



T.C.

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
BATI SANATI VE ÇAĞDAŞ SANAT BİLİM DALI**

**ORYANTALİST RESİMDEN TÜRK RESMİNE:
GERGEF VE KASNAK İŞLEYENLER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Neslihan BAŞARAN

BURSA-2023



T.C.

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
BATI SANATI VE ÇAĞDAŞ SANAT BİLİM DALI**

**ORYANTALİST RESİMDEN TÜRK RESMİNE:
GERGEF VE KASNAK İŞLEYENLER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Neslihan BAŞARAN

Danışman:

Doç. Dr. Elvan TOPALLI

BURSA-2023



**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL RAPORU
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih: 07.03.2023

Tez Başlığı / Konusu: Oryantalist Resimden Türk Resmine: Gergef ve Kasnak İşleyenler

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 109 sayfalık kısmına ilişkin, 07.03.2023 tarihinde şahsım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından (Turnitin)* aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 3' tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç/dahil
- 3- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza
07.03.2023

Adı Soyadı:	Neslihan Başaran
Öğrenci No:	701949003
Anabilim Dalı:	Sanat Tarihi
Programı:	Tezli Yüksek Lisans
Statüsü:	☒ X Y.Lisans ☐ Doktora

**Danışman
Doç. Dr. Elvan TOPALLI**

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Oryantalist Resimden Türk Resmine: Gergef ve Kasnak İşleyenler” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Neslihan Başaran

Öğrenci No: 701949003

Anabilim Dalı: Sanat Tarihi

Programı: Tezli Yüksek Lisans

Tezin Türü: ☒ Yüksek Lisans / ☐ Doktora / ☐ Sanatta Yeterlilik

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı: Neslihan BAŞARAN

Üniversite: Bursa Uludağ Üniversitesi

Enstitü: Sosyal Bilimler Enstitüsü

Anabilim Dalı: Sanat Tarihi

Bilim Dalı: Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat

Tezin Niteliği: Yüksek Lisans Tezi

Sayfa Sayısı: xx + 162

Mezuniyet Tarihi: 18/08/2023

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Elvan TOPALLI

ORYANTALİST RESİMDEN TÜRK RESMİNE:

GERGEF VE KASNAK İŞLEYENLER

Gergef ya da kasnak aracılığıyla nakış işlemek, yüzyıllardır çeşitli kültürlerde karşımıza çıkmaktadır. Eskiçağlardan günümüze devam eden bu tür nakışçılık, dünyanın her yerinde uygulanmaktadır. Buna bağlı olarak her zaman ve neredeyse her ülkede, gergef ve kasnak işleyenler resmedilmiştir. Yağlıboyadan suluboyaya, minyatürden illüstrasyona birçok teknikte resmedilen bu konunun binlerce örneği olması, bu çalışmanın sınırlarını daraltmayı gerektirmiştir. Gergef ve kasnak aracılığıyla nakış işlemek, Osmanlı/Türk kadınları arasında onların sosyal statüsünü, eğitimini ve ev içi yeteneklerini yansıtan bir beceri olarak kabul edilmiştir. Nakış işlemek, aynı zamanda kültürel mirası ve geleneği korumanın bir yolu olduğu gibi kadınların duygularını, inançlarını, deneyimlerini aktarma yöntemidir. Dolayısıyla gergef ve kasnak işleyen Osmanlı/Türk kadınlarının, Oryentalist ve Türk resmi örneklerinde nasıl tasvir edildiğini araştırmak, buna bağlı olarak benzerlik ve farklılıkları ortaya koymak, bu kadınlara bakış açısını göstermek, kadının toplumdaki yeri ve rolleri paralelinde bunları değerlendirmek bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Oryentalist Resim, Türk Resmi, Osmanlı Kadını, Gergef, Kasnak, Nakış

ABSTRACT

Name and Surname: Neslihan BAŞARAN

University: Bursa Uludag University

Institution: Social Science Institution

Field: Art History

Branch: Western Art and Contemporary Art

Degree Awarded: Master

Total Pages: xx + 162

Graduation Date: 18/08/2023

Supervisor: Assoc.Prof.Dr. Elvan TOPALLI

FROM THE ORIENTALIST PAINTING TO TURKISH PAINTING:

EMBROIDERS WITH EMBROIDERY FRAMES

Embroidery by means of a hoop or embroidery frame has been encountered in various cultures for centuries. This kind of embroidery, which continues from ancient times to the present, is practiced all over the world. Accordingly, at all times and in almost every country, those who work the frame and pulley are depicted. The fact that there are thousands of examples of this subject, which is depicted in many techniques from oil painting to watercolor, from miniature to illustration, necessitated narrowing the boundaries of this study. Embroidery by means of a rhinestone and hoop was accepted as a skill that reflects their social status, education and domestic abilities among Ottoman/Turkish women. Embroidery is also a way of preserving cultural heritage and tradition, as well as a method of conveying women's feelings, beliefs and experiences. Therefore, the aim of this study is to investigate how Ottoman/Turkish women who embroider frames and hoops are depicted in Orientalist and Turkish painting examples, to reveal similarities and differences, to show their perspectives on these women, and to evaluate them in line with women's place and roles in society.

Keywords: Orientalist Painting, Turkish Painting, Ottoman Woman, Embroidery Frames, Embroidery

ÖNSÖZ

Bu tezi tamamlamak için çıktığım bu zorlu yolculukta yanımda olan herkese en içten teşekkürlerimi sunarım. Tez danışmanım sayın Doç. Dr. Elvan TOPALLI'ya paha biçilmez rehberliği, sarsılmaz desteği ve yeteneklerime olan inancı için özel bir teşekkür borçluyum. Yapıcı geri bildirimleri, detaylara gösterdiği titizlik ve paha biçilmez önerileri konuya ilişkin anlayışımı şekillendirdi ve araştırmamın derinliğini zenginleştirdi.

Aileme, sevgili arkadaşlarıma ve hocam Doç Dr. Elvan TOPALLI'nın çevresinden bana destek veren herkese bu süreç boyunca sağladıkları yardım ve anlayış için en derin teşekkürlerimi sunarım.

Özel bir teşekkürü de, sarsılmaz inancı ve cesaretlendirmesiyle bana sebat etmem için gereken gücü ve ilhamı sağlayan sevgili hayat arkadaşım Volkan TEKİN'e borçluyum. Bana olan inancı her zaman motivasyon kaynağım oldu.

Son olarak, bu tezin başarıyla tamamlanmasına doğrudan veya dolaylı olarak katkıda bulunan herkese en içten teşekkürlerimi sunarım. Katkılarınız her zaman kalbimde özel bir yer tutacak ve daima hatırlanacak, derinden takdir edilecektir.

Neslihan BAŞARAN

Bursa-2023

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	i
YÜKSEK LİSANS İNTİHAL YAZIM RAPORU	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİM LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

19.YÜZYILDAN 20.YÜZYILA RESİM SANATI

1.1.Oryantalizm ve Oryantalist Resim Sanatı	3
1.2.Türk Resim Sanatı	
1.2.1.Başlangıcından Çallı Kuşağı'na	11
1.2.2.Çallı Kuşağı'ndan Sanat Gruplarına	17

İKİNCİ BÖLÜM

OSMANLI TOPLUMUNDA KADIN

2.1.Osmanlı Kadınının Toplumda ve Evde Rolü	28
2.2.Kadın Seyyahların Gözünden Osmanlı Kadını	33

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NAKIŞ, GERGEF VE KASNAK

3.1.Tanım ve Tarihçesi	41
3.2.Osmanlı'da Önemi	54

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

RESİMDE GERGEF VE KASNAK İŞLEYENLER

4.1.Oryantalist Resim Örnekleri	58
4.2.Türk Resim Örnekleri	78
KARŞILAŞTIRMA	109
SONUÇ	143
KAYNAKÇA	155

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Henriette Browne, *Ziyaret, Harem, İstanbul*, 1860, Tuval üzerine yağlıboya, 86 x 114 cm., Fine Arts Library Image Collection

Resim 2: *Kasnak Nakışçısı ve Keçe Yapımı*, Description de l’Egypte, volume II, planche XVII, 53.5 x 71 cm.

Resim 3: *Kasnak Nakışçısı*, Description de l’Egypte, volume II, planche XVII, detay

Resim 4: *Kasnak Nakışçısı*, Description de l’Egypte, volume II, planche XVII, detay

Resim 5: Daniel Berger, *Penelope*, 1780, (Daniel Nikolaus Chodowiecki’nin resminden)

Resim 6: Paul Alexandre Alfred Leroy, *Penelope*, 1894, Tuval üzerine yağlıboya, 160 x 200.5 cm., Özel koleksiyon

Resim 7: Charles-Germain de Saint-Aubin, *L’Art du Brodeur*, Levha 1

Resim 8: Charles-Germain de Saint-Aubin, *L’Art du Brodeur*, Levha 2’den ayrıntı

Resim 9: Francesco Del Cossa, *Minerva’nın Zaferi*, 1470, fresko, 500 x 320 cm., Palazzo Schifanoia, Ferrara, detay

Resim 10: Gergef

Resim 11: William Edward Lane, *Dokuma/ Tezgâh*, The Manners and Customs of the Modern Egyptians, 1836, Gravür

Resim 12: Lesage nakışçılığı (1924’ten günümüze), gergef

Resim 13: Gergef, 1880 (40 x 110 x 115 cm.)

Resim 14: Nakışçı, gravür (Louis Benoit Prevost), 1763, *Diderot’nun Ansiklopedisi*, 35.3 x 22.5 cm.

Resim15: Nakışçı, gravür (Louis Benoit Prevost), 1763, *Diderot’nun Ansiklopedisi*, 35.3 x 22.5 cm.

Resim 16: Kasnak

Resim 17: Ayaklı kasnak, 1790-1800, , Massachusetts, Boston, Amerika, Maun, huş ağacı, çam vb, 40.64 x 55.88 x 38.74 cm.

Resim 18: Ayaklı kasnak, 1800-1815, New England, Amerika, Maun, 96.52 x 45.72 x 31.12 cm.

Resim 19: Ayaklı kasnak

Resim 20: Ayaklı kasnak

Resim 21: Helen A. Harmes ile Ayarlanabilir Nakış Kasnağının patent belgesi, Washington, Missouri, 17 Kasım 1903, Patent No. 744,070

Resim 22: Jean Baptiste Vanmour, *Okulun İlk Günü*, 1720 (?), Tuval üzerine yağlıboya, 38.5 x 53 cm., Rijksmuseum, Amsterdam

Resim 23: Jean Baptiste Vanmour, *Nakış İşleyen Kız, İstanbul*, 1714, Gravür (C.du Bosc tarafından), 17 x 23 cm., Wellcome Collection

Resim 24: Jean Baptiste Vanmour, *Gergefi ile Türk Kadını*, yk.1720, Tuval üzerine yağlıboya, yk. 33.5 x 26.5cm., Rijksmuseum, Amsterdam

Resim 25: Anonim (Rum ressam), *Gergef İşleyen Kadın*, Biby Şatosu, Türk Odası, Kıyafet Albümü

Resim 26: Jean Baptiste Vanmour Ekolü, *Nakış Yapan Kadınlar*, 18. yüzyılın ilk yarısı, Tuval üzerine yağlıboya, 44 x 62 cm., Pera Müzesi, İstanbul

Resim 27: Jean-Étienne Liotard, *İstanbul'dan Genç Nakışçı*, 1738, Karakalem, kırmızı pastel ve kırmızı tebeşir, 14.3 x 21 cm., Musée du Louvre, Paris

Resim 281: Etienne Jeaurat, *Sarayda Kahve içen Kadınlar*, 1753

Resim 29: Charles-Amédée-Philippe van Loo, *Sultanın Odalıklara Nakış Yaptırması*, 1773, Tuval üzerine yağlı boya, 320 x 480 cm., Musée des Beaux-Arts, Nice, Fransa

Resim 30: Genç Nicolas-Pierre Pithou, *Sultan'ın Odalıklara Emir Vermesi* (Amédée Van Loo'nun tablosundan kopya), 1786, 390 x 483 cm., Château de Versailles, Fransa

Resim 31: Charles-André van Loo, *Nakış Yapan İki Sultan (Madame Pompadour Nakış Yaparken)*, yk. 1750, Tuval üzerine yağlıboya, Hermitage Museum, St. Petersburg, Rusya

Resim 32: François-Hubert Drouais, *Madame Pompadour Gergefi ile*, 1763, National Gallery, London

Resim 33: Jean- Baptiste Le Prince, Charles-André van Loo'nun, *Nakış Yapan İki Sultan (Madame Pompadour Nakış Yaparken)* tablosundan, gravür, Milli Saraylar koleksiyonu (Env.No.121/985)

Resim 34: Maria Anna Angelica Katharina Kauffman, *Türk Kadın (Sabah Eğlencesi/ Uğraşısı)*, 1773, Tuval üzerine yağlıboya, The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moskova, Rusya

Resim 35: William Wynne Ryland, Maria Anna Angelica Katharina Kauffman'ın *Türk Kadın (Sabah Eğlencesi/ Uğraşısı)* tablosundan, 1784, Gravür, 39 x 29.6 cm., The British Museum

Resim 36: Jan Baptist Huysmans, *Yün Saran Kızlar*, Ahşap üzerine yağlıboya, 39 x 30.5 cm., Özel koleksiyon

Resim 37: Jan Baptist Huysmans, *Dokuma Tezgâhı Önünde Kadın*, Ahşap üzerine yağlıboya, 40.8 x 22.8 cm., Özel koleksiyon

Resim 38: Frederick Arthur Bridgman, *Dokumacı*, Tuval üzerine yağlıboya, 50 x 67 cm., Özel koleksiyon

Resim 39: Frederick Arthur Bridgman, *Cezayir Kırsalında Bir Kasaba*, 1888, Tuval üzerine yağlıboya, 122.9 x 162.6 cm., Özel koleksiyon

Resim 40: Frederick Arthur Bridgman, *Cezayir’de Bir Öğleden Sonra*, Tuval üzerine yağlıboya, 77 x 95 cm., Özel koleksiyon

Resim 41: Frederick Arthur Bridgman, *Cezayir’de Bir Öğleden Sonra*

Resim 42: Frederick Arthur Bridgman, *El Biar’daki Bir Köyde*, Cezayir, 1889, Yağlıboya, 91.5 x 132.1 cm., Özel Koleksiyon

Resim 43: Frederick Arthur Bridgman, *El Biar’daki Bir Köyde*, Cezayir, Tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon

Resim 43: Gustavo Simoni, *Avluda Sohbet*, Ahşap üzerine yağlıboya, 22 x 17 cm., Özel koleksiyon

Resim 44: Şehit Hasan Rıza, *Havuz Başında Gergef İşleyen Kadınlar*, 1901, Tuval üzerine yağlıboya, 138 x 210 cm., Edirne Belediye Başkanlığı

Resim 45: Frederick Arthur Bridgman, *Arap Sarayından İç Mekân*, Tuval üzerine yağlıboya, 86.3 x 127 cm., Özel koleksiyon

Resim 46: Frederick Arthur Bridgman, *Havuzlu Oda*, 1900, Tuval üzerine yağlıboya, 64.8 x 95.3 cm., Özel koleksiyon

Resim 47: Frederick Arthur Bridgman, *Doğu’da Veranda*, Tuval üzerine yağlıboya, 603 x 91.4 cm.

Resim 48: Frederick Arthur Bridgman, *Çardak Altında*, 1889, Tuval üzerine yağlıboya, 76,2 x 102,8 cm., Özel koleksiyon

Resim 49: Frederick Arthur Bridgman, *Haremde Nubyeli Hikâye Anlatıcısı*, 1875, Tuval üzerine yağlı boya, 72 x 112 cm., Özel koleksiyon

Resim 502: Frederick Arthur Bridgman, *Mustapha Kasabasında Bir Bahçede*, yk.1897-1899, Tuval üzerine yağlıboya, 64.77 x 90.17 cm., Özel Koleksiyon

Resim 51: Paul Alexandre Alfred Leroy, *Gergef Tezgahında Kız*, Tuval üzerine yağlıboya, 81 x 65 cm., Pulak Koleksiyonu

Resim 523: Paul Alexandre Alfred Leroy, *Dokumak*

Resim 53: Louis-Edouard Brindeau de Jarny, *Fas'ta Nakış Okulu*, 1927, Tuval üzerine yağlıboya, 85 x 115 cm., Özel koleksiyon

Resim 544: Louis-Edouard Brindeau de Jarny, *Nakış Yapan Genç Cezayirliler*, 1897, Tuval üzerine yağlıboya, 46 x 55.5 cm., Özel koleksiyon

Resim 55: Marguerite Anne Rose Delorme, *Nakışçılar*, Tuval üzerine yağlıboya, 29.5 x 43 cm., Özel koleksiyon

Resim 56: Marguerite Anne Rose Delorme, *İplik Eğirici ve Nakışçı*, Tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon

Resim 57: Rana Hatun Binti Mehmed, Ramazan 737 (1336), 0,32 x 0,85 cm., gergef işleyen kadın kabartması

Resim 58: Rana Hatun Binti Mehmed, Ramazan 737 (1336), 0,32 x 0,85 cm., gergef işleyen kadın kabartması, çizim

Resim 59: Ayşe Binti Davut, tarih yok, 0,29 x 0,85 cm., İki haşhaş dalı arasında gergefi başında oturan bir kadın kabartması

Resim 60: Ayşe Binti Davut, tarih yok, 0,29 x 0,85 cm., İki haşhaş dalı arasında gergefi başında oturan bir kadın kabartması, çizim

Resim 61: Hüseyin İstanbuli, *Nakış İşleyen Kadın/ Nakışçı/ Nakış İşleyen Kadın*, The Seraglio and Various Turkish Characters, 1720, Suluboya ve mürekkep

Resim 62: Mehmet Ruhi Arel, *Kasnakta Nakış İşleyen Kadın*, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 143 x 116 cm., Cumhurbaşkanlığı Atatürk Müzesi

Resim 63: Mehmet Ruhi Arel, *Gergefte Nakış İşleyen Kadın*, 1911, Tuval üzerine yağlıboya, 131 x 108 cm., Cumhurbaşkanlığı Atatürk Müzesi

Resim 64: Mehmet Ruhi Arel, *Yazmacı Kadın*, 1917/ 1918, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 80 cm., Özel koleksiyon

Resim 65: *Österreichs Illustrierte Zeitung*, 6 Mayıs 1918, s.601

Resim 66: Mehmet Ruhi Arel, *Yazmacı Kadın*, Tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon

Resim 67: Güzin Duran, *Enteriyör/ Yazmacı (Otoportre)*, Duralit üzerine yağlıboya, 73 x 100 cm., İstanbul Üniversitesi Güzin Duran koleksiyonu

Resim 68: Hikmet Onat, *Gergef İşleyen Kız*, Duralit üzerine yağlıboya, 58.5 x 50 cm., Edip Onat koleksiyonu

Resim 69: Hikmet Onat, *Gergef İşleyen Kız*, 1921, Tuval üzerine yağlıboya, 108 x 78 cm., Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu (Env.No.52/3011)

Resim 70: Hikmet Onat, *Gergef İşleyen Kız*, kartpostal, Milli Saraylar Fotoğraf koleksiyonu (Env.No.64/1202)

Resim 71: Hikmet Onat, *Gergef İşleyen Kız*, Duralit üzerine yağlıboya, 38 x 33 cm., Selma Onat koleksiyonu

Resim 72: Hüseyin Avni Lifij, *Gergef İşleyen Kadın*, Tuval üzerine yağlıboya, 32 x 25 cm., MSGSÜ Resim Heykel Müzesi

Resim 73: Malik Aksel, *Gergef İşleyen Kız*, Suluboya, 43 x 56 cm., Merinos Tekstil Sanayi Müzesi

Resim 74: Malik Aksel, *Gergef İşleyen Kadın*, yağlıboya, 50 x 39 cm., Merinos Tekstil Sanayi Müzesi

Resim 75: Malik Aksel, *Gergef İşleyen Kız*, Suluboya, 43 x 56 cm., Merinos Tekstil Sanayi Müzesi

Resim 76: Elif Naci, *Gergef İşleyen Kadın*

Resim 77: Cevat Dereli, *Hasat*, 1956, Tuval üzerine yağlıboya, 99.5 x 130 cm., Ankara Resim Heykel Müzesi

Resim 78: Mahmut Cuda, *Selimiye Camii Önünde Kırkpınar*, Mukavva üzerine yağlıboya, 1949 (?), 91.5 x 122 cm., Özel koleksiyon

Resim 79: Mahmut Cuda, *Selimiye Camii Önünde Kırkpınar*, detay

Resim 80: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*, 1957, Guaj boya, 66 x 46 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim 81: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kız*, 1969, Özgün baskı, 44 x 35 cm., Özel koleksiyon

Resim 82: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*, 1975, Guaj boya, 70 x 50 cm., Fatoş- Feridun Eray Koleksiyonu

Resim 83: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen*

Resim 84: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*, 1955, Tuval üzerine yağlıboya

Resim 85: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*, 1979, Tuval üzerine yağlıboya, 65 x 53.5 cm., İzmir Resim ve Heykel Müzesi

Resim 86: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*, 1957, tuval üzerine yağlı boya, 74 x 61 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Resim 87: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*, 1977, Tuval üzerine yağlıboya, 70 x 70 cm., Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

Resim 88: Nurullah Berk, *Kadın Portresi*, 1979, Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 92 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim 89: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*, 1960, Tuval üzerine yağlıboya, 73.5 x 60 (?) cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim 90: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*, 1963, Tuval üzerine yağlı boya, 130 x 97 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Resim 91: Maide Arel, *Gergef İşleyen Kız*, 1970 (?), Tuval üzerine yağlıboya, 55 x 47 cm., Ziraat Bankası koleksiyonu

Resim 92: Maide Arel, *Gergef İşleyen Kız*, Tuval üzerine yağlıboya, 91 x 73 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

Resim 93: Nuri İyem, *Nakış Yapan Kadın*

Resim 94: Nuri İyem, *Peyzaj Portre*

Resim 95: Nuri İyem, *Nakış İşleyen Şileli Kızlar*, 1995, Tuval üzerine yağlıboya, 24 x 29 cm., Müjde-Bülent Tanla koleksiyonu

Resim 96: İbrahim Balaban, *İsimsiz*, 1953, Bez üzerine nakış, 38.5 x 50 cm., Özel koleksiyon

Resim 97: Gülsün Karamustafa, *Gergef* isimli çinko baskı için eskiz

Resim 98: Mehmet Ali Diyarbakırlıoğlu, *Kasnakta Antep İşi*

Resim 99: Mehmet Ali Diyarbakırlıoğlu, *Gergefte Antep İşi*, 1996

Resim 100: Nejat Diyarbakırlıoğlu, 2013

Resim 101: Nejat Diyarbakırlıoğlu

Resim 102: Kâmil Aslanger, *Nakış İşleyenler/ Nakış Odası*, 65 x 80 cm., Yağlıboya

Resim 103: Kâmil Aslanger, *Geçmişle Buluşmalar 3*, 80 x 100 cm., Yağlıboya

Resim 104: Kâmil Aslanger, *Nakış Yapan Kızlar/ Kanaviçe İşleyen Kadınlar*, Yağlıboya

Resim 105: Ömer Faruk Atabek, Minyatür

Resim 106: Ömer Faruk Atabek, Minyatür

Resim 107: Ömer Faruk Atabek, Minyatür

Resim 108: Ömer Faruk Atabek, Minyatür

Resim 109: Cahide Keskiner, Minyatür

Resim 110: Gülbün Ünver Mesara, Minyatür

Resim 111 Willem Geets, *Anne Mutluluğu*, 1898, Tuval üzerine yağlıboya

Resim 112: Gustave Leonard de Jonghe, *Nakış Dersi*, 1864, Tuval üzerine yağlıboya, 44.45 x 55.25 cm., Özel koleksiyon

Resim 113: Rajka Kupesic, *Miras*, 20.yüzyıl

Resim 114: Rajka Kupesic, *Sıcak Dünya*, 20.yüzyıl

Resim 115: Rajka Kupesic, *Aşk İş*, 20.yüzyıl

Resim 116: Anonim, *Leydi, Kasnakta Nakış İşlerken*, 1766, Bakır baskı resim, 35.2 x 24.8 cm., The British Museum

Resim 117: Willem Jozef Laquy, *İç Mekânda Kadın Nakış İşlerken*, 1793, 40.1 x 32.9 cm., Teylers Museum, Haarlem

Resim 118: Benjamin Eugène Fichel, *Gergefte Nakış İşleyen Kadın ve Yumakla Oynayan Kedi*, Ahşap üzerine yağlıboya, 32.3 x 24.5 cm., Özel koleksiyon

Resim 119: Jean Louis Voille, *Evdokiya Nikolayevna Chesmenskaya'nın Portresi*, 1780, Yağlıboya, Tretyakov Gallery

Resim 120: Maurice Leloir, *Tüylü Misafirler*, Suluboya

Resim 121: Luis Jimenez Aranda

Resim 122: Tito Agujari, *Gergefiyle Kadın*, 19.yüzyıl, Yağlıboya

Resim 123: Nikolai Vasilevich Nevrev, *Nakışçı*, Novokuznetsk Art Museum

Resim 124: Omer Mujadžić, *Nakış Yapan Kadın*, Tuval üzerine yağlıboya, 35 x 30 cm., Özel koleksiyon

Resim 125: Philipp Malyavin, *Köylü Kızı Nakış İşlerken*

Resim 126: *Nakış Yapan Kadın* (Pu Qua'nın resminden) 1800, Litograf (John Dadley)

Resim 127: Claude Monet, *Madam Monet Nakış İşlerken*, 1875, Tuval üzerine yağlıboya, 55 x 65 cm., Barnes Foundation, Philadelphia

Resim 128: Otto van Rees, *Adya Kırmızı Kumaş Üzerine Nakış İşlerken*, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 65.2 x 54 cm., Özel koleksiyon

Resim 129: Carl Larsson, Kral Gustavus Adolphus ile savaşta olan kocası için nakış yapan Armika, *Yüzyıllar Boyunca İsveçli Kadın*, 1907

Resim 130: Louis Valtat, *İğne İşi*, 1917

Resim 131: Mary Knowles, *Zoffany'nin III. George Portresini İpek Üzerine İşlerken Otoportresi*, 1779

Resim 132: Johan Zoffany, *Kral III. George Portresi*, 1771, Tuval üzerine yağlıboya, 163.2 x 137.3 cm., Royal Collection

Resim 133: Maria Blanchard, *Nakışçı*, 1925-1926

Resim 134: Gilbert Stuart, *Catherine Lane Barker Portresi*, 1791, Tuval üzerine yağlıboya, 95.3 x 121.3 cm., Smithsonian National Portrait Gallery

Resim 135: William McGregor Paxton, *Ressamın Annesinin Portresi (Rose Paxton)*, 1902, 68.5 x 55.8 cm., Museum of Fine Arts Boston

Resim 136: Franz Krammer, *Kasnak İşleyen Kız Portresi*, 1834

Resim 137: Odilon Redon, *Madam Arthur Fontaine (Marie Escudier)*, 1901, Kağıt üzerine pastel, 72.4 x 57.2 cm., Metropolitan Museum of Art

Resim 138: Mathilde Weil, *Kasnak*, 1900

Resim 139: Alexander Kachkin, *Nakış*

Resim 140: Robert Shanafelt, *Nakış Yapan Kadın*, White Springs, Florida 1993

Resim 141: Anastasia Valentinovna Buzuneeva, *Nakışçının Rüyaları*

Resim 142: Roman Urbinskiy

Resim 143: Katheryna Biletina, *Nakış Yapmak*

Resim 144: Yuriy Sultanov, *Nakışçı*, 2011

Resim 145: Louis Toffoli, *Nakışçı*, 1970, Tuval üzerine yağlıboya, 71.5 x 52.5 cm.

Resim 146: Alisa Augustovich, *Nakışçı*, 2012, 60 x 45 cm.

Resim 147: Jiang Changyi

Resim 148: Guibing Zhu, *Çinli Kız*, 2007

Resim 149: Charles E. Hardaker, *Annelik*, 1985, Tuval üzerine yağlıboya

Resim 150: Marjan van Herpen, *Nakışı ile Kadın*, *Vogue*, 10 Ekim 2018

Resim 151: Genç Albert Ludovici, *Nakış Dersi*, 1876

Resim 152: Krendovsky Evgraf Fedorovich (1810-1853), *Kapnist Ailesinden Kızların Portresi*, 1848

Resim 153: Louise-Catherine Breslau, *Evde ya da Samimiyet*, 1885, Tuval üzerine yağlıboya, 127 x 154 cm., Musée des beaux-arts de Rouen

Resim 154: Alexander Max Koester, *Kasnak Başında İki Kız*

Resim 155: Peter Quidley, *Yağmurdan Sonra*

Resim 156: 1900 Evrensel Sergi, *İsviçreli Nakışçılar*

Resim 157: Alexander Max Koester, *Nakışçı*, 1908

Resim 158: Nik Zainal Abidin, *Nakış*, 1988, kâğıt üzerine suluboya, 74 x 56 cm., Özel koleksiyon

Resim 159: Dianne Dengel, *İğne işi*, 20.yüzyıl

Resim 160: Mihaly von Munkacsy, *Otururken İğne İş Yapan Kadın*, Yağlıboya, 94 x 72.4 cm., Özel koleksiyon

Resim 161: Genç Niclas Lafrensen, 1780, Tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon

Resim 162: Abraham Solomon, *Aşık Aslan*, 1858, Tuval üzerine yağlıboya, 71 x 92 cm., Özel koleksiyon

Resim 163: Honoré Daumier, *Nakışçı*, Litograf, National Gallery of Art

Resim 164: *Nakışçı*, Hint ekolü, Kâğıt üzerine suluboya, Londra, British Library

Resim 165: Charles Shepherd, *Delhi'de Nakışçı*, 1863

Resim 166: Joshua Reynolds, *Kont II. Waldegrave'in Kızları Lady Elizabeth, Lady Charlotte, Lady Anna*, 1780, Tuval üzerine yağlıboya, 143.x 168.30 cm., Scottish National Gallery

Resim 167: Madeleine Lemaire, *Öğleden Sonra Nakış*, Tuval üzerine yağlıboya, 129.5 x 200 cm., Özel koleksiyon

Resim 168: Pierre Auguste Renoir, *Nakışçılar*, 1902, Tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia

Resim 169: Edouard Vuillard, *Pencere Önünde Nakış*, 1895-1896, Tuval üzerine yağlıboya, 177.7 x 65.6 cm., Museum of Modern Art, New York City

Resim 170: Alfonso Guerra Calle, *Nakışçılar*

Resim 171: Perov Alexander Petrovich, *Buhara'nın Altın Terzileri*, 1974

Resim 172: Çin ekolü, *İç Mekânda Nakış Masasında Üç Kadın*, 19.yüzyıl, İpek üzerine yağlıboya, 46.4 x 60 cm., Özel koleksiyon

Resim 173: Victoria Kharchenko, *Sonsuzluğun Desenleri*

Resim 174: Victoria Kharchenko, *Sichuan Eyaletindeki Nakışçılar*

Resim 175: Paul Serusier, *Nakışçı*, Musee des Beaux-Arts, Nantes, Fransa

Resim 176: Mikhail Nesterov, *Ekaterina Nesterova'nın Portresi*, 1909, Tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon

Resim 177.: Henry Woods, *Nakışçı*, 1911, Yağlıboya, 90.17 x 59.69 cm.

Resim 178: Catherine Carlier, *Alpler'de Nakışçılar*, 1994

Resim 179: Çinli Kadın Nakış İşlerken (Pu-Qua'nın resminden), 1799, Litograf

Resim 180: Carl Roux, *Güneşli Bir Öğleden Sonra*, 1894, Ahşap üzerine yağlıboya

Resim 181: Anonim, *Nakışçı*

Resim 182: Alice Wanke

Resim 183: Henri Privat Livemont, *Nakışçı*, 1904, Renkli litograf, 27 x 37 cm., Özel koleksiyon

Resim 184: Norman Rockwell, *The Saturday Evening Post* kapak sayfası, 1 Mart 1924

Resim 185: John Edwin Jackson, *Needlecraft* kapak sayfası, Ağustos 1930

Resim 186: John Edwin Jackson, *Needlecraft* kapak sayfası, Nisan 1930

Resim 187: Ralph Pallen Coleman, *Home Arts* kapak sayfası, 1936

Resim 188: Mary Petty, Bayan Peabody Çardakta, *New Yorker* kapak sayfası, 16 Temmuz 1949, suluboya ve mürekkep, 42.86 x 30.63 cm.

Resim 189: S. Annie Frost, *The Ladies' Guide to Needle Work, Embroidery, etc.*, New York, 1877, kapak sayfası

Resim 190: Corticelli Silk Mills, *Corticelli Lessons in Embroidery*, Georgia, 1904, kapak sayfası

Resim 191: Charles Santore, *Pamuk Prenses* kitabı için

Resim 192: Kartpostal örneklerinden

- Resim 193:** Boğos Tatikyan, *Ermeni Kadın Nakış Yapıyor*, 1848, Taşbaskı
- Resim 194:** *Ermeni Kadın Nakış Yapıyor*, Le Magasin Pittoresque, 1861
- Resim 195:** *Çocuklara Kiraat*, 15 Sefer 1299, sayı 2, sayfa 12
- Resim 196:** *Çocuklara Kiraat*, 15 Sefer 1299, sayı 2, sayfa 12, ayrıntı
- Resim 197:** Karl Gampenrieder, *Nakışçı*
- Resim 198:** *Servet-i Fünun*, sayı 308, 23 Kanun-ı Sani 1312 (4 Şubat 1897), s.4
- Resim 199:** Recaizade Mahmut Ekrem, *Nakış-ı Nağmekar*
- Resim 200:** *Servet-i Fünun*, sayı 953, 27 Ağustos 1325
- Resim 201:** *Servet-i Fünun*, sayı 953, 27 Ağustos 1325
- Resim 202:** Celal Sahir Erozan, *Karşınızda*
- Resim 203:** Anonim, *Anadolu'nun Nakışçıları / Anadolu'daki Türk Köylüleri*, fotoğraf
- Resim 204:** Anonim, fotoğraf
- Resim 205:** Henri Privat Livemont, *İplik Eğiren*, 1904, litograf, 27,5 x 37 cm.
- Resim 206:** Madelaine Jeanne Lemaire, *İp Eğiren ve Çay*
- Resim 207:** Frederick Arthur Bridgman, *Dikiş Dersi*
- Resim 208:** Frederick Arthur Bridgman, *İç Mekân*, Tuval üzerine yağlıboya, Özel kolaksiyon
- Resim 209:** Paul Serusier, *Dikiş Diken*
- Resim 210:** Gilbert Stuart, *Mrs. Richard Yates*
- Resim 211:** William McGregor Paxton, *Dikiş Diken Kadın*
- Resim 212:** Carl Larsson, *Dikiş Diken Kız*, 1911
- Resim 213:** Edouard Vuillard, *Madam Vuillard Dikiş Dikerken*, 1920, Ahşap üzerine yağlıboya, 33.7 x 35.8 cm., National Museum of Western Art
- Resim 214:** Pierre Auguste Renoir, *Lise Dikiş Dikerken*, 1866, Tuval üzerine yağlıboya, 55.88 x 45.72 cm., Dallas Museum of Art
- Resim 215:** Ruhi Arel, *Yün Eğiren Kadın*, 1926, Mukavva üzerine yağlıboya, 24 x 16 cm.
- Resim 216:** Hikmet Onat, *Ağaçlar Altında Dikiş Diken Kadın*, Tuval üzerine yağlıboya, 74 x 89 cm., İzmir Resim ve Heykel Müzesi

Resim 217: Hikmet Onat, *Dikiş Diken Kadın*, Duralit üzerine yağlıboya, 42 x 41 cm., Murat Onat koleksiyonu

Resim 218: Nurullah Berk, *Örgü Ören Kadın*, 1981, Tuval üzerine yağlıboya, 116 x 89 cm., İstanbul Modern Sanat Müzesi

Resim 219: Nurullah Berk, *Dikiş Diken Kadın*,

Resim 220: Hüseyin Avni Lifij, *Eller*, Kağıt üzerine karakalem ve beyaz boya kalem, 31 x 22 cm., B.Aksoy koleksiyonu

Resim 221: Gottlieb Emil Rittmeyer, *St. Gallen'da Ticaret ve Endüstri*, 1881, Tuval üzerine yağlıboya, Textilmuseum St.Gallen

Resim 222: Gottlieb Emil Rittmeyer, *St. Gallen'da Ticaret ve Endüstri*, 1881, Tuval üzerine yağlıboya, Textilmuseum St.Gallen, ayrıntı: *St.Gallen pazar yerinde Türk hanımefendisi kasnakta nasıl çalışılacağını gösteriyor/ Türk kızı, İsviçreli kıza kasnakta nasıl nakış yapılacağını öğretiyor*

Resim 223: Gottlieb Emil Rittmeyer, *St. Gallen'da Ticaret ve Endüstri*, 1881, Tuval üzerine yağlıboya, Textilmuseum St.Gallen, ayrıntı

Resim 224: Eugène Burnand (1850-1921)'ın taslağına göre 1911 serisinden İsviçre 500 frank banknotu

GİRİŞ

M.Ö.12.yüzyılda Orta Asya ve Mezopotamya’da izlerine rastlanan nakışçılık, M.S.11-12.yüzyıllarda Selçuklular ve Türkler’de gelişme göstermiş; 17.-18.yüzyılda ise Osmanlı-Türk nakışçılığı zirveye ulaşmıştır. 19.yüzyılda dikiş makinelerinin gelişimi, nakışçılığı bir anlamda geriletmiştir. Nakıştan dikişe doğru gelişim, Avrupa ve Türk resmi örneklerine yansımıştır. Bu resimler, çok farklı zaman, kültür ve sanat üsluplarını sergilemekle birlikte dantelden örgüye, çorap örmeden yorgan işlemeye, halı dokumadan gergef ve kasnağa, hatta dikiş makinesine doğru olmak üzere çeşitlilik göstermektedir. Dolayısıyla adı geçen el sanatlarında kullanılan araçlar da birbirinden farklı olmuştur. Bu çeşitlilik içinde resimlerde, özellikle karşımıza çıkan araçlar gergef ve kasnaktır. Bazı resim örneklerinde bunların yanlış adlandırılması dikkat çekicidir. Bu terminolojik ikilem ve örneklerin çokluğu, tez konusunun 19.yüzyıl oryantalist resmi ve 19.yüzyıl sonu- 20.yüzyıl başı Türk resmi ile sınırlandırılmasını gündeme getirmiştir. Resimlerde gergef ve kasnak işlerken tasvir edilen özellikle kadınlar olduğundan toplumsal yönden kadınları değerlendirmek de böylece mümkün olmuştur. Tez konusunun sınırlandırılması paralelinde, Osmanlı/ Türk kadının toplumdaki yeri, kendisinde aranan nitelikler ve beklenen görevlere değinilecektir. Türk resminde olduğu gibi Osmanlı kadını konu alan oryantalist resimlere bakılarak gergef- kasnak bağlamında bir değerlendirme yapılacaktır; ayrıca benzer konulu Avrupa ve dünyanın çeşitli ülkelerindeki resim örneklerine göndermelerde bulunulacaktır. Terminolojiye dikkat çekilerek aynı konulu resimler arasındaki benzerlik ve farklılıklar vurgulanmaya çalışılacaktır.

Dört bölüme ayrılan tezin ilk bölümünde, 19.yüzyıldan 20.yüzyıla resim sanatı başlığı altında Oryantalist resim sanatı ile Türk resim sanatının gelişimine kısaca yer verilmiştir. Türk resim sanatı, iki alt başlık halinde özetlenmiş; başlangıcından Çallı Kuşağı’na, Çallı Kuşağı’ndan sanat gruplarına doğru gelişme çizgisinde ele alınmıştır. Tezin ikinci bölümünde, iki başlık oluşturularak önce Osmanlı toplumunda kadına ve rollerine değinilmiş; sonra özellikle Osmanlı kadınıyla yakınlaşma imkânı bulan kadın seyyahların yazdıklarına yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise önce gergef ve kasnak tanımları, tarihçesi ele alınmış; sonra Osmanlı’daki kullanımı ve önemi ortaya konmaya çalışılmıştır. Dördüncü bölümde de, gergef ve kasnak işleyenleri konu alan Oryantalist ve Türk resim örnekleri ele alınmıştır. Resim örnekleri, eldeki veriler paralelinde olabildiğince kronolojik sıralanmıştır. Karşılaştırma bölümünde, gergef işleyenler ve kasnak işleyenler olarak ele alınmış; bunlar da kendi içinde kompozisyonuna göre gruplandırılarak ilenmiştir. Kompozisyonda tek kadını iç mekânda gösterenler, yanında bebeği, çocuğu veya hayvanlarla gösterilenler, iki kadın birlikte ve kalabalık sahnelerde ele

alınanlar, bir kadınla bir erkeği bir arada tasvir edenler, tek erkeği gergef başında gösterenler, açık havada gergef ve kasnak işleyenlere değinildikten sonra dergi kapak sayfalarında, kitaplarda ve kartlardaki resim örneklerine yer verilmiştir. Sonuç bölümünde, çalışma süresince elde edilen veriler, gözlemlenen durumlar ele alınmış; konuyla bağlantılı diğer resim örnekleri ve özellikle Doğu-Batı ilişkisini, nakışçılık ve ticaret bağlamında tasvir edip Türk nakışçılığının önemini vurgulayan bir tablo ortaya konmuştur.

Tez konusunu belirler iken genel hatları ile ilk önce konunun çalışma alanına uygunluğuna bakılmış olup gergef ve kasnak ile ilgili olarak internet üzerinden kütüphane araştırması yapılmıştır. Pdf olarak taranmış kitap ve makaleler incelenmiştir. Bazı yayınlara kütüphane ve satın alma yoluyla da ulaşılmıştır. Diğer taraftan konuyla ilgili olan görsel örnekler, internette araştırılmıştır. Yazılı ve görsel kaynak taraması sonucunda tez konusunun genel hatları ve sınırları belirlenmiştir. Yerli ve yabancı kütüphaneler, arşivler, veri tabanları vb kullanılarak tez süreci tamamlanmıştır. Bazı resim örneklerinin tam künyeleri bulunamamıştır. Bazı resimlerin de farklı adlandırıldıkları görülmüştür.

BİRİNCİ BÖLÜM

19.YÜZYILDAN 20.YÜZYILA RESİM SANATI

1.1.Oryantalizm ve Oryantalist Resim Sanatı

19. yüzyıl, birçok alanda önemli dönüşümlerin ve ilerlemelerin yaşandığı bir dönemdir. Dünya düzenini kökünden değiştiren Sanayi Devrimi (1760-1840) buhar makinesi ile tren, bisiklet gibi yeni ulaşım araçlarının ve telgraf, telefon gibi yeni iletişim teknolojilerinin gelişmesine olanak sağlamıştır. Ayrıca küresel siyaset ve ekonomi üzerinde önemli etkileri olan Avrupa emperyalizminin genişlemesi, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki İkinci Büyük Uyanış (1790-1840)'ın meydana gelmesi, spiritüalizmin yükselişi gibi birçok ekonomik ve dini canlanma bu yüzyılda gerçekleşmiştir. Romantizm, Realizm ve Empresyonizm gibi çeşitli sanat akımlarının ortaya çıkışı da aynı dönemde gerçekleşmiştir. Ayrıca koşulların hızla değişmesi, birçok dini inancın ve anlatıların ev sahibi olan Doğu'nun cazibesini arttırmış; birçok siyasetçi, din adamı, sanatçı, yazar hayallerini ve amaçlarını gerçekleştirmek için Doğu yolculuklarına çıkmış; böylece hayaller ile gerçekleri karşılaştırma imkânı bulmuştur.

Oryantalizm, 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarında, özellikle Avrupa'da ortaya çıkan kültürel ve entelektüel bir akımdır. Oryantalist hareket başta sömürgecilik olmak üzere ticaret, dini misyon, antropoloji, arkeoloji, dilbilim gibi akademik, sosyokültürel ve ekonomik faktörlerin etkisinde şekillenmiştir. Dolayısıyla bu akım sanat, edebiyat, müzik, felsefe ve siyaset gibi geniş bir alanı etkisi altına almıştır. Gelişmeye başlayan ulaşım yolları ve fotoğraf tekniği, yazılı ve görsel kaynaklar aracılığıyla önceden oluşan Doğu merakını ve Doğu'yu görme isteğini körüklemiştir. İlk olarak Gentile Bellini (1429-1507), Vittore Carpaccio (1465-1525) gibi ressamın eserlerinde görülen Doğulu figürler, 1711 yılında *Binbir Gece Masalları*'nın Fransızca çevirisinin, 1721 yılında ise Montesquieu (1689-1755)'nın *İran Mektupları*'nın yayınlanmasından sonra daha da yaygınlaşmış, 1830'larda ise yepyeni bir boyut kazanmıştır (İnankur & Germaner, 1989, s. 7). Dönemin ünlü yazarlarından biri olan Victor Hugo (1802-1885) da *Doğulular (Les Orientales)* isimli eserinin önsözünde, 19. yüzyılda Doğu'nun genel bir ilgi alanı haline geldiğini belirterek yaşanan gelişmeye dikkat çekmiştir:

“Şarkiyat çalışmaları hiç bu kadar güdümlü olmamıştı. XIV. Louis yüzyılında Helenisttik, şimdi Oryantalist olduk. İleriye doğru bir adım var. Daha önce hiç bu

kadar çok zihin aynı anda Asya'nın bu büyük uçurumunu araştırmamıştı. Bugün Çin'den Mısır'a kadar Doğu'nun her dilinde bir akademisyenimiz var (Hugo, 1839, s. 8-9).”

Akdeniz havzasındaki dilleri ve kültürleri inceleyen Oryantalizmin akademik bir terim olarak ilk kullanımı, Doğu'yu gezen ve bu ülkeler hakkında çeşitli yazılar kaleme alan Théophile Gautier (1811-1872) tarafından gerçekleştirilmiştir. Fransızca “*Orientalisme*” kelimesinden türemiş olan Oryantalizm, Doğu insanının dilini, dinini ve tarihini incelemek anlamında kullanılmıştır. Bu konuda diğer bir önemli isim ise İngiliz akademisyen Edward Said (1935-2003)'dir. Said, Batılı akademisyen ve sanatçıların Doğu'yu, özellikle de Orta Doğu ve Kuzey Afrika'yı egzotik, aşağı, geri kalmış olarak temsil etme biçimlerini *Oryantalizm* adlı kitabında eleştirmekte; bu temsillerin Batı'nın Doğu üzerindeki tahakkümünü gösterdiğini ve emperyalizmi meşrulaştırmak için kullanıldığını vurgulamaktadır (Said, 1998, s. 30). Batı'nın, karşıtı olan Doğu'ya dair hayal ettiği manzaraların ve varlıkların yansıması olan Oryantalizm, 19. yüzyılda altın çağını yaşamış; Avrupa kültürü üzerinde derin bir etki yaratmıştır. Ancak Osmanlı İmparatorluğu'nun kademeli olarak çöküşü, sömürgeciliğin hızla yükselişi, büyük ölçüde Osmanlı egemenliği altında olan ve coğrafi bir terimden çok daha fazlasını ifade eden Doğu'da, köklü değişikliklere neden olmuştur (Meagher, 2004). Siyasi olarak gerileme döneminin yaşandığı 19. yüzyıl, kültürel gelişimin çok hızlı ve yüksek olduğu bir dönemdir. İlber Ortaylı'nın, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı* kitabında ayrıntılı bir şekilde ele aldığı 19. yüzyılın, sadece Osmanlı'da değil dünyanın hemen hemen her yerinde değişim ve gelişim rüzgarlarının estiği bir çağ olduğu anlaşılmaktadır. Bu yüzyılda Doğu'nun da farkındalığı artmış ve bunun sonucunda bir dizi kültürel gelişmenin önü açılmıştır. Aslında 18. yüzyıldan itibaren Doğu'nun, Batı tarihini ve medeniyetini tanımaya çalışan birçok aydın yetiştirdiği görülmektedir (Ortaylı, 1987, s. 13).

Oryantalist resim, 18. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın başına kadar uzun bir süre varlığını sürdürmüştür; diğer sanat akımlarıyla birlikte var olmuş ve Avrupa halklarının Doğu'ya yaklaşımını önemli ölçüde etkilemiştir. Oryantalist ressamlar, bir ekol ya da örgütlü bir hareket oluşturmamış; Romantizm'den Sembolist sanat üslubuna, Eugène Delacroix (1798-1863)'dan Henri Matisse (1869-1954)'e kadar birbirinden çok farklı ekoller ve bu ekollerden etkilenen

sanatçılar, görülen veya hayal edilen Doğu'yu temsil etme konusunda birleşmişlerdir (İnankur & Germaner, 1989, s. 9-12).

Oryantalist resmin başlangıcını, Napolyon'un 1798'de Mısır'a düzenlediği keşif gezisiyle aynı zamana denk getirmek yaygın bir yaklaşımdır (Said, 1998, s. 12). Ancak resim sanatında Doğu imgelerinin yer bulmaya başlaması bu tarihten çok daha öncesine gitmektedir. Mitlerin ve efsanelerin doğduğu yer olan Doğu toprakları, Batı'da yaygın bir inanç biçimi olan Hristiyanlığın da doğduğu yerdir. Dolayısıyla Batı insanı için Doğu, her zaman merak edilen bir yer olma özelliği taşımıştır. Ancak belirtmek gerekir ki Doğu unsurlarını barındıran ilk resim örnekleri, basmakalıp bir Doğu imajı yansıtmış ve gerçekte var olan Doğu'dan büyük oranda uzak düşmüştür (İnankur & Germaner, 1989, s. 10-18).

Osmanlı Devleti'ndeki Oryantalist resim hareketinin ilk belirtileri Fatih Sultan Mehmed (1432-1481) döneminde kendini göstermiştir. Osmanlı Devleti ile Venedik, 1463'ten 1479'a kadar savaş halinde olmuştur. Süregelen bu mücadele sonucunda, Osmanlı ordusu tarafından birçok farklı noktada yenilgiye uğratılan Venedik, Karadeniz'de ticaret yapmaya devam edebilmek adına Osmanlı'ya tazminat ödemek zorunda kalmıştır. Buna ek olarak Venedik Hükümeti, 1479 yılında Venedik Doge'unun resmi saray ressamı Gentile Bellini (1429-1507)'yi Osmanlı sultanına kültür elçisi olarak göndermiştir. Benzer bir durum Napoli Kralı I. Fernante (1423-1494)'nin Costanzo da Ferrara (1450-1524)'yı İstanbul'a göndermesinde de yaşanmıştır (Williams, 2015, s. 18). Padişahın lütfuna mazhar olmak ve Osmanlı ile iyi ilişkiler geliştirmek için gerçekleştirilen bu eylemler, aynı zamanda Oryantalist sanat üslubunun ilk adımları da sayılmaktadır (İnankur & Germaner, 1989, s. 11).

1699 yılında Karlofça Antlaşması'nın imzalanmasından sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'daki otoritesi hızla azalmıştır. Bu tarihten sonra, Osmanlı için gerileme dönemi başlamış; büyük toprak kayıplarının yaşanması ve bu toprakların bağımsızlığını ilan ederek imparatorluktan ayrılmış olması, Osmanlı'nın parçalanma sürecini de hızlandırmıştır (Armaoğlu, 1997, s. 12). Karlofça Antlaşması, Kutsal Birlik ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki savaşlara ve dolayısıyla Avrupa üzerinde yüzyıllardır süregelen büyük Osmanlı istilası korkusuna son vermiştir. Özellikle İstanbul'un fethinin (1453) ardından sistematik

olarak oluşturulan kötü ve şeytani Türk imajı, böylece yıkılmış; Doğu, Batı için artık korkutucu bir yer olmaktan çıkarak yakından gözlemlenebilir bir ortam haline gelmiştir.

Türklük (Turquerie) modasının, Avrupa’da yaygınlık kazanması, bu gelişmelerin bir sonucudur. 17. yüzyıllarda Avrupa’da ortaya çıkan Turquerie, Avrupa’nın Türk kültürüne, sanatına ve modasına duyduğu hayranlığı ifade etmektedir. Özellikle sanat ve modada etkili olan Turquerie, türban, kaftan, mobilya, eşya ve aksesuar gibi öğelerde karşımıza çıkmaktadır. Turquerie, edebiyat, müzik ve tiyatroyu da etkilemiştir. Fransız besteci Jean-Baptiste Lully (1632-1687) tarafından bestelenen *Marche pour la cérémonie des Turcs* bu dönemin ürünlerindendir (Youtube, 2004). Hatta Avrupalı kimi aristokratlar, kostümlü partiler ve diğer etkinlikler için Türk kıyafetleri giyecek kadar ileri gitmiştir (Williams, 2015, s. 7-12). Bu dönemde Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737), Jean-Étienne Liotard (1702-1789) gibi ressamların eserlerinin ve bu gibi eserlerden türetilen gravürlerin giderek Avrupa’da yaygınlaşması Türklük modasını pekiştirmiştir (İnankur & Germaner, 1989, s. 18).

Yukarıda belirtildiği üzere Napoleon Bonaparte’ın Mısır Seferi (1799) ile Oryantalizmin başlangıcı genelde bir tutulmaktadır. Bonaparte’ın bu seferine, Mısır’ı incelemekle görevlendirilen bilim adamları ve mühendisler de eşlik etmiş; böylece bu sefer, bir keşif gezisi halini almıştır. Amaç, Batı medeniyetinin beşiği olan efsanevi yerleri yeniden keşfetmek ve bunları belgelemektir. Askeri ve siyasi açıdan başarısız olan Napolyon’un seferi, 1802 ve 1809 yıllarında Dominique Vivant Denon (1747-1845) tarafından Bonaparte’ın maiyetinde derlenen notların ve çizimlerin yayınlanmasıyla doruğa ulaşan, bilimsel ve kültürel bir başarıya dönüşmüştür. Antik Mısır uygarlığının ilk görüntülerini yayarak Avrupa’nın bilgisine sunan *Voyage dans la basse et la haute Egypte pendant les campagnes du General Bonaparte* ve *Description de l’Egypte* ise, günümüzde dahi çığır açıcı bir eser olarak kabul edilmektedir (Royal Academy). Sefer sırasında bir Fransız askerinin, *Rosetta Taşı*’nı bulması, Ejiptoloji (Mısır Bilimi)’nin doğmasının en önemli nedenlerinden biridir. Eski Mısır hiyeroglifleri, Demotik yazı ve eski Yunanca’yı içeren Rosetta Taşı’nın deşifre edilmesi, büyük bir atılım olmuş ve Eski Mısır kültürünün gizemlerinin çözülmesini sağlamıştır. Ayrıca bu gibi birçok Mısır eserinin Fransa’ya taşınması, sanat ve mimaride “*Egyptomania*” olarak bilinen, modadan mobilya tasarımına kadar her şeyi etkileyen yeni bir akımın ortaya çıkmasına neden olmuştur (Colla, 2007, s. 92). Rosetta Taşı’nın önemini, şu gazete haberi ortaya koymaktadır:

“British Museum’daki heykellerin birçoğu Fransızlar tarafından Mısır’ın farklı bölgelerinden toplanmış ve daha sonra İngiliz ordusunun eline geçmiştir. Bunlar arasında en ilginç ve ilgi çekici olanı Rosetta Taşı’dır. . . Mısır anıtları üzerindeki hiyerogliflerin çevirisi için elimizdeki başlıca anahtar budur; çünkü yazıtlar açıkça aynı olduğundan, Yunanca anlaşılırsa, heykelin diğer kısımlarının şifresini çözmemize bir dereceye kadar yardımcı olacaktır.-The Pictorial Times, 1 Nisan 1843” (Colla, 2007, s. 91)

Oryantalist resmin oluşmasındaki en büyük etkenlerden bir diğeri de Doğu’yu konu alan edebi eserlerdir (İnankur & Germaner, 1989, s. 21). Osmanlı İmparatorluğu’na giden Fransız ve İngiliz diplomatların yazılı veya resimli raporları, 1704’te *Binbir Gece Masalları*’nın Fransızca çevirisinin yapılması ve 1721’de Montesquieu’nun *İran Mektupları*’nın yayınlanması Oryantalist sanat akımının üzerinde oldukça etkili olmuştur. Seyahatnameler, mektuplar ve anı kitapları da Doğu’ya ilgiyi arttırdığı gibi Oryantalizmin oluşmasında rol oynamıştır. Fransa’da Romantik edebiyatın kurucusu olan François-René de Chateaubriand (1764-1848), Kutsal Topraklar’a yaptığı yolculuğu anlatan *Itinéraire de Paris à Jérusalem* adlı eserini 1811 yılında; Gérard de Nerval (1808-1855) Doğu seyahatine dair anılarını, yurduna döndükten on yıl sonra, 1851’de yayınlamıştır. Ayrıca Alphonse de Lamartine (1790-1869), Théophile Gautier (1811-1872) ve Gustave Flaubert (1821-1880) gibi önemli yazarlar da Doğu’ya seyahat etmiş ve gözlemlerini içeren eserler ortaya koymuşlardır (Williams, 2015, s. 8).

Büyük icatların, ilerlemeye olan inancın ve sömürgeci fetihlerin yüzyılında Doğu, Batılılar için farklı bir dünya, keşfedilmesi gereken bir yer ve gizemli, egzotik, renkli bir atmosferdir. Zengin Avrupalılar’ı baştan çıkaran ve hayal güçlerini de besleyen bir yaşam şekli sunmaktadır. Doğu, Akdeniz’in ötesinde zevklerle ve gizli baştan çıkarmalarla dolu, erişilmez, lüks bir dünya hayal etmelerini sağlayan son derece rafine ürünlerin yer aldığı düşsel bir pazar alanıdır (İnankur & Germaner, 1989, s. 21). Özellikle Doğulu kadınların, Batılı gözlere kapalı olan mahremiyeti, onları bu düşsel fantezilerin öznesi haline getirmiştir (Yeğenoğlu, 2003, s. 60). Fransız ressam Eugène Delacroix (1793-1863), 1832 yılında Fas ziyareti sırasında öğrendiği kadın yaşam tarzının ayrıntıları karşısında etkilenmiş ve şu sözleri dile getirmiştir:

“...Bu çok güzel! Homeros’un zamanındaki gibi! Le gynécée¹¹’deki kadınlar, çocuklarıyla ilgileniyor, yün dokuyor ya da güzel kumaşlar işliyor. İşte benim anladığım kadın bu” (Moreau-Nelaton, 1916, s. 148).

Romantizm akımının etkili olduğu 19. yüzyıl Avrupası, sanayileşme ile eski görkemini kaybetmeye başlamıştır. Bu durum da ressamı yeni arayışlara yönlendirmiş; daha önce Avrupa ile yetinen ressam, dönemin şartları paralelinde, Doğu’ya yönelmiştir. Ressamlar, ilk olarak askeri zaferleri belgelemek ve topografik çalışmalar yapmak için gönderildikleri Doğu’ya, daha sonra kendi bireysel çalışmaları için gelmiştir. Böylece ressam, daha parlak, daha canlı renkler ve daha yoğun ışık efektleriyle resim yapma fırsatı bulmuştur. Batı’ya göre tüm farklılıklarıyla Doğu yaşamını ele almak da, onların yaratıcılığını geliştirmiştir. Doğu’nun doğal güzelliklerini, manzaralarını, sivil ve dini mimarisini, sokaklarını, çarşılarını, kahvehanelerini, mevlevihanelerini, hamamlarını, harem, insanlarını, odalıkları, kıyafetlerini, geleneklerini, sokak satıcılarını, çalgıcılarını, dansözlerini, falcılarını, tüccarlarını, berberlerini, arzuhalcilerini, saray muhafızlarını, başıbozukları, bedevileri, ibadet edenleri, bayramları vb resmetmişlerdir (İnankur & Germaner, 1989, s. 19-22). Ama Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) gibi bazı ressam, Doğu’ya hiç gitmedikleri halde, başta Mary Wortley Montagu (1689-1762)’nin *Doğu Mektupları* (1763) olmak üzere seyyahların anlattıklarını ve gravürlerde resmedilenleri baz alarak eserler oluşturmuşlardır. Ingres, *Büyük Odalık* (1814), *Köle ve Odalık* (1839) ve *Türk Hamamı* (1862) gibi sanat tarihinde oldukça önemli bir yere sahip olan Oryantalist tablolarını, Akdeniz’i hiç geçmeden resmetmiştir. Okudukları kitaplar, gördükleri resimler paralelinde, oturdukları yerde hayal güçlerinden de yararlanarak böyle resim yapan ressam, “*Koltuk Oryantalisti*” olarak adlandırılmıştır (Benjamin, 2003, s. 33). Ama örneğin Türk hamamlarının, erkekler tarafından cinsellik ağırlıklı yerler olarak tasvir edilmesini reddeden Lady Montagu, buraları, şehrin tüm haberlerinin anlatıldığı “*kadınlar kahvesi*” olarak tanımlamıştır (Montagu, 1992, s. 286). Ingres ise birçok “koltuk Oryantalisti” gibi Montagu’nün anlatımlarını bir çıkış noktası olarak almış ve hayalindeki Doğu imgesi ile birleştirmiştir.

¹¹ Gynaecaeum (Antik Yunanca γυναικείον / gunaikeion) Yunan ve Roma evlerinde kadınlara mahsus bölüm.

Yunanistan'ın Osmanlı İmparatorluğu'ndan bağımsızlığını kazanma savaşı (1821-1830) da, Batılılar'ın Doğu'ya ilgisini arttıran olaylardandır. Yunan Bağımsızlık Savaşı aynı zamanda Yunan kültürü ve tarihine duyulan sevgiyi ifade eden *Philhellenizm* adlı bir akımı da ortaya çıkarmıştır. Pek çok Avrupalı Yunan dili, sanatı ve edebiyatıyla ilgilenmeye başlamıştır. Yunan esintili sanat ve mimari dalgasının tüm kıtada etkili olmasıyla Neoklasizm'e zemin hazırlanmıştır (Marchand, 2003, s. 31-32). Yunan Bağımsızlık Savaşı'nın ardından yaşanan Fransa'nın Cezayir'i fethi (1831-1847) ve Kırım Savaşı (1854-1855), Avrupa'nın dikkatini, 19. yüzyıl boyunca bu ülkelere çekmiştir (İnankur & Germaner, 1989, s. 18-19). Tüm bunlar, Doğu yolculuklarının artmasında etkili olmuştur. Böylece hem bir keşif, hem de bir kaçış ortamı doğmuştur. Bir oturma odasının duvarında yer bulan herhangi bir Oryantalist tablo, özellikle burjuva sınıfindan insanlara ihtiyaç duydukları kaçışı sunmuştur (Soydan, 2007, s. 44). Minarelerin, renkli pazarların, güneşle yanan çöllerin ve vahaların, haremelerin ve şehvetli odalıkların yer aldığı bu kompozisyonların önünde hayal kurma imkânı, Oryantalist konulara olan ilginin artmasındaki başlıca nedendir. Bu tablolar da gösterilen imgeler, tam da Batı'nın görmeyi beklediği Doğu'yu yansıtmaktadır. Ancak 19. yüzyılın ortalarından itibaren varsayımların ve hayallerin yerini gerçekler ve olgular almış; görece daha gerçekçi bir Doğu, tuvalerde yer bulmaya başlamıştır (İnankur & Germaner, 1989, s. 23).

Seyahat koşullarının gelişmesi ile gerçek Doğu'ya ulaşma kolaylaştığı gibi özellikle 1850'lerden sonra fotoğraf makinesinin yaygınlaşması da, gerçek Doğu'nun görülüp tespit edilmesinde etkili olmuştur. Hatta ressamlar, fotoğraf makinesinin tespit ettiği görüntüleri, gerçeğe çok daha yakın olarak tuvallerine taşımıştır (Özendeş, 1999). 19. yüzyılın ikinci yarısında, Oryantalist resme duyulan ilgi, sömürgeci amaçların da etkisiyle belgesel türünde kendini göstermiş; bu da tasvir edilen sahnelerin, belge niteliğinde oluşturulmasına yol açmıştır. Abartılı bir Romantizm aşamasından sonra, öncülerin notlarından, çizimlerinden, fotoğraflarından etkilenen ressamlar daha gözlemci ve daha nesnel olmaya başlamıştır (Landau, 2004, s. 102). Doğu ve harem sahneleri konusunda ustalaşan İngiliz ressam John Frederick Lewis (1805-1876), 19. yüzyılın en önemli Oryantalist ressamlarından biri olarak kabul edilmektedir. Yaklaşık on yıl boyunca Doğu'da yaşayan ressam, teknik becerisi, detaylara gösterdiği özen, Doğu'nun egzotik ve gizemli atmosferini yakalama yeteneği ile büyük beğeni ve takdir toplayarak ardıllarını etkilemiştir. Özellikle 19. yüzyılda ortaya çıkan Realizm akımı ve bu akımın önemli temsilcilerinden Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Eugène Delacroix, heykeltıraş Charles Henri Joseph Cordier

(1827-1905) gibi Oryantalist eserler veren sanatçıların çalışmaları, etnografik açıdan önemli bilgiler sunmaktadır (İnankur & Germaner, 1989, s. 31).

Oryantalizm, 19. yüzyıl boyunca Avrupa’da çok gelişmiş; çeşitli ülkelerde ve Amerika’da oryantalist ressamın sayısı artmıştır. Oryantalist ressamın, Paris Salonları ve Londra’daki Kraliyet Akademisi’nin yıllık sergilerinde de yer alması, Oryantalizmin yayılmasında etkili olmuştur (İnankur & Germaner, 1989, s. 23). Ama 1869 yılında Süveyş Kanalı’nın açılmasıyla Akdeniz’in, Kızıldeniz’e doğrudan bağlanması ve böylece Doğu’nun daha yakın hale gelmesi, Doğu cazibesini azaltmıştır. Ayrıca Doğu ülkelerindeki gelişmeleri tespit eden fotoğraflar, Avrupalılar’ın beklenti ve fantezileriyle uyuşmayan bir Doğu atmosferini gözler önüne serdikçe de Doğu’ya ilgi azalmıştır. Yaklaşık 1850’den 1880’e kadar olan dönem, Doğu’da fotoğrafçılığın altın çağıdır. Bu otuz yıl aynı zamanda Doğu’ya seyahatin, bireysel maceradan rehber kitapların belirlediği güzergahlara dönüştüğü yıllardır. Dolayısıyla ilk yılların Romantik ressamının keşif yolculukları, heyecan arayan Avrupalılar’ın zevk gezisine dönüşmüştür. Thomas Cook (1808-1892), 1841 yılında bu turistleri, her yerde rahat hissettirme, zorlukları en aza indirme düşüncesiyle ve İngiliz sömürgeleri olan Mısır ve Filistin’de uluslararası oteller kurma amacıyla ilk modern organize seyahati düzenlemiştir (İnankur & Germaner, 1989, s. 20). Akdeniz’i Kızıldeniz’e bağlayan Süveyş Kanalı’nın, Ferdinand de Lesseps liderliğindeki bir Fransız şirketi tarafından Mısır hükümetinin desteğiyle 17 Kasım 1869 tarihinde açılması ve gelişen demiryolu ağı sistemi, insanların seyahat etmelerini oldukça kolaylaştırmıştır. Ayrıca raylar üzerinde gerçek bir lüks otel rahatlığı sunan *Orient Express*, ilk seferini 1884 yılında yapmış ve Paris’ten İstanbul’a 63 saatte ulaşmıştır. Böylece kitle turizminin etkisi altında dünyanın bu bölgesine yapılan seyahatler anlam değiştirmiştir (Löschburg, 1998, s. 120-126). Artık fazlaca sömürülmüş ve çok daha yakın olan Doğu, daha maceracı turistlere terk edilmiştir. Yüzyılın sonunda sanatçılar, henüz keşfedilmemiş olan uzaklara, diğer bir deyişle Uzakdoğu’ya, özellikle Çin ve Japonya’ya yönelmiştir. Hatta Japon kültürü, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren resim sanatı üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olmuş; başta empresyonistler olmak üzere birçok ressamı etkilemiştir. Diğer taraftan örneğin Paul Gauguin (1848-1903) gibi sanatçılar için Polinezya adaları da ilhamlarını yeniden canlandıracak yerler olarak keşfe açılmıştır (İnankur & Germaner, 1989, s. 9).

1.2.Türk Resim Sanatı

1.2.1.Başlangıcından Çallı Kuşağı'na

Osmanlılar resim sanatını Selçuklu minyatür sanatından miras almışlardır. Selçuklu minyatürü, aynı bölgede kendilerinden sonra gelen Osmanlı ustalarının fırçası altında tamamen değişime uğramış, Fatih Sultan Mehmed döneminde ünlü sanatçılar İstanbul'a gelmiştir. İstanbul başkent olma özelliğini fetihle birlikte Bursa'dan devralındığında, sanata tutkuyla bağlı olan Fatih Sultan Mehmed, Türk ve Batılı sanatçılar arasındaki temasları teşvik etmiş; bu durum Matteo di Pasti, Costanzio di Ferrara ve Gentile Bellini gibi üç ünlü İtalyan ressamın İstanbul'a gelmesine olanak tanımıştır. Özellikle 1479 yılında İstanbul'a gelerek, yaklaşık 15 ay boyunca Osmanlı sarayında ağırlanan Bellini, sultanın birçok portresini yapmış ve Batı sanatı ile gerçekleştirilen bu temas, Osmanlı resim sanatının gelişmesine büyük katkı sağlamıştır.

Ancak Fatih'in başlatmış olduğu bu Batılı tarzdaki resim geleneği halefleri tarafından devam ettirilmemiştir. II.Bayezid, Batılı resim tarzı yerine Doğu geleneğine yönelmiş ve minyatür sanatçıları yetiştirmek için sarayda atölyeler kurdurmuştur. Osmanlı minyatürü, imparatorluğun en geniş sınırlara ulaştığı 16. yüzyılda zirveye ulaşmış; tarihi ve edebi elyazma kitaplar, saray nakkaşhanesinde resimlendirilmiştir. Dolayısıyla minyatür, ayrı bir resim dalı olmaktan ziyade anlatılara eşlik eden bir kitap resimleme geleneği olarak gelişim göstermiştir (Kuban, 1973, s. 206). Ancak III.Ahmed (1673-1736) döneminde (1703-1736) Osmanlı'da görülmeye başlayan Batılılaşma, sanatı da etkilemiş ve minyatürlerde Avrupa sanatının etkisi yavaş yavaş görülmeye başlamıştır (Yetkin, 1984, s. 217). İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi 5461 demirbaş numarası ile *Türkçe Yazmalar* bölümünde yer alan *Gaznevî Mahmûd Mecmûası* (1685)'ndaki natürlük ve manzaralar, 17. yüzyılda yaşanan bu gelişmelere örnek teşkil eden başlıca örneklerdendir (Uğurlu, 2017). Türkiye'nin en önemli araştırmacılarından biri olan Süheyl Ünver (1898-1986), eser üzerinde gözlemler yapmış ve içeriğindeki resimler hakkında notlar almıştır (Süheyl Ünver, 1980, s. 9). Aynı dönemde, yani 18. yüzyılın başlarına denk gelen Lale Devri'nde, bu tür natürlük ve manzaraların, yapıların içinde duvar resmi olarak yapılmaya başlandığı görülmektedir (1999, s. 4).

Minyatür sanatından yağlıboya resme geçiş, Osmanlı için bir devrim niteliği taşımaktadır. Perspektif ve mekân duygusu gibi Doğu resim geleneği için yeni olan değerler, Batılı sanatçılar tarafından yaklaşık olarak 500 yıl öncesinden beridir kullanılmış ve gelişmiştir. Öte yandan geleneksel İslam sanatına sıkı sıkıya bağlı olan Müslüman Doğu toplumunda bu gelişim ancak

belirli alanlarda görülebilmektedir. Bu durumun temelinde yatan etken ise Tanrı'nın somutlaştırılmasının kesinlikle yasak olması ve kişilerin putperest inanca yönelmesinin önüne geçilmek istenmesidir. Çünkü İslam inancında Tanrı bütün bilgilerin üstündedir, hayal edilemez ve ona bir form verilemez. Ancak Hint, Arap, İran ve Türk minyatürleri gibi sanat formları, çeşitli şekillerin yanı sıra insan yüzlerini de detaylı bir şekilde tasvir etmektedir (Berk, 1943, s. 6). Bu temsiller didaktik bir özellik taşıyor olmaları nedeniyle gelişim göstermiştir. Çünkü söz konusu bu eserler hayal alemlerinden ya da aşk hikayelerinden ziyade tarihi kişilerin ve olayların yer aldığı sahnelerden oluşmaktadır. Ağırlıklı olarak peygamberlerin ve padişahların hayatlarından önemli kesitlerin tasvir edildiği Osmanlı minyatür sanatı, saray atölyelerinde gelişim göstermiş olması nedeniyle de resmi bir sanat kolu olma özelliği taşımaktadır (Renda, 1977, s. 29).

Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan itibaren Avrupa kültürünün etkileri Osmanlı toplumu üzerinde etkili olmuştur. İmparatorluğun genişleme ve yayılma aşamalarında bu etkiler, ticaret ve savaş yoluyla karşılıklı bir alışveriş biçimini almıştır. Avrupalı unsurların Osmanlı toplumundaki etkisiyle 18. yüzyılda Osmanlı'da perspektifli resim sanatı da kendini göstermeye başlamıştır. Osmanlı'da Batılılaşma 19. yüzyılın başlarında II.Mahmud (1735-1839) tarafından başlatılmış ve Sultan II.Mahmud'un oğulları Abdülmecid (1839-1861) ve Abdülaziz (1861-1876) dönemlerinde gelişmiştir. Özellikle Lale Devri (1718-1730)'nden sonra Avrupai tarzda sanat eserleri, süs ve giyim kuşam eşyası Osmanlı Devleti'nde yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu bağlamda Yirmisekiz Mehmed Çelebi (?-1732)'nin 1720-1721 yıllarında yapmış olduğu Fransa gezisinin önemini de belirtmek gerekir. Çünkü söz konusu bu yolculuk, Batı'ya açılan ilk pencere olarak kabul edilmektedir. Mehmed Çelebi, Fransız mimarisini, saray çevresini ve onların yaşam tarzlarını en ince detaylarına kadar anlatmış, Osmanlı'da Fransız modasının doğmasında etkili olmuştur (Renda, 1977, s. 17). Resim sanatının Batılı anlamda en fazla gelişim gösterdiği dönem Sultan Abdülaziz dönemidir. Sultan Abdülaziz'in, Avrupa seyahati sırasında Batılı resim örneklerini görmüş olması da bunda etkili olmuş ve Abdülaziz, Osmanlı resim sanatının gelişmesi için çalışmalar yapmıştır. Osmanlı'nın kazandığı belli başlı savaşları ölümsüzleştirmek için büyük boyutlu tuvaler yapılmasını ve bunların saray duvarlarında yer almasını istemiştir. O dönemde henüz Türk ressamlar yetişmemiş olduğundan Abdülaziz'in bu isteği için Fransa, İtalya ve Polonya'dan sanatçılar saraya getirtilmiştir (Berk, 1972, s. 165). Sultan Abdülaziz, Batılı tarzda besteler yaptığı gibi resim de yapmaktadır. Dolayısıyla örneğin saraya gelen Polonyalı ressam Stanislaw Chlebowski (1835-1884)'nin

yapacağı zafer resimleri için de Abdülaziz, eskizler yaparak ressamı yönlendirmiştir. Abdülaziz, ayrıca sarayda bir tablo koleksiyonu oluşturmaya çalışmış; Şeker Ahmet Paşa ve Jean Leon Gérôme aracılığıyla tablolar getirtilmiştir. Sonuçta tuval resmi, saray ve çevresinde gelişiyor olsa bile zamanla okullarda ve toplumda da sanata ilgi karşılığını bulacaktır.

Osmanlı Devleti'ndeki Batı yönelimli avangart ressamların hemen hepsi askeri okullarda eğitim görmüş subaylardan oluşmaktadır. Padişah ve üst düzey yöneticiler, Osmanlı'nın yitirilen gücünün yeniden canlanması için Avrupa'nın gelişmelerine ortak olmayı gerekli görmüştür. Bu bağlamda da subaylar, Avrupa'ya eğitim görmeye gönderilmiştir. Ayrıca III. Selim (1789-1807) döneminde Mühendishane-i Berri-i Hümayun (1775) ve II. Mahmud (1735-1839) döneminde subay yetiştirmek üzere kurulmuş olan Harbiye Mektebi (*Mekteb-i Harbiyye-i Şâhâne*) müfredatına, askeri amaçlara yönelik olarak teknik çizim, topografik çalışma ve perspektif uygulayabilmeleri için resim dersleri dahil edilmiştir (Özcan, 1997, s. 115-119) (Beydilli, 2020, s. 515-516). Böylece Osmanlı'daki ilk tuval ressamı, asker kökenli olup adeta dünya sanatında örneği görülmemiş şekilde bir Asker Ressamlar ekolü doğmuştur.

Aynı dönemde, askeri okulların yanı sıra sivil eğitim kurumlarından biri olan Darüşşafaka'nın müfredatına da resim dersleri konduğu görülmektedir. Darüşşafaka, muhtaç yetimlerin eğitilmesine ve sivil kariyer için hazırlanmasına yardımcı olmak amacıyla kurulan bir kurumdur (Kâtipoğlu, s. 103-124). Temelleri "Cemiyet-i Tedrisiye-i İslamiye" adıyla 1863 yılında atılmıştır. Başlarda, özellikle Kapalıçarşı esnafına çıraklık yapan öksüz ve yetim çocukların eğitilmesi amaçlanırken, zamanla kurumun etkinlik alanı genişlemiş ve 1873 yılında Darüşşafaka Lisesi'nin açılması ile resmi bir okul halini almıştır (Çoker, 1983, s. 4-12). Okulda askeri ve sivil hocaların yanı sıra gönüllü eski mezunlardan oluşan bir öğretim kadrosu mevcut olup resim derslerine ayrıca önem verildiği görülmektedir (Çoker, 1983, s. 4-12). Fotoğraftan resim yapma geleneğini uygulayan okulda, Abdullah Frères (Abdullah Biraderler) tarafından II. Abdülhamid (1842-1918)'e sunulmak üzere çekilen fotoğraflar örnek olarak kullanılmıştır (Topallı, 2021, s. 394-419). Türk Primitifleri ya da Foto-Yorumcular olarak Türk sanat tarihinde yer eden bu ressamların çoğu, Darüşşafaka kökenlidir ve Batılı tarzda resim yapma geleneğini başlatarak bir ilke imza atmışlardır. Sanatçıların doğa ve şehir manzarası ağırlıklı çalıştığı eserlerin bazıları imzalı olmadığı için kimler tarafından yapıldıkları bilinmemektedir (Epikman, 1939, s. 525). Bu dönem ressamlarından Ahmet Şekür (1856-?), Kasımpaşalı Hilmi

(1867-?), Salih Molla Aşkî (1869-?), Vidinli Osman Nuri 1871-?), Ahmet Bedri (1871-?), Giritli Hüseyin (1873-?), Fatihli Mustafa (1872-?), Fahri Kaptan (1857-1917) adlarını bilinen sanatçıların başında gelmektedir (Berk, 1972, s. 165). Bu ressamlar, genel olarak birbirine benzer üslupta çalışmış; hatta çoğunlukla aynı yerleri resmetmişlerdir.

Ayrıca Batılı resim üslubunun ikinci kuşağını oluşturan, sanat eğitimi için Avrupa'ya, özellikle Fransa'ya gönderilen Nuri Paşa (1839-1906), Şeker Ahmet Paşa (Ahmet Ali Paşa, 1841-1907), Süleyman Seyyid (1842-1913), Halil Paşa (1857-1939) ve Batı'ya hiç gitmemiş olmasına karşın, Batılı tarzdaki çalışmaları inceleyen ve bu bağlamda eserler veren Hoca Ali Rıza (1858-1930), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919) gibi sanatçılar da ilk Türk ressamı olarak bilinmektedirler (Topallı, 2021, s. 394-419). Oldukça sevimli bir mizaca sahip olmasından dolayı “Şeker” unvanıyla bilinen Ahmet Ali Paşa, Sultan Abdülaziz tarafından Fransa'ya gönderilmiş ve Gustave Courbet (1819-1877) gibi realist resamlardan etkilenmiştir. Fransa-Almanya Savaşı (1870) patlak verdiğinde yurda dönen Paşa, Türk resminde Batılı bir dönemin başlamasına öncü olmuştur (Berk, 1943, s. 165).

Şeker Ahmed Paşa tarafından İstanbul'da ilk kez sergiler düzenlenmesi, Paris'teki *Ecole des Beaux-Arts*'a eşdeğer bir sanat kurumunun ortaya çıkmasına neden olmuş ve Sanayi-i Nefise Mektebi-i Alisi (bugünkü Mimar Sinan Üniversitesi), 1883 yılında mimarlık, resim ve heykel bölümleriyle eğitime başlamıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi-i Alisi, Batı anlayışında sanat eğitiminin verildiği ilk eğitim kurumudur. Bu okulun kurucusu ressam, arkeolog ve dönemin Müze-i Hümayun (1869)'nun da müdürü olan Osman Hamdi Bey (1842-1910)'dir (Topallı, 2021, s. 394-419). Kurumun açılış hazırlıkları 1860 yılında başlamış olup, patlak veren Osmanlı-Rus Savaşı (1877-1878) nedeniyle sekteye uğramıştır. Resim, heykel ve mimarlık bölümlerinden oluşan okul, yirmi öğrenci ile eğitime başlamıştır. Yeni kurulan okulda önceleri Avrupalı sanatçılar ders vermiş; sonra bunların yerini Türk sanatçılar almıştır. Resim öğretmeni Salvatore Valeri (1856-1946), karakalem öğretmeni Joseph Warnia-Zarzecki (1850-?) ve Philippa Bello (?-1909) kurumda yer alan ilk Avrupalı hocalar olarak bilinmektedir. Sanayi-i Nefiseli resamlardan Hikmet Onat (1882-1977), Nurullah Berk (1906-1982) ile yapmış olduğu bir söyleşide Valeri'nin eğitimci olarak Zarzecki'den üstün olduğunu belirtirken bu bilgiyi doğrulamıştır (Berk & Gezer, 1973, s. 18). Okulun ilk mezunları arasında ise Mahmûd (1860-1920), Osman Asaf (Bora-1869-1932), Tekezade Sait (1870-1913), Mehmet Muazzez (1871 -

1956), Galip (1872-?), Mehmet Agah Özbullan (?-1946) gibi sanatçılar sayılabilir. Diğer taraftan 1925 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi-i Alisi ile birleştirilecek olan İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi, kadınların da sanat eğitimi alabilmeleri amacıyla 1914 yılında açılmıştır.

Aslında Sanayi-i Nefise Mektebi'nden önce resim eğitimi veren özel bir akademi karşımıza çıkmaktadır. Bu, Oryantalist ressam Pierre-Désiré Guillemet (1827-1878) 'nin, Beyoğlu'nda açtığı “*Desen ve Resim Akademisi*”dir. Guillemet'nin İstanbul'da bulunma nedeni, dönemin padişahı Abdülaziz'e hizmet etmektir. Karısı ile birlikte 1865 yılında Sultan'ın yağlıboya resmini yapmak üzere İstanbul'a gelen ressam, uzun yıllar boyunca Osmanlı topraklarında kalmış ve 1874 yılında söz konusu akademiye açmıştır (Cezar, 1971, s. 427).

Yaşanan bu gibi gelişmelerin ışığında 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyılın başlarında İstanbul, bir sanat merkezi olma yolunda ciddi bir yol kat etmiştir. Pera semti ve çevresi sanat aktiviteleri açısından aktif bir yer haline gelmiştir. 1901-1903 yılları arasında Akademi'de mimarlık dersleri veren Alexandre Vallaury (?-1921)'nin teşvik ettiği, yerli ve yabancı sanatçıların eserlerinin sergilenmesine olanak tanıyan Paris Salonu'na benzer Pera salon sergilerinin düzenlenmesi, resim sanatının gelişmesi adına atılmış ciddi adımlardır. 1915 yılında Türk sanatçıların eserleri ile Fransız Jean-Léon Gérôme, Polonyalı Stanislas Chlebowsky ve Rus-Ermeni Ivan Aivazovsky (1817-1900) gibi Oryantalist ressamların tablolarının yer aldığı bir serginin düzenlenmesi de önemli bir gelişmedir (Renda, Bağcı, Çağman, & Tanındı, 2006, s. 308-309).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin oluşumunda, Paris'teki Ecole des Beaux-Arts (*École Nationale Supérieure Des Beaux-arts-1671*) model alınmıştır. Nitekim Sanayi Nefise Mektebi Alisi'nin 1882-1911-1924 yıllarında yayınlanan üç kararnamesinin oluşturulmasında da bu kurumun “*1863 Kararnamesi*” etkili olmuştur (Naipoğlu, 2008, s. 40). Ecole des Beaux-Arts, 1648 yılında Kardinal Jules Mazarin (1602-1661) tarafından Académie Royale ismiyle kurulmuş sanat okuludur (Naipoğlu, 2008, s. 24).

Özellikle II. Meşrutiyet'in ilanından (1908) sonra yaşanan gelişmeler, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin açılmasında büyük rol oynamıştır. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra hız kazanan Batılılaşma süreci, beraberinde yeni bir kurumsallaşma anlayışını da getirmiştir. Temelde

kültürel gelişimin sistematikleşmesini ön gören bu oluşum, ilk olarak kendini edebiyat alanında göstermiştir; ardından da ressam Mehmet Ruhi Arel (1880-1931) öncülüğünde bir araya gelen *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* olarak karşımıza çıkmaktadır (Başkan, 2014, s. 238). Osman Asaf (1868 -1938), Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938), Ahmet İzzet (1873-1952), Sami Yetik (1878-1945), İbrahim Çallı (1882-1960), Hikmet Onat gibi Türk resim sanatı tarihinde önemli yer etmiş ressamlar, bu çatı altında toplanmış; hatta 1911 yılında *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası* adı ile ilk sanat dergisini yayınlamışlardır. İlerleyen zamanlarda Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), Feyhaman Duran (1886-1970), Hüseyin Avni Lifij (1886-1927), Müfide Kadri (1890-1912) gibi sanatçıların da katılımıyla cemiyet kuvvetlenmiş ve 1916 yılından itibaren Galatasaray Mekteb-i Sultani (Lisesi) binasında resim sergisi düzenlemeye başlamışlardır. Bu sergiler, 1918 yılı hariç, 1956'ya kadar Temmuz ve Ağustos aylarında düzenli olarak açılmıştır (Şerifoğlu, 2019, s. 29).

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerini yaşadığı 19. yüzyılın sonlarında, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, savaşların ve ateşkeslerin birbirini izlediği bu yıllarda zor günler geçirmiştir. Ancak hiçbir zaman siyasi bir yaklaşımda bulunmamışlardır. Cemiyete büyük destek sağlayan Şehzade Abdülmecid Efendi (1868-1944)'nin ve birçoğu saraya bağlı olan asker ressamların kurumdaki varlığı göz önüne alındığında bu durum, son derece anlaşılır bir hal almaktadır. Sami Yetik, bir yazısında cemiyetin ve mecmuanın bu konudaki yaklaşımını aydınlatmak için belirleyici cümleler kullanmıştır:

“Genel sanat hukukunun korunmasını üstlenmiş, ülkede sanatın, Sanayi-i Nefise'nin gelişmesine gücü yettiği ölçüde çalışmaya azmetmiştir... Çünkü cemiyet bir sanat mahkemesidir.” (Başkan, 2014, s. .243)

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921 yılında adını *Türk Ressamlar Cemiyeti* şeklinde değiştirerek faaliyetlerine devam etmiştir. Bu isim değişikliğine gidilmesinin en büyük nedeni ise, kuşkusuz Osmanlı Devleti'nin tarih sahnesindeki rolünün sona ermek üzere olmasıdır. Cemiyet, 1923 yılında Cumhuriyet'in ilanı ile gelen köklü değişiklikler karşısında yetersiz kalmaya başlamış ve 1926'da Namık İsmail (1890-1935)'in öncülüğünde *Türk Sanayi-i Nefise Birliği* kurulmuştur. 1929 yılında ise *Güzel Sanatlar Birliği* adı altında faaliyet gösteren kurumun Resim Şubesi, 1973'e gelindiğinde *Güzel Sanatlar Birliği Resim Derneği* adını alarak uzun yıllar çalışmalarını devam ettirmiştir (Aksoy, 1992).

1.2.2.Çallı Kuşağı'ndan Sanat Gruplarına

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin genç mezunları, 1908 Meşrutiyet hükümetinin çıkardığı program yasası kapsamında, bilgi ve pratiklerini artırmak için Avrupa'nın müzeler ve sanatsal faaliyetler açısından zengin olan ülkelerine, özellikle de Fransa'ya gönderilmiştir. Bu sanatçılardan Nazmi Ziya Güran, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij ve Namık İsmail ilk Türk Empresyonistler olmaları açısından ayrı bir öneme sahiptir. Fernand Cormon (1845-1924), Jean-Paul Laurens (1838-1921), Paul Albert Laurens (1870-1934) gibi ünlü ressamlardan eğitim almış olan bu sanatçılar, I. Dünya Savaşı'nın patlak verdiği 1914 yılında yurda dönmek zorunda kalmıştır.

Empresyonizm, Avrupa'da 1870 ve 1880 yılları arasında en parlak dönemini yaşamış, 1910'lu yıllarda ise görece akademikleşmeye başlamıştır (Berk, 1943, s. 28). Dolayısıyla bu, marjinal bir hareket olmaktan ziyade olağan bir geçiş sürecidir. İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hüseyin Avni Lifij ve Nazmi Ziya Güran manzara resmi temelli eğitimlerini, yine manzara resmi ağırlıklı Empresyonist sanatla geliştirmiştir (Başkan, 2014, s. 241). Diğer taraftan Avrupa'da Empresyonist yaklaşımların hız kazandığı 1870'li yıllarda, bir dönem Jean Léon Gérôme'un atölyesinde eğitim görmüş olan Halil Paşa ile yurt dışında hiç eğitim almamış bir ressam olan Hoca Ali Rıza, atölye dışında resim yapma geleneğini Osmanlı'da başlatmış ve bunun yenilikçi bir yaklaşım olduğunu göstermiştir. Celâl Esad Arseven (1875-1971) de, Halil Paşa'nın Empresyonist üslupla resim yapan ilk Türk ressam olduğunu belirtmiştir:

“Bu sanatçı [Halil Paşa], Empresyonist teknikle resim yapan ilk Türk ressamıdır. Özellikle Boğaziçi yalılarının denize akseden hayallerini, Bostancı, Maltepe sahillerinin güneşli kayalıklarını ifadede gösterdiği kudret takdire şayandır (Berk & Gezer, 1973, s. 20).”

Hoca Ali Rıza da, yapmış olduğu resimleriyle Empresyonistlere son derece yakındır. Eserlerinin etkisi ve özgünlüğü bir “Ali Rıza Ekolü” oluşmasına neden olmuştur. Hoca Ali Rıza'yı bizzat tanıyan Celâl Esad Arseven, sanatçının resim yapmaya olan tutkusunu dile getirirken, Empresyonist sanat akımının temel yapısına son derece yakın olduğunu da belirtmektedir:

“Nerede bir güzel manzara görse hemen cebinde taşıdığı albüme resmini yapar, hiç boş durmaz, gördüğü bir kibrit kutusunu, bir masa üstündeki eşyanın krokisini çizer, vakti olursa cebindeki küçük sulu boya takımını çıkarır, onları renklendirirdi. Böyle bir şey bulmazsa ezberden manzaralar, kayalıklar, ağaç resimleri çizerdi. Güzele ve resme aşıktır.” (Berk & Gezer, 1973, s. 21).

1914 Kuşağı ressamlarını Hoca Ali Rıza’dan ayıran en önemli nokta ise, sanatçıların doğayı olduğu gibi resmetmek yerine tuvallerine kendi duygularını da katarak özgünlük kazandırmış olmalarıdır (Başkan, 2014, s. 244). Ayrıca bu yeni resim hem teknik açıdan hem de konuları açısından farklılıklar yaratmıştır. Sadece manzaralar değil, portreler, çok figürlü kompozisyonlar ve nü’ler resmedilmiş; canlı renkleri, ışık oyunları ve serbest fırça darbeleri ile 1914 Osmanlı sanat camiası içinde yenilikçi ve çarpıcı bir etki oluşturulmuştur (Berk, 1943, s. 28). Böylece bu resimleri yapan ressam, 1914 Kuşağı, Çallı Kuşağı, Türk Empresyonistleri ya da Meşrutiyet Kuşağı olarak biline gelmişlerdir. Galatasaray sergilerine katılan sanatçılar, dönemin sanatsever meraklıları tarafından şüpheyle, hatta tepkiyle karşılanmış olsalar da zamanla İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran ve Feyhaman Duran’ın Sanayi-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Akademisi)’ne hoca olarak atanması ve bir “Türk Akademizmi” geleneğinin benimsenmesiyle kabul görmüşlerdir (Berk & Gezer, 1973, s. 40-41). Bu isimlere ek olarak Şevket Dağ (1876-1944), Mehmet Ali Laga (1878-1947), Hasan Vecih Bereketoğlu (1895-1971), Pertev Boyar (1897-1981) da 1914 Çallı Kuşağı ressamı içerisinde adı geçen önemli sanatçılardır. Bu sanatçı grubu daha akademik bir empresyonizmi tercih etse de Nazmi Ziya Güran, pastel tonların hâkim olduğu, pembe, yeşil ve sarının güçlü fırça darbeleriyle işlediği peyzajlarında Fransız empresyonizmine en çok yaklaşan sanatçıdır (Renda, Bağcı, Çağman, & Tanındı, 2006, s. 308-309).

Ayrıca Kurtuluş Savaşı’ndan, özellikle Çanakkale Zaferi (1915-1916)’den esinlenen kompozisyonların oluşturulması amacıyla Harbiye Nezareti tarafından içerisinde tüfekler, üniformalar ve diğer askeri teçhizat malzemeleri bulunan bir atölye tahsis edilmiştir. Türk sanat tarihine Şişli Atölyesi olarak geçen bu yerde yapılan savaş temalı resimlerin, Osmanlı İmparatorluğu ile Almanya arasındaki ittifakın bir getirisi olan kültürel ilişkiler kapsamında, 1918 yılında Viyana ve Berlin’deki sergilerde yer alması planlanmış; ama Celal Esad Arseven ve Namık İsmail tarafından taşınan sergi, ancak Viyana’da gerçekleştirilebilmiştir. Bunun, Türk ressamların ülke dışındaki ilk sergisi olması açısından önemi büyüktür ve dış basında da yer almıştır (Gören, 2005, s. 477-486). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’ne bağlı olan bu sanatçılar, 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasından sonra faaliyetlerine daha da büyük bir

ivmeyle devam etmiş; Osmanlı döneminde saray ve çevresiyle sınırlı olan sanat anlayışını değiştirmişlerdir. Türk resmi, Cumhuriyet'in ilanından sonra yaşanan gelişmelerin ışığında özgün bir yola girmiştir (Renda, Bağcı, Çağman, & Tanındı, 2006, s. 312).

Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren sanatın, bir devletin gelişmesinde elverişli ve önemli bir araç olduğu fark edilmiş ve bu amaçla hareket edilmeye çalışılmıştır. Oysa Avrupa'da bu durum çok daha önce, Rönesans döneminde anlaşılmıştır. Örneğin, dönemin ünlü siyaset adamı Cosimo dei Medici (1389-1464)'nin İstanbul'un fethinden sonra, buradan kaçan düşünür ve sanatçılar için kucak açması oldukça bilinçli bir eylemdir. Nitekim böylece Floransa, Rönesans'ın merkezi haline gelmiştir (Forcellino, 2016, s. 19).

Osmanlı İmparatorluğu'nda ise 18. yüzyılda başlayan Batılılaşma çalışmaları, ancak 20. yüzyıla gelindiğinde olgunlaşmaya başlamış; ulusal ve kültürel kimlik ilkesiyle birlikte hareket edildiği takdirde çalışmaların başarıyla ilerleyeceğine karar kılınmıştır. Mustafa Kemal Atatürk (1881-1938) ve arkadaşları, çağdaş Türkiye'nin oluşturulmasında sanatı bir araç olarak kullanmanın değerini bilerek hareket etmiştir. Akademinin yenilenmesi, genç sanatçıların yurt dışında eğitime gönderilmesi, devletin sanatçılardan eserler alması ve sergiler düzenlemesi bu yolda atılan adımların bazılarıdır. Böylece Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayan Batılı sanat faaliyetleri, Cumhuriyet'in ilanı ile sistemli bir şekil almış ve bu durum 1950'li yıllara kadar devam etmiştir. Ancak her ne kadar devlet tarafından destek alıyor olsalar da sanatçılar için bireysel çalışma şartları oldukça zorlayıcıdır. Çoğu zaman sergi açacak mekân bulmakta dahi zorlanan sanatçılar için en uygun olan yol, bir topluluk altında toplanıp birlikte hareket etmektir. Nitekim bu yıllarda açılan sergilerin genel özelliği de grup sergileri şeklinde olmasıdır (Üstünipek, 1999, s. 40-48).

Güzel Sanatlar Birliği'nin empresyonist sanatçıları, 1924 yılından itibaren Ankara'da sergiler açmaya başlamıştır. Önce Etnografya Müzesi'nde, sonra Türk Ocağı binasında gerçekleştirilen sergiler, dönemin devlet adamlarından da yoğun ilgi görmüştür. 1926 yılında ise Ankara'da açılan sergilerin resmi nitelik kazanmasını öngören bir yasa çıkartılarak, sergilere katılan sanatçılara madalyalar verilmesi kararlaştırılmıştır (Üstünipek, 1999, s. 40-48). Bu da Ankara sergilerine olan ilginin artmasına neden olmuştur. Çok sayıda satışın gerçekleştiği bu

etkinliklerden arda kalan eserlerle yaz aylarında, Galatasaray Lisesi’nde sergiler düzenlemeye devam edilmiş olsa da İstanbul artık sanat merkezi niteliğini büyük oranda kaybetmiştir (Berk, 1943, s. 51). *Arkitekt* dergisinde yer alan “Galatasaray’da Resim Sergisi” (1936) isimli yazıda da bu duruma değinilmiştir:

“...Bundan başka sergi geçen senelerden kemmiyet ve keyfiyet itibarile daha çok zayıf. Her sene tablolarını beklediğimiz ressamların tek tük çalışmalarına tesadüf ediliyor. Hele bazısının hiç eseri yok. Soruyorsunuz, onun tabloları Ankara sergisinde satıldı. Burada teşhir edilecek eseri kalmadı, diye cevap veriyorlar. ...Bu sergi, Ankara sergisinin âdeta bir tortusu mahiyetinde olmuştur. Artakalan ve satılamıyan eserler sergisi... (Foçalı, 1936, s. 204-206)”

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kurucularının çoğu, ilk olarak kısa ömürlü *Yeni Resim Cemiyeti* (1923-1924) ’ni deneyimlemiştir. Yeni Resim Cemiyeti, Şeref Akdik (1899-1972), Elif Naci (1898-1987), Zeki Kocamemi (1900-1959), Saim Özeren (1900-1964), Cevat Dereli (1900-1989), Muhittin Sebati (1901-1932), Refik Epikman (1902-1974), Mahmut Cûda (1904-1987), Ali Avni Çelebi (1904-1993)’nin bir araya gelmesiyle kurulmuştur. Bu sanatçıların çoğu, Cumhuriyet’in ilanından sonra yapılan bir sınavla devlet bursu alarak Avrupa’ya gittiği için birlik dağılmıştır (Başkan, 2014, s. 253). Söz konusu sanatçılar, yaklaşık beş yıl sonra Almanya, Fransa, İtalya gibi Avrupa’nın sanat merkezlerinde edindikleri deneyimlerle birlikte yurda döndüklerinde çeşitli sergiler düzenlemeye başlamıştır. 1928 yılında *Vakit* gazetesinde çıkan bir yazıda grup için, “*Realist, Ekspresyonist, Natüralist ve biraz da Kübistleri bir arada toplayan serbest bir sanat kürsüsü*” tanımı yapılmıştır (Berk & Gezer, 1973, s. 42). Gazetenin bu yaklaşımı, yurda dönem sanatçıların Avrupa’da 1905-1910 yılları arasında yayılan, söz konusu üslupları beraberlerinde getirmiş olduklarını göstermektedir. Avrupa için artık alışılmış olan bu üsluplar, dönem Türkiye’si için oldukça yenidir. İlk resmi etkinlikleri, eserlerinin Etnografya Müzesi’nde “1. Genç Ressamlar Sergisi” adı altında sergilenmesidir. Bu sergiden sonra “*Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*” adıyla anılmaya başlayan grup, sanat camiası içinde oldukça dikkat çekmiştir. Müstakiller, Güzel Sanatlar Birliği’nin iyiden iyiye etkisizleştiği 1920’lerin sonunda kendilerini, Cumhuriyet Dönemi resim sanatının ilk temsilcileri olarak gördüklerinden, sanatı sağlam temellere

oturtmayı hedef olarak belirlemişlerdir (Başkan, 2014, s. 254). Bunu gerçekleştirebilmesi ise her alanda hayata geçirilmeye başlanan Çağdaşlık ilkesiyle doğrudan bağlantılıdır.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne Fransa'daki "*Société des artistes indépendants*" sanat topluluğu model olmuş ve birbirinden farklı üsluplardaki sanatçıların bir çatı altında toplanmasına imkân sağlamıştır (Başkan, 2014, s. 256). Şeref Akdik, Zeki Kocamemi, Saim Özeren, Cevat Dereli, Muhittin Sebati, Refik Epikman, Mahmut Cûda, Ali Avni Çelebi, Hale Asaf (1905-1938) ve Turgut Zaim (1906-1974) bu topluluğun en iyi bilinen isimlerindendir. Döneme birinci sıralardan dahil olan Nurullah Berk (1906-1982), Muhittin Sebati'nin İstanbul'da bir resim sergisi ile güzel sanatlar müzesi oluşturmak için yoğun çabalar harcadığını belirterek, erken yaşta hayata veda etmemiş olsa Türk resim sanatına olan katkısının çok daha büyük olacağının üstünde durmuştur (Berk, 1972, s. 48). Ayrıca Müstakiller İstanbul ve Ankara dışında Zonguldak, Bursa, Samsun, Balıkesir gibi illerde de sergiler açarak yeni bir girişimde bulunmuştur (Üstünipek, 1999). Gerçekleştirilen ilk sergi, basında geniş yankı uyandırmış olmakla birlikte bazı eleştirilere de maruz kalmıştır. Bunlardan biri, sergide yer alan eserlerin yoğun olarak Paris temalı olması ve memleket konularına oldukça az yer verilmiş olmasıdır (Berk & Gezer, 1973, s. 42-43). Bu, büyük ihtimalle sanatçıların ağırlıklı olarak Paris'te eğitim görmüş olmasından kaynaklanmaktadır. Topluluğun asıl faal olduğu yıllar ise toplumun memleket meseleleri ile en fazla uğraştığı dönemdir denebilir. Dolayısıyla yapılan söz konusu eleştiri, döneme hâkim olan atmosferi de yansıtır gibidir.

Cumhuriyet'in kurulmasının ardından yaşanan yeniden yapılanma hareketleri 1930'lu yıllarda yurdun hemen hemen her köşesinde görülmeye başlamıştır. Sanat da bu yenilik hareketlerinden kendine düşen payı almış; Güzel Sanatlar Cemiyeti ile Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin başkent Ankara'da sergi açmaları teşvik edilmiştir. Ayrıca Cumhuriyet'in 10. yıldönümü törenleri sırasında, Ankara'da her yıl "İnkılap Resimleri" adı altında bir etkinlik düzenlenmesine de karar verilerek, sanatçılara verilen destek sistematik hale getirilmiştir. Devlet eliyle düzenlenen bu İnkılap Sergileri (1933-1936), sanatı bir araç olarak kullanıp, gerçekleştirilen inkılapları dönem insanına ve sonrasında gelecek olan nesillere aktarma amacındadır (Üstünipek, 1999, s. 40-48). Mustafa Kemal Atatürk'ün emriyle Resim Heykel Müzesi'nin 1937 yılında açılması ise bu dönemde yaşanan bir diğer önemli gelişmedir (Epikman, 1939, s. 525-528).

Cumhuriyet'in 10. yılındaki diğer bir gelişme de D Grubu'nun kurulmasıdır. Aralarında Müstakil sanatçılardan bazılarının da bulunduğu D Grubu, Türk resim ve heykel sanatının dördüncü grubu olmaları dolayısıyla alfabenin dördüncü harfi olan “D”yi isimleri olarak belirlemiştir. Grubun isim babası Nurullah Berk (1906-1982)'tir ve bunu şöyle anlatmaktadır:

“Grup memleketimizde kurulan dördüncü teşekkül olduğu için, bazı arkadaşlar buna “Dördüncü Grup” adı verilmesini teklif ettiler. Ben (d) harfi alfabenin dördüncü harfi olduğundan grubumuza bir rakam değil de “D” harfini takmanın daha orijinal olacağı fikrini ileri sürdüğüm zaman arkadaşlar muvafık buldular (Berk, 2010, s. 675).”

D Grubu sanatçıları, kübist ve soyut resim örneklerinin kabul görmesi ve yaygınlaşması için çalışmıştır. Elif Naci (1898-1987), Cemal Sait Tollu (1899-1968), Zeki Faik İzer (1905-1988), Zühtü Müridoğlu (1906-1992), Nurullah Berk, Abidin Dino (1913-1993) gibi aralarında Müstakiller'in de olduğu sanatçı topluluğu, bir müddet sonra figüratif resme yönelerek Anadolu halk sanatları, Hitit sanatı, minyatür gibi eserlerden esinlenerek kompozisyonlar yapmaya başlamıştır (Başkan, 2014, s. 256). Daha sonra Eşref Üren (1897-1984), Turgut Zaim, Eren Eyüboğlu (1907-1988), Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975) da bu gruba dahil olmuştur.

D Grubu sanatçılarına göre Türk resmi, Avrupa'nın elli yıl gerisindedir. Onlara göre Sanayi Nefise ile başlayan ve daha sonra bir dizi sanat grubunun ortaya çıkmasıyla devam eden sanatta Batılılaşma çabaları, istenilen köklü etkiyi oluşturamamıştır. Eski ustalar, Avrupa'da eğitim görmüş olmalarına rağmen Modern Avrupa sanatını yakalamakta geri kalmışlardır (Berk & Gezer, 1973, s. 51). Ama bu noktada belirtmek gerekir ki 19. yüzyıl kültür ve sanat ortamı düşünüldüğünde bu durum oldukça olağandır. Uzun yıllar Osmanlı İmparatorluğu bünyesinde yaşayan toplum, böylesi köklü bir değişim için henüz hazır değildir. Hikmet Onat'ın Sanayi Nefise'de öğrenciyken başından geçen bir olay, bu durumun anlaşılmasına yardımcı olacaktır:

“...Sanayi-i-Nefise mektebinin bizim okuduğumuz yıllardaki durumuna gelince, o devirde resime çalışmanın çok zor bir iş olduğunu belirtmem gerek. Ne erkek, ne kadın çıplak model yoktu, en çirkin erkek modeller bile soyunmak istemezlerdi. Çevre, resim ve heykel öğreten mektebimizi ahlaksızlık, dinsizlikle suçlandırıyordu. Anlattılar ki biz yazılmadan önce birkaç yobaz mektebi basmış, heykelleri kırmış,

antik kopyaların bellerine peştemal bağlamışlar. Böyle bir ortamda resim ve heykel yapmak istemenin zorluğunu anlarsınız. Modellerimiz birtakım sarıklı, sakallı, pos bıyıklı hamallardı. Sadece portre ve büst yapabiliyorduk. Bir gün geldi ki hamal resmi yapmaktan bıktık, giyimli de olsa bir kadın model bulmaya karar verdik. Çingene mahallesinden getirttiğimiz bir kıza oyun oynar pozu verdikten sonra henüz çalışmaya başlamıştık ki müdür Osman Hamdi bey bizi çağırttı. “Siz deli misiniz çocuklar, nerede sanıyorsunuz kendinizi?” diye bağırdı. “Burası Türkiye, böyle şeyleri kaldırmaz. Hemen kovunuz o çingeneyi. Yakında inşallah Avrupa’ya gideceksiniz, orada bol bol kadın, çıplak kadın resmi yaparsınız! ... ” (Berk & Gezer, 1973, s. 18).

D Grubu sanatçıları, Türk sanatını bu geri kalmışlıktan kurtarmayı amaç edinmiştir. D Grubu sanatçılarının başlıca ilkelerinden biri, Klasik Sanat anlayışı ile modern dönemin gerekliliklerini harmanlamaktır (Epikman, 1939, s. 525). Bir diğer taviz verilmeyecek olan nokta da resmin, doğa taklidi olmasındansa sanatçının yorumundan geçerek ortaya konmasıdır (Berk & Gezer, 1973, s. 51). Bu yaklaşım, Elif Naci'nin sözlerinden de anlaşılmaktadır:

“Arada sırada ekole mensup bir ressama rastladığım zaman, onun modern sanat üzerindeki acı tenkitlerini dinlerim. Eski sanat eserlerinden tumturaklı deyimlerle konuşurlar. Bu adamlar bence başarılı olmaya layık kimseler değildir. Zira cihan zamana uygun yürümesini bilenlere ram olur. Geleneklerin, batıl inançların, düşüncelerin kaydı altına girmek akılsızlıktır.” (Naci, 2020).

D Grubu’nu kuran altı sanatçı, ilk sergilerini 8 Ekim 1933 yılında Narmanlı Hanı’nın altında bulunan Mimoza şapka mağazasında gerçekleştirmiştir. Ayrıca düzenledikleri sergilere girişleri de ücretsiz yapan grup, bu bağlamda bir ilki gerçekleştirmiş ve Kübizm, Konstrüktivizm, Ekspresyonizm gibi sanat üsluplarını Türkiye’ye tanıtmıştır. Sergilerini Müstakiller gibi ağırlıklı olarak İstanbul’da gerçekleştiren D grubu sanatçılarından bazıları, Akademi ile olan ilişkisini ilerleterek eğitimci kadrosuna girmiş; bazıları da müzelerde görev almışlardır. Grup, 1947 yılından sonra dağılmış ve sanatçılar, bireysel olarak eserler üretmeye devam etmiştir (Üstünipek, 1999, s. 40-48).

Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren desteklenmeye çalışılan sanat etkinlikleri, II. Dünya Savaşı (1939-1945)’nin patlak vermesiyle birlikte sekteye uğramıştır. Türkiye, savaşa katılmamış olmasına rağmen dünya çapında yaşanan bu sıkıntıdan kendi payına düşeni almış

ve çeşitli kısıtlamalarla gündelik hayatı düzenleme yoluna gitmiştir. Yaşanan savaş, kaynakları tehdit ettiğinden ekonomik sıkıntılar gündeme gelmiş, İstanbul'da sıkı yönetim ilan edilmiştir. Sosyal hayatın bu şekilde durağanlaşması, zar zor ayakta durmaya çalışan sanatçıları da olumsuz yönde etkilemiştir.

II. Dünya Savaşı'nın arifesinde devlet eliyle düzenlenen *Yurdu Gezen Ressamlar (1938-1944)* hareketinin başlatılması bu bağlamda önemli bir yer tutmaktadır. Türkiye'deki sanat yaşamını derinden etkileyen bu hareket ile sanatçılar, İstanbul ve Ankara'nın pitoresk resim klişelerinden ve konfor alanlarından çıkarak Anadolu gerçeği ve insanıyla karşılaşma imkanını yakalamıştır. Milletin sanatçıyı, sanatçının da milleti yakından tanıma fırsatı bulduğu bu geziler sayesinde çeşitli kültür-sanat eğitimlerinin verildiği Halkevleri'ne kayıt yaptıran insan sayısında da ciddi bir artış yaşanmıştır (Epikman, 1939, s. 461-462). Yurdu gezen ressamlardan örneğin Ali Avni Çelebi Malatya'ya, Bedri Rahmi Eyüboğlu Edirne'ye, Cemal Tollu Antalya'ya, Feyhaman Duran Gaziantep'e, Hamit Görele (1903-1980) Erzurum'a, Hikmet Onat Bursa'ya, Mahmut Cûda (1904-1987) Giresun'a, Sami Yetik (1878-1945) İzmir'e, Saim Özeren (1900-1964) Konya'ya, Zeki Kocamemi Trabzon'a gitmiştir. Her sene seçilen 10 sanatçının yurdun çeşitli bölgelerine gönderilerek çalışmalar meydana getirmesini öngören bu girişim sonucunda ressamlar, çok daha özgür ve gerçekçi bir ilhamla çalışmıştır. Bu resimlerin yer aldığı ilk sergi, 1939 yılında "*Birinci Resim Müsabaka Sergisi*" adı altında açılmıştır (Üstünipek, 1999, s. 40-48). Toplam 116 eserin sergilendiği etkinlikte jüri tarafından seçilen 43 eser de ödüllendirilmiştir. Ayrıca serginin devlet erkanı tarafından da ilgiyle karşılanması, sanat ortamının üzerine çöken kasvetli havanın dağılmasına oldukça yardımcı olmuştur. Refik Epikman, bu ve benzeri etkinliklerin meydana getirilmesini, sanatçıların kendilerini geliştirmesi açısından oldukça faydalı bulmuştur. Epikman'a göre sanatçı kendisini teknik anlamda ne kadar ilerletirse ilerletsin, eğer toplumdan ve tabiattan uzaksa üstün sanat eserleri meydana getirmesi mümkün değildir (Epikman, 1939, s. 461-462).

Böylece II. Dünya Savaşı sırasında da Türkiye'de sanat etkinliklerinin sürdürülebildiği görülmektedir. 1950'lere gelindiğinde Türkiye çok partili siyasi sisteme geçmiş ve Demokrat Parti (DP) iktidara gelmiştir. Bu değişikliğe bağlı olarak yeni birtakım projelerin gündeme gelmesi, kültür ve sanata ayrılan bütçenin azalmasına yol açmış ve Cumhuriyet Halk Partisi (CHP)'nin düzenlediği yurt gezilerine son verilmiştir.

1945 ve 1952 yılları arasında gelişen sanat dünyasında, Güzel Sanatlar Cemiyeti'nin yanı sıra Bağımsızlar, Yeniler gibi çeşitli sanat toplulukları karşımıza çıkmaktadır. Birçoğu Léopold Lévy (1882-1966)'nin eğitiminden geçmiş sanatçılardan oluşan Yeniler grubunun resimleri, Empresyonizm, Fovizm veya Kübizm'den etkilenen D Grubu ve Bağımsızlar'ın eserlerinden daha geniş ve farklı bir ilgi uyandırmıştır. II. Dünya Savaşı'nın devam ettiği 1941 yılında Agop Arad (1913-1990), Ferruh Başağa (1914-2010), Selim Turan (1915-1994), Nuri İyem (1915-2005), Turgut Atalay (1918-2004), Mümtaz Yener (1918-2007), Avni Arbaş (1919-2003) gibi sanatçılar kendilerinden önce gelen sanatçılardan ayrılarak halkın arasına inmeye ve bu bağlamda eserler oluşturmaya karar vermişlerdir. Yeniler grubu, sergi konsepti belirleyerek resim yapan ilk gruptur denebilir. İlk sergileri, İstanbul'un liman olma özelliğini vurgulamak içindir. Dolayısıyla deniz kıyısında çalışmış, balıkçılarla birlikte olmuş; hatta sergiyi, balık ağını keserek açmışlardır. Bu Liman Sergisi (1941)'nin ardından grup da Yeniler olarak adlandırılmıştır. D Grubu'nun 1947'de dağılmasının ardından Yeniler, İstanbul'da düzenlenen sergilerin ilk sıralarında yer almıştır. Bu dönemde faaliyet gösteren bir diğer grup da İbrahim Çallı'nın önderliğinde kurulan Türk Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'dir. Birliğin ilk sergisi Akademi salonunda 1943 yılında açılmıştır. Ama bu yıllarda resim sanatına yeni bir soluk getirmeyi başarabilen tek grup Liman Sergisi'yle Yeniler olmuştur denebilir (Üstünipek, 1999, s. 40-48).

Savaş, dünya genelinde uzun yıllar boyunca unutulmayacak yıkımlara neden olarak 1945 yılında sona ermiştir. Türkiye, savaşa katılmamasına rağmen hem psikolojik hem de sosyal açıdan büyük ölçüde etkilenerek yeni bir dönemin eşiğine gelmiştir. Sanat açısından bakıldığında, Türkiye'de sanat kendi içine dönük bir iç gözlem dönemine girmiştir. Genellikle resmi olarak yürütülen sanatsal faaliyetler, özel galerilerin ortaya çıkmasıyla birlikte özelleştirme aşamasına girmiştir. Savaşa bağlı olarak ilan edilen sıkıyönetim 1947 yılına kadar devam etse de sanat alanındaki çalışmalar bireysel anlamda hız kazanmıştır. Bu gelişimdeki en büyük etken, hükümetin Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne destek verirken diğer grupları yeterince desteklememesidir. Değişen şartlar altında sanatçılar, bireysel çalışmalar gerçekleştirip, savaş zamanında zenginleşen ve sonrasında lüks tüketimine yönelen bir kesime erişmeyi amaçlamıştır. Savaşın ardından Batı'da yaşanan gelişmeleri yeniden takip edebilmek adına dünya sanat merkezlerine tekrar odaklanılmıştır. İmkânı olan ressamlar yurt dışına çıkmış ve Yeni Soyut ve Non-Figüratif sanat akımları ile tanışmıştır. Bu ressamlardan Zeki Faik İzer,

Cemal Tollu, Zeki Kocamemi gibi isimlerin bireysel sergilerine ev sahipliği yapan İsmail Hakkı Oygur Galerisi (1945) ve Adalet Cimcoz'un himayesindeki Maya Galerisi (5 Aralık 1950) dönemin sanat camiasında önemli bir konuma sahiptir. Cemal Tollu ile yakın arkadaş olduğu bilinen Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Ülkü dergisinde yazdığı "Cemal Tollu ve Resimde Yapı (1946)" makalesinin girişinde, seramik sanatçısı ve Sanayi Nefisi olan İsmail Hakkı Oygur (1907-1975)'a galeriyi açtığı için teşekkürlerini sunmuştur (Tanpınar, 1946, s. 5-6). Maya Galerisi, edebiyat ve bilim insanların katılımıyla geniş bir sanat ortamı yaratarak altı yıl boyunca yenilikçi konumunu sürdürmüştür.

Genç sanatçıların yurtdışına gönderilmesi politikası, Osmanlı İmparatorluğu döneminden Cumhuriyet'in ilk ve geç dönemlerine kadar sürmüştür. Bunun dışında kendi imkanları ile yurt dışına giden sanatçılar da olmuş ve onlar kendi ifade tarzlarını yaratmıştır. Fikret Mualla (1903-1967), Hakkı Anlı (1906-1991), Abidin Dino, Selim Turan (1915-1994), Adnan Varınca (1918-2014), Avni Arbaş, Burhan Doğançay (1929-2013), Ömer Uluç (1931-2010), Erol Akyavaş (1932-1999), Yüksel Arslan (1933-2017), Sarkis Zabunyan (1938-1960), Gürkan Coşkun (1941-2022) ve Utku Varlık (1942-...) gibi sanatçılar bu deneyimi yaşayan ve Batı sanat akımlarıyla aktif olarak ilgilenen sanatçılar arasındadır. Bu çerçevede yaptıkları araştırma ve deneyler, Türk sanatçıların kendi ihtiyaçlarını daha net bir şekilde kavramalarına olanak sağlamıştır.

Soyut sanat Türkiye'de en parlak dönemini yaşarken, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğretmenliğini yaptığı akademi öğrencileri, köklere dönüş arzusuyla büyük bir etkinlik düzenleme kararı almıştır. Bu karar doğrultusunda yerel, folklorik ve geleneksel konular üzerine figüratif çalışmaların yer aldığı sergiler düzenlemişlerdir. On genç sanatçının bir araya gelerek 1946 yılında oluşturduğu Onlar Grubu, 1952 yılına kadar da çalışmalarını aktif bir şekilde yürütmüştür. Turgut Zaim, Nuri İyem, Leyla Gamsız (1921-2010), Mehmet Pesen (1923-2012), Nedim Günsur (1924-1994), Fikret Otyam (1926-2015), Orhan Peker (1927-1978), Turan Erol (1927-2023), Nevin Çokay (1930-2012), Mustafa Esirkuş (1921-1986) Onlar Grubu'nun önde gelen sanatçıları arasında yer almaktadır.

Yeni nesillerin, belirli duyarlılık biçimlerinin amaçlarına hizmet ettiği ve zamanlarını olabildiğince üretken geçirdiği görülmektedir. Yeni kuşaklar eski alışkanlıklarını kırıp, yeni ifade araçları yaratırken, modern çağın sunduğu olanaklar konusunda da geniş bir farkındalığa sahip olmayı başarmıştır. Bu durum eski biçimlerin kalıplarına başvurmayı reddetmekten ve modernleşmeye açık olmaktan kaynaklanmaktadır. Mehmet Aksoy (1939-...), Seyhun Topuz (1942-...), Halil Akdeniz (1944-...), Âdem Genç (1944-...), Koray Aris (1944-...), Mustafa Ata (1945-), Gülsün Karamustafa (1946-...), Hüsamettin Koçan (1946-...), Yavuz Tanyeli (1950-...), Hale Arpacıoğlu (1951-...), Bünyamin Özgültekin (1951-...), Yusuf Taktak (1951-...), Esat Tekand (1952-...), Erdağ Aksel (1953-...), Serhat Kiraz (1954-...), Rahmi Aksungur (1955-...), Bedri Baykam (1957-...) gibi sanatçılar 1980’li yıllarda büyük ses getirmişlerdir. Murat Morova (1954-...), Canan Tolon (1955-...), İnci Eviner (1956-...), İrfan Onurmen (1958-...), Hale Tenger (1960-...), Aydan Murtezaoğlu (1961-...), Şükran Moral (1962-...), Mustafa Horasan (1965-...), Bülent Sangar (1965-...), Halil Altındere (1971-...), Tayfun Erdoğan (1979-...) gibi sanatçılar ise 1990-2000 yılları arasında çalışmalarıyla dikkat çektikleri gibi günümüz sanatını etkilemeye de devam etmektedirler.

İKİNCİ BÖLÜM

OSMANLI TOPLUMUNDA KADIN

2.1.Osmanlı Kadınının Toplumda ve Evde Rolü

İstanbul, 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başında Avrupa'daki pek çok kişi için hayallerdeki şehir, ulaşılabilir bir Doğu'dur. Bir zamanlar Avrupa'yı korkutan ama 19. yüzyılın sonunda bir krizin ortasında olan Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentidir. Avrupa'nın hasta adamı olarak tanımlanmakla birlikte dönemin birkaç bağımsız Müslüman devletinden biri ve şüphesiz en güçlüsüdür. Böylelikle seyahat edemeyecek kadar yoksul olan alt ve orta sınıflar arasında bile egzotik toprakları tanıma ve deneyimleme arzusu ortaya çıkmış; imparatorluğun başkentine çok çeşitli nedenlerle seyahat başlamıştır. Kimileri ticari nedenlerle veya diplomatik görevler için, kimileri ise kalıcı olarak yaşamak için İstanbul'a gelmiştir. Bir zamanlar Doğu Roma İmparatorluğu'nun başkenti olan bu şehir, tarihi ve Kraliçe Victoria dönemi (1837-1901) Batı'sından farklılığıyla insanları kendine çekmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde, kadınlar her zaman Batılı ilgi odağı olmuştur. Bu ilginin temelinde, harem hayatının gizemli ve kapalı kapılar ardında yaşanmasının etkisi büyüktür. Osmanlı sarayındaki harem, çok yönlü bir yapıya sahiptir ve farklı fonksiyonlara hizmet etmektedir. Ancak evlerdeki harem yapılanması daha basit bir yapıya sahiptir. Klasik bir Osmanlı evi haremlik ve selamlık olmak üzere iki bölüme ayrılır. Haremlik, kadınlar ve küçük çocuklara, selamlık ise erkeklere tahsis edilen bölümdür. İnsanoğlunun bilinmeyenini bilmeye duyduğu açlık ile birleşen yarı hayal yarı gerçek söylemler, Osmanlı kadınlarının yaşam alanı olan haremi meraklı zihinlerin odağı haline getirmiştir. Bu bağlamda seyyahların ve elçilerin gözlemleri önemli bilgiler sunmaktadır. Özellikle Osmanlı topraklarına çeşitli nedenlerle gelen Batılı kadın seyyahların gözlemleri, kadın hayatını anlamak açısından son derece değerlidir. Osmanlı kadınlarının ev içindeki hayatlarına dahil olan bu yabancı kadınlar, Avrupalı erkeklerden çok daha şanslıdır. Çünkü harem, aileden olan erkeklerin bile girmesinde belli şartların arandığı yerdir. Théophile Gautier (1811-1872), Doğulu kadınların hayatlarına girememiş olmanın verdiği hayal kırıklığı ile Doğu'ya sadece kadınların gitmesinin çok daha uygun olacağını belirtmiş ve Doğu'nun kadınları hakkında gerçek bilgiye ulaşmak için tek yolun, haremlere rahatlıkla girip çıkabilen Avrupalı hanımlardan, gördüklerini samimiyetle anlatmasını istemek olduğunu ifade etmiştir (Gautier, 1875, s. 199).

“...Bir Türk'le evindeki kadınlar hakkında konuşmak, görgü ve nezaket kurallarını en ağır şekilde ihlal etmek demektir. Bu hassas konuya dolaylı olarak bile olsa en

ufak bir imada bulunmak yasaktır ve tabii ki, “Hanımefendi bugün nasıl?” gibi ifadeler (bizim için ne kadar sıradan olsalar da) sohbetten tamamen men edilmiştir...” (Gautier, 1875, s. 198)

Osmanlı kadınları sivil ve siyasi hayatın genellikle dışında tutulmuş; bu nedenle kadınlar ev içi uğraşlarla meşgul olmuş, ev dışına çıkma söz konusu olduğunda ise katı kurallara uymak zorunda kalmıştır. Ancak 18. yüzyılda, Osmanlı devletinin modernleşme girişimine uyum sağlamış olan kimi ailelerde bazı kuralların esnetildiği görülmektedir. Ayrıca bazı Osmanlı kadınlarının aileden gelen ya da eşlerinden kalan mal varlıkları ile ticaret yaptıkları da bilinmektedir (Demirci, 2021, s. 33). Bunlara bağlı olarak bazen oldukça özgür ama aynı zamanda son derece kurallı olan bu toplum yapısı, anlatılarda çelişkilerin oluşmasına neden olmuştur. Kimi yazarlar Osmanlı kadınlarının rahat ve özgür yaşadıklarını savunurken, kimileri de onları sıkışmış harem köleleri olarak tasvir etmiştir. Büyük oranda siyasi nedenlere bağlı olarak değişmeye başlayan Doğu, pek çok yabancı gazetenin ya da gözlemcinin bildirdiği gibi sabit ve değişmez değildir. Aksine kendi iç sorunlarına çözüm ve cevaplar arayan dinamik bir yerdir. Tanzimat Fermanı’nın ilanı (1839) akabinde meydana gelen gelişmeleri ve değişimleri gözlemleyen 19. yüzyıl Avrupalılarının yazılarına bakıldığında modernlik ve geleneğin iç içe geçtiği dikkat çekmektedir. Avrupa modasına uygun giyinmiş Osmanlı beyefendilerinin yanında yer alan ince dantellerle örtülü Osmanlı hanımları, Osmanlı’nın değişen yüzünü yansıtmaktadır. Birçok Batılı gezginin de belirttiği gibi, Avrupa modası Türk kadınları arasında hızlı bir şekilde yayılmış; zaman içinde kadınların rolleri değişmiş, kadınlar eğitim, siyaset ve sanat alanlarında giderek daha fazla yer almaya başlamıştır. Osmanlı kadınları, toplum tarafından kendilerine dayatılan sınırlamalara rağmen imparatorluğun kültürel ve entelektüel yaşamına önemli katkılarda bulunmayı başarmıştır. Bununla birlikte Avrupalı kadınlar da Osmanlı kadınlarından etkilenmiştir.

14. yüzyıldan 20. yüzyılın başına Osmanlı İmparatorluğu tarihi boyunca Osmanlı kadınları, imparatorluğun kültürel mirasının ve geleneklerinin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Erken Osmanlı döneminde kadınların rolleri öncelikle ev ve aile etrafında şekillenmiştir. Evin idaresinden, çocukların yetiştirilmesinden ve ailenin refahının sağlanmasından kadınlar sorumlu olmuştur. Bununla birlikte kadınlar, imparatorluğun ekonomik ve sosyal yaşamına katkıda da bulunmuş; bazı kadınlar dokuma ve nakış gibi uğraşlarını satarak ya da aileden gelen miraslarını işleterek ticarete katılmıştır.

Osmanlı'nın son dönemlerinde kadınların rolleri gelişmeye devam etmiştir. Kadınlar, kadın haklarını ve siyasi reformu savunmaya başlamış; kadınların seslerini ve fikirlerini duyurabilecekleri bir platform sağlayan kadın dergileri ve gazeteleri ortaya çıkmıştır. Bu dönemde kadın modası da önemli ölçüde gelişmiş; geleneksel Osmanlı kıyafetlerinin yerini, Avrupa kültürünün Osmanlı İmparatorluğu üzerindeki artan etkisini yansıtan daha Batılı tarzlar almıştır. Bu ilerlemelere rağmen kadınlar, siyaset ve ordu da dahil olmak üzere kamusal yaşamın pek çok alanına hala kabul edilmemektedir.

Kadınların tarihteki yerine dair bilgiler, genellikle erkeklerin anlatılarında yer almaktadır. Çünkü pek çok alanda olduğu gibi tarih yazıcılığında da eril anlatıların üstünlüğü söz konusudur ve bu, büyük ölçüde tarihsel ve toplumsal faktörlerden kaynaklanmaktadır. Tarih boyunca erkekler güç ve nüfuz sahibi konumlarda bulunmuş; bunun sonucunda da tarihi olayların kaydedilmesi ve belgelenmesinden birincil derecede sorumlu olmuşlardır. Öte yandan kadınların hikayeleri ve katkıları göz ardı edilmiş; döneme hâkim tarih anlatıları, genellikle Osmanlı'nın askeri, siyasi ve ekonomik yönlerine odaklandığından kadınların katkıları dışlanmış veya önemsiz görülmüştür.

Osmanlı tarih yazımında kadınlar üzerine araştırma eksikliğine katkıda bulunan bir diğer faktör de Batı Oryantalizmidir. Osmanlı tarihi üzerine çalışan pek çok Batılı akademisyen, genellikle kadınların Osmanlı toplumundaki rolünü görmezden gelen veya en aza indiren Avrupa-merkezci bir mercekle kadınların deneyimlerine, imparatorluğun siyasi ve ekonomik yapısına ağırlık vermiştir. Bu nedenle de kadınlar ile ilgili yapılan araştırmaların geneline bakıldığında büyük eksiklikler olduğu göze çarpmaktadır (Birkiye, 2021, s. 232).

Son yıllarda kadınların tarih boyunca yaptıkları katkıları ortaya çıkarmak ve vurgulamak, deneyimlerine ve bakış açılarına daha fazla önem vermek için çaba sarf edilmektedir. Bu durum, kadınların insani olayların gidişatını şekillendirmede oynadıkları önemli rolü kabul eden daha incelikli ve kapsayıcı bir tarih anlayışının oluşmasını sağlamaktadır. Kadınların tarih yazıcıları tarafından yeterince ele alınmış olmamaları ve kadınların hayatına dair anlatıların erkek anlatıcıların bakış açısına bağlı olarak yetersiz kalması kadın yazar, sanatçı ve seyyahların anlatılarını daha değerli kılmaktadır. Kadın seyyahlar aracılığıyla Osmanlı-Türk

kadınlarının ev idaresi, çocuk bakımı, zanaat ve ticaretle uğraşısı gibi çeşitli rol ve sorumlulukları belgelenmiştir. Ayrıca Osmanlı-Türk kadınlarının giysileri, saç modelleri ve kişisel hijyen uygulamalarına dair anlatılar da mevcuttur.

Kadının içinde bulunduğu toplumun etnik ve kültürel yapısına bağlı olarak, kazanmış olduğu sıfatlar ve yüklendiği roller değişiklik göstermektedir. Osmanlı-Türk kadınları ve Avrupalı kadınların deneyimleri farklı kültürel, sosyal ve tarihsel bağlamlar paralelinde şekillenmiştir. Her iki coğrafyadaki kadınların karşılaştığı sosyal zorluklar arasında benzerlikler olduğu gibi, önemli farklılıklar da bulunmaktadır. Ortak yönlerinin en başında ataerkil toplum yapısı gelmektedir. Her iki toplum da ataerkildir ve erkekler otoriter konumdadır. Her iki toplum yapısında da kadınların eğitime erişimi sınırlıdır; dolayısıyla kadınların bilgi, beceri ve ekonomik bağımsızlık kazanmaları engellenmiştir. Ayrıca kadınların ev içi alanda kalmaları ve kamusal alanlardan uzak durmaları yönündeki toplumsal beklentiler, hareketliliklerinde kısıtlamalara yol açmıştır. Diğer taraftan din, Osmanlı-Türk kadınlarının hayatında Avrupalı kadınlara kıyasla daha önemli bir rol oynamıştır. İslami gelenekler ve kültürel normlar, Osmanlı-Türk kadınlarından tevazu içinde olmasını, saçlarını ve vücutlarını örtmesini beklemiştir. Avrupalı kadınlar 19. ve 20. yüzyıllarda modernleşme ve sosyal değişime daha fazla erişebilmiş; bu da kadınların eğitimi, istihdamı ve siyasi katılımı için yeni fırsatlar yaratmıştır. Ayrıca toplumsal cinsiyet rolleri ve beklentilerine ilişkin farklı kültürel normlar, her iki bölgedeki kadınların deneyimlerini etkilemiştir. Örneğin, bazı Avrupa toplumlarında kadınlar bireysel isteklerinin ve deneyimlerinin peşinden gitmekte daha özgürken, Osmanlı-Türk kadınlarından aile ve toplum yükümlülüklerine öncelik vermeleri beklenmiştir.

Bu bağlamda 16.-19. yüzyıllar arasındaki süreçte gelişen Osmanlı-Batı ilişkilerinin bir sonucu olarak seyyahların ve elçilerin yazdıkları metinler önemli bilgiler sunmaktadır. Özellikle çeşitli nedenlerle Osmanlı topraklarına gelen Batılı kadın seyyahlar, Osmanlı- Türk kadınının günlük hayatına ve toplumdaki yerine dair gözlemler yapmış ve kendi kültürleri ile kıyaslamalarda bulunmuştur. İslam dininin kadın mahremiyetine büyük önem vermesi ve bu konudaki kesin hükümleri, Osmanlı Dönemi kadınlarının özellikle ev içi uğraşlarına dair bilgilerin, harem hayatına erkeklere nazaran kolayca girebilen yabancı kadınların dilinden aktarılmasına neden olmuştur. Avrupa adeta kadın gezginlerin ve yazarların ortaya çıkmasıyla fantezilerinin kaynağına dair gerçekçi fikirler edinebilmiştir (Yeğenoğlu, 2003, s. 103).

1908 Devrimi olarak da bilinen İkinci Meşrutiyet'in ilanı, Osmanlı İmparatorluğu tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Anayasal bir monarşinin kurulması ile birlikte kadınların sosyal statülerindeki değişiklikler gibi yeni yasa ve yönetmelikler yürürlüğe girmiştir. Avrupalılar da, bunun, Türkler için bir “özgürlük hareketi” olduğunu, hatta kadınlar için de yenilikler ve fırsatlar yarattığını düşünmektedir. Devrimden önce sınırlı alan ve haklara sahip olan Osmanlı kadını için yeni fırsatlar sunulmuş; kadınlara açık yeni eğitim kurumlarının kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Bu durum, kadın okuryazarlık oranında önemli bir artışa sebep olduğu gibi eğitilmiş kadınların yeni bir nesil yetiştirmesine de neden olmuştur. Toplumsal tepkilere rağmen kimi kadın yazarlar, kendi adlarını kullanarak dergilerde makaleler yayınlamaya başlamıştır. Bunlara rağmen kadınlar ayrımcılığa uğramaya devam etmiş; genellikle belirli mesleklerden ve faaliyetlerden dışlanmıştır (Tinayre, 1998, s. 11). Ancak yine de devrim, Osmanlı İmparatorluğu'nda kadın hakları mücadelesinde ileriye doğru atılmış önemli bir adım olmuştur. Ayrıca bu dönemde, kadınların giyim tarzında da değişimler yaşanmış; geleneksel peçeler ve diğer örtünme biçimleri yavaş yavaş terk edilmeye başlamıştır.

Fransız kadın seyyahlardan biri olan Marcelle Tinayre (1870-1948), Edirne'de bulunduğu sırada Müslüman kızların eğitim gördüğü bir kurumu ziyaret etmiş; orada, öğrencilerin ellerinden çıkmış nakışlarla süslü bir odada ağırlandı. Bu bilgiden hareketle kız okullarında nakış dersinin bu dönemde verilmeye devam ettiği sonucuna varılabilmekte; nitekim Tinayre ile okul yetkilisi arasında geçen konuşma da bunu desteklemektedir:

“...Okumayı öğretiyoruz; yazma karmaşık bir şeydir; biraz coğrafya ve tarih biraz hesap, biraz dilbilgisi, Kur'an okuma, nakış, ütü . . . ve gazete okuma...” (Tinayre, 1998, s. 70-73)

Okuldaki kızlara ilk olarak babalarına, daha sonra kocalarına itaat etmeleri öğütlenmekte; kendi iradeleri ve düşünceleri olamayacağı, yapmaları gereken yegâne davranışın yumuşak başlılık, tevekkül ve itaat olacağı öğretilmektedir. Bir kadın eğer doğurgan değilse kocasının yeni bir eş almasına razı olmak durumundadır; çünkü bu, boşanmış bir kadın olmaktan çok daha iyidir (Tinayre, 1998, s. 88).

Diğer taraftan toplumda yaşananlardan haberdar olmaları için kızların, günlük gazete okumalarına izin verilmektedir (Tinayre, 1998, s. 73-74). Kadın okuma yazma oranı artmış olsa bile henüz çok yaygın hale gelmemiştir. Hatta okur yazar evli kadınlar, kocalarının izin verdiği ölçüde yayınları takip edebilmiştir. Ama bu dönem kadınları, değişime ve gelişime oldukça açıktır ve bilgili olmayı hayatlarının bir gayesi haline getirmeye başlamışlardır. Ev işlerinin

yanı sıra yeni bir dil öğrenmeyi, hesap yapmayı, dil bilgisine hâkim olmayı istemektedirler (Tinayre, 1998, s. 89-91).

Devrim sayesinde kadınlar, yeni iş imkanlarına da kavuşmuştur. Sultan Abdülhamid (1842-1918) döneminde kurulan Şişli yakınlarındaki Hamidiye Çocuk Hastanesi'nde çok sayıda hemşirenin çalıştığı bilinmektedir. Bu hemşireler içerisinde Müslüman-Türk olanların sayısı sınırlı olup çoğunluğu Ermeni ve Rum kadınlardır. Bunun temel nedeni, hem yetiştiriliş tarzları, hem de toplum baskısının savaş şartları altında dahi baskın gelmesidir. Farklı milliyetten olsalar bile Osmanlı topraklarındaki kadınlar için bu bir adımdır. Ayrıca savaş ve işgal şartları altındaki bir ülkede her kesimden, cinsiyetten ve yaştan insanın yardımına ihtiyaç duyulmuştur. Erkekler cephede savaşırken kadınlar da hastabakıcılık, hemşirelik ve hatta doktorluk gibi meslek kollarında yer almıştır. Böylece kadınların toplum içindeki rolleri artmıştır (Tinayre, 1998, s. 111-115).

2.2.Kadın Seyyahların Gözünden Osmanlı Kadını

Tanzimat'tan sonra Osmanlılar'ın, Batı kültürüne daha açık hale gelmesiyle yabancı kadınlar ile Osmanlı kadınları arasında bir yakınlaşma süreci başlamıştır denebilir. 19. yüzyılda toplumsal siyasi gerekliliklerin yanı sıra seyahat imkanlarının gelişmesi ile birçok siyasi ya da askeri personel eşi olan Avrupalı kadınlar Doğu'ya gelmiştir. Avrupalı kadın seyyahların Osmanlı kadınlarına ilişkin görüşleri, kendi kültürel geçmişlerine, önyargılarına ve bireysel deneyimlerine bağlı olarak değişkenlik göstermiştir.

Çok sayıda ressama kaynak teşkil eden bu seyahatnameler, Avrupa toplumları tarafından büyük bir ilgiyle karşılandıkları için yazarlarına ayrı bir gelir de sağlamıştır. Oryantalizm hakkındaki araştırmaları ile dikkat çeken Sanat Tarihçi Reina Lewis (1963-...) *Oryantalizmi Yeniden Düşünmek-Kadınlar, Seyahat ve Osmanlı Haremi (Rethinking orientalism-Women, Travel and the Ottoman Harem)* isimli kitabında bu konuya değinerek 18. yüzyıldan itibaren, içerisinde harem ya da hareme dair bilginin yer aldığı herhangi bir kitabın ciddi oranda satış yaptığını ifade etmiştir:

“...Batılı erkeklere yasak olan bu alanı gerçekten görmüş olmaları, kitaplarına eşsiz bir satış noktası sağlıyordu ve onlar da bunu kullandılar: sohbetten iç gıcıklayıcıya, dostça olandan çirkin bir şekilde yargılayıcı olana kadar çeşitlilik

gösteren bu Batılı kadınlar, kendilerini haremın nadide alanının ziyaretçileri ve geçici sakinleri olarak tasvir etmekten zevk alıyorlardı.” (Lewis, 2004, s. 12-13)

Osmanlı haremı, İslam hukukuna göre kadınlar ve birinci dereceden erkek akrabalar dışındaki herkes için girilmesi yasak olan alanlardır. Bu gizem ve ulaşılmazlık, Avrupalıların hayal gücünü etkilemiş; Batılı hayal gücü, zengin bir görsel sanat ve metin üretiminin oluşmasına yol açmıştır. Edward W. Said (1935-2003), Oryantalist anlatılardaki kadınların son derece cinselleştirilmiş rolüne dikkat çekmiş ve eleştirmiştir:

“...Bu yazılarda kadınlar genellikle erkek gücünden doğma hayal yaratıklardır. Sınırsız bir duyarlılık ifade ederler. Az çok akılsız fakat her zaman kabul edicidirler.” (Said, 1998, s. 284)

Bunlar sonucunda, kadın seyyahlar, Doğu’nun özel alanlarına girme konusunda herhangi bir erkek seyyahdan daha ayrıcalıklıdır. Bu nedenle kadınların seyahat anlatıları daha samimi ve otantik kabul edilmiş; Reina Lewis, elde edilen bu erişim hakkı sonucunda üretilen yazıların, haremın etnografik yapısına daha uygun olduğunu ve bu anlatıların haremın her şeyden önce ailevi ve sosyal bir alan olarak yeniden yorumlanmasına olanak tanıdığını ifade etmiştir (Lewis, 2004, s. 147). Bir başka araştırmacı Mary Roberts (1965-...), yaşanan bu değişimin aynı zamanda eril fantezi evreninden dişil fantezi evrenine geçişi gösterdiğini, yeni bir anlatı türünü başlattığını ve yazıların bu bağlamda değerlendirilmesi gerektiğini savunmuştur. Ama Roberts aynı zamanda, kadın seyyahların eril anlatıların etkisinden bütünüyle uzaklaşmadıklarını, aksine onların da Doğulu kadınları birçok açıdan erkek gezgin ve yazarların aktardığı gibi fantezi unsuru olarak yansıttıklarını ileri sürmüştür (Roberts, 2007, s. 61-62). Bu çağdaş kadın yazarların yaptığı araştırmalar, Avrupalı kadınların harem temsillerini sorgularken Oryantalist hegemonyaya nasıl bir alternatif söylem oluşturdukları da ortaya konmaktadır.

Bunlar paralelinde, resim sanatına bakıldığında, benzerliklerle karşılaşmak mümkündür. Erkek Oryantalist sanatçıların betimlemelerine göre kadın Oryantalist sanatçı ve seyyahların yorumlamaları farklılık gösterebilmektedir. Oryantalist kadın ressam Henriette Browne (Sophie de Bouteiller, 1829-1901)’un *Ziyaret, Harem, İstanbul* adlı resmindeki (Resim 1) harem, öncelikle eril betimlemelerin tersine giyinik kadın gruplarının birbirleriyle aktif olarak ilişki kurduğu sosyal bir mekân olarak temsil edilmiş; kişiler olasılıkla belirli akrabalık ilişkileri olan, geniş bir aile olarak sunulmuştur.



Resim 1: Henriette Browne, *Ziyaret, Harem, İstanbul*, 1860, Tuval üzerine yağlıboya, 86 x 114 cm., Fine Arts Library Image Collection

Kaynak: Artvee, <https://artvee.com/dl/a-visit-a-harem-interior/> (25.11.2022)

Sultan Abdülmecid (1823-1861)'in kızı Fatma Sultan (1840-1884), İngiliz ressam Mary Adelaide Walker (1820-1905)'in hizmetinden faydalanmıştır (Roberts, 2007, s. 109). Fatma Sultan'ın portresi yapıldığında 1850'lerin sonudur ve Fatma Sultan, ilk gençlik yıllarının başındadır. Walker, onun zekasından ve zarafetinden oldukça etkilenmiş; oturmuş kişiliği ve eğitimiyle ilgili övgü dolu ifadeler kullanmıştır:

“...Zeyneb Sultan (Walker, anlatılarında Fatma Sultan'ın ismini gizlemiştir.) çok zeki ve akıllıdır, kendi dilinin mükemmel bir sahibidir ve günlük gazetelerin hevesli bir okuyucusudur. Arapça ve Farsça karışımı bir dil kullanarak aristokrat bir gırtlak sesiyle konuşur...Resimle ilgili hazırlıklar konuşulurken Sultan hiç kıpırdamadan oturuyor, arada bir kâhin edasıyla ve genel olarak Türk kadınlarınıninkinden daha az yumuşak ve müzikal bir sesle konuşuyordu.” (Walker, 1886, s. 13)

Fatma Sultan'ın portresinin yapım aşamasında yaşanan gelişmeler, 19. yüzyılda kadın hayatında meydana gelen değişiklikleri örneklemesi açısından önemlidir. Walker, Sultan'ın portresini klasik Osmanlı kadın kıyafetleri içerisindeyken yapmak istemiştir. Ancak Fatma Sultan bunu kesin bir dille reddederek *“portrenin ya onun isteklerine göre yapılması ya da hiç yapılmaması gerektiğini”* ifade etmiştir (Walker, 1886, s. 17). Bu durum, Avrupalılar'ın harem kadınlarına dair kalıplaşmış fikirlerinin, söz konusu kadının iradesiyle nasıl değiştiğini göstermektedir. Haremi, dolayısıyla Doğu'yu değişmez, egzotik, zamansız bir yer olarak gören

Batı'nın algısı, uzun yıllar boyunca edilgen olan şahısların etkin hale geçmesiyle değişmiştir. Diğer taraftan Avrupalı kadın seyyahların ve sanatçıların ziyaretleri, seneler boyunca örülen fantezi duvarlarını inceltmiş; özellikle Osmanlı kültürünün daha derin ve daha samimi bir şekilde anlaşılmasına olanak sağlamıştır. Ama bu Avrupalı kadınlar bile süregelen Oryantalist fantezilerden tam olarak sıyrılamamıştır. Ayrıca belirtmek gerekir ki Avrupalı kadınlar için harem hayatı ne kadar ilgi çekiciyse, Osmanlı kadınları için de Batılı kadınlar son derece farklı bir hayatı temsil etmektedir. Avrupalı kadınlar için yıllardır dinledikleri Doğu, pek çok açıdan tehlikeli bir yerdir. Keza Osmanlı kadınları için de Avrupalılar, onlara bir tarihi eser gibi bakıp inceleyen ve yargılayan yabancılarıdır. Dolayısıyla taraflar arasındaki bu durum, anlatıların da niteliğini büyük oranda etkilemiştir.

Osmanlı kadınları hakkında bilgi veren kaynakların başında Mary Wortley Montagu (1689-1762)'nin *Doğu Mektupları* adlı eseri gelmektedir. Montagu'nun gözlemleri, Batı'nın harem merakını gideren ilk kadın kalemi olmasından dolayı ayrı bir önem taşımaktadır (Lewis, 2004, s. 13). Lady Mary Montagu, 1717-1718 yılları arasında İstanbul'da görev yapan İngiliz sefiri Edward Wortley Montagu (1678-1761)'nin eşidir. Osmanlı da bulunduğu dönem hayatını mektupları aracılığıyla yazıya döken Lady Montagu, kaldığı süre boyunca Osmanlı kadınlarıyla etkileşime girme, onların geleneklerini, yaşam tarzlarını gözlemleme ve deneyimleri hakkında bilgi edinme fırsatı bulmuştur. Montagu'nun mektupları, Osmanlı kadınlarını, Batı dünyasındaki pasif, ezilmiş kadın stereotiplerinin tam aksine, zeki, kültürlü ve sosyal olarak aktif varlıklar olarak tasvir etmiş; o dönemde Batı Avrupa'da yaygın olan birçok klişe ve yanlış kanıya meydan okumuştur:

“...Genel olarak, Türk kadınlarını imparatorlukta tek özgür insanlar olarak görüyorum...Onlar kölelerinin kraliçeleridir; hanımının seçtiği bir ya da iki yaşlı kadın dışında, kocanın onlara bakmaya bile izni yoktur. Yasalarının onlara dört eşe izin verdiği doğrudur; ancak bu özgürlüğü kullanan kaliteli bir erkek ya da buna katlanacak rütbeli bir kadın örneği yoktur (Montagu, 1992, s. 160).”

Aynı şekilde Julia Pardoe (1806-1862) da harem hayatına dair anılarını kaleme aldığı ve William Bartlett (1809-1854)'in gravürleriyle birlikte yayınlanan *Sultanlar Şehri İstanbul (The City of the Sultan and Domestic Manners of the Turks in 1836)* kitabında, Osmanlı kadınlarının sosyal konumunu değerlendirmiş; varlıklı kadınların alt sınıflardan gelenlere kıyasla daha fazla özgürlük ve özerkliğe sahip olduğunu gözlemlemiştir. Ayrıca Pardoe, Osmanlı sarayındaki

kadınların bir dereceye kadar siyasi nüfuza sahip olduklarını ve imparatorluğun siyasi işlerinde önemli rol oynadıklarını da belirtmiştir:

“...İnanmaya hepimizin düinden hazır olduğu gibi, saadet hürriyetse,
Türk kadınlarından daha mesudu yok demektir; çünkü şurası
muhakkak ki imparatorluktaki en hür insanlar onlar... (Pardoe, 2021, s. 85)”

Ama Pardoe, her ne kadar haremi, bir ev ve aile mekânı; kadınları da Osmanlı’nın en özgür kişileri olarak betimlemiş olsa da eril anlatıların süregelen “ötekilik” sıfatlarına bütünüyle ters düşmemiş; aksine kendisi de bu kalıplaşmış görüşlere paralel ifadeler kullanmıştır:

“...Türk kadının neredeyse hiç tahsil görmemesi ve buna bağlı olarak dar kafalı olması, tadını çıkardığı o sakın, umursamaz ve tembelce saadetin bir başka sebebidir...Beden olarak kadındır, ama yüreği çocukçadır...” (Pardoe, 2021, s. 86)

Avrupalı gibi giyinme modası, adı Sultan Abdülaziz ile aşk dedikodularına karışan Fransa İmparatoriçesi Eugénie de Montijo (1826-1920)’nun 1869 yılında İstanbul’u ziyaretinden sonra oldukça popüler hale gelmiştir. Kimi seçkin aileler arasında dönemin Paris modası giderek yaygınlaşmış olsa da bazı Osmanlı hanımları misafirlerinin önünde geleneksel Osmanlı kıyafetlerini giyerek, harem kadını imajını vermeye devam etmiş; ancak bazıları da bunun tersi yönünde, bütünüyle Batı modasını benimsemiştir (Roberts, 2007, s. 117). Sultan Abdülmecid yapılacak olan bir şenlikte kadınların Frenk usulü korse giymelerini zorunlu kılmış; Osmanlı kadınlarının ev içinde giydikleri kıyafetler zamanla sadeleşmeye başlamıştır. Daha erken dönemlerde kürkler, çeşitli renk ve desenlerde olan brokar kumaştan dikilen elbiseler ve başlarına taktıkları süslü başlıklar yayginken 19. yüzyıl Osmanlı kadını hafif kumaşlardan yapılan entarilerinin üstüne kaşmir ya da ipek kuşaklar bağlamayı tercih etmiştir (Fontmagne, 1977, s. 246).

Fransız gezgin ve yazar Durand de Fontmagne (?-1907), Osmanlı Devleti’nin Kırım Savaşı (1853-1856)’da olduğu dönemde ülkeyi ziyaret etmiş; bu dönemdeki değişimlere tanıklık olmuş bir başka kadın seyyahdır. Durand de Fontmagne, “*Kırım Harbi Sonrasında İstanbul (Un Se’jour I’Ambassade de France A Constantinople)*” kitabında, 1856-1858 yılları arası Osmanlı toplumunun kültürel ve siyasal durumunu aktarmıştır. Fontmagne, Osmanlı kadınlarının yaşam tarzlarını son derece ilgiyle gözlemlemiştir. İstanbul’un mesire alanlarındaki kadın portrelerinin anlatımı oldukça dikkat çekicidir. Hafif, şık ve çeşitli canlı renklerde tercih edilen feracelerin içinde Osmanlı kadını, adeta masallardan çıkma bir görüntü sunmaktadır. Fontmagne, dünyanın pek az yerindeki kadınların Osmanlı hanımları kadar iyi vakit geçirdiğini; sanılanın aksine duvarlar ardına kapatılmadıklarını ifade etmiştir (Fontmagne, 1977, s. 56,75,103). Bir yandan

da Osmanlı kadınının, çalışma hayatında yer bulamamasını geleneklere ve inanç sistemine bağlamıştır. Üst ve orta gelir düzeyine sahip olan Osmanlı kadınları ticaretle uğraşmaz ya da üretime katkıda bulunmak adına çalışmaz; aksine bu, bir ayıp olarak görülmektedir. Çalışmak zorunda olan alt gelir düzeyindeki kadınlar ise ancak evden yapabilecekleri ufak tefek işler konusunda serbesttir. Bu işler de genellikle nakış yapmak, örgü örmek ya da dokuma yapmak gibi el işlerinden oluşmaktadır (Fontmagne, 1977, s. 102-120).

Osmanlı dönemindeki hayat anlatılırken harem konusuna girildiğinde genellikle padişaha ait hususi bir mekân ve içerisindeki kadınlar akla gelmektedir. Ama harem, aynı zamanda bir sarayın ya da evin içerisinde bulunan bütün kadın ve kız çocuklarının yanı sıra ergenliğe girmemiş erkek çocukları da ifade etmektedir. Saray haremine yalnızca harem ağaları ile köleler ve eşlerin girmesine izin vardır. Fakat eşlerin hareme girebilmesinin de belli koşulları vardır. Örneğin haremden, ev halkı dışından bir kadın olması halinde kocanın karısının yanına müsaade almadan girmesine izin yoktur. Ancak müsaade ve gerekli tedbirler alındığında koca, içeri girebilmektedir.

Osmanlı kadını, her yönden erkek egemen bir toplumun getirilerine uymak zorunda kalmıştır. Gerek süregelen ataerkil toplum geleneklerinden gerekse İslam dininin kurallarından dolayı kadınlar erkeklere bağlı ve bağımlı bir hayat sürmüştür. Bu nedenle kadınlar, eşlerinin ilgisini kaybetmek ve boşanmak gibi durumlardan son derece endişe duymuştur. Bunu, Durand de Fontmagne şu sözlerle ifade etmektedir:

“Türk kadınları süslenmeyi çok seviyorlar. Güzelliklerini değerlendirmeyi de iyi biliyorlar. Eşlerinin sevgisini kaybetmemek ve onun tarafından bir kenara atılmamak için kendilerini hiç ihmal etmiyorlar. Boşanma, bir ömür boyu kadının tepesinde sallanan keskin bir kılıç gibi. Zengin ve lüks bir haremde çeşitli nimetleriyle çevrili kadın birden kendini yalnızlık, terk edilmişlik ve yokluk içinde bulabiliyor. Müslüman kadınların eşlerine olan itaati böylece daha iyi anlaşılıyor. Ancak, bu baş eğmede, derin bir sadelik ve zarafet de yok değil. Çirkin olsun, yaşlı olsun, bir erkek daima en şefkatli ve dikkatli saygıyla, ilgiyle muamele görüyor. Kocaların böylesine mutlu kaderi olan başka bir ülke var mı acaba?” (Fontmagne, 1977, s. 238)

Türk kadınlarının ev içinde kocalarına karşı saygılı olmaları esastır. Yerleşmiş olan görgü kurallarına göre kadınların kocaları ile birlikte aynı sofraya oturmaları ayıp sayılmış ve kadınlar, eşleri yemek yerken onlara hizmet edip yemeklerini bitirmesini beklemiştir (Fontmagne, 1977, s. 242-243). Buna karşılık erkekler de karılarını korumak ve geçindirmekle görevlidir; birçok ataerkil toplumda olduğu gibi Osmanlı toplumunda da kadınlar “narin, kırılgan, korunmaya muhtaç canlılar olarak kabul görmüştür. Avrupalı seyyahların seyahatnamelerindeki harem kadınları da özgürlükten mahrum, merhamete muhtaç; aynı zamanda da şehvet düşkününü bir doğaya sahip olarak yansıtılmıştır.

Osmanlı toplumunda erkeklerin de eşlerine karşı belli başlı yükümlülükleri vardır. Örneğin haksız yere karısını boşamak isteyen bir erkek, karısına belli bir miktar para vermek zorundadır. Fakat haklı bir gerekçesi olduğunda herhangi bir şey vermeden karısını boşayabilir. Ayrıca Müslüman bir erkek, gayrimüslim bir kadın ile evlenebilmekteyken tam tersi bir durum kadına kesinlikle yasaktır. Bu gibi evlilikler, özellikle sınır bölgeleri gibi gayrimüslim nüfusun yoğunlukta olduğu yerlerde yaygındır (Faroqhi, 2014, s. 116). Kadınlar, ancak kocaları kendilerine kötü muamelede bulunduğu boşanma talebinde bulunabilmektedir. Ancak burada da alt sınıftan gelen kadınlarla, yüksek sınıftan gelen kadınları ayırmak faydalı olacaktır. Örneğin yüksek sınıfta bir boşanma halinde kadına ödenecek olan paranın fazla olması, erkekleri boşanmadan uzak durmaya itmiştir. Fakat alt sınıftan çiftler arasında boşanmalar daha fazladır (Fontmagne, 1977, s. 239).

Osmanlı toplumunda, evlilik müessesesi son derece büyük bir öneme ve saygıya sahiptir. Geç yaşına kadar evlenmemiş olan erkekler sosyal çevrelerinde gözden düşerken kimi semtlerde bu erkeklere ev dahi verilmemiştir. Bu durum evlenme yaşı geçmiş olan genç kızlar için de geçerlidir ve yaptırımları, erkeklere oranla daha fazladır. Örneğin, evlenmeden ölen kadınlar, Tanrı’nın kendisine vermiş olduğu kutsal görevi yerine getirmediği için ölümünden sonra da bu “ayıpla” anılmaya devam etmiştir. Evlenmeyen kadınlar, toplumda faydası olmayan insan olarak görülmüştür. Hatta dul kalan kadınlar da toplum tarafından ayıplanmaması için hemen evlendirilmeye çalışılmıştır (Fontmagne, 1977, s. 242). Ayrıca 19. yüzyılda yaşayan bir Osmanlı-Türk kadınının toplum tarafından sağlıklı ve iş görür kabul edilmesinin yegâne yolu hamile kalabilmekten geçmektedir. Bir kadın doğum yapabildiği sürece sağlıklı ve genç kabul edilmekte; ancak yaşı ne kadar genç olursa olsun doğum yapamayan kadınlar yaşlı ve iş göremez olarak görülmektedir. Birçok krallık ya da imparatorlukta olduğu gibi Osmanlı toplumunda da erkek evlat sahibi olmak, soyun devam etmesi açısından büyük önem arz

etmektedir. Ancak bu durum toplumun her kesimi için geçerli değildir. Zengin ve nüfuzlu bir soyun mensubu olan aileler, erkek çocuklarının olmasını arzu ederken gelir düzeyi düşük olan ailelerde kız çocuğu sahibi olmak, erkek çocuk sahibi olmaya tercih edilmiştir. Bunun nedeni ise, kızların evlendirilirken damat tarafından aileye ödenecek olan başlık parasıdır (Fontmagne, 1977, s. 244).



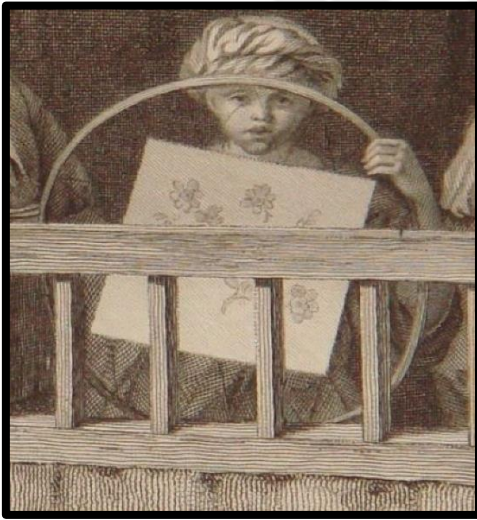
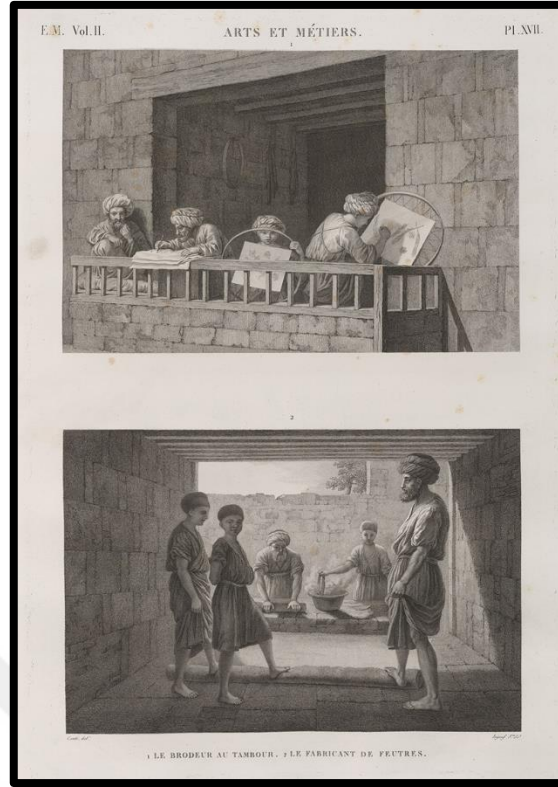
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NAKİŞ, GERGEF VE KASNAK

3.1.Tanım ve Tarihçesi

Dikiş, insanoğlunun, ilkin büyük ihtimal iki deri parçasını birleştirmek için kullandığı bir yöntem olmuştur. Atalarımız deri parçalarından yaptıkları giysileri, önce sadece vücutlarını dış etkenlerden koruma ihtiyacıyla kullanırken, ilerleyen zamanlarda statülerini belirleme aracı olarak da kullanmaya başlamıştır. Arkeolojik araştırmalardan elde edilen giysi örnekleri bu savı desteklemektedir. En eski desenli tekstil örnekleri ise Mısır XVIII. Hanedanlık dönemine (İ.Ö.1550-1292 arası) kadar uzanmaktadır. Antik Mısır'ın en ünlü Firavunu Tutankhamun (İ.Ö.1342–1325)'un ve IV.Tuthmosis (yk. İ.Ö.14.yüzyıl)'in hazineleriyle birlikte ele geçirilen dokumalar bunlardan bazılarıdır (Wace, 1948, s. 53). Nakışın ise Çin'de hüküm süren Zhou Hanedanı (İ.Ö.1122-256) döneminde yapıldığı düşünülmektedir. Rusya'da 1964 yılında keşfedilen, Geç Paleolitik dönem Sungir mezar alanı da İ.Ö.30000'den günümüze ulaşan buluntuları ile, dikiş tarihinin ne kadar geriye gittiğini göstermektedir (Archive, 2017).

Antik Çağ yazarlarından olan Diodoros (İ.Ö.90-30), Pythagoras'ın öğrencilerinden olan kanun koyucu Zaleucus (İ.Ö.7.yüzyıl) döneminde, kadınların nakış yapmasına, işlenecek şey ancak bir muska ise izin verildiğini yazmıştır. Zaleucus'un kanunlarına göre, bu amaç dışında nakışlı bir şey kullanan erkek ya da kadın fuhuş yapmaya eğilimli ahlaksız biri olarak nitelendirilmiştir (Diodoros, 2016) (Aubin, 1770, s. 2). Aeschines (İ.Ö.389-314) tarafından kaleme alınan *Against Timarchus* (*Timarchus'a Karşı*) savunmasında ise nakış yapma eyleminin genellikle kadınlar tarafından icra edildiği yazmakta; ama Timarchus'un varlıklarından bahsedilirken nakış işleyen erkek bir köleye değinmesi de dikkat çekmektedir (Aeschines, *Against Timarchus*, 1919). Aynı dönemden olmasa bile 1800'lerin başında 13 cilt olarak yayınlanan *Description de l'Egypt* kitabındaki resimde erkek nakışçılar, kasnaktaki kumaşa deseni çizme aşamasında iken karşımıza çıkmaktadır (Resim 2). Kitap sayfasının üst bölümünde bu resim varken alt bölümünde ise *Keçe Yapımı* sahnesi vardır. Napoleon Bonaparte'ın Mısır'a düzenlediği keşif gezisinin bir sonucu olan bu devasa kitap için 80 sanatçı, 400 yazar çalışmış; daha sonra Napoleon tarafından Louvre Müzesi'nin müdürü olarak görevlendirilen Baron Dominique Vivant Denon, metnin büyük bölümünde rol oynamıştır. Söz konusu resmin detaylarına bakıldığında (Resim 3, 4), kumaşa çizilen desenlerin çiçek, yaprak gibi bitkisel motifler olduğu anlaşılmaktadır.



Resim 2: *Kasnak Nakışçısı ve Keçe Yapımı*, Description de l'Égypte, volume II, planche XVII, 53.5 x 71 cm.

Kaynak: *Description de l'Égypte*, <https://www.edition-originale.com/en/prints-engravings-photographs/description-de-legypte-1809/-description-de-legypte-arts-et-1809-26344> (15.07.2023)

Resim 3: *Kasnak Nakışçısı*, Description de l'Égypte, volume II, planche XVII, detay

Kaynak: *Description de l'Égypte*, <https://www.edition-originale.com/en/prints-engravings-photographs/description-de-legypte-1809/-description-de-legypte-arts-et-1809-26344> (15.07.2023)

Resim 4: *Kasnak Nakışçısı*, Description de l'Égypte, volume II, planche XVII, detay

Kaynak: *Description de l'Égypte*, <https://www.edition-originale.com/en/prints-engravings-photographs/description-de-legypte-1809/-description-de-legypte-arts-et-1809-26344> (15.07.2023)

Klasik Antik Çağ yazarı Homeros (İ.Ö.9.yüzyıl) için nakış işlemek, kadınların işidir ve eserlerindeki nakış işleyen bütün karakterler kadındır. Athena, Kalipso, Kirke, Penelope, Helen ve Andromakhe gibi tanrıçaların, perilerin, kraliçelerin ve prenseslerin hepsi nakış sanatında

oldukça yetenekli kadınlar olarak anlatılmaktadır (Homeros, 2014). Homeros'un Odysseia'sında Penelope, tezgahının başında nakış yaparken kocası Odysseus, Akdeniz'de seferlere katılmakta; ülkeler fethetmektedir. Resim sanatına bu, Penelope gergefi başında nakış yaparken yansımıştır (Resim 5, 6).



Resim 5: Daniel Berger, *Penelope*, 1780, (Daniel Nikolaus Chodowiecki'nin resminden)

Kaynak: National Gallery of Art, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.55847.html> (18.11.2022)

Resim 6: Paul Alexandre Alfred Leroy, *Penelope*, 1894, Tuval üzerine yağlıboya, 160 x 200.5 cm., Özel koleksiyon

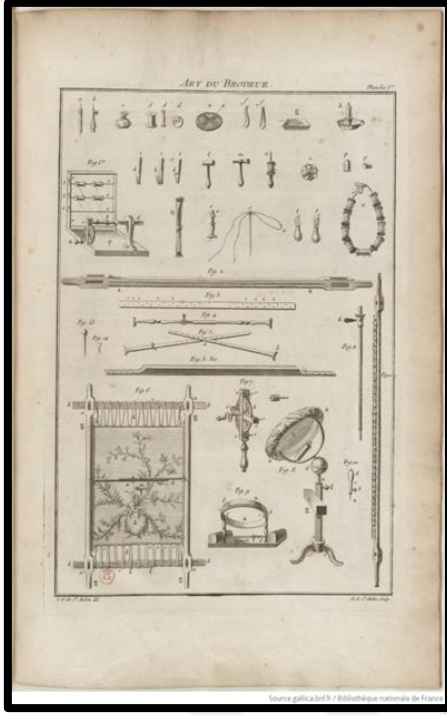
Kaynak: Artnet, http://www.artnet.fr/artistes/paul-alexandre-alfred-leroy/penelope-jeOj211drshjoQT6_14sdg2 (03.09.2022)

Ünlü tarihçi Herodotos (İ.Ö.5.yüzyıl), Antik Atina'nın en önemli festivallerinden biri olan *Panathenaia*'dan söz etmektedir. Festivalin en önemli özelliği, Athena heykeli için hazırlanan *peplos*²'un geçit törenidir. Festivalden dokuz ay önce, Atina'nın önde gelen ailelerinden seçilen yedi ile on bir yaş aralığındaki kız çocukları, Temmuz ve Ağustos aylarında oldukça nakışlı bir *peplos* hazırlanmaktadır. Bu hazırlanan *peplos*'un Atina sokaklarında taşınması ve Akropolis'te yer alan Athena heykeline sunulması, Atina kızlarının yetişkinliğe geçişini de temsil etmektedir (Herodotos, 2011). Ayrıca Romalı yazarlardan Vergilius (İ.Ö.70-19) ve Ovidius (İ.Ö.43-?) nakış işlemeyi iğne ile resim yapmak olarak nitelendirmiştir. Antik kaynaklardan elde edilen bu gibi bilgilerden hareketle, nakışlı kumaşların Antik Çağ'da,

² Antik Yunan'da, MÖ 500 dolaylarında, Geç Arkaik ve Klasik dönemde kadınlar için tipik bir kıyafet olarak ortaya çıkan uzun giysi.

özellikle tapınaklarda, üst sınıf kişiler arasında son derece yaygın bir şekilde kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Nakış işlemek oldukça meşakkatli bir süreçtir ve bu süreçte farklı meslek gruplarından insanlar birlikte çalışmıştır. Rönesans'tan önce, özellikle Orta Çağ Avrupa'sında ressam ve nakışçı arasında yakın bir ilişki vardır. Her iki meslek grubu da dekoratif sanatların bir parçası olarak görülmüş; genellikle kilise, aristokrasi ve zengin patronlar için lüks malların üretimiyle ilişkilendirilmiştir. Resim ve nakışta kullanılan teknikler arasında renk, gölgeleme ve perspektif kullanımı gibi pek çok benzerlik vardır. Bu durum ressam ve nakışçı arasında yakın bir iş birliğine yol açmış; ressam genellikle nakışçının uygulaması için desenler tasarlarken, nakışçı da bazen resimlere dayalı eserler yaratmışlardır. Ressam Cennino d'Andrea Cennini (1370-1440), nakışlar için yapılan taslak çizimler hakkında detaylı bilgi vermektedir (Cennini, 1922, s. 144-147). Nakış ile ilgili ana kaynaklardan biri olan *L'art du Brodeur (Nakışçının Sanatı)*(1770) adlı kitabın yazarı Charles Germain de Saint-Aubin (1721-1786) de babası Germain de Saint-Aubin (?-?) gibi ressamdır (Google Arts & Culture, 1921). 1770 yılında, unvanı Fransa'da Kral Nakışçısı olan Charles Germain de Saint-Aubin'in, mesleği hakkında yayınladığı söz konusu kitabı, nakış için çerçeve ve kumaş hazırlamanın önemine dair oldukça öğretici bir söylem içermektedir. Saint-Aubin'in kitabındaki resimlerden birinde (Resim 7), gergef ve kasnağı, kullanılan aletleri; diğer bir resimde (Resim 8) de nakışçıları, gergefleri başında görmek mümkündür. Burada ayrıca şu da belirtilmelidir ki, Osmanlı minyatür ustaları da nakkaş olarak tanımlanmaktadır. Nakış, Arapça '*nakş*' kelimesinden türemiştir ve nakkaş da nakış yapan anlamındadır. Kelime olarak genellikle kumaş üzerine yapılan bezeme işini tanımlasa da minyatür, duvar ve tavan süslemeleri gibi farklı alanlardaki tezyin işlerini ifade etmek için de kullanılmıştır (Anonim, 1997, s.1333). Batı'da da Doğu'da da resmetmek, nakşetmek, süslemek eylemlerinin birlikte düşünüldüğü anlaşılmaktadır.



Resim 7: Charles-Germain de Saint-Aubin, *L'Art du Brodeur*, Levha 1

Kaynak: *L'Art du Brodeur*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1065586m/f73.item> (15.07.2023)

Resim 8: Charles-Germain de Saint-Aubin, *L'Art du Brodeur*, Levha 2'den ayrıntı

Kaynak: *L'Art du Brodeur*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1065586m/f75.item> (15.07.2023)

Ancak bireyselleşmenin doruk noktasına çıktığı Rönesans döneminde, sanat ve zanaat arasında hiyerarşik bir ayrım yaşanmış; nakış zanaat sınıfında değerlendirilirken resim, güzel sanatlar kapsamına alınmıştır. Bu dönemden sonra nakışçı ve ressam birbirinden ayrılmıştır. Profesyonel nakışçılar, diğer zanaatkârlarla iş birliği yapmış; ipekçiler, eldivenciler, kürkçüler vb zanaatkarlarla çalışmışlardır. Nakış, süsleyici ve tamamlayıcı bir ögedir; dolayısıyla nakışın işleneceği ürün ve kumaşa göre alanlar ya da ustalar arası ilişki gereklidir. Ayrıca nakış için de bazen farklı kişilerin çalışması gerekebiliyordu; örneğin, kumaşın hazırlanması, desenin çizilmesi vb işleri aynı ya da farklı ustalar yapmaktaydı.

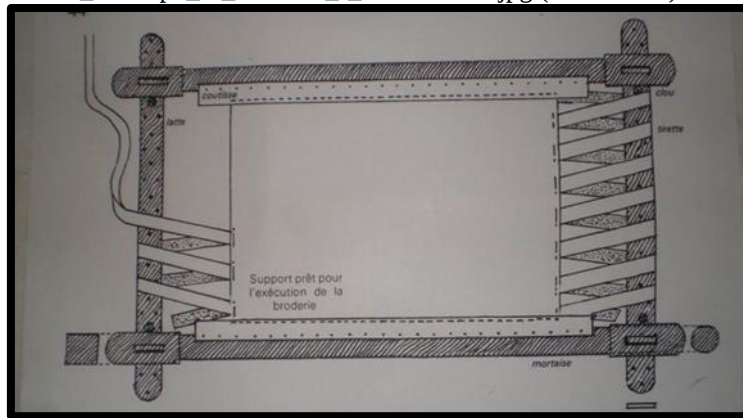
Nakış işlemek ustalık ve emek gerektiren bir iş olup, işlem uygulanacak kumaş türüne, iplik rengine ve desen şekline bağlı olarak zorluk seviyesi değişiklik göstermektedir. Bu nakışlar, kumaşın görünümünü zenginleştirdiği gibi değerini de önemli ölçüde arttırmaktadır. Ancak nakışın uygulanmasında ana malzeme olan kumaş ve ipin, zaman ve iklim koşulları karşısında son derece dayanıksız olması ve yazının, ancak Sümerliler zamanında icat edilmesi, nakış tarihini karanlıkta bırakan en önemli iki faktördür.

Kumaş veya kanvası germek için çerçeve kullanma fikri, 1400'lü yıllara kadar uzanmakta ve bunlara, tambur çerçeveleri/gergef denmektedir. Francesco Del Cossa (1430-1478)'nın, 1470 tarihli *Minerva'nın Zaferi* fresko detayında (Resim 9), bunun örneği görülmektedir (Resim 10). Bu kare veya dikdörtgen ahşap çerçeveler, genellikle bir ayak veya sehpa üzerine yerleştirilmekte; delikler veya yuvalar ve mandallar ile boyutlar ayarlanmaktadır. Proje, nakşedilen kumaşı germek için kalın ipliklerle çerçeveye tutturulmaktadır. Bu tip çerçeve, özellikle daha ağır kumaş veya örgü zeminli nakışlar için uygundur.



Resim 9: Francesco Del Cossa, *Minerva'nın Zaferi*, 1470, fresko, 500 x 320 cm., Palazzo Schifanoia, Ferrara, detay

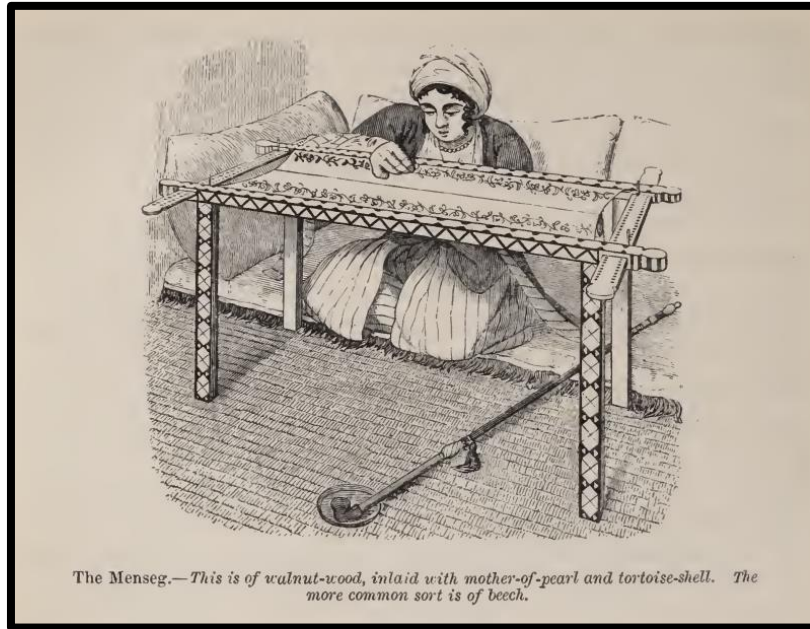
Kaynak: Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_del_Cossa_-_Allegory_of_March_-_Triumph_of_Minerva_-_WGA05394.jpg (15.07.2023)



Resim 10: Gergef

Kaynak: Pinterest, <https://ro.pinterest.com/pin/196821446208028519/> (25.07.2023)

Değişen çağ koşullarına bağlı olarak giderek artan cinsiyetler arasındaki baskın ayırım, mesleki ayırımı da beslemiş; dikiş ve nakış gibi ciddi uğraş gerektiren işler büyük oranda kadınlara bırakılmıştır. Zamanla nakış ve kadın arasındaki ilişki, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinde derin bir yer edinmiştir. Bunun nedeni, nakışın kısmen kadınsı bir uğraş olarak görülmesi ve bu nedenle avcılık veya savaşçılık gibi daha “erkeksi” uğraşlar kadar önemli ya da değerli görülmemesidir. Kadınlar sadece eş, anne, ev kadını ve tarlada çalışan işçiler değildir. Birçoğu, aile içinde icra edilmek üzere örgü, terzilik, nakış gibi ev içi uğraşların ilk temellerini öğrendikleri ve öğrettikleri kadın gruplarının üyeleridir. Söz konusu bu eğitimler, ergenlik çağına bile erişmemiş olan çocukları da kapsayarak verilmiştir. Böylece ileriki hayatlarını kolaylaştırmak adına, ev içinde kullanılacak çarşaf, yatak örtüsü; hatta aile bireyleri için giysi yapma yetisini edinmeleri sağlanmıştır. Gergef ve kasnak aracılığıyla nakış işleme, kadınlar için uygun bir yol olarak görülmüştür çünkü nakış ev içinde ve kadınların erişebildiği malzemelerle yapılabilmektedir. Geleneksel toplumlarda nakış işlemek, genellikle ev içinde icra edilen, kadınsı bir iş olarak görülmüş ve bu nedenle sıklıkla kadınların evdeki rolüyle ilişkilendirilmiştir. Ama bu uğraş, aynı zamanda ekonomik gelir kaynağı olduğu gibi kadınların kendilerini ifade etmelerine, yaratıcılıklarına ve kültürlerini sürdürmelerine olanak tanıyan bir aktivitedir.



Resim 11: William Edward Lane, *Dokuma/ Tezgâh*, *The Manners and Customs of the Modern Egyptians*, 1836, Gravür

Kaynak: William Edward Lane, *The Manners and Customs of the Modern Egyptians*, 1836, s.188.

19.yüzyıl başında Mısır'a bakıldığında aynı durumun söz konusu olduğu görülmektedir. Edward William Lane'in *The Manners and Customs of the Modern Egyptians* adlı ünlü eserinde yer alan gravür (Resim 11), nakış tezgahında nakış yapan bir kadını göstermektedir. Resmin altında yazan başlık *Menseg*'dir (Lane, 1836, s. 187). Arapça Mensec : منسج anlamı, tezgah, dokuma tezgahıdır. Mensec, okunuşu itibarıyla İngilizce menseg olarak yazılmış olabilir -ki kelime yazımı, okunuşu ve söylenişi bağlamında, oryantalist metinlerde bu tür durumlarla karşılaşmaktadır. Buradaki resim altında ayrıca tezgâhın ceviz ağacından olup sedef ve bağa kakma olduğu; ama daha yaygın olanın kayın ağacı olduğu yazmaktadır. Mısırlı kadınlar için nakışın, bir ev uğraşı olduğu ve bununla para kazandıklarına dair bilgiyi, yine Lane'in satırlarında bulmak mümkündür:

“Çocuklarının bakımı, Mısırlı hanımların birincil mesleğidir, onlar aynı zamanda ev işlerinin denetimiyle de görevlidirler, ancak çoğu ailede ev masraflarını koca tek başına karşılar. Boş zamanlarını çoğunlukla iğne ile çalışarak geçirirler; özellikle “menseg” adı verilen çerçeve üzerine renkli ipek ve altın kullanarak mendil, baş örtüsü vb. işlerler. Zenginlerin evlerinde bile birçok kadın, mendilleri ve diğer şeyleri bu şekilde süsleyerek ve bunları pazara veya diğer haremlere satması için bir “dellâleh”³ tutarak özel cüzdanlarını doldururlar.” (Lane, 1836, s. 187)



Resim 12: Lesage nakışçılığı (1924'ten günümüze), gergef

Kaynak: Pinterest, <https://tr.pinterest.com/pin/411868328415575450/> (25.07.2023)

Resim 13: Gergef, 1880 (40 x 110 x 115 cm.)

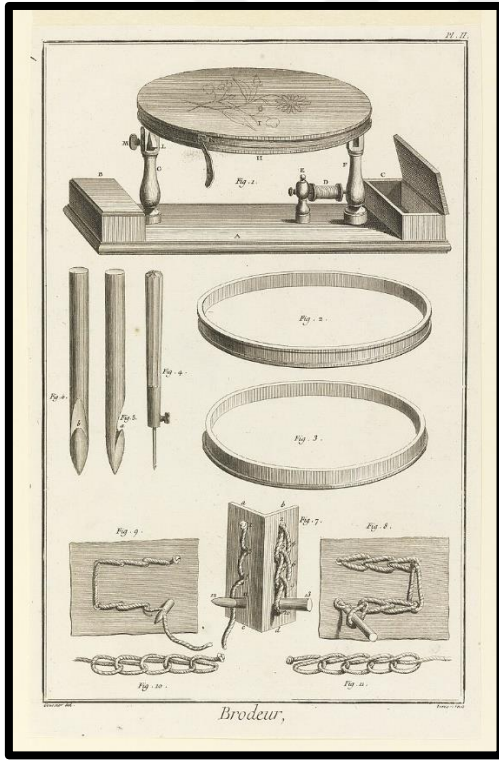
Kaynak: Lot-Art, https://www.lot-art.com/auction-lots/An-antique-hand-workers-embroidery-stand-made-of-wood/387-antique_hand-09.2.22-flander (25.07.2023)

³ Mensec kelimesinin, metinde menseg yazılması gibi, burada da dellale kelimesi dellâleh olarak yazılmıştır ve kadın komisyoncu anlamındadır.

Burada gergef ve kasnak kelimelerine, tercüme ve karşılıklarına bakmak faydalı olacaktır. Gergef kelimesi, Farsça kârgâh'tan gelmektedir ve el tezgâhı, nakış aleti anlamını taşımaktadır. Yaygın kullanılan tanımı ise üzerine kumaş gerilerek nakış işlemeye yarar, çoğu dikdörtgen biçiminde olan çerçeve şeklindedir. Gergi veya çadır çerçevesinin tanımına gelince, "çadır" dikişinin anlamı, muhtemelen elde çalışmak yerine bir çerçeve içinde dikmek anlamındadır; düşünülecek olursa çadırın yere iplerle gerilerek tutturulması gibi gergefte de bağcıklarla çerçeveye gergin şekilde tutturmak vardır. Dolayısıyla İngilizce "tente, tenter" kelimelerinin kullanıldığı görülmektedir. 16. yüzyılda bu kelimeler, nakış için bir çerçeve üzerine gerilen kumaş zemini ifade etmektedir. Nakışın elde yapılması ile çerçeve içerisinde işlenmesi arasında bir ayrım yapılmış; zaman geçtikçe kumaş zeminin sabitlenmesi için başka çerçeveler tasarlanmıştır. Ancak ince nakışlar için kullanılan bağcıklı çerçeve, 16. yüzyıldan itibaren temel olarak değişmemiştir. Kayrak çerçeve kelimesi ise 19. yüzyılda bir çocuğun sınıfta bireysel olarak kullandığı yazı tahtası çerçevesinin elinde kalması sonucunda nakışa ilk başlayanlar için yeniden kullanılmasıyla gelişmiştir.

Bazı sözlüklerde, gergefin yuvarlağı kasnaktır dendiği gibi genellikle dikdörtgen biçiminde, üzerine nakış işlenecek kumaşın gerildiği, içiçe geçebilen iki çerçeveden oluşan araç olarak da tanımlanmıştır. Burada, yuvarlağının kasnak olduğunun ve içiçe geçebilen çerçeve olduğunun söylenmesi ilginçtir. Çünkü genel itibarıyla dikdörtgen ve kare olup ayaklı ya da tezgâh şeklinde (Resim 12, 13) olanlar gergef; birbiri içine geçen iki halkadan oluşan ve bazen ayaklı olanlar kasnaktır. Dolayısıyla tanımlarda, anlatımlarda, hatta resim isimlerinde oluşan karışıklıklar bunlardan kaynaklanabileceği gibi yabancı dillerdeki tanımlardan da kaynaklanmaktadır. Gergef ve kasnak kelimelerinin, ayrı ayrı tam karşılığı yoktur; ikisine de örneğin İngilizce'de "embroidery frame" yani nakış çerçevesi denebilmektedir. Çünkü aslında iki aletin işlevi de aynıdır; istenen, kumaş ya da dokumayı, gererek sabitlemek ve böylece üzerine nakış işlemektir. Kasnak kelimesi, nakış çerçevesi olarak tanımlandığı gibi, aslında genellikle "tambour" kelimesi karşılık gelmektedir. Kasnak, Türkçe'de çok farklı anlamlarda kullanıldığı gibi "tambour" kelimesi de yabancı dilde farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Davul anlamına da gelmekte; hatta tef/def'e "tambourine" denmesi, gerilme, gergin durma anlamıyla bağlantılıdır. Yapılacak nakış işinin düzgün yapılabilmesi için kumaşın davul gibi gergin olması gereklidir. Ses çıkarmasının beklenmesi de ilginçtir; gerginlik doğru olduğunda dikişin tatmin edici bir ses çıkarması da gerekir. Diğer taraftan "tambour" kelimesinin tanımı, üzerine nakış işlenecek kumaşı germeye yarayan, iç içe geçmiş, enlice tahta çember olarak yapıldığı gibi gergef germek için tahta daire enli çember olarak da yapılmıştır. Bu ikinci tanımda, gergef

germek için denmesi, bir kez daha kelime karmaşasını karşımıza çıkarmaktadır. Kasnak kelimesinin karşılığında “tambour” ve “embroidery frame”in yanı sıra halka anlamında ve bundan türetilerek İngilizce’de “hoop”, “wide hoop”, “embroidery hoop”, “embroiderer’s hoop” kelimelerinin kullanıldığı da görülmektedir. Kasnak işi de “tambour work” ve “embroidery” olarak tanımlanabilmektedir. Dolayısıyla nakış kelimesi de hepsinde kullanılabilmektedir. Hatta zaman zaman dokuma, tezgâh, nakış kelimeleri de bunlara karışmaktadır. Diğer taraftan sadece İngilizce değil, Almanca ve Fransızca dillerinde de gergef, kasnak kelimelerinin birbirine böyle karıştığı görülmektedir. Buna bağlı olarak yukarıda geçen “menseg” kelimesinin, dokuma ya da çerçeve olarak adlandırılması söz konusu olabileceği gibi yazarın, bazı şeyleri kaleme alırken, bazen ressamalarda ya da seyyahlarda olduğu gibi, yanlış hatırlayarak ya da yanlışlıkla yazması da mümkün olabilmektedir. Tüm bunların sonucunda, metinlerde ya da görsel adlandırmalarda kaymalar, yanlış ifadeler, çeviri farklılıkları vb olabilmekte; bu da, bazen anlam ve kavramayı zorlaştırmaktadır.



Resim 14: Nakışçı, gravür (Louis Benoit Prevost), 1763, *Diderot'nun Ansiklopedisi*, 35.3 x 22.5 cm.

Kaynak: Wikimedia,

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Print,_Brodeur,_from_Diderot%27s_Encyclopaedia,_1763_\(CH_1861_3523\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Print,_Brodeur,_from_Diderot%27s_Encyclopaedia,_1763_(CH_1861_3523).jpg) (15.07.2023)

Resim15: Nakışçı, gravür (Louis Benoit Prevost), 1763, *Diderot'nun Ansiklopedisi*, 35.3 x 22.5 cm.

Kaynak: Prints Collector, <http://www.theprintscollector.com/ebay/img/bb14159.jpg> (15.07.2023)

Saint-Aubin'in kitabıyla aynı döneme rastlayan Denis Diderot (1713-1784)'nın ansiklopedisinde de benzer resimlerle karşılaşılması dikkat çekicidir (Resim 14, 15). Gergef ve kasnağın aynı dönemlerde kullanıldığı anlaşıldığı gibi nakışçılık bağlamında ele alındığı ve bu tür kitaplarda yer almasıyla önemli bir yere sahip olduğu, hatta toplum içinde yaygınlaştığı anlaşılmaktadır. Geçmişten gelen gergefin popülaritesinin artmasıyla kasnak karşımıza çıkmaktadır. 17. yüzyılda Hindistan'da ortaya çıktığı düşünülen kasnak, 18. yüzyılda İngiltere ve Avrupa'da yaygınlık kazanmaya başlamıştır -ki yukarıdaki 18.yüzyıl kitaplarından alınan resimler de bunun kanıtıdır. 17. yüzyılda aari nakışı olarak bilinen işlemenin, Hindistan'da geliştirildiği ve 18. yüzyılda Fransa ve İngiltere'ye taşındığı düşünülmektedir. Aari iğnesi, boncuklarla doldurulabilecek kadar uzun ve incedir. Aari aleti sari yapımında kullanımıyla tanınır ve zanaatkarlar bu sanatta inanılmaz derecede hızlı ve etkili olmalarıyla ünlüdür. Bir kez ustalaşıldığında bu teknik, boncukları ve payetleri elle uygulamak için inanılmaz derecede hızlı bir yöntemdir ve aynı zamanda dekoratif bir zincir veya saten dikiş oluşturmak için de kullanılabilir.

Kasnağın halkasının, kumaşı koruma amaçlı kumaşla sarılabilmesi gibi taşınabilir olması, gergefe göre bir avantaj oluşturmaktadır (Resim 16, 17, 18). Her yerde çalışabilme imkânı vermesinin yanı sıra parça başı çalışanlar için de uygundur. Mendil, örtü gibi küçük boyutlu kumaşlar için elverişlidir. Kadınların evde, bahçede ve istedikleri yerde nakış yapmasını sağlamış; tek başına ya da toplu olarak nakış yapma imkanını da vermiştir. 18.yüzyılda bu, çok fazla konsantrasyon gerektirmediği için sosyalleşirken yapılabilecek egzotik ve sosyal bir eğlence olarak çok popüler hale gelmiştir.



Resim 16: Kasnak

Kaynak: DHGate, <https://www.dhgate.com/product/12-pieces-6-inch-wooden-embroidery-hoops/890054435.html> (25.07.2023)

Resim 17: Ayaklı kasnak, 1790-1800, , Massachusetts, Boston, Amerika, Maun, huş ağacı, çam vb, 40.64 x 55.88 x 38.74 cm.

Kaynak: Los Angeles County Museum of Art, <https://collections.lacma.org/node/177483> (25.07.2023)

Resim 18: Ayaklı kasnak, 1800-1815, New England, Amerika, Maun, 96.52 x 45.72 x 31.12 cm.

Kaynak: Pinterest, <https://tr.pinterest.com/pin/419116309087693277/> (25.07.2023)

Yukarıda belirtildiği üzere kasnağın genelde ahşap olan halkaları, demirden, plastikten; kasnak ise ayaklı ya da ayaksız olabilmektedir. İşlenecek olan kumaş, içteki halkaya gerilmekte ve dıştaki halkanın iç çeperine sıkıştırılmaktadır (Caulfeild, 1881, s. 470) (Resim 19, 20). İşlenecek nakış türüne göre iğne ya da bir tarafı çengelli olan tığ gibi araçlar kullanılmış ve bu işlemler “kasnak işi” olarak adlandırılmıştır (Pakalın, 1971). Bu araç, hızlı bir şekilde temel zincir dikişi oluşturmak için kullanılmakta ve boncuklar, payetler, tüyler vb. gibi farklı süslemeler uygulanabilmektedir.



Resim 19: Ayaklı kasnak

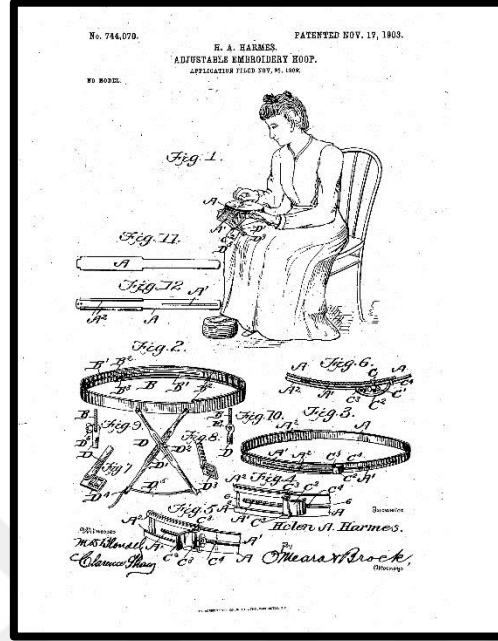
Kaynak: Pinterest, <https://tr.pinterest.com/pin/89720217567578304/> (25.07.2023)

Resim 20: Ayaklı kasnak

Kaynak: Edith Bloecher, <https://www.edith-bloecher.com/tambours> (25.07.2023)

Kasnak danteli 18. yüzyılda modadır. Desenleri, ince bir ağ halinde süslemek için zincir dikiş kullanılarak ve hassas dantel benzeri bir etki yaratılarak üretilmiştir. Bu teknik, aynı zamanda 1820'lerde yeni "limerick" dantel yapımı endüstrisinde de kullanılmıştır. Ama son derece popüler olmasına rağmen kasnak işi, 19. yüzyılda yeni makinelerin benzer etkiyi çok daha kısa sürede üretmesi nedeniyle tehdit altına girmiştir. Yine de, 1903 yılında ayarlanabilir nakış kasnağı için Missouri'den Helen A.Harmes'e patent verilmiştir (Resim 21). Kasnağın çapı, tasarımın çalışma alanına uyacak şekilde ayarlanabilmektedir. Bu buluş, 1900'lü yılların

başında nakışın popülaritesini büyük ölçüde artırmış; günümüzün ayarlanabilir kasnaklarının öncüsü olmuştur. 1950'li yıllarda ise F.A. Edmunds Şirketi, bu kasnak ve çerçeve işini daha geliştirmiş, farklı çeşitler üretmiştir (Clegg, 2023)



Resim 21: Helen A. Harmes ile Ayarlanabilir Nakış Kasnağının patent belgesi, Washington, Missouri, 17 Kasım 1903, Patent No. 744,070

Kaynak: Suiter/Swantz, <https://suiter.com/patent-of-the-day-adjustable-embroidery-hoop/> (25.07.2023)

I.Dünya Savaşı yılları ve sonrasında moda biraz sadeleşse de, Art Deco tarzı, modaya uygun kıyafetleri kaplayan boncukları etkilemiş; kadınların evde kendi muhteşem işlemeli elbiselerini yaratmalarına neden olmuştur. Bu gece elbiseleri, zamanın karakteristik bir tarzı olan geometrik desenlerle işlenmiş yoğun boncuk ve payetlerle süslenmiştir. Payetler, 1922 yılında Tutankhamun'un mezarı kazıldığında da popüler olmuştur. Nitekim ‘payet’ kelimesi Arapça ‘para’ anlamına gelen sikka kelimesinden gelmektedir. Ama artık Cornely makinesi, moda endüstrisinde kasnak tekniğine alternatif olarak kullanılmaktadır. Kasnak da hızlı bir teknik olmasına rağmen boncuk uygulamanın en etkili yöntemi olarak makine, onun yerini almıştır. Bununla birlikte bugün hala zanaatkarların, en yüksek iş kalitesine ulaşmak için geleneksel teknikleri kullandığı Paris'teki couture evleri tarafından kasnak kullanılmaktadır (Bentley, 2021).

Kasnak işi, kadınların bir çarşaf ya da başka bir kumaş üzerine büyük bir ustalıkla çiçeklerin yanı sıra manzaralar da işlediği bir uygulamadır. Dikiş öğretmenleri tarafından öğretilen bu nakış türü, evlerde ve yaz mevsiminde evlerinin dışında sürdürülmüştür. Nakış sanatıyla uğraşan nakışçı ya da öğretmen olarak çalışan kadınların yanı sıra, kendi çeyizleri için veya

ailelerinden birinin çeyizi için nakış işleyen kadınlar da vardır. Coğrafyaya ve yaşanan döneme bağlı olarak kimi evlerde akan suyun olmaması ve buna bağlı olarak çamaşırların sık sık yıkanamaması, özellikle kış aylarında bol miktarda yedek bulundurulmasını zorunlu kılmıştır. İşlemeli çarşafklar ve minderler, masa örtüleri ve diğer birçok eşya, gelinlerin uzun yıllar boyunca bin bir emekle hazırladıkları çeyizlerinin en prestijli parçalarıdır. Ayrıca oluşturulan bu çeyiz, sonraki nesiller için de özenle korunan bir hazine niteliğindedir. Bu işlerin her biri adeta bir sihir saklamakta; genç kızların erken yaşlardan itibaren hayal ettikleri mutlu hayatın izlerini taşımaktadır. Sükunetle nakış işleyen büyüğü gözlü, çevik parmaklı kızlar, iyi bir hayat umuduyla, sevgi ve sabırla hayallerini de gergeflerine işlemişlerdir. Dantel, dikiş, nakış vs. bu kadınların gündelik gerçekliğidir. Mükemmel tasarımların her küçük ayrıntısıyla ilgilenerek gerçek şaheserlere hayat veren bu kadınlar, ressamın da ilgisini çekmiştir.

3.2.Osmanlı'da Önemi

Osmanlı İmparatorluğu'nda kadınların rolü büyük ölçüde ev içi alanla sınırlıdır. Kadınlar evin geçiminden, çocuk yetiştirmekten ve yemek hazırlamaktan sorumlu tutulmuştur. Kadınların ayrıca müzik, şiir ve hat sanatı ile vakit geçirdikleri de görülmektedir. Ev sınırları dahilinde olan Osmanlı kadınları için en önemli rollerden biri de dokumacı ve nakışçı olmasıdır. Bu konuda çok yetenekli olan Osmanlı kadınlarından bazıları, bunu bir gelir kaynağı haline de getirmiştir. Durand de Fontmagne, misafir edildiği evlerdeki yaşam tarzına ve 19. yüzyıl Osmanlı kadınlarının gündelik uğraşlarına dair gözlemlerini şöyle dile getirmektedir:

“...Türk evlerinde şömine yok. Kışın kadınlar tandır başında ısınıyor. Tandır, üstü halı ile örtülü, altına sıcak kül doldurulmuş bir kap konan iki ayak yüksekliğinde. Masa şeklinde bir şey. Kadınlar bunun etrafına dizdikleri minderlere oturarak ayaklarını tandıra doğru uzatıp, bir yandan ısınmaya çalışırken, diğer yandan da okuyorlar, iş işliyorlar ya da uyukluyorlar (Fontmagne, 1977).”

Fontmagne'nin burada iş işlemek olarak bahsettiği uğraş, kadınların gergef ya da kasnakları aracılığıyla nakış yapmalarıdır. Fontmagne, Türk kadınlarını bu konuda “...Türk kadınları işleme konusunda birer sanatkâr kadar kabiliyetli..” (Fontmagne, 1977, s. 254) diyerek övmektedir.

Osmanlı toplumunda genç kızlara gergef ve kasnak aracılığıyla nakış işlemeyi öğretmenin birçok farklı nedeni vardır. Nakış işleme, öncelikle kültürel gelenekleri ve becerileri bir nesilden diğerine aktarmanın bir yolu olarak görülmüştür. Nakış, Osmanlı kültürünün oldukça köklü bir parçası olup giysi, ev tekstili ve aksesuarlar da dahil olmak üzere çok çeşitli dekoratif kumaş ürünlerinin yaratılmasında kullanılmıştır. İkinci olarak, nakış, ailelere gelir sağlamak için kullanılabilecek değerli bir beceri olarak görülmüştür. Nakış konusunda yetenekli olan kadınlar, pazarlarda satmak üzere tekstil ürünleri üretmiş ve bu da onlara erkeklerden bağımsız bir gelir kaynağı sağlamıştır. Üçüncüsü, genç kızlara gergef ve kasnak tekniklerini öğretmek, disiplin ve yaratıcılığı teşvik etmenin bir yolu olarak görülmüştür. Çünkü nakış işlemek, büyük bir sabır, dikkat ve emek istediği gibi detaylara dikkat etmeyi de gerektirmektedir. Dolayısıyla genç kızlara bu beceri öğretilirken hayatlarının diğer alanlarında da onlara kolaylık sağlayacak olan öz disiplin ve odaklanma kabiliyetlerinin geliştirileceği düşünülmüştür. Hatta nakış, yaratıcılığa ve kendini ifade etmeye olanak tanıdığından genç kızların, kendilerini sanatsal olarak ifade edebilecekleri bir çıkış noktası da sağlamıştır.

Osmanlı kadınlarının günlük uğraşları arasında kahve içip fal bakmak, gelen misafirlerini ağırlamak, nakış işlemek, yün eğirmek gibi eylemler bulunmaktadır. Öyle ki, bir kadının ev yaşamında bunun ne kadar yer ettiğini, adeta buna sevdalandığını, günlük işleri içinde yer aldığını, Şemsettin Sami (1850-1904)'nin, *Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat* (1875) romanındaki sözlerden de anlamak mümkündür:

“Fitnat Hanım'ın dikiş dikmeye ve nakış işlemeye o kadar sevdası vardı ki, sabahleyin kalkıp kendisine ve odasına güzelce bir düzen verdiği gibi, gergefi önüne alıp ya da dikişe başlayıp hiç baş kaldırmazdı (Sami, 2004).”

Ressamların iç mekan resimlerinde de kadınlar, bu tarz işleri icra ederken görülmektedir. Ayrıca sanatçıların, Osmanlı kadınlarını dış mekanlarda görebildikleri yerler sınırlıdır; bunlardan biri, Kapalıçarşı'dır. Çarşının nakışçılar için ayrılan bölümü ise en gösterişli yeridir. Fakat çarşıda bulunan işlemeli eşyaların pek çoğu, Ermeni kadınların ellerinden çıkmış olan ürünlerdir (İnankur Z. , 1998, s. 8-10).

Kadınların ev içinde ihtiyaç duyulabilecek hemen her türlü işi, dışarıdan en az yardımı alarak yapmayı öğrenmesi ve gelinle gidecek olan çeyizdeki çamaşır, yemek ve yatak takımlarının bizzat kadın tarafından yapılması beklendiğinden aileler, kız çocuklarının bu yöndeki eğitimine önem vermiştir. Bu durum, her kesimden ailenin kızları için geçerlidir (Bey, 1995, s. 102). Bez

dokuma, iş işleme, evin tertip ve düzeninden sorumlu olma gibi işler kızlara biktırmadan öğretilmeye çalışılmış; çarşı pazar gibi yerlerden çeyizlik alınmamasına özen gösterilmiştir. Çünkü çeyiz, aynı zamanda kızların marifetlerinin ve kibarlıklarının bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla kızların gergef işleme, oya yapma, bez dokuma gibi işleri öğrenmeleri şarttır (Abdülaziz Bey, 1995, s.103).

Osmanlı'nın genç hanımları gergefte mendil, havlu, peşkir, yağlık, seccade, sofrta örtüsü ve çamaşırları işlemeyi öğrenmiştir. Evlilik çağı gelinceye kadar itinayla hazırlanan bu işlemler, düğün günü geldiğinde gelin odasına asılarak konu komşuya teşhir edilmektedir. Böylece gelin olacak kızların ne kadar maharetli olduğunu herkese göstermek amaçlanmıştır. Çeyizlerde yer alan nakışlar, ne kadar süslü ve incelikliyse söz konusu gelin de o kadar beğenilecektir. Düğün öncesinde gerçekleştirilen bu gelenek, gelin olacak kızlar arasında tatlı sert bir rekabet ortamının oluşmasına da neden olmuştur. Çeyizinin şatafatlı ve dillere destan olmasını amaçlayan genç kızlar, en güzel işlerin kendi çeyizinde olması için yoğun çaba sarf etmiş; çeyiz satın alma gibi yollara başvurulması, dedikodu ve dışlanmaya yol açacağından bunu yapmamaya özellikle dikkat etmişlerdir (Abdülaziz Bey, 1995, s.104). Osmanlı kadınının, hangi gelir düzeyinden olursa olsun kasnakta nakış yapması, günlük işlerinden biri olduğu gibi çeyiz hazırlama amacına yöneliktir. Durand de Fontmagne, kitabında bunu, şu sözlerle ifade etmektedir:

“...Bütün Türk kadınları, hattâ en üstün seviyedekiler bile kasnakla iş işliyorlar ve görülmeye değer, kusursuz işler meydana getiriyorlar. Bunu kazanç sağlamak için yapmıyorlar. Zaten kadınlar herhangi bir ticaretle uğraşmıyorlar. Bütün dükkânlar yalnız erkekler tarafından işletiliyor. Kadınlar kocalarının iş yerine adım atmıyorlar (Fontmagne, 1977, s. 249).”

Gergef işleme ise işinin erbabı olan hanım ustalar tarafından genç kızlara öğretilmiştir. Bu hanımlar “aşina kadınlar” olarak isimlendirilmiş ve Batılılaşma dönemine kadar faal olarak görev yapmıştır (Barışta, 1999, s.20). Gergef ustalarının, mahallelerinin en ağırbaşlı, hatırı sayılır ve eli marifetli olan kadınlarından olmasına özen gösterilmiştir (Abdülaziz Bey, 1995, s.559). Hemen hemen her mahallede nakış hocalarının varlığı söz konusu olup küçük yaşlardan itibaren kızların eline gergef verilerek bu hocaların evlerine gönderildiği bilinmektedir. Gergef hocalarının evlerinde toplanılarak nakış öğrenilmesi, kadınlar arasında sosyalleşmenin ve dayanışmanın da bir aracı olmuş; ilerleyen zamanlarda mülk ve makam sahibi bir zat ile evlenen genç kızlar, nakış arkadaşlarına ömür boyu yardımcı olmuştur. Nakış hocalarının evlerine

giderek gergef işlemeyi öğrenen genç kızların yanı sıra, gergef hocalarını konaklarına davet etmek suretiyle nakış öğrenen kızlar da vardır. Bu genç kızlar genellikle nüfuzlu ailelerin çocuklarıdır. Bu konaklarda yetiştirilen cariyeler de kendilerine bir uşağın refakat etmesi şartıyla gergef hocalarına yollanmıştır. Gergef işleme eğitimini tamamlayan genç kızların, maharetini göstermek adına hocaları için hazırladıkları bir nakış işini, hediye olarak takdim etmesi oldukça eski bir gelenektir. Söz konusu hediyeler, gergef hocaları tarafından büyük bir özenle saklanmıştır. Gergef hocaları için bir gurur kaynağı olan bu işlemler, aynalı dolaplarda muhafaza edilmiş; gerektiğinde gelen misafir ve yeni öğrencilere gösterilmiştir. Bu yüzden gergef hocalarının evlerinin adeta bir nakış müzesi niteliğinde olduğunu düşünmek mümkündür. Böyle bir evin, tam olarak günümüze ulaştığı söylenemez ama çeşitli nakış örneklerinin, nesilden nesile aile içinde devrolduğu ya da farklı müzelere dağıldığı, hatta Avrupalılar'a satıldığı düşünülebilir (Abdülaziz Bey, 1995, s.105).

Osmanlı kadınlarının nakış işlemenin yanı sıra dikiş diktiği, oya yaptığı, halı dokuduğu; bazen bunlardan gelir sağladığı da görülmektedir. Kadınlar, bu maharetlerini kızlarına öğreterek süreklilik sağlamıştır. Kadınların ev işlerinde hünerli olması, el işlerini ustalıkla ve incelikle yapması, iyi yemek pişirmesi bir övünç ve gurur kaynağıdır. Böylece bu kadınlar, diğer kadınlar arasında yaptıkları işlerle bilinir olmuştur. Hatta kadınlar, kendi aralarında, bu tarz meziyetlere sahip olan kadınlarla olmayanları ayırmak için “*Kadın var kadıncık var.*” şeklinde bir niteleme kullanmıştır (Abdülaziz Bey, 1995, s.160).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

RESİMDE GERGEF VE KASNAK İŞLEYENLER

4.1.Oryantalist Resim Örnekleri

Resim sanatında, nakış işleyen kadınların temsili, sanatçıya, tarihe, coğrafyaya göre farklılıklar gösterebilir. Bunun resim örnekleri de çok eski tarihlere kadar inmektedir. Resimlerde gergef ve kasnak işleyen erkekler görülse bile genellikle kadınlar tasvir edilmiştir. Nakış işleyen kadınlar ise ev işleriyle ilgili kişi rolü ve kadınlığın sembolü olarak resme yansıtılmıştır. 19. yüzyılda da birçok Avrupalı ressam, kadınları dikiş dikerken, iğne işiyle veya nakışla uğraşırken gösteren eserler üretmiştir. Bu kadınlar genellikle ev içi ortamlarda resmedilmiştir. Bu tür temsiller, kadınların yerinin ev olduğu ve birincil rollerinin evle ilgilenmek olduğu klişesini pekiştirmektedir. Buna benzer resim örnekleri, Oryantalist resimde de karşılığını bulmuştur.

19. yüzyılda Oryantalist resmin yaygınlık kazanmasına bağlı olarak Osmanlı kadınlarının günlük yaşamları resimlerde sık sık yer bulan bir konu olmuştur (İnankur Z. , 1998, s. 8-10) (Renda, 1998, s. 18-23). Fakat çoğunluğu Müslüman olan Osmanlı toplumunda kadınların yer aldığı hareme girmek erkekler için pek mümkün olmadığından sanatçılar, iç mekân resimlerinde kullandıkları modelleri genellikle gayrimüslim ailelerden seçmek durumunda kalmıştır. Ama Osmanlı haremini konu alan pek çok resmin yaratıcısı olan Fransız asıllı ressam Jean Baptiste Vanmour (1671-1737) bu bakımdan bir istisna oluşturmaktadır (İnankur Z. , 1998, s. 8-10). Pek çok Avrupalı elçinin yardımcısı olarak çalışan Vanmour, 18. yüzyılda Osmanlı topraklarında en uzun süre ikamet eden ressamdır. Vanmour, Osmanlı'ya uzun süre başkentlik yapan İstanbul'un manzaralarını, yerel halkın yaşantısını, törenlerini titizlikle işlemiş; çalışmalarıyla Oryantalist ressamlara öncülük etmiştir. Ayrıca Charles de Ferriol (1652–1722)'un siparişi üzerine Vanmour tarafından hazırlanan Osmanlı Kıyafet Albümü (1712-1713), 18. yüzyılda Osmanlı toplumunun giyim ve modasına ışık tutan önemli bir tarihi belge niteliğindedir. Ayrıntılı 104 suluboya resimden oluşan albüm, Osmanlı İmparatorluğu'nun farklı bölgelerinden ve sosyal sınıflarından insanların giydiği çeşitli kıyafet ile aksesuarları tasvir etmektedir. Harem kadınlarının gündelik yaşamlarına dair enstantanelere de sık sık yer veren Vanmour'un eserleri, 18. yüzyıl Osmanlı kadınlarının yaşam tarzlarını anlamak açısından önemli bir yere sahiptir (Renda, 1998, s. 10-23).

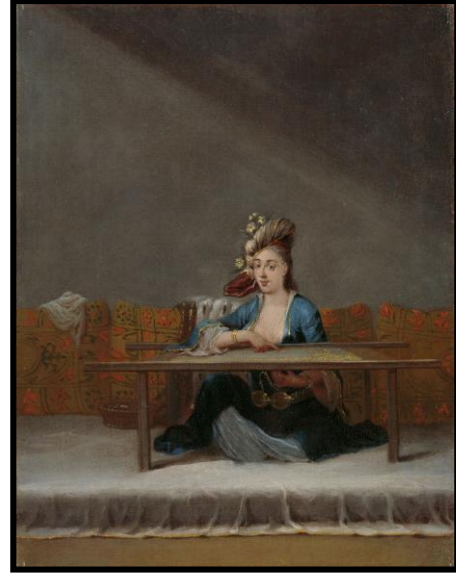
Osmanlı'nın önde gelen yazar ve devlet adamlarından Abdülaziz Bey (1850-1918)'in *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri, Toplum Hayatı* adlı kitabının “Genç Kızların İyi Bir Ev Hanımı Olarak Yetiştirilmesi” başlığı altında gergef işlemeye de yer vermiştir. Bu bölümde yer alan bilgiler ile Jean Baptiste Vanmour'un *Okulun İlk Günü* adlı tablosu arasında bir paralellik bulunmaktadır. Resim, dikiş ve nakış öğrenmek üzere okula giden, küçük bir kız çocuğunun alayını tasvir etmektedir. Alayın başını ilahiler söyleyen çocuklar çekmekte, onları kızın gergefini taşıyan bir hizmetçi takip etmektedir (Resim 22). Vanmour'un resmiyle Abdülaziz Bey'in metni arasında yüzyıldan fazla bir süre olsa da, yazılı anlatılar ile görsel tasvirler arasındaki yakın ilişki ve nakış geleneğine verilen önem görülebilmektedir.



Resim 22: Jean Baptiste Vanmour, *Okulun İlk Günü*, 1720 (?), Tuval üzerine yağlıboya, 38.5 x 53 cm., Rijksmuseum, Amsterdam

Kaynak: Rijks Museum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-2005> (13.02.2022)

Jean Baptiste Vanmour tarafından yapılmış olan *Nakış İşleyen Kız* isimli gravür çalışması (Resim 23) ve *Gergefi ile Türk Kadını* isimli tablosu (Resim 24), tek figürlü kompozisyonlarına örnek teşkil etmektedir. Vanmour'un bu resimlerindeki figürler, seyirci ile doğrudan göz teması kurduğu için, nakış işleyen kadın temalı tablolar içerisinde ayrı bir yer tutmaktadır. Söz konusu resimlerde kadınlar, gergefin ardında, yer sedirinde oturmaktadır; bir elindeki iğneyi, kumaşa batırırken diğer eliyle alttan destekler gibidir. Kadınların yüzünde dingin bir ifade vardır; yalnız olmaları da bunu desteklemektedir. Yağlıboya tablodaki renkler, bu loş ve تنها iç mekânı kuvvetlendirmektedir.



Resim 23: Jean Baptiste Vanmour, *Nakış İşleyen Kız, İstanbul*, 1714, Gravür (C.du Bosc tarafından), 17 x 23 cm., Wellcome Collection

Kaynak: Wellcome Collection, <https://wellcomecollection.org/works/ve2m655p> (06.02.2022)

Resim 24: Jean Baptiste Vanmour, *Gergefi ile Türk Kadını*, yk.1720, Tuval üzerine yağlıboya, yk. 33.5 x 26.5cm., Rijksmuseum, Amsterdam

Kaynak: Rijksmuseum, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-2042> (06.02.2022)

Bu resimlere benzeyen bir örnek de (Resim 25), Stockholm'ün batısında Eskilstuna bölgesinde, Celsing ailesine ait Biby Şatosu'nun, Osmanlı yaşamına ilişkin çeşitli eşya, kitap ve resimlerin yer aldığı Türk odasında bulunan bir kıyafet albümünde karşımıza çıkmaktadır. Albümdeki bir resimde, yer sedirindeki kadın, gergefi başında nakış işlerken karşıdan görülmektedir. Bu albümün Avrupalı bir sanatçı tarafından Rum bir ressamdan ya da Rum ressamlar grubundan kopyalandığı düşünülmektedir. Söz konusu Rum ressamın atölyesi, Vanmour'un eserlerini de geliştirerek kullandığı için bazı resimlerin kökeni, Vanmour'un eserlerine dayanmaktadır. *Gergef İşleyen Kadın* da bunlardan biridir.



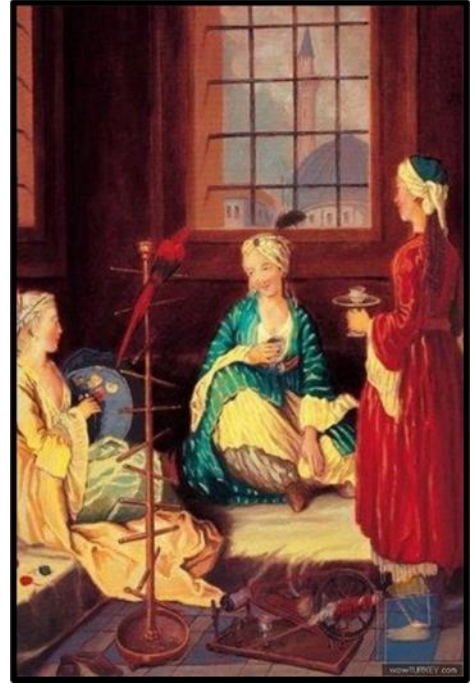
Resim 25: Anonim (Rum ressam), *Gergef İşleyen Kadın*, Biby Şatosu, Türk Odası, Kıyafet Albümü

Kaynak: Nurdan Küçükhasaköylü, *Osmanlı kıyafet albümleri (1770-1810)*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Bilim Dalı, Doktora Tezi, 2010, s.59.

Resim 26: Jean Baptiste Vanmour Ekolü, *Nakış Yapan Kadınlar*, 18. yüzyılın ilk yarısı, Tuval üzerine yağlıboya, 44 x 62 cm., Pera Müzesi, İstanbul

Kaynak: Wikipedia, https://fi.m.wikipedia.org/wiki/Tiedosto:The_Vanmour_School_-_Women_Embroidering_-_Google_Art_Project.jpg (06.02.2022)

Nakış yapan kadınların yer aldığı tablolarda, kadınların yanında çocuklara sıklıkla yer verilmesi, aile ahlakının ya da doğrudan ahlaklı annenin bir yansımasıdır. Çünkü çocuk her zaman masumiyeti çağrıştıran bir imge olarak kullanılmış ve zihinlerde yer etmiştir. Oryantalist ressamın da böyle resimler yapması, onları, klişeleşmiş erotik harem kadını imajından uzaklaştırmıştır. Böylece daha incelikli ve gerçekçi bir bakış açısı ortaya konmuş; haremdeki günlük rutin ve görevler resmedilerek genellikle yanlış anlaşılan bu gizemli ortam hakkında daha derin düşünme imkânı sunulmuştur. Vanmour ekolünü yansıtan *Nakış Yapan Kadınlar* adlı tabloda (Resim 26), haremdeki kadınlar ve çocuklar, bir gergef etrafında karşımıza çıkmaktadır. Yer sedirlerinde oturan figürler, hareketli ve birbirleriyle konuşur halde görülmektedir. Figürlerin kompozisyona yerleştirilişi, perdelerin ve pencerelerin gösterimi, perspektifi arttırmaktadır. Loş bir mekân olmakla birlikte resimde canlı renkler kullanılmıştır.



Resim 27: Jean-Étienne Liotard, *İstanbul'dan Genç Nakışçı*, 1738, Karakalem, kırmızı pastel ve kırmızı tebeşir, 14.3 x 21 cm., Musée du Louvre, Paris

Kaynak: Louvre, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020113038> (05.02.2022)

Resim 285: Etienne Jeaurat, *Sarayda Kahve içen Kadınlar*, 1753

Kaynak: Harem and Odalisques Paintings, <http://harem-odalisque.blogspot.com/2010/04/women-in-seraglio-having-coffee.html> (15.07.2023)

Türk ressamı olarak anılan Jean-Étienne Liotard'ın *İstanbul'dan Genç Nakışçı* adlı resminde (Resim 27), kadın, bağdaş kurar vaziyette yere oturmuş, dikkatini vererek gergefteki nakışını yapmaktadır. Figürün kompozisyona çapraz yerleştirilmesi ile bakış açısı genişlemiştir. Ayrıca biraz yukarıdan bakılarak gergef ve nakış yapılan kumaş, kısmen görünür kılınmıştır. Mekândan ziyade figür ve gergef, daha ayrıntılı resmedilmiştir.

18.-19. yüzyıl seyahat yazarları, haremi genellikle kadınların günlerini nakış işleyerek, uyuyarak ve kahve içerek geçirdikleri lüks bir yer gibi tasvir etmiştir. Etienne Jeaurat (1699-1789), *Sarayda Kahve İçen Kadınlar* adlı tablosunda (Resim 28), haremdeki üç kadını resmetmiştir. Kadınlardan ikisi oturmakta, biri ayakta durmaktadır. Oturanlar birbirine bakıp konuşuyor gibidir. Ayaktaki ise hizmetkar gibidir ve elindeki tepside bir kahve fincanı görülmektedir. Oturan kadınlardan birinin elinde kahve fincanı vardır ama diğer oturan kadın, hizmetçinin elindeki fincanı henüz almamıştır. Çünkü elindeki kasnakta nakış işlemektedir. Dolayısıyla harem imajında yer alan kahve ve nakış bir araya gelmiştir. Aynı kadının yan tarafındaki tünekte ise papağan göze çarpmaktadır. Oryantalist resimlerde karşımıza çıkan papağan, kompozisyonun egzotik havasını arttıran bir öğedir. Bu resimde, kadınların dizilimi, arka plandaki pencere, odaya bakış açısı perspektifi vurgulamaktadır. Pencereden bir cami kubbesi ve minaresi görülmektedir. Böylece odanın içindeki ve dışındaki Doğu öğeleri, birbirini tamamlamaktadır.

Osmanlı saray haremine yeni katılan cariyeler, ilk aşamada kendilerinden daha tecrübeli olan yaşlı kadınlara emanet edilmiş; bu kızların saray adabı, İslam dini, dil eğitimi, müzik, dans ve nakış gibi konularda eğitim almaları sağlanmıştır (Argıt, 2020, s. 64). Bunun paralelinde, Charles-Amédée-Philippe van Loo (1719-1795) tarafından resmedilen *Sultanın Odalıklara Nakış Yaptırması* isimli tablo (Resim 29), örnek olarak gösterilebilir. Tabloda, sultanın haremde çalışan bir grup odalık ya da cariyeye tasvir edilmiştir. Jean-Baptiste Vanmour'un resimlerinde olduğu gibi kalabalık bir iç mekânı tasvir eden kompozisyonda, kadınların harem içindeki görevleri ortaya konmakta; ipekli giysiler içindeki odalıklar dikiş, nakış, ip eğirme gibi çeşitli faaliyetlerle uğraşmaktadır. Kompozisyonun merkezinde dikkat çeken figürler, Sultan ile gergefte nakış işleyen kadındır. Hafif çaprazdan bakılan kompozisyon düzenlemesinde, kapı

ve pencere açıklıkları ile derinlik sağlanmıştır. Koyu renklere rağmen kullanılan ışık ve figürlerin hareketliliği, resme canlılık vermekte ve oradaki yaşamı hissettirmektedir. Resmin sağ tarafında, Etienne Jeaurat'nın tablosundaki gibi bir tünekte papağan yine karşımıza çıkmaktadır. Resim, 18. yüzyıl Fransız Rokoko tarzını hatırlatmaktadır. Rokoko resimleri parlak renklerin, zarif kıvrımların ve asimetrik kompozisyonların kullanımıyla karakterize edilir. Van Loo'nun bu çalışması, canlı renk kullanımı, narin fırça darbeleri ve asimetrik kompozisyonuyla Rokoko tarzının tipik bir örneğidir. Hatta Rokoko resminin konularıyla bu resim arasında paralellik de vardır; saray ve soylu hayatının günlük uğraş ve eğlencelerinden bir kesit sunmaktadır. Yaklaşık on yıl sonra Van Loo'nun bu resminin, bir başka Fransız ressam Genç Nicolas-Pierre Pithou (1749-1819) tarafından kopyalandığı görülmektedir (Resim 14). Pithou, bazı detayları değiştirmiş olsa da genel olarak Van Loo'nun kompozisyonunu aynen kopyalamıştır. Ayrıca bu resimde kullanılan renkler, orijinalindeki kadar canlı değildir. Orijinal resimde figürler daha detaylı ve gerçekçidir.



Resim 29: Charles-Amédée-Philippe van Loo, *Sultanın Odalıklara Nakış Yaptırması*, 1773, Tuval üzerine yağlı boya, 320 x 480 cm., Musee des Beaux-Arts, Nice, Fransa

Kaynak: Wikimedia,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Sultana_Set_Work_of_the_Odaliques,_Charles_Amedee_Philippe_van_Loo.jpg (5.02.2022)

Resim 30: Genç Nicolas-Pierre Pithou, *Sultan'ın Odalıklara Emir Vermesi* (Amédée Van Loo'nun tablosundan kopya), 1786, 390 x 483 cm., Château de Versailles, Fransa

Kaynak: Images d'Art, https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/nicolas-pierre-pithou-le-jeune_la-sultane-donnant-ses-ordres-aux-odaliques-d-apres-le-tableau-d-amedee-van-loo_tissage_porcelaine_1786 (15.07.2023)

Fransa Kralı 16. Louis'nin saygın metresi Madame de Pompadour (*Jeanne-Antoinette Poisson*, 1721-1764) 18. yüzyıl Fransa'sının kültürel ve siyasi manzarasında silinmez bir iz bırakmakla kalmamış, aynı zamanda dönemin moda trendlerinin şekillenmesinde de rol oynamıştır. Türk esintili kıyafetlerin ve eşyaların cazibesini fark eden Pompadour, Fransız aristokrasisi arasında Turquerie modasının benimsenmesinde de etkili olmuştur. Hatta Bellevue'de bir Türk Odası

dizayn ettirmiştir. Bu özel oda, Turquerie'nin erken mimari örneklerinden biridir. Birçok ressam tarafından portresi yapılan Madame de Pompadour'un, bunlar bağlamında Turquerie tarzında resmedilmesi de doğaldır. Hatta tiyatroya karşı derin bir sevgi besleyen Pompadour, Aralık 1748'de Versailles'da *Tancredé* operasında *Herminie* karakterini canlandırmış ve Türk esintili bir kostüm giymiştir (Lee, 2013, s. 19).

Amedee Philippe Van Loo'nun amcası olan Charles-André van Loo (1705-1765)'nin, *Nakış Yapan İki Sultan* başlıklı tablosu, bazen *Madame Pompadour Nakış Yaparken* olarak adlandırılmaktadır (Resim 31). Gergef başında otururken gösterilen Madame de Pompadour, Doğulu giysiler içindedir ve karşısında, benzer giysiler içinde olan diğer bir genç kadın ile konuşur gibidir. Çaprazdan bakılan sahne, pencere detayıyla daha da derinlik kazanmıştır. Pencereden gelen ışık, özellikle Madam Pompadour'u aydınlatmaktadır. Madam'ın yaptığı nakış deseni de kısmen görülebilmektedir. Charles André van Loo'nun bu tablosundan yaklaşık on yıl sonra François-Hubert Drouais (1727-1775), Madam Pompadour'u nakış işlerken gösteren bir tablo (Resim 32) yapmıştır. Bu tablo, Oryantalist öğeler içermemekle birlikte Madam Pompadour'u, yine gergef başında göstermektedir. Diğer taraftan Charles André van Loo'nun tablosunun, Jean- Baptiste Le Prince (1734-1781) tarafından gravürü (Resim 33) yapıldığı görülmektedir -ki, Le Prince, Van Loo'nun başka resimlerini de böyle gravür olarak yayınlamıştır.



Resim 31: Charles-André van Loo, *Nakış Yapan İki Sultan (Madame Pompadour Nakış Yaparken)*, yk. 1750, Tuval üzerine yağlıboya, Hermitage Museum, St. Petersburg, Rusya

Kaynak: Wikiart, <https://www.wikiart.org/en/charles-andre-van-loo-carle-van-loo/deux-sultanes-faisant-de-la-broderie-1750> (26.04.2022)

Resim 32: François-Hubert Drouais, *Madame Pompadour Gergefi ile*, 1763, National Gallery, London

Kaynak: Wikipedia, https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Fran%C3%A7ois-Hubert_DROUAIS_1763-4_London_NG_Madame_de_Pompadour_at_her_Tambour_Frame.jpg (12.04.2023)

Resim 33: Jean- Baptiste Le Prince, Charles-André van Loo'nun, *Nakış Yapan İki Sultan (Madame Pompadour Nakış Yaparken)* tablosundan, gravür, Milli Saraylar koleksiyonu (Env.No.121/985)

Kadın ressam Maria Anna Angelica Katharina Kauffman (1741-1807) tarafından resmedilen *Türk Elbiseli Kadın* tablosu (Resim 34), Turquerie etkisinin görüldüğü ve nakış işleme aleti olarak kasnağın gösterildiği sayılı örneklerden biridir. Resim, geleneksel giysiler içindeki Türk kadını tasvir etmektedir. O dönemdeki Türk kadınlarının kıyafeti, saç stili ve gelenekleri hakkında bir fikir vermektedir. Tablonun ikinci başlığı olan *Sabah Eğlencesi/ Uğraşısı*, bir Türk/Osmanlı kadının günlük yaşamında nakışın yerini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Bir kadın olarak adeta kendisini, Türk kadınıyla özdeşleştiren ressam, Türk kadınının güzelliğini ve asaletini hem gerçekçi hem de çekici bir şekilde sunmuştur. Diğer taraftan tablo, üslubu ve kadın figürün ele alınışıyla J.E.Liotard'ın resimlerini hatırlatmakta; bu da, Liotard'ın ve Kaufmann'ın İsviçre asıllı olmalarını ve Kaufmann'ın, Turquerie'nin öncülerinden olan Liotard'ın takipçisi olduğunu düşündürmektedir. Kauffman'ın tablosunun, William Wynne Ryland (1738-1783) tarafından gravürünün (Resim 35) yapıldığı görülmekte; hatta gravürün ince işçiliği, tablodaki tüm detayların daha net görülmesini sağlamaktadır.



Resim 34: Maria Anna Angelica Katharina Kauffman, *Türk Kadın (Sabah Eğlencesi/ Uğraşısı)*, 1773, Tuval üzerine yağlıboya, The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moskova, Rusya

Kaynak: Meisterdrucke, <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Angelica-Kauffmann/47812/A-Turkish-Woman,-1773-.html> (15.07.2023)

Resim 35: William Wynne Ryland, Maria Anna Angelica Katharina Kauffman'ın *Türk Kadın (Sabah Eğlencesi/ Uğraşısı)* tablosundan, 1784, Gravür, 39 x 29.6 cm., The British Museum

Kaynak: British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1876-0708-2556 (25.07.2023)

Belçikalı oryantalist ressam Jan Baptist Huysmans (1826-1906), özellikle günlük yaşam sahnelerini resmetmekte; iç mekandaki Doğulu kadınları ele almaktadır. Huysmans'ın bu tür resimlerinden biri *Yün Saran Kızlar*'dır (Resim 36). Bu tabloda yün saran kızların iki yanında kasnak ve gergef görülmektedir. Kasnak, soldaki duvara dayalıdır ve üzerindeki nakış görülebilmektedir. Gergef ise resmin sağına kısmen yerleştirilmiştir. Kızların yün sararken bu nakış aletleri ile gösterilmesi, onların günlük uğraşları hakkında bilgi vermektedir. Huysmans, çoğu tablosunda olduğu gibi burada da ayrıntılı çalışmış ve canlı renkler kullanmıştır. İç mekânın köşesine doğru çaprazdan bakışla derinlik hissini arttırmış; mekânı, eşya ile zenginleştirmiştir. Jean Baptiste Huysmans'ın bir diğer nakış konulu eseri olan *Dokuma Tezgâhı Önünde Kadın* adlı tablosunda (Resim 37), sedef kakmalı, ayaklı ve oynar şekilde yapılmış ahşap bir gergefte nakış işlerken bir anlığına durup düşünceye dalmış bir kadın görülmektedir. Koyu renklerin hâkim olduğu tabloda Huysmans, figürü ve eşyayı, kompozisyona çapraz yerleştirerek derinliği arttırmış ve ters taraftan yarattığı bakış açısıyla farklılık yaratmıştır.



Resim 36: Jan Baptist Huysmans, *Yün Saran Kızlar*, Ahşap üzerine yağlıboya, 39 x 30.5 cm., Özel koleksiyon

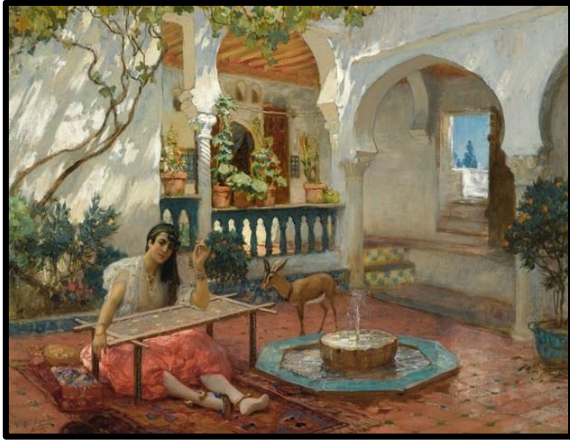
Kaynak: Invaluable, <https://image.invaluable.com/housePhotos/sothebys/42/643042/H0046-L168373748.jpg> (06.02.2022)

Resim 37: Jan Baptist Huysmans, *Dokuma Tezgâhı Önünde Kadın*, Ahşap üzerine yağlıboya, 40.8 x 22.8 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Artnet, http://www.artnet.com/artists/jan-baptist-huysmans/femme-devant-un-m%C3%A9tier-%C3%A0-tisser-xWj4x4nCWHCOlNQp8Wo_Gg2 (06.02.2022)

Frederick Arthur Bridgman (1847-1928), bir doktorun oğlu olarak Alabama’da dünyaya gelen Amerikalı bir sanatçıdır. Oryantalist eserleriyle ünlenen sanatçı, özellikle Cezayir’de bulunmuş ve burayı konu alan kompozisyonları ile tanınmıştır. Özellikle nakış işleyen kadınların tasvirleri, Bridgman’ın sıklıkla ele aldığı konulardandır. Bridgman’ın, Cezayir’de iken ziyaret ettiği evlerden birinde tanıştığı kadın, önceden ressamlara poz veren, ama yaşlandıkça nakış ve dokuma işlerine yönelen biridir. İsmi Baïa olan bu kadının annesi de, Fransız bir aile için yemek ve nakış yaparak gelir elde etmektedir (Bridgman, 1890, s. 24-25). Söz konusu bu tanıklık, Bridgman’ın, nakış işleyen kadınlar temasına yönelmesine neden olmuştur.

Frederick Arthur Bridgman’ın bu resimlerinden biri “*Dokumacı*” adlı tablosudur (Resim 38). Evin avlusunda, yerdeki halı üzerinde oturan kadının önünde gergef yer almaktadır. İşine ara veren kadın, izleyiciyle göz teması kurmakta ve bir yandan sigara içmektedir. Kadının yanında fıskiyeyle küçük bir havuz ve ceylan görülmektedir. Ceylan, zarafet ve güzelliği sembolize ettiği gibi oryantalist resimlerde, papağan gibi karşımıza çıkan egzotik öğelerden biridir. Bridgman, kompozisyona çaprazdan ve yukarıdan bakarken perspektifi kuvvetlendirmiş; aralardan sızan güneş ışığını, beyaz duvarlarda göstererek doğallığı ve sıcaklığı yakalamış, sıcak ve soğuk renkleri dengeli bir şekilde kullanmıştır.



Resim 38: Frederick Arthur Bridgman, *Dokumacı*, Tuval üzerine yağlıboya, 50 x 67 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Artnet, <http://www.artnet.com/artists/frederick-arthur-bridgman/the-weaver-Fs-FvdC3hlqDqIGxkQK6bg2> (05.02.2022)

Resim 39: Frederick Arthur Bridgman, *Cezayir Kırsalında Bir Kasaba*, 1888, Tuval üzerine yağlıboya, 122.9 x 162.6 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Artnet, <http://www.artnet.com/artists/frederick-arthur-bridgman/dans-une-ville-de-campagne-alger-q-ROeEhZvJL2K6OBcRm4rQ2> (05.02.2022)

Frederick Arthur Bridgman, 1885-1886 kışında Cezayir'e gitmiş ve genç bir dul olan Baïa ile küçük kızının evinde çalışması için bir rehber tutmuştur. Ressam, birkaç hafta boyunca aileyle birlikte yaşayarak onların günlük yaşamını gözlemlemiştir. Giysilerini, evdeki faaliyetlerini ve dini ibadetlerini resmetmiştir. Ayrıca onları şehre, pazar yerine, türbelere ve mezarlıklara kadar takip etmiştir. Bridgman'ın Baïa'ya ve Cezayir'in diğer kadınlarına duyduğu sempati, resimlerinde ve eskizlerinde açıkça görülmektedir. Bridgman, anılarını kaleme aldığı *Winters in Algeria (1890)* isimli kitabında, Cezayir'de yanlarında kaldığı aileyi ziyarete gelen başka kadınlar da olduğunu, bir süre sonra kendisinin hane içindeki varlığının kanıksandığını ve onun yanında rahat davranmaya başladıklarını belirtmiştir. Hatta güzelliğine vurgu yapmak adına *Saba Melikesi* adını verdiği bir kadının, kendisini sıklıkla ziyaret ettiğinden bahsetmekte; bu ziyaretlerden birinde, kendisinden gizli bir şekilde, üzerinde çalıştığı bir tabloya bakmaya çalışırken esere ciddi şekilde zarar verdiğini aktarmaktadır (Bridgman, 1890, s. 26). Belki de kadınlarla bu kadar yakın olması ya da onları nakış yaparken görmesi dolayısıyla Bridgman, *Cezayir Kırsalında Bir Kasaba* adlı tablosunda (Resim 39), daha fazla figürü, yine bir evin avlusunda bir araya getirmiş; kadınlardan birini, gergefi başında nakış yaparken göstermiştir. Bir önceki resminde yer alan öğeler ve ayrıntılardan bazıları, burada da karşımıza çıkmaktadır. Yerdeki halı, fiskiyeli havuz ve mimari detaylar, bunlar arasında sayılabilir. İki tablodaki kompozisyona bakış açısı, renkler, ışık ve figürlerin ele alınışı da birbirine benzemektedir.

Bridgman, yazdıklarında, kadınların ve çocukların hane içindeki yaşam tarzından bahsettiği gibi resimlerini de bunlar paralelinde gerçekleştirmiştir. Kadınların ve çocukların genellikle çıplak ayaklı olduklarından, yer döşemesi olarak *karo taş* kullanıldığından bahseden ressam, tablolarını da bu anlatılarla doğru orantılı bir şekilde oluşturmuştur. Çoğu oryantalist ressam gibi Bridgman'ın da, hem isim hem de figürler açısından birbirine çok benzer resimler yaptığı görülmektedir. Bu, nakış işleyenler konusu için de geçerlidir ve ressamın birçok resminde gergef karşımıza çıkmaktadır. Bridgman'ın, *Cezayir'de Bir Öğleden Sonra* isimli, birbirine benzer iki tablosu (Resim 40, 41) vardır. Kapı açıklığından görünen manzara, iki kız ile bir siyahî figür ve ceylan farklarının yanı sıra döşemenin şekli farklı yapılmış; ayrıca döşeme üzerinde birinde halı serili iken diğer resimde post serili gösterilmiştir. Çocuk figürü de farklı pozlarda ele alınmıştır. Sonuçta iki resimde de canlı renkler kullanılmış, haremden bir kesit sunulmuş, egzotik öğelere yer verilmiş ve aynı kompozisyon düzeni oluşturulmuştur.



Resim 40: Frederick Arthur Bridgman, *Cezayir'de Bir Öğleden Sonra*, Tuval üzerine yağlıboya, 77 x 95 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Mutual Art, <https://www.mutualart.com/Artwork/An-Afternoon-in-Algiers/9B584BB76C7B6740> (15.03.2022)

Resim 41: Frederick Arthur Bridgman, *Cezayir'de Bir Öğleden Sonra*

Kaynak: Blogspot, <http://art-now-and-then.blogspot.com/2014/10/frederick-arthur-bridgman.html> (15.07.2023)

Bridgman'ın birbirine benzeyen diğer iki tablosu ise *El Biar'daki Bir Köyde*, *Cezayir* adını taşımaktadır (Resim 42, 43). Önceki iki resminde olduğu gibi Bridgman, bu resimleri de, birbirinden az farkla yinelemiştir. Avluda kadınlar, siyahi kadınlar ve çocuklar görülmekte; yine ağaçlar, fiskiyeli havuz, gergef, halılar karşımıza çıkmaktadır. Bir kadın figür ile çoğun duruşları ve aynı kadının elindeki enstrüman farklılık oluşturmaktadır. Canlı renklerin kullanıldığı resimlerdeki ışık, havanın sıcaklığını hissettirmektedir. Kompozisyon düzeni birbirine benzemektedir.



Resim 42: Frederick Arthur Bridgman, *El Biar'daki Bir Köyde*, *Cezayir*, 1889, Yağlıboya, 91.5 x 132.1 cm., Özel Koleksiyon

Kaynak: Artnet, <http://www.artnet.com/artists/frederick-arthur-bridgman/in-a-village-at-el-biar-algiers-buM43rwwK8GOJkxyD7Ujpw2> (05.02.2022)

Resim 43: Frederick Arthur Bridgman, *El Biar'daki Bir Köyde, Cezayir*, Tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon

Kaynak 1: Meisterdrucke, https://www.meisterdrucke.uk/kunstwerke/1200w/Frederick_Arthur_Bridgman_-_In_a_Village_at_El_Biar_Algiers_-_%28MeisterDrucke-826237%29.jpg (06.02.2022)

Bridgman'ın bu resimlerinden ilkinin (Resim 42), biri İtalyan diğeri Türk olmak üzere iki ressamın kopyaladığı anlaşılmaktadır (Resim 43, 44). İtalyan ressam Gustavo Simoni (1846-1926) ve Türk ressam Şehit Hasan Rıza (1858-1913), ressamın bahsi geçen tablosunu hemen hemen aynı şekilde resmetmiştir. Doğu yolculuğuna çıkan ve Oryantalist resimleri ile tanınan Simoni, orijinal tabloya göre daha küçük boyutlu çalışırken Hasan Rıza orijinale göre daha büyük boyutlu çalışmıştır. Belki bundan dolayı Simoni'nin tablosu, yanlardan daraltılmış gibidir ve örneğin soldaki kadın figür, kesintiye uğramıştır. Bridgman'ın tablosuna göre bu iki tablo da daha az ayrıntılı ve daha solgun renklidir. Hasan Rıza'nın resminde, sağ arka plandaki burgulu sütunlara yer verilmemiş; Simoni'nin resminde ise havuz etrafındaki öğeler azaltılmıştır. Bridgman'ın tablosunun, böyle birden fazla kopyasının yapılması, hem ressamın hem de oryantalist resmin ne kadar popüler olduğunun göstergesi olarak kabul edilebilir. Bridgman'ın, "Amerikalı Gérôme" diye nitelendirilmesinde, sadece tarzının değil, popülerliğinin de etkisi olmuş olmalıdır. Gustavo Simoni ve Hasan Rıza'nın, Bridgman'ı kopyalamasında tanınırlığının ötesinde başka nedenler olması da mümkündür.



Resim 43: Gustavo Simoni, *Avluda Sohbet*, Ahşap üzerine yağlıboya, 22 x 17 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Artnet, <https://www.artnet.com/artists/gustavo-simoni/conversation-dans-le-patio-GehtCo0ko0w36BA85X3O1g2> (09.01.2023)

Resim 44: Şehit Hasan Rıza, *Havuz Başında Gergef İşleyen Kadınlar*, 1901, Tuval üzerine yağlıboya, 138 x 210 cm., Edirne Belediye Başkanlığı

Kaynak: Edirne Belediyesi, <https://www.edirne.bel.tr/s/sehit-ressam-hasan-riza-9.html> (24.11.2021)



Resim 45: Frederick Arthur Bridgman, *Arap Sarayından İç Mekân*, Tuval üzerine yağlıboya, 86.3 x 127 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Peakpx, <https://www.peakpx.com/en/hd-wallpaper-desktop-nuafg> (15.07.2023)

Resim 46: Frederick Arthur Bridgman, *Havuzlu Oda*, 1900, Tuval üzerine yağlıboya, 64.8 x 95.3 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Mutual Art, <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Fountain-Room/DA1B99050AE029F9> (15.07.2023)

Bridgman'ın birbirine benzeyen iki tablosu *Arap Sarayından İç Mekân* ve *Havuzlu Oda* isimli tablolarıdır. *Arap Sarayından İç Mekân* tablosunda (Resim 45) Bridgman, iç mekâna çaprazdan bakarak geniş açılı resmetmiştir. Mekânın ortasında ve resmin ön planında kadınlar, gergef etrafında ve yerde oturmaktadır. Kadınların her biri, ayrı yöne bakmakta ve birbirinden farklı şeylerle ilgilenmektedir. Gergef başındaki kadın da, nakış yapmaya ara vermiş gibidir. Kadının arka tarafında ceylan figürü; sol yanında çocuk figürü ve sağ yönünde ise ut benzeri bir enstrüman görülmektedir. Bu figürlerin yanı sıra kompozisyonun sağında görülen siyahi hizmetkar ve mimari öğeler, eşya, vb. Doğu atmosferini tamamlamaktadır. Arka plandaki açıklıktan bahçe kısmen görülmekte; bahçeden gelen güneş ışığıyla mekân aydınlanmaktadır. Bridgman, ayrıntılı üslubuyları dokuları da hissettirmektedir. Ressam, *Havuzlu Oda* tablosunda (Resim 46) da benzer kompozisyon açısını ve arka plandaki bahçeden aydınlanan mekânı kullanmıştır. Bu sefer iki kadın, mekanın ortasındaki fiskiyeli havuzun yanına çapraz yerleştirilmiş ve bir kadın da kapı yanında resmedilmiştir. O kadının arkasında, çapraz duran bir gergef, kısmen görülmektedir. Bridgman, önceki resimde olduğu gibi Doğulu mimari özelliklere, figürlere, aksesuarlara ve eşyaya bu tabloda da yer vermiş; nakış yapanı olmasa bile gergefi ihmal etmemiştir.



Resim 47: Frederick Arthur Bridgman, *Doğu'da Veranda*, Tuval üzerine yağlıboya, 603 x 91.4 cm.

Kaynak: Art Renewal, <https://www.artrenewal.org/artworks/an-eastern-veranda/frederick-arthur-bridgman/8280> (15.07.2023)

Resim 48: Frederick Arthur Bridgman, *Çardak Altında*, 1889, Tuval üzerine yağlıboya, 76,2 x 102,8 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Artnet, <http://www.artnet.com/artists/frederick-arthur-bridgman/under-the-arbor-ftdcpnUnxoeCJg83X335A2> (05.02.2022)

Bridgman'ın birbirine benzeyen diğer iki tablosu ise *Doğu'da Veranda* ve *Çardak Altında* isimli tablolarıdır (Resim 47, 48). Önceki iki tablodaki kadar kapalı bir mekân olmasa da, bu örneklerde, üstü kapalı, yarı açık mekanları resmeden Bridgman, gergef ve etrafındaki kadınları, kompozisyonun ön planına çapraz yerleştirmiştir. Böylece derinlik artmaktadır. Hatta gergefe dayanan kadın figür, üç resimde (Resim 45, 47, 48) de aynı pozda görülmektedir; iki resimde (Resim 45, 47) ise gergefin başındaki figürlerin ve çocuğun yerleştirilişi de aynıdır. Tüm bu tablolarda figürler, geleneksel giysileri içindedir. Güneş, kendini hissettirmektedir. *Doğu'da Veranda* ve *Çardak Altında* tablolarının arka planında, Cezayir'in beyaz mimari örnekleri görülmektedir.



Resim 49: Frederick Arthur Bridgman, *Haremde Nubyeli Hikâye Anlatıcısı*, 1875, Tuval üzerine yağlı boya, 72 x 112 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Artnet, <http://4.bp.blogspot.com/-21WzVZaReIM/UH7UEI8QqxI/AAAAAAAAARLs/ZfzhcSdgn-0/s1600/Frederick+Arthur+Bridgman+-+The+Nubian+Storyteller+in+the+Harem.jpg> (05.02.2022)

Bridgman, *Haremde Nubyeli Hikâye Anlatıcısı* tablosunda (Resim 49) ise öncekilerden biraz daha farklı bir kompozisyonla karşımıza çıksa da resmedilen, yine bir iç mekandır. Haremdeki kadınlar oturmuş, hikâye anlatıcısını dinlemektedir. Ama bir yandan da her biri, bir şeyle ilgilenmektedir; farklı pozlarda sahneye yerleştirilmiştir. Ortadaki havuzun iki yanında ve sedirlerde, kadınların yanı sıra çocuklar da görülmektedir. Geleneksel giysiler içindeki figürler, mekân ve eşya ayrıntılı şekilde resmedilmiş, dokuları verilmiştir. Çini duvarlar, ahşap kafesli pencereler, ahşap dolaplar ve nişler, mermer havuz, sedef kakma sehpa, nargile, çeşitli kapacak vb resmedilirken canlı renkler kullanılmıştır. Arka plandaki ahşap kafesli pencerelerin önünde, profilden görülen kadın, gergefteki nakışı işlemektedir. Görülebildiği kadarıyla nakış, çiçek motiflidir.

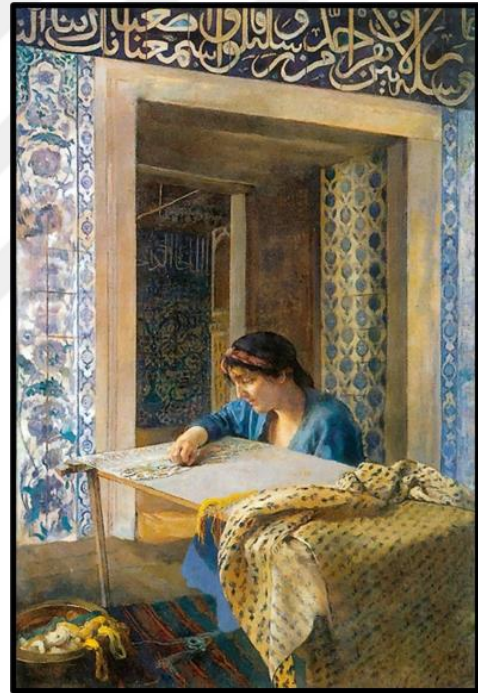
Bridgman, gergefte nakış işleyenleri, ev içinde ve avluda resmettiği gibi bahçede de resmetmiştir. *Mustapha Kasabasında Bir Bahçede* isimli tablosunda (Resim 50), ağaçlarla çevrili bir havuz ve havuz etrafında da dört kadın ile bir ceylan görülmektedir. Kadınlardan ikisi, gergef başında; biri nakış yaparken diğeri, ona bir şeyler söylüyor gibidir. Diğer iki kadın, gergef ve nakış ile ilgisiz olup biri ayakta durmakta, diğeri uzanmış yatmaktadır. Havuz kenarına çapraz yerleştirilen figürler ve biraz yukarıdan bakış açısı, derinliği arttırdığı gibi ağaçların, havuzdaki su yüzeyine vuran yansımasının görülmesini sağlamaktadır.



Resim 506: Frederick Arthur Bridgman, *Mustapha Kasabasında Bir Bahçede*, yk.1897-1899, Tuval üzerine yağlıboya, 64.77 x 90.17 cm., Özel Koleksiyon

Kaynak: Paintingmania, https://www.paintingmania.com/garden-mustapha-217_32590.html (05.02.2022)

Bridgman'ın gergef ve gergef işleyenlere, resimlerinde bu kadar yer vermesi, estetik bir yaklaşım olmakla birlikte nakışçılara ilgi ve saygısının göstergesi de olabilir. Kültürel mirasın önemli bir parçası olarak gördüğü nakış işine ve bunu yapanların becerisine derin bir saygı ve hayranlık duymuş; resimlerinde genellikle kadın nakışçıları, zanaatlarında becerikli ve yetenekli bireyler olarak tasvir etmiştir. Diğer taraftan Oryantalist ressamlar arasında, aynı konuları ele alan, hatta bazen sadece birkaç figür ya da ayrıntı değiştirerek aynı kompozisyonu yapan birçok ressam vardır. Kendi beğenisinin ötesinde, ressamlar böylece resimlerini daha hızlı yapabilmektedir. Bu hız gerekliliğinin nedeni de tabloları talebin fazla olmasıdır denebilir -ki Bridgman da, döneminde tanınan, tabloları beğenilip satılan ve maddi olarak zenginleşen Oryantalist ressamlardan biridir.



Resim 51: Paul Alexandre Alfred Leroy, *Gergef Tezgahında Kız*, Tuval üzerine yağlıboya, 81 x 65 cm., Pulak Koleksiyonu

Kaynak: (Kolektif, 2013)

Resim 527: Paul Alexandre Alfred Leroy, *Dokumak*

Kaynak: Agefotostock,
<https://previews.agefotostock.com/previewimage/medibigoff/40b1fe95df963790cfb4f0dff5d5cc4a/vp3-3619621.jpg>, (03.09.2022)

Paul Alexandre Alfred Leroy (1860-1942), Fransız Oryantalist Ressamlar Derneği (Société des Peintres Orientalistes Français)'nin kurucu üyesidir ve derneğin ilk logosunu tasarlamıştır (Rosenthal, 1982). Oryantalist resimler yapan Leroy'un, *Gergef Tezgahında Kız* (Resim 51) ve

Dokumak (Resim 52) isimli tabloları, birbirine benzer kompozisyon düzeni göstermektedir. İkisinde de, çini duvarları ile ön plana çıkan bir odada, gergefte nakış işleyen kadın görülmektedir. Kadınlar, tüm dikkatini nakışına vermiş halde gösterildiğinden izleyiciyle mesafelidir. Dingin bir atmosferde, sabır, dikkat ve titizlikle işlerini yapıyor gibidirler. Gergef ve kadın, kompozisyona çapraz yerleştirilerek derinlik sağlanmıştır. Tablolardan birinde (Resim 51), sağ yukarıdan gelen güneş ışığı daha fazla hissedilmektedir. Bu tabloya göre diğerindeki (Resim 52) farklılıklar ise arka planda açıklık olması ve çini duvarda Arapça yazıların bulunmasıdır. Doğu yolculuklarına çıkan Leroy, Arapça öğrenmiş ve buna bağlı olarak resimlerinde Arapça yazılara yer vermiştir.

Fransız ressam Louis Edouard Paul Brindeau de Jarny (1867–1943) oyuncu bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babası Edouard Brindeau de Jarny, *Comédie Française*'in bir üyesidir ve annesi Adrienne de Jarny de bir oyuncudur. 1900-1910 yılları arasında Paris'te sanatını geliştiren L.E.Paul Brindeau de Jarny, 1919'da Fas'ın Kazablanka kentine yerleşmiş ve Kazablanka'daki sanat ortamının gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Jarny, o dönemde Fas'taki ilk Fransız Başkonsolosu olan General Hubert Lyautey (1854-1934) ile yakındır. Böylelikle yönetime de yakın olan Jarny, Kazablanka'da güzel sanatlar okulunu kurarak eğitime katkıda bulunmuş; burada resim ve çizim dersleri vermiştir. Ayrıca Fas'ın ilk güzel sanatlar müzesinin kuruluşuna da destek vermiş ve müzeyi yönetmiştir. L.É.Paul Brindeau de Jarny, 1922 yılında Fransız ressam Jacques Majorelle (1886-1962) ve Fransız mimar Albert Laprade (1883-1978) ile birlikte Fas Fransız Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği'nin ilk üyelerinden biri olmuştur. Bu topluluk, sanatsal bilincin yeni gelişmekte olduğu bir ülkede Oryantalist harekete yeni bir soluk getirmiştir. Portreler, manzaralar ve günlük yaşam sahneleri yapan L.É.Paul Brindeau de Jarny, özellikle Oryantalist çalışmaları ve portreleriyle ünlenmiştir (*Œuvres sur papier Peintures*, 2021, s. 37). 1927 yılında yaptığı *Fas'ta Nakış Okulu* adlı tablosunda (Resim 53), beş kız yere oturmuş halde gergefte nakış yapmaktadır. Kompozisyona çapraz yerleştirilmiş iki gergefin etrafında yer alan kızların hepsi, nakışa odaklanmış değildir. Ön plandaki gergefte işlenen nakış desenleri görülebilmektedir. Arka planda ayrıca, yün saran iki kız daha karşımıza çıkmaktadır. Kızların, küçük yaştan itibaren bu “nakış okulu”na gönderildiği anlaşılmaktadır. L.É.Paul Brindeau de Jarny'nin, Fas'taki eğitim faaliyetleri ve

okul açtığı vb düşünüldüğünde, ressamın böyle bir nakış okulunda da etkili olabileceği ya da kurduğu okulda böyle bir ders verilebileceği akla gelmektedir.



Resim 53: Louis-Edouard Brindeau de Jarny, *Fas'ta Nakış Okulu*, 1927, Tuval üzerine yağlıboya, 85 x 115 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Artnet, <http://www.artnet.com/artists/louis-edouard-brindeau-de-jarny/ecole-de-broderie-au-maroc-Nw85MKqwcRRslgZH9wS20Q2> (05.02.2022)

Resim 548: Louis-Edouard Brindeau de Jarny, *Nakış Yapan Genç Cezayirliler*, 1897, Tuval üzerine yağlıboya, 46 x 55.5 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Artnet, http://www.artnet.com/artists/louis-edouard-brindeau-de-jarny/jeunes-alg%C3%A9riennes-brodant-daHlcQ_Z-6k-sGzWe6X1Uw2 (05.02.2022)

L.É.Paul Brindeau de Jarny'nin *Nakış Yapan Genç Cezayirliler* isimli bir başka tablosu (Resim 54) daha vardır. Ressam, bu sefer iki kıza daha yakın plandan bakmakta; kızları yine gergef başında göstermektedir. Kızlardan biri dikkatle nakışını yaparken diğeri izleyiciye doğru bakmaktadır. Bu kızlar, önceki resimde yer alan iki kıza ve duruşlarına çok benzemektedir. Gergef ve kızlar, kompozisyona hafif çapraz yerleştirilmiştir. Gergef yüzeyi, ipler, iplikler ve karton benzeri dikdörtgenlere sarılı iplikler, daha ayrıntılı görülmektedir.

Fransız kadın ressam Marguerite Anna Rose Delorme (1876-1946), Paris'teki Vitti Akademisi'nde 1890'dan 1895'e kadar eğitim görmüş; burada kadın atölyelerinin yanı sıra Luc-Olivier Merson (1846-1920), Raphaël Collin (1850-1916) ve Oryantalist ressam Paul Alexandre Alfred Leroy (1860-1942)'un atölyelerinde çizim ve resim dersleri almıştır. Delorme, 1921'de *Salon de la Société Coloniale des Artistes Français'de Compagnie Générale Transatlantique* ödülünü kazanarak Fas'a seyahat etmiş ve bu seyahat onun kariyerinde bir dönüm noktası olmuştur. Tanıdıkları sayesinde çok seyahat etmiş; Marakeş, Kazablanka, Meknes, Rabat, Sefrou, Moulay Idriss Zerhoun ve Safi'yi gibi şehirleri ziyaret etmiştir

(Mallick, 2018). Doğa ve şehir manzaraları yapsa da dikkatini en fazla çeken Faslı kadınlar olmuştur. Bunda kadın olmasının da etkisi olabilir.



Resim 55: Marguerite Anne Rose Delorme, *Nakışçılar*, Tuval üzerine yağlıboya, 29.5 x 43 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Artnet, <http://www.artnet.fr/artistes/marguerite-anne-rose-delorme/les-brodeuses-j6foyPRTD2DERyVdQ8RukA2> (14.09.2022)

Resim 56: Marguerite Anne Rose Delorme, *İplik Eğirici ve Nakışçı*, Tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon

Kaynak: Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/File:Tableau_1_Marguerite_Delorme.jpg (14.09.2022)

Delorme'nin, *Nakışçılar* adlı tablosunda (Resim 55), gergef başındaki iki kadın, karşılıklı olarak yerde oturmakta ve nakış yapmaktadır. Yukarıda yer alan resim örneklerinin çoğundan farklı olarak burada, gergef ve kadınların, kompozisyona yerleştirilişi farklılık göstermektedir. Genel olarak çapraz yerleştirilen bu öğeler, burada neredeyse karşıdan yani resme paralel yerleştirilmiştir. Böylece kadınlar da profilden resmedilmiştir. Ayrıntıya çok önem verilmeyen resimde, kadınların dikkatini, nakışa verdikleri anlaşılabilir. Delorme'nin *İplik Eğirici ve Nakışçı* tablosu (Resim 56) ise daha önce bahsedilen resimlere daha fazla benzemektedir. İki figür, kompozisyona nispeten çapraz yerleştirilmiş, iç mekânda pencere açıklığına yer verilmiş; ayrıca bazı resimlerde olduğu gibi kadınlar farklı işlerle uğraşırken gösterilmiştir. Biri iplik eğirirken diğeri gergefte nakışını yapmaktadır. İkisi de yerde oturmakta ve pencereden gelen ışıkla aydınlanmaktadır. Delorme'nin bir önceki resmine göre bu resim, daha canlı renklere ve ayrıntıya sahiptir; fırça vuruşları da daha lekeseldir. Delorme'nin, bu konuya yönelmesinde, Faslı kadınlara ilgisi etken olduğu gibi yukarıda bahsi geçen ve Delorme'nin de hocası olan Paul Alexandre Alfred Leroy'un aynı konulu resimler yapması da etkili olmuş olabilir. Ama Leroy'un o resimlerinde tek kadın gergef başında gösterilirken Delorme'nin resimlerinde ikişer kadın görülmektedir.

4.2.Türk Resim Örnekleri

Türk resim sanatında karşımıza çıkan gergef ve kasnak işleyenleri gösteren resim örneklerinin kökeni, geçmişe dayanmaktadır. Bu konu ve bunun tasviri, Osmanlı, İslam ve Orta Asya sanat geleneklerinden gelen zengin kültürel mirasın devamcısıdır. Bu bağlamda, Konya ilindeki Akşehir Taş Eserler Müzesi bünyesinde yer alan Selçuklu ve Osmanlı mezar taşları dikkat çekicidir. Selçuklu mezar taşları üzerinde itinayla işlenmiş oymalar, kaligrafler ve yazıtlar görülmekte; bunlar, ait oldukları kişiler hakkında bilgi vermektedir. Ayrıca Akşehir’deki mezar taşlarında nakış işleyen kadınların tasvir edildiği kabartmalar, bu zanaatın yerel kültürdeki önemini gözler önüne sermektedir. Bu örneklerden biri olan Rana Hanım’a ait mezar taşıdır: (Resim 57, 58):

“...Müptela oldum bugün bir dilber-i Rana’ya ben.

Kalmayub sabra mecal olmuşum bir aya ben...

Akşehirli Şair Raşid -1800” (Koç, 2015)

Rana Hatun, 14. yüzyılda, Akşehir ile bağlantılı olarak bilinen tarihi bir figürdür. Hakkında sınırlı bilgi bulunmasına rağmen Rana Hatun’un gergef işlerken tasvir edildiği mezar taşı, Selçuklu kültüründe gergef işlemenin, kadınların bir uğraşı olarak kabul gördüğünü gözler önüne sermektedir. Rana Hatun’un mezar taşı haricinde, üzerinde Ayşe Hatun Binti Ali Paşa ile Ayşe Binti Davut (Resim 59, 60) adları yazılı mezar taşlarında da gergef işleyen kadın kabartmaları yer almaktadır.



Resim 57: Rana Hatun Binti Mehmed, Ramazan 737 (1336), 0,32 x 0,85 cm., gergef işleyen kadın kabartması

Kaynak: Blogger, <http://tarihsayfalarindaaksehir.blogspot.com/2015/04/tarih-te-bir-aksehir-guzeli-rana-hatun.html> (16.11.2021)

Resim 58: Rana Hatun Binti Mehmed, Ramazan 737 (1336), 0,32 x 0,85 cm., gergef işleyen kadın kabartması, çizim

Kaynak: A. Süheyl Ünver (1978). “XIV. Üncü Asırda Anadolu’da Selçukluların An’anesine Bağlı Mezar Taşları Üzerine”, *Vakıflar Dergisi*, s.25.

Resim 59: Ayşe Binti Davut, tarih yok, 0,29 x 0,85 cm., İki haşhaş dalı arasında gergefi başında oturan bir kadın kabartması

Kaynak: Sönmez Kezban, Konya Müzelerinde Bulunan Divan İşi Tekniğinde Yapılmış Eserler [Yayınlanmamış Doktora Tezi], Selçuk Üniversitesi, 2016, s.7

Resim 60: Ayşe Binti Davut, tarih yok, 0,29 x 0,85 cm., İki haşhaş dalı arasında gergefi başında oturan bir kadın kabartması, çizim

Kaynak: A. Süheyl Ünver (1978). “XIV. Üncü Asırda Anadolu’da Selçukluların An’anesine Bağlı Mezar Taşları Üzerine”, *Vakıflar Dergisi*, s.22.



Resim 61: Hüseyin İstanbuli, *Nakış İşleyen Kadın/ Nakışçı/ Nakış İşleyen Kadın*, The Seraglio and Various Turkish Characters, 1720, Suluboya ve mürekkep

Kaynak: Paris Bibliothèque Nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84523871/f65.item>

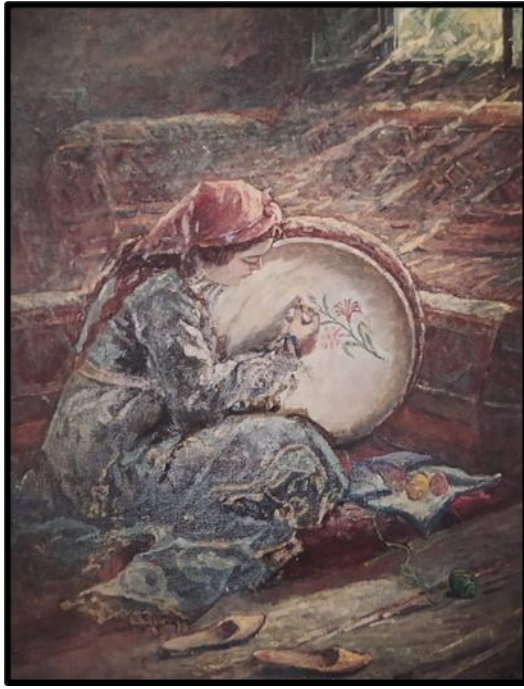
Osmanlı dönemi minyatürlerine bakıldığında, 1720 tarihli olup Hüseyin İstanbuli’ye atfedilen bir kıyafetnamedeki minyatür karşımıza çıkmaktadır. Hüseyin İstanbuli hakkında pek bilgi bulunmamakla birlikte Osmanlı sarayı nakkaşlarından biri olduğu anlaşılmakta, Edirne Sarayı’nda çalıştığı tahmin edilmektedir. İstanbullu olduğunu belli etmek amacıyla, eserlerini Musavvir Hüseyin İstanbuli olarak imzaladığı düşünülmektedir (Oruç, 2018, s.37). Aslında soyadı kanunu çıkana kadar ilk ressamın da, ayırt edilebilmek adına böyle anıldıkları ya da eserlerini böyle imzaladıkları görülmektedir. Hüseyin İstanbuli’ye atfedilen iki kıyafet albümü de Paris Bibliothèque Nationale’dedir. Bu albümlerden biri 1688, diğeri 1720 tarihlidir; 1720

tarihli olanın, öncekinin kopyası olması mümkündür. Ama iki albümdeki resimlerin hepsi birebir aynı değildir. 1720 tarihli albümde, *Nakış İşleyen/ Nakışçı/ Nakış İşleyen Kadın* minyatürü (Resim 61) karşımıza çıkmaktadır. Açıkavada, dizlerinin üzerine oturmuş olan kadın, önündeki gergefte nakış işlemektedir. Tam olarak perspektif çizim uygulanamadığından, gergefin duruşu, figür gibi çapraz olmakla birlikte gergefin iki ayağı yerdeyken iki ayağı havada kalmıştır. Aslında biçimsel özellikleriyle tam da dönemini yansıtmakta; kısmen derinlik duygusu verilmektedir. Kadın, sağ elindeki iğneyle nakış yaparken sol eliyle alttan desteklemektedir. Nakışın, bitkisel motiflerden oluştuğu görülmektedir. Hatta aynı albümde, yine erken tarihli albümde olmayan *Öreke İşleyen Kadın* resmi olması dikkat çekicidir; böylece bu ikinci albümde, bu konulara özellikle yer verildiği anlaşılmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş döneminde, Çallı Kuşağı ressamaları, İstanbul ve Paris'te aldıkları eğitim sonucunda, resimlerinde empresyonist üslubu uygularken yerel konulara yönelmiştir. Özellikle Cumhuriyet'in ilanından sonra başlatılan, Anadolu halklarını ve kültürlerini tanımak ve tanıtmak adına gerçekleştirilen etkinlikler, bu örneklerin oluşmasında etkili olmuştur. Nitekim söz konusu tabloları yer alan, nakış yapan figürler giysilerinden anlaşıldığı üzere Anadolu kadınlarıdır.

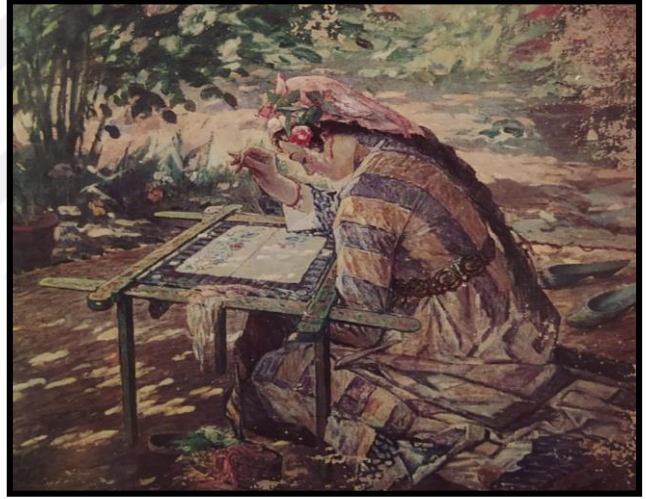
Çallı Kuşağı asker ressamlarından Mehmet Ruhi Arel, Sanayi-i Nefise Mektebi'nden sonra Paris'te Fernand Cormon'dan eğitim almıştır. I.Dünya Savaşı ile birlikte yurduna döndükten sonra Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruculuğunu üstlenmiş; ayrıca Şişli Atölyesi'nde de çalışmıştır. Çeşitli okullarda öğretmenlik yapan Ruhi Arel'in, gergef ve kasnakta nakış işleyen kadın resimleri vardır. *Kasnakta Nakış İşleyen Kadın* tablosunda (Resim 62), ev içinde, sedir önünde yerde oturan bir kadın, kasnağa gerili kumaşa nakış işlemektedir. Yaptığı nakış, özellikle izleyiciye gösterir gibidir; dolayısıyla karanfil benzeri bir çiçeği nakşettiği görülmektedir. Figürün kompozisyona bu şekilde yerleştirilişi, derinliği arttırmaktadır. Bu loş iç mekan, pencereden gelen ışıqla aydınlanmaktadır. Işığın huzmeler halinde verililişi dikkat çekicidir; Ruhi Arel'in çoğu resminde olduğu gibi, bu resimde de ışık gölge kontrastı kuvvetlidir ve bu tarz ışık kullanımı, ressamın diğer bazı resimlerinde görülmektedir. Geleneksel giysiler içindeki kadın, ayaklarını yana kıvrarak oturmuş, terliklerini çıkarmıştır. Ruhi Arel'in bu tablosu ve *Gergefte Nakış İşleyen Kadın* tablosu (Resim 63), aynı konulu oryantalist resimleri çağrıştırmaktadır. *Gergefte Nakış İşleyen Kadın* tablosunda ise kadın, bahçede, gergefte nakış işlerken gösterilmiştir. Figür, kompozisyona hafif çapraz yerleştirildiği gibi yukarıdan bakış açısı sayesinde gergefe gerili kumaşın yüzeyi görülebilmektedir. İki resimde, iç ve dış mekân farkı olmasına rağmen kullanılan renkler, neredeyse aynıdır.

Kadınların geleneksel giysileri birbirine benzediği gibi iki kadın da tüm dikkatini nakışa yöneltmiştir. Ayrıca iki resimde de yapılan nakışların görünmesi, Ruhi Arel'in nakışçılara olduğu kadar yapılan bu zanaata verdiği önemi kanıtlar gibidir. Diğer bir deyişle kültürel bir gelenek ve miras olan nakışın aktarımının resim sanatına yansması; hatta bu yolla da yaşatılması ve sürekliliğinin sağlanması söz konusudur. Bunlar paralelinde Ruhi Arel'in, saygı duyup yaşatılmasını istediği diğer bir zanaat da yazmacılıktır. Yazma, Türk kültüründe yaygın bir kumaş türüdür ve genellikle başa bağlanan örtü olarak bilinmektedir. Bu kumaşlar, ipek veya pamuk gibi doğal liflerden üretilmekte ve sonra ahşap kalıp ya da fırça kullanılarak boyanmaktadır (Barışta H. Ö., 1988, s. 195-212).



Resim 62: Mehmet Ruhi Arel, *Kasnakta Nakış İşleyen Kadın*, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 143 x 116 cm., Cumhurbaşkanlığı Atatürk Müzesi

Kaynak: H.Örcün Barışta, *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk İşlemeleri*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1999, arka kapak.

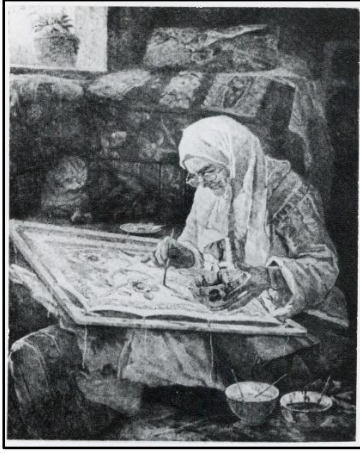


Resim 63: Mehmet Ruhi Arel, *Gergefte Nakış İşleyen Kadın*, 1911, Tuval üzerine yağlıboya, 131 x 108 cm., Cumhurbaşkanlığı Atatürk Müzesi

Kaynak: H.Örcün Barışta, *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk İşlemeleri*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1999, ön kapak.

Ruhi Arel, *Yazmacı Kadın* başlığı ile iki tablo (Resim 64, 66) yapmıştır. İki resimde de, kadınların fırça ile boyadığı yazmalar, gergefe gerilidir. Bu gergefler, nakışlarda kullanılanlar gibi tezgâh şeklinde ya da ayaklı değildir; ama hepsinin işlevi aynı olup kumaşı gergin tutmayı sağlamaktır. Söz konusu iki resimde, kadınlar iç mekânda ve yerde oturmaktadır. Figürler,

kompozisyona çapraz yerleştirilirken boyadıkları yazmaların yüzeyleri görülebilmektedir. Tabloların ilkindeki (Resim 64) kadın, daha yaşlıdır ve model, Emine Nine'dir. Bu tablo, Şişli Atölyesi'nin, Viyana'daki sergisinde yer almış, hatta sergiye dair gazete haberinde görsel olarak kullanılmıştır (Resim 65). Aynı zamanda 1917-1918 Galatasaray Sergisi'nde sergilenmiştir. Tablo, ilk Enver Paşa (1881-1922)'ya satılmış, sonra ondan Reşit Saffet Atabinen (1884-1965)'e geçmiştir; şu anda özel bir koleksiyonda olduğu tahmin edilmektedir. İkinci tablodaki (Resim 66) model ise Mürvet Hanım'dır (Çetin, 2004, s.196). Tabloların renkli görsellerine ulaşılamadığından biçimsel niteliklerine dair fazla bir şey söylenememektedir. Diğer taraftan Ruhi Arel'in, bu dört tablosu haricinde *Dokumacı* ve *Yün Eğiren Kadın* başlıklı tabloları olması, ressamın böyle konuları önemseyip resmettiğinin göstergesidir.



Resim 64: Mehmet Ruhi Arel, *Yazmacı Kadın*, 1917/ 1918, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 80 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: SALT, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/39401> (15.07.2023)

Resim 65: *Österreichs Illustrierte Zeitung*, 6 Mayıs 1918, s.601

Kaynak: Ahmet Kâmil Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, İstanbul 1997, s.66.

Resim 66: Mehmet Ruhi Arel, *Yazmacı Kadın*, Tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon

Kaynak: Önder Çetin (2004), *Mehmet Ruhi Arel ve Sanatı* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı. s.325.

Çallı Kuşağı ressamlarından Feyhaman Duran'ın, önce öğrencisi, sonra eşi olan Güzin Duran'ın, *Enteriyör/ Yazmacı (Otoportre)* adlı tablosuna (Resim 67) da, Ruhi Arel'in söz konusu tablolarına benzerliği yüzünden burada değinmek gerekir. Hat, süsleme, müzik sanatlarıyla ilgili bir ailede yetişen ve özel dersler alan Güzin Duran, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mezunlarından. Buradaki hocaları arasında Mihri Müşfik, Ömer Adil, Ahmet Haşim ve İbrahim Feyhaman yer almaktadır. İbrahim Feyhaman ile evlendikten sonra

çift, birlikte birçok sergiye katılmıştır. Çeşitli okullarda öğretmenlik yapan Güzin Duran, geleneksel sanatlarla her zaman ilgili olmuş; hat çalışmalarının yanı sıra Karagöz Hacivat tiplerinin resimlerini ve deri örneklerini yapmıştır. Bunda, Topkapı Sarayı'nda bir süre çalışmasının da etkisi olmuştur denebilir. Çeşitli resim tekniklerini deneyen Güzin Duran, eşiyle birlikte Yurt Gezileri'ne de katılmıştır. Genelde manzara ve natürmort yapan Güzin Duran, portre, otoportre ve nü'ler de resmetmiştir. Bir otoportre olarak da değerlendirilen *Enteriyör/ Yazmacı* tablosunda, mavi elbiseli kadın figür, bir taburede oturuyor gibidir ve sanki dizlerine çapraz şekilde dayanan gergefteki yazmayı boyamaktadır. Bir elinde fırça, diğer elinde boya kasesini tutmaktadır. Kompozisyona çapraz yerleştirilen figür ve gergef, mekânda derinlik hissini arttırdığı gibi boyanan yazmanın yüzeyinin görülmesine imkân vermiştir. Çiçek desenli yazmanın benzerleri, etrafta da görülmektedir. Hatta figürün boynunda da böyle bir tülbent vardır. Güzin Duran'ın, yazmalara, geleneksel sanatlara ve çiçeklere olan ilgisi, burada bir araya getirilmiş gibidir. Topkapı Sarayı Yemiş Odası'nda da çalışmalar yapan ressamın, natürmortlarında da böyle çiçeklerle karşılaşmaktadır.



Resim 67: Güzin Duran, *Enteriyör/ Yazmacı (Otoportre)*, Duralit üzerine yağlıboya, 73 x 100 cm., İstanbul Üniversitesi Güzin Duran koleksiyonu

Kaynak: Melike Şahin Karadal, “Türk Resminde Geleneksel Motifler, Güzin Duran, Fahr el Nissa Zeid, Maide Arel”, *International Journal Entrepreneurship and Management Inquiries Dergisi*, C.2., Sayı 3, 2018, s. 255.

Çallı Kuşağı ressamlarından Hikmet Onat da, Ruhi Arel gibi deniz subayıdır ve Ruhi Arel gibi, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ve Paris'te Fernand Cormon atölyesinde resim eğitimi almıştır. I.Dünya Savaşı ile birlikte yurda döndükten sonra önce Galatasaray Lisesi'nde, sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğretmen olmuş, atölye şefliğine kadar yükselmiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin ve Güzel Sanatlar Birliği'nin kurucuları arasında yer almıştır. Şişli Atölyesi'ne

ve Yurt Gezileri'ne katılmıştır. Özellikle manzara resimleri yapan Hikmet Onat, çok az portre resmetmiş; bunların bazısına modellik eden karısı Zehra Vicdan Hanım olmuştur. Bu resimlerden biri, *Gergef İşleyen Kız* adlı tablosudur (Resim 68); geleneksel giysiler içindeki figür, elinde tuttuğu kasnakdaki nakışı işlemektedir. Tablo isminde gergef kelimesi kullanılmış olsa da, burada resmedilen kasnaktır. Kompozisyona çapraz yerleştirilen figüre yukarıdan bakılmakta; böylece derinlik arttırıldığı gibi kasnakta gerili olan kumaşın yüzeyi görülmektedir. Kısmen görülen nakıştan anlaşıldığı kadarıyla henüz sadece bir çiçek işlenmiştir. Mekân ve kadının nerede nasıl oturduğu tam olarak seçilememektedir. Çünkü burada dikkat çekilmek istenen, figürün kendisi ve yaptığı iştir. Ayrıca Hikmet Onat, lekesel fırça vuruşları ile resmettiğinden ayrıntılara yer verilmemiştir. Böylece empresyonist üslubu yansıtsa da Hikmet Onat, kendisi ve arkadaşlarını Empresyonist olarak tanımlamamakta; kendilerinin gerçekçi ve dış gerçeği arayan sanatçılar olduklarını ifade etmektedir. Onat, aynı portreyi, daha büyük boyutlu olarak da çalışmıştır (Resim 69). 1921 Galatasaray Sergisi'nde sergilenen bu resimde, bazı ayrıntılar daha belirgin hale gelmiştir; saç örgüsü, el parmakları, giysi, nakış deseni vb ayırt edilebilmektedir. Önceki portredeki göre buradaki nakış, gergefin üst tarafına doğru görülmekte; böylece çiçek motifleri anlaşılmaktadır. Bu portrenin, kartpostal olarak baskısı da karşımıza çıkmaktadır (Resim 70) -ki bu da, beğenin ve tanınırlığının bir göstergesidir. Onat, bu iki yağlıboya portreden daha küçük boyutlusunu da yapmıştır (Resim 71). İlk anda birinci portrenin ayrıntısı gibi algılansa da, resim künyesinden ayrı bir çalışma olduğu anlaşılmaktadır.



Resim 68: Hikmet Onat, *Gergef İşleyen Kız*, Duralit üzerine yağlıboya, 58.5 x 50 cm., Edip Onat koleksiyonu

Kaynak: Kıymet Giray, *Hikmet Onat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s.95.

Resim 69: Hikmet Onat, *Gergef İşleyen Kız*, 1921, Tuval üzerine yağlıboya, 108 x 78 cm., Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu (Env.No.52/3011)

Kaynak: Kathyryn Gauci, <https://www.kathryngauci.com/blog-112-12-08-2022-a-literary-world-the-embroidery-hoop/> (25.07.2023)

Resim 70: Hikmet Onat, *Gergef İşleyen Kız*, kartpostal, Milli Saraylar Fotoğraf koleksiyonu (Env.No.64/1202)

Resim 71: Hikmet Onat, *Gergef İşleyen Kız*, Duralit üzerine yağlıboya, 38 x 33 cm., Selma Onat koleksiyonu

Kaynak: Kıymet Giray, *Hikmet Onat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s.94.



Resim 72: Hüseyin Avni Lifij, *Gergef İşleyen Kadın*, Tuval üzerine yağlıboya, 32 x 25 cm., MSGSÜ Resim Heykel Müzesi

Kaynak: Twitter, <https://twitter.com/msgsuniversite/status/1267817448977231874/photo/2> (10.10.2020)

Çallı Kuşağı ressamlarından, Çerkez asıllı Hüseyin Avni Lifij, Osman Hamdi Bey ve Abdülmecit Efendi'den destek görmüş; sonrasında Paris'te Fernand Cormon atölyesinin yanı sıra Octave Denis Victor Guillonnet (1872-1967) ve Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ (1842-1923)'un atölyelerine devam etmiştir. Yurda döndükten sonra çeşitli okullarda öğretmenlik yapmış; 1924 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Tezyini Sanatlar Bölümü'nde göreve başlamıştır. Ancak bölümün ilk mezunlarını göremeden 1927 yılında vefat etmiştir. Lifij'in *Gergef İşleyen Kadın* adlı tablosu (Resim 72), bazı yönleriyle Hikmet Onat'ın tablosunu hatırlattığı gibi Lifij'in empresyonist üslubunu da yansıtmaktadır. İki resimde de kompozisyona çapraz yerleştirilen figürlere yukarıdan bakılmakta; fırça vuruşları ve lekesel üslubu birbirine benzemektedir. Ama Lifij'in tablosundaki kadının giysisi ve saç aksesuarı, önceki resimlerden farklılık göstermektedir. Dolayısıyla nakış işleyen kentli bir kadın görünümü vermektedir. Tablo isminde gergef kelimesi olmasa, kompozisyonda bunu belirlemek zordur. Diğer taraftan Lifij, kentli kadının da nakış yaptığını, her kesimden kadının ev uğraşlarından birinin bu olduğunu, kadınların ortak ilgiye sahip olduğunu, kentli kadının çok yönlü kimliğine işaret ettiğini, geleneksel uygulamaların devam ettiğini vurgular gibidir. Lifij'in, bunlara bağlı olarak Tezyini Sanatlar Bölümü'nde çalışması da anlamlıdır.

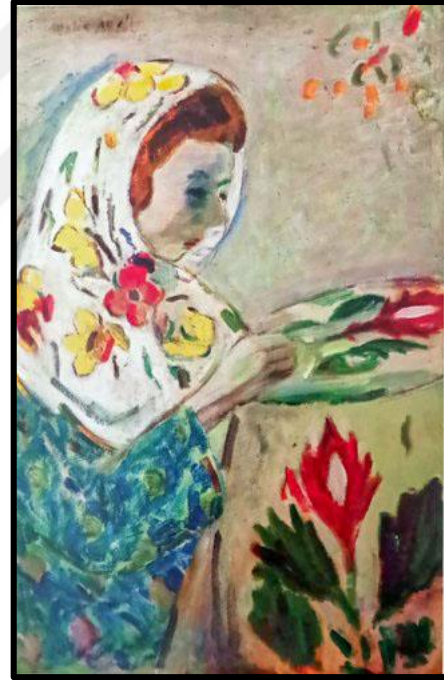
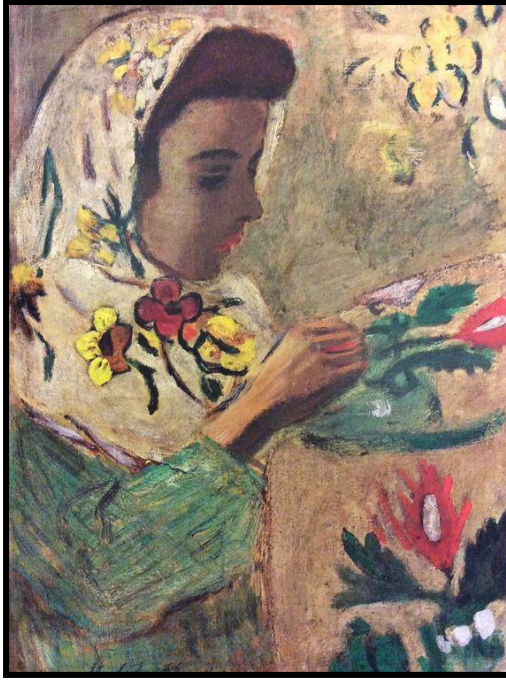


Resim 73: Malik Aksel, *Gergef İşleyen Kız*, Suluboya, 43 x 56 cm., Merinos Tekstil Sanayi Müzesi

Kaynak: Şafak Üner (2016), *Merinos Tekstil ve Sanayi Müzesi Envanteri* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Akdeniz Üniversitesi, s.132.

Bu dönemde Malik Aksel de, Anadolu kültürünü tasvir eden eserleriyle tanınan ünlü bir ressamdır. Darülmuallimin’de Şevket Dağ’ın öğrencisi olan Aksel, 1928 yılında Berlin’e giderek Yüksek Öğretmen Okulu’nda "sanat pedagojisi" ve "iş eğitimi" konularında eğitim almış; aynı zamanda Berlin Yüksek Sanat Okulu’nda Rudolf Großmann (1882-1941)’ın atölyesine devam ederek yağlı boya ve gravür öğrenmiştir. 1932 yılında yurda döndüğünde Ankara’da yeni açılan ve daha sonra Gazi Eğitim Enstitüsü’ne dönüşecek olan "Resim Öğretmen Okulu"nda göreve başlamıştır. Yurt Gezileri’ne katılan Aksel, 1943 yılında kurulan ve başkanlığını İbrahim Çallı’nın yaptığı Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’ne üye olmuştur. 1951 yılında da, daha sonra Atatürk Eğitim Enstitüsü’ne dönüşecek olan İstanbul Çapa Eğitim Enstitüsü’ne atanmış ve 1968 yılında emekli olana kadar burada çalışmıştır. Birçok teknikte resim yapan Aksel, özellikle suluboyada ilerlediğinden “Suluboyacı Malik” olarak da anılmıştır. Ayrıca kaleme aldığı yazılar ve kitaplar, Türk sanat ve kültür hayatı için önemli kaynaklar arasında yer almaktadır. Anadolu’nun zengin mirasına, geleneklerine, folkloruna, halk sanatına karşı derin bir takdir duymuş; bunları, hem resimleriyle hem yazılarıyla gelecek nesillere aktarmaya çalışmıştır. Bunlar bağlamında Malik Aksel’in, suluboya ve yağlıboya olarak çalıştığı, gergef işleyenleri gösterdiği üç resmi vardır. Suluboya olan *Gergef İşleyen Kız* resminde (Resim 73), bir iç mekânda, yerde oturan kız, gergefte nakış işlemektedir. Arka planda pencere ve perde olarak seçilebilen öğeler dolayısıyla burasının, evin odası olduğu düşünülebilir. Geleneksel giysiler içindeki kız ve gergef, yandan gösterilmiştir. Kız, bir elindeki iğneyle ve alttan diğer elinin yardımıyla gergefteki kumaşın nakış desenini oluşturmaktadır. Resim, suluboya olduğundan renkler dağılmakta ve ayrıntılar görülmemektedir.

Malik Aksel'in, aynı konulu diğer iki resminden biri yağlıboya, diğeri suluboyadır (Resim 74, 75). Aynı kompozisyona sahip iki resimde kadınlar da aynı pozdadır. Kadınlar, tam profilden gösterime yakındır. Görünmüyor olsa bile sol eliyle tuttuğu kasnaktaki nakışı sağ eliyle yapmaktadır. Resim başlıklarında gergef kelimesi geçiyor olsa da, resmedilenler kasnaktır. Nakış desenindeki çiçekle resmin sağ altındaki çiçek figürü aynıdır; bir ressam nasıl karşısındaki modeli kullanarak tuvaline resim yapıyorsa bu kadın da, karşısındaki çiçeği model alarak nakışını işlemektedir. Ayrıca kadının başında yazma bir başörtüsü ve üzerinde de çiçek motifleri görülmektedir. Bu çiçekler ise resmin sağ üst köşesindeki çiçekle benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla başörtüsü ve kasnaktaki desenlerle resmin sağ üst ve altındaki desenler arasında bir denge kurulmuştur. İki resim de aynı renklerle yapılmıştır; ama yağlıboya olanı suluboya olana göre daha belirgin ve nettir. Başka bir deyişle, *Gergef İşleyen Kadın* resmi (Resim 74) daha canlı ve gerçekçi görünürken *Gergef İşleyen Kız* resmi (Resim 75) daha yumuşak ve naif bir görünüme sahiptir.



Resim 74: Malik Aksel, *Gergef İşleyen Kadın*, yağlıboya, 50 x 39 cm., Merinos Tekstil Sanayi Müzesi

Kaynak: Şafak Üner (2016), *Merinos Tekstil ve Sanayi Müzesi Envanteri* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Akdeniz Üniversitesi, s.123.

Resim 75: Malik Aksel, *Gergef İşleyen Kız*, Suluboya, 43 x 56 cm., Merinos Tekstil Sanayi Müzesi

Kaynak: Şafak Üner (2016), *Merinos Tekstil ve Sanayi Müzesi Envanteri* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Akdeniz Üniversitesi, s.132.

Çallı Kuşağı ressamlarından sonra karşımıza çıkan ressamlar, bu Kuşak ressamlarının yetiştirdikleri kişilerdir. Diğer bir deyişle, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Nazmi Ziya, Hikmet Onat, İbrahim Çallı gibi ressamların öğrencileri olan resamlardır. Bu resamlardan biri Elif Naci'dir. Akademide Çallı'nın öğrencisi olmuş; daha öğrenci iken gazeteciliğe başlamış, önceleri resim öğretmenliği yapmış, sonra kırk yıl boyunca *Cumhuriyet* gazetesi arşivini yönetmiştir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ne katılmış, 1933 yılında D Grubu kurucuları arasında yer almıştır. Türk İslam Eserleri Müzesi, Topkapı Sarayı Müzesi'nde çalışmıştır. Empresyonizmden soyuta doğru giden üslubunda, hat sanatından da yararlanmıştır. D Grubu'nun 21 Temmuz 1935 tarihinde açılan Beşinci Sergisi'nde yer alan tablosu, *Gergef İşleyen Kadın*'dır (Resim 76). Üslup olarak Malik Aksel'den Cevat Dereli'ye geçişteki bu dönemi yansıtmaktadır. Elif Naci'nin, ne tam empresyonist sayılacak ne de kübist veya soyut sayılacak eseridir; dolayısıyla bu yönden de geçiş dönemidir denilebilir. Tabloda, nakışına yönelmiş olan kadın, gergefin üzerine eğilmiş, bitkisel motifleri işlemektedir. Yukarıdan bakılan kompozisyon düzeninde, kadının sırtı, sol kolu ve omzu, başının arkası daha fazla görülmekte ve kumaş üzerindeki yapraklı motifler de seçilebilmektedir. Tablonun renkli versiyonu bulunamadığından çok fazla yorum yapılamamaktadır. Kadının solak olma ihtimali dikkat çekicidir; çünkü diğer resim örneklerinde görülmemiştir.



Resim 76: Elif Naci, *Gergef İşleyen Kadın*

Kaynak: Çağatay Olgun, *1930-1940 Yılları Arasında Türk Resim Sanatında Eleştirel Yaklaşımlar* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2017, s.177.

Çallı Kuşağı sonrasında, bir diğer ressam ise Cevat Dereli'dir. Nazmi Ziya'nın yönlendirmesi ile Sanayi-i Nefise Mektebi'ne giren Dereli, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde çalışmış; daha sonra Paris'te Julian Akademisi'ne ve Paul Albert Laurens atölyesine devam etmiştir. Yurda döndükten sonra çeşitli dönemlerde Akademi'de çalışmış; farklı grup sergilerine katılmıştır. Yurt Gezileri'ne katılan Dereli, katıldığı sergilerin bazısında ödüller kazanmıştır. Resimlerinde farklı üsluplar denediği gibi minyatür ve hat sanatından da yararlanmıştır.



Resim 77: Cevat Dereli, *Hasat*, 1956, Tuval üzerine yağlıboya, 99.5 x 130 cm., Ankara Resim Heykel Müzesi

Kaynak: Youmak, <https://www.youmak.net/ah-cocuklugum/yadigar/cevat-dereli-hasat> (14.11.2021)

Cevat Dereli'nin, eserlerinde, genellikle kırsal manzaraları, hareketli pazarları ve günlük yaşamı tasvir ettiği görülmektedir. 1956 yılında yaptığı *Hasat* adlı resminde (Resim 77), Anadolu'nun tarımsal bereketinin ve halk sanatının yansımalarını görmek mümkündür. Resimdeki nakış işleme ve ip eğirme eylemleri, geleneksel zanaatları temsil ettiği gibi Türk kültürel mirasının izlerini karşımıza çıkarmaktadır. Ayrıca nakış yapılırken genellikle doğadan ilham alınır ve bu resimde, hasat yapılırken ön planda oturan kadının kasnakta nakış işlerken gösterilmesi, insanın yaratıcılığı ile toprağın cömert armağanları arasında bir bağ kurar gibidir. Üretkenlik ve yaratıcılığa dair göndermeler olması da mümkündür. Bir kadın nakış işlerken ayakta oturan kadın, ip eğirmektedir. Yanında koyunlara yer verilmesi, yün, iplik ve bunun eğilmesi silsilesi bağlamında anlamlıdır. Kadınların çoğunlukta olduğu kompozisyonda, sepetini tarım ürünleriyle dolduran bir erkek vardır. Böylece bir iş bölümü yapılmıştır. Kompozisyonda geriye doğru gidildikçe atlar, ağaçlar, binalar ve dağlar görülmektedir. Ağaçlarda yer yer stilizasyona

gidilmiştir. Cevat Dereli'nin diğer resimlerinde de bu tür stilize bitkiler ve ağaçlara rastlanmaktadır. Hatta buradaki insan figürlerine benzeyen, biçime ağırlık verilerek köşeli hatlarla belirlenen insan figürleriyle de karşılaşmaktadır. Çallı Kuşağı sonrasında ressamların, kübist etkili resimler yaptığı görülmektedir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin 1923 yılında kurulmasıyla birlikte kadınların eğitimini ve toplumsal cinsiyet eşitliğini teşvik etmek için önemli çabalar sarf edilmiştir. Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde, hem erkeklerin hem de kadınların eğitime eşit erişimini sağlamak için eğitim reformları hayata geçirilmiş; kadın eğitiminin yaygınlaştırılması, Türkiye Cumhuriyeti'nin en önemli amaçlarından biri olmuştur. Ülkenin çeşitli yerlerinde ilkokullar açılarak tüm sosyal kesimlerden kız çocuklarına temel eğitim sağlanmıştır (Sakaoğlu, 2021, s. 215-229). Nakış, kızların edinmesi gereken önemli bir beceri olarak görüldüğü için okullarda öğretilen el işlerinden biri olmuştur. Nakış derslerinin, kızlara yaratıcılık ve sanatsal ifade gücü vereceğine; kültürel miras ve kimlik duygusu aşılayacağına inanılmıştır. Böylece okulların müfredatına nakış dahil edilmiş; kızlara iğne oyası, kanaviçe ve geleneksel Türk motifleri de dahil olmak üzere çeşitli nakış teknikleri öğretilmiştir (Dumanoğlu, 2019). Buna bağlı olarak Mahmut Cuda'nın *Selimiye Camii Önünde Kırkpınar* isimli tablosunda (Resim 78), okul kıyafeti ile gösterilen genç kızın elinde nakışlı kasnak görülmektedir. Darüşşafaka'dan mezun olan Mahmut Cuda, Cevat Dereli gibi Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde yetişmiştir. Daha sonra Münih'te Hans Hoffmann (1880-1966); Paris'te Lucien Simon (1861-1945) atölyesine devam etmiştir. Yurda döndükten sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, Namık İsmail'in yardımcısı olsa da bu görevden istifa ederek önce Bursa'da, sonra Kırklareli'nde öğretmenlik yapmıştır. Kırklareli'ndeki görevinden sonra İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsü'nde kartograf olan Cuda, emekli olana kadar burada çalışmıştır. Yurt Gezileri'ne katılan Cuda, heykel, karikatür, illüstrasyon eserler de üretmiş; *Güzel Sanatlar Dergisi* yayınlamıştır. Cevat Dereli ile birlikte Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin kurucuları arasında yer almıştır. Çallı Kuşağı'nın empresyonist yaklaşımından sonra Müstakiller, biçime, çizgiye, yapısal yapı ve kurguya önem vermiştir. Yukarıda anlatılan Cevat Dereli'nin resminde ve Mahmut Cuda'nın *Selimiye Camii Önünde Kırkpınar* resminde de benzer üslup özelliğini görmek mümkündür. Hatta iki ressamın ele aldıkları konunun da, toplumsal değişimler ve ülke potansiyeli, kültürel gelenek ve miras paralelinde birbirine benzedikleri söylenebilir. Cuda'nın resminde, arka planda Edirne'deki Selimiye Camii; ön planda Edirne'nin gelenekselleşmiş Kırkpınar güreşlerinden bir görünüm yer almaktadır. Davul zurna eşliğinde güreşenler ve çevresinde halktan kişiler vardır. Kadınlar,

erkekler, öğrenciler, hatta iki yanda askerler karşımıza çıkmaktadır. Arka planda hayvanlar, ön planda ayçiçekleri, karpuzlar görülmesinin yanı sıra kitaplara yer verilmesi dikkat çekicidir. Tüm bunların arasında, sırtı izleyiciye dönük olan, saçları örgülü kızın sol elinde nakışlı karnak görülmektedir (Resim 79).

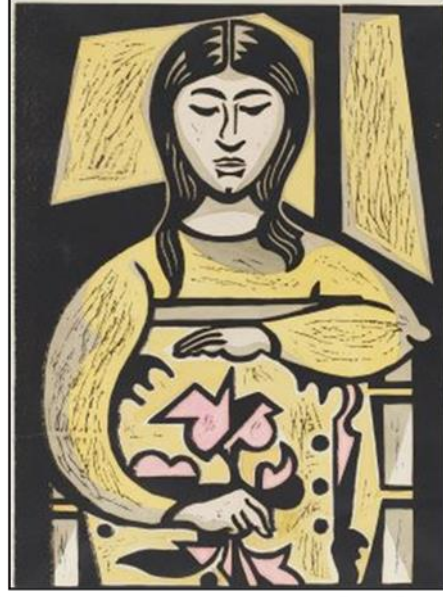


Resim 78: Mahmut Cuda, *Selimiye Camii Önünde Kırkpınar*, Mukavva üzerine yağlıboya, 1949 (?), 91.5 x 122 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Rportakal, <http://www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=173&ArtId=2038> (20.11.2021)

Resim 79: Mahmut Cuda, *Selimiye Camii Önünde Kırkpınar*, detay

Önce Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği içinde yer alan, sonra bu gruptan ayrılıp D Grubu kurucularından olan Nurullah Berk de, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde yetişmiştir. Daha sonra Paris'te Ernest Laurent (1859-1929)'in atölyesine devam etmiştir. D Grubu sanatçıları da Müstakiller gibi Çallı Kuşağı'nın tersine biçime ağırlık vermiş; kübist ve konstrüktif üsluba yönelmiştir. Hatta geleneksel içeriklerle modern üslupları bağdaştırmaya çalışmışlardır. Nurullah Berk de bu yönde eserler üretmiş; ayrıca Malik Aksel gibi yazılar ve kitaplar yayınlamıştır. Doğu-Batı ikileminin damgasını vurduğu bir sanat ortamında Berk, geleneksel tasvir sanatına kendine özgü geometrik-figüratif yaklaşımını aşılayarak yeni bir bakış açısı sunmuştur. Kendisi de bunu, “...Çünkü, ben geçmişimin sanatından hareket ederek, çağımız Türk sanatını oluşturma çabası içindeyim...” sözleriyle ifade etmiştir (Bek, 2007, s. 54). Halı dokuyan, çorap ören ve gergef işleyen kadınlar, Berk'in resimlerinde sıklıkla yer almıştır. Berk'in bu konulara böyle yoğunlaşması, deneyci kimliğinin bir yansıması olduğu gibi yerel sanatlara olan derin ilgisinin de göstergesidir.



Resim 80: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*, 1957, Guaj boya, 66 x 46 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Kaynak: Oğuz Emre Kayser (2021). *Yağlı boya tabloların Belgeleme Aşamasında Raman Spektroskopisinin Kullanımı -İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Nurullah Berk'e Ait İki Tablonun İncelenmesi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İstanbul: İstanbul Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Ana Bilim Dalı, s.112.

Resim 81: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kız*, 1969, Özgün baskı, 44 x 35 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: TASANAT, <https://www.tasanat.com/urun/3115179/nurullah-berk-nakis-isleyen-kiz-44cm-x-35cm-ozgun-baski-tek-edisyonlu-1969> (15.07.2023)

Berk, gergef işleyen kadın temalı resimlerini farklı tekniklerde yapmıştır (Nurullah Berk Retrospektif Sergisi, 1971). Aralıklı olarak aynı konuyu resmettiği anlaşılmaktadır. Bunlar burada ele alınırken kronolojik olarak değil, kompozisyon benzerliklerine göre sıralanmıştır (Resim 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90). Bu resimlerden ikisi hariç diğerlerinde kadın figür, tam karşıdan gösterilmiştir. Üç resim hariç stilize çizilmiş figürler, kalın siyah konturlarla çevrelenmiştir. Biçimin ve iki boyutluluğun ağır bastığı bu resimlerde, kübizmin etkisi görülmektedir; özellikle Fernand Léger (1881-1955) ve André Lhoté (1885-1965)'tan etkileşim söz konusudur. Çoğu resimde, kadınların kucığında yer alan gergefler ve üzerine işledikleri nakışlar, izleyiciye dönüktür. Kadınların, bir ya da iki eli, gergef üzerinde görünmektedir. Gözleri kapalı gibidir. Burada yer alan resimlerden son ikisi, bu özellikler açısından diğerlerinden farklıdır; hem kontur renkleri siyah değildir, hem de gergefler, diğerlerindeki gibi seçilememekte ve nakışları tam anlaşılamamaktadır. Gergeflerin izleyiciye dönük olup nakışları görünen resim örneklerine dikkatle bakıldığında ise motiflerin birbirinden farklı olduğu görülmektedir. Kadın yüzlerinde de çok küçük farklılıklar gözlemlenebilmektedir.



Resim 82: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*, 1975, Guaj boya, 70 x 50 cm., Fatoş- Feridun Eray Koleksiyonu

Kaynak: Oğuz Emre Kayser (2021). *Yağlı boya tabloların Belgeleme Aşamasında Raman Spektroskopisinin Kullanımı -İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Nurullah Berk'e Ait İki Tablonun İncelenmesi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İstanbul: İstanbul Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Ana Bilim Dalı, s.113.

Resim 83: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen*

Kaynak: Core, <https://core.ac.uk/download/pdf/129512515.pdf> (25.07.2023)

Resim 84: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*, 1955, Tuval üzerine yağlıboya



Resim 85: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*, 1979, Tuval üzerine yağlıboya, 65 x 53.5 cm., İzmir Resim ve Heykel Müzesi

Kaynak: Oğuz Emre Kayser (2021). *Yağlı boya tabloların Belgeleme Aşamasında Raman Spektroskopisinin Kullanımı -İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Nurullah Berk'e Ait İki Tablonun İncelenmesi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İstanbul: İstanbul Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Ana Bilim Dalı, s.111.

Resim 86: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*, 1957, tuval üzerine yağlı boya, 74 x 61 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi

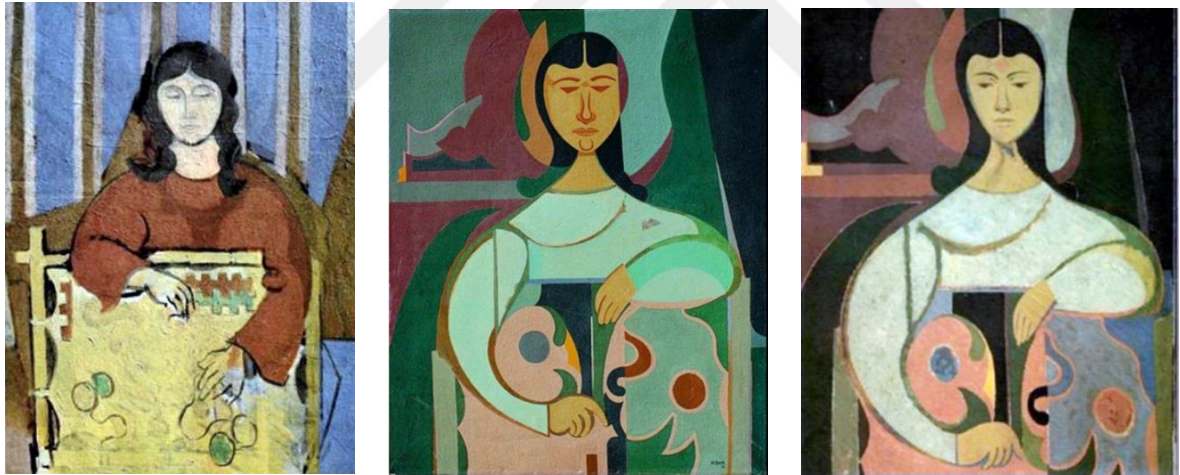
Kaynak: Oğuz Emre Kayser (2021). *Yağlı boya tabloların Belgeleme Aşamasında Raman Spektroskopisinin Kullanımı -İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Nurullah Berk'e Ait İki Tablonun*

İncelenmesi [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İstanbul: İstanbul Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Ana Bilim Dalı, s.112.

Resim 87: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*, 1977, Tuval üzerine yağlıboya, 70 x 70 cm., Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

Kaynak: Leblebitozu, <http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2017/08/Nurullah-Berk-Gergef-I%CC%87sleyen-Kiz-1974.jpeg> (17.11.2021)

Bu üç resimde, Berk'in önceki resimlerindeki stilizasyon ve keskin hatlar görülmemekte; daha yumuşatılmış formlarla karşılaşılmaktadır. Kadın Portresi'nde, figürün ve gergefteki nakış motiflerinin yuvarlatıldığı daha bellidir. Gergef İşleyen Kadın adlı iki resimde ise stilizasyon olmakla birlikte yuvarlak hatlar baskındır. Konturlar da siyah değil, kompozisyondaki renklerden seçilmiştir. Bu resimlerdeki gergefler ve nakışları, öncekiler gibi belirgin değildir; gergefin kenarlarını bile ayırt etmek zordur. Kadın figürleri gibi nakış motifleri de yuvarlatılmıştır. Son resimdeki kadının bakışları da diğerlerine göre biraz daha belirgindir.



Resim 88: Nurullah Berk, *Kadın Portresi*, 1979, Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 92 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Kaynak: Oğuz Emre Kayser (2021). *Yağlı boya tabloların Belgeleme Aşamasında Raman Spektroskopisinin Kullanımı -İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Nurullah Berk'e Ait İki Tablonun İncelenmesi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İstanbul: İstanbul Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Ana Bilim Dalı, 2021, ss.114.

Resim 89: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*, 1960, Tuval üzerine yağlıboya, 73.5 x 60 (?) cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

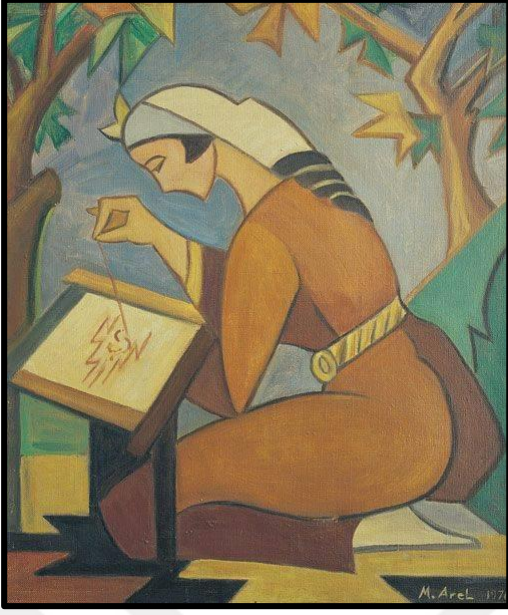
Kaynak: Oğuz Emre Kayser (2021). *Yağlı boya tabloların Belgeleme Aşamasında Raman Spektroskopisinin Kullanımı -İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Nurullah Berk'e Ait İki Tablonun*

İncelenmesi [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İstanbul: İstanbul Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Ana Bilim Dalı, 2021, s.110.

Resim 90: Nurullah Berk, *Gergef İşleyen Kadın*, 1963, Tuval üzerine yağlı boya, 130 x 97 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Kaynak: Oğuz Emre Kayser (2021). *Yağlı boya tabloların Belgeleme Aşamasında Raman Spektroskopisinin Kullanımı -İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Nurullah Berk'e Ait İki Tablonun İncelenmesi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İstanbul: İstanbul Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Ana Bilim Dalı, 2021, s.113.

Nurullah Berk'in bu resimlerine benzer şekilde çalışan kadın ressam Maide Arel, yukarıda ele alınan Mehmet Ruhi Arel'in gelinidir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin adı artık Güzel Sanatlar Akademisi olmuş ve Maide Arel, burada Nazmi Ziya ve Hikmet Onat atölyelerinde eğitim almıştır. Yine ressam olan Şemsi Arel ile evlenmiş; ikisi birlikte Paris'te Fernand Léger, Andre Lhote ve Jean Metzinger atölyelerine devam etmiştir. Eşiyle birlikte Yurt Gezileri'ne de katılan Maide Arel, herhangi bir topluluk içinde yer almadan bağımsız olarak çalışmış; yurtdışında birçok ödüle layık görülmüştür. Nurullah Berk gibi yerel konularla modern üslupları birleştirmiş; stilize figürler resmederek kübizmden etkilenmiştir. Özellikle kadınların günlük uğraşlarını, eğlence ortamlarını, kendilerine has durumlarını resmetmiştir. *Gergef İşleyen Kız* başlıklı iki tablosu (Resim 91, 92), Maide Arel'in bu tür resimlerine örnek olarak gösterilebilir. İki eser de benzer şekilde oluşturulmuş olmasına rağmen yegâne farkı mekân seçimidir. Geleneksel giysiler içindeki kadın figürleri, yere oturmuş halde profilden görülmekte; önlerinde duran gergefteki nakışı, büyük bir dikkatle işlemektedir. Gergef, yüzeyi görünecek şekilde hafif çapraz ve yukarıdan resmedilmiştir. Kadın, sağ elindeki iğneyle nakışı işlerken sol eliyle gergef altından destek vermektedir. Stilize edilen figürler ve biçimler, konturlarla çevrilidir. Tablolarda sıcak toprak renklerinin kullanılması ile içeriğe uygun duygusal bir atmosfer yaratılırken adeta Anadolu'nun doğası da yansıtılmaktadır. Kübizm etkili olmasına rağmen resimler, konusuyla, renkleriyle, atmosferiyle izleyiciyi kendine çekmektedir. Böylece Maide Arel, Türk kadınına, nakış uğraşısına, geleneksel el sanatlarına, kültürel mirasa dikkat çekmektedir. Diğer taraftan bir aile geleneğinin sürdüğü de düşünülebilir; çünkü yukarıda bahsedildiği üzere Maide Arel'in kayınpederi de benzer konulu resimler yapmıştır.



Resim 91: Maide Arel, *Gergef İşleyen Kız*, 1970 (?), Tuval üzerine yağlıboya, 55 x 47 cm., Ziraat Bankası koleksiyonu

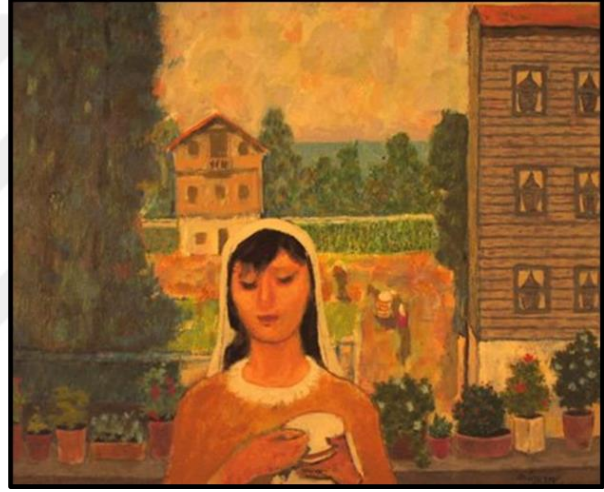
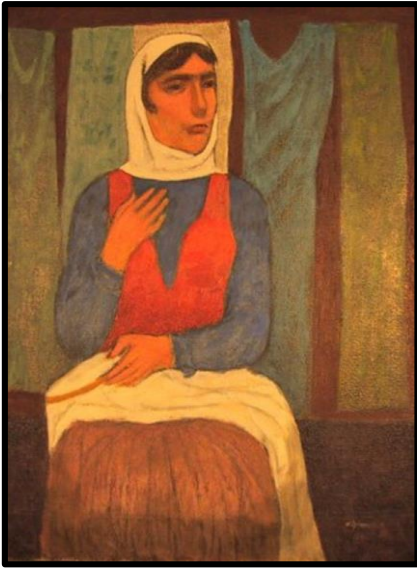
Kaynak: Ebay, <https://www.ebay.com/itm/303522960538> (15.07.2023)

Resim 92: Maide Arel, *Gergef İşleyen Kız*, Tuval üzerine yağlıboya, 91 x 73 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi, <https://digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/909> (15.07.2023)

Yeniler Grubu'nun kurucularından Nuri İyem'in çocukluk ve gençlik yılları, babasının görevi nedeniyle çok çeşitli yerlerde geçmiştir. İstanbul'da lisede okurken resimlerini, Nazmi Ziya'ya götürüp göstermiş; böylece Akademi yolu açılmıştır. Akademide Nazmi Ziya, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Leopold Lévy atölyelerine devam etmiştir. Askerlik ve Giresun'da öğretmenlikten sonra tekrar İstanbul'a dönerek Akademi'nin Yüksek Resim Bölümü'nü bitirmiştir. Toplumsal gerçekçi sanatın öncülerinden olan İyem, Anadolu gerçeğini ve özellikle kadınları ele almış; kendine özgü yaptığı kadın portreleriyle tanınmıştır. Kadınların yüzlerine odaklandığı bu portrelerde, tüm ifade gözlerde toplanmış gibidir. Duygusal, derin, izleyicinin içine işleyen bakışlar söz konusudur. Nuri İyem'in nakış işleyen kadınları resmettiği tablolarına bakıldığında ise toplumsal gerçekçilik yaklaşımıyla Türk kadınının günlük yaşamını ve sosyal gerçekliğini yansıttığı görülmektedir. Hayatın içinde yer alan bu kadınlar, emek verip çalışmakta ve ailesine katkı sağlamaktadır. Nakış işleyen kadınlar, Türk kadınının sosyal, ekonomik ve kültürel açıdan önemini vurgulamaktadır. Nuri İyem'in *Nakış Yapan Kadın* resminde (Resim 93), izleyiciye dönük oturan kadın, sol elinde bir kasnak tutarken sağ elini göğsüne dayamıştır. Sanki bir anlığına işine ara vermiş gibi görünen kadının başı ve bakışları, sağa doğru yönelmiştir; yüzünde durgun bir ifade vardır. İyem'in, beyaz başörtülü, siyah saçları

ortadan ayrık kadın tiplerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Koyu renklerin hâkim olduğu resimde, beyaz rengiyle başörtü ve kasnakta kumaş, ön plana çıkmaktadır. Buradaki kadın, bir iç mekânda oturuyor gibidir. Buna karşılık İyem'in, *Peyzaj Portre* adlı resminde (Resim 94), kadın dış mekânda gösterilmiştir ve ressamın, aynı kadın tiplerinden olup elinde, işlediği kasnağı tutmaktadır. Arka plandaki manzarada ağaçlar, binalar, saksı içinde çiçekler ve figürler görülmektedir. Ressamın, arka plan ile ön plan arasındaki mesafe ile oynadığı buna benzer başka resimleri de vardır. Böylece ön plandaki figüre adeta fotoğraf makinesi ile zoom yapar gibidir. Kadının bakışları, elindeki nakışa yönelmiştir; nerede ve nasıl durduğu tam olarak belli değildir.



Resim 93: Nuri İyem, *Nakış Yapan Kadın*

Kaynak: Evin Art, http://www.evin-art.com/system/uploads/artwork/artwork/1752/large_s135-155x.jpg (21.01.2021)

Resim 94: Nuri İyem, *Peyzaj Portre*

Kaynak: Evin Art, http://www.evin-art.com/system/uploads/artwork/artwork/1940/large_s135-195x.jpg (21.11.2021)

Nuri İyem, son yıllarında, İstanbul'un, Karadeniz kıyısındaki ilçesi Şile'de resimler yapmıştır. Şile'nin manzaralarını ve günlük yaşamını ele almıştır. Bunlar arasında *Nakış İşleyen Şileli Kızlar* resmi (Resim 95), konumuz bağlamında dikkat çekicidir. Gergef ve kasnakta nakış işleyenleri gösteren önceki Türk resim örneklerinde, kadınlar tek başınadır; bu resimde ise üç kız yan yana oturmuş, kasnaklarındaki nakışları işlemektedir. Hatta Oryantalist resim örnekleri arasında da buna benzer bir sahne yoktur. Hem üç kız birlikte, hem üçü de elindeki kasnakta nakış işlerken gösterilmiştir ve sağdaki kız, sanki yanındaki kızın işlediğine bakarak ya fikir

almakta ya da nakışı öğrenmeye çalışmaktadır. Arka plan duvar izlenimi vermekte ve kızlar, sanki bir bankta oturmaktadır; dolayısıyla bir evin dışında, duvar dibinde oturuyor olmaları mümkündür. Canlı renklerin kullanıldığı kompozisyonda, fazla ayrıntıya yer verilmemiş; düz renk alanları halinde çalışılmıştır. Figürlerin kendisi, yüzleri ve ifadeleri, elbiseleri, kasnakları ve nakışları, genel hatlarıyla verilmiştir. İyem, bu resim ile, sadece üç kızı kasnakta nakış işlerken göstermekle resim sanatındaki özgünlüğü yakalamamış; aynı zamanda geleneksel Türk dokumalarından olan Şile bezine de gönderme yapmıştır.



Resim 95: Nuri İyem, *Nakış İşleyen Şileli Kızlar*, 1995, Tuval üzerine yağlıboya, 24 x 29 cm., Müjde-Bülent Tanla koleksiyonu

Kaynak: Kıymet Giray, *Nuri İyem*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1998, s.230.

Adını üretildiği yerden alan Şile bezi, ipliğinin hazırlanışından dokunduğu tezgâha, üzerine işlenen motiflerden üretilen çeşitlerine önemli olduğu kadar tarihi 1950'lere uzanan ve dünyaca tanınan bir dokumadır. Hatta 2017 yılında Şile bezi, mahreç işaretini alarak İstanbul'un ilk coğrafi işaretli ürünü olmuş; diğer bir deyişle Şile'ye özgü olduğu, dünyada bu isimle tanınacağı belgelenmiştir. Binbir emekle dokunan Şile bezi, terletmez, buruşmaz, kendine has bir dokusu vardır. Dünyanın çeşitli ülkelerindeki modacıların, Şile bezi aldıkları görülmektedir. Giysilerden örtülere birçok işleve uygun olarak hazırlanmaktadır. Önceleri gergefte yapılan Şile bezi nakışları, daha sonra kasnakta yapılmaya başlamıştır. Şile bezi işlemlerinde yaygın olarak kullanılan 200'ü aşkın motif, birbirinden ilginç adlarla anılmaktadır. Şile feneri, çatlak kahve, zülûf tarağı, çin çin bağları, tahtakurusu, saray süpürgesi, karpuz çekirdeği, çatık kaş, bekar

bitti, müdürün bıyığı gibi isimlerin kullanılması, motiflere nasıl anlamlar yüklendiğinin göstergesidir. Şile’deki bu dokuma ve nakışçılık, tamamen kadınların elinden çıkmadır ve anneden kızına geçen bir gelenektir. Hatta 1986 yılından itibaren adına festival düzenlenmektedir (silebezi, 2023). Tüm bunlar paralelinde, Nuri İyem’in resmi anlam kazanmakta; dolayısıyla resimdeki kızlar, kasnaklarında Şile bezine nakış yapıyor olmalıdır. İyem de, bu geleneksel dokumayı ve nakışçılığını; kızların bunu kasnakta yaptığını ve nesilden nesile böyle ulaştırıldığını vurgulamaktadır. Bu resmi yaparken Şile’de gördüğü kızlardan esinlendiğini düşünmek mümkündür.

Türk resim sanatında adı geçen, ama akademik bir eğitim almayan ressam İbrahim Balaban (1921-2019), yaşıamı ve eserleriyle dikkat çekmektedir. Bursa Seky’de doğan Balaban, ilkokul 3. sınıfa kadar okuyabilmiş; 16 yaşıdayken Hint keneviri yetiştirmek suçundan tutuklanmış ve Bursa cezaevine gönderilmiştir. Burada, Nazım Hikmet (1902-1963) ile tanışması, onun için bir dönüm noktası olmuştur. Hapishaneyi adeta bir atölyeye eviren ikili sanat tarihi, resim, felsefe, sosyoloji, ekonomi ve politika konularında birbirlerini beslemişlerdir. Ayrıca ikisi de resim yapmaktadır. İbrahim Balaban’ın gerçekçi ve toplumsal içerikli eserleri, halkın içinden gelen bir sanatçının duygusal ve çarpıcı aktarımını yansıtmaktadır. Siyasi görüşleri paralelinde, resimleri de eleştirilmiştir. Hatta 1969 yılında gerçekleşen Adana Sergisi, gerici bir grup tarafından saldırıya uğramış ve Balaban’ın eserleri tahrip edilmiştir (Balaban, 2012, s. 90). Babasının cinayete kurban gitmesi, eşinin doğum yaparken bebeğiyle birlikte hayatını kaybetmesi, komünistlikle suçlanıp tekrar cezaevine girmesi, Balaban’ın yaşıamındaki diğer acılı durumlardır.

Bunlara bağlı olarak Balaban’ın resimlerinde, hem karamsarlık hem umut vardır. Genellikle köy hayatını ve günlük yaşantısını tuvaline taşıyan sanatçı, halk sanatlarından büyük oranda etkilenmiştir. Onun eserleri, adeta nakışçılık örnekleri niteliğindedir ve köy yaşıamının renklerini, dokusunu ve güzelliklerini gözler önüne sermektedir. İbrahim Balaban’ın, bir köy çocuğu olmasının etkisi, resimlerinde de görülebilmektedir.



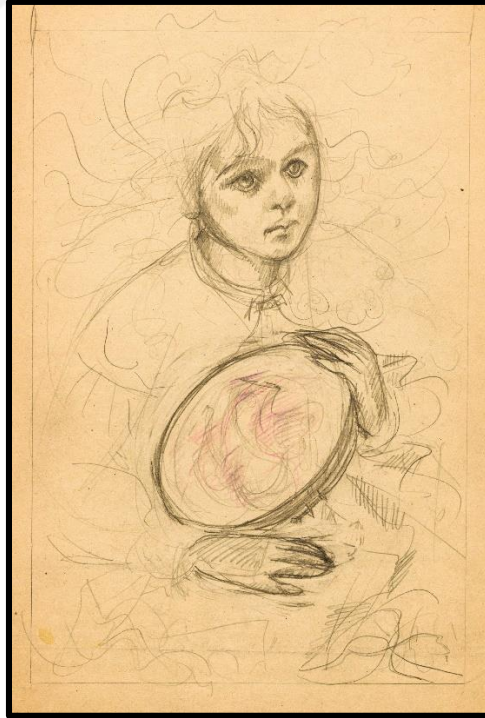
Resim 96: İbrahim Balaban, *İsimsiz*, 1953, Bez üzerine nakış, 38.5 x 50 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Artnet, www.artnet.com/artists/ibrahim-balaban/untitled-hyqKglfovAQ-l59ppmUMnA2 (14.11.2021)

Balaban'ın, iğne işi nakış tekniği ile yaptığı ve gergefi başında nakış işleyen bir kadını betimlediği *İsimsiz* adlı kompozisyona (Resim 96) koyu renkler hakimdir. Kadının arkasında bir adam durmaktadır. Adamın omuzunda bir tüfek, arkasına sakladığı sağ elinde bir bıçak, sol elinde ise bir çiçek vardır. Balaban'a özgü umut ile karamsarlığın bileşimi, sanki burada da görülmekte; iç içe geçmiş duyguların ve zıtlıkların yoğunluğu hissedilmektedir. Bu nedenle eser, izleyiciyi derin düşüncelere sürüklediği gibi duygusal bir etki de bırakmaktadır. Adam, eğilerek çiçeği kadına uzatırken kadın bunun farkında değildir. Soldaki ağaç, sağdaki çiçekler ve hayvanlar, stilize olarak işlense de burasının bir bahçe olduğu anlaşılmaktadır. Köpekler, tavşanlar, kuşlar genel olarak hareket halindedir. Ayrıca stilize olmuş bitkisel motifler, Anadolu kilimlerini hatırlatmaktadır. Balaban'ın bu kompozisyonu, iğne işi olarak işlemesi, kendisinin de gergef kullandığını düşündürmektedir. Bu unsurlar, Balaban'ın, köklerine olan bağlılığını ve halkın yaşam biçimine olan yakınlığını ifade ederken esere yerel bir kimlik ve özgünlük de kazandırmaktadır.

Günümüz sanatçılarından Gülsün Karamustafa (1946), Ankara'da doğmuş; lise yıllarında Eşref Üren, Turgut Zaim gibi ressamın öğrencisi olmuştur. Devler Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun olmuştur. 1970'lerin başında siyasi nedenlerle eşi ile birlikte tutuklanan sanatçının hapisanede geçirdiği süre, onun için biçimlendirici bir deneyim olmuş ve sanatı üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Türkiye'nin

tarihini, sömürgecilik ve göçle nasıl şekillendiğini araştıran Karamustafa, modern Türkiye’deki sosyo-politik meseleleri, genellikle kişisel ve tarihsel anlatıları kullanarak inceleyen çalışmalarıyla tanınmaktadır. Çalışmalarında cinsellik-cinsiyet, sürgün-etnisite ve yerinden edilme-göç gibi temaları işlemektedir (Heinrich, 2007, s. 13-14). Çeşitli akademi ve üniversitelerde öğretim görevlisi olarak çalışan Karamustafa, film ve sanat yönetmenliği de yapmıştır. Ulusal ve uluslararası birçok sergi, proje, bienal vb katılmış; kişisel sergiler açmış ve ödüller kazanmıştır. Toplumsal cinsiyet rollerine, toplumsal cinsiyete dayalı eşitsizlik ve kadınların toplumdaki yerine odaklanan Karamustafa, eserlerinde kadınları, genellikle toplum tarafından şekillendirilmiş anne ya da gelin rolleriyle tasvir etmiştir. Geleneksel Türk sanatlarının etkisi de, sanatçının eserlerinde belirgin bir şekilde görülmektedir -ki bunda, hocaları Eşref Üren (1897-1984), Turgut Zaim (1906-1974), Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun rolü olsa gerektir. Dolayısıyla Karamustafa’nın eserleri arasında kasnak ile karşılaşmak doğaldır; bir baskı resim için hazırladığı eskizde (Resim 97), genç bir kız elleri arasında kasnağı, yüzeyi izleyiciye dönük olarak tutmaktadır. Önceki resim örneklerinin çoğundaki gibi nakış işler halde değildir. Hatta kızın bakışları ileriye doğru odaklanmıştır ve yüzünde masum bir ifade vardır. Sanki bağdaş kurarak oturmuştur. Eskizde görülen kasnak olmasına rağmen resim isminde, gergef kelimesi kullanılmıştır.

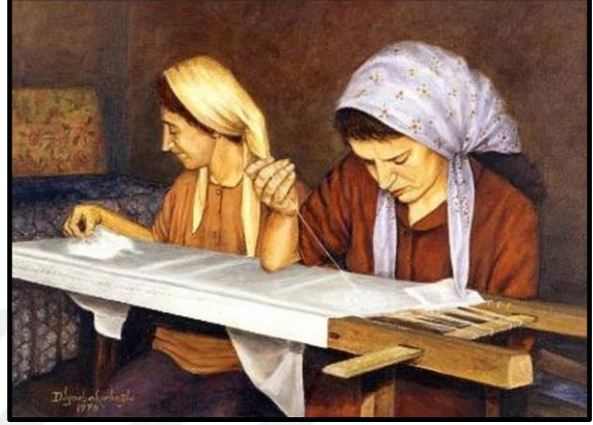


Resim 97: Gülsün Karamustafa, *Gergef* isimli çinko baskı için eskiz

Kaynak: SALT, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190540> (05.06.2022)

Gölsün Karamustafa ile aynı yıl doğan, günümüz sanatçılarından Mehmet Ali Diyarbakırlıoğlu (1946), köken olarak Diyarbakırlı olmakla birlikte Gaziantep'te doğup büyümüştür. Okul eğitimi sırasında çalışmak zorunda kalan Diyarbakırlıoğlu, bakır işlemeciliği, dokumacılık, masuracılık, dökümcülük ve semercilik gibi işlerde çalışmış; daha sonra bunlar, sanatını etkilemiştir. Gaziantep'te daha genç yaşta iken sergiler açmış, tiyatro sahne tasarımı yapmıştır. Daha sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nü kazanarak Neşet Günel (1923-2002)'in atölyesine devam etmiştir. Çeşitli okullarda öğretmenlik yapmış; fotoğraf alanında ödüller kazanmıştır. 1990'lı yılların başında tasarladığı *Kaybolan Meslekler* projesi, sanatçının yıllar içinde açtığı çoğu serginin ana temasını oluşturmuş; böylece çocukluğundan itibaren edindiği tecrübelerini sanatıyla birleştirmiştir. Bu konuda 1994'den 2012 yılına kadar 15 kişisel resim sergisi açmıştır. Kompozisyonlarındaki emekçi insanlar, tüm sıkıntılara rağmen temiz giyimli ve genellikle güleryüzlüdür -ki hocası Neşet Günel'in resimlerinde de tüm fakirliğe ve olumsuz şartlara rağmen insanların gözlerinde umut vardır. Diyarbakırlıoğlu'nun resimlerinde, Balaban'ın resimlerindeki gibi naif bir yön de sezilmektedir. Diyarbakırlıoğlu'nun *Kaybolan Meslekler* projesi bağlamında yaptığı resimler, Anadolu kültürünün derinlerine inerek ve toplumsal hayattan silinen meslekleri canlandırarak toplumsal belleği korumaktadır. Böylece geleneklerin, mesleklerin, kültürel mirasın aktarımı da sağlanmaktadır. Bunlara bağlı olarak Diyarbakırlıoğlu'nun, *Kasnakta Antep İşi* ve *Gergefte Antep İşi* başlıklı tabloları (Resim 98, 99) karşımıza çıkmaktadır. *Kasnakta Antep İşi* tablosunda, dizlerini toplayıp oturan genç kadının kucağında kasnak vardır ve kadın, kasnağına çok yakın bir şekilde eğilerek nakış yapar gibidir. Diğer resimde ise gergef başında iki kadın görülmektedir. Kadınlardan biri iğneyle nakışı yaparken diğeri iplikleri ayırırken resmedilmiştir. İki resimde de kadınlar, iç mekânda oturmakta ve işlerine odaklanmaktadır. Kompozisyona hafif çapraz yerleştirilmeleri ile derinlik hissi arttırılmıştır. Ayrıntılı ve gerçekçi bir üsluba sahip bu resimlere, koyu renkler hakimdir, böylece açık renkler daha parlamaktadır. Diyarbakırlıoğlu'nun, bunlara benzer iki tablosu daha bulunmaktadır. Tam künyelerine ulaşılammış olsa da, bu tabloların hepsinde ressamın imzası mevcuttur. İsmi belli olmayan ilk tablo (Resim 100), *Kasnakta Antep İşi* tablosuna çok benzemektedir. Kadın figürün pozı, kasnakta nakış yapışı aynıdır; başörtüsü ve giysisinde, sağ el parmaklarında, kasnağa yaklaşımında küçük farklılıklar vardır. Kadının yanındaki sehpa ve üzerindeki elma, iki resimde de görülmektedir; sadece birindeki ısırılmıştır. Önceki resimden farklı olarak ayrıca, ısırılmış elmanın yanında, iplik makaraları, makas ve gaz lambası yer al almaktadır. Gaz lambasının ışığıyla mekân aydınlanmaktadır. Yine gaz lambasının aydınlattığı, ismi belli olmayan resimde (Resim 101), iki kadın ellerindeki kasnakta nakış yaparken karşımıza çıkmaktadır. Kasnak, yere

oturan kadınların dizlerine dayalıdır; kadınlardan biri karşıdan, diğeri profilden resmedilmiştir. Dolayısıyla kasnaklardan birinin yüzeyi de kısmen görülürken kompozisyona biraz yukarıdan bakılmasıyla yerdeki halı da görülebilmektedir. Kahverengi ve sarı tonlarının hâkim olduğu bir kompozisyonudur. İki tablodaki gaz lambasının varlığı, kadınların geceleyin evlerinde otururken nakış yaptıklarını akla getirmektedir.



Resim 98: Mehmet Ali Diyarbakırlıoğlu, *Kasnakta Antep İşi*

Kaynak: Gemlik Mesleki Eğitim, https://gemlikmeslekiegitim.meb.k12.tr/icerikler/tablolari_6508273.html (14.10.2023)

Resim 99: Mehmet Ali Diyarbakırlıoğlu, *Gergefte Antep İşi*, 1996

Kaynak: Gemlik Mesleki Eğitim, https://gemlikmeslekiegitim.meb.k12.tr/icerikler/tablolari_6508273.html (14.10.2023)



Resim 100: Nejat Diyarbakırlıoğlu, 2013

Kaynak: Biantep, <https://www.biantep.com/kesfet/antep-isi-nakis-islemeciligi-g1227> (25.07.2023)

Resim 101: Nejat Diyarbakırlıoğlu

Kaynak: Pinterest, <https://tr.pinterest.com/pin/396316835959207874/> (25.07.2023)

Asker kökenli günümüz ressamı Kâmil Aslanger (1949), askerlikten emekli olduktan sonra resme yönelmiştir. 1980'lerden itibaren resim yapmaya başlayan ve kendini geliştiren ressam,

son yıllarda Oryantalizm ile ilgilenmekte; Osmanlı sosyal yaşamından kesitleri, kaybolan kültürel değerleri tablolarıyla yaşatmaya çalışmaktadır. Sanatçı ilham kaynağını, yazılı ve görsel kaynaklardan almakta; tarihi mekanları gezmektedir. Aslanger'in resimleri, en ince detayına kadar işlenmiştir. Resmettiği her şeyin dokusunu hissettirmektedir. Desenler, giysiler, süslemeler, eşyalar ve mimari unsurlar, Aslanger'in fırçası ile adeta hayat bulmaktadır (Sanat, 2023). Onun resimlerindeki detaylar ve hissettiği tutku, Türk kültürünü yaşatma ve gelecek nesillere aktarma amacını yansıtmaktadır. Çalışmamızla bağlantılı olarak Aslanger'in üç tablosu ile karşılaşılacaktır. Bunlardan biri, *Nakış İşleyenler/ Nakış Odası* isimli tablosudur (Resim 102). Haremde dört kadın, dikiş ve nakış işleriyle uğraşmaktadır. Biri ayakta, diğer üçü oturmakta; oturanlardan biri, gergefte nakış işlemektedir. Dikiş diken iki kadın oturmakta iken ayaktaki kadın, sanki pencereden gelen ışığın yardımıyla iğneye iplik geçirmektedir. Mekânın ve figürlerin, kompozisyona yerleştirilişi, derinlik hissini vermektedir. Soldan gelen ışıkla aydınlanan mekânda, çapraz hatlar boyunca gergef, halı ve figürler yerleştirilmiştir. Arkadaki çini duvar, ocak, nişler ve dolap kapakları ile bölünmüştür. Çini, ahşap, mermer, halı, kumaş gibi dokular gerçekçi ve ayrıntılı verilmiştir. Loş odada, canlı renkler kullanılmıştır. Sahne, haremün günlük yaşamından bir enstantane sunar gibidir. Türk resminde, gergef kasnak işleyenleri gösteren önceki resimler arasında böyle çok figürlü kompozisyon yoktur; dolayısıyla bu resim, farklılık yarattığı gibi Oryantalist ressamların, aynı konulu resimlerini hatırlatmaktadır.



Resim 102: Kâmil Aslanger, *Nakış İşleyenler/ Nakış Odası*, 65 x 80 cm., Yağlıboya

Kaynak: Facebook, <https://www.facebook.com/kamilaslangerart/photos/pb.100063765033712.-2207520000./1422076088031907/?type=3> (05.04.2022)

Kâmil Aslanger'in, bu konuya dair diğer tablosu ise *Geçmişle Buluşmalar 3* başlığını taşımaktadır. Bu tabloda (Resim 103), çini duvarlı bir mekânda, karşılıklı oturan iki kadın vardır ve soldaki kadının elinde kasnak görülmektedir. Bu kadın, nakışına yönelmekten ziyade

karşısındaki kadına bakarak konuşur gibidir. Yine çok ayrıntılı işlenen kompozisyonda, dokular hissettirilmiş ve canlı renkler kullanılmıştır. Aslanger, önceki resminde olduğu gibi, haremin günlük yaşamından bir sahneyi canlandırmaktadır. Kâmil Aslanger'ın, bu tabloya benzeyen diğer bir çalışması, *Nakış Yapan Kızlar/ Kanaviçe İşleyen Kadınlar*'dır (Resim 104). Burada da, iç mekandaki iki kadın, yan yana oturmaktadır; biri, elindeki kasnakta nakış işlerken diğeri, kasnakta işlenen kumaşın bitmiş nakışını inceler ya da hayranlıkla bakar gibidir. Haremdeki kadınların yaşamından bir kesit sunan Aslanger, ayrıntılı üslubuyla karşımıza çıkmaktadır. Çini duvar, perdeler, minderler, kumaşlar ve giysiler, dokularını hissettirecek şekilde ve gerçekçi resmedilmiştir. Loş ortamda canlı renkler kullanılmıştır.



Resim 103: Kâmil Aslanger, *Geçmişle Buluşmalar 3*, 80 x 100 cm., Yağlıboya

Kaynak: Facebook, facebook.com/kamilaslangerart/photos/pb.100063765033712.-2207520000./2628878314018339/?type=3 (05.04.2022)

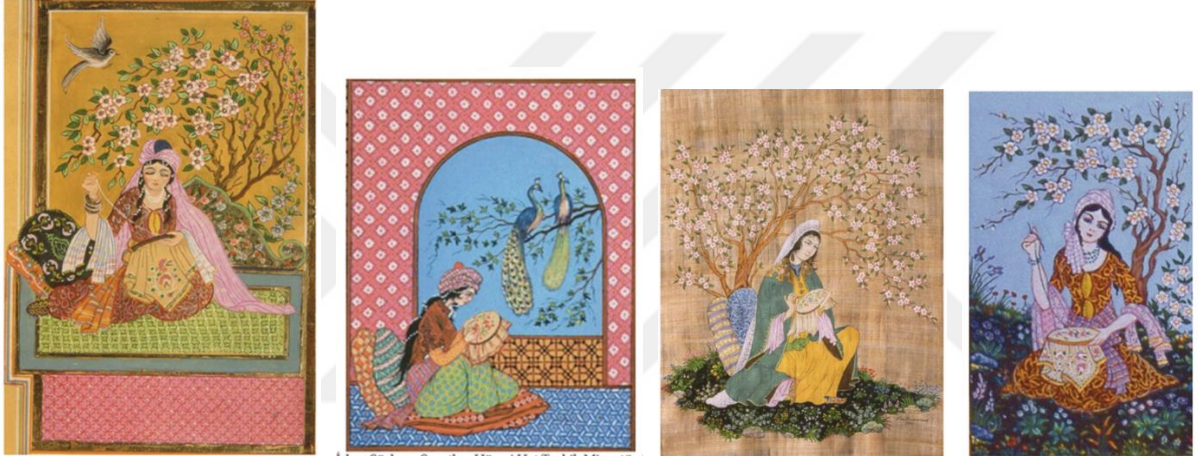


Resim 104: Kâmil Aslanger, *Nakış Yapan Kızlar/ Kanaviçe İşleyen Kadınlar*, Yağlıboya

Kaynak: Pinterest, https://tr.pinterest.com/pin/839639924259115505/ (15.07.2023)

Kâmil Aslanger'ın eski kaynaklara yönelerek Osmanlı yaşamını ve tarihini canlandırması gibi Osmanlı minyatür sanatından esinlenerek minyatür yapan Ömer Faruk Atabek (1933-1999) ise İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nden mezun olmuş, Zeki Kocamemi atölyesinden yetişmiştir. Ama bir yandan Süsleme Sanatları Bölümü'ne devam etmiş, hat sanatından etkilenmiştir. Hattat Mustafa Halim Özyazıcı (1898-1964)'dan, tezhip minyatür ustaları Muhsin Demironat (1907-1983) ve Rikkat Kunt (1903-1986)'tan dersler aldığı gibi Topkapı Sarayı'nda Süheyl Ünver (1898-1986) atölyesinde çalışmıştır. Diğer hocaları arasında Şeref Akdik, Nezihe Bilgütay (1926-...) ve Hüseyin Tahirzade Bihzad (1889-1962), Necmettin Okyay (1883-1976) ve oğlu Sacit Okyay yer almaktadır. Ressam Abdullah Çizgen (1911-1987) ile birlikte Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki tabloların restorasyon işinde görev almış; özellikle hat, tezhip ve minyatür eserler üretmiştir. Bu alanlarda, çeşitli okul ve kurslarda hocalık yapmış;

adeta Atabek ekolü oluşmuştur. Atabek'in minyatürlerinde (Resim 105, 106, 107, 108) de, kasnak işleyen kızlar karşımıza çıkmaktadır. Bu minyatürlerin isimleri ve künyeleri tam olarak bulunmasa da, kasnak işleyen genç kadınların bir ağaç altında ya da önünde yer aldıkları görülmektedir. Bu kadınlar, karşıdan, profilden ya da $\frac{3}{4}$ profilden gösterilmiştir. Bahar açmış dallarıyla ağaçlar, genelde kompozisyonların yarısını kaplamaktadır. İki minyatürde kuşlar da vardır. Dört minyatürde, kasnaklardaki nakışlar kısmen görülebilmekte; bitkisel motifler olduğu anlaşılmaktadır. Genelde kadınlar, sağ ellerindeki iğneyle nakış yapmakta ve nakışa doğru bakmaktadır. İncelikle işlenmiş figürler söz konusudur; sadece kadınların giysileri, başörtüleri ve takıları değil, bitki ve hayvan figürleri de ayrıntılıdır. Kahverengi, sarı tonlarının yanı sıra mavi, beyaz ve pembeler de kullanılmıştır.



Resim 105: Ömer Faruk Atabek, Minyatür

Kaynak: Elif Bayrak Kaya, “Ömer Faruk Atabek Minyatürlerinde Kadın İmgesi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, sayı 67, 2019, s.438.

Resim 106: Ömer Faruk Atabek, Minyatür

Kaynak: Elif Bayrak Kaya, “Ömer Faruk Atabek Minyatürlerinde Kadın İmgesi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, sayı 67, 2019, s.439.

Resim 107: Ömer Faruk Atabek, Minyatür

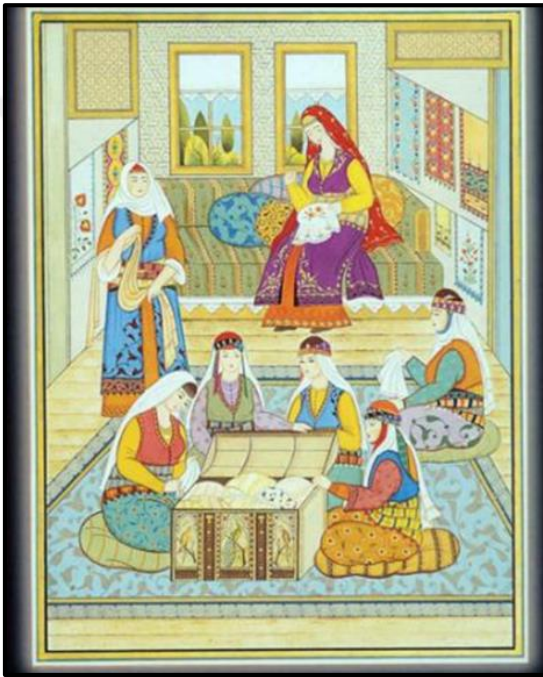
Kaynak: Elif Bayrak Kaya, “Ömer Faruk Atabek Minyatürlerinde Kadın İmgesi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, sayı 67, 2019, s.442.

Resim 108: Ömer Faruk Atabek, Minyatür

Kaynak: Elif Bayrak Kaya, “Ömer Faruk Atabek Minyatürlerinde Kadın İmgesi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, sayı 67, 2019, s.443.

Ömer Faruk Atabek ile çeşitli yönlerden benzerlik gösteren bir başka sanatçı Cahide Keskiner (1931-2018)'dir. Keskiner, Atabek ile aynı yıllarda doğmuş; Atabek gibi Süheyl Ünver, Şeref Akdik'ten dersler almış ve çeşitli kurumlarda, ders ve kurslar vermiştir. Ayrıca Yıldız Porselen Fabrikası'nda, Türk Süsleme Sanatları uzmanı olarak da çalışmıştır. Birçok öğrencinin

yetişmesinde rol oynayan Keskiner, yurtiçi ve yurtdışında sergilere katılmış, ödüller kazanmış ve kitaplar yazmıştır. İsmi ve künyesi bulunamayan bir minyatürde (Resim 109), Keskiner, haremdeki kadınları resmetmiştir. Kompozisyonun arka planındaki sedirde oturan kadın, sol elinde tuttuğu kasnakta sağ eliyle nakış işlemektedir. Diğer kadınlardan ikisinin elinde kumaş parçaları görülürken ön plandaki kadınlar, kapağı açık bir sandık etrafında oturmaktadır. Odanın yan duvarlarında asılı olan örtü, peşkir vb kumaşlar dikkat çekmektedir. Bunlar sonucunda sahne, çeyiz sandığı ve hazırlığını akla getirmektedir. Genç kadınların bu uğraşısı ve geleneği, böylece gözler önüne serilmektedir. Odadaki diğer eşya ve kadınların giysileri de geleneksel ve ayrıntılıdır. Dantelli perdelerden sedire, sandıktan nakışlara incelikte resmedilmiştir.



Resim 109: Cahide Keskiner, Minyatür

Kaynak: Klasik Türk Sanatları Vakfı, <https://www.ktsv.com.tr/sanatkarlar/41-cahide-keskiner> (25.07.2023)



Resim 110: Gülbün Ünver Mesara, Minyatür

Kaynak: Meşksanat, <https://mesksanat.com/urun/2--minyatür--nakis-isleyen-kiz-17yy> (12.06.2022)

Ömer Faruk Atabek ve Cahide Keskiner'in ders aldığı minyatür, tezhip, hat ustası, ressam, neyzen, doktor, yazar Süheyl Ünver'in kızı Gülbün Mesara (1940-....), babasından el alarak çalışmalarını sürdürmüş; onun mirasını yaşatmıştır. Babası gibi çeşitli alanlarda çalışmış, dersler ve kurslar vermiş, ödüller kazanmış, makale ve kitaplar yazmış, özellikle tezhip ve minyatür eserler üretmiştir. Gülbün Mesara'nın, ismi bilinmeyen minyatüründe (Resim 110), genç kadın, dizleri üzerine oturmuş, önündeki gergefte nakış işlemektedir. Sağ eliyle nakış yaparken sol eliyle alttan destek vermektedir. Arka plandaki çiçekler ve zemindeki otlar, kadının, açık havada oturduğunu göstermektedir. Kadının ve gergefin çapraz duruşu, otların

bitimiyle çiçeklerin başlangıcının çizgiyle ayrılması, derinlik hissini arttırmaktadır. Gergefte gerili olan kumaş üzerindeki nakış görülmekte ve bitkisel motifler olduğu anlaşılmaktadır. Süheyl Ünver, yukarıda bahsi geçen, Hüseyin İstanbuli'ye atfedilen 1720 tarihli kıyafet albümünü yayınlamıştır ve bu albümdeki *Nakış İşleyen Kadın/ Nakışçı/ Nakış İşleyen Kadın* (Resim 61) minyatürü ile Gülbün Mesara'nın minyatürünün benzerliği dikkat çekicidir. Büyük ihtimalle, Gülbün Mesara, babasının yayınladığı albümdeki bu resimden esinlenerek çalışmıştır.



KARŞILAŞTIRMA

Gergef ve kasnak işleyenlerin, Oryantalist ve Türk resmindeki örnekleri yukarıda ele alınırken bazı karşılaştırmalar yapılmıştır. Ama bu resim örneklerinin gelişim çizgisi paralelinde, başka resim örnekleriyle, farklılık ve benzerlikleriyle, başka ressamalar ve kültürlerle karşılaştırılması bu bölümde kısaca ele alınmaya çalışılacaktır. Giriş bölümünde de belirtildiği gibi, resim sanatında gergef ve kasnak işleyenlerin binlerce örneği vardır. Resim sanatı derken sadece tablolar değil, gravürler, posterler, kartpostallar, illüstrasyonlar, karikatürler, çeşitli baskı resimler vb tüm görsel tasvir örnekleri kastedilmektedir. Diğer taraftan bu tür örnekler, hem tüm dünya genelinde, hem geçmişten günümüze karşımıza çıktığından sayı artmaktadır. Bu durum, aynı zamanda konunun evrenselliğini, meslek olmasının yanı sıra ilgi ve hobi alanı olduğunu, el sanatlarından modaya kadar uzandığını, bireysel ya da ticari amaçlı olduğunu gözler önüne sermektedir. Bunlara bağlı olarak burada bazı örnekler ele alınacaktır.

Gergef ve kasnak işleyenleri gösteren resim örneklerine bakıldığında, genelde kadınların ev içinde nakış yaparken resmedildiği görülmektedir. Bu iç mekân resimlerinde, bazen iki kadın, bazen bir kadın bir erkek, bazen de bir kadın ile bebeği/çocuğu resmedildiği gibi kalabalık sahneler olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bazı örneklerde ise kadınların açık havada, bahçede, avluda nakış işlediği görülmektedir.



Resim 111 Willem Geets, *Anne Mutluluğu*, 1898, Tuval üzerine yağlıboya

Kaynak: Pinterest, <https://www.pinterest.at/pin/381820874643756469/> (25.07.2023)

Resim 112: Gustave Leonard de Jonghe, *Nakış Dersi*, 1864, Tuval üzerine yağlıboya, 44.45 x 55.25 cm., Özel koleksiyon

Keynak: In the Swan's Shadow, <http://theebonswan.blogspot.com/2016/04/an-embroidery-lesson-1864-gustave.html?view=magazine> (25.07.2023)

İç mekânda nakışı başında gösterilen kadınların yanında bebek ya da çocuk olması, onların anne rolüne bir gönderme olduğu gibi günlük ev yaşamından da bir kesit sunmaktadır. Ayrıca bazı resim örneklerinde, anneden kızına geçen bu gelenek açıkça görülmekte; bu, resim isimlerinden de belli olmaktadır: *Anne Mutluluğu*, *Nakış Dersi*, *Miras*, vb. Willem Geets (1838-1919)'ın *Anne Mutluluğu* tablosunda (Resim 111), beşikteki bebeğinin yanında genç anne, gergefi başında oturmaktadır; bir eli bebeğinde, bir eli nakıştadır. Gustave Leonard de Jonghe (1829-1893)'nin *Nakış Dersi* tablosunda (Resim 112) ise küçük kız çocuğu, kucağındaki gergefte nakış işlerken arkasındaki kadın onu izlemektedir. Kadın, anne olabileceği gibi öğretmen de olabilir. Bu resim türlerinin günümüze kadar sürdüğü görülmektedir; Rajka Kupesic'in tabloları, bir seri gibidir (Resim 113, 114, 115) ve isimleri de, klasik başlıklardan farklıdır. Tablolardan ikisinde, küçük kıza, gergefte nakış öğretmeye çalışan bir kadın vardır. Üç kişinin yer aldığı diğer tabloda (Resim 115) ise nakış yapılıp ip eğirilmektedir -ki bazı ressamların nakış işleyenleri gösteren tablolarında, konuyla bağlantılı böyle başka figürlerin yer aldığı görülmektedir. Hırvat kökenli kadın ressam Rajka Kupesic, işini aşkla yapanları yansıtmaktadır.



Resim 113: Rajka Kupesic, *Miras*, 20.yüzyıl

Kaynak: Artfind, <https://artfind.ca/shop/lithographs/lithographs-print/the-legacy/> (25.07.2023)

Resim 114: Rajka Kupesic, *Sıcak Dünya*, 20.yüzyıl

Kaynak: Pinterest, <https://www.pinterest.nz/pin/435652963952542715/> (25.07.2023)

Resim 115: Rajka Kupesic, *Aşk İşi*, 20.yüzyıl

Kaynak: Invaluable, <https://www.invaluable.com/auction-lot/rajka-kupesic-labour-of-love-237-c-9f642b49c3> (25.07.2023)

İç mekânda nakışı başında gösterilen kadınların yanında kedi ve köpek gibi evcil hayvanların resmedilmesi, ev içindeki sıcak ortamı verme amaçlı olmalıdır. Bunlar da, kadınların günlük ev yaşamından kesit sunmaktadır (Resim 116, 117, 118). Hatta bunların bazılarında küçük bir kuş, kafes içinde ya da dışında resmedilmektedir. Birçok örnek içinde Jean Louis Voille (1744-1829)'nın, *Evdokiya Nikolayevna Chesmenskaya'nın Portresi*'nde (Resim 119), kontes, gergefi başında otururken ayağı dibinde köpek, yanındaki siyahi hizmetkarın elinde de kuş kafesi

görülmektedir. Diğer yanda klavsen benzeri enstrümana yer verilışı, kontesin, sadece nakışla değil, müzikle uğraştığının; dolayısıyla çok yönlülüğünün göstergesidir. Arka plandaki portre, siyahi hizmetçi, kuş gibi öğeler, kompozisyona egzotik hava katmakta; kontesin eşinin belki de görev gereği yurtdışına çıkması ve kontesin evdeki günlük yaşamı, çeşitli göndermelerle ele alınmaktadır.



Resim 116: Anonim, *Leydi, Kasnakta Nakış İşlerken*, 1766, Bakır baskı resim, 35.2 x 24.8 cm., The British Museum

Kaynak: British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2010-7081-1018 (25.07.2023)



Resim 117: Willem Jozef Laquy, *İç Mekânda Kadın Nakış İşlerken*, 1793, 40.1 x 32.9 cm., Teylers Museum, Haarlem

Kaynak: Teylers Museum, <https://rkd.nl/nl/explore/images/282035> (25.07.2023)

Resim 118: Benjamin Eugène Fichel, *Gergefte Nakış İşleyen Kadın ve Yumakla Oynayan Kedi*, Ahşap üzerine yağlıboya, 32.3 x 24.5 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Artnet, http://www.artnet.fr/artistes/benjamin-eug%C3%A8ne-fichel/interieur-mit-junger-frau-am-stickrahmen-und-JC4YrcPC_shb6w1HnLuz9g2 (25.07.2023)



Resim 119: Jean Louis Voille, *Evdokiya Nikolayevna Chesmenskaya'nın Portresi*, 1780, Yağlıboya, Tretyakov Gallery

Kaynak: Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eudokia_Romanovna_Orlova-Chesmenskaya.jpg (25.07.2023)

İç mekânda, gergefi başında ve tek başına olan kadınların ele alındığı resimlerde (Resim 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126), genelde ayaklı gergefler görülmektedir. Bazıları tezgâh şeklinde, bazıları ise kucak gergefi şeklindedir. Ressamlar, yaşadıkları dönemin giysilerini, eşyasını, hatta bir anlamda milliyetini yansıttığı gibi resim üsluplarının değişimini de ortaya koymaktadır. Kadınların giysileri, dönemin modasını gösterdiği gibi bu kişilerin sosyal statüsünü de göstermektedir. Kadınlar, sahneye, karşıdan ya da çapraz olarak yerleştirilmiş; bazı resim örneklerinde, özellikle nakşedilen kumaş gösterilmiştir. Burada verilen örneklerden sadece bir tanesinde, kadın izleyiciye doğru bakmakta; çoğu, gergefteki nakışına odaklanmaktadır. Farklı dönemlerden, farklı ülkelerden ve farklı sınıflardan kadınların, nakış ile uğraştıkları görülürken farklı resim üslupları da karşımıza çıkmaktadır. Bu resim örneklerinden, yukarıdaki kuşlu resimlerle bağlantılı olması ve resim ismi açısından Maurice Leloir (1853-1940)'ın, *Tüylü Misafirler*'i (Resim 120) dikkat çekmekte; burada, açık bir pencere önünde, gergefi başında oturan kadına doğru süzülen kuşlar görülmektedir. Böylece sıcak ve doğal bir ortam yakalanmış; sahne, ismiyle birlikte sevimlilik kazanmıştır.



Resim 120: Maurice Leloir, *Tüylü Misafirler*, Suluboya

Kaynak: Artists and Art, <http://www.artistsandart.com/2011/03/maurice-leloir-1851-1940-french.html> (25.07.2023)

Resim 121: Luis Jimenez Aranda

Kaynak: Pinterest, <https://tr.pinterest.com/pin/8022105561833040/> (25.07.2023)

Resim 122: Tito Agujari, *Gergefiyle Kadın*, 19.yüzyıl, Yağlıboya

Kaynak: Pinterest, <https://ro.pinterest.com/pin/4503668361496041/> (25.07.2023)



Resim 123: Nikolai Vasilevich Nevrev, *Nakışçı*, Novokuznetsk Art Museum

Kaynak: Wahoo Art, <https://en.wahooart.com/@/AQZTYQ-Nikolai-Vasilevich-Nevrev-The-Embroideress> (25.07.2023)

Resim 124: Omer Mujadžić, *Nakış Yapan Kadın*, Tuval üzerine yağlıboya, 35 x 30 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Mutual Art, <https://www.mutualart.com/Artwork/Embroider-Woman/1ED42E31D3245D92> (25.07.2023)

Resim 125: Philipp Malyavin, *Köylü Kızı Nakış İşlerken*

Kaynak: Pinterest, <https://tr.pinterest.com/pin/147000375308219249/> (25.07.2023)

Resim 126: *Nakış Yapan Kadın* (Pu Qua'nın resminden) 1800, Litograf (John Dudley)

Kaynak: Fine Antique Prints, <https://fineantiqueprints.com/Costume/CostumeofChina-PuQua/4242> (25.07.2023)

Bu resim örnekleri arasında, Claude Monet (1840-1926)'nin, *Madam Monet Nakış İşlerken* tablosunda (Resim 127) eşini; Otto van Rees (1884-1957)'in, *Adya Kırmızı Kumaş Üzerine Nakış İşlerken* tablosunda (Resim 128) eşi Adya'yı; Carl Larsson (1853-1919)'un, yüzyıllar boyunca İsveç kadını konu eden küçük bir kitapta, savaştaki kocası için nakış yapan Armika'yı göstermesi (Resim 129) dikkat çekicidir. Monet, eşini, bir çok resminde ele almış; burada da Madam Monet'yi, gergefte nakış işlerken ve tüm dikkatini nakışa vermişken göstermiş ve empresyonist üslupla resmetmiştir. Otto van Rees'in eşi Adya (1876-1959) ise dokuma ustası, ressam, grafiker olup kocası ile birlikte Dada hareketi içinde yer almıştır. İsveç'in tanınan ressamlarından Carl Larsson da, kendine has üslubu ile gergefte nakış işleyen Armika'yı, bir yandan dünya küresine bakarken resmetmiştir. Bu da, Armika'nın kocasının, savaşta olmasına bir gönderme niteliğindedir. Resmin yer aldığı kitabın, İsveç kadınının tarihini ele alıyor olması da anlamlıdır; hem kadınların rolü ve uğraşısı gözler önüne serilmekte, hem de ressamın eşinin, dokumacılıkla uğraştığını akla getirmektedir. Ayrıca Larsson'un, tarihi konulu duvar resimlerinin olması, bu kitapta da rol alması, dönemin İsveç kültür ve sanat ortamına dair fikir vermektedir.



Resim 127: Claude Monet, *Madam Monet Nakış İşlerken*, 1875, Tuval üzerine yağlıboya, 55 x 65 cm., Barnes Foundation, Philadelphia

Kaynak: Barnes Foundation, [https://collection.barnesfoundation.org/objects/5329/Madame-Monet-Embroidering-\(Camille-au-metier\)/](https://collection.barnesfoundation.org/objects/5329/Madame-Monet-Embroidering-(Camille-au-metier)/) (25.07.2023)

Resim 128: Otto van Rees, *Adya Kırmızı Kumaş Üzerine Nakış İşlerken*, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 65.2 x 54 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Mutual Art, <https://www.mutualart.com/Artwork/EMBROIDERER/7796ACFB8F959DE1> (25.07.2023)

Resim 129: Carl Larsson, *Kral Gustavus Adolphus ile savaşta olan kocası için nakış yapan Armika, Yüzyıllar Boyunca İsveçli Kadın*, 1907

Kaynak: Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Svenska_kvinnan_genom_seklen_07_Armika.jpg (25.07.2023)

Resim 130: Louis Valtat, *İğne İşi*, 1917

Kaynak: Fine Art America, <https://fineartamerica.com/featured/needlepoint-1917-louis-valtat.html> (25.07.2023)

Louis Valtat (1869-1952)'ın *İğne İşi* adlı tablosunda (Resim 130), kadın figürün arkasından ve yukarıdan bakıldığı için gergefteki nakış görülmektedir; hatta özellikle bu, vurgulanmak istenmiş gibidir. Bazı gergef ve ksnak işleyen resimlerinde, nakışın sergilenmek ister gibi ya da nakışı yapanın hünerini göstermek istemesi gibi gösterimlerle karşılaşmaktadır. Buna bağlı olarak bir ilginç örnek de Mary Knowles (1733-1807)'un otoportresidir (Resim 131). Kadın şair, nakışçı Mary Knowles, kendisini, gergef başında, ipek üzerine Johan Zoffany (1733-1810)'nin Kral III.George Portresi'ni (Resim 132) işlerken göstermiştir. III.George'un eşi Kraliçe Charlotte, kadınların yaptığı sanatlarla özel olarak ilgilenmiş ve 1768'de Buckinghamshire'daki Amptill'de kadınlar için bir iğne işi okulunun kurulmasına yardım etmiştir. Nakışçı, ressam Mary Knowles'dan, Zoffany'nin *Kral III.George Portresi*'ni kopyalamasını isteyen de Kraliçe Charlotte'tur. Knowles, bu işlemeyi yaparken özel yöntemler denemiş, sonuç başarılı olmuş ve Kraliyet ailesinin beğenisini kazanmıştır. Knowles'un bu işlemeyi yaparken otoportresini resmetmesi, gergefte ipek kumaş ile çalışılması ve böyle bir portre işlenmesi, bu resmi, diğerlerinden farklı kılmaktadır. Ayrıca Mary Knowles'un da

dönemine göre farklı bir kişi olduğu anlaşılmaktadır; şair ve nakışçılığının yanı sıra kadınların eşlerini kendisinin seçmesinden bilimsel eğitim almasından yana ve köleliğe karşı biridir. İğne işini geliştirmiş, kitaplar yazmıştır.



Resim 131: Mary Knowles, *Zoffany'nin III.George Portresini İpek Üzerine İşlerken Otoportresi*, 1779

Kaynak: Jasna, <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol-42-no-1/henry/> (25.07.2023)

Resim 132: Johan Zoffany, *Kral III.George Portresi*, 1771, Tuval üzerine yağlıboya, 163.2 x 137.3 cm., Royal Collection

Kaynak: Royal Collection Trust, <https://www.rct.uk/collection/405072/george-iii-1738-1820> (25.07.2023)

Resim 133: Maria Blanchard, *Nakışçı*, 1925-1926

Kaynak: Wikiart, <https://www.wikiart.org/en/maria-blanchard/the-embroiderer-1926> (25.07.2023)

Farklı bir hayata sahip başka bir kadın ressam da Maria Blanchard (1881-1932)'dir; çeşitli fiziksel deformasyonlarla doğan Blanchard'ın büyümesi yavaşlamış, topallayarak yürümüştür. Bu da, okulda onunla dalga geçilmesine ve "cadı" lakabıyla anılmasına neden olmuştur. Dolayısıyla duygusal acıları, eserlerine yansımış; hatta bu yüzden resme yönelmiş ve babası, onu desteklemiştir. Blanchard, özellikle kübizmden ve kübist ressam Juan Gris (1887-1927)'den etkilenmiş; onunla arkadaş olmuş ve hatta ölümüyle depresyona girmiştir. Blanchard'ın zamanla sağlığı da, maddi durumu da kötüye gitmiştir. Blanchard'ın, *Nakışçı* tablosunda (Resim 133), kendine has kübist üslubunu görmek mümkündür. Figürüyle, biçimiyle ve rengiyle kompozisyon, melankolik bir görünüm vermekte; kadının kucağındaki gergef zor ayırt edilebilmektedir.

Nakış işleyen tek kadın resimlerinde, bu defa kasnak kullananlara bakıldığında, gergef işleyenlerle benzer özellikler görülmektedir. Genellikle kadınlar, iç mekânda otururken, bazen izleyiciye bakarken, bazen kasnaktaki nakışı özellikle gösterir gibi resmedilmiştir. Yine farklı dönemlerden, farklı milliyetlerden, farklı sınıftan ve farklı üsluplarda karşımıza çıkmaktadırlar.

Bunlara bir örnek, ünlü portre ressamı Gilbert Stuart (1755-1828)'ın, *Catherine Lane Barker Portresi*'dir (Resim 134). 18.yüzyılın portre üslubunu yansıtan resimde, dönemin giysileri içindeki figür, izleyiciye doğru bakarken elindeki kasnağı ve nakışını da izleyici görececek şekilde tutmaktadır. Sağ eliyle nakışı yapar gibiyken hafif bir tebessümle ve gururla bakmaktadır. Varlıklı ve hünerli hali, simgelerle ortaya konmuştur.



Resim 134: Gilbert Stuart, *Catherine Lane Barker Portresi*, 1791, Tuval üzerine yağlıboya, 95.3 x 121.3 cm., Smithsonian National Portrait Gallery

Kaynak: Smithsonian National Portrait Gallery, https://npg.si.edu/object/npg_IE990106 (25.07.2023)

Diğer taraftan ressamların, eşlerini veya akrabalarını, nakış işlerken resmettiği görülmektedir. Yukarıda bahsi geçen gergef işleyen eş portrelerinden sonra burada, kasnak işleyen anne ile karşılaşmakta; ressam William McGregor Paxton (1869-1941), annesi Rose Paxton'ı, kasnakta çiçek motiflerini işlerken göstermektedir (Resim 135). Rose Paxton'ın giysisindeki dantel işlemeciliği de dikkat çekicidir; büyük ihtimal ressamın annesi, bu tür nakışçılık türleriyle ilgilidir.



Resim 135: William McGregor Paxton, *Ressamın Annesinin Portresi (Rose Paxton)*, 1902, 68.5 x 55.8 cm., Museum of Fine Arts Boston

Kaynak: Wikimedia,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_McGregor_Paxton,_Portrait_of_the_Artist%27s_Mother_%28Rose_Paxton%29,_1902.jpg (25.07.2023)

Resim 136: Franz Krammer, *Kasnak İşleyen Kız Portresi*, 1834

Kaynak: Pinterest, <https://www.pinterest.it/pin/834573374677971376/> (25.07.2023)

Resim 137: Odilon Redon, *Madam Arthur Fontaine (Marie Escudier)*, 1901, Kağıt üzerine pastel, 72.4 x 57.2 cm., Metropolitan Museum of Art

Kaynak: Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437377> (25.07.2023)

Resim 138: Mathilde Weil, *Kasnak*, 1900

Kaynak: Wikimedia, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Embroidery_Frame_-_Mathilde_Weil_LCCN98501309_\(cropped\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Embroidery_Frame_-_Mathilde_Weil_LCCN98501309_(cropped).jpg) (25.07.2023)

Ressam Odilon Redon (1840-1916), bilinen portrelerinden birinde, Marie Escudier Fontaine (1865-?)'i elinde kasnağıyla profilden resmetmiştir (Resim 137). Marie Escudier, Parisli zengin bir sanayici ve sanat koruyucusunun karısıdır. Aralarında yazar André Gide (1869-1951), besteci Claude Debussy (1862-1918) ve ressam Edouard Vuillard (1868-1940) gibi isimlerin olduğu bir sanat çevresi içindedirler. Hatta Vuillard da, Marie Escudier'i iki kez resmetmiştir. Redon ise bu portreyi, 1901 Eylül'ünde, Fransa'nın güneybatı kıyısındaki Saint-Georges-de-Didonne'da, Fontaine çifti, ziyaretine geldiğinde yapmıştır. Mathilde Weil'in, aynı yıllara tarihlenen fotoğrafında (Resim 138), profilden görülen genç bir kadın, kasnağını işlemektedir. Redon'un resmiyle bu fotoğraf arasındaki benzerlik aşikardır; dolayısıyla dönemin kadını, duruşu, giysisi, saçı ve nakış uğraşısı bir kez daha ortaya konmaktadır.



Resim 139: Alexander Kachkin, *Nakış*

Kaynak: Pinterest, <https://www.pinterest.ca/pin/60728294955386535/> (25.07.2023)

Resim 140: Robert Shanafelt, *Nakış Yapan Kadın*, White Springs, Florida 1993

Kaynak: Florida Memory, <https://www.floridamemory.com/items/show/106921> (25.07.2023)

Diğer taraftan nakışçılık, anneden kızına geçen bir gelenek olduğu gibi sadece gençlere ya da yaşlılara özgü bir uğraş da değildir. Resim ve fotoğraflara da aynı şekilde yansımıştır. Buraya çağdaş resim ve fotoğraflardan birkaç örnek koymak, nakışın sürekliliğini göstermek açısından faydalı olacaktır. Kır saçlı yaşlı bir kadın, çok zarif bir şekilde tuttuğu iğneyle kasnaktaki çiçek motifini işlemekte ve dikkatini buna vermektedir (Resim 139). Diğer bir yaşlı kadın ise büyük bir kasnakta, yorgan benzeri büyük bir kumaşı işlemektedir (Resim 140). İç mekânda, tek başına kasnak işleyen kadınları gösteren diğer çağdaş resim örneklerine bakıldığında (Resim 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148), her milliyetten ve kültürden yansımaları görmek mümkündür. Kıyafetlerden ve tiplerden bu anlaşılabilmektedir. Genel olarak oturarak nakış yapan kadınlar, nakışlarına yönelmiştir. Buradaki örneklerden birinde, kadının ayakta iken nakış işlemesi dikkat çekicidir (Resim 148). Tüm bu resimlerde, ressamların farklı üslupları da kendini ortaya koymaktadır. Bir başka belirleyici özellik, Rusya ve Rusya'dan ayrılan diğer cumhuriyetler, Uzakdoğu ülkeleri gibi coğrafyalarda, bu konuların daha fazla ele alınıyor gibi görünmesidir. Dolayısıyla geleneksel yapının ve kültürel mirasın önemsendiği toplumlarda bu resim örnekleri ile özellikle karşılaşılmaktadır.



Resim 141: Anastasia Valentinovna Buzuneeva, *Nakışçının Rüyaları*

Kaynak: <http://blog.i.ua/community/1952/1737200/> (25.07.2023)

Resim 142: Roman Urbinskiy

Kaynak: <https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2013/01/Roman-Urbinskiy.html>

Resim 143: Katheryna Biletina, *Nakış Yapmak*

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/312578030359054175/> (25.07.2023)

Resim 144: Yuriy Sultanov, *Nakışçı*, 2011

Kaynak: <https://arthur.io/art/yuriy-sultanov/the-embroideress> (25.07.2023)



Resim 145: Louis Toffoli, *Nakışçı*, 1970, Tuval üzerine yağlıboya, 71.5 x 52.5 cm.

Kaynak: De Baecque, <https://www.debaecque.fr/en/lot/4520/954048-louis-toffoli-19071999-la-brod> (25.07.2023)

Resim 146: Alisa Augustovich, *Nakışçı*, 2012, 60 x 45 cm.

Kaynak: Art Now, <https://artnow.ru/ru/artists/2/4941/picture/0/665745.html> (25.07.2023)

Resim 147: Jiang Changyi

Kaynak: Cuaderno de retazos, <https://cuadernoderetazos.wordpress.com/pintura/jiang-changyi/> (25.07.2023)

Kaynak: Artmajeur, <https://www.artmajeur.com/guibing-zhu/en/artworks/1777045/the-chinese-girl> (25.07.2023)

Charles E. Hardaker (1934-...)'in tablosu (Resim 149), isminin yanı sıra kasnak ve iğnesiyle farklılık göstermektedir. Tablo ismi, *Annelik* olmakla birlikte yukarıda verilen resim örneklerindeki gibi bebek ya da çocuk figürü burada görülmemektedir. Ayrıca kadın, kasnağı kendinden bayağı uzak tutmaktadır ve uzun bir iğneyi kumaşa saplar gibi resmedilmiştir. Genelde resimlerde, iğneyle ipliğin çekilmesiyle oluşan görüntünün yerine burada uzun bir iğne kullanılmış ve ilkten diğerlerine benzer gibi görüldüğünden yanılgı oluşturmuştur. Dolayısıyla burada farklı bir nakış tekniği uygulandığı düşünülebilir. Yukarıda bahsedilen *aari* nakışlarını, uzun iğne kullanımıyla akla getirse de burada, ondaki boncuk dizimi görülmemektedir. Tek başına kadını, kasnak işlerken gösteren fotoğraflardan biri (Resim 150), *Vogue*'da yayınlanmış olup günümüze en yakın örneklerden biridir. Böylece geçmişten günümüze süreklilik ve miras söz konusudur.



Resim 149: Charles E. Hardaker, *Annelik*, 1985, Tuval üzerine yağlıboya

Kaynak: Art, <https://www.art.com/products/p55457677682-sa-i7365594/charles-e-hardaker-maternity-c-1985.htm?upi=Q1JHBMN0&PODConfigID=8880743&sOrigID=774485> (25.07.2023)

Resim 150: Marjan van Herpen, *Nakışı ile Kadın*, *Vogue*, 10 Ekim 2018

Kaynak: Vogue, <https://www.vogue.com/photovogue/photographers/173976/gallery#1410554> (25.07.2023)

Tek kadını gösteren görsel örneklerinden sonra iki kadının iç mekânda tasvir edildiği resimlere bakılacak olursa, bunlarda da nakış aracı olarak hem gergef hem kasnağın kullanıldığı görülmektedir. Gergef başında iki kadını gösteren resimlerden birinin ismi *Nakış Dersi*'dir (Resim 151), ama yukarıda belirtilen örneklerdeki gibi burada küçük bir kız çocuğu yoktur. Diğer yandan ister anneden kıza, isterse genç kadınlar arasında geleneğin aktarıldığı anlaşılmaktadır. Genç kızların nakışla uğraştığının, belki de ders aldığıının bir başka resim örneği ise Krendovsky Evgraf Fedorovich (1810-1853)'in, *Kapnist Ailesinden Kızların Portresi*'dir (Resim 152). Kapnistler, Ukraynalı soylu ve köklü bir ailedir; aileden iki genç kız, bu portrede, gergef başında görülmektedir. Diğer bir resmin (Resim 153) isminde *Samimiyet* kelimesinin geçmesi ilginçtir; aslında nakış işleyenleri konu alan resimler, genelde samimi ve sıcak bir görünüm sunmakta ve burada da tam ifadesini bulmakta, ama tablodaki kadınların duruşu ve yüz ifadeleri, bu samimiyetten uzak gibi görünmektedir. Diğer bir tablo başlığının *Yağmurdan Sonra* olması dikkat çekicidir (Resim 155); çünkü sahne kalabalıklaştıkça daha şiirsel ya da direkt konu ile ilişkisiz isimler veriliyor ve böylece daha etkileyici bir atmosfer oluşturulmak isteniyor gibidir. Gergef başındaki kadınlara göre kasnak başındaki kadınları gösteren resimler, daha sıcak bir görünüm vermektedir. Bu tablo örneklerinde, çeşitli sınıftan kadınlarla karşılaşılmaktadır.



Resim 151: Genç Albert Ludovici, *Nakış Dersi*, 1876

Kaynak: Artnet, <https://www.artnet.com/artists/albert-ludovici-jr/the-embroidery-lesson-DfJ2PUmbDPxdkAOtvwwQoA2> (25.07.2023)

Resim 152: Krendovsky Evgraf Fedorovich (1810-1853), *Kapnist Ailesinden Kızların Portresi*, 1848

Kaynak: Livejournal, <https://kayra76.livejournal.com/53438.html> (25.07.2023)

Resim 153: Louise-Catherine Breslau, *Evde ya da Samimiyet*, 1885, Tuval üzerine yağlıboya, 127 x 154 cm., Musée des beaux-arts de Rouen

Kaynak: Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Breslau_-_At_home_or_Intimacy.jpg (25.07.2023)



Resim 154: Alexander Max Koester, *Kasnak Başında İki Kız*

Kaynak: Home Living, <https://homeliving.blogspot.com/2009/10/19th-century-clothing-from-paintings.html> (25.07.2023)

Resim 155: Peter Quidley, *Yağmurdan Sonra*

Kaynak: Livejournal, <https://ehdu.livejournal.com/1794968.html> (25.07.2023)

1900 tarihli bir fotoğrafta (Resim 156), kızlar kasnak işlerken görülmektedir. Tablolarda iki kişi olsa bile biri nakış işlerken görülmektedir. Ama böyle birlikte ve daha kalabalık resmedildikleri örnekler vardır. Hatta kasnaktan ziyade gergef, başında birkaç kişinin çalışmasına imkân verdiğiinden öyle resimlerle de karşılaşılmaktadır. Bunların örneklerinden birkaçı ilk bölümlerde yer almıştır, birkaçı da aşağıda ele alınacaktır. İsviçre nakışı ve ticareti ile ilgili bir örneğe ise Sonuç bölümünde yer verilecektir. Diğer taraftan iki kadını gösteren tablolardan biri,

farklı bakış açısıyla burada yer almaktadır. Alexander Max Koester (1864-1932), *Nakışçı* adlı tablosunda (Resim 157), kasnakta nakış yapan kadını, evin içinde gösterirken diğer kadını evin dışında resmetmiştir. Aradaki pencereden, büyük ihtimal bahçedeki kadın görülmektedir ve sanki o da bir şeyle uğraşmaktadır. Böylelikle günlük yaşamdan bir kesit sunulmakta ve doğallık yakalanmaktadır. Ama A.Max Koester'ın, diğer resimler gibi, iki genç kızı, ev içinde ve pencere önünde, gergef başında gösteren tablosu da vardır (Resim 154).



Resim 156: 1900 Evrensel Sergi, *İsviçreli Nakışçılar*

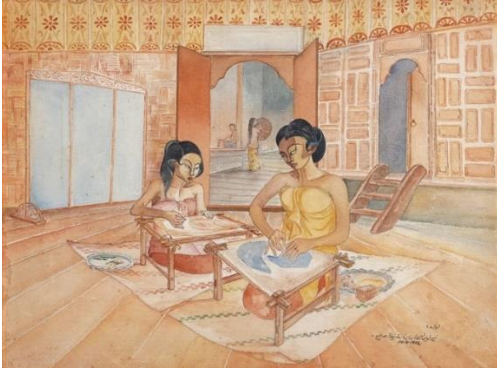
Kaynak: Pinterest, <https://tr.pinterest.com/pin/22025485657426978/> (25.07.2023)



Resim 157: Alexander Max Koester, *Nakışçı*, 1908

Kaynak: Pinterest, <https://tr.pinterest.com/pin/399905641907080385/> (25.07.2023)

İki figürlü çağdaş resim örneklerinden, farklı kültürlerden, bir gergef, bir kasnak işleyen temalı, iki örnek verilecek olursa biri Malezya, biri Amerika'dan tablolarıdır. Nik Zainal Abidin (1933-1993)'in *Nakış* resminde (Resim 158), mekâna çaprazdan bakıldığı gibi figürler de çapraz yerleştirilmiş ve derinlik hissi arttırılmıştır. İki kadının, iki ayrı gergefte nakış işlediği görülmektedir. Gergef, kasnağın tersine etrafında birkaç kişi çalışmasına olanak sağlar ve resimlerde genellikle öyle resmedilmiştir. Ama burada iki ayrı gergefte çalışan iki kadın olması, farklılık yaratmaktadır. Dianne Dengel (1939-...)'in resminde (Resim 159) ise yaşlı kadının kasnakta yaptığı nakışa, yanındaki kız çocuğu bakarken gösterilmiştir. Dengel'in çoğu resmindeki keyif ve mutluluk, burada da hissedilmektedir. Bir ayıcık figürü nakşeden yaşlı kadının yanındaki torunu da olabilir. Çocuk, nakış öğrenecek yaşta olmasa bile yukarıda örnekleri olan nakış öğretme resimlerini hatırlatmaktadır.



Resim 158: Nik Zainal Abidin, *Nakış*, 1988, kâğıt üzerine suluboya, 74 x 56 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Mutual Art, <https://www.mutualart.com/Artwork/Embroidery/498A0CBA7C0C1EDE> (25.07.2023)

Resim 159: Dianne Dengel, *İğne işi*, 20.yüzyıl

Kaynak: Fine Art America, <https://fineartamerica.com/featured/dd084-dianne-dengel.html?product=art-print> (25.07.2023)

Avrupa resminde, iç mekânda gergef başında kadınların yanında erkeklere yer veren örneklerde, erkekler kadınla diyalogda, nakışı hayranlıkla izler pozlarda olabilir (Resim 160, 161, 162). Bunlar dışında, Genç Niclas Fransen (1737-1807)'in tablosunda (Resim 161), gergef başındaki kadın, erkeğin giysisindeki motifi uygulamaya geçiriyor gibidir.



Resim 160: Mihaly von Munkacsy, *Otururken İğne İş Yapan Kadın*, Yağlıboya, 94 x 72.4 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: All Art Classic, https://www.allartclassic.com/pictures_zoom.php?p_number=219&p=&number=MUM011 (25.07.2023)

Resim 161: Genç Niclas Lafrensen, 1780, Tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon

Kaynak: Ikfoundation, <https://www.ikfoundation.org/itextilis/transferring-embroidery-designs.html> (25.07.2023)

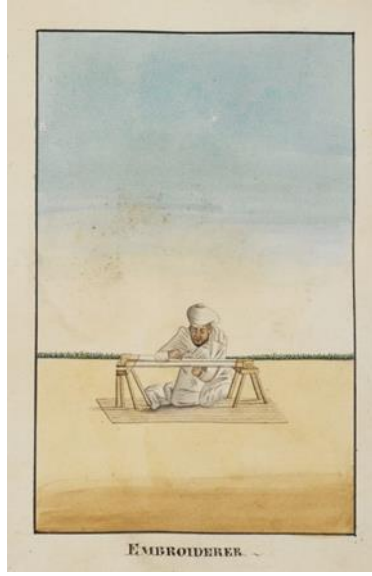
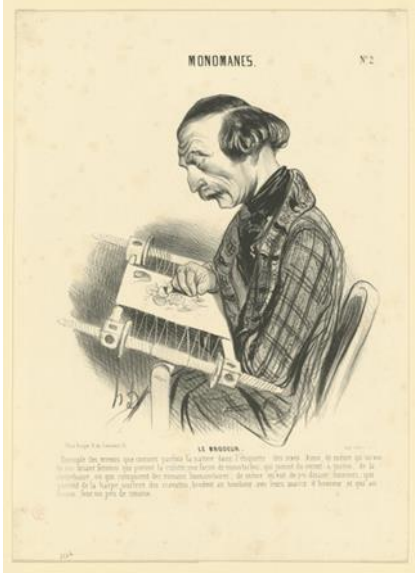


Resim 162: Abraham Solomon, *Aşık Aslan*, 1858, Tuval üzerine yağlıboya, 71 x 92 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Art Renewal, <https://www.artrenewal.org/artworks/the-lion-in-love/abraham-solomon/8579>
(25.07.2023)

Esprili bir örnek olması dolayısıyla Abraham Solomon (1825-1862)'un *Aşık Aslan* tablosu (Resim 162) ise dikkat çekicidir; bir koltukta yan yana oturan genç kadın ile üniformalı yaşlı erkek karşımıza çıkmakta ve erkek, genç kadına aşkından ya da onu etkilemek adına ipliği, iğneye geçirmeye çalışırken kadın da ona umutsuzca bakmaktadır. Kadın, erkekten iğneyi almak üzere sol elini uzatmıştır ve büyük ihtimal iğne hazır olunca önündeki gergefi işlemeye devam edecektir.

Bir başka mizahi yaklaşım sergileyen resim ise Honoré Daumier (1808-1879)'ye aittir; Daumier'nin karikatürleri, illüstrasyonları ve kilden figürinleri bilinmektedir. *Nakışçı* adlı resminin (Resim 163) altında, madem bıyık takıp pantolon giyen ya da kornet, kontrbas çalan sözde kadınlar veya yazarlar var -ki burada George Sand (1804-1876)'a bir gönderme yapıyor olmalıdır-, arp çalan, gergefte nakış yapan sözde erkekler neden olmasın gibilerinden sözler yazılıdır. Burada bir mizah olsa da, yukarıda ilk örneklerde görüldüğü gibi Hint ekolünden bir resimde ve fotoğrafta da erkek nakışçı görülebilmektedir (Resim 164, 165).



Resim 163: Honoré Daumier, *Nakışçı*, Litograf, National Gallery of Art

Kaynak: Meisterdrucke, <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Honor%C3%A9-Daumier/1235742/The-embroiderer.html> (25.07.2023)

Resim 164: *Nakışçı*, Hint ekolü, Kâğıt üzerine suluboya, Londra, British Library

Kaynak: Meisterdrucke, <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Indian-School/1351774/Add-Or-2716,-Embroiderer-seated-at-his-frame.html> (25.07.2023)

Resim 165: Charles Shepherd, *Delhi'de Nakışçı*, 1863

Kaynak: Textile Research Center, <https://www.trc-leiden.nl/trc-needles/visual-archive/19th-century/south-asia/indian-embroiderer-in-delhi-c-1863> (25.07.2023)

Nakış işleyenleri, tek ya da çift figür olarak ele alan kompozisyonlar dışında, üç ya da daha kalabalık gösteren sahneler de vardır (Resim 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172). Bu resim örneklerinde, soylu ve orta sınıftan kızlar, kasnak ve gergef başında nakış işlerken görülmektedir. Kıyafetlerinden ve resim isimlerinden statüleri anlaşılmaktadır. Nakışlarına yönelmiş olmakla birlikte aralarında konuşuyor gibidirler, böylece doğal ortam sağlanmıştır. *Öğleden Sonra Nakış*, *Pencere Önünde Nakış* gibi başlıklar, kalabalık sahnelerdeki şiirsel başlıklardandır. Kadın ressam Madeleine Lemaire (1845-1928)'in *Öğleden Sonra Nakış* tablosu (Resim 167), adı gibi kendisi de figürleriyle, ışık ve renkleriyle şiirsel bir görünüm sunmaktadır. Kadınların her birinin, ayrı gergefte çalışması dikkat çekicidir. Pierre Auguste Renoir (1841-1919)'in kendine has üsluptaki ve tipteki kızları, piramidal dizilimle gergef başında yer almakta (Resim 168); empresyonist üslubu ortaya koymaktadır. Joshua Reynolds (1723-1792)'in, Pierre Auguste Renoir'ın ve Edouard Vuillard'ın resimlerinde üçer figür vardır, ama Vuillard'ın resmindeki iki figür zor görülmektedir (Resim 169). Bu eserde, kumaş ve iplik bolluğu arasında figürler kaybolmuş gibidir. Vuillard'ın üslubu, burada da kendini göstermekte; resmin dağınık yüzeyi, bu boğuk ortamın her ayrıntısını birleştirerek goblen benzeri bir etki yaratmaktadır.

Vuillard'ın annesi ve kız kardeşi, kendi apartman dairesinde küçük bir terzilik işi yürütmektedir; dolayısıyla ressam, bundan etkileşimle böyle bir resim yapmış olabilir.

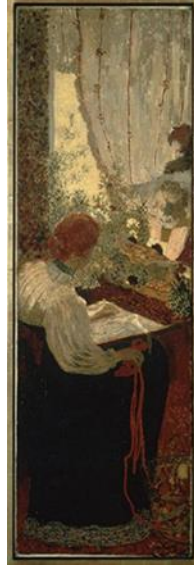


Resim 166: Joshua Reynolds, *Kont II. Waldegrave'in Kızları Lady Elizabeth, Lady Charlotte, Lady Anna*, 1780, Tuval üzerine yağlıboya, 143 x 168.30 cm., Scottish National Gallery

Kaynak: Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sir_Joshua_Reynolds_-_The_Ladies_Waldegrave_-_Google_Art_Project.jpg (25.07.2023)

Resim 167: Madeleine Lemaire, *Öğleden Sonra Nakış*, Tuval üzerine yağlıboya, 129.5 x 200 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Textile Tours of Paris, <https://www.textiletoursofparis.com/blog/embroidery-is-to-haute-couture-what-fireworks-are-to-bastille-day> (25.07.2023)



Resim 168: Pierre Auguste Renoir, *Nakışçılar*, 1902, Tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia

Kaynak: Barnes Foundation, <https://collection.barnesfoundation.org/objects/4723/Embroiderers-%28Les-Brodeuses%29/> (25.07.2023)

Resim 169: Edouard Vuillard, *Pencere Önünde Nakış*, 1895-1896, Tuval üzerine yağlıboya, 177.7 x 65.6 cm., Museum of Modern Art, New York City

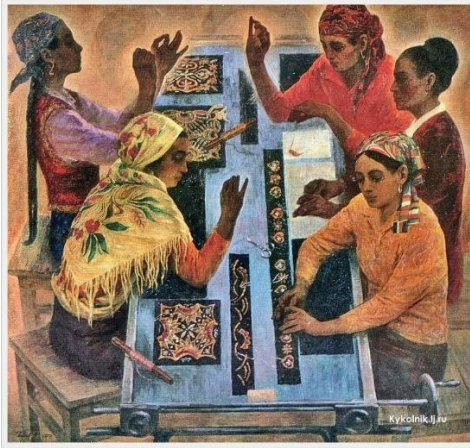
Kaynak: MOMA, <https://www.moma.org/collection/works/79443> (25.07.2023)

Resim 170: Alfonso Guerra Calle, *Nakışçılar*

Kaynak: Live Journal, <https://kayra76.livejournal.com/53438.html> (25.07.2023)

Üç figürlü bir diğer resim ise çağdaş ressamlardan Alfonso Guerra Calle (1950-2020)'ye ait *Nakışçılar* tablosudur (Resim 170). Üç kadından biri kasnağını işlerken diğer ikisi yün çilesini sarmaktadır. Böyle kalabalık sahnelerde, bazen kadınların farklı dikiş nakış, örgü vb işlerle uğraştığı görülebilmektedir.

Kalabalık halinde nakış işleyenleri tasvir eden bir resim örneği, Perov Alexander Petrovich (1936-...)’in, *Buhara'nın Altın Terzileri* başlıklı tablosudur (Resim 171). Çağdaş resim örneklerinden biri olması, bu konudaki sayılı kalabalık kompozisyonlardan biri olması ve Orta Asya’dan bir örnek olması itibarıyla dikkat çekicidir. Geleneksel giysiler içindeki beş kadın, gergef başında karşılıklı oturmakta ve nakış işlemektedir. Gergefin yerleştirilişi de, diğer resimlerden farklıdır ve böylece tüm nakış motifleri görülebilmektedir. Orta Asya’nın en eski yerleşimlerinden biri olan Buhara, dokumacılık ve nakışçılık alanlarında gelişmiştir ve bu resim başlığında kastedilen, altın iplikle yapılan nakışçılık olmalıdır. Orta Asya’dan Uzakdoğu’ya gidildiğinde de, bir gergef başında üç Çinli kadın karşımıza çıkmaktadır (Resim 172). Uzakdoğu’da nakışçılıkla ilgili sahnelere sıklıkla rastlanmakta ve bunlar, günümüze kadar devam etmektedir. Bu resimde, kadınlar nakışı inceleyip üzerinde konuşuyor gibidir. Resim isminde, masa (ing.table) kelimesinin kullanılması bu bağlamda düşünülebilir.



Resim 171: Perov Alexander Petrovich, *Buhara'nın Altın Terzileri*, 1974

Kaynak: Live Journal, <https://kayra76.livejournal.com/53438.html> (25.07.2023)

Resim 172: Çin ekolü, *İç Mekânda Nakış Masasında Üç Kadın*, 19.yüzyıl, İpek üzerine yağlıboya, 46.4 x 60 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Mutual Art, <https://www.mutualart.com/Artwork/Three-Women-at-an-Embroidery-Table-in-an/B07F2CAAE1939A4D> (25.07.2023)

Kalabalık nakışçı sahnelerinde, iç mekândan dış mekâna geçişin örnekleri olarak çağdaş Rus kadın ressam Victoria Kharchenko (1978-...)’nun iki tablosu örnek olarak verilebilir.

Kharchenko, iç mekân resmine gergefleri başında üç kadını gösterip şiirsel bir isim vermiştir; *Sonsuzluğun Desenleri* adlı resim (Resim 173), biçimsel olarak bir anlamda Petrovic'in resmini (Resim 171) hatırlatmaktadır. Kharchenko'nun, benzer konulu dış mekân resmi ise *Sichuan Eyaletindeki Nakışçılar* ismini taşımaktadır (Resim 174). Burada, Çinli dört kadın nakışçı, bahçede ve gergef başındadır. Belirtildiği üzere Uzakdoğu ülkelerine, özellikle Çin'e ait gergef ve kasnak işleyen resimleri dikkat çekicidir ve geçmişten gelenek, hem nakış hem resim sanatı anlamında sürdürülmektedir.



Resim 173: Victoria Kharchenko, *Sonsuzluğun Desenleri*

Kaynak: Fine Art America, <https://fineartamerica.com/profiles/victoria-kharchenko?tab=artwork&page=1> (25.07.2023)

Resim 174: Victoria Kharchenko, *Sichuan Eyaletindeki Nakışçılar*

Kaynak: Fine Art America, <https://fineartamerica.com/profiles/victoria-kharchenko?tab=artwork&page=1> (25.07.2023)

Bu bölümde, şimdiye kadar ortaya konan resimlerde, nakış işleyenler, iç mekanlarda karşımıza çıkmıştır; ama açık havada da kadınların, gergef ya da kasnakta nakış işlediği görülmektedir. Yine farklı ülkelerden, farklı üsluplarda resimler söz konusudur (Resim 175, 176, 177, 178, 179). Kadınlar, tek ya da kalabalık sahnelerde, karşıdan, profilden ya da çaprazdan gösterilmiştir. Bazı resmin arka planında dağlar, bazısında ağaçlar, bazısında ise binalar görülmektedir. Bu resimlerden Mikhail Nesterov'a ait olanda (Resim 176), ressam, gergef işleyen eşini tasvir etmiştir. Yukarıda da eşlerini, böyle resmeden ressamalara yer verilmişti, ama onlar iç mekandaki kadın portreleriydi.



Resim 175: Paul Serusier, *Nakışçı*, Musee des Beaux-Arts, Nantes, Fransa

Kaynak: Meisterdrucke, <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Paul-S%C3%A9rusier/82932/The-Embroideress-.html> (25.07.2023)

Resim 176: Mikhaïl Nesterov, *Ekaterina Nesterova'nın Portresi*, 1909, Tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon

Kaynak: Wikiart, <https://www.wikiart.org/en/mikhail-nesterov/portrait-of-ekaterina-nesterova-1909> (25.07.2023)

Resim 177.: Henry Woods, *Nakışçı*, 1911, Yağlıboya, 90.17 x 59.69 cm.

Kaynak: Golden Age Paintings, <http://goldenagepaintings.blogspot.com/2010/05/henry-woods-embroideress.html> (25.07.2023)

Resim 178: Catherine Carlier, *Alpler'de Nakışçılar*, 1994

Kaynak: Artmajeur, <https://www.artmajeur.com/catherine-carlier/tr/artworks/8574430/les-brodeuses-dans-les-alpes-jpg> (25.07.2023)

Resim 179: Çinli Kadın Nakış İşlerken (Pu-Qua'nın resminden), 1799, Litograf

Kaynak: Frances Chu's Blog, <http://franceschublog.blogspot.com/2011/11/chinese-love-poems-slides-by-zrr-mjf.html> (25.07.2023)

Açık havada nakış işleyenler konusunda, Alman ressam Carl Roux (1826-1894)'nın *Güneşli Bir Öğleden Sonra* adlı tablosu (Resim 180), bir dağ evinin önünde gerçekleşmesi, kadın ile birlikte erkeğin yer alması, ayaklı kasnağın kullanımı, pastoral bir görünüm sunması açısından dikkat çekicidir. Güneşin sıcaklığı, temiz havanın kokusu hissediliyor gibidir. Bu ortamı, keçi

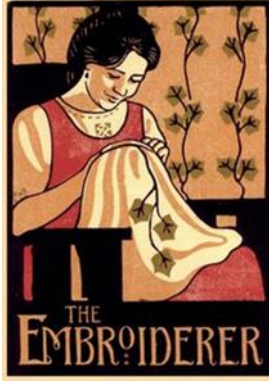
ve diğ er hayvanlar, daha doğal ve gerçekçe kılmalıdır. Tüm bu özellikleriyle diğ er resim örneklerinden ayrılmaktadır. Geleneksel giysiler içindeki figürler, ayrıntılı ve gerçekçe resmedilmi ; o yörenin insanı olduğu gösterilmiştir. Dolayısıyla diğ er resim örneklerindeki insanlar gibi buradakilerin de milliyeti ve sınıfı belli olmaktadır. Sonuçta, nakı  ılık da, gergef ve kasnak kullanımı da, diğ er resim örneklerinde olduğu gibi evrenseldir.



Resim 180: Carl Roux, *G ne li Bir  ğleden Sonra*, 1894, Ahşap  zerine yağlıboya

Kaynak: Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl_Roux_Ein_sonniger_Nachmittag.jpg (25.07.2023)

Tüm bu resim örnekleri haricinde, Art Nouveau tarzında poster, kart ve resimlerde, nakış i leyenlerle kar ıla ılmaktadır. Bunlardan    örneğe, burada yer verilmiştir ve birinde kasnak, ikisinde gergef görülmektedir. Kasnak görülen anonim resimde (Resim 181), işlenen motifle arka plandaki motifler aynıdır. Koltukta oturan ve kompozisyona çapraz yerleştirilen kadın, dikkatle ve zevkle nakı ını yapıyor gibidir. Alice Wanke (1873-1939)'nin kartında (Resim 182), bir gergef etrafında    figür yer almaktadır ve biri, erkektir. Erkek figür, önceki örneklerde de g r ld ğu gibi, gergefteki nakı a ilgi ve hayranlıkla bakıyor gibidir. Henri Privat Livemont (1861-1936)'un resminde (Resim 183) ise profilden görülen kadın, ağ a ların ve   ek lerin önüne yerleştirilmiştir. Gergefteki kuma a,   ek  motiflerini işlemektedir. Livemont'un, bu resme benzer * p Eğiren* resmi de (Resim 205) vardır ve sanki bunlar, çift resim olarak oluşturulmuştur. Aslında bazı ressamların, bu iki konuyu ele alan resimler yaptığı ve bir çift resim gibi tasarladığı görülmektedir.



Resim 181: Anonim, *Nakışçı*

Kaynak: Pinterest, <https://tr.pinterest.com/pin/265290234275778024/> (25.07.2023)

Resim 182: Alice Wanke

Kaynak: Live Journal, <https://v-shabunina.livejournal.com/1083631.html> (25.07.2023)

Resim 183: Henri Privat Livemont, *Nakışçı*, 1904, Renkli litograf, 27 x 37 cm., Özel koleksiyon

Kaynak: Artnet, <https://www.artnet.com/artists/henri-privat-livemont/la-brodeuse-XVSJVrKVcNzEzfFTNrVKeA2> (25.07.2023)

Bunların yanı sıra başta el işi, nakışçılık vb konularındaki dergi kapakları olmak üzere çeşitli dergi kapaklarında, gergef ve kasnak işleyenler ile sıklıkla karşılaşmaktadır. Amerikalı ressam Norman Rockwell (1894-1978), yıllarca *The Saturday Evening Post* dergisi için çalışmış ve kapak sayfası resimlerini yapmıştır. Bu resimlerden birinde (Resim 184), bir genç kız gergef başında nakış işlerken gösterilmiştir. *Needlecraft* adlı derginin, burada örnek verilen iki kapak resmi (Resim 185, 186) ise John Edwin Jackson (1876-1950)'a ait olup birinde gergef, diğesinde kasnak işleyen kadın görülmektedir. Ralph Pallen Coleman (1892-1968) da, *Home Arts* dergisinin kapak sayfasına (Resim 187), elinde kasnak olan bir kadını resmetmiştir.



Resim 184: Norman Rockwell, *The Saturday Evening Post* kapak sayfası, 1 Mart 1924

Kaynak: Norman Rockwell Museum, <https://prints.nrm.org/detail/260769/rockwell-needlepoint-1924> (25.07.2023)

Resim 185: John Edwin Jackson, *Needlecraft* kapak sayfası, Ağustos 1930

Kaynak: Pinterest, <https://tr.pinterest.com/pin/29906785017357804/> (25.07.2023)

Resim 186: John Edwin Jackson, *Needlecraft* kapak sayfası, Nisan 1930

Kaynak: Archive, <https://archive.org/details/Needlecraft193004> (25.07.2023)

Resim 187: Ralph Pallen Coleman, *Home Arts* kapak sayfası, 1936

Kaynak: Artnet, <https://www.artnet.com/artists/ralph-pallen-coleman/home-arts-needlecraft-a-0M1QJAXDnI3PjilqdrYo5w2> (25.07.2023)

Yaklaşık yüz yıldır yayınlanan *New Yorker* dergisinin, 16 Temmuz 1949 tarihli sayısının kapak sayfasındaki resimde de (Resim 188), kasnakta nakış işleyen bir kadın görülmektedir. Norman Rockwell'in ismi, nasıl *The Saturday Evening Post* ile bütünleşmişse kadın illüstratör Mary Petty (1899-1976)'nin ismi de, *New Yorker* ile bütünleşmiştir. Uzun süre derginin illüstrasyonlarını yapan Petty, Peabody Ailesi'ni yaratmıştır. Derginin, söz konusu kapak sayfasında da Bayan Peabody kasnak işlerken görülmektedir. Diğer taraftan daha sonra Amerikalı kadın aktivistlerden olacak olan Mary E. Peabody (1891-1981)'i akla getirmektedir.



Resim 188: Mary Petty, Bayan Peabody Çardakta, *New Yorker* kapak sayfası, 16 Temmuz 1949, suluboya ve mürekkep, 42.86 x 30.63 cm.

Kaynak: Syracuse University Art Museum, <https://onlinecollections.syr.edu/objects/17597/mrs-peabody-in-gazebo> (25.07.2023)

Dergiler haricinde, nakış ile ilgili rehber kitapların kapaklarında da, gergef ve kasnak işleyenlerin resimleriyle karşılaşmak mümkündür. Burada iki örneğe yer verilmiştir ve ikinci kapak resminde, kedi yine karşımıza çıkmaktadır (Resim 189, 190).



Resim 189: S. Annie Frost, *The Ladies' Guide to Needle Work, Embroidery, etc.*, New York, 1877, kapak sayfası

Kaynak: Archive, <https://archive.org/details/ladiesguidetonee00shei/page/n8/mode/1up?view=theater> (25.07.2023)

Resim 190: Corticelli Silk Mills, *Corticelli Lessons in Embroidery*, Georgia, 1904, kapak sayfası

Kaynak: Biblio, <https://biblio.ie/book/corticelli-lessons-embroidery-corticelli-silk-mills/d/1513650835> (25.07.2023)

Son olarak gergef ve kasnak işleyenlerin, kitap resimlerinde ve kartpostallarda resmedildiği görülmektedir. Örneğin *Pamuk Prenses* kitabı için, çağdaş illüstratörlerden Charles Santore (1935-2019)'nin yaptığı resimde (Resim 191), pencere önünde oturan kadının kucağında kasnak, yanında kedi vardır. İlk bakışta Rönesans resimlerini hatırlatmaktadır. *Pamuk Prenses* masalı ise ilk kez 1812 yılında Grimm Kardeşler tarafından yayınlanmıştır. Santore'nin resimlediği versiyonda, masalın başlangıcındaki resimde, Pamuk Prenses'in annesi olan kraliçe görülmektedir. Bu kitapta, masalın başlangıcı şöyledir:

“Bir varmış bir yokmuş, kışın ortasında, kar taneleri tüy gibi yere düşerken, bir kraliçe siyah abanoz çerçeveli bir pencerenin başına oturmuş dikiş dikiyormuş. Dikiş dikerken ve beyaz manzaraya bakarken iğneyi parmağına batırmış ve dışarıdaki karın üzerine üç damla kan düşmüş. Kırmızı damlacıklar beyaz karın üzerinde o kadar net görünüyormuş

ki kendi kendine şöyle düşünmüş: “Ah, kar kadar beyaz, kan kadar kırmızı ve abanoz kadar kara bir çocuğa sahip olmak için neler vermezdim!”. Kısa süre sonra dileği yerine gelmiş ve teni kar gibi beyaz, dudakları ve yanakları kan gibi kırmızı, saçları abanoz gibi siyah olan küçük bir kız çocuğu dünyaya gelmiş. Ona Pamuk Prenses⁴ adını vermişler. Ancak çocuğun doğumundan kısa bir süre sonra kraliçe ölmüş...”⁵.

Dolayısıyla Santore, masalın bu bölümüne uygun bir resim gerçekleştirmiştir; ama masalda dikiş dikmekten bahsedilmektedir. Kasnak, nakış için kullanıldığı gibi dikiş için de kullanılabilir, sonuçta amaç kumaşın gerilmesidir ve gergin kumaşa daha iyi işlem yapılabilir. Resimdeki kumaşın büyükçe olması ve yekpare desenli oluşu, burada dikiş dikildiğini düşündürmektedir. Diğer taraftan bu bir nakış işleme ise ressamın kendisinin böyle bir yoruma gittiği akla gelmektedir. Burada konumuz açısından dikkate değer noktalar, kitapta veya masalda böyle bir konu olması, kraliçenin kasnak kullanması, çağdaş bir illüstratörün böyle bir resim yapmasıdır.



Resim 191: Charles Santore, *Pamuk Prenses* kitabı için

Kaynak: <https://fliphtml5.com/abnfk/fphv/basic> (25.07.2023)

Kartpostallara bakıldığında (Resim 192) ise nakış aleti olarak gergeften ziyade kasnak resmedilmiştir denebilir. Küçük kızlardan yetişkinlere birçok kişi, elinde kasnak ile karşımıza

⁴ Türkçe’ye Pamuk Prenses olarak çevrilmiştir, ama orijinalinde adı “Snow White” yani Karbeyaz/Kar Beyazı’dır.

⁵ Snow White, <https://fliphtml5.com/abnfk/fphv/basic> (25.07.2023)

çıkılmaktadır. Bazen tek başına bazen daha fazla kişi arasında görülen nakış işleyenler, gerçekçi ya da düşsel düzenlemeler içinde görülmektedir. Renklerin de buna göre seçildiği söylenebilir. Ayrıca kedi, köpek, kuş gibi hayvan figürlerine yer verilmesi, yukarıda ele alınan resim örneklerini de hatırlatmaktadır. Bazen kasnaktaki nakışlarda, motifler yerine yazılara yer verildiği; “sevgi”, “evim evim, güzel evim” gibi kelimelerin işlendiği görülmektedir. Böylece konunun sıcaklığı, doğallığı arttırılmakta, olumlu mesajlar verilmektedir. Özellikle kasnak işleyenlerin, estetik bir görüntü oluşturduğu da söylenebilir. Günlük yaşamın içinden bir kesit sunmakla birlikte tablolarıdan fotoğraflara, illüstrasyonlardan kartlara ne kadar yaşamın içinden bir sahne olduğu anlaşılmaktadır.



Resim 192: Kartpostal örneklerinden

Kaynak: Pinterest.com (25.07.2023)

Tüm bu Batı ve dünya sanatı resim örneklerine paralelinde, ele alınan oryantalist resim örneklerine bakıldığında, gergef kasnak işleyen kadınların tek başına, iki kadın veya kalabalıklar halinde gösterildiği görülmektedir. Bazen çocuk ve hayvan figürlerine, bunlarda da rastlanmaktadır. Bu resimlerin çoğu, iç mekan kompozisyonlarıdır. Türk resmindeki gergef ve

kasnak işleyen kadınlara bakıldığında ise tek başına gösterilenlerin daha fazla olduğu görülmektedir. Türk resmindeki örnekler de çoğunlukla iç mekanda geçmektedir. Bu bölümde yer alan resim örneklerinde, erkekler kadınların yanında ya da gergef başında karşımıza çıkarken Oryantalist ve Türk resminde, bu anlamda erkek figürüyle karşılaşmamaktadır. Siyahi hizmetkar da sayılı resim örneğinde görülürken Türk resminde, doğal olarak görülmemektedir. Türk resminde, diğer resim örneklerindeki gibi bebek, çocuk ve hayvan figürleri de karşımıza çıkmamaktadır. Nakışçılık, nesilden nesile geçen bir gelenek de olsa, çeyiz için kullanılsa da Türk resim örneklerinde böyle gösterilmemesi dikkat çekicidir. Genç kızlar nakış işlerken gösterilse de anne, çocuğuna nakış öğretirken ya da yanında bebeği/çocuğu ile resmedilmemiştir. Diğer resim örneklerindeki kuş, kedi, köpek vb hayvanlara da yer verilmemiştir. Ama tüm resimlerde, üslupsal gelişme, döneminin ya da ressamın kendi üslubunun yansıması görülebilmektedir.



Genel iz: Ermeni kadın nakış yapıyor, 1848- (Argine Matbaası arşivi).
Image iz: An-ermenian woman needle working, 1848- (Argine Matbaası arşivi).



Resim 193: Boğos Tatikyan, *Ermeni Kadın Nakış Yapıyor*, 1848, Taşbaskı

Kaynak: Ömer Durmaz, İskender Dereli, *19.yüzyıl İzmir’inde Ressam Boğso Tatikyan ve Tatikyan Matbaası*, İzmir 2021, s.45.

Resim 194: *Ermeni Kadın Nakış Yapıyor*, Le Magasin Pittoresque, 1861

Kaynak: Wikimedia,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Armenian_Woman_doing_embroidery_%2828256431433%29.jpg
(25.07.2023)

Bunlar haricinde, yukarıdaki örneklerle karşılaştırmalı olarak düşünüldüğünde, Osmanlı döneminde yaşamış Ermeni ressam Boğos Tatikyan (1820-1904)’ın taşbaskı resminde (Resim 193), Ermeni kadın, geleneksel giysileri içinde, sedirde oturmuş, kasnakta nakış işlerken karşımıza çıkmaktadır. Canlı renklerin kullanıldığı kompozisyonda, hafif çapraz oturan kadın,

adeta nakışını sergiler gibidir. Yanındaki sepette iplikleri de görülmektedir. Buna çok benzer bir resimle (Resim 194), 1861 tarihli *Le Magasin Pittoresque* dergisinde karşılaşılmaktadır. Aynı başlıklı resimler, aynı yıllara tarihleniyor gibidir. İki resimde de, kadınların saç, giysisi, oturuşu, kasnağı aynı olduğu gibi eşya ve mekan da aynıdır.



Resim 195: *Çocuklara Kiraat*, 15 Sefer 1299, sayı 2, sayfa 12

Kaynak: T.Barutçu, “*Çocuklara Kiraat (1881) ve Sevimli Mecmua (1925) Dergilerindeki Çeviri Metinler ve Dış Dünya Üzerine Bir İnceleme*” [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı Türkçe Öğretmenliği Bilim Dalı, 2010, s.60.

Resim 196: *Çocuklara Kiraat*, 15 Sefer 1299, sayı 2, sayfa 12, ayrıntı

Kaynak: T.Barutçu, “*Çocuklara Kiraat (1881) ve Sevimli Mecmua (1925) Dergilerindeki Çeviri Metinler ve Dış Dünya Üzerine Bir İnceleme*” [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı Türkçe Öğretmenliği Bilim Dalı, 2010, s.54.

Osmanlı çocuk dergilerinden biri olan *Çocuklara Kiraat*, Mehmet Ziya tarafından 23 Aralık 1881-28 Ekim 1882 arasında 18 sayı yayınlanmıştır. İkinci sayısında yayınlanan tercüme yazı ve resim, çalışmamız bağlamında dikkat çekicidir. *İğnenin Gördüğü İş* başlıklı yazıda (Resim 195), iğnenin küçük görülmemesinden, kadın ve erkeğe faydalarından, iğne ile dikiş ve düğme vb dikilip erkek kadın fark etmeden giysiler yapıldığından, insanın doğumundan ölümüne giysiye ihtiyacı olduğundan, erkekler de dikiş yapsa bile bunun kadınlara mahsus olduğundan, fakir kızların gergef alaması da bir benzeri ile bunu yapacağından, yayınlanan resimdeki el gergefinin diz üstünde kullanılabildiğinden, bunların büyük gergeflerdeki gibi dört ayağı değil iki ayağı olduğundan bahsedilmekte; ayrıca küçük okuyucuların, küçük mendillerine işleyebilmesi ve bunu birbirlerine önermesi için resim altına iki çiçek motifi yerleştirildiği yazmaktadır (Barutçu, 2010, s.82-83; Bozbiyık, 2019, s.176-177) (Resim 196). Yayınlanan resim de, yazı gibi yabancı kaynaktan alınmıştır.

Dergi resimlerinden biri de Osmanlı dergilerinden *Servet-i Fünun*'da, Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1914)'in *Nakş-ı Nağmekar* isimli şiiri eşliğinde yayınlanmıştır (Resim 198). Resim, Alman ressam Karl Gampenrieder (1860-1930)'e ait olan *Nakışçı* tablosudur (Resim 197). *Servet-i Fünun* ve dönemin diğer dergileri içinde böyle baskı resimlere yer verilmektedir ve bunlar genellikle yabancı ressamalara ait örneklerdir. Resim altı şiir olarak anılan uygulamalarda, şair, resme göre şiir yazmaktadır. Gampenrieder'in resmine, sadece bir İspanyol sanat dergisinde rastlanmıştır; dolayısıyla resme ait bilgi sınırlıdır ve orijinal renkleri bilinmemektedir.



Resim 197: Karl Gampenrieder, *Nakışçı*

Kaynak: *La Ilustracion Artistica*, No.797, 5 Nisan 1897, s.231.

Resim 198: *Servet-i Fünun*, sayı 308, 23 Kanun-ı Sani 1312 (4 Şubat 1897), s.4

Kaynak: *Servet-i Fünun*, <http://www.servetifunundergisi.com/naks-i-nagmekar/> (25.07.2023)

Nakş-ı Nağmekar

Çekmiş öntüne gergefini bak şu güzel kız	Aheng-i ıttırad ile said gider gelir...
-Saçlar dağınık sine açık hal perişan-	Eyler irade iğneyi nazik enamili.
Avare terenntimler ile nakşına dalmış.	Diğer elin de hizmeti altında gergefin.
Yanında bir sepet çiçek ki neşr-i nefha-i bahar	
Eder. O nefhadan olur cenan ü ruhu neşve-yab.	
Öntünde bir yığın ipek ki renk renk ve su'le-tab	Kimin huzur-ı fikridir ede bu ruhu nağmekar?
Nigah-ı intihabına durur rehin-i intizar.	Kimin fütur-ı hicridir veren bu hüsne inkisar?
Düşmüş zenah ü gerdene bir zıll-i semen-sa.	Niçin bu rütbe i'tina bu taze nakş-ı dil-keşe?
Raz-ı dilini anlatıyor hey'et sima	Aceb kimin nasibidir bu yadigar-ı mütisg-bar?!
O dem-be-dem düşünmeler neş'e-i melalidir.	
O gamlı gamlı nağmeler terane-i hayalidir...	
O ibtisam-ı tiz-per ki durmadan uçar kaçar	San'at-ki sevk-ı şevk-ı tabiatle yükselir-
Remide bir hüma-yı asiyan-e-i cemalidir...	Seyret ne ince hiss ile olmuş muhayyeli
Düşüze beyanat ile ...-perverde-i vicdan-*	Bir böyle nazlı şîr-i samimi-i azrefin!...
Takrir ediyor derd-i garamı halecansız.	
* Düşüze beyanat ile...şermende girizan	
İkrar ediyor aşk-ı nihanı heyecansız.	

Resim 199: Recaizade Mahmut Ekrem, Nakş-ı Nağmekar

Kaynak: M.Kayahan Özgül, *Resmin Gölgesi Şiire Düştü-Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s.63.

Recaizade Mahmut Ekrem de, bu resme bakarak bir şiir yazmıştır. Şairin, *Nakş-ı Nağmekar* şiirinde (Resim 199) dedikleri şöyledir:

İpek, kendilerini seçecek bakışı bekliyor. O derin düşünceler, hüznün neşesidir. O gamlı nağmeler, hayallerin dile gelmesidir. O belirip kaybolan tebessüm, güzellik yuvasından uçmuş ürkek bir hüma kuşudur; düzenli aralıklarla gider gelir. Nazik parmak uçları, iğneyi idare eder; öbür el ise gergefin altında iş başındadır. Kimin düşüncesindeki huzur bu ruha şarkılar söyletir? Bu güzelliğin kalbini kıran kimin ayrılığından doğan elemidir? Bu güzel nakışa bu kadar özen göstermek nedendir? Acaba bu mis kokulu armağan, kime nasip olacak? Sanat ki doğanın verdiği şevkin yönlendirmesiyle yükselir, seyret ne ince duygularla hayal edilmiş böyle nazlı ve pek samimi bir şiirdi bu.

Böylece Recaizade Mahmut Ekrem, genç kızın gergef başındaki halini, nakış işleyişini, duygu dünyasını dile getirmektedir.



Resim 200: *Servet-i Fünun*, sayı 953, 27 Ağustos 1325

Kaynak: M.Kayahan Özgül, *Resmin Gölgesi Şiire Düştü-Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s.206.

Resim 201: *Servet-i Fünun*, sayı 953, 27 Ağustos 1325

Kaynak: Milli Kütüphane, <https://dijital-kutuphane.mkutup.gov.tr/tr/periodicals/catalog/issue/6623> (25.07.2023)

Karşınızda

Sen o pür-reng ü şuh ipeklerle	Bir zamanlar benim bu hasta, <u>zaif</u>
Süslenip nazik ellerinde gülen	Kalbimin safha-i tahassüstüne,
Küçük iğnenle ince bir kumaşın	Bir kadın <u>suzen-i nigahı</u> yle
Yırtarak sine-i tahammülünü	Ve ipek handelerle eğlenerek
Nakş-ı <u>ezhar</u> ederken, ah, ey kız,	Bir çiçek işlemişti, <u>cazib</u> ü şuh
Ve refikan <u>nigah-ı şuhı</u> yle	Bir mukaddes <u>şükufe-i</u> sevda.
Seyrederken senin bu meşgaleni,	Bu çiçek bir zaman gülüp yaşadı;
Fikrimin tar-ı hatıratında	Sonra lakin şita-yı hicranın
İnliyor bir acıklı yad-ı <u>baid</u> ...	<u>Bad-ı</u> zulmüyle soldu, ağlayarak
	Uçtu evrakı pür-melal ü <u>curuh</u>
	Şimdi yalnız, zavallı kalbimde
	Kanayan birçok iğne yerleri var...

Resim 202: Celal Sahir Erozan, *Karşınızda*

Kaynak: M.Kayahan Özgül, *Resmin Gölgesi Şiire Düştü-Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s.207.

Recaizade Mahmut Ekrem gibi Celal Sahir Erozan (1883-1935) da diğerk bir tablo altına *Karşınızda* şiirini yazmıştır (Resim 201). Buradaki tablonun (Resim 200) ressamı belirlenemese bile diğerk resim gibi yabancı bir ressama ait olduğu söylenebilir ve Erozan'ın şiiri şunları ifade etmektedir (Resim 202):

Ah ey kız! Sen o rengarenk, şen şakrak ipeklerle süslenip nazik ellerinde gülen küçük iğnelerle ince bir kumaşın dayanıklı göğsünü yırtarak çiçekler işlerken; ve arkadaşın seni keyifli bakışlarla seyrederken senin bu uğraşın, kafamdaki karanlık anılarda uzak ve acıklı bir geçmişin inlemesine neden oluyor. Bir zamanlar benim bu hasta ve zayıf kalbimin duygusal sahifesine bir kadın, bakışlarındaki ateş ve ipeksi gülüşlerle (veya iğneli bakışlarla) eğlenerek bir çiçek işlemişti. Cazip ve gönül yakan ve kutsal bir seveda çiçeğı! Bu çiçek bir zaman gülüp yaşadı. Ama sonra ayrılık kışının zalim rüzgarıyla ağlayarak soldu. Yapraklar, hüznün ve yaralar içinde uçtu. Şimdi zavallı kalbimde yalnız kanayan birçok iğne yerleri var.

Böylece Erozan, resimde gördükleriyle kendi duygu dünyasını birleştirmiş; acıklı ve hüznünlü geçmiş ile gergefte nakış işleme arasında, iğneler aracılığıyla bağlar kurmuştur.

Ayrıca Türk edebiyatında, Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962)'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanı, 1954 yılında tefrika halinde yayınlandıktan yedi yıl sonra kitap halinde ilk kez basılmıştır. Kitapta şöyle bir bölüm geçmektedir:

“..Hatta orada, o hazlar aleminde Aselban adlı bir de sevgilisi vardı. Tıpkı masallarda olduğu gibi hiç solmayan güller arasında, berrak havuzların başında bülbül sesleri, gül ve yasemin kokuları, serin su şakırtıları içinde kendisi kadar güzel cariyeleriyle saz sohbetleri yapıp eğlenen, yahut penceresinde tek başına oturup dostumuzu düşünme düşünme gergef işleyen bu sevgilinin, güzelliğini hepimiz ezberden bilirdik. Aselban'ın geceden siyah saçları, yıldızlardan daha parlak bakışları, yaseminden beyaz teni, sülünlere hasret ettirecek edalı yürüyüşü vardı..” (Tanpınar, 1987, s.38).

Tasvir edilen bu sahne, hem resimlerde karşımıza çıkan örnekleri, hem de yukarıda bahsi geçen *Pamuk Prenses* masalını ve annesinin resmini akla getirmektedir ve benzetmeler birbirine yakındır. Resim örnekleri olarak da özellikle Oryantalist resimleri hatırlatmaktadır. Gergef işleyen sevgilinin güzelliğı, aklının başka yerde olması, fiziksel özellikleri, havuz başında diğerk cariyelerle eğlenmesi ya da pencerede tek başına oturması vb., resimlerde de karşımıza çıkmaktadır. Çocuk dergisinden diğerk dergilere ve edebiyata, yayınlanan resimler, şiirler, metinler, gergef ve kasnak işleyenler konusu, tarihi ve diğerk görsel örnekleriyle örtüşmektedir.

Yukarıda bahsedilen, çeşitli yabancı dergilerin kapak sayfalarındaki gibi Türkçe dergi örnekleri de olabilir, ancak binlerce resim içinde figürlü olana rastlanmamış; genelde, kasnak ve kasnakta kanaviçe görsellerinin kullanıldığı görülmüştür. Ancak *Gergef* adında bir edebiyat dergisi, *Bizim Gergef* adında da bir kültür fikir dergisi yayınlandığı anlaşılmıştır; bunlar, nakış dergileri değildir ama bu isimlerin verilmesi dikkat çekicidir. Kartlar da yabancı örneklere benzer örnekler halinde basılmıştır. Fotoğraflarda ise daha çok karşımıza çıkan okullardaki biçki-dikiş sergileri olmuş, dolayısıyla gergef ya da kasnak işleyenleri faal halde gösteren çok örneğe rastlanmamıştır. Ulaşılabilenlerden iki fotoğrafa burada yer verilmektedir. Bunlardan biri stüdyo fotoğrafı izlenimi verse de *Anadolu'nun Nakışçıları / Anadolu'daki Türk Köylüleri*'ni (Resim 203) karşımıza çıkarmaktadır. İki gergef etrafında oturan ya da ayakta duran kadınlar, küçük kız çocukları ve bir erkek çocuğu görülmektedir. Gergefte nakış yapar gibi görünen kadınların arasındaki iki kadın da dikiş diker gibidir. İkinci fotoğraf (Resim 204) ise okulda ya da bir kursta verilen nakış dersini göstermektedir. Hocaları başlarında olan kızlardan bazısının elinde kasnak vardır; bazısı ise dikiş dikmektedir. Stüdyo fotoğrafındaki poz verme hali, burada yerini gerçekçiliğe ve doğallığa bırakmıştır.



Resim 203: Anonim, *Anadolu'nun Nakışçıları / Anadolu'daki Türk Köylüleri*, fotoğraf

Kaynak: Christine Peltre, *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadınlar*, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s.37.



Resim 204: Anonim, fotoğraf

Kaynak: Christine Peltre, *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadınlar*, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s.36.

SONUÇ

Sanat tarihinde nakış işleyen kadınlar, uzun bir geçmişe sahip olup çok sayıda sanatçı tarafından tema olarak ele alınmıştır. Bu konulu resimler, genellikle gerçekçi bir tarzda işlenmiştir. Ressamlar, gergef veya kasnak işleyenleri resmederken ayrıntıları ve duygularını vermiş; kadınların günlük hayatından enstantaneleri tuvallerine taşımış olmuştur.

Osmanlı kadınlarının kültürel mirasının dikkate değer bir yönü de nakış işlemeciliğidir. Genellikle mendil, havlu, peştamal, yağlık, seccade, masa örtüsü gibi kumaşları işleyen Osmanlı kadınları, yetenekli birer nakışçıdır. Nakış ustaları, genç kızlara nasıl nakış yapılacağını öğretmiştir. Nakış ustası olarak seçilen “aşina kadınlar”, ergenlik çağına erişmemiş küçük yaşlardaki kız çocuklarından başlayarak toplumun her kesiminden ve her yaşta kadınına ders vermiştir. Nakış, Osmanlı toplumunda değerli bir beceridir ve bu beceri, aynı zamanda anneden kızı aktarılmıştır. Diğer birçok kültürde olduğu gibi, Osmanlı döneminde de Cumhuriyet döneminde de nakış, geleneksel olarak “kadınsı” bir zanaat olarak görülmüştür. Osmanlı döneminde kadınlar öncelikle yemek pişirme, temizlik ve çocuk bakımı gibi ev işlerinden sorumludur. Evde nakış yapanlar için bu aynı zamanda birbirleriyle bağ kurmalarının ve deneyimlerini paylaşmalarının da bir yolu olmuştur. Hatta kimisi, yaptığı nakışları dışarıda satarak para kazanmıştır.

18. yüzyılda bazı Avrupalı ressamın tablolarında nakış işleyen kadınlara yer verdikleri görülmektedir. Ancak bu ressamın gerçekten harem ortamlarına erişimlerinin olması ve orada nakış işleyen kadınlara tanıklık etmiş olmaları pek olası değildir. Bunun yerine, bazı gayrimüslim kadınları ticari amaçlarla nakış işledikleri ortamlarda gözlemlemiş ve daha sonra onları resimlerinde harem ya da harem benzeri mekanlara yerleştirmiş olmaları mümkündür (Faruqi, 2014, s. 146).

18.-19.yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu’na gelen Batılı kadınlar, Osmanlı kadınlarının nakış becerilerine dikkat çekmiş, bu nakışları değerli bulmuş ve genellikle hatıra ya da hediye olarak satın almıştır. Böylece Batı’daki alışılmış Osmanlı ya da Doğulu kadının imajının değişmesinde de rol oynamışlardır.

Oryantalist resimlerdeki nakış işleyen kadınlar da bu olumlu imajı destekler tarzdadır. Kadınlar, geleneksel kıyafetleri ile, genellikle ev içinde nakış veya diğer iğne işleriyle uğraşırken tasvir edilmiştir. Kadınların etrafı halı, minder ve gaz lambası gibi Doğulu nesnelerle çevrilidir. Bu eserler, Osmanlı kadınlarının yaşamlarına bir bakış sunarken yaratıcılıkları, becerileri ve kültürel gelenekleri hakkında da fikir vermektedir. Kadınlar, tipik olarak haremden veya ev

içlerinde, zengin ve süslü bir dekorla çevrelenmiş olarak ve izleyicinin bakışlarından habersizmiş gibi ağırbaşlı bir ifade ile resmedilmiştir. Nakış yapan bu kadınlar, yaptıkları işe odaklanmış; sabır, dikkat ve titizlik gösterir vaziyettedir. Bir yandan da yaratıcılıklarını sergileyen kadınlar, motiflerle iç dünyalarını dışa vurur gibidir. İç mekanlarda gösterilen nakışçılar, genellikle pencere önünde ya da ışık alan konumdadırlar; çünkü yaptıkları nakışı iyi görmeleri gerekmektedir. Ayrıca gergef ve kasnak boyutları değişebilmekte; kısa veya uzun ayaklı örnekleri görülebilmektedir. Büyük parçaların gergefte, küçük parçaların kasnakta işlendiğini kesinlikle söylemek mümkün değildir. Aynı şekilde gergefin sadece yere basan ayakları olduğu da söylenemez; küçük boyutlu olanlar kucakta kullanılabilir. Dolayısıyla biçimleri de, işlenen kumaşların boyutları da ve nakış türleri de değişebilmekte; bazen gergef ile kasnak birbirinin yerine kullanılabilir.

Oryantalist resimlerde, nakış işleyenler, gergef ve kasnak kullanırken resmedilmiştir. Tek kadının, iki kadının, bir kadın bir erkeğin, üç veya daha fazla kadının bir arada gösterildiği resimler mevcuttur. İki, üç ya da daha fazla kadının olduğu sahnelerde, bazen biri nakış işlerken diğerleri durmakta; bazen hepsi nakış işlemekte, bazen de nakış yapanın yanında ip eğiren, yün saran figürler bulunmaktadır. Bazı resimlerde ise bebek, çocuk, kuş veya başka hayvanlar görülmektedir; bunlar genelde evcil ya da egzotik hayvanlardır. Nadir resim örneklerinde ise nakışçı erkekler karşımıza çıkmaktadır. Yağlıboya resimlerin yanı sıra suluboya ya da çeşitli baskı tekniklerinde resimler yapılmıştır.

Oryantalist resimlerde nakış kullanımı, Doğu'nun egzotik ve gizemli atmosferini çağrıştırmaya yardımcı olurken, Türk resimlerine ulusal kimlik, halk sanatı ve kültürel mirasın bir sembolü olarak yansımıştır. Oryantalist resimdeki gergef ve kasnak işleyenlerin kompozisyon düzenine benzer örneklerle Türk resminde de karşılaşılmaktadır. Ama Türk resmi örneklerinde, oryantalist resimlerdeki gibi bebek, çocuk, erkek ve hayvan figürlerine rastlanmamaktadır. Ayrıca oryantalist resimdeki eşya zenginliği, Türk resminde yoktur. Diğer taraftan Türk resminde de yazmacılık zanaatına ve Şile bezine göndermeler olduğu görülürken Oryantalist resimde buna benzer farklı örnekler yoktur.

Oryantalist resimde nakış işleyenler, gergef ile tasvir edilmiştir. Buna, Avrupalılar'ın uzun yıllar gergef kullanması etki etmiş olabilir. Türk resim sanatında nakış yapan kadınların tasviri ise genellikle “gergef” adı altında isimlendirilmiştir. Bu isimlendirme, halk arasında da “gergef işlemek” teriminin daha yaygın kullanılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Örneğin “kasnak işlemek” denmemektedir; belki de bu yüzden Türk resim örneklerinde kadın figür, kasnakta nakış yapıyor olsa bile gergef işleyen olarak ifade edilmiştir. Bu çalışmada, gergef-kasnak

tarihçesi ve terminolojisine değinilmiştir. Buna bağı olarak kelimelerdeki ve yabancı dillerdeki karşılıklarıdaki karışıklığın, resim isimlerine yansıdığı görülmüştür. Resim isimlerinde gergef ve kasnak kelimeleri dışında, nakış, nakışçı, nakış yaparken, iğne işi vb konuyla bağlantılı isimlendirmelerin yapıldığı görüle bile konudan bağımsız şiirsel isimlere yer verildiği de anlaşılmıştır. Dokuma, tezgâh gibi kelimeler gündeme geldiğinde ise ayrıca bir karışıklık olabilmektedir, çünkü o zaman da kumaş ya da kilim, halı, goblen dokuma görülmekte ve bazen dikeyine kullanılan halı dokuma tezgâhı ile karıştırılmaktadır.

Diğer taraftan illüstrasyonlarda, dergi ve kitap kapak sayfalarında, posterlerde, kartlarda, fotoğraflarda nakış işleyenlerle karşılaşmaktadır. Böylece resimlerin yaygınlaştığı ve birçok kişiye ulaştığı anlaşılmakta; böylece belki de günlük hayattan bir kesit olmakla birlikte resim konusu olarak benimsenmesinde etkili olduğu düşünülebilmektedir. Bu çalışmada, Oryantalist ve Türk resmi örneklerindeki gergef ve kasnak işleyenler bir araya getirilmiş, Avrupa ve dünyadan çeşitli ve seçilmiş resimlerle karşılaştırılmıştır. Dolayısıyla bu tema, farklı dönemlerde, farklı resim üsluplarında ve tekniklerinde, bir anlamda görsel her tür malzemede görülmektedir. Ayrıca her milletten, her sınıftan, her yaştan kişinin nakış yaptığı, gergef ya da kasnak kullandığı anlaşılmaktadır. Özellikle bir kişinin, elinde kasnakla görünümü, aynı zamanda estetik bir görüntü vermekte, adeta kadının zarafeti ile birleşmektedir. Tüm bunlar konunun evrenselliğini ve sürekliliğini göstermekte; gelenekselliği ve kültürel mirası da ortaya koymaktadır. Ayrıca burada ele alınan dünya resim örneklerine bakıldığında, özellikle Rusya ve Rusya'dan ayrılan çeşitli cumhuriyetlerde, Uzakdoğu ülkelerinde, Balkanlar'daki resimlerin daha fazla olduğu görülmüştür. Bosna'dan Malezya'ya, Hırvatistan'dan Çin'e, Ukrayna'dan Japonya'ya, Amerika'dan Özbekistan'a, İspanya'dan Rusya'ya vb örnekler sıralanabilir. Tüm dünyada ve tüm zamanlarda resimleri olmakla birlikte nakış işleyenlerin, bu coğrafyalarda daha belirgin olması dikkat çekicidir; çünkü bir anlamda bu ülkelerin toplumsal yapısı, geleneğe ve kültüre saygısı, nesilden nesile aktarımı bir kez daha resimlerle vurgulanmış olmaktadır. Günümüze kadar ulaşan, gergef ve kasnakta nakışçılık, aynı zamanda modada da etkilidir, çünkü nakış çeşidi çok olduğu gibi farklı alan ya da türlerde karşımıza çıkabilmektedir. Bugün modada, giysilerde iğne işi, dantel işi vb karşımıza çıkmaya devam ettiği gibi, "haute couture" giyimde de etkilidir. Hatta nakış sanatında dünya çapında tanınan, büyük moda ve haute couture evlerinde çalışan, Fransız özel tasarım nakışçısı François Lesage (1929-2011), *Bastille Günü için havai fişekler ne ise, Haute Couture için de nakış odur* ifadesini kullanmıştır (Devaney, 2023). Lesage'ın atölyesi, bugün Chanel'in bir parçasıdır.

Sadece Oryantalist ve Türk resminde değil, diğerlerinde de görülen bir özellik, nakış işleyenleri gösteren bir ressamın birkaç kez aynı konuyu ele alabilmesidir. Bunlar arasında kadın ressamlar da bulunmaktadır. Hatta ressamlar, eşlerini veya annelerini, nakış yaparken resmetmiştir. Ressamların bu konuyu resmedilmeye layık görmesi, geleneği ya da nakışçılığı ön plana çıkarmak istemesi, kendini yakın hissetmesi gibi nedenlerle gergef ve kasnak işleyenleri defalarca resmettiği düşünülebilir. Birbirlerinden etkilendikleri, kopyaladıkları da görülmüş; ressamların gördükleri eğitimin, ders aldıkları ressamların, ailelerinde nakışla/dokumayla ilgili kişilerin de etkili olduğu anlaşılmıştır. Hatta bu resamlardan bazılarının, nakış işleyenler gibi, örgü ören, dikiş diken, ip eğiren, çorap ören kişileri resmettikleri de belirlenmiştir. Dolayısıyla ressamların, bu tür zanaat ya da günlük uğraşlara önem verdiği söylenebilir. Örneğin bu çalışmada yer alan resamlardan bazılarının böyle resimlerine örnek verilecek olursa H.P.Livemont ve M.J.Lemaire'in ip eğirenleri (Resim 205, 206), Oryantalist F.A.Bridgman'ın (Resim 207, 208) ve diğer resamlardan P.Serurier, G.Stuart, W.McGregor Paxton, C.Larsson, E.Vuillard, P.A.Renoir'ın dikiş diken kadınları sıralanabilir (Resim 209, 210, 211, 212, 213, 214).



Resim 205: Henri Privat Livemont, *İplik Eğiren*, 1904, litograf, 27,5 x 37 cm.

Kaynak: Invaluable, <https://www.invaluable.com/auction-lot/henri-privat-livemont-1861-1936-two-art-nouveau-p-21-c-24a4965b88> (25.07.2023)

Resim 206: Madelaine Jeanne Lemaire, *İp Eğiren ve Çay*

Kaynak: Centerblog, <http://annacatharina.centerblog.net/16669-madeleine-jeanne-lemaire-french-1845-1928> (25.07.2023)



Resim 207: Frederick Arthur Bridgman, *Dikiş Dersi*

Kaynak: Artvee, <https://artvee.com/dl/the-sewing-lesson-2/> (25.07.2023)

Resim 208: Frederick Arthur Bridgman, *İç Mekân*, Tuval üzerine yağlıboya, Özel kolaksiyon

Kaynak: Meisterdrucke, <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Frederick-Arthur-Bridgman/821363/Ev-%C4%B0%C3%A7-Mekan-Sahnesi%2C.html> (25.07.2023)



Resim 209: Paul Serusier, *Dikiş Diken*

Kaynak: WahooArt, <https://en.wahooart.com/@/8XYQQ4-Paul-Serurier-The-sewer> (25.07.2023)

Resim 210: Gilbert Stuart, *Mrs. Richard Yates*

Kaynak: Pixels, <https://pixels.com/featured/mrs-richard-yates-gilbert-stuart.html> (25.07.2023)

Resim 211: William McGregor Paxton, *Dikiş Diken Kadın*

Kaynak: Garystockbridge, <https://garystockbridge617.getarchive.net/amp/media/william-mcgregor-paxton-1919-woman-sewing-746e3d> (25.07.2023)

Resim 212: Carl Larsson, *Dikiş Diken Kız*, 1911

Kaynak: Reddit, https://www.reddit.com/r/museum/comments/q4ioo1/carl_larsson_girl_sewing_1911/ (25.07.2023)

Resim 213: Edouard Vuillard, *Madam Vuillard Dikiş Dikerken*, 1920, Ahşap üzerine yağlıboya, 33.7 x 35.8 cm., National Museum of Western Art

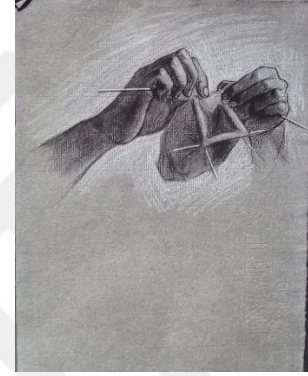
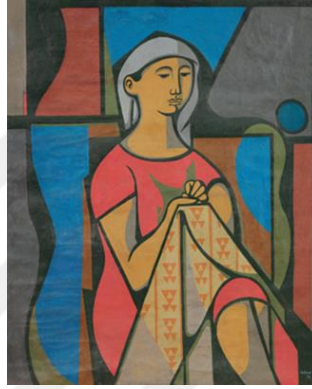
Kaynak: Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89douard_Vuillard_-_Madame_Vuillard_Sewing_-_Google_Art_Project.jpg (25.07.2023)

Resim 214: Pierre Auguste Renoir, *Lise Dikiş Dikerken*, 1866, Tuval üzerine yağlıboya, 55.88 x 45.72 cm., Dallas Museum of Art

Kaynak: Wikipedia, https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Lise_Sewing_-_1866.jpg (25.07.2023)

Bu çalışmada yer alan Türk ressamların da, aynı yabancı ressam gibi örgü ören, dikiş diken, ip eğiren, çorap ören kişileri resmettikleri görülmektedir. Örneğin Ruhi Arel, Hikmet Onat, Nurullah Berk, Avni Lifij'in dikiş diken ve örgü ören kadın resimleri vardır (Resim 215, 216,

217, 218, 219, 220). Yukarıda resim örneği olmayan ama dikiş dikenleri resmeden diğer Türk ressamaları arasında ise Halil Paşa, İbrahim Çallı, Melek Celal Sofu (1896-1976) vb sayılabilir.



Resim 215: Ruhi Arel, *Yün Eğiren Kadın*, 1926, Mukavva üzerine yağlıboya, 24 x 16 cm.

Kaynak: Önder Çetin, *Ruhi Arel ve Sanatı* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2004, s.345.

Resim 216: Hikmet Onat, *Ağaçlar Altında Dikiş Diken Kadın*, Tuval üzerine yağlıboya, 74 x 89 cm., İzmir Resim ve Heykel Müzesi

Kaynak: K.Giray, *Hikmet Onat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s.96.

Resim 217: Hikmet Onat, *Dikiş Diken Kadın*, Duralit üzerine yağlıboya, 42 x 41 cm., Murat Onat koleksiyonu

Kaynak: K.Giray, *Hikmet Onat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s.97.

Resim 218: Nurullah Berk, *Örgü Ören Kadın*, 1981, Tuval üzerine yağlıboya, 116 x 89 cm., İstanbul Modern Sanat Müzesi

Kaynak: İstanbul Modern Sanat Müzesi,
<https://www.istanbulmodern.org/en/collection/collection/5?t=3&id=1005> (25.07.2023)

Resim 219: Nurullah Berk, *Dikiş Diken Kadın*,

Kaynak: Pinterest, <https://in.pinterest.com/pin/581105158166472184/>

Resim 220: Hüseyin Avni Lifij, *Eller*, Kağıt üzerine karakalem ve beyaz boya kalem, 31 x 22 cm., B.Aksoy koleksiyonu

Kaynak: Ahmet Kâmil Gören, Avni Lifij, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s.181.

Tüm bunların yanı sıra son olarak Gottlieb Emil Rittmeyer (1820-1904)'ın *St. Gallen'da Ticaret ve Endüstri* tablosu (Resim 221), çalışmamız kapsamında farklı ve dikkat çekici bir

örnektir. Aynı zamanda konuyu özetleyen, belge değeri taşıyan ve dokumacılık ile nakışçılığın önemini ve ticaretini ortaya koyan bir tablodur. Öncelikle tablonun ressamı ve arka planı hakkında bilgi vermek yararlı olacaktır.

Ressam Gottlieb Emil Rittmeyer (1820-1904), zengin nakış girişimcisi/ dokuma tüccarı Jacob Bartholome Rittmeyer (1786-1948)'in oğludur. 1829'da aile, St. Gallen'e taşınmış ve atalarından gelen dokumacılık işini sürdürmüştür. Ancak ithalat yerine St. Gallen tekstil ürünleri ihracatına odaklanmaya başlamıştır. Gallen'den, o zamanlar nadir bulunan Türk kırmızısı pamuklu kumaşların yanı sıra “beyaz altın” denilen, genellikle el işlemeli beyaz keten kumaşlar gelmektedir. Bunlar Almanya'ya ya da Amerika'ya ihraç edilmektedir. St. Gallen'in keten endüstrisi ihracat ticaretine odaklanmış ve tüccarlar müşteri bulmak için tüm Avrupa'yı dolaşmıştır. St.Gallen'den gelen keten, ilk olarak Cenova'da (1262), Venedik'te (1362), Padua'da (1368), Milano'da (1375), Frankfurt am Main'de (1371) ve Nürnberg'de (1387) ortaya çıkmaktadır. Zamanla St.Gallen'deki üretim daha kapsamlı hale gelmiş ve ticaret ağı büyümüştür. 16.yüzyılın ortalarında, burada her yıl yaklaşık 20.000 uzunlukta kumaş (her biri yaklaşık 100 metre uzunluğunda ve bir metre genişliğinde) üretilmektedir -ki bu, örneğin, uç uca birleştirildiğinde St.Gallen ile Kiev arasındaki mesafeye karşılık gelmektedir. Orta Çağ'dan bu yana St.Gallen ve çevresinde pamuk yetiştirilmiş, iplik eğrilip keten dokunmuştur. Ağartılıp boyanan bitmiş kumaş, sunumu sırasında sıkı bir incelemeye tabi tutulmakta ve ardından resmi bir işaretle (G harfi) damgalanmaktadır. St. Gallen'in kumaş ticaretinden elde ettiği kazançlar o kadar büyük ki, uzun mesafe tüccarları, kumaşı satmak için Avrupa'nın her yerindeki pazarlara ve fuarlara seyahat etmektedir. Kumaş o kadar değerliydi ki tartmak için altın paralar kullanılmaktaydı; keten üretimi, St.Gallen'e prestij, refah ve ün getirmiştir. St.Gallen'li tüccarlar, evlerine, dünyanın dört bir yanından gelen mallar ve izlenimlerle dönmektedir. 1750 yılı civarında St.Gallen'li bir tüccar, Lyon'daki fuarda ipek üzerindeki Türk işlemelerini keşfeder. Bu, Doğu İsviçre'de, keten ve pamuk üzerine el nakışına yönelik tutkuyu arttırarak St.Gallen'deki nakış endüstrisinin altın yıllarını müjdelemektedir. 1700'lü yıllarda St Gallen'deki dokumacılar, Türk kadınlarının ipek işleme ve bu zanaatı geliştirme biçiminden ilham almıştır; hatta Doğu İsviçre kadınlarına, zanaatlarını öğretmek için Türk el nakışçılarından tutulduğundan bahsedilmektedir. 1700'ün sonuna gelindiğinde kasabada yaklaşık 40.000 nakışçı vardır. Bu zanaat, nesilden nesile aktarılacak, kızlar annelerinden öğrenecek ve her çeyizde bu narin nakış ve dantel işinden bulunacaktır. Bunlara bağlı olarak Rittmeyer'lar ve Emil Rittmeyer'in yaptığı tablo, önem kazanmaktadır.



Resim 221: Gottlieb Emil Rittmeyer, St. Gallen'da Ticaret ve Endüstri, 1881, Tuval üzerine yağlıboya, Textilmuseum St. Gallen
Kaynak: Textilmuseum St. Gallen, https://www.textilmuseum.ch/wp-content/uploads/2022/04/Publikation_gut_engl.pdf (25.07.2023)

Baba Rittmeyer, yeni nakış makineleri icat etmiş; nakış şirketi kurup fabrika açmıştır. Onun yolundan gidenler olsa da nakış makinesinin yaptığı, el nakışı gibi kaliteli ve değerli olmamıştır. Oğul Rittmeyer, Münih Kraliyet Sanat Akademisi'nde ressam, fresko ustası, illüstratör Wilhelm von Kaulbach (1805-1874) ve Nazarenler'den Peter von Cornelius (1783-1867)'dan eğitim almış ve burada şair, yazar Gottfried Keller (1819-1890) ile tanışmıştır. 1843 yılında St. Gallen'e döndükten sonra Rittmeyer, babasının ipek nakış işinde ressam ve illüstratör olarak çalışmıştır. Bir süre Anvers'te bulunmuş; daha sonra dört yıl Paris'te kalmıştır. 1855'te St. Gallen'e dönmüş ve geri kalan ömrünün çoğunu burada geçirmiştir. Bu verimli ve yaratıcı döneminde, *St. Gallen'da Ticaret ve Endüstri* tablosunu yapmıştır. Resimde 19. yüzyılın sonlarında dünya nakış ticareti gösterilmektedir. Sütunun solunda nakış desenlerini tasarlayanlar, yanında ise fabrika bacaları ve lokomotif yer almaktadır. Ortadaki telgrafçı, St. Gallen'den Zürih'e kadar uzanan en eski İsviçre telgraf hattını (1852) işaret etmektedir. Sağ taraftaki ihracatçı, yaptığı nakışları dünyanın her yerinden gelen temsilcilere sunmaktadır. Tablodaki bazı figürlerin milliyeti, giysileri ve fiziksel özelliklerinden dolayı anlaşılabilmektedir. Kompozisyona aralıklı olarak yerleştirilen dokumalar, yünler, haritalar ve dünya küreler, bu canlı pazar yerini ve uluslararası ticaret ortamını gerçekçi kılmaktadır. Hareket halinde olmaları, poz verir gibi olmamaları, insanların önden arkadan yandan görülmeleri, birbirleriyle konuşur gibi gösterilmeleri, doğallığı arttırmaktadır. Kimisi yünü incelerken, kimisi dokumaya bakarken, kimisi elindeki satmaya çalışırken, kimisi tartışır gibi, kimisi de düşünceli bir haldeyken karşımıza çıkmaktadır. Ressam, film sahnesi gibi ve ayrıntılı bir üslup izlemiştir; genel bakıldığında, Nazarenler'in üslubunu hatırlatmaktadır -ki ressamın, hocalarından biri de o gruptandır.

Rittmeyer'in tarihi tablosu, bazı rahatsız edici soruları da gündeme getirmektedir. Bölgesel üretim ile keten ve işlemeli pamuk ürünlerinin küresel ticaretinden önemli sahneler gösterilmektedir. Sanayileşme, küreselleşme ve sömürgeleştirme açısından çok önemli olmasına rağmen pamuk, oldukça önemsiz bir hammadde olarak öne çıkmaktadır. Bu tablo, bazı yerlerde köleliğin çoktan kaldırılmış olmasına rağmen ırkçı teorilerin yaygın olduğu ve genel olarak kabul edildiği bir dönemde, 1881'de yapılmıştır. O dönemde insanların eşit olmadığı ve fiziksel özelliklerine göre sınıflandırılabilceği kanaati hakimdir. Bu inanç tabloda açıkça hissedilmekte ve en sağda etnik grupların kalıplaşmış tasvirleri görülmektedir. Tarihi

resimler, kesinlikle St.Gallen'in keten ticaretini yüceltmektedir. Aslında şehirdeki ve kırsal kesimdeki iş süreçlerinin gerçekten de bu kadar çekici olup olmadığı şüphelidir⁶.



Resim 222: Gottlieb Emil Rittmeyer, *St. Gallen'da Ticaret ve Endüstri*, 1881, Tuval üzerine yağlıboya, Textilmuseum St.Gallen, ayrıntı: *St.Gallen pazar yerinde Türk hanımefendisi kasnakta nasıl çalışılacağını gösteriyor/ Türk kızı, İsviçreli kıza kasnakta nasıl nakış yapılacağını öğretiyor*

Kaynak: Textilmuseum St.Gallen, https://www.textilmuseum.ch/wp-content/uploads/2022/04/Publikation_gut_engl.pdf (25.07.2023)

Resim 223: Gottlieb Emil Rittmeyer, *St. Gallen'da Ticaret ve Endüstri*, 1881, Tuval üzerine yağlıboya, Textilmuseum St.Gallen, ayrıntı

Kaynak: Textilmuseum St.Gallen, https://www.textilmuseum.ch/wp-content/uploads/2022/04/Publikation_gut_engl.pdf (25.07.2023)

Rittmeyer'in tablosundaki ayrıntılara bakıldığında (Resim 222, 223), Doğulu giysiler içinde figürler görülmektedir. Kadın figür, elinde kasnakla; erkek figür ise tütün çubuğuyla karşımıza çıkmaktadır. *St.Gallen pazar yerinde Türk hanımefendisi kasnakta nasıl çalışılacağını gösteriyor* veya *Türk kızı, İsviçreli kıza kasnakta nasıl nakış yapılacağını öğretiyor* olarak tanımlanan ayrıntıda, kadın figürün omzunun arkasında görülen kadının elinde de kasnak vardır ve sanki eğilerek Türk kızının/hanımefendisinin elindeki kasnakta yer alan nakışa bakmaktadır.

Türk figürün pozu ve bakışı da, o kadına yöneliktir. Böylece gerçekten de nakış örneği alma ve öğrenme hali oluşmuştur. Yukarıda bahsedilen tarihi bilgiler kapsamında bu ayrıntı dikkat çekici olduğu gibi ressamın, aileden gelen mesleğini, kendi kasabasındaki ünlü nakışçılığı ve pazarını ortaya koyması önemlidir. Tablo, dönemini belgelemektedir. Ayrıca konumuz

⁶ Textilmuseum, https://www.textilmuseum.ch/wp-content/uploads/2022/04/Publikation_gut_engl.pdf (25.07.2023)

bağlamında bakıldığında, Türk nakışçılığı, Türk kadınının becerisi, Avrupa'daki ünü, hatta kasnak kullanımı ve bunun, Doğu'dan Batı'ya geçişi açısından da dikkate değerdir.



Resim 224: Eugène Burnand (1850-1921)'ın taslağına göre 1911 serisinden İsviçre 500 frank banknotu

Kaynak: Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CHF500_2_back_horizontal.jpg (25.07.2023)

St. Gallen nakışı, St. Gallen şehri ve bölgesinden gelen nakış ürünlerini ifade etmektedir. Bu bölge, bir zamanlar dünyanın en önemli ve en büyük nakış ürünleri üretim ve ihracat alanlarından biri olmuştur. 1910 civarında nakış üretimi, yüzde 18 ile İsviçre ekonomisinin en büyük ihracat koludur ve dünya üretiminin yüzde 50'den fazlası St. Gallen'den gelmektedir. St. Gallen nakışçılığının ekonomideki yeri, ikinci en yüksek nominal fiyata sahip banknotta tercih edilmesi suretiyle anlaşılmaktadır. 1911/1912'de basılan bu banknot, kırk yıl tedavülde kalacaktır. Banknottaki resimde, üç kadın evde, pencere önünde otururken kasnakta nakış işlemektedir.

Tüm bunların sonucunda, nakışçılık ya da gergef ve kasnak işleyenler olarak bakıldığında, Doğu ile Batı arasında fark yoktur. Oryantalist resim örnekleriyle Türk resim örnekleri arasında da büyük farklılıklar görülmemektedir. İki üslupta da kadınların, nakışçılığı ve bundaki hüneri vurgulanmıştır. Oryantalist resimde, genel olarak harem, hamam, odalık, kahve sunan hizmetkar, dansöz ve esir pazarı sahnelerinde görülen kadın figürlere olan yaklaşımdan daha farklıdır. Nakış yapan kadınlar, bu yönleriyle karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal yaşam ve ev yaşamı içinde kendilerinden bekleneni yaptıkları gibi bir geleneğin sürekliliğini, bir zanaatın gelişmesini, yeri geldiğinde paraya dönüşmesini veya anneden kıza miras kalmasını, çeyiz malzemesi olmasını sağlamaktadır. Aslında bunlar, sadece Osmanlı/ Türk kadınına özgü olmayıp tüm dünyada görülmektedir. Resim sanatına ve diğer görsellere de böyle yansıtıldığı anlaşılmaktadır. Christine Peltre, şöyle ifade etmektedir:

“Daima dışarıya vurgu yapan egzotizm arzusuna rağmen, Doğu’nun kadınlarıyla Batı’nın kadınları birbirinden farklı değildir. Onları yaklaştıran, bir dönemin, geçmişin mirasını muhafaza etme kaygısıdır. Her bir giysi bir tekilliği tanımlasa da, belli bir faaliyetin onları ortak bir noktada buluşturduğunu görürüz: Onlar Doğu’dan Batı’ya, önce geleneksel, sonra da modernleşmiş yönüyle yorulmak bilmeyen kadınlardır; coğrafyaları ve dönemleri birleştiren o büyüğü parmaklar öreke etrafında döner, el işi ya da dokuma tezgahı üzerinde koşturur. Kadınlar her yerde dikiş diker, nakış işler, örgü örer, daha sonraları ise Singer makinelerinde pedala basar veya ütü ütüler.” (Peltre, 2005; s.37).

Peltre’nin son cümlesinde belirttiği gibi, Singer dikiş makineleri ve ütüler de görsel örneklerde karşılığını bulacaktır. Nakış, örgü, dokuma, dikiş vb evrensel konuyu, birçok yönden ve derinlemesine incelemek mümkündür; bu bağlamda, araştırılmayı bekleyen geniş bir alandır. Bu alandan küçük bir kesit sunmayı amaçlamış olan bu çalışmanın, daha sonraki araştırmalara faydalı olması umundayız.

KAYNAKÇA

- ABDÜLAZİZ. Bey. (1995). *Osmanlı Adet. Merasim ve Tabirleri. Toplum Hayatı* (1. b.). (K. Arısan. & D. Arısan Günay. Dü.) İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- ACKERMAN. G. M. (1994). *American Orientalists*. ACR Edition.
- AKSOY. F. (1992. 12 Mayıs-5 Haziran). *Güzel Sanatlar Birliği Resim Derneği 75. yıl İstanbul Sergisi*. (T. T. Arşivi. Derleyici) Türkiye İş Bankası Destek Reasürans Sanat Galerisi.
- ANONİM. gaziantep.ktb.gov.tr. (2023. 06 18). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı: <https://gaziantep.ktb.gov.tr/TR-281187/mehmet-ali-diyarbakirlioglu.html> adresinden alındı.
- ANONİM. Google Arts & Culture. (1921. 7 18). 2022 tarihinde [artsandculture.google.com](https://artsandculture.google.com/entity/charles-germain-de-saint-aubin/m09wdjb): <https://artsandculture.google.com/entity/charles-germain-de-saint-aubin/m09wdjb> adresinden alındı.
- ANONİM. *Nakış*. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. 3. 1333.
- ANONİM. *Œuvres sur papier Peintures*. (2021). Catalogue II Novembre. AB/AC marchand d'art.
- ANONİM. Tapestry. B. (2023. 02 24). Wikipedia. 02 25. 2023 tarihinde [en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Bayeux_Tapestry): https://en.wikipedia.org/wiki/Bayeux_Tapestry adresinden alındı.
- ANTMEN. A. (2021). Turkish Impressionism Interplays of Culture and Form. A. Dombrowski (Dü.) içinde. *A Companion to Impressionism* (s. 484-498). John Wiley & Sons Ltd.
- ARCHIVE. (08.11.2022). tarihinde Internet Archive.org: <https://archive.org/details/TheRussianSungirBurialsAndSkullReconstructions28between302C000And262C000YearsAgo29> adresinden alındı
- ARGIT. B. I. (2020). *Life After the Harem Female Palace Slaves. Patronage. and the Imperial Ottoman Court*. Birleşik Krallık: Cambridge University Press.
- ARMAOĞLU. F. (1997). *19. Yüzyıl Siyasi Tarihi 1789-1914*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- AUBİN. C. G. (1770). *L'Art Du Broudeur. De L'Imprimerie de L. F. Delatour*.
- BALABAN. H. (2012. 14 Ocak- 14 Şubat). “Balabanizm”, *İbrahim Balaban*. İstanbul: International Art Center.
- BARIŞTA. H. (1999). *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk İşlemeleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- BARIŞTA. H. Ö. (1988). *Kastamonu'da Yazmacılık*. Erdem Dergisi.
- BARUTÇU. Tuğba (2010). “Çocuklara Kıraat (1881) ve Sevimli Mecmua (1925) Dergilerindeki Çeviri Metinler ve Dış Dünya Üzerine Bir İnceleme [Yayınlanmamış Yüksek

Lisans Tezi].”. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı Türkçe Öğretmenliği Bilim Dalı.

BAŞKAN. Seyfi (1997). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

BAŞKAN. S. (2014). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

BAYRAK. KAYA Elif (2019). “Ömer Faruk Atabek Minyatürlerinde Kadın İmgesi”. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Sayı 67.

BEK. G. (2007). *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam* [Doktora Tezi]. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

BENJAMIN. R. (1997). *Orientalism. Delacroix to Klee*. London: Thames and Hudson / The Art Gallery of New South Wales.

BENJAMIN. R. (2003). *Orientalist Aesthetics Art. Colonialism. and French North Africa. 1880-1930*. Requires Authentication Published by University of California Press.

BERK. N. & Gezer. H. (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli* (1 b.). İş Bankası Kültür A.Ş. Yayınları.

BERK. N. (1943). *Türkiye'de Resim*. Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından.

BERK. N. (1972). *Resim Bilgisi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

BERK. N. (2010). *Sanat Konuşmaları (denemeler)*. A. Turani içinde. Dünya Sanat Tarihi (s. 675). İstanbul: Remzi Kitap Evi A.Ş.

BEYDİLLİ. K. (2020). “Mühendishâne-i Berrî-i Hümayun”. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. 31. 515-516.

BİRKİYE. S. K. (2021). *Sanat “Sanatçı Kadınlar. Sanatta Kadınlar”*. Osmanlı İstanbul'unda Kadın (s. 229-277). içinde İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.

BOZBIYIK. Ebru (2019). *Çocuklara Kıraat ile Çamlıca Çocuk Dergilerinin İçerik ve Biçim Açısından İncelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Ana Bilim Dalı

BRIDGMAN. F. A. (1890). *Winters in Algeria*. New York: Harper & Brothers.

CAULFEILD. S. F. (1881). *The Dictionary of Needlework*. London: A. W. Cowan. 30 and 31. New Bridge Street. Ludgate Circus.

CENINI. C. (1922). *The Book of the Art* (2 b.). (C. J. Herringham. Çev.) London: George Allen & Unwin. Ltd.

CEZAR. M. (1971). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları A.Ş. Kültür Yayınları.

- COLLA. E. (2007). *Conflicted Antiquities Egyptology. Egyptomania. Egyptian Modernity*. Durham and London: Duke University Press.
- ÇOKER. A. (1983). *Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar*. Boyut Plastik Sanatlar Dergisi. 2(9). 4-12.
- ÇETİN Önder (2004), *Mehmet Ruhi Arel ve Sanatı* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- DEMİRCİ. T. (2021). *Emek. Osmanlı İstanbul’unda Kadın Çalışıyor Muydu? Osmanlı İstanbul’unda Kadın* (s. 11-151). içinde İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.
- DIYODOROS. (2016. 8 5). *Penelope Uhicogo*. (The Library of History) 2021 tarihinde [penelope.uchicago.edu](https://penelope.uchicago.edu/Thayer/e/roman/texts/diodorus_siculus/4a*.html):
https://penelope.uchicago.edu/Thayer/e/roman/texts/diodorus_siculus/4a*.html adresinden alındı
- DUMANOĞLU. S. C. (2019). *Osmanlı Devleti’nde Kız Öğretmen Okulu Darülmuallimat (1870-1924)*. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tarih Ana Bilim Dalı.
- DURMAZ. Ömer. İskender Dereli (2021). *19.yüzyıl İzmir’inde Ressam Boğso Tatikyan ve Tatikyan Matbaası*. İzmir.
- ELDER. p. t. (1847-48). *The Natural History*. (J. Couch. Çev.) Geokge Bakclay. Castle Steet. Leicester Square.
- EPIKMAN. R. (1939). “*Türk Plastik San’at Hayatına Toplu Bakış*”. *Toplu Bakış*”. Ülkü Halk Evleri Dergisi. 13(78). 525-528.
- EPIKMAN. R. (1939). *Türk Plastik San’at Hayatına Toplu Bakış*. Ülkü Halk Evleri Dergisi. 13(78). 525.
- EPIKMAN. R. (1939). *Türk Ressamların Yurt Gezisi*. Ülkü Halkevleri Dergisi. 13(77). 461-462.
- ESİRKUŞ. M. (1972). *Yerel Sanatlar ve Nurullah Berk*. Cumhuriyet Gazetesi. 6.
- FAROQHI. S. (2014). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam. Orta Çağdan Yirminci Yüzyıla*. (E. Kılıç. Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- FOÇALI. Z. (1936). *Galatasaray’da Resim Sergisi*."Arkitekt. 204-206.
- FONTMAGNE. D. d. (1977). *Kırım Harbi Sonrasında İstanbul*. İstanbul: Kervan Kitapçılık Basın Sanayii ve Ticaret A.Ş.
- FORCELLINO. A. (2016). *Leonardo Genio Senza Pace*. Bari. İtalya: Editori Laterza.
- GAUTIER. T. (1875). *Constantinople*. (R. H. Gould. Çev.) New York: Henry Holt and Company.
- GİRAY. Kıymet (1995). *Hikmet Onat*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.

- GİRAY. Kıymet (1998). *Nuri İyem*. Türkiye İş Bankası Yayınları. İstanbul.
- GÖREN. Ahmet Kâmil, *Avni Lifij*, Yapı Kredi Yayınları, 2001
- GÖREN. Ahmet Kâmil. (2005). *İrk Resminde Savaş Teması ve Betimleme Anlayışındaki Dönüşümlerine İlişkin Bir Deneme*. İ.Ü. Sosyoloji Yıllığı-Kitap 12. Semavi Eyice'ye Saygı. Tarihte Doğu-Batı Çatışması
- HEINRICH. B. (2007). *Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim*. Yapı Kredi Yayınları.
- HERODOTOS. (2011). *Tarih* (7 b.). (M. Ökmen. Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- HOMEROS. (2014). *İlyada* (2. b.). (A. Erhat. & A. Kadir. Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- HUGO V. (1839). *Les Orientales. aris: Charles Gosselin Libraire. De S.A.R. Monseigneur Le Duc De Bordeaux*. Rue S.Germain Des Près No:9. Hector Bossange. Quai Voltaire.
- İNANKUR. Z. & Germaner. S. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- İNANKUR. Z. (1998). *Kayıp Zamanın İzinde". Düşlerin Kenti: İstanbul. Suna ve İnanç Kırac Vakfı Koleksiyonu'ndan Seçilmiş Yapıtlarla 17. yüzyıldan 20. yüzyıl başlarına Osmanlı'da Gündelik Yaşam ve İstanbul Manzaraları* (s. 8-10). içinde İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- KARAKAYA. F. (2010). *Tambur*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (İSAM). 39. 553-556.
- KATALOG. (1995). Hikmet Onat ve Eserleri. Akbank'ın Bir Kültür Hizmeti.
- KATALOG. *Nurullah Berk Retrospektif Sergisi*. (1971). Türkiye Sanatseverler Derneği. İstanbul: Baha Matbaası.
- KATALOG. *Nurullah Berk Salonu*. (tarih yok). Kübist Formlar. Motifsel Yorumlar. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara Resim ve Heykel Müzesi.
- KÂTİPOĞLU. H. K. (tarih yok). *Darüşşafaka Mektebi ve Resimleri Saray'a Sunulan Bir Grup Darüşşafakalı Ressam*. Milli Saraylar Dergisi. 3. 103-124.
- KOÇ. M. (2015. Nisan 3). *Pervasız*. 3 16. 2022 tarihinde <https://www.pervasiz.com.tr>: <https://www.pervasiz.com.tr/tarihte-bir-aksehir-guzeli-rana-hatun> adresinden alındı
- KOLEKTİF. (1999). *Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu'nun 700. Yıl Dönümünde Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Resim Sanatı (1800'lü Yıllarda Doğan Sanatçılar)*. T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü.
- KOLEKTİF. (2013). *Oryantalizmin 1001 Yüzü*. Sakıp Sabancı Müzesi.
- KUBAN. D. (1973). *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- KÜÇÜKHASKÖYLÜ. Nurdan (2010). *Osmanlı Kıyafet Albümleri (1770-1810)* [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Bilim Dalı.

- LANDAU. J. M. (2004). *Exploring Ottoman and Turkish History*. London: Hurst & Co.
- LANE. E. W. (1836). *The Manners and Customs of the Modern Egyptians*. London: J.M. Dent and Co.
- LEE. D. C. (2013). *Between Worlds: The Biography of Madame de Pompadour's Boudoir Turc*. Art and Design Theses. Georgia State University. <https://doi.org/10.57709/4045962>
- LEWIS. R. (2004). *Rethinking Orientalism-Women. Travel and the Ottoman Harem*. New York NY: I.B. Tauris & Co Ltd.
- LÖSCHBURG. W. (1998). *Seyahatin Kültür Tarihi*. Ankara: Dost Kitapevi.
- MALLICK. A. *Épitomé*. (12.01.2021). tarihinde https://epitome.hypotheses.org/2434#_ftnref1:https://epitome.hypotheses.org/2434#_ftnref1 adresinden alındı.
- MARCHAND. S. L. (2003). *Down From Olympus Archaeology and Philhellenism in Germany.1750-1970*. Princeton. New Jersey: Princeton University Press.
- MEAGHER. J. (2004). *The Metropolitan Museum of Art*. Met Museum: https://www.metmuseum.org/toah/hd/euor/hd_euor.htm (Erişim: 27.11.2021) adresinden alındı.
- MONTAGU. L. M. (1992). *Letters*. London: Everyman's Library.
- MOREAU-NELATON. É. (1916). *Delacroix Raconte Par Lui-Meme Étude Biographique D'après Ses Lettres*. Son Journal. Etc. (H. Laurens. Dü.) Paris: Librairie Renouard.
- NACİ. E. (07.09.2022). Instagram. Instagram.com: https://www.instagram.com/p/CE1g6mzA7TZ/?utm_source=ig_web_copy_link adresinden alındı
- NAİPOĞLU. S. G. (2008). *anayi-i Nefise Mektebi'nde Sanat Tarihi Yaklaşımı ve Vahit Bey. Hacettepe Üniversitesi. Sanat Tarihi Anabilim Dalı*. Ankara: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- OLGUN. Çağatay (2017). *1930-1940 Yılları Arasında Türk Resim Sanatında Eleştirel Yaklaşımlar* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- ORTAYLI. İ. (1987). *İmparatoriğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Hil Yayın.
- ORUÇ. Gökçe (2018). *İstanbul'dan Paris'e Hüseyin İstanbullu'ye Atfedilen Bir Kıyafetname* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- ÖZCAN. A. (1997). "Harbiye". Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. 16. 115-119.
- ÖZENDEŞ. E. (1999). *Türkiye'de Fotoğrafçılık/Photography in Turkey*. Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

- ÖZGÜL. M. Kayahan (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü-Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- ÖZGÜL. M. Kayahan (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü-Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- PAKALIN M. Z. (1971). “*Kasnak*”. Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü (Cilt 2. s. 14). içinde İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı (M.E.B.) Devlet Kitapları.
- PARDOE. J. (2021). *Sultanlar Şehri İstanbul*. (M. Büyükkal. Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- PELTRE. Christine (2015), *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadınlar*, Yapı Kredi Yayınları
- PRENTOUT. C. (1997). *An Attempt to Identify Some Unknown Characters in the Bayeux Tapestry*. R. Gameson (Dü.) içinde. *The Study of The Bayeux Tapestry* (s. 21). Woodbridge UK: The Boydell Press.
- RAMLI. A. M. (2011). “*Contemporary criticism on the representation of female travellers of the Ottoman harem in the 19th century: A review*”. *Intellectual Discourse*. 265-279.
- RENDİ. G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*. İstanbul: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- RENDİ. G. (1998). “*Gezginlerin Tutkusu İstanbul*”. *Düşlerin Kenti: İstanbul*. Suna ve İnanç Kırâç Vakfı Koleksiyonu'ndan Seçilmiş Yapıtlarla 17. yüzyıldan 20. yüzyıl başlarına Osmanlı'da Gündelik Yaşam ve İstanbul Manzaraları. İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- RENDİ. G. Bağcı. S. Çağman. F. & Tanındı. Z. (2006). *Ottoman Painting*. Ankara: Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism Publications.
- ROBERTS. M. (2007). *Outsiders-The Harem in Ottoman and Orientalist Art and Travel Literature*. London: Duke University Press.
- ROSENTHAL. D. A. (1982). *Orientalism the Near East in French Painting. 1800-1880*. Memorial Art Gallery of the University of Rochester.
- ROYAL ACADEMY. (tarih yok). 04 14. 2022 tarihinde [royalacademy.org: https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/voyage-dans-la-basse-et-la-haute-egypte-pendant-les-campagnes-du-generale](https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/voyage-dans-la-basse-et-la-haute-egypte-pendant-les-campagnes-du-generale) adresinden alındı
- SAİD. E. (1998). *Oryantalizm*. (N. Uzel. Çev.) İrfan Yayınevi.
- SAKAOĞLU. N. (2021). *Osmanlı İstanbul'unda Kadınların Eğitimi. Osmanlı İstanbul'unda Kadın* (s. 215). içinde İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Ürünleri Ticaret A.Ş.
- SAMİ. Ş. (2004). *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*. İstanbul: Borda & Siyah Klasik Sanat. H. (2023. 08 02). Youtube. [www.youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=FPpeOKHqrgj](https://www.youtube.com/watch?v=FPpeOKHqrgj) adresinden alındı
- SOYDAN. G. U. (2007). *Said. Oryantalizm. Resim ve Sinemanın Kesişme Noktasında Harem Suare*. Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi (bilig) (42). 35-53.

SÖNMEZ. Kezban (2016), *Konya Müzelerinde Bulunan Divan İşi Tekniğinde Yapılmış Eserler* [Yayınlanmamış Doktora Tezi], Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı

ŞERİFOĞLU. Ö. F. (2019). “Çağın Yenisi” *Avni Lifij Efsanesi*."H. A. Lifij içinde. Sanat Yazıları (s. 29). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

TANPINAR. A. H. (1946). (1987), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

TANPINAR. A. H. (1946). “Cemal Tollu ve Resimde Yapı”. *Ülkü Halk Evleri Dergisi*. 9(106). 5-6.

TDK-Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2023). sozluk.gov.tr: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

TIKKANEN. A. (06.01.2013). Britannica. www.britannica.com: <https://www.britannica.com/topic/Rosetta-Stone> adresinden alındı

TINAYRE. M. (1998). *Bir Kadın Gezginin Tinayre'nin Günlüğü Osmanlı İzlenimleri ve 31 Mart Olayı*. (E. Sunar. Çev.) İstanbul: Aksoy Yayıncılık San. ve Tic. A.Ş.

TOPALLI. E. (2021). “Örnekten Resim”: Hasan Rıza. Müfide Kadri. Teyfik Fikret'in Resimlerinden Örnekler. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. 1(23). 394-419.

TURAN. E. (2007). *Türk Resminde Ekspresyonizm Bağlamında Ali Çelebi. Cevat Dereli. Orhan Peker. Burhan Uygur ve Yüksel Arslan'ın Üslup Yorumlarına Yeni Bir Sunum*. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

UĞURLU. İ. (2017). *Gaznevî Mahmûd: A Neglected Ottoman Clerk His Career. Miscellany. and His Religious and Literary Network*. Sabancı Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

ÜNER. Şafak (2016). *Merinos Tekstil ve Sanayi Müzesi Envanteri* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Akdeniz Üniversitesi.

ÜNVER. A. S. (1978). *XIV. Üncü Asırda Anadolu'da Selçuklular'ın An'anesine Bağlı Mezar Taşları Üzerine*."Vakıflar Dergisi (12). 15-26.

ÜNVER. Süheyl (1980). *Türk İnce Oyma Sanatı Kaat'ı*." İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ÜSTÜNİPEK. M. (1999). 1923-1950 Yılları Arasında Açılan Sergiler. *Türkiye'de Sanat* (40). 40-48.

WACE. A. (1948). *Weaving or Embroidery*. American Journal of Archaeology.

WALKER. M. A. (1886). *Easteen Life and Sceneey* (Cilt 1). London: Chapman and Hall Limited.

WILLIAMS. H. (2015). *18. yüzyılda Avrupa'da Türk Modası Turquerie*. (N. Elhüseyni. Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

YEĞENOĞLU. M. (2003). *Sömürgeci Fantaziler*. Metis Yayınları.

YETKİN. S. K. (1984). *İslam Ülkelerinde Sanat*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Youtube. (2004). youtube.com:
https://www.youtube.com/watch?v=X54Btzutlj0&list=RDX54Btzutlj0&start_radio=1&rv=X54Btzutlj0&t=4 adresinden alındı.

