observed while they were involved either in household activities like grinding coffee, painting pictures and sewing, or in strolling in the forest or on the beach in Bostancı.



kat. cat. 31



kat. cat. 32



kat. cat. 33



28

28 Resimli Roman, Temmuz 1907

28 Resimli Roman, July 1907



kat. cat. 36



kat. cat. 34



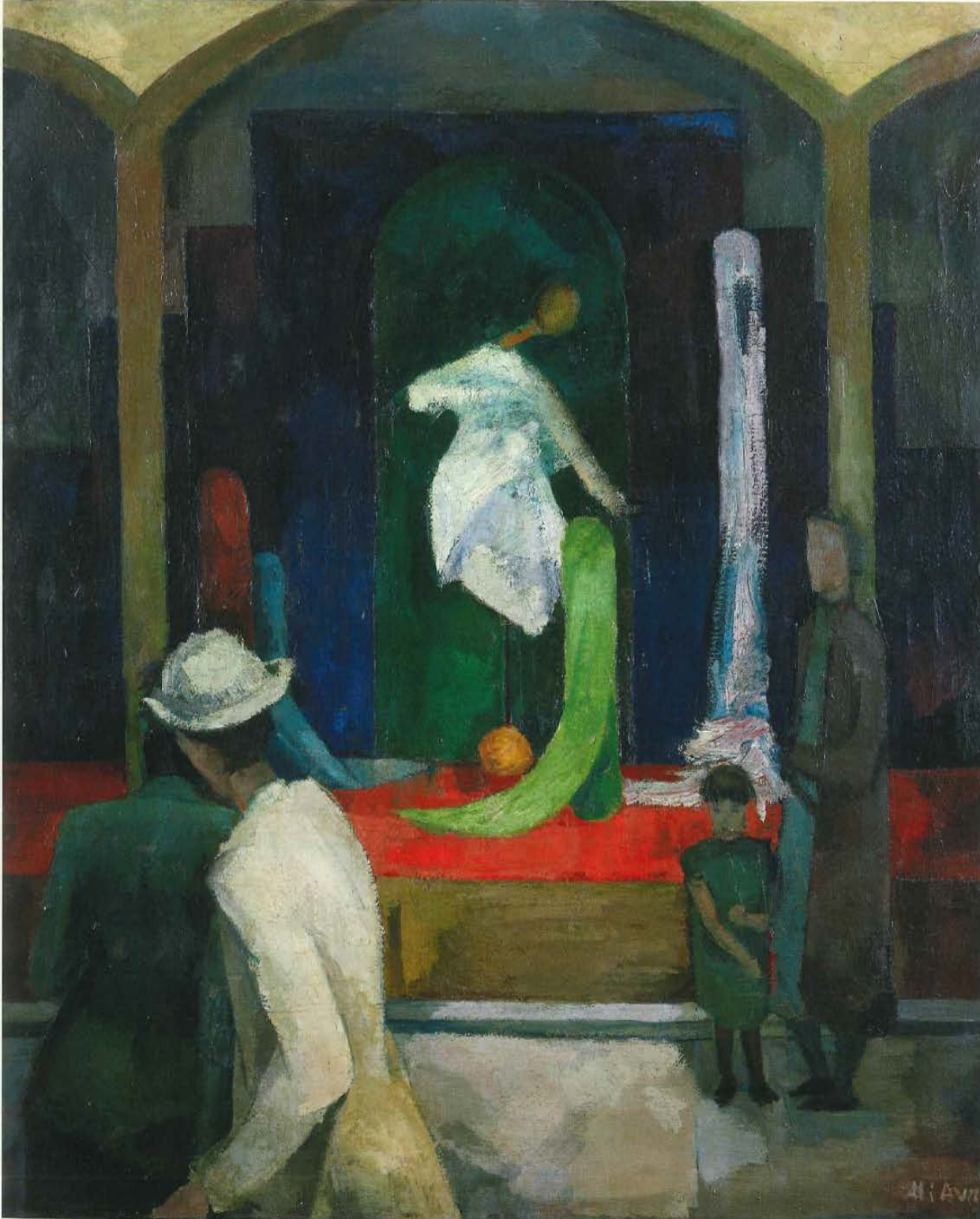
kat. cat. 35

Abdülmecid'in "Yalı Önünde Kadınlar" (1922-24) (kat. 34), Naci Kalmukoğlu'nun "Kayıkta Gezinti" (kat. 35), İbrahim Çallı'nın "Kayıkta Sevgililer"inde (kat. 36), gezmele-
rin, kayık sefalarının izlerini buluruz. Abdül-
hak Şinasi'nin *Boğaziçi Anıları*'nda 'Türk ve
İstanbullu' bir zevkin ürünü olarak dile getir-
diği kayık sefaları, 'kayıklar ve kadınlar' yalnız
Türk sanatçıların değil örneğin Zonaro gibi
yabancı sanatçıların da ilgisini çekmiştir (Hisar
1978: 23; Germaner ve İnankur 2002: 184).
Refik Halid Karay, denizde gezinme yerlerini
Göksu, Kağıthane, Kalender, Yoğurtçu Dere-
si, Küçüksu, mehtapta Kanlıca Körfezi olarak
sıralar. Kayıkla dolaşmak, arabayla dolaşmaya
benzemez, kadın kendini gizleyemez, sandal-
ların her tarafı açıktır. Bu gezintiler gerçekten
görüşüp bakışmak, tanışmak için en iyi tercih-
tir (Belge 1983: 843).

Gezintiler, mesireler ve müzik eğlenceleri
kadınların da yaşamına girmiştir. Tanzimat ve
Meşrutiyet aydınları Fatma Aliye Hanım, Ni-
gâr Hanım, Mihri Müşfik Hanım gibi kadın-
larla, kadının eğitilmesi, evlilik kurumunun
düzenlenmesi, tek eşlilik, toplumsal yaşamda
rahat hareket etme benzeri haklar için birlikte
davranıyorlardı. Bu dönemde kimi kadınlar
kapalı konak yaşamının içinde olmaya başkal-
dımış, büyük kentlerde ev ve konak dışına
çıkma, Boğaziçi'nde mehtap gezilerine katıl-
mayı, Beyoğlu'nda alışveriş yapmayı başarmış-
lardır (Belge 1983 ve Güzel 1985). Alışveriş
merkezleri, pazar yerleri ve burada toplanan
halk ve bu kalabalık içinde kadınlar İstanbul,
Ankara ve Anadolu'da farklı görüntüler verir-
ler. Örneğin İstanbul'da Beyoğlu'ndaki bir vit-
rine bakan ile Ankara'daki bir pazar yerinden
alışveriş edenlerin kimliği, yaptıkları alışverişler
farklılık gösterir. Ali Avni Çelebi'nin "Vitrin"i
(1926) (res. 29) kentli kadının beğenisine uy-
gun düzenlenmiş bir vitrinde, moda olanı ser-
giler. Nurettin Ergüven'in "Eski Ankara'da

We can trace their excursions and entertainments
in Tevfik Fikret's "Hillside above Bebek" (cat. 29),
Halil Paşa's "From Göztepe" (1905) (cat. 30) and
"Landscape" (1911) (cat. 31), İzzet Ziya's "Woman
with Parasol" (1911) (cat. 32), Namık İsmail's
"Veiled Women" (cat. 33), Abdülmecid Efendi's
"Women in front of the Yalı" (cat. 34), İbrahim
Çallı's "Lovers in a Caique" (cat. 36), Naci
Kalmukoğlu's "Touring in a Caique" (cat. 35). In
Abdülhak Şinasi's *Memories of the Bosphorus* he
recounts the caique excursions that were a special
source of pleasure for "Turks and Istanbultes", and
that were the subject of interest not only of Turkish
artists, but of foreign painters like Zonaro as well
(Hisar 1978: 23; Germaner and İnankur 2002: 184).
Refik Halid Karay lists the seaside excursion
favorites as Göksu, Kağıthane, Kalender, Yoğurtçu
Deresi, Küçüksu and Kanlıca Bay in the moonlight.
The boat excursions, unlike a carriage ride, did not
afford much privacy, as the women were exposed
from every angle. These excursions were the best
choice for seeing and being seen, for getting
acquainted (Belge 1983: 843).

Pleasure trips, excursions and musical entertainment
had become a part of women's daily lives. Intellectuals
of the *Tanzimat* and *Meşrutiyet* Periods, joined forces
with women like Fatma Aliye Hanım, Nigâr Hanım,
Mihri Müşfik and other women in the struggle for
women's education, orderly arrangements within the
institution of marriage, monogamy and the right to
freedom of movement within the social system. During
this period some women rebelled against their
restricted lives sequestered in mansions, and in the
larger cities succeeded in moving about freely outside
their homes, joining moonlit excursions on the
Bosphorus and shopping in Beyoğlu (Belge 1983 and
Güzel 1985). The appearance of the populace and the
women shopping among them in the shopping districts
and markets of İstanbul, Ankara and Anatolia are quite
different. For instance, there is quite a distinction
between the identity and purchases of the persons
looking into showcases in İstanbul's Beyoğlu district



29 Ali Avni Çelebi, *Vitrin*, 1926,
tuval üstüne yağlıboya,
90 x 73 cm., Kemal Bilginsoy
Koleksiyonu

29 Ali Avni Çelebi, *Showcase*,
1926, oil on canvas,
90 x 73 cm., Kemal Bilginsoy
Collection



kat. cat. 40



kat. cat. 41



kat. cat. 42

Pazar Yeri" (kat. 40), Halil Dikmen'in "Yörükler" (kat. 41), Sami Yetik'in "Ankara Saman Pazarı" (1926) resimleri geleneksel doku içindeki hayvan pazarlarını, kadının günlük gereksinim alışverişini temsil ederler (kat. 42).

III.

Kırlarda yapılan müzik eğlencelerinin yanı sıra Osmanlı haremde eskiden beri musiki ile uğraşan kadınların, Abdülmecid sarayında bir de fanfarlarda, orkestralarda müzik yaptıkları besteci Şair Leyla Hanım'ın (Saz) anılarından öğrenilmektedir. Harem-i Hümayun'da değil sultan hanımların saray ve konakları için de Batı müziği ile uğraşan kızlardan müzisyenler yetiştirildiği bilinmektedir. II. Mahmud'un kızı Adile Sultan'ın himayesinde keman, viyolonsel, klarnet, obua gibi çalgılardan oluşan bir kadın orkestrası bulunuyordu. Donizetti'nin ölümünden sonra kurulan bu kadın orkestraları cariyelerin, kalfaların Batı müziği dersleri almalarına neden olmuş, 'alafranga' müzik beğenisi saray ve çevresinde yerleşmiştir (Aksoy 1985: 1219-1220; Pekin 1999: 9). Kültürel değişim ve başkalaşım ortamında II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet dönemine kadar tartışılan ve ondan sonra da süren Türk müziği-Batı müziği çatışması, dönemin resimlerine de yansımıştır. Cumhuriyet'le birlikte saray, konak gibi sınırlı çevrelerden daha geniş bir toplum kesimine yayılmıştır. Müzik, konser salonlarında, barlarda, özel yerlerde vd. mekânlarda da icra edilmeye başlanmış, Anadolu müziği ve köylü kadının müzikle ilişkisi de resimlere konu olmuştur.

Haremde kadınların sazlı eğlenceler yaptıkları bilinmektedir. Osman Hamdi'nin müzik yapan kızları (kat. 43), II. Meşrutiyet'in ilanı-na değin sarayda kapalı bir yaşam süren Şehzade Abdülmecid'in "Harem'de Beethoven"i gibi yapıtlarda da kadınlar, bu özgür ve eşit-

and those shopping in a local market in Ankara. Ali Avni Çelebi's "Showcase" (1926) displays fashionable goods arranged to suit the taste of the urban woman (ill. 29). Nurettin Ergüven's "Marketplace in Old Ankara" (cat. 40), Halil Dikmen's "Nomads" (cat. 41), Sami Yetik's "Samanpazarı (Hay Market) in Ankara" (1926) (cat. 42) represent the traditional texture of the animal markets and women's purchases of their everyday necessities.

III.

Apart from the musical entertainments in the countryside, women of the Ottoman harem had occupied themselves with music for a long time past; the composer Poetess (Şair) Leyla Hanım (Saz) speaks in her memoirs of their participation in fanfares and orchestras in the palace of Abdülmecid. It is known that young women musicians who played western music were trained to perform, not only for the Imperial Harem, but also for the palaces and mansions of the sultans' wives and children. Mahmud II's daughter Adile Sultan had under her patronage a women's orchestra with such instruments as violin, cello, clarinet and oboe. These women's orchestras, established after the death of Donizetti, were responsible for the lessons in Western music taken by odalisques and ranking female servants, and the taste for "a la Franca" music became firmly established in the palace and its circles (Aksoy 1985: 1219-1220; Pekin 1999: 19-20). In this environment of cultural change and transformation, the controversy over Turkish music vs. Western music that lasted from the Second Constitution/Mesrutiyet until the Republic and beyond was also reflected in the paintings of the period. With the Republic, it spread from the restricted environment of the palaces and mansions to a wider social group. Musical performances began to be held in concert halls, bars, private venues and other locations, and both Anatolian music and the village woman's relationship with music became the subject of paintings.

likçi hava içinde etkendirler. Kendine güven duyan, erkekle aynı mekânda, sanatı ve bilimi evrensel anlamda tüketen ve üreten olarak gösterilmişlerdir. Şehzade'nin 'harem'i, batılının gözündeki kadınlara ait, kadın cinselliğini anımsatan, 'harîm'den öte bir mekândır. "Harem'de Beethoven" (1915), kadının sanatsal uğraşında ve sanatı tüketimindeki ortaklığı göstermesi açısından oldukça bilgi vericidir (res. 30). Resim, heykel ve müziğin bir araya geldiği yapının konusu Şehzade'nin Bağlarbaşı'ndaki köşkünde geçmektedir. Salonun gerisinde ve ortada beyaz mermer kaidenin üzerinde Sultan Abdülaziz'in C. F. Fuller tarafından yapılmış bronz döküm at üzerinde heykeli bulunmaktadır. Sağdaki dresuarın üzerinde Beethoven'ın alçıdan ya da mermerden bir büstü, duvarda da romantik etkili bir manzara resmi yer almaktadır.

Köşkü sık sık ziyaret eden şair Nigar Hanım'ın 8 Kasım 1917 tarihli güncesinde yazılı olan;

*Her gece, Prens'in kıymetli tabloları arasında
piyano, çift keman, çift alto, iki viyolonselden
ibaret musiki heyetini dinleyerek –ki sanatkârlar,
Prens ve Refikası ve nöbetle altı kalfadan
müteşekkildir– ruhani bir coşkunkluk içinde
vakit geçirdim.*

anlatımı, tablonun gerçek ortamına ışık tutmaktadır (Şair Nigar 1959: 86 ve Şair Nigar 1959: 86'dan aktaran Germaner ve İnankur 1992: 184).

"Haremde Beethoven", haremden iki kadın, bir erkek icracıdan oluşan müzisyenler ile üç kadın ve II. Meşrutiyet'in ilanından sonra bütün ordu birlikleri için kabul edilen haki üniforması içinde onların verdiği konseri dinleyen Şehzade Abdülmecid'den oluşan bir kompozisyonudur. Abdülmecid Efendi bir kanepede oturur yanında tören paltosu, kalpağı

It is well known that the women in the harem held performances of traditional Turkish music. In works like those of Osman Hamdi's girls playing music (cat. 43) and the painting of the Prince Abdülmecid, "Beethoven in the Harem" (1915) and "Goethe in the Harem" (1917) who spent a restricted life in the seraglio until the proclamation of the Second Meşrutiyet, the women perform in a free and egalitarian atmosphere. They appear confident, sharing their surroundings with men, and are portrayed as both the producers and consumers of art and science in the most universal sense. The 'harem' of the Prince is a far cry from the 'harîm' belonging only to women, suffused with their sexuality, that was the image in western eyes. "Beethoven in the Harem" (1915) is very informative from the viewpoint of displaying the partnership of the woman's artistic endeavour and her consumption of the art (ill. 30). The subject of this work where painting, sculpture and music join together takes place at the Caliph's palace in Bağlarbaşı. At the center, towards the rear of the salon, is C. F. Fuller's bronze sculpture of Sultan Abdülaziz on horseback, mounted on a white marble pedestal. To the right is a plaster or marble bust of Beethoven, and a landscape influenced by the Romantics hangs on the wall.

The poetess (Şair) Nigar Hanım, a frequent visitor to the lodge, made the following entry in her diary on November 8, 1917.

*I spent every evening in a state of spiritual
exuberance among the Prince's valuable paintings,
listening to a musical group – the artists of which
consisted of the Prince and his consort and by turns,
six of his ranking servants – perform with piano,
two violins, two alto and two violoncellos,*

thus shedding light on the true atmosphere of the painting (Şair Nigar 1959: 86 and Şair Nigar 1959: 86 as related by Germaner-İnankur 1992: 184).

"Beethoven in the Harem" (1915) is composed of three musicians (consisting of two harem women and



Kat. cat. 43

²⁹ Şehzade Abdülmecid'in bu yeğlemesi, Avrupalının gözünde kadınlardan oluşan haremi, erkeklerle ortaklaşan bir mekâna dönüştürmek için yapılmış olmalıdır.

ve kılıcı, ayaklarının önünde üstüste yığılmış nota kitapları bulunur. En üstteki kitapta 'Beethoven II' yazmaktadır. Resmin sağ alt köşesinden başlayan diagonaline arkası dönük olarak yerleşmiş Şehzade Abdülmecid'in karşısında keman çalan, Şehsuvar Kadınefendi, salonun gerisinde piyano çalan kişi, asıl adı Ofelya olan Hatça Kadın'dır. Abdülmecid viyolonsel çalan ve aslında bir kadın olan Behruze Kalfa'yı, daha sonra resminde genç bir erkeğe dönüştürmüştür.³⁰ Mekânın solunda ayakta duran iki genç kadından önde olanı, Abdülmecid'in diğer eşi Mehisti Kadınefendi'dir, öbür iki kadının kimliği ise bilinmemektedir. Şehzade Abdülmecid'in harem içindeki yaşamını dışa açan bu yapıt, mekânın kurgulanışı, kullanılan mobilya ve aksesuarlar, kadınların hal ve tavırları ile giyimışleri, yapılan müziğin batılı referansları ile Doğu'nun alışıldık harem görüntüsünün dışına çıkmış, öte yandan Osmanlı aile düzenini göstermesi açısından da aile resimleri içinde ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur (Gürçağlar 2000: 138-140).

Müfide Kadri'nin "Kırda Kadınlar"ı (1910) bu tanımlamaya girmez, ama sanki bir düş ortamında batılı izlenimcilerden esinlenerek bize uyarlanmış peri kızlarının piknik ve müzik şöleni gibidir (kat. 44). Eren Eyuboğlu ise "Saz Çalan Kadın" (1944) adlı yapıtında köylü kadının müzikle uğraşını resimlemiştir (kat. 45).

Hamit Görele'nin "Konser"i, Şehzade Abdülmecid'in "Harem'de Beethoven" (res. 30). geleneğinin Cumhuriyet dönemindeki bir görüntüsü gibidir (res. 31). Modern bir aile ortamı içinde küçük bir çocuk piyano çalmakta, bir erkek ve üç kadın da onu izlemektedir. Piyanoya yaslanmış muhtemelen baba olan erkek ile çocuğun yanındaki tabureye oturmuş öğretici, dikkatlerini performansla yönlendirmişlerdir. Piyanonun üstünde yer alan Atatürk büstü, bu tür müziğin destekleyicisi olarak ona duyulan saygı ifadesini, yapılan icraata katmaktadır.

one male performer) with three women and Abdülmecid Efendi listening to their performance. Abdülmecid Efendi is dressed in the khaki uniform that was adopted by all army units after the declaration of the *Second Meşrutiyet*. Abdülmecid Efendi is seated on a sofa, next to him his ceremonial overcoat, his kalpak and his sword, and at his feet a pile of books of music. The top one reads, "Beethoven II" Abdülmecid is seated with his back turned to the diagonal that begins at the lower right corner of the painting, and facing him, playing the violin, is Şehsuvar Kadınefendi. To the rear of the salon playing the piano is Hatça Kadın, whose real name is Ofelya. Abdülmecid later transformed the figure of the cellist, actually a woman named Behruze Kalfa, into a young man.³⁰ Of the two young women standing at the side of this scene, the one at the front is Abdülmecid Efendi's other wife, Mehisti Kadınefendi, but the identities of the remaining two women in the painting are unknown. In this painting revealing Prince Abdülmecid's life within the harem, the assembly of the composition, the furniture and accessories utilized, the women's attitude and behavior, as well as the reference to Western music, are a great departure from the usual depiction of the Oriental harem; at the same time the painting has an exceptional place among family portraiture, from the viewpoint of its depiction of the Ottoman family order (Gürçağlar 2000: 138-140).

Müfide Kadri's "Women in the Countryside" (1910) does not belong in this category, but rather resembles a picnic and music festival in an imaginary world inhabited by fairy-like creatures, inspired by Western impressionism but adapted to us (cat. 44) Eren Eyuboğlu, in "Woman Playing the Saz" (1944) portrays a village woman's occupation with her music (cat. 45).

Hamit Görele's "Concert" is like a glimpse of the continuation of the tradition of Abdülmecid Efendi's "Beethoven in the Harem" into the Republican period (ill. 31). In a modern family atmosphere, a young child plays the piano while a man and three women observe her. The male figure, probably the father,



kat. cat. 44



kat. cat. 45

³⁰ Prince/Caliph Abdülmecid's preference for a male figure must have been due to a desire to portray the harem, which was exclusively a place for females in European eyes, as a milieu shared with men.



30



32



31

30 Şehzade Abdülmecid, *Haremde Beethoven*, 1915, tuval üstüne yağlıboya, 155.5 x 211 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

30 Prince Abdülmecid, *Beethoven in the Harem*, 1915, oil on canvas, 155.5 x 211 cm., MSFAU İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection

31 Hamit Görele, *Konser*, tuval üstüne yağlıboya, 130 x 162 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

31 Hamit Görele, *Concert*, oil on canvas, 130 x 162 cm., MSFAU İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection

32 *Ümid*, sayı: 18, 1921

32 *Ümid*, no: 18, 1921

IV.

Tanzimat döneminde saraya yakın küçük bir seçkin grup, batılılaşmış yaşamın birçok kurumuna, bu arada balolara katılmaya başlamış ve bu tür eğlencelere alışmıştı. 1839 yılında bir Fransız gazetesinde:

İstanbul'dan haber verildiğine göre, Sultan Mahmud'un doğum günü olan bu ayın beşinde, debdebeli bir merasim yapıldı. Gündüzün Hırka-i Şerif tezahüratla tavaf edildi. Fransa, İngiltere, Rusya sefirlerinin ve bütün kordiplomatiğin davetli olduğu ziyafetten sonra, Harem'de, padişah karlarının, kendilerini davet eden herkesle dans ettikleri harikulâde bir balo verildi.

denilmektedir (Okay 1975).

19. yüzyıl sonunda İstanbul'da özellikle Pera'da açılan Avrupalı kafelerin, birahanelerin (Flamme, Café Couron, Alkasar, Vage gibi) müşterilerinin çoğunluğu Türk'tü. Buralarda karnavallar, maskeli balolar yapılıyordu.

Cumhuriyet döneminde de, önemli kutlamaların en belirgin etkinliği balolardı. Cumhuriyet Balosu, 23 Nisan Çocuk Balosu vd. *Aylık Mecmua*'nın Mayıs 1927 sayısında yayınlanan bir fotoğrafın altında "Dans iptilası memleketimizde de salgın halindedir. Her akşam sabahlara kadar birçok çiftler mütemadiyen dans etmektedir." yazısı yer almaktadır. Beyoğlu'nda, Fikret Adil'in *Garden Bar Geceleri* kitaplarında söz ettiği dans salonları çoğalmış, Taksim Bahçesi'nde beş çaylarında ya da akşam yemeklerinde dans edilir olmuştu. Yakup Kadri ise *Ankara* romanında, Ankara Palas'ın büyük salonunda düzenlenen Noel ve yılbaşı balolarının görkemini anlatıyor, baloya katılacakların iki ay öncesinden İstanbul terzilerine taşındığından söz ediyordu (Karaosmanoğlu 1934: 105).

Hikmet Feridun Es'in *Yedigün* dergisinde kaleme aldığı "25 Kuruşa Eğlence. 1933'te

leaning against the piano and the instructor on the stool beside the child are concentrating on the performance. The bust of Atatürk atop the piano contributes to the expression of the sense of respect felt for him as a proponent of this type of music.

IV.

During the *Tanzimat*, a small exclusive group within palace circles began to participate in many different institutions of the westernized life style, among them attending balls, and became quite habituated to this type of entertainment. In 1839, a French newspaper reported:

According to news from Istanbul, the birthday of Sultan Mahmut was celebrated on the fifth of this month with a ceremony full of pomp and splendor. During the day the Mantle of the Prophet was displayed in procession. After the banquet attended by the French, British and Russian ambassadors and the entire diplomatic corps, a magnificent ball was held in the Harem, where the wives of the sultan danced with everyone who invited them to do so (Okay 1975).

By the end of the nineteenth century, the majority of the clients of the European style cafés and pubs (such as Flamme, Café Couron, Alkasar and Vage) were Turkish. Carnivals and Mardi Gras fêtes, celebrations and masquerade balls were held in these establishments.

During the Republican period as well, the most popular events in important celebrations were balls. An article accompanied by a photograph in the May 1927 issue of *Aylık Mecmua* [Monthly Magazine] referred to the Republic Ball, the 23rd of April Children's Ball, etc.: "The dance craze has reached the scale of an epidemic in our country. Every evening many couples dance continuously until dawn. The number of dance halls in Beyoğlu, mentioned by Fikret Adil in his book, *Garden Bar Geceleri*

Bir Beyoğlu Gecesi” yazısında 1993’ün Beyoğlu gecelerinin 1926’daki Beyoğlu gecelerinden farkını anlatır:

Tarifi tuzlu, büyük barların önünden geçerseniz kapıları kapalı, içerisini karanlık görürsünüz... Otomobilinizin kapısını açarak hürmetle selâm duran eski Rus cenaralı pala bıyıklı bar kapıcısı artık kayıplara karışmıştır. Eskiden Garden Bar’dan Pera Palas’a doğru ilerlerken işittiğiniz boğuk saksofon sesi artık susmuştur... İsmokinli, fraklı erkeklerle, lame iskarpinli, beline kadar açık gece tuvaletli kadınların neşeli neşeli kapıdan girdiklerini göremezsiniz...

Ucuzlayan ve yaygınlaşan bar kültürü, daha sıradan kadınları barlara çekmiş, barlara ayrı ayrı giden kadınlar ve erkekler orada bir araya gelerek dans etmeye başlamışlardır. Bu dans çılgınlığı öyle yaygınlaşmıştır ki, Hikmet Feridun Bey, barlardan birinde gündüzleri Güzel Sanatlar Akademisi’nde ressamlık, geceleri dans hocası yapan Bahri Bey ve Halit Bey adında iki gençle de tanıştırılmıştır. İbrahim Çallı’nın Refik Epikman’ın, Ali Avni Çelebi’nin pistte çılgınca dans ettikleri kadınlar da aynı ‘monden’ kadınlar olmalıdır.

İbrahim Çallı’nın “Balo”su, Hikmet Feridun’un betimlediği “Smokinli, fraklı erkeklerle, lame iskarpinli, beline kadar açık gece tuvaletli neşeli kadınlar”ın eğlencesine karşılık gelmektedir (kat. 46). Kendinden emin, güvenli, modern, şık giyimli, yarı esrik bu kadınların uçuşan şalları bize dansın ritmini duyumsatırken, yorgunluktan oturmuş dinlenirken gösterilmeleri balonun hakkını vermiş olmanın hazı içinde olduklarını düşündürür. Refik Epikman’ın “Bar”ı aynı coşkunun farklı bir gösterimidir (kat. 47).

Ali Avni Çelebi’nin “Maskeli Balo”su (1928) bir yandan da oryantalist batılı bakışın yapıbozumuna dönüşen gizemli bir anlatıdır

[Nights at the Garden Bar], had increased. Five o’clock tea and evening meals in the Taksim Bahçesi [Taksim Garden] had become occasions to dance. In his novel *Ankara*, Yakup Kadri described the splendor of the Christmas and New Year’s balls held in the grand ballrooms of the Ankara Palas, and mentioned that ballgoers would spend the two months prior to the event sequestered with their İstanbul dressmakers (Karaosmanoğlu 1934: 105).

Hikmet Feridun Es (1933: 6-8), in his article, “Entertainment for 25 Kuruş (cent): A Beyoğlu Night in 1933,” describes the difference between the Beyoğlu nights of 1926 and those of 1933:

If you pass in front of the high-priced big bars, you will only see darkness beyond their closed doors... The bar doorkeeper, an old thickly-moustachioed Russian general who opened the door of your automobile and saluted you respectfully, is a thing of the past. The muffled sound of the saxophone that one used to hear while walking from the Garden Bar toward the Pera Palas has been silenced... Gone are the men in tuxedos and frock coats accompanied by women in lamé slippers and décolleté evening gowns who used to pass gaily through those doors...

The bar culture that had become both more widespread and less expensive now attracted a more common type of woman to the bars, and the men and women who came separately to the bars had begun to meet and dance there. This dance craze had spread to the extent that in one of these bars, Hikmet Feridun Bey was introduced to two young men named Bahri Bey and Halit Bey who worked at the Academy of Fine Arts during the day and taught dancing in the bar at night. The women who danced madly on those dance floors with İbrahim Çallı, Refik Epikman and Ali Avni Çelebi must have been these same ‘mondaine’ women.

İbrahim Çallı’s “Ball” was a response to the entertainments described by Hikmet Feridun’s “men in

(res. 34). Yapıt oldukça karmaşık ilişkiler örüntüsü içerir. Resim, içine aldığı diğer resimle anlam kazanır. "Maskeli Balo" tablosunun orta planında yer alan bu resim, resimsel düzenlemeyi farklı derinlikte üçe ayırır. Resim, içindeki resmin ortasında portreleştirilmiş, masum görünümlü çıplak genç kızın elinde opera dürbününe ya da küçük bir maskeye benzer nesne, sağında ve solunda ise Uzakdoğulu figürler bulunur. Elinde maske tutan sarı giysili bir kadın solda, birbirine sarılmış üç kişi sağdadır. Diğerinin arkadan sarıldığı kadın yüzünü yelpaze ile izleyiciden saklar. Sarımanmanın arasında kalan beyaz giysili diğer fi-

tuxedos and frock coats and merry women in lamé slippers and décolleté gowns". The floating shawls of these confident, secure, modern, well-dressed, somewhat intoxicated women makes us feel the rhythm of the dance, while their depiction resting, seated in exhaustion, but with the pleasure of having given the ball its due, is thought-provoking (cat. 46) Refik Epikman's "Bar" offers a different representation of the same exuberance (cat. 47).

Ali Avni Çelebi's "Masquerade Ball" (1928), on the other hand, becomes a mystical deconstruction of the orientalist western viewpoint (ill. 34). The work contains a web of rather complicated relationships, and makes sense when one takes into account the



kat. cat. 46



kat. cat. 47



33 Cumhuriyet Balosu. Fotoğraf: Selahattin Giz

33 Republic Balls. Photograph: Selahattin Giz

gürün ise yüzü görülmez. Bu figürlerin tuval yüzeyindeki tabloya mı, yoksa resmin kendisine mi ait olduğu kuşku yaratıcı bir belirsizlikle verilmiştir. Resmi tam ortadan iki farklı alana ayıran diğer resmin arkasındaki devingen kaotik kalabalığın ne yaptığı yeterince belirgin değildir. Bu karmaşıklıktan sıyrılarak tablonun şasisine abanan ve öne doğru bakan figür, ön ve arka düzlem arasındaki kopuk ilişkiyi sağlayan bir enerji alanı yaratmaktadır. Tablonun hemen önünde ve iki yanında farklı kültürlerden çiftler ve insanlar gösterilmiştir. Solda, elinde maske tutan, beline bir kumaş sarmış, üstü çıplak kara derili bir erkek vardır.

other painting within it. This painting in the middle ground of "Masquerade Ball" separates the composition into three levels of different depths. In the center of the painting within the painting we see the portrait of an innocent-looking nude young girl holding an object that resembles opera glasses or a mask; to its left and right are figures from the Far East. At the left is a woman in yellow clothing holding a mask and to the right are three embracing figures. One of them hides the face of the woman he is embracing from behind from the viewer with a fan. The face of the figure in white cannot be seen between the embracing couple. These figures have been rendered in such a way that it is unclear whether they are a

34 Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo*, 1928, tuval üstüne yağlıboya, 139 x 187 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

34 Ali Avni Çelebi, *Masquerade Ball*, 1928, oil on canvas, 139 x 187 cm., MSFAU İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection



34

Onun yanındaki çift, müziğin ritmine uymuş dans etmekte, bir yandan da tabloya bakmaktadır. Kadının yüzü görülmez ama şeffaf giysisinin altında vücudunun tüm hatları bellidir. Ön düzlemde üç kişi oturur. Soldaki sarı giysili, belinde siyah kemer olan çıplak ayaklı figür iskambil falı bakar. Sağda Ingres'in Türk hamamında kolunu başının gerisine almış kadınları, onun ve Matisse'in odalıklarını anımsatan çıplak bir kadın, geriye attığı koluyla yüzünü saklayarak esmer tenli çıplak bir erkeğin kucağına uzanmıştır. Yanlarında yükselen silindirik form üzerindeki maskeli yüz, Afrika yerlilerinin totemlerini anımsatır. Zemin kırmızı bir bulanıklık içindedir. Tüm bu karmaşıklığın içinde resme hakim olan ve erkeklerle birlikte yüzü açık olarak görünen tek kadın (belki de geleceğin kadını), resmin içindeki resimde portreleştirilmiş olan genç kızdır.

Avrupa'dan ülkeye daha yeni dönen Çelebi'nin bu karmaşık ve gizemli kurgusu, akla batılı oryantalistlerin Batının Doğu'yu anlamak için başvurduğu oldukça geniş bir retorik figürler ve söylemsel mecazlar hazinesine başvurması gibi, metaforik bir anlatımı yeğlemiş olacağını getirir. 19. yüzyıl Avrupalı gezginleri, doğulu kadınının peçe ardındaki maskeli görüntüsünün onu bir sırda dönüştürdüğünü düşünürler. Edmondo de Amicis (*Constantinople*, 1878: 208'den aktaran Yeğenoğlu 1996: 118) bu durumu,

Aynı anda hem sunmak hem gizleme, hem söz vermek hem de mesele çıkarmak, veya beklenmedik bir anda küçük bir mucize yaratmak için kullandıkları o iki peçeyle ne yapmayı amaçladıklarını söylemek imkânsızdır.

sözleriyle dile getirir.

Anonim ve bilinmeyen muazzam bir kadın nüfus, böylece bir çeşit kocaman maskeli baloya

part of the painting within the painting or part of the painting itself. Nor is it clear what the wildly chaotic crowd is doing behind the painting that divides the canvas into different areas. The figure that has escaped from this complexity and is leaning on the frame of the canvas looking forward creates a field of energy between the two unrelated planes. Couples and individuals from different cultures are portrayed in the foreground of the painting and at either side. At the left is a black-skinned semi-nude male figure with fabric wound around his waist. The couple next to him are dancing to the rhythm of the music as they observe the painting. The woman's face isn't seen but all the lines of her body are visible beneath her transparent clothing. There are three seated figures in the plane at the forefront. The barefoot figure at the left is dressed in yellow with a black belt around the waist and is playing solitaire. The figure to the right is that of a nude female, reminiscent of the women in Ingres' Turkish Bath with her arm behind her head and of Matisse's odalisques, leaning against a dark-skinned nude male. The masked face atop the cylindrical form that rises alongside them is reminiscent of the totems of African natives. The floor is a turbid red. Amid all this complexity, the woman who is dominant in the painting and with her face exposed like that of the male figures, (maybe the woman of future), is the young girl portraited in the painting.

This complicated and mystical composition executed by Çelebi shortly after his return from Europe utilizes the wealth of rhetorical figures and metaphoric language to which Western orientalis had recourse in their attempt to understand the East, indicating his preference for a metaphorical representation. European travellers of the nineteenth century felt that the masked appearance of the Eastern woman behind her veils made of her a mysterious secret. Edmondo de Amicis (in *Constantinople* 1878: 208, as related by Yeğenoğlu 1996: 118) expresses his impressions:

It is impossible to say what intention is behind her



35 *Resimli Ay* sayfalarından dans
görünümleri. Aralık 1922

35 Dance scenes from *Resimli Ay*,
December 1922

*dönüştürülen bu gizemli şehirde dolaşırlar –
yalnız maskelerinin çıkarılmasına hiç bir
zaman izin verilmemesi gibi bir gariplikle,*

diyen Théophile Gautier (*Constantinople* 1875: 193-194'ten aktaran Yeğenoğlu 1996: 119) İstanbul kadınlarını maskeli balodaki büyük bir grup olarak niteler. Edmondo de Amicis'in (*Constantinople* 1878: 206'dan aktaran Yeğenoğlu 1996: 119) doğulu kadın betimlemesi de benzer yaklaşımlarla doludur:

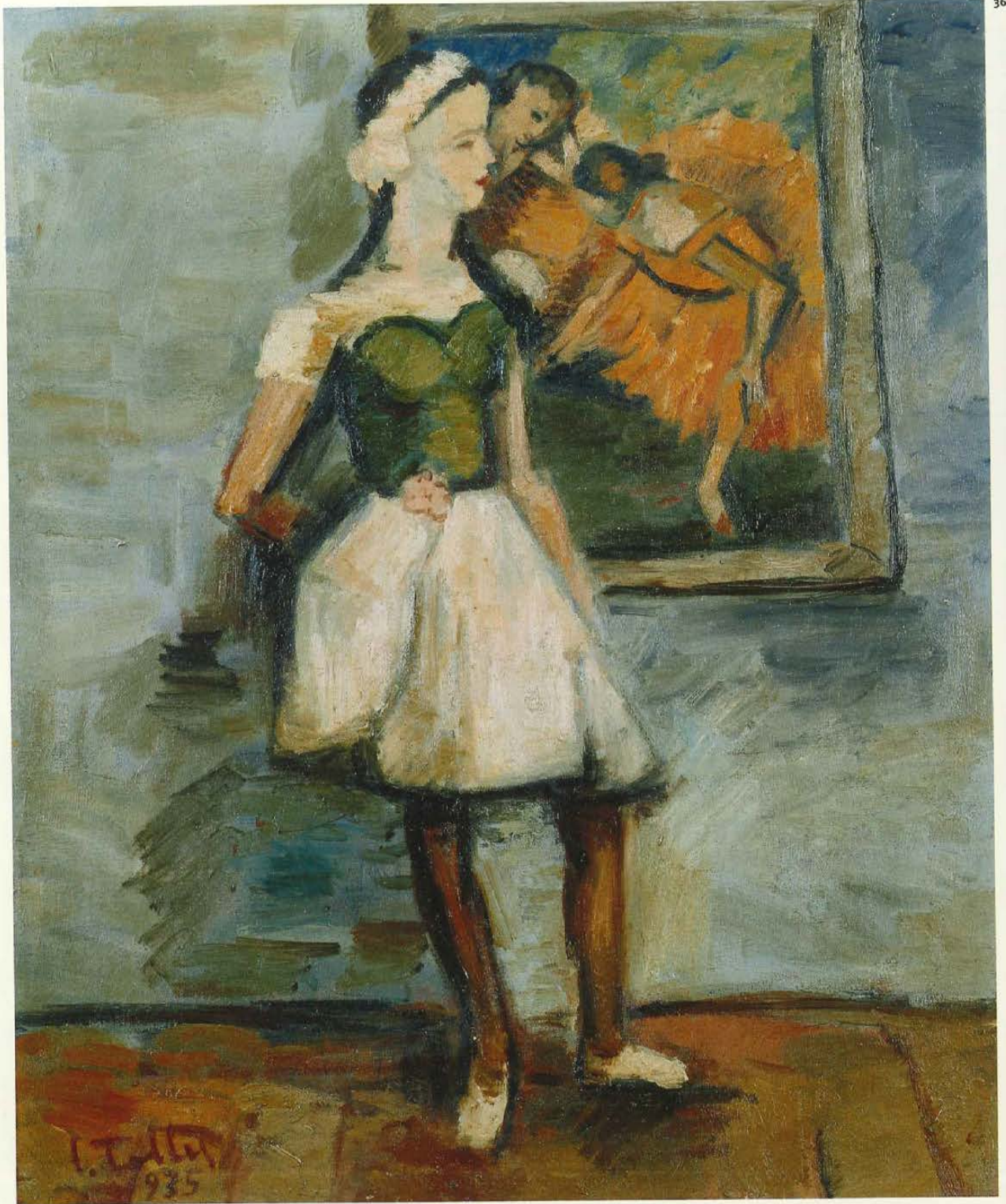
*İlk izlenim müthiş tuhaftır. Yabancı birisi,
parlak renkli çarşıya sarılmış tüm bu peçeli
figürlerin maskeli baloya mı gittiklerini, yoksa
rahibe veya deli mi olduklarını merak eder...*

*use of those two veils at an unexpected moment to
create a small miracle, both exposing herself and
hiding at the same moment, both making a promise
and creating a barrier.*

*A huge anonymous and unknown population of
women walk about this mysterious city as if it has
been transformed into an enormous masquerade
ball – but with the peculiarity that it will never be
permitted to remove the masks,*

says Théophile Gautier (*Constantinople* 1875: 193-194 as related by Yeğenoğlu 1996: 119), likening the women of İstanbul to a large group of guests at a masquerade ball.

The representation of the woman of the East by



36 Cemal Tollu, *Balerin*, 1935,
tuval üstüne yağlıboya,
65.5 x 54 cm., MSGSÜ İstanbul
Resim ve Heykel Müzesi
Koleksiyonu

36 Cemal Tollu, *Ballerina*, 1935,
oil on canvas, 65.5 x 54 cm.,
MSFAU İstanbul Painting and
Sculpture Museum Collection

Tüm bu maskeleye eylemi, maskenin gerisindekini düşündürür, onu görünmez, ele geçirilmez sırlı bir hale dönüştürür. Ali Avni Çelebi'nin maskeli baloda denediği de, bu çok katmanlı kültürel oluşumun değişkenlerini tersinden göstererek gizemli sanatsal bir yüzeyi/maskeyi, sırlı hale getirmek olabilir. Düzenlemede batılı modern ustaların birçoğuna maskeli atıflar vardır ve iskambil falına bakan adamın geleceğe ilişkin duruşu maskenin arkasındaki gelecek kadar gizemli ve bulanıktır. Bu resim için 'Doğu ile Batı, Meşrutiyet ile Cumhuriyet arasında maskeli bir balo!' diyebilir miyiz?

Zeki Faik İzer, Ali Avni Çelebi, Turgut Zaim ve Cemal Tollu'nun balerinleri dans meslek edinmiş kızların resimsel ifadeleridir (kat. 48, kat. 49, res. 36).

V.

II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte basın üzerindeki sansür kalkmış, bilim, sanat, eğlence, öğrenci, gençlik, iktisat, kadın, aile, din, müzik, askerlik gibi çok çeşitli konularda süreli yayınlar basılmış ve sayıları çoğalmıştır. Kadınlara yönelik çıkarılan *İnsaniyet*, *Mehasin*, *Demet*, *Kadınlar Dünyası*, *Kadın* gibi dergilerin yanı sıra, diğer dergilerde de yer alan sanat, moda, spor, çocuk bakımı ve eğitimi üzerine yazılarda kadının toplumsal konumu, eğitimi, bakımı, genç ve sağlıklı görünümü üzerinde durulmuş ve bu düşünceler belli illüstrasyonlarla desteklenmiştir. 'Hasta Adam' Osmanlı imgesinin sağlam Cumhuriyet'e dönüştürülmesi isteği (Gürsoy 1998: 41), sağlam bir gençlik yetiştirmekle eş tutulmuş, yaşlı Osmanlı'dan genç Türkiye yaratılmıştır. Sağlıklı bir beden ve yaşam isteği "sağlam akıl sağlam vücutta bulunur" deyiminde olduğu gibi sağlıklı bir gelecekle ilişkilidir ve bu istek kadınları da kapsamaktadır. Kadınların güzellikleri

Edmondo de Amicis (*Constantinople* 1878: 206 related by Yeğenoğlu 1996: 119) is full of similar comparisons:

The first impression is extremely curious. A foreigner viewing all these veiled figures wrapped in brightly colored sheets of fabric asks himself whether they are on their way to a masquerade ball, or whether they are nuns, or perhaps insane.

The phenomenon of masquerade leads one to ponder what lies behind the mask, rendering it invisible and unattainable. What Çelebi attempted in his masquerade ball may have been to give an air of secretiveness to an artistic surface/mask, showing the reverse side of the variables of this multilayered cultural phenomenon. In the composition there are masqueraded attributions to many of the modern western masters, and the position of the figure playing solitaire is as mysterious and blurred as the future behind the mask. Can we say of this painting that it is a "masquerade ball between East and West, between Constitution and Republic" ?

Zeki Faik İzer, Ali Avni Çelebi, Turgut Zaim and Cemal Tollu's ballerinas are pictorial representations of young women who have made ballet their profession (cat. 48, cat. 49, ill. 36).

V.

With the proclamation of the Second Constitution; censorship of the press came to an end, resulting in the publication of growing numbers of periodicals on a variety of subjects including science, the arts, entertainment, students, youth, the economy, women, the family, religion, music and military service. Apart from magazines oriented to women such as *İnsaniyet*, *Mehasin*, *Demet*, *Kadınlar Dünyası* and *Kadın*, the place of women in society, their education, their personal care and the importance of a young and healthful appearance were emphasized and supported by illustrations in other periodicals in articles about art, fashion, sports, child care and education. The desire to replace



kat. cat. 48



kat. cat. 49

ni sporla korumaları da ayrıca öğütlenmektedir. Edip Hakkı Köseoğlu'nun "Isınan Kadınlar"ı (1935) bu görselleştirmenin tekil bir örneğidir (res. 37).

Yüzme sporu, bu tür Meşrutiyet ve Cumhuriyet dergilerinin bir çoğunda görselleştirilmiştir. Yüzme yarışmaları haber değeri taşıyan önemli spor etkinlikleri arasında yer alır; mayolu düzgün vücutlu erkek ve kadınlar yan yana, birlikte sıklıkla fotoğraflanır. Spor, sosyalleşme ve rahatlamamanın önemli mekânları olan deniz banyoları, İstanbul kıyılarında kendilerine yer açarak yaşama katılır. Denizden çok Kağıthane deresi ve Göksu deresi gibi tatlı sularda gezmeyi yeğleyen İstanbullular 19. yüzyılın ortalarında ilk deniz hamamını açtı-

the image of the Ottoman 'Sick Man' with a strong Republic (Gürsoy 1998: 41) was considered synonymous to raising a strong and healthy younger generation; the youth of Turkey were to confront the elderly Ottoman. Just as the desire for health in the expression, 'a sound mind in a sound body,' implied its relationship with a sound future, this desire included women as well. Women were also counselled to maintain their beauty through sports. Edip Hakkı Köseoğlu's representation of the "Women Getting Warm" (1935) is a singular example of this (ill. 37).

The sport of swimming was depicted in the majority of these Constitution and Republican periodicals. Swimming competitions took their place among newsworthy sporting events; well-built men and women in bathing suits were frequently pho-

- 37 Edip Hakkı Köseoğlu, *Isınan Kadınlar*, 1935, kontrplak üstüne yağlıboya, 80 x 60 cm., MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu
- 37 Edip Hakkı Köseoğlu, *Women Getting Warm*, 1935, oil on plywood, 80 x 60 cm., MSFAU İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection



37



38



39



40

38 "Spor yapalım", Davul, Ocak 1909

38 "Let's do sports", Davul, January 1909

39 Yeni Ev Doktoru, Eylül 1938

39 Yeni Ev Doktoru, September 1938

40 Resimli Ay, Ağustos 1923

40 Resimli Ay, August 1923

lar. II. Meşrutiyet’le birlikte önemli mekânlardan biri de ‘deniz hamamları’ ve ‘plaj’lardır. Bu hamamların öncülüğünü Çardak İskeleyi deniz hamamı yapmış, onu Salıpazarı ve Kumkapı deniz hamamları izlemiştir. Dört tarafı kapalı olan deniz hamamları 20. yüzyılın başında çoğalmış, denize kıyısı olan hemen her semtte açılmıştır. Kadınlarla erkeklerin tahta perdeler ve güvenlik güçleri denetiminde birbirinden ayrı olarak denize girdiği bu hamamlar 20. yüzyılın ilk çeyreğinde kadınlarla erkeklerin birlikte kullandıkları plajlara dönüşmüşlerdir. Cumhuriyet döneminde de plajlar, sandal sefaları ailece eğlenmenin önemli bir biçimiydi. İbrahim Çallı’nın, İbrahim Safi’nin, Âli Halil’in, Ömer Adil’in plajda güneşlenirken gösterdikleri bu kadınlar, temiz hava, güneş ve sporla biçimlendirdikleri genç ve sağlıklı bedenlere sahiptiler (kat. 50, kat. 51, kat. 52, kat. 53, kat. 54).

tographed together, side by side. Sea bathing areas and beaches made a place for themselves along the shores of İstanbul and in the life of the city as environments for sports, socializing and relaxation. The citizens of İstanbul, who had previously preferred strolling alongside the sweet waters of the streams of Kağıthane and Göksu, rather than by the sea, opened their first ‘sea bath’ in the mid-nineteenth century. ‘Sea baths’ and ‘beaches’ became important locations during the Second Constitution. The baths at Çardak İskeleyi led the way, and baths opened at Salıpazarı and Kumkapı soon followed. The number of these sea baths, enclosed on four sides, increased at the beginning of the twentieth century, and soon had opened in almost every neighbourhood with a hint of seashore. Men and women bathed separately in these facilities, with the aid of covered fences and security forces, but in the first quarter of the twentieth century the baths were gradually transformed into beaches used by men and women together. Beach and boating excursions became an important form of family entertainment during the Republican Period. The women depicted sunning themselves by İbrahim Çallı, İbrahim Safi, Âli Halil and Ömer Adil had youthful and healthy bodies shaped by the forces of fresh air, sun and sports (cat. 50, cat. 51, cat. 52, cat. 53, cat. 54).



kat. cat. 50



kat. cat. 51



kat. cat. 52



kat. cat. 53



kat. cat. 54

1950'lere doğru
Yeter! Söz Kadının mı!?

Forward to the 1950s
Enough! Is it now women's turn to speak!?

1950'lerle birlikte öne çıkan soyut resim, non-figüratif resim tartışmaları içinde 'kadın', bir motif olmaktan öteye gidememiştir. Figüre dayalı ifade etmenin resimdeki yerinin tartışıldığı bu dönemde 'kadın' imgesi, toplumsal ya da ideolojik bir sorun olarak ele alınmamıştır. Bununla birlikte örneğin Eren Eyuboğlu, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Cevat Dereli, Maide Arel gibi sanatçıların yapıtlarında görülen 'kadın', özellikle de Anadolu kadını, nakışsal bir değer taşımanın ötesinde bir sorun duyurmaz (kat. 23, res. 41). Bu dönemdeki en aykırı ve tek örnek belki de Fikret Mualla'dır (Saygı). Yaşamının çoğunu Fransa'da geçirmesinin de etkisiyle resimlerin-

In the midst of the disputes over the abstract, non-figurative painting that arrived with the 1950s, 'woman' remained only a motif. During this period in which the importance of the human figure in painting was a point of debate, the image of 'woman' had no further relevance as a social or ideological issue. In the works of artists like Eren Eyuboğlu, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Cevat Dereli and Maide Arel, the 'woman' portrayed, in particular the Anatolian woman, is little more than an embellishment, with no further issues raised (cat. 22, ill. 41). Perhaps the single divergent example in this period is Fikret Mualla (Saygı). Under the influence of having spent the greater part of his life in France, the women in his works are portrayed dancing, drinking in bars, singing, enjoying themselves, walking arm in arm with men, walking alone on the street, as objects of either sexual attraction or passion, anger and melancholy, in short, as contrary figures experiencing city life with every attribute of their beings (ill. 42).

The use of the image of 'woman' as a slogan in an ideological and political context, being at her side in this type of movement, the necessity to gain her support, resulted in the male/male-artist's abstraction of the 'woman' from her own sexuality and identity, exalting her, making of her the object of his dreams, the reason for his life, the very substance of his hatred, and finding any number of reasons for her idealization or deprecation or attempts to convince her to look after him. In the end, it was the women artists who succeeded in their approach of depicting 'woman' unaffectedly, in all simplicity, as she truly exists.

When the viewpoint lying in the depths of modernity, based on the premise that one must either be



41 Nurullah Berk, *Köylü Kadını*, 1936, kağıt üzerine karışık teknik, 62 x 44 cm., MSGSÜ. Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

41 Nurullah Berk, *Village Woman*, 1936, mixed media on paper, 62 x 44 cm., MSFAU İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection

deki 'kadın(lar)', dans eden, barda içki içen, şarkı söyleyen, eğlenen, erkeklerle kol kola geçen, sokakta tek başına dolaşan, cinsel bir nesne olarak algılanan ya da âşık olunan, üzülen, kızılan, kısaca tüm özellikleriyle kenti yaşayan aykırı figürler olarak ele alınmışlardır (res. 42).

'Kadın' imgesinin ideolojik ve politik bağlamda sloganlaştırılması, bu tür bir devinimde onunla yan yana olma, onun desteğini kazanma gereksiniminin bir sonucu olarak erkeğin/erkek sanatçının, 'kadın'ı kendi cinsinden ve kimliğinden soyutlayarak yüceltmesi, düşlerinin süsü, yaşamının nedeni, nefretinin tözü gibi çoğaltılabilecek nedenlerle ülküselleştirilmesi, aşığılaması ya da yanına alması yaklaşımlarından sonra 'kadın'a yalın, olduğu gibi yaklaşan yine kadın sanatçıları olmuşlardır.

Modernitenin derinliklerinde yatan, kadın haklarının savunusunda gerçekçi bir özgürlük anlayışını benimseyen projenin erkeklerle bir arada olmak ya da onlara karşı çıkmak temeline dayalı görüntüsü, Luce Irigaray ve Julia Kristeva ile yeniden sorgulandığında, bu sorgulamanın sanata yansımalarında 1980'lerden başlayarak bir ayrımlaşma gözlenmiştir. Belli cinsiyet kategorilerinin dışında yapıçözümücü bir özne anlayışıyla 'kadın', başka türden bir görselleştirmenin/anlamlandırmanın konusu olmuştur. Üst anlatılara karşı duyulan kuşkuculuk (Lyotard), Türkiye'de de 1980'lerden sonra sanatta kadın sorununa bakışı farklılaştırmış ve değiştirmiştir.²¹

Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti modernleşmesinin sanatçıları, sanatta kadını, batılı bir gözlükle ve ne Batı'da ne Doğu'da aslında olmayan bir ülküselleştirme içinde yaratıkları yeni kent/köy mekânlarında 'öteki'leştirerek göstermişlerdir. Modern Türk resminde, gerek meşrutiyet kadını, gerek cumhuriyet kadını, bir bakıma toplumsal yaşamışlığının dışına çıkılarak imgeleştirilmiş, ancak yine de toplumsal çakışmalar ve hakikiliği açısından kent kadını, köylü kadından daha sahici kılınmıştır.

with men or against them when involved in the defence of women's rights, was questioned anew by Luce Irigaray and Julia Kristeva, we observe a differentiation that began in the 1980s in the reflection of this interrogation on the arts. Outside certain categories of gender, in a deconstructive approach, 'woman' became the subject of a different type of depiction. In Turkey as well as abroad, after the 1980s growing skepticism and a suspicion of meta-narratives (Lyotard) resulted in a different focus on the issue of the woman in art and consequent change.³¹

The artists of modernization under both the Ottoman Empire and the Republic of Turkey endowed the woman in art with an idealized 'other'-ness that neither existed in the Western perspective nor had a basis in East or West, and portrayed her in this manner in their new urban/village spaces. In modern Turkish painting, both the woman of the Constitution and the woman of the Republic were to some extent imagined in a manner that was far from their true experience within the social construct, yet from the angle of social conflict and realism, it was the urban woman rather than the village woman who achieved greater realism.

²¹ Ancak bu sorun başka bir yazının ve belki de sergilemenin konusu olacaktır.

³¹ This problematic will be the subject of further researches and possibly another exhibition.

42 Fikret Mualla (Saygı), *Kadınlar*, 1955, kağıt üzerine guvaş, 37 x 52 cm., Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

42 Fikret Mualla (Saygı), *Women*, 1955, gouache on paper, 37 x 52 cm., Lüset-Mustafa Taviloğlu Collection



42

KATALOG

CATALOGUE

1

Ömer Adil

Göreve Çağrı

1924, tuval üstüne yağlıboya, 91.5 x 125 cm.

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Ömer Adil

Call to the Mission

1924, oil on canvas, 91.5 x 125 cm.

MSFAU İstanbul Museum of Painting and Sculpture Collection



Bedri Rahmi Eyüboğlu

Köylü Ailesi

tuval üstüne yağlıboya, 90.5 x 72 cm.

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Bedri Rahmi Eyüboğlu

Peasant Family

oil on canvas, 90.5 x 72 cm.

MSFAU İstanbul Museum of Painting and Sculpture Collection



Salih Urallı

Hasat

1940, tuval üstüne yağlıboya, 65 x 50 cm.

Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Koleksiyonu

Salih Urallı

Harvest

1940, oil on canvas, 65 x 50 cm.

The Central Bank of the Republic Turkey Collection



Halil Dikmen

Portakal Bahçesi

tuval üstüne yağlıboya, 136 x 241 cm.

Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Halil Dikmen

Orange Grove

oil on canvas, 136 x 241 cm.

Ankara State Museum of Painting and Sculpture Collection



5

Turgut Zaim
Yörükler Köyü

tuval üstüne yağlıboya, 117 x 95.5 cm.

Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Turgut Zaim
Nomad Village

oil on canvas, 117 x 95.5 cm.

Ankara State Museum of Painting and Sculpture Collection



Turgut Zaim

Köylü Kadın ve Kızı

79 x 62 cm.

Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu

Turgut Zaim

Village Woman and her Daughter

79 x 62 cm.

Suna and İnan Kıraç Collection



7

Halil Paşa

Resim Yapan Kız

tuval üstüne yağlıboya, 41 x 33 cm.

SÜ Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu

Halil Paşa

Girl Painting

oil on canvas, 41 x 33 cm.

SU Sakıp Sabancı Museum Collection



Hüseyin Avni Lifij**Atelye**

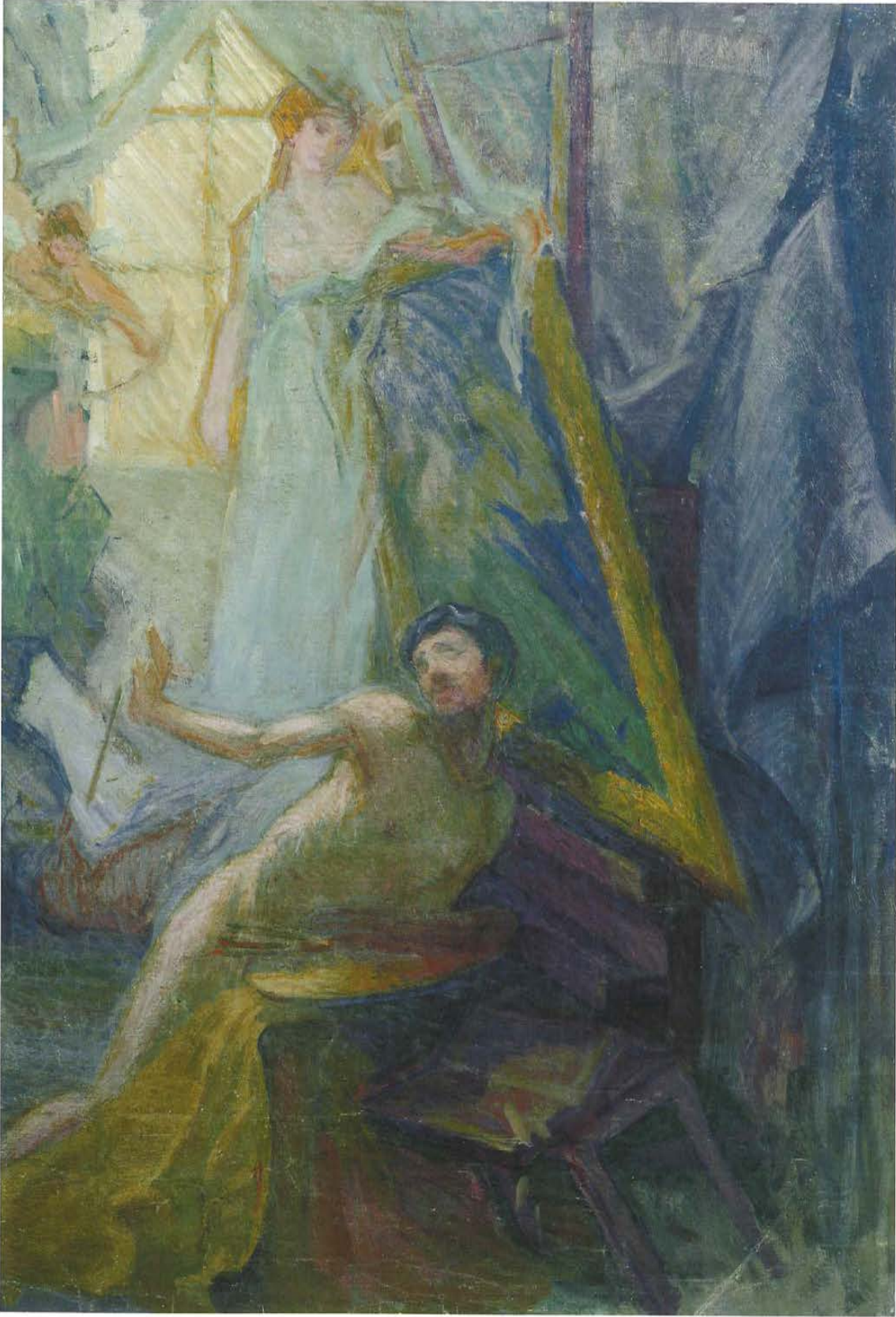
tuval üstüne yağlıboya, 56 x 40 cm.

Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Hüseyin Avni Lifij**Studio**

oil on canvas, 56 x 40 cm.

Ankara State Museum of Painting and Sculpture Collection



Ercümend Kalmık
Ressam ve Modeli

tuval üstüne yağlıboya, 75 x 52 cm.
Halkbank Koleksiyonu

Ercümend Kalmık
Artist and her Model

oil on canvas, 75 x 52 cm.
Halkbank Collection



Şehzade Abdülmecid
Dürrüşehvar Sultan

tuval üstüne yağlıboya, 137 x 80 cm.
Milli Saraylar Resim Koleksiyonu

Prince Abdülmecid
Dürrüşehvar Sultan

oil on canvas, 137 x 80 cm.
National Palaces Painting Collection



Şeref Akdik

Kitap Okuyanlar

1946, mukavva üstüne yağlıboya, 35 x 27 cm.

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Şeref Akdik

The Readers

1946, oil on cardboard, 35 x 27 cm.

MSFAU İstanbul Museum of Painting and Sculpture Collection



Şeref Akdik

Kitap Okuyan Kadın

1951, tuval üstüne yağlıboya, 61 x 50 cm.

İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Şeref Akdik

Woman Reading a Book

1951, oil on canvas, 61 x 50 cm.

İzmir State Museum of Painting and Sculpture Collection



Ömer Adil
Düşünen Kadın

tuval üstüne yağlıboya, 116 x 81 cm.

Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Ömer Adil
Woman Lost in Thought

oil on canvas, 116 x 81 cm.

Ankara State Museum of Painting and Sculpture Collection



İzzed Ziya

Deniz Kıyısında Kız

1917, duralit üstüne yağlıboya, 45.5 x 63 cm.

SÜ Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu

İzzed Ziya

Girl at the Seaside

1917, oil on masonite, 45.5 x 63 cm.

SU Sakıp Sabancı Museum Collection



Namık İsmail

Teselli ya da Tatlı Anı

tuval üstüne yağlıboya, 43 x 30 cm.

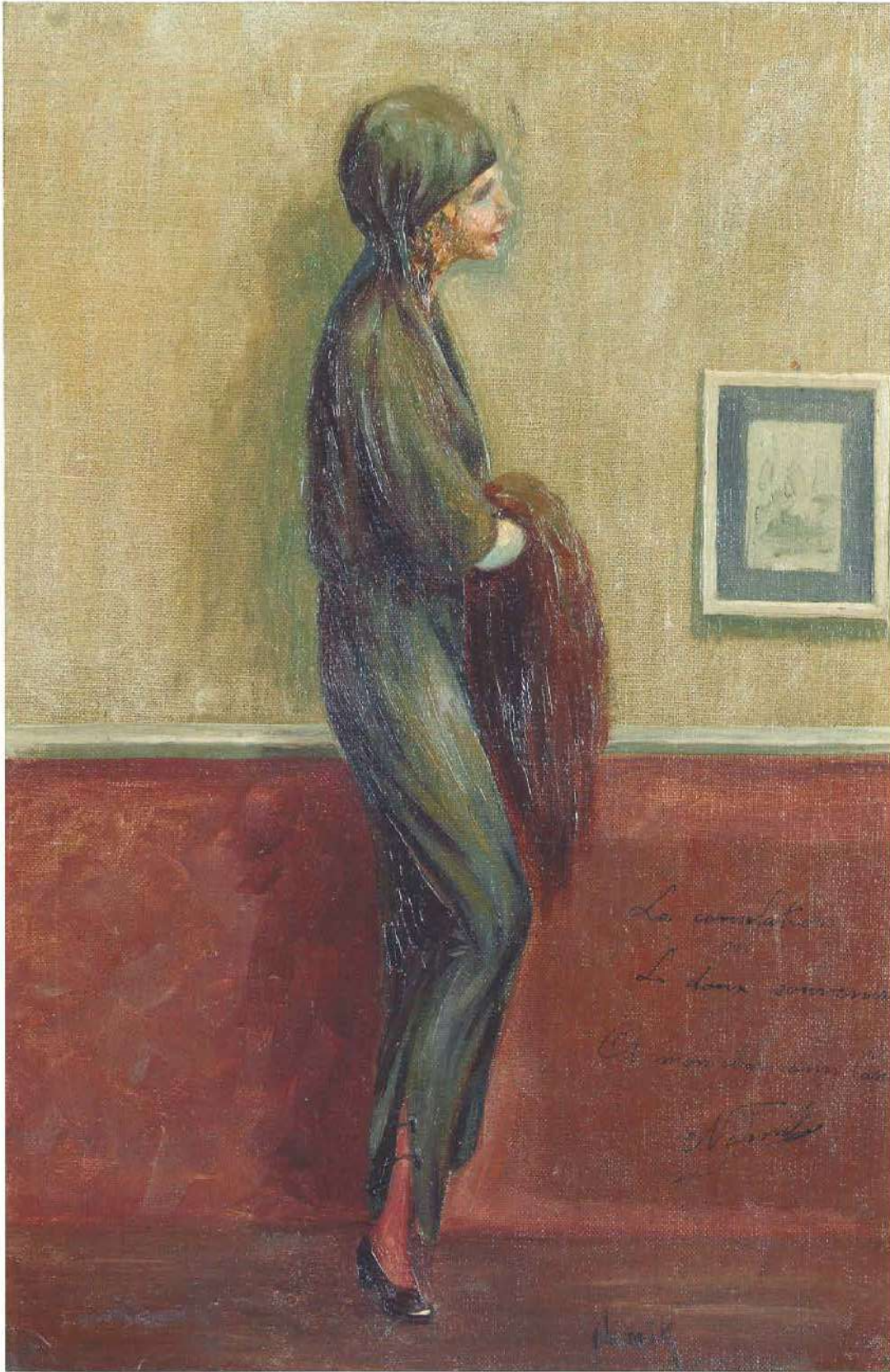
Suna ve İnan Kiraç Koleksiyonu

Namık İsmail

Consolation or Gentle Memory

oil on canvas, 43 x 30 cm.

Suna and İnan Kiraç Collection



Malik Aksel***Yeni Mektep***

1936, tuval üstüne yağlıboya, 84 x 84 cm.

Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Malik Aksel***The New School***

1936, oil on canvas, 84 x 84 cm.

Ankara State Museum of Painting and Sculpture Collection



Şeref Akdik

Okuma Yazma Kursu / Millet Mektebi

1933, tuval üstüne yağlıboya, 180 x 150 cm.

MSGSU İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Şeref Akdik

Literacy Course / Nation's School

1933, oil on canvas, 180 x 150 cm.

MSFAU İstanbul Museum of Painting and Sculpture Collection



Şeref Akdik

Okula Kayıt

1935, tuval üstüne yağlıboya, 167.5 x 212.5 cm.

Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Şeref Akdik

Registering for School

1935, oil on canvas, 167.5 x 212.5 cm.

Ankara State Museum of Painting and Sculpture Collection



Cemal Tollu

Alfabe Okuyan Köylüler

1933, tuval üstüne yağlıboya, 92 x 73.5 cm.

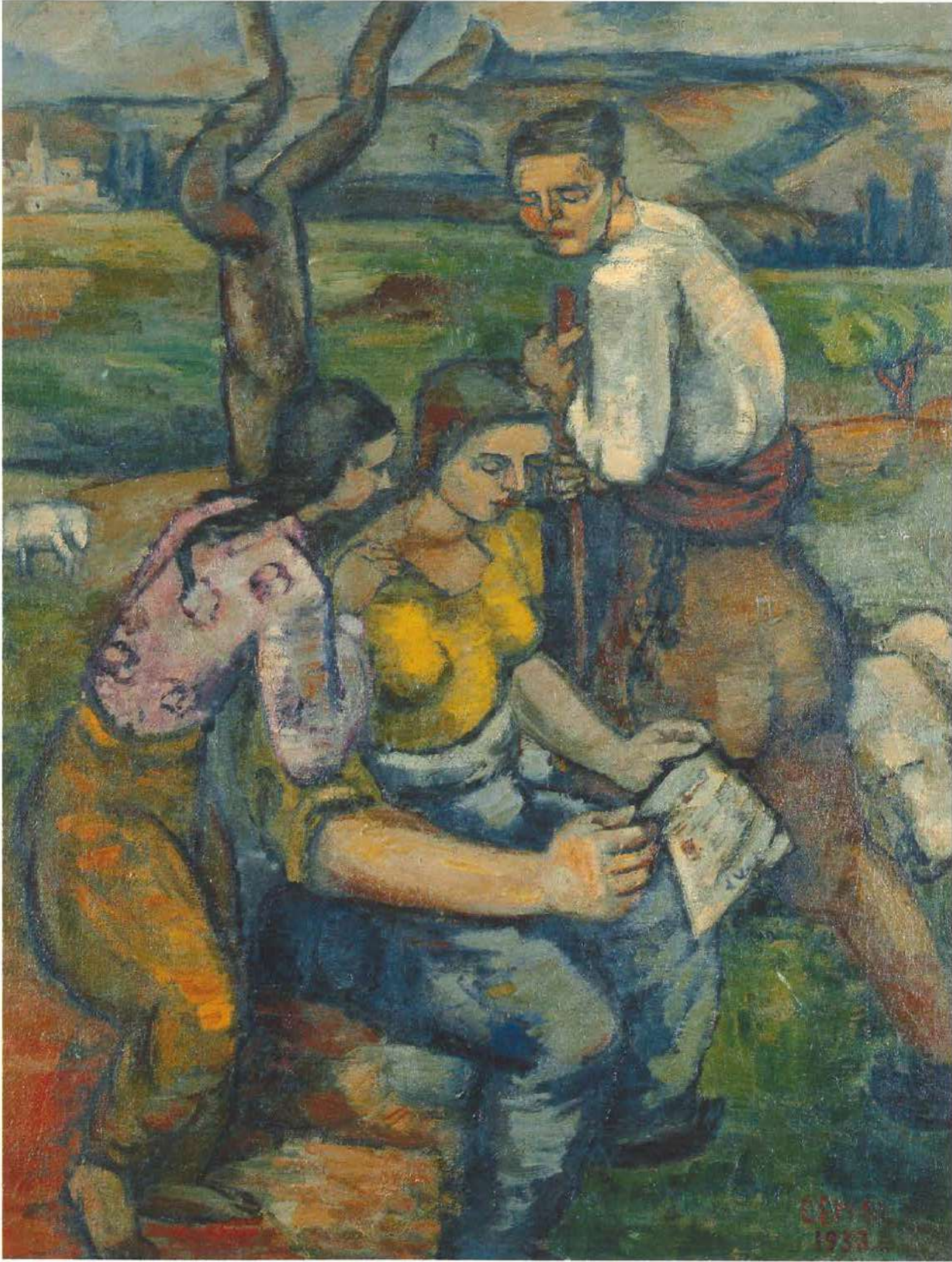
MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Cemal Tollu

Villagers Reading the Alphabet

1933, oil on canvas, 92 x 73.5 cm.

MSFAU İstanbul Museum of Painting and Sculpture Collection



Refik Epikman

Bağbozumu, Malatya

tuval üstüne yağlıboya, 58 x 76 cm.

İş Bankası Koleksiyonu

Refik Epikman

Vintage, Malatya

oil on canvas, 58 x 76 cm.

İşbank Collection



Eren Eyüboğlu

Bulgur Dibeği

tuval üstüne yağlıboya, 96 x 117 cm.

İzmir Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Eren Eyüboğlu

The Bulgur Mill

oil on canvas, 96 x 117 cm.

İzmir State Museum of Painting and Sculpture Collection



Bedri Rahmi Eyüboğlu
Köylü Kadın

1957, serigrafi, 48 x 31 cm.
Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu

Bedri Rahmi Eyüboğlu
Village Woman

1957, silk screen, 48 x 31 cm.
Suna and İnan Kıraç Collection



Mehmet Ruhi Arel

Atatürk'ü İstikbal

1927, tuval üstüne yağlıboya, 94 x 118 cm.

Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Mehmet Ruhi Arel

Reception of Atatürk

1927, oil on canvas, 94 x 118 cm.

Ankara State Museum of Painting and Sculpture Collection



Abidin Elderoğlu**Ayrılış**

1933, tuval üstüne yağlıboya, 182 x 153 cm.

İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Abidin Elderoğlu**Farewell**

1933, oil on canvas, 182 x 153 cm.

İzmir State Museum of Painting and Sculpture Collection



Zeki Faik İzer
İnkılap Yolunda

1933, tuval üstüne yağlıboya, 176.5 x 237 cm.

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Zeki Faik İzer

On the Road to Revolution

1933, oil on canvas, 176.5 x 237 cm.

MSFAU İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection



Hikmet Onat

Dikiş Diken Kadın

1929, tuval üstüne yağlıboya, 74 x 89 cm.

İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Hikmet Onat

Woman Sewing

1929, oil on canvas, 74 x 89 cm.

İzmir State Painting and Sculpture Museum Collection



Melek Celal Sofu***Dikiş Dikenler***

1925, mukavva üstüne yağlıboya, 32 x 25.5 cm.

Doğan Paksoy Koleksiyonu

Melek Celal Sofu***Women Sewing***

1925, oil on cardboard, 32 x 25.5 cm.

Doğan Paksoy Collection



İbrahim Çallı

Dikiş Diken Kadın

1927, tuval üstüne yağlıboya, 126 x 97 cm.

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

İbrahim Çallı

Woman Sewing

1927, oil on canvas, 126 x 97 cm.

MSFAU İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection



Tevfik Fikret***Bebek Sırtları***

tuval üstüne yağlıboya, 53 x 31 cm.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Koleksiyonu (Aşiyen Müzesi)

Tevfik Fikret***Hillside Above Bebek***

oil on canvas, 53 x 31 cm.

İstanbul Metropolitan Municipality Collection (Aşiyen Museum)



**Halil Paşa
Göztepe'den**

1905, tuval üstüne yağlıboya, 70 x 106 cm.
Beyoğlu Kaymakamlığı Koleksiyonu

**Halil Paşa
From Göztepe**

1905, oil on canvas, 70 x 106 cm.
Beyoğlu District Collection



Halil Paşa**Peyzaj**

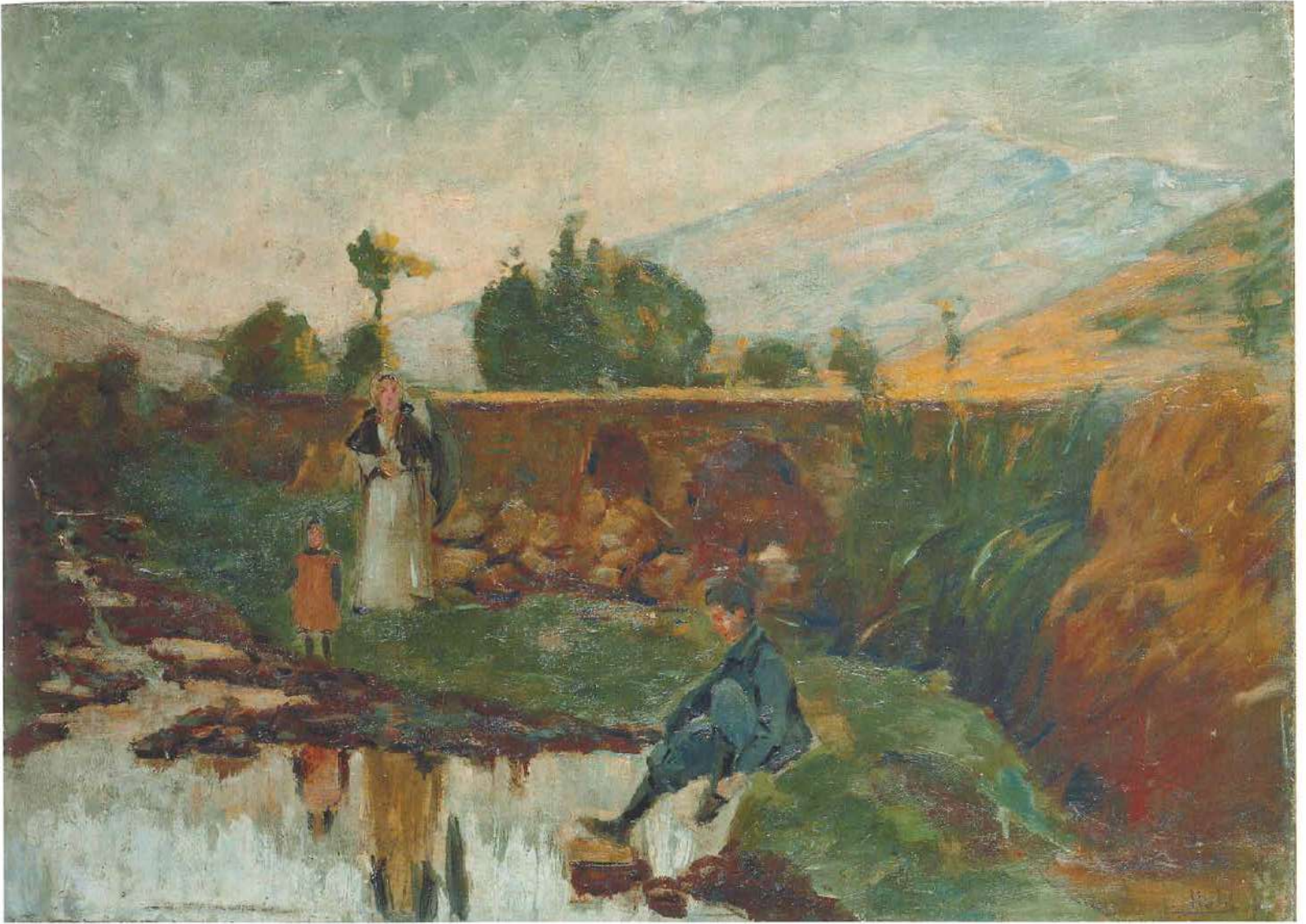
1911, tuval üstüne yağlıboya, 46.5 x 65 cm.

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Halil Paşa**Landscape**

1911, oil on canvas, 46.5 x 65 cm.

MSFAU İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection



İzzed Ziya

Şemsiyeli Kadın

1911, tuval üstüne yağlıboya, 60 x 73.5 cm.

Suna ve İnan Kiraç Koleksiyonu

İzzed Ziya

Woman with a Parasol

1911, oil on canvas, 60 x 73.5 cm.

Suna and İnan Kiraç Collection



Namık İsmail
Çarşafı Kadınlar

tuval üstüne yağlıboya, 18.5 x 25.5 cm.
Emine Keskin Koleksiyonu

Namık İsmail
Veiled Women

oil on canvas, 18.5 x 25.5 cm.
Emine Keskin Collection



Şehzade Abdülmecid

Yalı Önünde Kadınlar

1922-24, tuval üstüne yağlıboya, 183 x 261 cm.

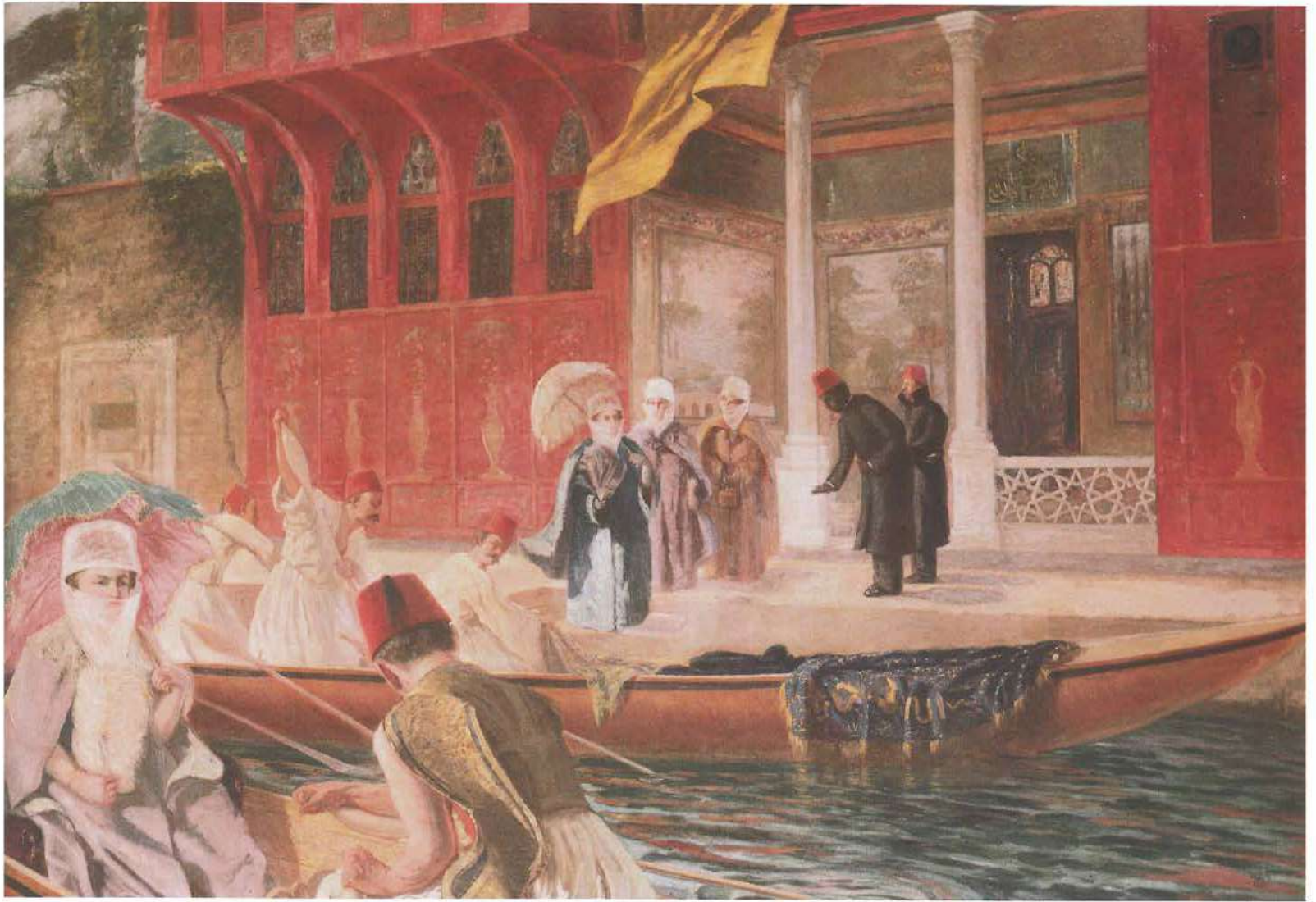
Milli Saraylar Resim Koleksiyonu

Prince Abdülmecid

Women in Front of the Yalı

1922-24, oil on canvas, 183 x 261 cm.

National Palaces Painting Collection



Naci Kalmukoğlu

Kayıtta Gezinti

tuval üstüne yağlıboya, 170 x 95 cm.

Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu

Naci Kalmukoğlu

Touring in a Caique

oil on canvas, 170 x 95 cm.

Suna and İnan Kıraç Collection



İbrahim Çallı
Kayıkta Sevgililer

tuval üstüne yağlıboya, 150 x 182 cm.
Suna ve İnan Kiraç Koleksiyonu

İbrahim Çallı
Lovers in a Caique

oil on canvas, 150 x 182 cm.
Suna and İnan Kiraç Collection



37

İbrahim Çallı
Adada Sohbet

tuval üstüne yağlıboya, 57 x 65.5 cm.
Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

İbrahim Çallı

Conversation on the Island

oil on canvas, 57 x 65.5 cm.
Lüset-Mustafa Taviloğlu Collection



Nazmi Ziya
Taksim Meydanı

1935, tuval üstüne yağlıboya, 73 x 93 cm.
SÜ Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu

Nazmi Ziya
Taksim Square

1935, oil on canvas, 73 x 93 cm.
SU Sakıp Sabancı Museum Collection



39

İbrahim Çallı
Emirgan

tuval üstüne yağlıboya, 59 x 80 cm.
İş Bankası Koleksiyonu

İbrahim Çallı
Emirgan

oil on canvas, 59 x 80 cm.
İşbank Collection



Nurettin Ergüven

Eski Ankara'dan Pazar Yeri

tuval üstüne yağlıboya, 70 x 100 cm.

İş Bankası Koleksiyonu

Nurettin Ergüven

Marketplace in Old Ankara

oil on canvas, 70 x 100 cm.

İşbank Collection



Halil Dikmen

Yörükler

tuval üstüne yağlıboya, 73 x 92 cm.

İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Halil Dikmen

Nomads

oil on canvas, 73 x 92 cm.

İzmir State Painting and Sculpture Museum Collection



Sami Yetik

Ankara Saman Pazarı

1926, mukavva üstüne yağlıboya, 70 x 100 cm.

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Sami Yetik

Samanpazarı (Hay Market) in Ankara

1926, oil on cardboard, 70 x 100 cm.

MSFAU İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection



43

Osman Hamdi Bey
İki Müzisyen Kız

baskı, 28 x 19 cm.

Suna ve İnan Kır   Koleksiyonu

Osman Hamdi Bey
Two Musician Girls

print, 28 x 19 cm.

Suna and İnan Kır   Collection



À Madame Barber
 hommage respectueux
 O. Hardy

1880

Müfide Kadri
Kırda Kadınlar

1910, tuval üstüne yağlıboya, 38 x 55 cm.

Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Müfide Kadri

Women in the Countryside

1910, oil on canvas, 38 x 55 cm.

Ankara State Painting and Sculpture Museum Collection



Eren Eyüboğlu

Saz Çalan Kadın

1944, duralit üstüne yağlıboya, 32 x 22 cm.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Koleksiyonu (Atatürk Kitaplığı)

Eren Eyüboğlu

Woman Playing the Saz

1944, oil on masonite, 32 x 22 cm.

İstanbul Metropolitan Municipality Collection (Atatürk Library)



46

İbrahim Çallı

Balo

tuval üstüne yağlıboya, 75 x 80 cm.

Ayla Günaltay Koleksiyonu

İbrahim Çallı

Ball

oil on canvas, 75 x 80 cm.

Ayla Günaltay Collection



Refik Epikman

Bar

tuval üstüne yağlıboya, 46 x 55 cm.

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Refik Epikman

Bar

oil on canvas, 46 x 55 cm.

MSFAU İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection



Zeki Faik İzer

İki Balerin

1947, mukavva üstüne yağlıboya, 50 x 34.5 cm.

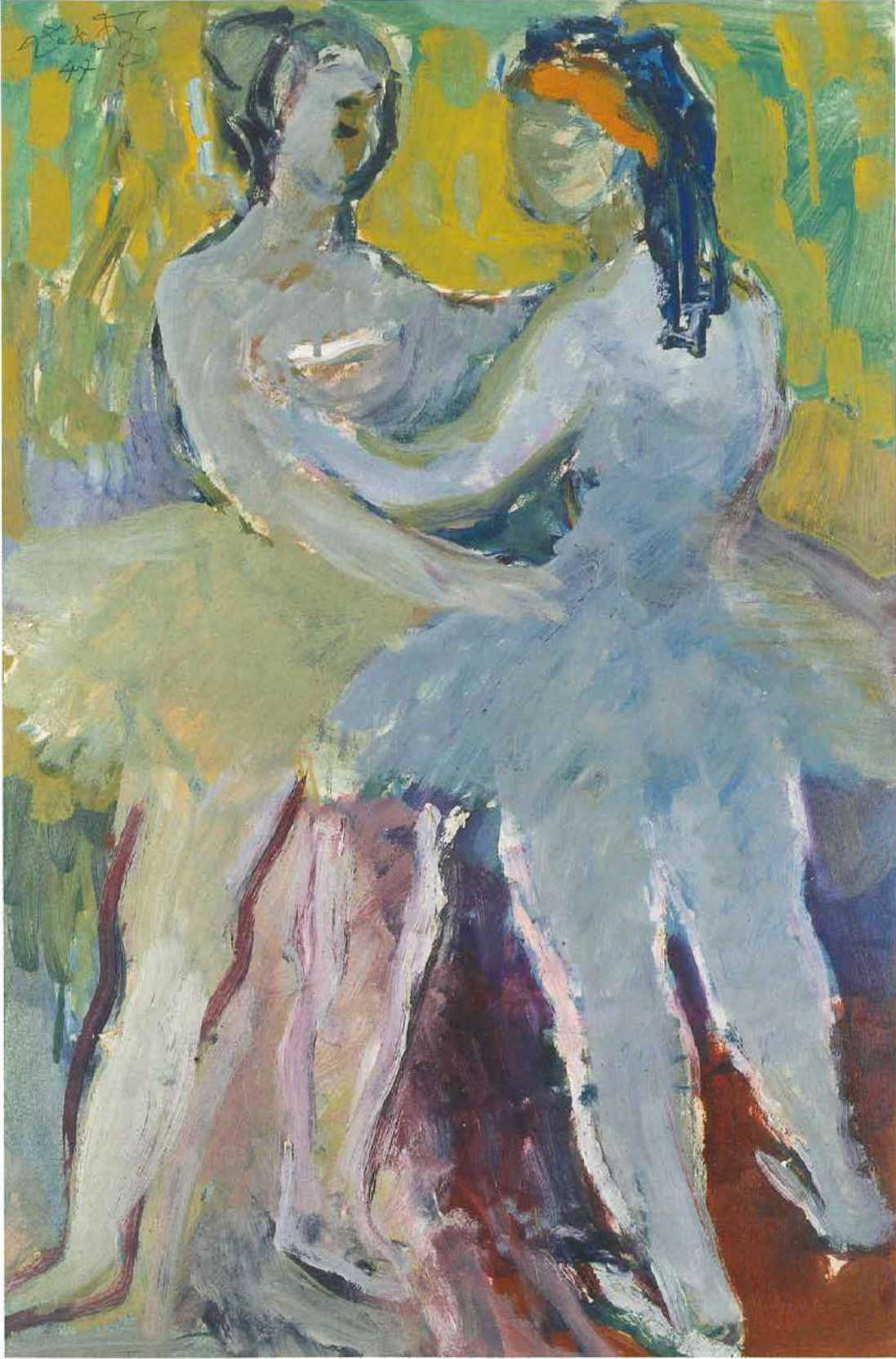
Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

Zeki Faik İzer

Two Ballerinas

1947, oil on cardboard, 50 x 34.5 cm.

Lüset-Mustafa Taviloğlu Collection



49

Ali Avni Çelebi

Balerin

tuval üstüne yağlıboya, 68.5 x 56 cm.

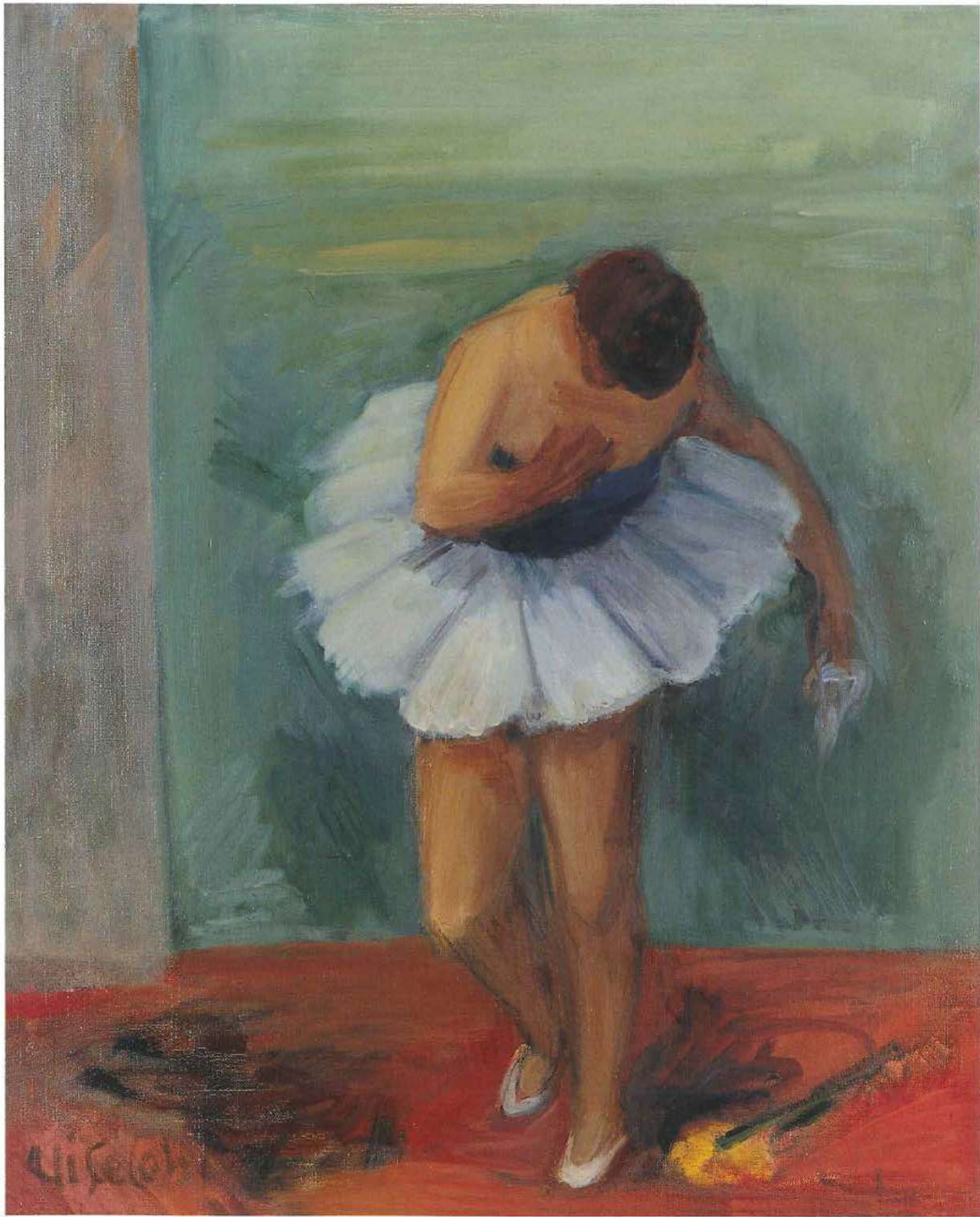
Çağa Koleksiyonu

Ali Avni Çelebi

Ballerina

oil on canvas, 68.5 x 56 cm.

Çağa Collection



İbrahim Çallı**Plaj**

tuval üstüne yağlıboya

İpek-Ahmet Meray Koleksiyonu

İbrahim Çallı**Beach**

tuval üstüne yağlıboya

İpek-Ahmet Meray Collection



İbrahim Çallı
Deniz Hamamı

mukavva üstüne yağlıboya, 34 x 49 cm.
Doğan Paksoy Koleksiyonu

İbrahim Çallı
Sea Bath

oil on cardboard, 34 x 49 cm.
Doğan Paksoy Collection



İbrahim Çallı
Deniz Hamamı

tuval üstüne yağlıboya, 31.5 x 39 cm.
Doğan Paksoy Koleksiyonu

İbrahim Çallı
Sea Bath

oil on canvas, 31.5 x 39 cm.
Doğan Paksoy Collection



53

İbrahim Safi

Deniz Hamamı

tuval üstüne yağlıboya, 33 x 42 cm.

Çağa Koleksiyonu

İbrahim Safi

Sea Bath

oil on canvas, 33 x 42 cm.

Çağa Collection



54

Ömer Adil

Deniz Hamamı

1927, tuval üstüne yağlıboya, 55 x 46 cm.

Cem Mesrur Paksoy Koleksiyonu

Ömer Adil

Sea Bath

1927, oil on canvas, 55 x 46 cm.

Cem Mesrur Paksoy Collection



Kaynakça

- AHMAD, Feroz. *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. (Özgün Adı: *A Making of Modern Turkey*, Raulledge, 1993) (Çev. Yavuz Alogan), İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1995.
- AKSEL, Malik. "Memleket Resimleri", *Ülkü*, 13, 1 Nisan 1942: 10-14.
- AKSOY, Bülent. "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma", *Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985: 1212-1236.
- AKSÜĞÜR, İpek. "Osman Hamdi ve Orientalizm", *Tarih ve Toplum*, 41, Mayıs 1987: 283-290.
- AKSÜĞÜR, İpek. "Osman Hamdi'ye Çağın Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış", *Yeni Boyut*, Mart 1984: 6-14.
- AKSÜĞÜR, İpek. "Osman Hamdi Resminde Doğu-Batı İkilemi", *Hürriyet Gösteri/Ek*, 119, 1990: 19-21.
- ANONİM. "Şişlinin İçyüzü", *Resimli Ay*, Mart 1929: 17, 39.
- ANONİM. "Kızımı Amerikan Kız Kolejine Nasıl Verdim Ne Halde Aldım?", *Resimli Ay*, Mart 1929b: 18, 40.
- ANONİM. "Ev ve Eşya, Masrafsız Güzellik", *Yedigün*, 19 Nisan 1933a: 2.
- ANONİM. "Ev ve Eşya", *Yedigün*, 26 Nisan 1933b: 3.
- ANONİM. "Cumhuriyet Halk Partisinin Sanat Sahasında Aldığı Mühim Kararlar", *Ar*, Ağustos-Eylül 1938: 27-28.
- ANONİM. "1. Osman Hamdi Bey Kongresi-Bildiriler", İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1992.
- ARAT, Yeşim. "Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Haz. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 55, 2005 (1. b. 1998): 82-98.
- ARIKAN, Zeki. *Tarihimiz ve Cumhuriyet: Muhittin Birgen (1885-1951)*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1997.

Bibliography

- AHMAD, Feroz. *Modern Türkiye'nin Oluşumu* (Original title: *A Making of Modern Turkey*, Raulledge, 1993). Trans. Yavuz Alogan. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1995.
- AKSEL, Malik. "Memleket Resimleri." *Ülkü*, 13, 1 April 1942: 10-14.
- AKSOY, Bülent. "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma", *Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, 5, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985:1212-1236.
- AKSÜĞÜR, İpek. "Osman Hamdi ve Orientalizm", *Tarih ve Toplum*, 41, May 1987: 283-290.
- AKSÜĞÜR, İpek. "Osman Hamdi'ye Çağın Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış", *Yeni Boyut*, March 1984: 6-14.
- AKSÜĞÜR, İpek. "Osman Hamdi Resminde Doğu-Batı İkilemi", *Hürriyet Gösteri /Ek*, 119, 1990: 19-21.
- ANONYMOUS. "Şişlinin İçyüzü", *Resimli Ay*, March 1929a: 17, 39.
- ANONYMOUS. "Kızımı Amerikan Kız Kolejine Nasıl Verdim Ne halde Aldım?", *Resimli Ay*, March 1929b: 18, 40.
- ANONYMOUS. "Ev ve Eşya, Masrafsız Güzellik", *Yedigün*, 6, 19 April 1933b: 2.

- ATAÇ, Nurullah. "Kadın-Erkek Müsavatı...", *Yedigün*, 20 Kasım 1933: 6-7.
- ATAGÖK, Tomur. *Cumhuriyetten Günümüze Kadın Sanatçıları (Çağlar Boyu Anadolu'da Kadın Sergileri)*, İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayını, 1994.
- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı. *Sanat*, İstanbul: Semih Lûtfi Sühulet Kütüphanesi, 1934.
- BATUR, Afife. "Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, C. 5, 1983: 1379-1423.
- BAUDELAIRE, Charles. *Modern Hayatın Ressamı*, Çev. Ali Berktaş, Dizi Ed. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınevi, 2003.
- BAYDAR NALBANTOĞLU, Gülsüm. "Modern Ev'in Çeperleri", *Bilanço 1923-1998: Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılına Toplu Bakış Uluslararası Kongresi, I. Cilt: Siyaset-Kültür-Uluslararası İlişkiler* (10-12 Aralık 1998, ODTÜ Kültür ve Kongre Merkezi, Ankara'da düzenlenen Kongre Bildiri Kitabı), İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999: 305-314.
- BAYDAR NALBANTOĞLU, Gülsüm. "Sessiz Diren ya da Kırsal Türkiye ile Mimari Yüzleşmeler", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Haz. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 55, 2005 (1. b. 1998): 153-167.
- BAYDAR, Nasuhi. "Üç Edebî Müsabaka", *Ulus*, 24 Ağustos 1938: 1 ve 4.
- BELGE, Murat, "Türkiye'de Günlük Hayat", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 3, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983: 836-884.
- BENJAMIN, Roger (Haz.). *Orientalism Delacroix to Klee*, Sidney: Thames and Hudson, 1997.
- BERTRAM, Cader. "After the Ottomans are Gone: Imagining the Turkish Ottoman House", *The Ottoman House* (24-27 Eylül 1996 tarihleri arasında yapılan Amasya Sempozyumu Bildirileri), Ankara İngiliz Arkeoloji Enstitüsü ve Warwick Üniversitesi Yayını, No. 2-8, 1996.
- BEYKAL, Canan. "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", *Yeni Boyut*, Ekim 1983: 6-13.

ANONYMOUS. "Ev ve Eşya", *Yedigün*, 7, 26 Nisan 1933a: 3.

ANONYMOUS. "Cumhuriyet Halk Partisinin Sanat Sahasında Aldığı Mühim Kararlar", *Ar*, August-September 1938: 27-28.

ANONYMOUS. I. Osman Hamdi Bey Kongresi-Bildiriler, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1992.

ARAT, Yeşim. "Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. İstanbul Tarih Vakfı Yurt Yayınları: 55, 2005 (1998): 82-98.

ARIKAN, Zeki. *Tarihimiz ve Cumhuriyet: Muhittin Birgen (1885-1951)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1997.

ATAÇ, Nurullah. "Kadın-Erkek Müsavatı...", *Yedigün*, 20 November 1933: 6-7.

ATAGÖK, Tomur. *Cumhuriyetten Günümüze Kadın Sanatçıları (Çağlar Boyu Anadolu'da Kadın Sergileri)*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayını, 1994.

BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı. *Sanat*. İstanbul: Semih Lûtfi Sühulet Kütüphanesi, 1934.

BATUR, Afife. "Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, vol. 5, 1983: 1379-1423.

BAUDELAIRE, Charles., *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Trans. and Ed. Jonathan Mayne. New York: Phaidon Press, 1964.

BAYDAR NALBANTOĞLU, Gülsüm. "Modern Ev'in Çeperleri", *Bilanço 1923-1998: Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılına Toplu Bakış Uluslararası Kongresi (I. Cilt: Siyaset-Kültür -Uluslararası İlişkiler* (10-12 December 1998 ODTÜ Kültür ve Kongre Merkezi, Ankara'da düzenlenen Kongre Bildiri Kitabı). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999: 305-314.

BAYDAR NALBANTOĞLU, Gülsüm. "Sessiz Diren ya da Kırsal Türkiye ile Mimari Yüzleşmeler", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları: 55, 2005 (1998): 153-167.

BAYDAR, Nasuhi. "Üç edebî mübabaka", *Ulus*, 24 August 1938: I, 4.

BELGE, Murat. "Türkiye'de Günlük Hayat", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 3, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983: 836-884.

- BOZDOĞAN, Sibel. "Modern Yaşamak: Erken Cumhuriyet Kültüründe Kübik Ev", *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1996: 313-28.
- BOZDOĞAN, Sibel. "Sihhatli, Konforlu, Kullanışlı Evler: 1930'lar Mimarlığında Modernlik Söylemi", *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Problemler, Araştırmalar ve Tartışmalar*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999 (1. b. 1998): 34-352.
- BOZDOĞAN, Sibel. "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Haz. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, No. 55, 2005 (1. b. 1998): 118-135.
- BURKE, Peter. *Afışten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, Çev. Zeynep Yelçe, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2003.
- CAPORAL, Bernard. *Kemalizm Sonrasında Türk Kadını (1923-1970)*, I, II, III, Çev. Ercan Eyüboğlu, İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi Yayını, 2000.
- CEZAR, Mustafa. *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası A.Ş. Kültür Yayınları 109, 1971.
- CEZAR, Mustafa. *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, No. 1, 1995.
- CEZAR, Mustafa. *Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, No. 1, 1987.
- ÇELİK, Zeynep. *Şark'ın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*, Çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005.
- ÇİÇEKOĞLU, Feride. "Asri, Modern, Çağdaş", *Üç Kuşak Cumhuriyet*, Haz. Uğur Tanyeli, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998: 14-155.
- ELDEM, Edhem. "Osman Hamdi ve Oryantalizm", *Dipnot*, 2, Kış-Bahar 2004: 39-67.

- BENJAMIN, Roger (Ed.). *Orientalism: Delacroix to Klee*, Sydney: Thames and Hudson, 1997.
- BERTRAM, Cader. 1996: "After the Ottomans are gone: Imagining the Turkish Ottoman House", *The Ottoman House (24-27 Eylül 1996 tarihleri arasında yapılan Amasya Sempozyumu Bildirileri)*, Ankara İngiliz Arkeoloji Enstitüsü and Warwick University Publication: 2-8.
- BEYKAL, Canan. "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", *Yeni Boyut*, Ekim 1983: 6-13.
- BOZDOĞAN, Sibel. "Modern Yaşamak: Erken Cumhuriyet Kültüründe Kübik Ev", *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1996: 313-28.
- BOZDOĞAN, Sibel. "Sihhatli, Konforlu, Kullanışlı Evler: 1930'lar Mimarlığında Modernlik Söylemi", *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Problemler, Araştırmalar ve Tartışmalar*, İstanbul: Tarih Vakfı yurt yayınları, 1999 (1998): 34-352.
- BOZDOĞAN, Sibel. "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları: 55, 2005 (1998): 118-135.
- BURKE, Peter. *Afışten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa, Tarihin Görgü Tanıkları* (Original title: *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, first published London: Reaktion Books, 2001. Trans. Zeynep Yelçe. İstanbul: İstanbul KitapYayınevi, 2003.
- CAPORAL, Bernard. *Kemalizm Sonrasında Türk Kadını (1923-1970)*, I, II, III, Trans. Ercan Eyüboğlu. İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi Yayını, 2000.
- CEZAR, Mustafa. *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası A.Ş. Kültür Yayınları 109, 1971.
- CEZAR, Mustafa. *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor Ve Sağlık Vakfı Yayını, No. I, 1995.
- CEZAR, Mustafa. *Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları I, 1987.
- ÇELİK, Zeynep. *Şark'ın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi* (Original title: *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-century World's Fairs*). (Trans. Nurettin Elhüseyni). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005.
- ÇİÇEKOĞLU, Feride. "Asri, Modern, Çağdaş", *Üç kuşak Cumhuriyet*. (Ed. Uğur Tanyeli). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını, 1998: 14-155.

- EROL, Turan. *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1984.
- EVREN, Burçak. "Plajlar" (madde), *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 6, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayını, 1994: 261-262.
- EYİCE, Semavi. "19. Yüzyılda İstanbul'da Batılı Yazarlar, Ressamlar, Mimarlar, Edebiyatçılar ve Müzisyenler", *19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı*, (HABITAT-II'ye Hazırlık Sempozyumu, 14-15 Mart 1996, Bildiriler), İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 2, 1996.
- FLECKNER, Uwe. "Moderne Giden Yolda Bir Klasist Jean-Auguste-Dominique Ingres: Türk Hamamı", *Dipnot*, 2, İstanbul: Kış-Bahar 2004: 22-38.
- GERMANER, Semra ve Zeynep İnankur. *Oryantalizm ve Türkiye*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, 4, 1989.
- GERMANER, Semra ve Zeynep İnankur. *Oryentalistlerin İstanbulu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992.
- GERMANER, Semra. "19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı-Fransız Kültür İlişkileri ve Osman Hamdi Bey", *1. Osman Hamdi Bey Kongresi*, 2-5 Ekim 1990, İstanbul: MSÜ Yayınları, 1992: 110.
- GOODWIN, Godfrey. *Osmanlı Kadının Özel Dünyası*, Çev. Sinem Gül, İstanbul: Sabah Kitapları, 1998.
- GÜRÇAĞLAR, Aykut. "Halife Abdülmecid Efendi ve 'Harem'de Beethoven'in Düşündürdükleri", *Sanatta Etkileşim/Interactions in Art*, Haz. Zeynep Yasa Yaman, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayını, 2000: 136-141.
- GÜRSOY, Akile. "Sağlık, Gençlik, Güzellik", *Üç Kuşak Cumhuriyet*, Haz. Uğur Tanyeli, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998: 41-51.
- GÜZEL, Şehmus. "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın", *Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C. 3 ve 4, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985: 858-876.
- HAYDAR Fevzi. "Güneşin Saltanatı", *Yedigün*, 38, 1933: 10-11.

ELDEM, Edhem. "Osman Hamdi ve Oryantalizm." *Dipnot*, 2, Winter-Spring 2004: 39-67.

- EROL, Turan. *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1984.
- EVREN, Burçak. "Plajlar," *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 6, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayını, 1994: 261-262.
- EYİCE, Semavi. "19.Yüzyılda İstanbul'da Batılı Yazarlar, Ressamlar, Mimarlar, Edebiyatçılar ve Müzisyenler", *19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı*, (HABITAT-II'ye Hazırlık Sempozyumu, 14-15 March 1996, Bildiriler). İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 2, 1996.
- FLECKNER, Uwe. "Moderne Giden Yolda Bir Klasist Jean-Auguste-Dominique Ingres: Türk Hamamı", *Dipnot*, 2, Winter-Spring 2004: 22-38.
- GERMANER, Semra and Zeynep İNANKUR. *Oryantalizm ve Türkiye*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları: 4, 1989.
- GERMANER, Semra and Zeynep İNANKUR. *Oryentalistlerin İstanbulu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992.
- GERMANER, Semra. "19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı-Fransız Kültür İlişkileri ve Osman Hamdi Bey.", *1. Osman Hamdi Bey Kongresi*, 2-5 October 1990. İstanbul: MSÜ Yayınları, 1992: 110.
- GOODWIN, Godfrey. *Osmanlı Kadının Özel Dünyası* (Original title: *The Private World of Ottoman Women*, 1997). Trans. Sinem Gül. İstanbul: Sabah Kitapları, 1998.
- GÜRÇAĞLAR, Aykut. "Halife Abdülmecid Efendi ve 'Harem'de Beethoven'in Düşündürdükleri", *Sanatta Etkileşim/Interactions in Art*. (Ed. Zeynep Yasa Yaman), Ankara, Türkiye İş Bankası Yayını, 2000: 136-141.
- GÜRSOY, Akile. "Sağlık, Gençlik, Güzellik", *Üç kuşak Cumhuriyet*. Ed. Uğur Tanyeli. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını, 1998: 41-51.
- GÜZEL, Şehmus. ""Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın", *Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, 3 and 4. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985: 858-876.
- HAYDAR FEVZİ. "Güneşin Saltanatı", *Yedigün*, 38, 1933: 10-11.
- HİSAR, Abdülhak Şinasi. *Boğaziçi Yalıları*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1978.
- HOBBSAWM, Eric. *The Age of Empire 1875-1914*, London: Clays Ltd., 2001 (1987 1st ed.).

- HİSAR, Abdülhak Şinasi. *Boğaziçi Yalıları*, İstanbul: Ötüken Yayınları, 1978.
- HOBBSAWM, Eric. *The Age of Empire 1875-1914*, Londra: Clays Ltd., 2001 (1. b. 1987).
- İNANKUR, Zeynep. "Batı Resminde Doğu Haremi", *Sanatta Etkileşim/Interactions in Art*, Haz. Zeynep Yasa Yaman, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayını, 2000: 142-147.
- IRELAND, Stanley ve William BECHHOEFER. *The Ottoman House (24-27 Eylül 1996 tarihleri arasında yapılan Amasya Sempozyumu Bildirileri)*, Ankara: İngiliz Arkeoloji Enstitüsü ve Warwick Üniversitesi Yayını, 1996.
- KANDİYOTİ, Deniz. "Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (Haz. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 55, 2005 (1. b. 1998): 99-117.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri. *Ankara*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983 (1. b. 1934).
- KASABA, Reşat. "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Haz. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 55, 2005 (1. b. 1998): 12-28.
- KAYAOĞLU, İ. Gündag ve Ersu PEKİN (Haz.). *Eski İstanbul'da Gündelik Hayat*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 1992.
- KEYMAN, Fuat ve Mahmut MUTMAN, Meyda YEĞENOĞLU, *Oryantalizm, Hegomonya ve Kültürel Fark*, İstanbul: İletişim Yayınevi, 1996.
- LEWIS, Bernard. *The Emergence of Turkey*, Oxford University Press., ABD, 1968 (1961).
- MADRA, Beral. *Adsız Kadınlar (Çağdaş Türk Resminde Kadın Üstüne Yorumlar)*, İstanbul: Urart Sanat Galerileri, 1988.
- MEHMET Saffet. "Türk İnkılabının Karakterleri II", *Yeni Türk Mecmuası*, 9, Haziran 1933: 733-736.
- NOCHLIN, Linda. "The Imaginary Orient", *Art in America*, 71/5, Mayıs 1983: 118-131.
- OKAY, Orhan. *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, İstanbul: MEB, 1991.

- İNANKUR, Zeynep. "Batı Resminde Doğu Haremi", *Sanatta Etkileşim/Interactions in Art*. Ed. Zeynep Yasa Yaman. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayını, 2000: 142-147.
- IRELAND, Stanley and William BECHHOEFER. *The Ottoman House (24-27 Eylül 1996 tarihleri arasında yapılan Amasya Sempozyumu Bildirileri)*, Ankara: British Archaeological Institute and Warwick University Press, 1996.
- KANDİYOTİ, Deniz. "Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. 3rd ed. Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 55, 2005: 99-117.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri. *Ankara*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983 (1st ed. 1934).
- KASABA, Reşat. "Eski ile yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba). 3rd ed. İstanbul Tarih Vakfı Yurt Yayınları: 55, 2005 (1998): 12-28.
- KAYAOĞLU, İ. Gündag and Ersu PEKİN (Ed.). *Eski İstanbul'da Gündelik Hayat*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 1992.
- KEYMAN, Fuat and Mahmut MUTMAN, Meyda YEĞENOĞLU. *Oryantalizm, Hegomonya ve Kültürel Fark*. İstanbul: İletişim Yayınevi, 1996.
- LEWIS, Bernard. *The Emergence of Turkey*. USA: Oxford University Press. 1968 (1961).
- MADRA, Beral. *Adsız Kadınlar (Çağdaş Türk Resminde Kadın Üstüne Yorumlar)*. İstanbul: Urart Sanat Galerileri, 1988.
- NOCHLIN, Linda. "The Imaginary Orient", *Art in America*, 71/5, May 1983: 118-131.
- MEHMET SAFFET. "Türk İnkılabının Karakterleri II", *Yeni Türk Mecmuası*, 9, June 1933: 733-736.
- OKAY, Orhan. *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, İstanbul: MEB, 1991.
- ONGUN, Cemil Sena. "Türk kadınının savlavlığı münasebetiyle: Kadına ve kadınlığa dair", *Yeni Türk Mecmuası*, 23-24, June-July 1934.
- ORTAYLI, İlber. "Osmanlı Devri ve Meşrutiyet", *Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, 4. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985: 953-960.
- ORTAYLI, İlber. *Osmanlı Toplumunda Aile*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2001.

- ONGUN, Cemil Sena. "Türk Kadınının Savlavlğı Münasebetiyle: Kadına ve Kadınlığa Dair", *Yeni Türk Mecmuası*, 23-24, Haziran-Temmuz 1934: 1935-1944.
- ORTAYLI, İlber. "Osmanlı Devri ve Meşrutiyet", *Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C. 4, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985: 953-960.
- ORTAYLI, İlber. *Osmanlı Toplumunda Aile*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2001.
- ÖZSEZGIN, Kaya. *Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1996.
- PEKİN, Ersu. "Sarayda Musiki", *Sultan Bestekârlar*, CD kitapçığı, İstanbul: Kalan Müzik Yapım, 1999: 9-17.
- PELISTER, Habil Adem. "Türkiyede Yeni Kadın Tipi", *Resimli Ay*, 1938: 53-57.
- REİSS, Tom. *The Orientalist-In Search of a Man Caught Between East and West*, Chatto&Windus, Londra, 2005.
- SAFA, Peyami. "Bizde Gençlik Var mı?", *Yedigün*, 15 Mart 1933a: 1.
- SAFA, Peyami. "Alaturka mı? Alafranga mı?", *Yedigün*, 22 Mart 1933b: 1.
- SAID, Edward W. *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, Çev. Berna Ülner, İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- STIRLING, Paul. *Turkish Village*, Liverpool ve Londra: Charles Birchall&Sons Ltd., 1965.
- ŞAİR NİGAR, *Hayatının Hikayesi*, İstanbul: Ekin Yayınevi, 1959.
- TANYELİ, Uğur (Haz.). "Mekanlar, Projeler, Anlamları", *Üç Kuşak Cumhuriyet*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998: 101-108.
- TEKELİ, Şirin. "Kadın", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983: 1190-1204.
- TOROS, Taha. *İlk Kadın Ressamlarımız*, İstanbul: Ak Yayınları Sanat Kitapları Serisi 12-1, 1988.
- TÜRE, Fatma (Haz.). *Harfi Harfine/Letter-Perfect*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1998.

ÖZSEZGIN, Kaya. *Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu/The Collection of Istanbul Museum of Painting and Sculpture Mimar Sinan University*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1996.

PEKİN, Ersu. "Music at the Ottoman Court", *Turkish Classical Music Composed by Ottoman Sultans*, CD booklet, İstanbul: Kalan Müzik Yapım, 1999: 19-28.

PELISTER, Habil Adem. "Türkiyede Yeni Kadın Tipi", *Resimli Ay*, 1938: 53-57.

REISS, Tom., *The Orientalist - In Search of a Man Caught Between East and West*. London: Chatto&Windus, 2005.

SAFA, Peyami. "Bizde Gençlik Var mı?", *Yedigün*, 1, 15 Mart 1933a: 1.

SAFA, Peyami. "Alaturka mı? Alafranga mı?", *Yedigün*, 2, 22 Mart 1933b: 1.

SAID, Edward W. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. New York: Pantheon, 1978.

SAID, Edward W. *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*. (Trans. Berna Ülner). İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

STIRLING, Paul. *Turkish Village*. Liverpool and London: Charles Birchall & Sons Ltd., 1965.

ŞAİR NİGAR, *Hayatının Hikayesi*. İstanbul: Ekin Yayınevi, 1959.

TANYELİ, Uğur (Ed.). "Mekanlar, Projeler, Anlamları", *Üç Kuşak Cumhuriyet*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1998: 101-108.

TEKELİ, Şirin. "Kadın", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 5. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983: 1190-1204.

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

TÜRE, Fatma, Ed. *Harfi Harfine/Letter-Perfect*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1998.

YASA YAMAN, Zeynep. *Kayıt*. Ankara: T.C. Merkez Bankası Yayını, 1993a.

YASA YAMAN, Zeynep. "Türkiye'de Kübizm ve Yeni Sanat", *Sanat Dünyamız*, 54, Winter 1993b: 59-66.

YASA YAMAN, Zeynep. "Demokrasi ve Sanat", *Anadolu Sanat*, 1, December 1993c: 183-196.

- YASA YAMAN, Zeynep. *Kayıt*, Ankara: T.C. Merkez Bankası Yayını, 1993a.
- YASA YAMAN, Zeynep. "Türkiye'de Kübizm ve Yeni Sanat", *Sanat Dünyamız*, 54, Kış 1993b: 59-66.
- YASA YAMAN, Zeynep. "Demokrasi ve Sanat", *Anadolu Sanat*, 1, Aralık 1993c: 183-196.
- YASA YAMAN, Zeynep. "Türk Resminde Taklit Olgusu-I", *Türkiye'de Sanat*, 14, Mayıs/Ağustos 1994: 26-34.
- YASA YAMAN, Zeynep. "Türk Resminde Kadının Değişen İmgesi", *In Memoriam/I. Metin Akyurt, Bahattin Devam Anı Kitabı*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995: 411-420.
- YASA YAMAN, Zeynep. "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş'", *Toplumbilim*, 4, 1996: 35-52.
- YASA YAMAN, Zeynep. "Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi (1923-1938) Üzerine Düşünceler", *Arredamento Mimarlık*, 10, 1998: 68-74.
- YASA YAMAN, Zeynep. "The Theme, 'Peasant/Farmers' in Turkish Painting", *ArtTurc/Turkish Art. 10 e Congrès international d'art turc*, Genève, Fontation Max Van Berchem, 1999.
- YASA YAMAN, Zeynep. "Cumhuriyet'in İdeolojik Anlamı Olarak Anıt ve Heykel (1923- 1950)", *Sanat Dünyamız*, 82, Kış 2002: 155-171.
- YASA YAMAN, Zeynep. "Değişen Manzaralar: Kültür ve Modernite", *Sanat Dünyamız*, 89, Güz 2003: 217-229.
- YEĞENOĞLU, Meyda. "Peçeli Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark", *Oryantalizm, Hegomonya ve Kültürel Fark*, Haz. Fuat Keyman, Mahmut Mutman, Meyda Yeğenoğlu, İstanbul: İletişim Yayınevi, 1996.
- YEŞİLKAYA, Neşe G. *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- ZÜCHER, Eric Jan. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, Çev. Yasemin Saner Gönen, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.

- YASA YAMAN, Zeynep. "Türk Resminde Taklit Olgusu-I", *Türkiye'de Sanat*, 14, May/August 1994: 26-34.
- YASA YAMAN, Zeynep. "Türk Resminde Kadının Değişen İmgesi", *In Memoriam/I. Metin Akyurt, Bahattin Devam Anı Kitabı*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995: 411-420.
- YASA YAMAN, Zeynep. "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş'", *Toplumbilim*, 4, 1996: 35-52.
- YASA YAMAN, Zeynep. "Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi (1923-1938) Üzerine Düşünceler". *Arredamento Mimarlık*, 10, 1998: 68, 74.
- YASA YAMAN, Zeynep. "The Theme, 'Peasant/Farmers' in Turkish Painting", *ArtTurc/Turkish Art. 10.e Congrès international d'art turc*, Genève: Fontation Max Van Berchem, 1999.
- YASA YAMAN, Zeynep. "Cumhuriyet'in İdeolojik Anlamı Olarak Anıt ve Heykel (1923- 1950)", *Sanat Dünyamız*, 82, 2002: 155-171.
- YASA YAMAN, Zeynep. "Değişen Manzaralar: Kültür ve Modernite", *Sanat Dünyamız*, 89, Autumn 2003: 217-229.
- YEĞENOĞLU, Meyda. "Peçeli Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark", *Oryantalizm, Hegomonya ve Kültürel Fark*, Ed. Fuat Keyman, Mahmut Mutman, Meyda Yeğenoğlu, İstanbul: İletişim Yayınevi, 1996.
- YEŞİLKAYA, Neşe G. *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- ZÜCHER, Eric Jan. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (Original title: *Turkey, A Modern History*, 1993), İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.