



T.C.

Ardahan Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı

Sanat ve Tasarım Bilim Dalı

**TURGUT ZAİM'İN RESİMLERİNDE KADIN İMGESİ VE
TOPLUMSAL DÜZEN: MALCOLM BARNARD'IN KURAMI
ÇERÇEVESİNDE BİR DEĞERLENDİRME**

Ayşe AKBAŞ

Prof. Dr. Semra ÇEVİK

Yüksek Lisans Tezi

Ardahan, 2025

TURGUT ZAİM'İN RESİMLERİNDE KADIN İMGESİ VE TOPLUMSAL DÜZEN:
MALCOLM BARNARD'IN KURAMI ÇERÇEVESİNDE BİR DEĞERLENDİRME

Ayşe AKBAŞ

Prof. Dr. Semra ÇEVİK

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı

Sanat ve Tasarım Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ardahan, 2025

KABUL VE ONAY

Ayşe AKBAŞ tarafından hazırlanan “Turgut Zaim’in Resimlerinde Kadın İmgesi ve Toplumsal Düzen: Malcolm Barnard’ın Kuramı Çerçevesinde Bir Değerlendirme” başlıklı bu çalışma, 16.12.2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Nevin YAVUZ AZERİ (Başkan)

Prof. Dr. Semra ÇEVİK (Danışman)

Dr. Öğr. Üyesi Melis SUCUOĞLU DOĞAN

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Mustafa ŞENEL
Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Ardahan Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / Ardahan Üniversitesi Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

16/12/2025

Ayşe AKBAŞ

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) *Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.*
- (2) *Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.*
- (3) *Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.*

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

** **Tez danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.*

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Prof. Dr. Semra ÇEVİK** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Ayşe AKBAŞ

ÖN SÖZ

Bu çalışma, Türk resim sanatında önemli bir yere sahip olan Turgut Zaim'in eserlerinde kadın imgesinin toplumsal düzen bağlamında nasıl biçimlendiğini, Malcolm Barnard'ın görsel kültür kuramı ışığında değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Kadın figürünün, sanatçının toplumsal gerçekçilik anlayışı içinde üstlendiği temsili anlamları çözümlemek hem dönemin kültürel kodlarını hem de sanat-sosyoloji ilişkisini anlamak açısından önemli bir katkı sağlamaktadır.

Bu araştırma sürecinde bilgi, deneyim ve yönlendirmeleriyle tez çalışmama büyük katkı sağlayan değerli danışmanım Prof. Dr. Semra Çevik'e içtenlikle teşekkür ederim. Ayrıca çalışmam boyunca bana destek olan sevgili eşim Fatih Akbaş'a ve emeği geçen herkese minnettarlığımı sunarım.

Ayşe AKBAŞ

Ardahan, 2025

ÖZET

Akbaş, A. *Turgut Zaim'in Resimlerinde Kadın İmgesi ve Toplumsal Düzen: Malcolm Barnard'ın Kuramı Çerçevesinde Bir Değerlendirme*, Yüksek Lisans Tezi, Ardahan, 2025.

Bu çalışma, Türk resim sanatının özgün temsilcilerinden Turgut Zaim'in kadın imgeli eserlerini, toplumsal düzen perspektifiyle ve Malcolm Barnard'ın görsel kültür kuramı çerçevesinde incelemektedir. Çalışmada, sanatçının Anadolu'nun gündelik yaşamını, üretim ilişkilerini ve kültürel değerlerini kadın figürü üzerinden nasıl görünür kıldığı sorgulanmıştır. Bu kapsamda Köylü Kadınlar, Yufka Açan Kadın, Halı Dokuyan Kadınlar, Beşik ve Yörükler Köyü adlı beş eser ele alınmış; kadın temsillerinin toplumsal düzenin hangi unsurlarını yansıttığı betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Görsel kültür kuramı doğrultusunda yapılan çözümleme, Zaim'in kadın imgelerinin sadece sanatsal bir estetik değil, aynı zamanda dönemin sosyo-kültürel yapısını temsil eden birer toplumsal belge niteliği taşıdığını ortaya koymaktadır.

Elde edilen bulgular, Turgut Zaim'in kadın figürlerini, üretkenlik, aile içi roller, dayanışma, geleneksel kıyafetler ve kırsal mekân betimlemeleri aracılığıyla Anadolu'nun kültürel belleğini yansıtan güçlü simgeler olarak kurguladığını göstermektedir. Bununla birlikte, eserlerdeki kadın temsilleri modernleşme sürecinin etkilerini de taşımakta; böylece geleneksel yaşamla modern değerlerin kesiştiği bir toplumsal dönüşümün görsel ifadesine dönüşmektedir. Sonuç olarak, Zaim'in kadın imgeleri, yalnızca bireysel bir sanat anlayışının ürünü değil, aynı zamanda dönemin ideolojik yönelimlerini, toplumsal rolleri ve kültürel kimlik inşasını yansıtan çok katmanlı bir görsel anlatıdır.

Anahtar Kelimeler:

Turgut Zaim, kadın imgesi, toplumsal düzen, görsel kültür kuramı, Malcolm Barnard.

ABSTRACT

Akbaş, A. *Turgut Zaim's Paintings: The Image of Women and Social Order: An Assessment Within the Framework of Malcolm Barnard's Theory*, Master's Thesis, Ardahan, 2025.

This study examines the works featuring women by Turgut Zaim, one of the original representatives of Turkish painting, from the perspective of social order and within the framework of Malcolm Barnard's theory of visual culture. The study examines how the artist renders visible Anatolian daily life, production relations, and cultural values through the female figure. In this context, five works, titled "Villager Women," "Woman Rolling Out Yufka," "Woman Weaving Carpets," "Cradle," and "Yörükler Köyü," are examined, and the elements of the social order reflected by the female representations are evaluated through descriptive analysis. The analysis, conducted in line with visual culture theory, reveals that Zaim's images of women are not only artistic aesthetics but also social documents representing the socio-cultural structure of the period. The findings demonstrate that Turgut Zaim constructed female figures as powerful symbols reflecting Anatolia's cultural memory through depictions of productivity, domestic roles, solidarity, traditional attire, and rural settings. Furthermore, the representations of women in his works also bear the influence of the modernization process, thus becoming visual expressions of a social transformation where traditional life and modern values intersect. Ultimately, Zaim's images of women are not merely the product of an individual artistic approach but also a multilayered visual narrative reflecting the ideological orientations, social roles, and cultural identity construction of the period.

Keywords:

Turgut Zaim, image of women, social order, visual culture theory, Malcolm Barnard.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iv
ÖN SÖZ.....	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	x
RESİMLER DİZİNİ	xi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM.....	5
TOPLUMSAL DÜZEN VE KADIN İMGESİ.....	5
1.1. TOPLUMSAL DÜZEN	6
1.2. KADIN İMGELERİ	7
2. BÖLÜM.....	26
GÖRSEL KÜLTÜR KURAMI.....	26
2.1. MALCOLM BARNARD VE GÖRSEL KÜLTÜR KURAMI	26
2.2. GÖRSEL KÜLTÜR VE TOPLUMSAL DÜZEN ARASINDAKİ İLİŞKİ	29
3. BÖLÜM.....	32
TURGUT ZAİM'İN GELENEKSEL TAVRINI/YAKLAŞIMINI HAZIRLAYAN KOŞULLAR	32
3.1. TURGUT ZAİM'İN HAYATI.....	32
3.2. TURGUT ZAİM'İN SANATI	36
3.3. TURGUT ZAİM VE RESİMLERİNDE GELENEKSEL YAKLAŞIM	37
4. BÖLÜM.....	42
TURGUT ZAİM'İN RESİMLERİNİN MALCOLM BARNARD'IN KURAMI ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ	42
4.1. “KÖYLÜ KADINLAR” RESMİ.....	42
4.2. “YUFKA AÇAN KADIN” RESMİ	44

4.3. “HALI DOKUYAN KADINLAR” RESMİ.....	46
4.4 “BEŞİK” RESMİ.....	48
4.5. “YÖRÜKLER KÖYÜ” RESMİ.....	50
SONUÇ.....	52
KAYNAKÇA	56
EKLER.....	63
EK 1. ORİJİNALLIK RAPORU FORMU	63
EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU	64
ÖZ GEÇMİŞ.....	65



SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

TDK Türk Dil Kurumu



RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. <i>Venus von Willendorf (Willendorf Venüsü)</i> , yaklaşık MÖ 28.000–25.000, oolitli kireçtaşı üzerinde kırmızı aşı boyası izleri, 11,1 cm (4 3/8”)	10
Resim 2. <i>Venüs Figürinleri</i> , Paleolitik Dönem, MÖ 28.000–21.000 (Gravettien), taş/kemik/fildişi/kil, 3–40 cm, çeşitli müzeler ve koleksiyonlar.....	11
Resim 3. <i>Bakire ve Bebek İsa (Theotokos and Christ Child)</i> , mozaik, MÖ 867, orta Bizans dönemi (Makedon Rönesansı), apsis yarım kubbesi, altın mozaik küp, 80 × 20 cm, Ayasofya, İstanbul.....	12
Resim 4. <i>Sandro Botticelli, Nascita di Venere (Venüs'ün Doğuşu)</i> , ~1485, tempera-tuval, 172,5 × 278,5 cm, Uffizi Galerisi, Floransa.....	13
Resim 5. Michelangelo Buonarroti, <i>İlk Günah ve Cennetten Kovuluş</i> , 1511, fresk, Sistina Şapeli, Vatikan	14
Resim 6. Tiziano Vecellio (Titian), <i>Venere di Urbino (Urbino Venüsü)</i> , 1534, tuval üzerine yağlıboya, 119 × 165 cm (46 7/8 × 65 in), Uffizi Galerisi, Floransa.	15
Resim 7. <i>Artemisia Gentileschi, Susanna ve Yaşlılar (1610) ve Judith Holofernes'i Öldürürken (1612–1613)</i> , Tuval Üzerine Yağlıboya, Schloss Weißenstein (Pommersfelden) ve Uffizi Galerisi (Floransa).....	16
Resim 8. <i>Francisco de Goya y Lucientes, Çıplak Maya (1799–1800) ve Giyinik Maya (1800–1803)</i> , Tuval Üzerine Yağlıboya, Museo Nacional del Prado, Madrid.	18
Resim 9. Édouard Manet, <i>Le Déjeuner sur l'herbe (Kırda Kahvaltı)</i> , 1863, tuval üzerine yağlıboya, 208 × 264 cm (81 7/8 × 103 7/8 in), Musée d'Orsay, Paris.	19
Resim 10. Pablo Picasso, <i>Les Femmes d'Alger (O Variant O)</i> , 1907, tuval üzerine yağlıboya, 243,9 × 233,7 cm (96 × 92 in), Museum of Modern Art (MoMA), New York.	20
Resim 11. Richard Hamilton, <i>Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?</i> (Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?), 1956, kolaj, 26 × 25 cm (10 1/4 × 9 7/8 in), Kunsthalle Tübingen, Tübingen.....	21
Resim 12. Frida Kahlo, <i>Las dos Fridas (İki Frida)</i> , 1939, tuval üzerine yağlıboya, 173 × 173 cm (68 1/8 × 68 1/8 in), Museo de Arte Moderno, Meksiko.	24
Resim 13. Judy Chicago, <i>The Dinner Party (Yemek Daveti)</i> , 1974–1979, enstalasyon, 1463 × 1280 × 91,9 cm (576 × 504 × 36 1/4 in), Brooklyn Museum, New York.	25

Resim 14. Turgut Zaim, <i>Üç Güzel</i> , çinko baskı.....	38
Resim 15. Turgut Zaim, <i>Köylü Kadınlar</i> , tarih net belirtilmemiş, kağıt üzerine karışık teknik / gravür türü, 48 × 38 cm (18 7/8 × 15 in).....	42
Resim 16. Turgut Zaim, <i>Yufka Açan Kadın – Hamur</i> , 1940’lı yıllar, tuval üzerine yağlıboya, yaklaşık 71 × 90 cm; <i>İşbank Resim ve Heykel Müzesi</i> koleksiyonu	44
Resim 17. Turgut Zaim, <i>Halı Dokuyan Kadınlar</i> (aynı eser bazen tekil <i>Kadın</i> olarak anılır), muhtemelen 1940’lar, tuval üzerine yağlıboya, yaklaşık 40 × 34 cm (kaynaklardan biri) dergipark.org.tr/transportakal.com ; Anadolu’da halı dokuyan bir kadın figürü, kucağında kedi; arka planda çocuk figürleri ve köy ortamı betimlenmiş, naif, folklorik anlatım tarzı earsiv.hitit.edu.tr+11idildergisi.com+11Üzerine Konuşalım+11	46
Resim 18. Turgut Zaim, <i>Beşik</i> , tarih belirtilmemiş; tuval üzeri yağlı boya, ölçü bilgisi mevcut değil;.....	48
Resim 19. Turgut Zaim, <i>Yörükler Köyü</i> , 1955–1958, tuval üzerine yağlıboya, 137 × 173 cm (53 7/8 × 68 1/8 in).....	50

GİRİŞ

İlk mağara resimlerinden günümüzün dijital sanat formlarına kadar her dönemde sanat, bireylerin ve toplumların kimliğini, değerlerini, inançlarını ve ilişkilerini ifade eden temel bir araç olmuştur. Sanat, insanlık tarihinin en eski dönemlerinden itibaren toplumsal yaşamın hem bir aynası hem de dönüştürücü bir gücü olarak varlığını sürdürmüştür (Gombrich, 1995, s. 13). Toplumsal düzen ise en genel anlamıyla, toplumun sürekliliğini sağlayan normlar, değerler, kurallar ve kurumların oluşturduğu yapı olarak tanımlanır (Parsons, 1951, s. 23). Bu düzen, bireyler arasındaki ilişkilerin çerçevesini çizer, kimliklerin biçimlenmesinde belirleyici rol oynar ve toplumsal rollerin dağılımını yönlendirir. Cinsiyet tanımlaması ise Connell'e göre (2002), toplumsal düzenin en temel belirleyicilerinden biridir ve kadınların toplum içindeki konumları, tarih boyunca bu düzenin hem üretiminde hem de yeniden üretilmesinde merkezi bir unsur olmuştur (s. 47). Bu ifade biçimlerinin en dikkat çekici ve sürekli işlenen temalarından biri ise “kadın imgesi”dir. Nochlin'in tanımlamasına göre (1988), kadın, sanatsal üretimin hem öznesi hem de nesnesi olarak tarih boyunca farklı anlamlar yüklenerek resmedilmiş; kimi zaman kutsal bir figür, kimi zaman idealize edilmiş bir güzellik nesnesi, kimi zaman da toplumsal direnişin sembolü olmuştur (s. 9). Ancak bu temsillerin hiçbirisi, ortaya çıktıkları toplumsal, kültürel ve politik bağlamdan bağımsız düşünülemez. Bu nedenle kadın imgesi, yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda toplumsal düzenin ideolojik kodlarını taşıyan ve aktaran güçlü bir temsil biçimi olduğu söylenebilmektedir.

Sanatta kadın imgesi, tarih boyunca hem toplumsal düzenin bir yansıması hem de bu düzenin yeniden üretilmesinde aktif bir unsur olmuştur. Antik dönemin bereket tanrıçaları, Orta Çağ'ın dini ikonografisindeki kutsal anneler, Rönesans'ın mitolojik güzellik idealleri, modernizmin bireysel ve deneysel kadın temsilleri ve çağdaş sanatın feminist eleştirileri, bu dönüşümün farklı dönemlerdeki yansımalarıdır. Kadın figürü, her dönemde toplumsal cinsiyet rejimlerinin, kültürel normların ve ideolojik yapıların şekillendirdiği bir temsil alanı olmuştur. Bu nedenle kadın imgesinin incelenmesi, yalnızca sanat tarihine değil, aynı zamanda sosyoloji, kültürel çalışmalar ve toplumsal cinsiyet araştırmalarına da önemli katkılar sunar.

Kadın imgesinin tarihsel serüveni, toplumsal düzenin ve kültürel değerlerin dönüşümüne paralel olarak şekillenmiştir. Antik dönemlerde bereket, doğurganlık ve doğa ile özdeşleştirilen kadın figürü; Orta Çağ'da dini ideallerin taşıyıcısı; Rönesans'ta estetik güzellik ve zarafetin simgesi; modern dönemde ise bireysel kimlik ve özgürlük arayışının bir öznesi olarak temsil edilmiştir. 20. yüzyılın feminist sanat hareketleriyle birlikte kadın imgesi, artık sadece bir estetik nesne değil; toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinin ve eleştirel düşüncenin bir aracı haline gelmiştir (Adeloye, Odewole, Afolabi., 2023, s. 33).

Türkiye bağlamında ise, Cumhuriyet sonrası dönemde ulusal kimlik inşası ve modernleşme süreci, kadın imgelerinin resim sanatı içindeki temsillerini doğrudan etkilemiştir. Kadın figürü, bir yandan geleneksel değerlerin koruyucusu olarak idealize edilmiş; diğer yandan modernleşme projesinin bir simgesi olarak kamusal alanda görünür kılınmıştır (Çelik, 2011, s. 21). Turgut Zaim'in resimleri bu iki eğilimi bir arada barındırması açısından dikkat çekicidir. Sanatçının kadın figürleri hem Anadolu'nun geleneksel yaşam biçimlerini hem de Cumhuriyet'in modernleşme ideallerini yansıtan bir görsel bellek oluşturur (Özsezgin, 1992, s. 15). Bu nedenle Zaim'in kadın temsilleri, toplumsal düzenin kültürel kodlarını çözümlemek açısından zengin bir alan sunar.

Turgut Zaim'in kadın figürleri, bu tarihsel dönüşümün Türkiye bağlamındaki yansımalarını taşır. Onun tablolarındaki kadınlar, kırsal yaşamın emekçi yüzünü temsil ederken, aynı zamanda modernleşme ideallerinin taşıyıcısı olarak da konumlanır. Böylece Zaim'in sanatı, hem geçmişin kültürel mirasını koruyan hem de geleceğin toplumsal vizyonunu şekillendiren bir köprü işlevi görür (Milliyet Sanat Dergisi, 1974, s. 15).

Sanat, bu düzenin görünür hale geldiği, sorgulandığı veya pekiştirildiği önemli alanlardan biridir (Berger, 1972, s. 29). Dolayısıyla, sanatta kadın imgelerinin incelenmesi, toplumsal düzenin nasıl kurulduğunu, hangi değerler etrafında şekillendiğini ve zamanla nasıl dönüştüğünü anlamak açısından kritik öneme sahiptir.

Bu nedenle Zaim'in kadın temsilleri, toplumsal düzenin kültürel kodlarını çözümlemek açısından zengin bir alan sunar.

Bu bağlamda yapılan tez, Türk resim sanatının önemli isimlerinden Turgut Zaim'in kadın imgeli eserlerini toplumsal düzen perspektifiyle incelemektedir. Turgut Zaim, sanatında geleneksel yaşamın izlerini, Anadolu'nun kültürel mirasını ve kırsal hayatın

gündelik ritüellerini ustalıkla yansıtan bir sanatçıdır. Onun kadın figürleri, yalnızca bireysel portreler değil; aynı zamanda emek, üretim, aile, gelenek ve toplumsal dayanışma gibi temaların somutlaştırıldığı görsel anlatılardır. Zaim'in eserlerindeki kadın figürleri, çoğunlukla Anadolu'nun gündelik yaşamından sahneler içinde betimlenmiş; bu figürler hem toplumsal düzenin taşıyıcıları hem de kültürel kimliğin görünür temsilcileri olarak konumlandırılmıştır.

Bu inceleme, Malcolm Barnard'ın görsel kültür kuramı çerçevesinde yürütülmektedir. Barnard'a göre (1998) görsel kültür, yalnızca gözle görülebilir imgelerin toplamı değildir; bu imgelerin üretildiği, tüketildiği ve anlam kazandığı toplumsal ve kültürel bağlamların bütünüdür. Başka bir tanımlama olarak, görseller, bireylerin ve toplumların dünyayı nasıl algıladığını, değerlerini nasıl oluşturduğunu ve toplumsal normları nasıl inşa ettiğini etkileyen güçlü araçlardır (s. 30). Dolayısıyla Barnard'ın yaklaşımı, sanatsal üretimlerin yalnızca estetik değerleri üzerinden değil, aynı zamanda ideolojik, kültürel ve politik işlevleri üzerinden de okunmasına olanak tanır. Bu yönüyle görsel kültür kuramı, Turgut Zaim'in kadın imgeli eserlerini toplumsal düzen bağlamında analiz etmek için uygun bir teorik zemindir.

Barnard'a göre görsel kültür (2001), insanların ürettiği, gördüğü, yorumladığı ve kullandığı tüm görsel unsurları kapsar. Bu unsurlar, yalnızca sanatsal üretimler değil; moda, reklam, mimari, medya görüntüleri gibi gündelik yaşamın her alanına sirayet etmiş görsel temsillerdir. Barnard'ın (2001) yaklaşımı, görsellerin anlamının sabit olmadığını; bu anlamların, onları üreten ve tüketen toplumsal gruplar tarafından sürekli olarak yeniden inşa edildiğini vurgular (s. 33).

Bu çalışmanın betimsel analiz yöntemi ile incelenerek yani görsellerin izleyici tarafından nasıl algılandığını ve zihninde hangi çağrışımları tetiklediğini araştırarak birinci bölümü, "Toplumsal Düzen ve Kadın İmgesi" başlığı altında, toplumsal düzen kavramının tanımını, işlevlerini ve birey-toplum ilişkileri içerisindeki yerini ele almakta; ardından imge kavramının anlamını açıklayarak, tarihsel ve kültürel bağlamlarda kadın imgelerinin taşıdığı anlamları tartışmaktadır. İkinci bölüm, "Görsel Kültür Kuramı" başlığıyla, öncelikle Malcolm Barnard ve Görsel Kültür Kuramı alt başlığında Barnard'ın kuramsal yaklaşımlarına yer vermekte; ardından Görsel Kültür ve Toplumsal Düzen Arasındaki İlişki başlığı altında, sanat eserleri üzerinden toplumsal kodların nasıl üretildiğini, dönüştürüldüğünü ve iletildiğini çözümlemektedir. Üçüncü bölümde,

“Turgut Zaim’in Geleneksel Tavrını Hazırlayan Koşullar” başlığı kapsamında sanatçının hayatı, sanatsal üslubu ve eserlerindeki geleneksel yaklaşımlar detaylandırılarak, kadın figürlerinin hem geleneksel yaşam biçimlerini hem de modernleşme sürecini yansıtan temsilleri ele alınmaktadır. Dördüncü ve son bölümde ise, “Turgut Zaim’in Resimlerinin Malcolm Barnard’ın Kuramı Çerçevesinde İncelenmesi” başlığı altında “Köylü Kadınlar”, “Yufka Açan Kadın”, “Halı Dokuyan Kadınlar”, “Beşik” ve “Yörükler Köyü” tabloları tek tek ele alınarak, kadın imgelerinin toplumsal, kültürel ve sanatsal bağlamları üzerinden derinlemesine bir inceleme gerçekleştirilmektedir.



1. BÖLÜM

TOPLUMSAL DÜZEN VE KADIN İMGESİ

Toplumsal düzen, bireyler arasındaki ilişkileri düzenleyen normlar, değerler, kurumlar ve kurallar sistemidir. Türk Dil Kurumu'na göre toplumsal düzen, “toplum yaşamını düzenleyen ve bireylerin davranışlarını yönlendiren kurallar bütünü” olarak tanımlanır (TDK, 2024). Sosyolojide bu düzen, bireylerin etkileşimlerini yönlendiren normlar ve değerler aracılığıyla toplumsal yaşamın sürekliliğini sağlar. Hukuki yaklaşımda, toplumsal düzen bireylerin hak ve özgürlüklerini korurken toplumun genel refahını gözetir. Felsefi açıdan bakıldığında ise bu kavram, bireysel özgürlüklerle toplumsal zorunluluklar arasında denge kurmayı amaçlar. Kültürel düzlemde toplumsal düzen, bir toplumun kimliğini koruması ve kuşaklar arasında değer aktarımı açısından işlev görmektedir (Yazkaç, 2018, s. 1036).

Cinsiyet, toplumsal düzenin düzenleyici unsurlarından biridir; tarihsel olarak kadın kimliği erkek egemen normlarla şekillendirilmiş, “pasif”, “itaatkâr” ya da “duygusal” gibi kalıplarla sınırlandırılmıştır (Akşit, 2005, s. 65; Yetkin, 2009, s.150). Sanat ve kültürel üretimlerde kadın imgesi, bu toplumsal normların hem yeniden üretildiği hem de eleştirildiği bir söylem alanı olmuştur. Sanat eserleri, toplumsal normları meşrulaştırma işlevi üstlenirken aynı zamanda bu normlara yönelen eleştirel okumaları da barındırabilir. Kadın imgesi, sanat tarihinden günümüze estetik, ideolojik ve toplumsal kodlarla iç içe kurgulanmıştır (Karaduman, 2023, s. 1867). Modernizmle birlikte ise kadın figürleri daha bireysel ve politik dönüşümlerle betimlenmeye başlamıştır; feminist sanatçılar kadın imgesini kimlik, özneleşme ve toplumsal temsiller bağlamında yeniden şekillendirmiştir (Işıkkören, 2015, s. 118).

Marx'a göre toplumsal düzenin temel belirleyicisi üretim araçlarının mülkiyetidir; ekonomik altyapı, üstyapı kurumlarını şekillendirir ve hâkim sınıf ideolojik iktidarı kullanır (Marx & Engels, 2012, s. 11). Bu bağlamda toplumsal roller, üretim ilişkileri ekseninde tanımlanır ve sınıfsal çatışma kaçınılmaz hale gelir. Öte yandan Weber, toplumsal düzeni yalnızca ekonomiyle açıklamayı yetersiz bulur; toplumsal tabakalaşmayı sınıf, statü ve parti boyutlarıyla tanımlar (Weber, 1978, s. 18). Ona göre

kültürel değerler, prestij ve siyasi güç, toplumsal düzenin işleyişinde ekonomik faktörler kadar belirleyicidir. Modern toplumlarda rasyonel-hukuki otorite, bürokrasi ve uzmanlaşmış iş bölümü, kural temelli bir toplumsal düzenin sürdürülebilirliğini sağlar (Weber, 1978, s. 19).

Bu iki kuramsal yaklaşımın birlikte ele alınması, toplumsal düzenin karmaşık ve çok katmanlı yapısının daha kapsamlı bir biçimde anlaşılmasına olanak tanımaktadır. Sanat sosyolojisi ve görsel kültür analizlerinde Marx'ın altyapı–üstyapı ayrımı, sanat eserlerinin ortaya çıkışında etkili olan ekonomik, ideolojik ve sınıfsal koşulları görünür kılar; Weberci perspektif, kültürel semboller, statü farklılıkları ve prestij ilişkilerinin sanatsal temsiller üzerindeki belirleyiciliğini ön plana çıkarır. Bu iki yaklaşımın kesişiminde yapılan çözümlemeler, görsel imgelerin toplumsal düzenle yalnızca estetik bir bağ kurmadığını, aynı zamanda toplumsal normların, değerlerin ve güç ilişkilerinin yeniden üretildiği bir alan işlevi gördüğünü ortaya koymaktadır (Antmen, 2021, s. 22). Nitekim John Berger'in (1972). *Görme Biçimleri* adlı eserinde vurguladığı gibi, Batı sanat geleneğinde kadın imgesi çoğunlukla erkek bakışına göre biçimlendirilmiş ve “izlenen bir nesne” konumuna indirgenmiştir. Berger'in ifadesiyle, “Erkekler eylemde bulunur, kadınlar görünür. Erkekler kadınlara bakar, kadınlar kendilerine bakıldığını izler.” (s. 28). Bu tespit, sanat tarihinde kadın bedeninin temsil biçimlerinin nasıl eril bir bakış açısından üretildiğini ve dolayısıyla sanatın toplumsal düzenin cinsiyet temelli ideolojik kodlarını nasıl yeniden ürettiğini eleştirel bir düzlemde açığa çıkarmaktadır (Weber, 1978, s. 20).

1.1. TOPLUMSAL DÜZEN

Toplumsal düzen, bireylerin ve grupların eylem ve ilişkilerini öngörülebilir kılan normlar, değerler ve kurumların sürekli etkileşimiyle oluşan bir örgütlenme bütünüdür. Bu bütünlük yalnızca hukuki kuralların değil, aynı zamanda kültürel kodların, ahlaki beklentilerin ve gündelik rutinlerin içselleştirilmesiyle sürer. Klasik sosyolojide toplumsal düzen, dayanışma biçimleri ve yaptırım türleriyle açıklanır: Durkheim (1984), “mekanik” ve “organik” dayanışma ayrımıyla, iş bölümünün gelişimine paralel biçimde kolektif bilincin niteliğinin ve hukukun (repressive/restitutive) değiştiğini vurgular; böylece düzen, ortak duygu ve inanışların yanı sıra işlevsel farklılaşmanın kurumsal çerçevesi içinde kavranır. Bu yaklaşım, düzenin yalnızca bir “kurallar toplamı” değil, her gün yeniden üretilen bir anlamlar sistemi olduğunu da ima eder.

Toplumsal düzenin meşruiyeti, rızanın üretildiği kültürel alanlarda kurulur ve sürdürülür. Gramsci (1971) hegemonyayı, zorun ötesinde “entelektüel ve ahlaki önderlik” yoluyla onay üreten bir iktidar formu olarak tanımlar; bu form, devletin dar alanını aşan, sivil toplumdaki kurum ve pratiklerle iç içe geçmiş bir yönlendirme kapasitesidir (s.70). Hegemonya, düzenin “doğal” görünmesini sağlayan temsiller aracılığıyla işler; bu nedenle görsel/kültürel pratikler, düzenin görünür mantığını kuran ve normalleştiren başlıca yüzeylerdir.

Temsil kuramları, düzenin kültürel olarak nasıl inşa edildiğini açıklar. Hall (1997), temsilin kısa tanımını “dil aracılığıyla anlam üretimi” olarak verir ve anlamın, işaretlerin toplumsal kodlarla ilişkilendirilmesi sayesinde dolaşıma girdiğini belirtir “Kısaca söylemek gerekirse, temsil, anlamın dil aracılığıyla üretilmesidir” ifadesi, düzenin yalnız normlarla değil, anlam haritalarıyla yürüdüğünü gösterir (s. 1). Bu çerçevede görsel kültür sanat, medya, mimari, reklam, gündelik görüntüler yalnızca düzeni yansıtmaz; onu üretir, yeniden üretir ve kimi zaman dönüştürür (Barnard, 1998, s.43). Dolayısıyla toplumsal düzenin çalışılması, görsel temsillerin hangi kodlar ve iktidar ilişkileri içinde anlam kazandığını çözümlemeyi gerektirir.

1.2. KADIN İMGELERİ

İmge, duysal bir görünüşten çok, toplumsal kodlarla örülmüş bir anlam taşıyıcısıdır. Göstergebilim, imgenin “gösteren/gösterilen” ilişkileri içinde işlediğini; anlamın yalnızca görünen içerikten (denotasyon) ibaret olmadığını, kültürel çağrışımlar (konotasyon) katmanında kurulduğunu savunur. Reklam gibi alanlarda bu katmanlı yapı özellikle belirgindir: İmge, metinle “ankraj”¹ ilişkisi kurar; başlıca olası anlamlar arasından belirli olanları önceler ve okuru hedeflenen yoruma yönlendirir (Barthes, 1977, s. 35). Bu nedenle imgeler, ideolojik çerçevelerle bağlanmış söylemsel pratiklerdir; anlamları bağlamla birlikte değişir ve toplumsal düzenin tercihlerini görünür kılar.

Kadın imgeleri, tarihsel olarak toplumsal cinsiyet rejimlerinin görünürlük kazandığı başlıca temsili alanlardan biridir. Sanat ve medyada kadın, sıklıkla “ahlaki ideallerin taşıyıcısı”, “aile/ulusal kimlik simgesi” ya da “estetik nesne” olarak kurgulanmış; bu

¹ Ankraj kelime manası olarak “güçlendirme, gömme, demirleme” anlamına gelmekle birlikte alan özelinde, eser hakkında yapılacak farklı yorumları sınırlayarak tarihsel bağlam, izleyicinin toplumsal bilgisi ve açıklama gibi dış unsurların etkisiyle anlamın sınırlandırılmasıdır.

kurgular modernleşme, milliyetçilik, dindarlık, tüketimcilik gibi makro söylemlerle zaman zaman örtüşmüş, zaman zaman gerilim üretmiştir (Işıkören, 2015, s. 119). John Berger (1972), Batı sanatındaki bakış ilişkilerini sorgulayarak, cinsiyet temelli temsilin tarihsel köklerine dikkat çekmektedir. Berger'e (1972) göre, Batı resim geleneği, kadın ve erkek arasındaki görsel konumlanmayı belirleyen derin bir ayrımı yeniden üretmektedir. Bu durumu şu çarpıcı ifadeyle özetler: *"Basitleştirerek söylersek: erkekler eylemde bulunur, kadınlar görünür; erkekler kadınlara bakar, kadınlar kendilerine bakıldığını izler."* (s. 36). Bu saptama, kadının temsilde "özne" olmaktan çok "seyredilen" olarak konumlandırılmasının, toplumsal düzenin cinsiyetlendirilmiş bakış rejimleriyle nasıl çakıştığını gösterir.

Sinemadan reklama uzanan modern görsel rejimler, bu ayrımı yeniden üretmek üzere estetik ve anlatısal aygıtlar kullanır. Laura Mulvey, klasik anlatı sinemasını psikanalitik bir bakış açısıyla ele alarak, sinema dilinin erkek egemen ideolojiyi nasıl yeniden ürettiğini sorgular. Ona göre "erkek bakışı" (male gaze), kadını özne olmaktan çıkarıp nesne konumuna yerleştirir; kadın, anlatının ilerleyişinde eyleyen değil, "görölmek için var olan" bir figür hâline getirilir. Kadrajın konumlanması, ışığın kullanımı, kamera hareketleri ve kurgu düzeni, izleyiciyi erkek karakterle özdeşleşmeye zorlayarak bu hiyerarşiyi görünmez biçimde pekiştirir. Böylece izleme eylemi yalnızca görsel bir haz değil, aynı zamanda iktidar ilişkilerinin yeniden üretildiği bir alan hâline gelir. Mulvey (1975), bu durumun sinemanın yapısal özelliklerinden değil, ataerkil toplumun bilinçdışı arzularını temsil etme biçiminden kaynaklandığını öne sürer. Bu çerçevede kadın imgesi, estetik bir tercih olmaktan ziyade, düzenin arzu ve iktidar ekonomisinin görsel mantığına bağlanır; kadın bedeni hem anlatısal bir durdurma noktası hem de bakışın dolaşıma girdiği bir yüzeye indirgenir (s. 7).

Bu çerçevenin tekil olmadığını vurgulamak gerekirse, Hooks (1992) "karşıt bakış" kavramı üzerinden siyah kadın seyircinin hegemonik bakış rejimlerini bozuma uğratan eleştirel bir konum alabileceğini, böylece temsillerdeki ırksal ve cinsiyetçi kodların görünür kılınabileceğini öne sürmektedir (s.13). Temsil alanı, bu anlamda, yalnızca normların pekiştirildiği değil, aynı zamanda müzakere edildiği ve dönüştürülebildiği bir mücadele zeminidir. Kadın imgelerinin tarihsel seyrindeki değişimler —annelik, emek, kamusal görünürlük, modern/kırsal kıyafet kodları, beden siyaseti— toplumsal düzenin dönüşen gereksinim ve ideallerini izlemek bakımından birer gösterge olarak okunabilir

(Hall, 1997, s. 2; Barnard, 1998, s. 35).

Kadın imgelerinin çözümlenmesi, betimleyici estetik tespitlerin ötesinde, ikonografik ayrıntıların (kıyafet, jest, mekân), anlatı içi ilişkilerin (bakış, mesafe, hiyerarşi) ve üretim/berraklaşma bağlamlarının (dönemin ideolojileri, kurumlar, mecra) birlikte ele alınmasını gerektirir. Kadın imgeleri, toplumsal cinsiyet rejiminin norm, değer ve iktidar ilişkileriyle nasıl örüldüğünü okumaya imkân veren ayrıcalıklı bir analitik penceredir. Mitolojik unsurlar, kadın figürünün sanatsal temsillerinde derin sembolik anlamlar kazandırarak, toplumsal kimlik inşasında güçlü bir araç haline gelmiştir. Sanatçılar, bu mitolojik kodları kullanarak hem bireysel hem de kolektif hafızaya hitap eden eserler üretmişlerdir (Çevik, 2024, 81).

Sanatçılar, kadın figürünü farklı dönemlerde çeşitli biçimsel ve sembolik anlamlarla resmetmişlerdir. Kadın figürü, toplumsal değişikliklerle birlikte tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar sürekli olarak yeni kimlikler kazanmış ve değişime uğramıştır (Görgülü, 2017, s. 3). Kadın figürünün sanat dünyasındaki temsili üzerine odaklanan araştırmalar, kadın bedeninin sanatta tarih boyunca nasıl değiştiğini ve sanat eserlerindeki dönüşümü incelemektedir. Özellikle Batı sanatı tarihinde önemli ressamların eserlerinde yer alan kadın figürleri, bu değişime tanıklık etmektedir.

Kadınlar, dünyanın her yerinde ve tarih boyunca üretici ve yaşamı yeniden inşa edici rolleri üstlenerek toplumların temel taşı olmuşlardır. Ana tanrıçalar, bu rolün tüm dünyada yeryüzünde canlı örnekleridir, bitki ve hayvanların koruyucusu olarak bilinirler. Bu bağlamda, aşk ve anneliği sembolize eden Willendorf Venüs heykelciği (M.Ö. 25.000), dünyanın ilk kadın figürü olarak tasvir edildiğini gösterir ve bu, kadının yaşamın kaynağı olarak kabul edildiği ilk ilahi temsillerden biridir. Tanrıça, üremeyi ve doğurganlığı simgeleyen ve bilgeliğiyle her şeyden haberdar olmayı simgeleyen bir inanç simgesi olmuştur (Yılmaz, 2010, s. 43).



Resim 1. *Venus von Willendorf (Willendorf Venüsü)*, yaklaşık MÖ 28.000-25.000, oolitli kireçtaşı üzerinde kırmızı aşı boyası izleri, 11,1 cm (4 3/8")

Kaynak: Naturhistorisches Museum Wien, Viyana. <https://www.nhm.at/en/research/prehistory/research/venus-research>

Venüs ismi tanımlanan bu heykelin (Resim 1) yapılaş amacı ve kimin yaptığı net olarak bilinmemektedir. Ancak, toplumsal yapı içinde kadının yeniden konumlandırılmasını simgelemektedir ve insanının doğa ve kadın arasındaki ilişkisini yansıtmaktadır. Doğanın doğurganlığını, besleyiciliğini ve anaç özelliklerinin kadın ile özdeşleştirilmesi antik dönemde oldukça yaygın olmuştur. İlk tanrı da doğadır ve bu tanrı kadın olarak tasvir edilmiştir. Heykelde kadının göğüs ve kalçaları oldukça iri şekilde tasvir edilmiştir ve bu özellikleri gücü temsil ettiği düşünülmektedir (Yılmaz, 2010, s. 44). Antik dönem sanatında, mitolojik figürlerin ve tanrıların belirli organları abartılı şekilde tasvir edilerek belirli nitelikleri vurgulanmaktadır. Örneğin, Efesli Diana'nın çok sayıda göğsü vardır ve bu organların çoğaltılması da belirli bir niteliği vurgulamak için kullanılmıştır. Bu heykelin gizemli, şaşırtıcı ve soyut olması da antik dönem sanatının ortak özelliklerinden biridir (Gomrich, 1995 s. 72). Heykelcik yaklaşık 11 cm boyutlarındadır. Venüs heykelcikleri, hayatta kalmayı yansıtarak doğurganlık ile ilişkilendirilmiştir. Üst Paleolitik Çağ'da bu heykelcikleri detayla yapan kişiler sanat inşa etmek ya da sanatçı olmak amacı ile heykelcikleri yapmamış olabilirler. Ancak özenerek

yapıldıkları bellidir. Tanrıça imajları, genellikle doğurganlık, savaş, ölüm ve yenilenme özelliklerine göre sınıflandırılabilir. “Dişil güç” olarak bilinen kadın, varoluşun yayılmasına yardımcı olmuştur (Gimbutas, 1989, s. 3). Bu sebeple, tarihsel süreçlerde farklı sanat anlayışlarına ve toplumsal yapılarda kadın tasvirlerine sürekli olarak rastlanmıştır. Bu durum farklı dönemlere ait Venüs Figürlerinde görülmektedir (Resim 2).



Resim 2. *Venüs Figürinleri*, Paleolitik Dönem, MÖ 28.000–21.000 (Gravettien), taş/kemik/fildişi/kil, 3–40 cm, çeşitli müzeler ve koleksiyonlar

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_figurine (Erişim Tarihi: 21.09.2025 – 13.36).



Resim 3. *Bakire ve Bebek İsa (Theotokos and Christ Child)*, mozaik, MÖ 867, orta Bizans dönemi (Makedon Rönesansı), apsis yarım kubbesi, altın mozaik küp, 80 × 20 cm, Ayasofya, İstanbul.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page (Erişim Tarihi: 21.09.2025 – 14.50).

Hristiyanlığın ilk dönemlerine bakıldığında, kadın imgesi Venüs'ten farklı bir şekilde, Meryem ve Maria Magdalena görselleri ile yansıtılmaktadır. Ancak, Kilisenin devletin himayesine girmesiyle, sanat, sanatçı ve kilise arasındaki tüm iletişim farklılaşmıştır. İbadet yerlerinin yasal olarak konumlandırılması da mümkün hale getirilmiştir. (Gombrich, 1995, s.133). Bu süreçte, “Bakire Meryem ve Bebek İsa” tasviri de (Resim 3) önemli bir değişim geçirmiştir. Bu tasvirler, Hristiyan sanatında önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca bu figürlerin, Hristiyan inancındaki anlamlarıyla birlikte, tarih boyunca farklı sanat anlayışlarına ve toplumsal yapıya göre değişerek varlığını sürdürdüğü görülmektedir.

Orta Çağın sonlarına gelindiğinde Rönesans döneminin etkisiyle değişimler yaşanmaya devam etmiştir. 1400'lü yılların başlarında Floransa, İtalya'da "Yeniden Doğuş", ilk olarak Roma ve Venedik'e, sonra da 1500'de Avrupa'nın geride kalan alanlarına yayılmıştır (Strickland, 1992, s. 32). Sanat ve edebiyatta Rönesans dönemi büyük bir değişim olarak kabul edilir. İnsanlar, Antik Yunan ve Roma kültürüne olan ilgilerini yeniden keşfetmişlerdir. Bu dönemde, sanatta gerçekçilik ve perspektif teknikleri ön plana çıkmıştır ve sanat eserleri daha doğal ve gerçekçi bir şekilde tasvir edilmiştir. Bununla beraber, din dışı olan konular sanatta popüler olarak gündeme gelmiştir. Protestan Reformasyonu da bu zaman aralıklarında etkisini göstermiştir.



Resim 4. Sandro Botticelli, *Nascita di Venere* (*Venüs'ün Doğuşu*), ~1485, tempera-tuval, 172,5 × 278,5 cm, Uffizi Galerisi, Floransa.

Kaynak: <https://www.uffizi.it/en/artworks/the-birth-of-venus> (Erişim Tarihi: 16.09.2025-22.11).

Resim 4'te görüldüğü üzere, kadın imgesi, Botticelli'nin 1485 tarihli "Venüs'ün Doğuşu" serinde tarihsel zamanda ideal kadın bedeni betimlemesinin bir kez daha farklılaştığı görülür. Eserde Orta çağ klasiklerinden mitolojik öykü olan Venüs'ün denizden doğuşu betimlemiş olmalıdır. Hesiodos'un anlatısına göre, Afrodit, Uranos'un Kronos tarafından kesilen erkekliğinin denize atılması sonucu denizin köpükleri arasından doğar (Kaya Karaduman, 2023, s. 1869). Burada Gombrich'e (1980) göre,

rüzgâr tanrıları tarafından kıyıya uçurulan deniz kabuğu içinde uzun boyunlu omuzları düşük duruşuna rağmen son derece yumuşak ve zarif kadın tasviri görülmektedir (s. 164).



Resim 5. Michelangelo Buonarroti, *İlk Günah ve Cennetten Kovuluş*, 1511, fresk, Sistina Şapeli, Vatikan

Kaynak: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/capella-sistina/volta/storie-della-genesi/peccato-originale-e-cacciata-dal-paradiso-terrestre.html> (Erişim Tarihi: 23.09.2025- 14.08).

Resim 5’te görülen, Michelangelo Buonarroti İlk Günah ve Cennetten Kovuluş isimli Tavan freski Hibbart (1974) tarafından yaratılış öyküsünü anlatan Tekvin bölümündeki figürleri içermektedir. Bu eserde, figürler gerçek insan bedenlerinden çok daha büyük gösterilmiştir. Michelangelo’nun ustalığı, insan vücudunun anatomisinin detaylı tasviri, figürlerin dramatik hareketleri ve perspektif kullanımındaki becerisiyle göz doldurmaktadır (s. 45). Tekvin, evrenin ve insanın yaratılışını anlatır ve insanın yaratılışı dört kez bahsedilir. Ancak Yaratılış hikâyelerinde, erkeğin önce yaratıldığı ve ardından kadının yaratıldığı şeklindeki yaygın anlatıma ek olarak, bazı kültürlerde kadın ve erkeğin birlikte yaratıldığı hikâyeler olduğu bilinmektedir.

Resim 5, Havva yaratılmadan önce erkeğin yani Adem’in yaratılması, daha çok bilinen yaratılış a dair bir hikâyedir. Ancak bazı kaynaklar, Havva’dan önce Âdem’in başka biri ile evli olduğunu tahmin ederek Lilith efsanesini ortaya çıkarmıştır. Lilith, Âdem’in ilk eşi olarak kabul edilir ve aynı şekilde yaratıldığı için eşit olduğunu düşünerek Âdem ile anlaşamamış ve cenneti terk etmiştir. Âdem’in yalnızlığını

gidermek için Havva yaratılmıştır. Lilith, zamanla şeytana dönüşen ve yeni doğan çocuklara zarar veren bir varlık olarak anlatılmıştır (Ünal, 2017, s. 103). Michelangelo'nun Sistina Şapelindeki fresklerde, Tekin'de anlatılan Âdem ve Havva'nın yanı sıra sembolik bir şekilde yılan figürü de yer almaktadır. Bu yılan figürü, şeytanın sembolik ifadesi olarak görülür ve bazı yorumcular tarafından Lilith ile ilişkilendirilir.



Resim 6. Tiziano Vecellio (Titian), *Venere di Urbino* (*Urbino Venüsü*), 1534, tuval üzerine yağlıboya, 119 × 165 cm (46 7/8 × 65 in), Uffizi Galerisi, Floransa.

Kaynak: <https://www.uffizi.it/en/artworks/venus-of-urbino> (Erişim Tarihi: 23.09.2025-19.07).

Bir başka görsel olan Tiziano'nun “*Venere di Urbino*” (Urbino Venüsü) (Resim 6), klasik sanatın estetik idealizasyonunu yansıtmaya rağmen, içerik olarak tamamen idealize edilmemiştir. Venüs, yalnızca yüce bir tanrıça olarak değil, aynı zamanda cinsel çağrışımlar içeren bir genç kadın olarak tasvir edilmiştir. Davetkâr bakışları, izleyiciyle doğrudan bir iletişim kurarak aradaki mesafeyi azaltmaktadır (Kara, 2019, s. 41). Turani'ye (2010) göre, bu kompozisyon tarihinde daha önce görülmemiştir. Çıplak figürün arkasındaki manzara yatay bir biçimde düzenlenmiştir ve hava gümüş ışıkla aydınlatılmış ince bulutlarla kaplıdır. Manzarada belirli bir yönden gelen bir ışık yoktur, ancak figür diyagonal olarak yerleştirilmiştir. Bu, sanatçının geniş bir ahengi nasıl inşa ettiğini ve yepyeni bir dünyevi havayı resme soktuğunu göstermektedir (s. 328).

Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde, kadın imgeleri genellikle toplumun kadına biçtiği rollerin birer yansımasıydı. Kadınlar, genellikle güzellik, saf bir erdem, masumiyet ve ev içindeki sorumluluklarla ilişkilendirildiler (Öner, 1992, s. 86). Bu bağlamda sanat eserleri, kadının “doğal” yerini pekiştiren simgelerle doluydu.

Rönesans dönemi sonrasına gelindiğinde Barok ve Rokoko dönemleri, 1600-1750 yılları arasında, dini ve mitolojik unsurların eserlere yansıdığı dönemler olarak kabul edilmektedir. Ancak sonraki yıllarda, sanayi devriminin etkisiyle farklı gelişmeler yaşanacaktır. Bu durum, el sanatları geleneklerinin yerini mekanik üretimin aldığı bir dönemi işaret eder Gombrich (1980), bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: “Sanatın temelleri çökmeye yüz tutuyordu” (s. 395). Bu dönemde Artemisia Gentileschi’nin sanatı, bu değişimin en çarpıcı örneklerinden biridir.



Resim 7. Artemisia Gentileschi, *Susanna ve Yaşlılar* (1610) ve *Judith Holofernes'i Öldürürken* (1612–1613), Tuval Üzerine Yağlıboya, Schloss Weißenstein (Pommersfelden) ve Uffizi Galerisi (Floransa).

Kaynak: <https://www.uffizi.it/en/artworks/judith-beheading-holofernes> (Erişim Tarihi: 25.09.2025- 20.30).

Artemisia Gentileschi, Garrard’ın açıklamasıyla (1989) (Resim 7), 17. yüzyılda hayatını sürdürmüş İtalyan ressamdır aynı zamanda feminist sanat tarihinde önemli bir konuma sahiptir. Yaşadığı dönemde kadınların yok sayılarak

görülmemesine tepki olarak hem kiliseye hem de toplumun düşünce yapısına karşı koymuştur (s.12-18 s.146-152).

Bu zaman dilimlerinde kadınların sanatla ilgilenmeleri durumunda yapmış oldukları resim çalışmalarını kocaları ya da babaları adına imzalamaları uygun görülmüştür. Ancak Artemisia, sanatını karşıt düşünce olarak güçlü bir silaha dönüştürmüş ve bu ataerkil normlara karşı dik durmuştur. Nihayetinde Gentileschi'nin tabloları eleştirmenlerce intikam arzusunun sağaltıcı ifadelerine indirgenir. Artemisia Gentileschi, dini ve mitolojik konuları resmederken, sıklıkla kadınları kahramanlaştıran çalışmalar yapmıştır burada çalışmaları ile çoğu düşünceye karşı koymuştur (Antmen, 2021, s. 175).

Bu çalışmalardan biri olan Judith Holofernes'i Öldürürken (1612–1613) (Resim 7) isimli eserde bu hususun görüldüğü bilinmektedir. Garrad'ın gösterimi ile (1989) eser İsrailoğullarının Babil Kralı Nebukadnezar'ın kuşatmasından kurtuluşunu konu alırken bu kuşatmada Judith ve hizmetkari Abra isimli kadınların Holofernes'in başını keserek halkını kurtarması resmedilmiştir. Resimlerinde, çıplak ve savunmasız genç kadınların, üzerlerine gelen erkeklere karşı duydukları tiksinti ve rahatsızlık açıkça hissedilir (s.101). Bu husus sanatçının Susanna ve Yaşlılar (1610) isimli eserinde (Resim 7) görülür. Bu tür çalışmalarının, sanatçının kendi yaşadığı tecavüz travmasıyla bağlantılı olduğu düşünülmektedir.



Resim 8. *Francisco de Goya y Lucientes, Çıplak Maya (1799–1800) ve Giyinik Maya (1800–1803), Tuval Üzerine Yağlıboya, Museo Nacional del Prado, Madrid.*

Kaynak: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-clothed-maja/98e3cb65-958d-4b47-a83a-5e6c3f9ebaea> (Erişim Tarihi: 25.09.2025- 20.30).

Çıplaklığın tenini olağanüstü yumuşaklıkta ve parlaklıkta boyayan Goya, “Çıplak Maya” ve “Giyinik Maya” eserleri (Resim 8) şu anda Madrid’deki Prado Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır. İki versiyonu bulunan kadın imgeleri örneği, çıplak kadın resmedilmesinin yasaklı yıllarına tarihlenmesi de bir hayli ilginçtir. Bu nedenle öncesinde çıplak resmedilen Malya’nın çıplaklığını gizlemek amacıyla sonrasında Giyinik Maya’ ya dönüştürüldüğü düşünülmektedir. Ayrıca bu tür resimlere sahip olan kişilerin özel yaşam alanlarında sergilendiği bilinmektedir (Antmen, 2008, s.21).



Resim 9. Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (Kırda Kahvaltı), 1863, tuval üzerine yağlıboya, 208 × 264 cm (81 7/8 × 103 7/8 in), Musée d'Orsay, Paris.

Kaynak: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-dejeuner-sur-lherbe-873> (Erişim Tarihi: 25.09.2025- 20.30).

19. yüzyıla gelindiğinde romantizm akımıyla sanatçılar kendilerini ifade edebilme olanağını yakalamışlardır. Bu noktada Courbet, yapıtlarında doğadan başka kimsenin öğrencisi olmak istememiştir. Courbet'in realizmi modern sanatta yeni bir dönemin başlangıcına işaret eden bu eseri, ressamın gerçekçi ve yenilikçi tarzıyla öne çıkmaktadır. Nitekim sanatçı Gombrich'e göre (1980) güzelliği değil, gerçeği aramıştır (s.551). Courbet'in kolay etkileme yöntemlerine bilinçli olarak sırt çevirmesi ve kendi bakış açısını doğru dürüst resimlemesi, birçok kişinin önyargılarından kurtulmasına ve sadece iç seslerine kulak vererek sanatsal ifadeye odaklanmalarına katkı sağlamıştır (s. 404). Manet: Ben, başkalarının görüp sevdiğini değil, gördüğümü resmediyorum" der. Bunun yanında "Biz Roma'da değiliz ve oraya da istemiyoruz" diyordu. Dolayısıyla, Édouard Manet'in *Le Déjeuner sur l'herbe* (Kırda Kahvaltı) eserindeki (Resim 9) kırdaki adamlar ve çıplak kadın da eski dönemin tanrı ve tanrıçası değil, Paris bulvarlarının insanlarıdır (Turani, 2010, s. 520). Resimde edebi, dini ya da mitolojik kahramanların yerine sıradan insanlar veya günlük hayat sahnelerinin betimlenmesi, dönemin sanat anlayışına meydan okuyan bir tutumdur (Antmen, 2008, s. 14). Bu noktada dini temelli kadın betimlemelerinin ardından yeni dönemin temellerinin atıldığı söylenebilir. [*Le Déjeuner sur l'herbe*, Kırda Kahvaltı (Resim 9)]



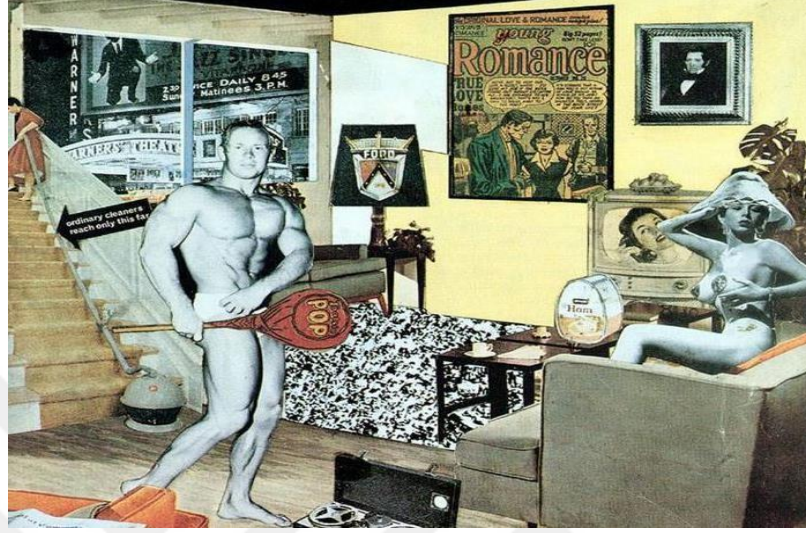
Resim 10. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (Avignonlu Kızlar), 1935, tuval üzerine yağlıboya, 243,9 × 233,7 cm (96 × 92 in), Museum of Modern Art (MoMA), New York.

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/79766> (Erişim Tarihi: 25.09.2025-20.45).

Pablo Picasso, modern sanatın gelişiminde devrim yaratan sanatçılardan biridir. 1907 tarihli *Avignonlu Kızlar* adlı eseri (Resim 10), kadın imgesini geometrik biçimlerle yeniden yorumlayarak modern sanatın dönüm noktalarından biri olmuştur (Turani, 2010, s. 589). Eserde sadeleştirilmiş, deforme edilmiş ve geometrikleştirilmiş figürler dikkat çeker. Bu tablo, kübizm akımının başlangıcı olarak değerlendirilir ve modern ile ilkel sanat anlayışlarını bir araya getirir. Yapıtın yenilikçi yönü, üç boyutlu nesneleri iki boyutlu yüzey üzerinde yeni bir biçimde sunmasıdır. Figürlerin kaba ve şematik betimlenişi, sanatçının içsel dürtülerine dayanan özgün bir üretim sürecini yansıtır (Antmen, 2010, s. 35).

Endüstri Devrimi, öncelikle Birleşik Krallık'ta başlamış ve sonrasında tüm dünyaya yayılmıştır (Strickland, 1992, s. 89). Bu dönemdeki teknolojik ve endüstriyel gelişmelerin etkisi, toplumsal modernleşme süreciyle birlikte sanata da yansımış ve 19. yüzyılda sanatta büyük bir kırılma yaşanmıştır. Pablo Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" eseri,

estetik ve güzellik kalıplarını yıkarak özgün bir tarzı yansıtmayla dikkat çekicidir. Resim, ilk kez 1916 yılında sergilenmiş ve 1930 yılında Modern Sanatlar Müzesi koleksiyonuna katılmıştır (Antmen, 2010, s. 44).



Resim 11. Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?), 1956, kolaj, 26 × 25 cm (10 ¼ × 9 ⅞ in), Kunsthalle Tübingen, Tübingen.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-just-what-is-it-that-makes-today-s-homes-so-different-so-appealing-upgrade-p2071> (Erişim Tarihi: 25.09.2025- 20.50).

1922 yılında Londra'da doğan Richard Hamilton, İngiliz Pop Art hareketine öncülük eden ressamlardan biridir. Amerika ve İngiltere'de 1950-1960 yılları arasında da Pop Art sanatının ana konusu kadın imgeleri olmuştur (Filipowska, 2016, s. 3).

Ancak kadın imgesi ne bir kent çevresindeki unsurlara ne de bir sokak ya da karnaval ortamının görüntüsünü yansıtmaktadır. Örneğin, İşçi Partisi liderinin canavar olarak resme alındığı bir portrenin alt metnindeki mesaj politik ve hicivsel bir bakış açısını göstermektedir. Hamilton'un bu tarz çalışmalar yapması İngiliz Pop Art'ın güncel konulara odaklanarak toplumsal eleştiryi ifade ettiğinin ya da detaya indirgediğinin göstergesidir. Birçok kişi tarafından Pop Art sanatçılarının endüstriyel kültürü benimsediklerini ve endüstriye karşı olmak yerine bu kültürü kendi sanatlarında yansıttıkları savunulmaktadır. (Turani, 2010, s. 719). İngiliz Pop Art akımının arka planındaki gerçek ise, toplumdaki sosyal problemlere karşı çözüm üretme eğilimi

gösterdiği söylenebilmektedir. Aynı zamanda geleneksel değerleri ve sanatın elitist algısı sorgulanmıştır. İngiliz Pop Art sanatçıları toplumun fikirlerini, tüketen toplum kültürünü, medya vasıtasıyla gönderilen mesajları ve güncelliğini koruyan siyasi konuları ele alarak eserlerinde konu olarak bu temaları işlemişlerdir. Bu durum, sanatı toplumun içine taşıyarak sanatın yalnızca elit kesim için olmadığını herkes için olması gerektiğini savunulduğunu gösterir. Hamilton'un faal kimliği, İngiliz Pop Art'ın özünde bulunan toplumsal değişimde arayışı ve eleştirel yaklaşımı yansıtmaktadır. Sanatçılar genellikle toplumda farklılık yaratarak değişim uğruna çaba harcamak maksadıyla sanatlarını ortaya koymuşlardır. Bu nedenle, İngiliz Pop Art'ın yalnızca İngiltere'de görülmesi de şaşırtıcı değildir, çünkü hareket, İngiltere'deki toplumsal rahatsızlıkları ele almış ve değişim için bir çaba harcamıştır. Sonuç olarak, Hamilton'un sanatı günlük yaşama dâhil etme görüşünü politik bir hareket olarak benimsediği söylenebilir (Chang, 2003, s. 51).

Modern sanatla birlikte, özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren, kadın imgeleri toplumsal normlara karşı bir başkaldırı olarak şekillendirilmeye başlanmıştır. Feminizmin etkisiyle sanatçılar, kadınların sadece estetik objeler olarak değil, bağımsız, güçlü ve kimliklerini ifade eden bireyler olarak temsil edilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Modern sanatçıların, kadınların toplumsal düzende eşit haklar ve özgürlükler için verdiği mücadeleyi, sanat yoluyla dile getirmişlerdir.

Özellikle Frida Kahlo'nun eserleri, bu dönemin en güçlü kadın imgelerini yansıtan eserleri oluşturur. Kahlo, otoportrelerinde kendi bedensel acılarını, psikolojik durumlarını ve toplumsal cinsiyetin getirdiği sınırlamaları güçlü bir şekilde yansıtmıştır. Kadın bedeni, Kahlo'nun resimlerinde yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda güç, acı ve direncin bir simgesi haline gelmiştir. Kahlo, toplumsal normları ve kadınlara biçilen pasif rolleri reddederek, kadınları bağımsız birer birey olarak ifade etmiştir (Burnazoğlu, 2023, s. 200).

Modern dönemde, sanatçılar kadın figürlerini sadece toplumsal normları yansıtan birer "nesne" olarak değil, toplumsal cinsiyetin ve kimliğin çok boyutlu bir yansıması olarak görmeye başlamışlardır. Toplumsal cinsiyet normlarının ve rollerinin kadın imgesinde nasıl yer bulduğunun eleştirisi, sanatta önemli bir yer tutar. Feminizmin etkisiyle, sanat eserleri kadınları daha özgür, güçlü ve bağımsız bir şekilde temsil etmeye başlamıştır. Bu süreç, toplumsal cinsiyet eşitliği adına önemli bir adım olmuştur (Kenyon, 2005, s. 121).

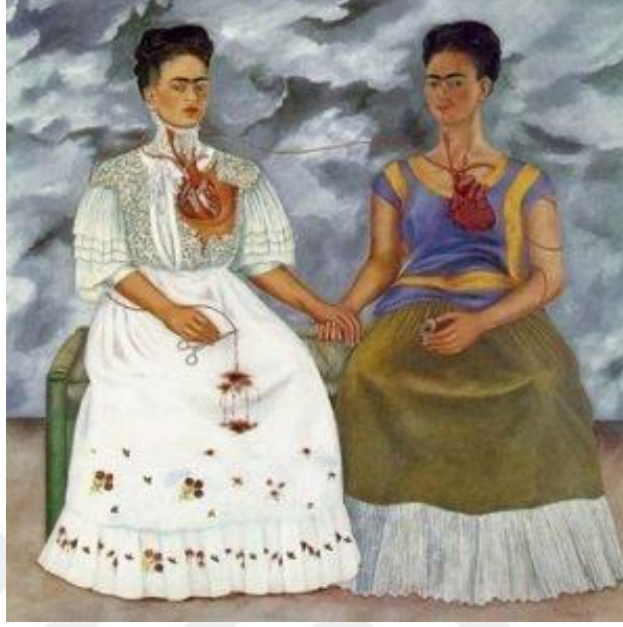
Sanat, kadının toplumsal düzende yalnızca erkeklerin bakış açısından yansıyan bir figür olmadığını, aynı zamanda toplumsal normlara karşı bir direniş ve dönüşüm aracı olarak da işlev görebileceğini göstermektedir. Kadın imgeleri, sanatın farklı alanlarında toplumsal normları sorgulayan ve dönüştüren güçlü bir ifade biçimi haline gelmiştir (Eco, 2006, s. 33). Sanat, tarih boyunca toplumların ortak bilinç yapısını, güç dengelerini ve değer sistemlerini görünür kılan önemli bir ifade alanı olmuştur. Bu çerçevede kadın imgesi, sanatta toplumsal algının en açık şekilde yansıdığı simgelerden biridir. Uzun bir dönem boyunca kadınlar, erkek merkezli bakışla tanımlanmış; güzellik, masumiyet ya da fedakârlık gibi kalıplaşmış temsiller üzerinden idealleştirilmiştir. Bu yaklaşım, kadın kimliğini sınırlı rollere indirgerken mevcut değer düzenini de yeniden üretmiştir. Modern ve çağdaş sanatla birlikte ise bu temsiller sorgulanmaya başlanmış; sanatçılar, kadın bedenini, kimliğini ve deneyimini kendi öznel bakışlarıyla ele alarak mevcut kalıplara eleştirel bir mesafeden yaklaşmıştır. Böylece sanat, yalnızca estetik bir alan değil, aynı zamanda kimlik, özgürlük ve eşitlik mücadelesinin ifadesi hâline gelmiştir.

Kadın Berksoy'un açıklamasına göre (1997), toplumun çoğu zaman edilgen bir parçası, erkeğin arzusunun nesnesi, evin koruyucusu veya annelik rolüne sıkı sıkıya bağlı bir figür olarak tasvir edilmiştir (s. 127).

Feminizmin yükselmesiyle sanatçılar, kadın imgelerini toplumsal cinsiyet kalıplarına karşı bir eleştiri ve direniş aracı olarak kullanmaya başlamışlardır. Sanat Köksal'ın tanımlaması ile (1976), sadece estetik bir ifade biçimi olmanın ötesine geçerek, toplumsal eşitsizliklere karşı bir duruş sergileyen bir platforma dönüşmüştür (s. 26). Bu dönem aralıklarında kadın imgesi Gültekin'in tanımlamasına göre (1982), artık yalnızca güzellik ve zarafetle değil; güç, özgürlük, kimlik ve toplumsal cinsiyetin yıkımıyla da ilişkilendirilmeye başlanmıştır (s. 36).

Frida Kahlo, bu dönüşümün en güçlü örneklerinden biridir. Kahlo'nun otoportreleri, sadece kişisel acıları ve travmaları değil, aynı zamanda cinsiyetin ve toplumsal cinsiyet normlarının da eleştirisini içerir. "Cinsel kimlik", "bedensel acı", "kimlik arayışı" gibi temalar, Kahlo'nun eserlerinde sıklıkla vurgulanır. Kahlo, toplumsal cinsiyetin ve kadın bedeninin sadece estetik ve arzu nesneleri olarak değil, aynı zamanda bir kimlik ve güç alanı olarak nasıl şekillendirilebileceğini gösteren bir sanatçı olmuştur. Onun resimleri, kadının toplumsal ve kültürel normlara karşı bir direnişini simgelemektedir (Burnazoğlu, 2023, s. 203). Frida Kahlo *Las dos Fridas* (İki Frida) isimli

otoportre eseri (Resim 13) bedensel acının ve kimlik arayışının bir görünümüdür. Resimde iki figür farklı olsa da bağlayan damar figürü ile resim tek bir kimliği oluşturmaktadır.



Resim 12. Frida Kahlo, *Las dos Fridas (İki Frida)*, 1939, tuval üzerine yağlıboya, 173 × 173 cm (68 1/8 × 68 1/8 in), Museo de Arte Moderno, Meksiko.

Kaynak: <https://mam.inba.gob.mx/exposicion/frida-kahlo-las-dos-fridas>

Kadın sanatçılar, 20. yüzyılın ortalarından itibaren, toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinin bir parçası olarak sanatlarını şekillendirmiştir (Karadal, 2019, s. 78). Judy Chicago'nun *The Dinner Party* (Yemek Daveti) (Resim 14) adlı eseri, bu bağlamda önemli bir örnektir. Chicago, bu eserde kadın tarihini kutlayan bir şölen masası yaratarak, kadınların tarihsel olarak görmezden gelinen katkılarını görünür kılmaya çalıştığı görülür. Eserin, aynı zamanda toplumsal normların kadını sadece ev içindeki rollerle tanımlamasına karşı bir başkaldırı olduğu düşünülür.



Resim 13. Judy Chicago, *The Dinner Party (Yemek Daveti)*, 1974–1979, enstalasyon, 1463 × 1280 × 91,9 cm (576 × 504 × 36 ¼ in), Brooklyn Museum, New York.

Kaynak: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party

Günümüzde, sanatçılar kadın imgelerini daha geniş bir bağlamda ve çok daha çeşitli biçimlerde ele almaktadır. Özellikle feminist sanat, dijital sanat, performans sanatı sokak sanatı ve diğer çağdaş sanat alanlarında, kadın kimliği ve toplumsal normlar arasındaki ilişki farklı biçimlerde sorgulanmakta ve ifade edilmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri Akdaş'ın çıkarımıyla (2011), sadece kadınlar için değil, aynı zamanda erkekler için de tartışmaya açılmakta, toplumsal normlar yeniden inşa edilmektedir (s. 23).

Sokak sanatı, özellikle kadınların kullandığı bir alan olarak, erkek egemen toplum yapılarının eleştirisini açıkça dile getirmektedir (Deveci ve Kırman, 2017, s. 3586). Kadınların sokak sanatında kendilerine yer bulmaları, geleneksel sanat galerilerinin sınırlarını aşarak toplumsal normlara meydan okuma anlamına gelmektedir.

2. BÖLÜM

GÖRSEL KÜLTÜR KURAMI

2.1. MALCOLM BARNARD VE GÖRSEL KÜLTÜR KURAMI

Barnard, görsel kültürün tanımını yaparken “görsel olan” ve “kültürel olan” kavramlarını bir arada ele alır. Görsel kültür, yalnızca gözle görülür imgelerle sınırlı kalmayıp, bu imgelerin toplumsal ve kültürel bağlamda nasıl üretildiği, yorumlandığı ve anlam kazandığıyla ilgilidir. Barnard (2001) görsel olanı, insanların üretip, yorumladığı; işlevsel, iletişimsel ve estetik amaçlar taşıyan her şey olarak tanımlar (s. 38). Bu tanım, görsel kültürün çok boyutlu doğasını vurgular: Görseller yalnızca estetik hazlar yaratmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal ve kültürel anlamları taşıyan, iletişim aracına dönüşen unsurlar olduğunu doğrular.

Görsel kültür, görsel imgelerin sadece bireysel zevkler ya da sanatla sınırlı olmadığını, aynı zamanda toplumun değerlerini, inançlarını, ideolojilerini ve güç dinamiklerini yansıtan bir yapıyı olduğu bilinir. Örneğin, bir reklam afişi ya da sosyal medya paylaşımı, sadece estetik bir öge değil, aynı zamanda ekonomik, toplumsal ve kültürel mesajların iletilmesinde önemli bir araçtır. Görsel kültürün bu yönü, görsellerin yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmayıp, aynı zamanda toplumlar arasındaki iletişimi ve etkileşimi şekillendirdiğini ortaya koyar. (Tavin, 2009, s. 119).

Barnard’ın bu tanımını daha derinlemesine incelediğimizde, görsellerin kültürel bağlamda taşıdığı anlamların değişkenliğine dikkat edilmesi gerektiği de anlaşılmaktadır. Bir görsel, farklı kültürlerde farklı anlamlar taşıyabilir, aynı zamanda zamanla değişen toplumsal dinamiklere göre yeniden şekillendirilebilir. Bu nedenle, görsel kültürün incelenmesi, yalnızca görsellerin fiziksel varlıklarının analizini değil, aynı zamanda bu görsellerin anlamlarının nasıl üretildiğini ve toplumsal yapılarla nasıl etkileşime girdiğini de kapsar. Görsel kültür, toplumsal gerçekliklerin görsel biçimlerle nasıl inşa edildiğinin anlaşılmasına yardımcı olur.

Tavin (2009) görsel kültürün tanımını, teknolojinin gelişimiyle birlikte üretilen görüntülerin insan deneyimleri üzerinde derinlemesine bir etki yarattığı ve bu etkileşimin farklı görme pratiklerine yol açtığı bir durum olarak yapmaktadır. Bu tanım, görsel

kültürün sadece imgelerin varlığıyla sınırlı kalmadığını, aynı zamanda bu imgelerin bireylerin dünyayı nasıl gördüklerini, algıladıklarını ve deneyimlediklerini değiştiren önemli bir güç olduğunu vurgular (s.119).

Görüntüler, farklı teknolojik araçlarla üretilip yayılmakta ve bu imgeler aracılığıyla insanların toplumsal, kültürel ve bireysel deneyimleri şekillenmektedir. Örneğin, televizyon, internet, sosyal medya ve diğer dijital platformlar, görsel kültürü şekillendiren başlıca teknolojiler arasında yer almaktadır. Bu teknolojiler, görsellerin üretim ve dağıtım biçimlerini değiştirirken, aynı zamanda insanların bu görsellerle kurdukları ilişkiyi de dönüştürmektedir. Görseller yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda bireylerin toplumsal ve kültürel anlam dünyalarını inşa etmelerinde temel bir rol oynar.

Tavin'in (2009) bakış açısına göre, görsel kültür sadece izleyicinin pasif bir alıcı olmasından ibaret değildir; aksine, görsel imgeler insanları aktif bir şekilde düşünmeye, sorgulamaya ve anlamlar üretmeye teşvik eder. Görsel kültürün bu yönü, bireylerin görme biçimlerini sorgulamalarına, yeni anlamlar yaratmalarına ve toplumsal normlara karşı eleştirel bir bakış geliştirmelerine olanak tanır. Bu, görsel imgelerin toplumsal yapıları ve bireysel algıları nasıl şekillendirdiğini, dönüştürdüğünü ve yeniden ürettiğini anlamamıza yardımcı olur (s.116).

Mitchell (2002), görsel kültürü görsel olanın sosyal yapılanması olarak tanımlar. Bu tanım, görsel imgelerin sadece fiziksel varlıklar değil, aynı zamanda toplumsal yapılarla ve bireylerin yaşam deneyimleriyle derin bir ilişki içinde olduğunu vurgular. Görseller, bireylerin dünyayı nasıl algıladığını, düşündüğünü ve anlamlandırıdığını etkileyen, düşüncelerine yeni açılımlar getiren ve toplumsal normlara yönelik öneriler sunan güçlü araçlardır. Görsel kültürün, imgelerin kendisinden çok, bu imgelerin birey ve toplum üzerinde ürettiği anlamlar üzerinden incelenmesi gerektiği, Mitchell'in tanımında önemli bir noktadır (s. 169).

Burada dikkat çeken bir diğer unsur, görsellerin günümüz dünyasında giderek daha fazla yer tutmasıdır. Mitchell'in ifadeleriyle, görseller, sadece estetik ya da eğlence amaçlı değil, toplumsal iletişimin temel unsurları haline gelmiştir. Toplamların iletişiminde, kelimelerin yerini görseller almakta ve bu, görsel kültürün gücünü ve etkisini artırmaktadır. Parsa (2008) bu dönüşümü vurgulayarak, görme temelli bir kültürün giderek yazılı kültürün önüne geçtiğini ifade eder. Bugün, bireyler çoğunlukla yazılı

metinlerden ziyade görsel imgelerle karşılaşmakta, bu imgeler aracılığıyla toplumsal, kültürel ve politik mesajlar iletilmektedir (s. 1).

Görsel imgeler, yazılı dilin sunduğu anlam derinliğinden farklı olarak, daha hızlı, daha etkili ve duygusal açıdan daha yoğun bir etki yaratır. Bu nedenle, görsel kültürün incelenmesi, yalnızca görsel imgelerin üretimi ve tüketimiyle değil, aynı zamanda bu imgelerin toplumsal yapıları nasıl şekillendirdiğiyle de ilgilidir. Görseller, bireylerin algılama biçimlerini, toplumsal normları ve değer yargılarını yeniden inşa edebilir.

Duncum (2003) görsel kültürü üç ana başlık altında incelemektedir: kültürel çalışmalar, maddi kültür çalışmaları ve çağdaş sanat uygulamaları. Bu üç başlık, görsel kültürün farklı yönlerini anlamamıza olanak tanır ve her biri, görsellerin toplumsal ve kültürel bağlamdaki rolünü farklı açılardan ele almaktadır (s.9).

Kültürel çalışmalar, disiplinler arası bir yaklaşım benimseyerek, popüler kültürün çeşitli alanlarını incelemektedir. Görüntülerin kültürler hakkında ne anlattığı, bu çalışmaların odak noktalarından biridir. Bu bağlamda, görseller yalnızca estetik bir değer taşımakla kalmaz; aynı zamanda toplumsal ve kültürel yapıları yansıtan, şekillendiren ve yorumlayan araçlar olarak karşımıza çıkar. Görsel imgeler, kültürel kimlikleri, ideolojileri ve toplumsal değerleri ifade eder, bu nedenle her görüntü, ait olduğu kültürün bir göstergesidir denilebilir.

Maddi kültür çalışmaları ise, günlük yaşamda karşılaşılan nesneler ve imgeler üzerinden toplumun nasıl düşündüğü ve eyleme geçtiği ile ilgilenir. Bu bağlamda, sıradan objeler ve görseller, bireylerin toplumsal yapılarla nasıl ilişki kurduğunun bir göstergesi olarak incelenir, analiz edilir. Maddi kültür, bireylerin yaşam pratiklerini anlamlandırmada önemli bir rol oynar ve bu anlamlar, görsel imgeler aracılığıyla daha derinlemesine incelenebilir.

Çağdaş sanat uygulamaları, görsel kültürün dinamiklerini sanat pratiği içinde ele alır. Bu alandaki sanatçılar, görsel kültürün toplumsal ve kültürel anlamlarını sorgulayan, eleştirel bir bakış açısıyla eserler üretirler, günümüz görsel kültürünün yarattığı kargaşayı ve imgeler dünyasının sonsuzluğunu vurgulayarak, sanatın bu kaotik ortamda yeni bir soluk kazandığını belirtmektedir. Bu bağlamda, çağdaş sanat, görsel kültürün kapitalizmle olan ilişkisini sorgulayan bir araç haline gelir. Görsel kültür ve sanat, kapitalizmin bireyler üzerindeki etkilerini eleştiren ve toplumsal yapıları sorgulayan eserlerle toplumsal anlam üretimini güçlendirir. Sonuç olarak, görsel kültürün

dinamiklerini anlamak, bu üç alandaki çalışmalarla mümkün olur. Görsel imgeler, sadece estetik öğeler değil, aynı zamanda toplumsal yapıları, değerleri ve ideolojileri şekillendiren güçlü birer araçtır. Bu imgeler Uysal'a (2011) göre, bireylerin dünyayı nasıl gördüklerini ve toplumsal yapılarla nasıl ilişki kurduklarını etkileyen önemli unsurlardır. Bu nedenle, görsel kültürün incelenmesi, toplumsal yapıları ve kültürel anlam üretimini anlamada kritik bir rol oynamaktadır (s.2).

2.2. GÖRSEL KÜLTÜR VE TOPLUMSAL DÜZEN ARASINDAKİ İLİŞKİ

Görsel kültür, toplumsal düzeni şekillendiren güçlü bir faktör olup, bireylerin ve toplumların dünyayı nasıl algıladığını, değerlerini nasıl oluşturduğunu ve toplumsal normları nasıl inşa ettiğini etkileyen önemli bir araçtır. Görsel imgeler, yalnızca estetik bir dil olmayıp, aynı zamanda toplumsal yapıları ve kültürel normları güçlendiren, biçimlendiren ve sorgulayan unsurlar olarak işlev görür. Bu bağlamda, görsel kültür ile toplumsal düzen arasındaki ilişkiyi anlamak, toplumların nasıl yapılandığını ve bu yapıların görsel imgeler aracılığıyla nasıl meşrulaştırıldığını keşfetmek anlamına gelmektedir (Tavin, 2009, s. 119).

Görsel kültür, toplumsal yapıyı yansıtan ve pekiştiren bir araçtır. Toplumlar, kendi kültürel kimliklerini ve değerlerini görsel imgeler aracılığıyla oluşturur ve bu imgeler, toplumsal normları, ideolojileri ve güç ilişkilerini yansıtarak toplumsal düzenin bir parçası haline gelir (Kazel, 2017, s. 48). Görsel imgeler, bir toplumun neyi değerli kabul ettiğini, hangi normların geçerli olduğunu ve bireylerin toplumsal yapılarla nasıl ilişki kurduğunu gösterir. İmgeler, toplumsal yapılarla doğrudan etkileşim içinde olan ve bu yapıları yeniden üreten araçlar olarak, bireylerin toplumsal dünyayı algılayış biçimlerini etkiler. Örneğin, medyada ya da sanatta cinsiyet temsilleri, toplumsal cinsiyet normlarını nasıl şekillendirdiğini gösterir. Kadın ve erkek imgeleri, toplumların cinsiyetle ilgili değerlerini, rollerini ve beklentilerini yansıtarak bu normları meşrulaştırır. Toplumlar, görsel kültür aracılığıyla geleneksel aile yapıları, sınıf farklılıkları, etnik kimlikler ve diğer toplumsal dinamiklere dair imgeler üretir ve bu imgeler, toplumsal düzenin sürdürülmesine yardımcı olur (Kaya, 2023, s. 4).

Görsel kültür, hegemonik güçlerin toplumdaki egemen ideolojileri pekiştirmesinde önemli bir rol oynar. Antonio Gramsci'nin (Eagleton, 2020) hegemoni kavramı, egemen sınıfın ideolojik olarak toplumu şekillendirme biçimini ifade eder. Görsel kültür, egemen

ideolojilerin yayılmasında ve meşrulaştırılmasında temel bir araçtır. Reklamlar, medya, sinema, sanat ve diğer görsel temsil biçimleri, toplumsal grupları ve sınıfları biçimlendirir, güç ilişkilerini ortaya koyar ve bu ilişkilerin sürdürülmesini sağlar. Örneğin, reklamlar ve markalar, yalnızca ürünleri tanıtmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal değerleri, yaşam tarzlarını ve ideolojileri iletir. Kapitalist toplumlarda, görsel imgeler, bireyleri belirli bir yaşam tarzına yönlendirir, tüketimi teşvik eder ve toplumsal sınıflar arasındaki farklılıkları güçlendirir. Görsel kültür, hegemonik ideolojilerin yerleşmesine ve bireylerin bu ideolojilere uyum sağlamasına yardımcı olan bir araçtır (Kazel, 2017, s. 48).

Görsel kültür, sadece toplumsal düzeni pekiştiren bir araç değil, aynı zamanda toplumsal direnişin de bir aracı olabilir. Sanatçılar, aktivistler ve toplumsal hareketler, görsel imgeleri toplumsal değişim için kullanarak mevcut toplumsal düzeni sorgular ve alternatif imgeler yaratırlar. Bu imgeler, toplumsal yapıyı eleştiren, güç ilişkilerini sorgulayan ve toplumsal adaletin savunucusu olan bir dil olarak işlev görür. Görsel kültür, toplumsal direnişin bir aracı olarak, özellikle görsel sanatlarda ve sokak sanatlarında kendini gösterir. Örneğin, toplumsal eşitsizliklere, ırkçılığa ve cinsiyet ayrımcılığına karşı yapılan görsel protestolar, toplumsal yapıyı sorgulayan ve dönüştürmeye çalışan önemli bir dil oluşturur. Bu imgeler, mevcut toplumsal yapıları eleştirir ve yeni bir toplumsal düzenin yaratılmasına dair alternatif vizyonlar sunar (Bilginer Erdoğan, 2021, s. 113).

Görsel kültür, kimlikler, bireylerin kendilerini ve başkalarını nasıl gördüklerine, toplumsal grupların kendilerini nasıl tanımladığına ve kültürel anlamlar üretme biçimlerine dayanır. İmgeler, bu kimliklerin oluşturulmasında, güçlendirilmesinde ve yeniden şekillendirilmesinde kritik bir araçtır. Görsel kültür, bireylerin ve toplulukların kendilerini ifade etmeleri, kimliklerini tanımlamaları ve toplumsal gruplar içindeki rollerini belirlemeleri için bir alan sağlayarak etnik kimlikler, cinsiyet kimlikleri, sınıf kimlikleri ve diğer toplumsal kimlikler, görsel imgeler aracılığıyla şekillendirdiği bilinmektedir.

Görsel kültür, toplumsal düzenin inşasında ve sürdürülmesinde kritik bir araç olmuştur. Toplumsal yapılar, güç ilişkileri ve kültürel normlar, görsel imgeler aracılığıyla şekillendirilir ve pekiştirilir. Ancak görsel kültür, sadece toplumsal düzeni meşrulaştırmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal direnişin ve değişimin de bir aracı olabilir. Görsel imgeler, toplumsal yapıları sorgulayan, eleştiren ve dönüştüren bir dil

olarak kullanılabilir. Görsel kültürün toplumsal düzenle olan ilişkisi hem toplumsal yapıları pekiştiren hem de bu yapıları dönüştüren dinamikleri içermektedir. Sonuç olarak, görsel kültür ve toplumsal düzen arasındaki ilişki, hem bireylerin toplumsal yapılarla ilişkisini şekillendiren hem de toplumsal değişime katkıda bulunan bir süreçtir denilebilir. Görsel imgeler, toplumsal normları ve ideolojileri yansıtır, güç ilişkilerini ortaya koyar ve toplumsal yapıları dönüştürme potansiyeline sahiptir. Bu nedenle, görsel kültürün toplumsal düzen üzerindeki etkisini anlamak, toplumsal yapıların ve kültürel anlamların nasıl üretildiğini ve yeniden şekillendirildiğini anlamada kritik bir rol oynar (Albayrak ve Altay, 2020, s. 135-137).



3. BÖLÜM

TURGUT ZAİM'İN GELENEKSEL TAVRINI/YAKLAŞIMINI

HAZIRLAYAN KOŞULLAR

3.1. TURGUT ZAİM'İN HAYATI

Turgut Zaim (1906-1974) Cumhuriyet döneminin en önemli Türk ressamlarından biridir. İstanbul'da doğan sanatçı güzel sanatlarla ilgili bir aile içinde büyümüştür. “Turgut Zaim, çocukluk yıllarına dair anlatısında yaşadığı dönemin toplumsal ve kültürel koşullarının yanı sıra ailesindeki sanat geleneğinin kendi sanatsal yönelimleri üzerindeki etkisini vurgular.” (Tansuğ, 1976, s. 24). Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde muhafazakâr ve kozmopolit bir çevrede büyüyen Zaim, çocukluğunu *Milliyet Sanat Dergisi* (1974) yazısından yapılan alıntıda şu şekilde ifade eder:

“Aile durumum orta halli. Çocukluğum Osmanlı idaresinde bir bakıma muhafazakâr bir bakıma kozmopolit dalgalanmalar arasında geçmiştir. En körpe yıllarım Birinci Büyük Savaş'ın ıstırap yıllarına rastlar. Ailemizde güzel sanatlarla ilgili kimseler vardı. Ben doğmadan önce küçük dayım Mehmet Fuat, dokuz yıl İtalya'da resim öğrenimi yapmış, yurda döndükten sonra çok genç yaşta ölmüştü. Çocukluğumda benim için bu sanatçı dayı bir mit olmuştu. Güzel sanatlara itilmemde önemli etkileri olduğunu sanıyorum” (s. 14).

Bu samimi anlatım, Zaim'in sanata yöneliminin yalnızca kişisel bir tercih değil, aynı zamanda aile bağları ve toplumsal koşullarla şekillenmiş bir süreç olduğunu ortaya koyar. Özellikle İtalya'da sanat eğitimi almış ve genç yaşta hayata veda etmiş olan küçük dayısı Mehmet Fuat, Zaim'in çocukluk hayal dünyasında mitolojik bir figüre dönüşmüştür. Bu durum, onun güzel sanatlara olan ilgisini tetikleyen önemli bir unsur olarak değerlendirilir. Zaim'in, ailesindeki bu sanatsal geçmiş ve savaş yıllarının acılarıyla yoğrulan çocukluğu, onun sanatsal kimliğini biçimlendiren temel etkenler arasında yer almıştır (Milliyet Sanat Dergisi, 1974: 15).

Turgut Zaim'in eğitim yılları hem kişisel olgunlaşmasını hem de sanatsal vizyonunun biçimlenmesini etkileyen çalkantılı deneyimlerle doludur. Kadıköy Saint-

Joseph Fransız Koleji'nde başlayan ilk ve orta öğreniminin ardından, Zaim idadi düzeyinde Yüksek Öğretmen Okulu'na geçiş yapmıştır. Ancak İstanbul'un işgali döneminde Türk öğrencilere yönelik baskılar nedeniyle bu eğitim süreci yarım kalmış, Zaim okuldan ayrılmak zorunda kalmıştır. Bu tarihsel ve toplumsal koşullar, genç sanatçının erken yaşlardan itibaren siyasi ve kültürel çatışmalarla yüzleşmesini sağlamış ve bu etki, ileriki dönemlerde eserlerinde dışavurum bulmuştur (Yazkaç, 2018, s. 190).

Zaim, 1919 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girerek İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur (Tansuğ, 1976, s. 24). Ancak Akademi'deki eğitim sistemi, Zaim'i tatmin etmediği söylenmektedir. Bu durumu şu sözlerle eleştirir:

“Bu sistem, hemen hemen her toplumun kabul ettiği ve sürdürmede direndiği bir öğretim programına körü körüne bağlı olma zorunluluğu taşımaktaydı. Her yönü ile kötü sonuçlar doğuran bir usuldü. Atölyelerde kuru bir çalışma tekniği hakimdi. Yıllarca, çıplak modelden çalışmalar, basmakalıp bir ustalık doğurmuştu. Kendinden bir yorumu yasaklayan, ilerde meydana çıkabilecek kişilikleri köreltecek bir metottu” (Milliyet Sanat Dergisi, 1974: 14).

Zaim'in bu eleştirileri, onun sanatsal özgünlüğe ve bireysel yoruma verdiği önemi gözler önüne serer. Akademi'nin geleneksel ve kısıtlayıcı eğitim anlayışı, genç bir sanatçının ifade özgürlüğüne duyduğu ihtiyacı karşılamaktan uzaktı. Bu durum, Zaim'in sanata daha yenilikçi ve özgün bir perspektifle yaklaşmasını teşvik etmiştir. Onun bu düşünceleri, sadece kendi sanatsal arayışıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda dönemin eğitim sistemine yönelik önemli bir eleştiri olarak da değerlendirilebilir. Bu dönemde yaşananlar, Zaim'in sanata ve eğitime dair fikirlerini şekillendirmiş ve onu, geleneksel kalıpları sorgulayan bir sanatçı olarak öne çıkarmıştır. Eğitimdeki bu eksiklikleri fark etmesi, Zaim'in bireysel kimliğini ve sanatsal yaklaşımını geliştirme sürecinde bir dönüm noktası olmuştur. Turgut Zaim'in öğrencilik yılları, hem sanat eğitiminin sınırları hem de kendi sanatsal arayışları arasında sıkışmış bir genç sanatçının iç dünyasını yansıttığı düşünülmüştür. Akademinin geleneksel ve katı sistemi içinde çalışmalarını sürdürmeye çalışan Zaim, zaman zaman bu kalıpların dışına çıkmayı hayal etmiş, fakat nihayetinde kararsızlıkla tekrar aynı düzene dönmüştür. Bu süreçte, bilinmeyen keşfetme arzusu taşıyan ve kendi yaratıcılığını daha özgün bir şekilde ifade etme yollarını arayan Zaim, bu arayışlarında çoğu zaman tatminsizlik yaşamıştır (Tansuğ, 1976, s. 25). Zaim'in bu dönemdeki içsel çatışmaları, onun sanatsal kimliğini arayış sürecinin bir parçasıdır. Akademiyi bitirme konusundaki kararlılığı, bir yandan geleneksel bir başarı hedefini temsil ederken, diğer yandan sistemin dışına çıkma arzusuyla çatışmaktadır. Akademinin

kütüphanesinde Fransızca eserlerle kendini geliştirmeye çalışsa da bu kaynaklarda aradığı ilhamı bulamadığı söylenmektedir. Ancak Galatasaray Lisesi'nde düzenlenen ve geç empresyonist döneme ait eserlerin sergilendiği yıllık karma sergiler, Zaim'in dikkatini çeken ve ona daha yakın gelen bir sanat anlayışını temsil etmiştir (Milliyet Sanat Dergisi, 1974: 15). Öğrencilik döneminde Zaim, boş zamanlarını İstanbul'un çeşitli yerlerinde manzara ve mimari görünüm üzerine çalışarak değerlendirmiştir. Poşad resimlerinde özellikle mimari detaylara duyduğu ilgi, onun sanatsal pratiğinde yerel unsurlara ve özgün bir görsel dile yönelimini göstermektedir (Arslan, 1997, s. 1960). Zaim'in Paris hayalleri ise onun sanat dünyasına bakışını ve gelişim arzusunu yansıtır. Çevresindekiler gibi, Paris'i sanatçı olgunlaşması için bir dönüm noktası olarak görmüş ve Avrupa'ya burslu olarak gitmeyi büyük bir fırsat olarak değerlendirmiştir. Paris, onun gözünde büyük ustalarla yüzleşmek, modern sanatın merkezini tanımak ve kendi sanatsal kimliğini geliştirmek için bir kapı niteliğindedir (Tansuğ, 1976, s. 27). Bu dönemdeki arayışları ve hayalleri, Turgut Zaim'in geleneksel eğitim sistemi ile modern sanat anlayışı arasındaki gerilimde kendi yolunu bulma çabasını ortaya koyar. Onun bu süreci, yalnızca bir sanatçının bireysel gelişim hikâyesi değil, aynı zamanda dönemin sanat anlayışına ve eğitim sistemine yönelik önemli bir eleştiri olarak da değerlendirilebilir (Milliyet Sanat Dergisi, 1974: 15). Akademiye dönüşünde, "her öğrenci kendi toplumunda yetişmeli" düşüncesini dile getiren Zaim, bu görüşü nedeniyle eleştirilmiş ve hocası İbrahim Çallı tarafından "aklı başında olmayan bir öğrenci" olarak nitelendirilmiştir. Sanatsal özgürlük ve kendi değerlerine yönelme çabası, Zaim'i akademinin geleneksel yapısına daha da yabancılaştırmıştır. Feyhaman Duran'ın atölyesine kısa bir süre devam ettikten sonra, akademiden mezun olmadan eğitimini bırakmış ve 1925 yılında Konya'ya giderek gezgin öğretmenlik yapmaya başlamıştır. Ancak belgesiz çalıştığı gerekçesiyle bu görevine son verilmiş ve tekrar İstanbul'a dönmüştür. Bu dönemde, akademide sanat tarihçisi olan Albert Gabriel'in verdiği bir konferans, Zaim'in sanatsal yöneliminde bir dönüm noktası olmuştur (Tansuğ, 1976, s.28).

Gabriel'in Anadolu uygarlıklarına dair konuşması, Zaim'in zihninde uzun süredir var olan sorulara yanıt olduğu söylenmekte ve onun Anadolu'ya ve yerel değerlere olan ilgisini derinleştirmiştir. Bu konuşmanın etkisiyle, 1930 yılında akademiden mezun olmuş ve sanatını Anadolu'nun zengin kültürel mirası üzerine inşa etmeye başlamıştır. 1931'de Sivas Öğretmen Okulu'na tayin olan Zaim, burada öğrenciler üzerinde hem

fiziksel görünümüyle hem de insancıl tavırlarıyla iz bırakmıştır. Cahit Külebi'nin anılarında, Zaim'in etkileyici ama uzak duruşu ve kendi dünyasında bir sanatçı olarak tasviri, onun kişiliğine dair önemli ipuçları sunar. Zaim, öğrencileriyle birebir ilişki kurmasa da onların zihinlerinde farklı bir sanatçı profili oluşturmuştur (Özsezgin, 1992, s. 43). Bu, onun kendi iç dünyasında sanatını derinleştirirken çevresine belli bir mesafede kalmayı tercih ettiğini göstermektedir.

Turgut Zaim'in sanat kariyeri, dönemsel zorluklar, sanatsal arayışlar ve yerel değerlere yönelimle şekillenmiştir. 1932 yılında Ankara'ya yerleşmesiyle başlayan süreçte, ressamlıkla geçimini sağlamanın zorluğunu fark ederek çeşitli memuriyet görevlerinde çalışmıştır. Buna rağmen, sanatını hiçbir zaman terk etmemiştir (Milliyet Sanat Dergisi, 1974: 15).

1932-1935 yılları arasında İnkılap sergilerinde, 1939'dan sonra ise bazı D Grubu sergilerinde yer almıştır. 1939'da düzenlenen ilk Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ikincilik ödülünü kazanması, onun sanatsal kariyerindeki önemli bir dönüm noktasıdır. Aynı yıl, Halkevleri aracılığıyla düzenlenen yurt gezileri kapsamında Kayseri'ye giden Zaim, köy yaşamını betimleyen eserler üretmiştir. Bu geziler, Anadolu insanını ve kültürünü keşfetmesine ve sanatına yansıtmasına olanak sağlamıştır. Daha sonraki yıllarda 18. ve 19. Devlet Resim ve Heykel Sergilerinde aldığı ödüllerle sanatındaki başarısını devam ettirmiştir (Tansuğ, 1986 s. 373; Arslan, 1997, s. 1960).

Ahmet Muhip Dıranas da Zaim'in eserlerini yorumlayan isimler arasında yer almaktadır. Dıranas, onun eserlerinde minyatür sanatından aldığı ilhamı genişlettiğini ve derinleştirdiğini vurgulamış, Zaim'in figüratif çalışmalarında masalsı ve geleneksel unsurların öne çıktığını belirtmiştir (Uz, 2012, s. 69).

Sanat dışında farklı işlerde çalışmasına rağmen, Zaim fırsat buldukça Anadolu'yu dolaşmış, Yörükler ve Avşarlarla vakit geçirmiştir. Bu deneyimler, onun resimlerinde sıklıkla görülen yerel motiflere ve bozkır estetiğine olan bağlılığını güçlendirmiştir. Devlet Tiyatrolarında dekoratör olarak çalışması, sanata olan ilgisini farklı bir alana taşımış ve emekli olana kadar bu görevde bulunmuştur. Turgut Zaim, yaşamı boyunca resimle olan bağını koparmamış, yerel ve geleneksel değerlere odaklanan kendine özgü bir üslup geliştirmiştir (Tansuğ, 1976, s. 29).

3.2. TURGUT ZAIM'İN SANATI

Zaim'in sanatsal yaklaşımını anlamak için içinde bulunduğu dönemin sanat hareketlerini değerlendirmek önemlidir. 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve D Grubu gibi oluşumlar, Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatının modernleşmesine katkı sağlamıştır. Ancak Zaim, bu grupların hiçbirine tam anlamıyla dâhil olmamış, kendi sanatsal ilkelerini ve üslubunu oluşturmayı tercih ettiği söylenebilir. D Grubu'nun sergilerinde yer almasına rağmen, bu grubun kübik ve soyut eğilimlerine katılmamış, kendine özgü bir yol izlediği söylenmektedir. Onun sanatı, yerel ve geleneksel unsurların modern bir yorumla birleştiği bir anlayışa dayanır. Minyatür sanatından aldığı ilham, eserlerinde figüratif ve masalsi öğelerle dikkat çekerken, Anadolu kültürüne olan ilgisi, eserlerinin ana temalarını oluşturmuştur (Başkan, 2007, s. 95).

Turgut Zaim'in sanatı, ne tam anlamıyla Batılı bir modernist ne de tamamen geleneksel bir sanat anlayışına sahip olduğu söylenebilir. Bu ikisinin arasında, bireysel ve toplumsal değerleri sentezleyen bir çizgi izler. Eserleri, Türkiye'nin kültürel mirasını ve modernleşme sürecini bir araya getiren bir köprü olarak değerlendirilebilir.

Erken dönem Türkiye Cumhuriyeti'nde sanat politikaları, kırsal kesimi kalkındırmayı ve Anadolu'nun kültürel ve folklorik değerlerini sanat yoluyla tanıtmayı amaçlamıştır. Bu çerçevede, Yurt Gezileri önemli bir yer tutmuştur. 1932 yılında kurulan halkevleri, kırsal kesimle bağ kurmakta yeterli olmayınca, sanatçılar aracılığıyla bu bağın güçlendirilmesi hedeflenmiştir. Yurt Gezileri, ressamların belirli bölgelere gönderilerek yerel halkla iç içe sanat üretmelerini ve bu eserlerle toplumda sanat bilincini yaymayı amaçlamıştır (Keskin, 2012, s. 148). Geziler sırasında resamlardan, Anadolu'nun kırsal yaşamını ve folklorik değerlerini konu alan eserler üretmeleri beklenmiştir. II. Dünya Savaşı yıllarında bile devam eden bu geziler, ekonomik sıkıntılar nedeniyle son bulmuştur. Ancak geziler sırasında üretilen eserler, Türk resim sanatında yerel unsurların öne çıkmasına katkıda bulunmuştur.

1939 yılında Kayseri'ye gönderilen Turgut Zaim, üç ay süren gezisinde dokuz tablo yaptığı bilinmektedir. Zaim, bu süreçte Anadolu'nun yaşam biçimini, folklorik değerlerini ve yerel kültürünü yakından gözlemlemiştir. Özellikle Avşarları betimlediği eserleri, yurt gezilerinin ruhuna en uygun çalışmalar olarak değerlendirilmiştir. Zaim, bir röportajında, bozkırın kapanık peyzajlarından ve Anadolu insanının içtenliğinden aldığı

ilhamı vurgulamış ve bu gezilerin sanatçılara sağladığı imkânları takdirle dile getirmiştir (Savacı, 2010, s.122). Zaim eserlerinde soyutlamayı kısıtlı kullanarak figürleri merkeze almıştır. İnsan figürleri genellikle idealize edilmeyerek hayatın içinden alınmıştır. İfade sadeliği hem yüzlerde hem bedenlerde vardır. Verilmek istenilen duygular bakışlarla ve duygularla yansıtılmıştır.

3.3. TURGUT ZAİM VE RESİMLERİNDE GELENEKSEL YAKLAŞIM

Türk resim sanatının batı etkisi altında olduğu dönemde Turgut Zaim, geleneksel ve yerel değerlere yönelen bir anlayış benimseyen ilk sanatçılardan biri olarak öne çıkmıştır. Zaim'in bu yaklaşımı, Anadolu'nun zengin kültürel mirasını modern sanatla buluşturmayı amaçlamış ve Türk resim sanatında özgün bir çizgi oluşturmuştur. Zaim'in yanı sıra, “bizden olana yönelen” ve geleneksel unsurları sanatlarına taşıyan diğer sanatçılar arasında da dikkat çeken isimler bulunmaktadır. Malik Aksel, ulusal ve yöresel unsurları ele alan eserleriyle tanınmış, Türk kültürünün estetik değerlerini resimlerinde yansıtmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, minyatür, kilim, çini ve hat sanatı gibi geleneksel Türk sanatlarından etkilenecek eserlerine modern bir yorum kattığı bilinmektedir.

Nuri İyem, Neşet Günal ve Nedim Günsür gibi sanatçılar, köylü temasını toplumsal gerçekçi bir anlayışla ele alarak, halkın yaşamını ve sorunlarını resimlerinde işlerken, Hüseyin Yüce ve Fahir Aksoy ise naif ve şiirsel yaklaşımlarıyla halk yaşamının samimi ve sade yönlerini yansıtmışlardır (Kılıç, 2013, s.333).

Bu sanatçılar, Türk resim sanatında yerel değerlerin ve geleneksel unsurların yeniden yorumlanmasını sağlayarak, ulusal kimliğin sanat yoluyla ifade edilmesine önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Turgut Zaim, geleneksel motifleri çağdaş bir bakış açısıyla ele alarak Türk resim sanatına hem özgün bir yön kazandırmış hem de Anadolu'nun zengin kültürünü sanat dünyasına tanıtmıştır. Yurt gezileri sırasında edindiği deneyimler, bu yaklaşımın olgunlaşmasında önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

Turgut Zaim, resimlerinde genellikle şematik bir figür anlayışı ve mimari görünüm üzerine yoğunlaşmış bir sanatçıdır. Öğrencilik yıllarında İbrahim Çallı'nın öğrencisi olan Zaim, özellikle İstanbul'un çeşitli yerlerinde manzara resimleri üzerinde

çalışmıştır. Ancak Zaim, manzara resimlerinde figür yer almadığı zamanları sade bulmuş, peyzaj çalışmalarında figürlerden ziyade mimari öğeler ve şehir manzaralarına ağırlık vermiştir (Arslan, 1997, s. 1960). Sanatçı, nü resim üzerinde fazla durmamış, bunun yerine yeni ve özgün konular üretmeyi daha önemli görmüştür. Akademide nü çalışmaları yapmak için çıplak model bulmak, dini ve sosyal engeller nedeniyle zor olmuştur. Ancak savaş sırasında İstanbul'a gelen Rus kadınları model olarak kullanılmıştır. Zaim, anatomik açıdan ilgi duysa da nü çizimleri, onun sanatsal yolculuğunda ikinci planda kalmıştır (Bıçinciler, 2006, s. 2). Zaim'in en dikkat çeken nü çalışmalarından biri, "Üç Güzel" (Resim 16) adlı tablosudur. Bu eser, sanatçının diğer çalışmalarından farklı olarak, üç çıplak kadın figürünü resmettiği bir kompozisyonudur ve Zaim'in tüm eserleri arasında bir ayrıcalık taşır (Tansuğ, 1976, s. 3). Bu tablo, Zaim'in sanatsal dilindeki farklılık ve özgünlük açısından önemli bir yer tutar.



Resim 14. Turgut Zaim, *Üç Güzel*, çinko baskı.

Kaynak: https://www.academia.edu/78940788/Turgut_Zaim_Hayat%C4%B1_ve_Sanat%C4%B1

Turgut Zaim, 1930'lu yıllarda Anadolu'yu gezip, yerel halkın yaşamını ve kültürel değerlerini gözlemleyerek, geleneksel, yerel ve folklorik unsurları içeren resimler yapmıştır. Bu geziler özellikle Konya, Sivas ve Tokat gibi şehirlerdeki gözlemlerinin etkisiyle şekillenmiştir. Sanatçı, özgün baskı resimlerinde de eserler vermiştir ve 1930-

1931 yılları itibariyle çinko ve linol baskı tekniklerini kullanmaya başlamıştır. Toplamda otuz dokuz adet özgün baskı eseri yapmış olan Zaim, bu baskıların yirmi dördünü çukur baskı (çinko kalıptan) ve geri kalan on beşini ise yüksek baskı (linol kalıptan) tekniğiyle üretmiştir. Bu dönemde, Türkiye’de özgün baskı resim yapan birkaç sanatçıdan biri olmuştur (Bıçinciler, 2006, s. 182).

Zaim’in sanatındaki üslup değişimi ve kimlik oluşumu, özellikle Anadolu’da yaptığı gezilerle tamamlanmıştır. Öğrencilik yıllarından ve Paris’teki hayal kırıklıklarından sonra, Batı sanat anlayışından uzaklaşarak, yerel ve folklorik unsurları eserlerinde daha belirgin bir şekilde kullanmıştır. Tansuğ’a göre, Zaim, geleneksel biçim anlayışına çağdaş bir yorum getirerek, Anadolu köylü ve göçer yaşamını resimlerinde belgeci bir şekilde ele almış, ancak bunu duyarlı ve samimi bir yaklaşım ile yapmıştır. Zaim, minyatür düzenlemelerinden yöresel etkilere kadar birçok yerli unsuru eserlerinde kullanarak, batı sanat akımlarından bağımsız olarak kendine has bir üslup yaratabilen sanatçı olduğu düşünülmektedir. O dönemde yoğun olarak batı sanat akımının etkisinde kalmadan, yerel motifleri minyatür duyarlılığıyla işlerken, Türk resmine özgün bir kimlik kazandıran sanatçılardan biri olduğu görülmektedir.

Turgut Zaim’in sanatı, bireysel özgünlüğünü 1930’larda şekillendirmeye başlamış ve bu dönemde ulusal bir sanat çizgisi izlemiştir. Sanatında Anadolu’yu ve Anadolu insanını esas alarak, milli, yerel ve yöresel öğelere yoğunlaşmıştır. Zaim, akademik sanat disiplinlerine ilgi duymamış ve Batı sanat akımlarından uzak durarak, geleneksel Türk tasvir sanatlarından ilham almıştır. Bu bağlamda, onun resimleri yer yer minyatür ve halk resimleri etkisi taşıırken, gerçekçilik ile birleşen bir üslup geliştirmiştir (Yıldız, 2015, s. 134).

Zaim’in sanatında, halk motiflerinin ve geleneksel Türk sanatının etkisi güçlüdür. Resimlerinde Yörük köylüleri, mutlu yaşamlar ve yerel öğeler dikkat çeker. Sanatçı, minyatürlerde ve halk resimlerinde görülen stilize figürleri, düz renklerle ve anlatım gücüyle işler. Zaim, figürlerinde genellikle tek tip bir şematik anlayışla kadınları genç, güzel ve annelik simgesi olarak, erkekleri güçlü ve yakışıklı, çocukları ise sağlıklı ve sevimli olarak resmetmiştir. Bu figürlerin çoğu, Zaim’in kaybettiği eşinin portresi olarak kabul edilmektedir (Girgin, 2009, s. 103).

Zaim, figürleri genellikle yüzeyde ayrı ayrı konumlandırarak, anıt bir etki yaratmıştır. Resimlerinde derinlikten ziyade, düz yüzeyler ve yumuşak pastel tonları

kullanarak, izleyiciyi masalsı bir atmosfere çeker. Zaim, resimlerinde günlük yaşam nesnelerini (örtü, kaşık, çatal, sofrası, çuval gibi) tüm detaylarıyla işleyerek belgeselci bir yaklaşım sergiler. Ancak, bu nesneleri işlerken naif bir sadelik ile konuya yaklaşır. Zaim'in resimlerinde, figürler ve objeler, geleneksel Türk yaşamını ve mutluluğunu yansıtan bir estetikle sunulmuştur (Yazkaç, 2018, s. 190).

Zaim'in tarzı, naif sanat akımına yakın bir anlayışa sahip olup, onun figürleri, dünya görüşü ve tecrübesi dışında dışsal etkilerden uzak bir şekilde yaratılmıştır. Zaim, yaptığı işlere olan inancı ve samimiyetiyle, sanatında kendini özgün bir biçimde yansıtmıştır (Başkan, 2002, s. 95). Zaim'in resimlerinde minyatür etkileri, Cumhuriyet temalı eserler ve Atatürk konulu çalışmaları da yer alır. Özellikle Ortaoyunu adlı eseri, minyatüre göndermeler yaparak, kadınların örtünmesi ve toplumsal kurallara dair bir belge niteliği taşıdığı düşünülmektedir.

Turgut Zaim'in sanatında Anadolu insanı önemli bir yer tutmaktadır ve bu tema, onun eserlerinin büyük bir kısmını oluşturur. Zaim'in resimlerinde minyatür sanatından izler görmek mümkündür; renk tonları açısından minyatürün renk anlayışına göndermeler yaparken, yüzeysellik ve iki boyutluluk da öne çıkar. Resimlerinde genellikle açık ve koyu ton farkları dikkate alınmaz, bu da izleyicinin eseri düz bir yüzey gibi algılamasına neden olabilir. Renk kullanımı oldukça zengin ve kontrastlıdır; yeşil-kırmızı, turuncu-mavi gibi zıt renkler, resimlerindeki figürlerin boyutları arasında da zıtlık yaratır. Bu renk kullanımı ve figürlerin kompozisyonu, izleyiciye güçlü bir estetik etkisi sağladığı bilinmektedir.

Zaim, resimlerinde figürleri genellikle ön plana yerleştirmiştir ve bu figürleri genellikle cepheden göstererek anıtsal bir hava yarattığı görülmektedir. Figürlerin ve nesnelerin çok büyük bir kısmı dingin ve sade bir şekilde sunulmuş olup, Zaim'in tarzında geometrik şekiller yerine yuvarlatılmış formlar tercih edilmiştir. Bu yaklaşım, figürlerin ve sahnelerin daha canlı ve yaşanabilir olmasını sağladığı düşünülebilir.

Zaim'in sanat anlayışında toprağa bağlılık ve yerellik belirleyici unsurlardır. Zaim, sanatında yerli kültür ve gelenekleri vurgulamış ve taklitten kaçınarak, özgün bir sanat dili geliştirmeye çalışmıştır. Diğer ressamlardan farklı olarak, yabancı ekolleri taklit etmek yerine, kendisini ve sanatını toplumunun ve kültürünün bir parçası olarak görmüştür. Zaim, bu yaklaşımını şu sözlerle ifade etmiştir: "Sanatçı, başkasını taklit ettiği sürece sadece bir silik gölge olur. Kişiliğine kavuşabilmesi, kendi sanatını yaratabilmesi

için taklitten sıyrılması gerekir” (Tansuğ, 1976, s. 20). Ayrıca, Turgut Zaim’in çok yönlü bir kişiliği vardır. İllüstrasyonlar ve karikatürler de yapmıştır; Orhan Veli ve Ceyhun Atuf Kansu’nun kitapları için illüstrasyonlar hazırlamış, Dede Korkut masalları ve Tezer Taşkiran’ın masal kitaplarını resmetmiştir. Zaim’in karikatürleri genellikle yayınlanmamıştır, ancak yazarlık da yapmıştır; Varlık dergisi için yazdığı hikayeler ve Birinci Dünya Savaşı’na dair anılarını içeren yazılar, onun sanat dünyasındaki çok yönlülüğünü ve entelektüel derinliğini gösterir (Biçinciler, 2006, s. 182).



4. BÖLÜM

TURGUT ZAİM'İN RESİMLERİNİN MALCOLM BARNARD'IN KURAMI ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ

4.1. “KÖYLÜ KADINLAR” RESMİ



Resim 15. Turgut Zaim, *Köylü Kadınlar*, tarih net belirtilmemiş, kağıt üzerine karışık teknik / gravür türü, 48 × 38 cm (18 7/8 × 15 in)

Kaynak: Artnet – *Köylü Kadınlar*

Turgut Zaim'in yapılış tarihi net olmamakla beraber 1930'ların başında yaptığı eserleri arasında yer alan *Köylü Kadınlar* resmi (Resim 16), 48x38 cm boyutlarında, kağıt üzerine karışık teknik olarak resmedilmiştir. Sanatçı figürleri minyatür tekniğine yakın biçimde betimlemiştir. Figürlerin yüzleri yuvarlak, kaşları ince ve gözleri badem şeklindedir.

Zaim'in bu resminde kadınların Anadolu topraklarında gündelik yaşamdaki halleri betimlenmiştir. Oldukça sade ve doğal halleriyle betimlenen kadın temsilleri, “topluluk

olmak”, “halk” imgelerini pekiştirmek adına resmedilmiştir.

Renk kullanımı, ön planda sıcak tonların (sarı, turuncu vb.) dikkat çekmesi üzerine kurulmuştur. Arka planda mavi ve yeşil tonlar tercih edilerek mekânda derinlik etkisi sağlanmıştır. Figürlerdeki yöresel kıyafetler, boncuklu takılar ve tülbent bağlama biçimleri Anadolu’nun folklorik yapısını yansıtır. Mekân olarak beyaz duvarlı Anadolu köy mimarisi dikkat çeker.

Kompozisyonun sağında kırmızı–kahverengi giysili, beyaz başörtülü bir kadın; solunda mavi tonlarda giyinmiş, elinde damla iğ ile ip eğiren bir kadın; ortada ise küçük bir kız çocuğu ve arkasında silik, cinsiyeti belirsiz bir çocuk figürü yer alır. Ön plandaki yuvarlak tepsiler, gündelik yaşamın üretim ve beslenme kültürüne işaret eder. Arka plandaki açık mavi–yeşil tonlardaki mimari unsurlar sahneye derinlik katar.

Sağdaki kadın dizlerini yana alarak oturmakta ve izleyiciye yarı cepheden bakmaktadır; bu duruş hem kompozisyonun denge noktası hem de izleyiciyle doğrudan temasın merkezidir. Soldaki kadın profilden verilmiş olup ip eğirme eylemiyle meşguldür; bu duruş, emeğin sürekliliğini ve dikkat yoğunluğunu yansıtır. Ortadaki küçük kız çocuğu sakinlik ve masumiyet taşıırken, arkasındaki soluk figür bireysellikten ziyade gelecek kuşağın simgesine dönüşür.

Figürler, Anadolu’nun toplumsal düzeninin farklı bileşenlerini temsil eder. Sağdaki kırmızı–kahverengi giysili kadın, kırmızının Anadolu görsel kültüründe taşıdığı sıcaklık, yaşam enerjisi ve ev içi otorite anlamlarını üstlenir; toprak tonları köklülük ve yerellik çağrışımı yapar. Beyaz başörtüsü ise temizlik ve ahlaki düzenin sembolüdür. Soldaki mavi giysili kadın üretkenliği, sürekliliği ve geleneksel kadın emeğini temsil eder; ip eğirme eylemi toplumsal sürekliliğin görsel bir metaforudur. Ortadaki kız çocuğu, kadınlık rollerinin erken yaşta öğrenildiğini; arkasındaki soluk figür ise kuşaklar arası aktarımı simgeler.

Yuvarlak tepsiler, yalnızca mutfak gereçleri değil; aynı zamanda bereket, paylaşma kültürü ve döngüsellik sembolleridir. Arka plandaki idealize edilmiş köy mimarisi, kırsal yaşamın “hep varmış” gibi sunularak toplumsal düzenin doğallaştırıldığını ima eder.

Barnard’ın (2001) vurguladığı üzere, görsel kültür ürünleri yalnızca nesneleri göstermez; onları kültürel ideolojiye bağlayan anlam ağlarını da görünür kılar. *Köylü Kadınlar*, kırsal hayatın bir tasviri olmanın ötesinde, cinsiyetli iş bölümünün ve toplumsal

rollerin yansıtıldığı bir görsel metindir (s.33). Barthes'ın (1977) belirttiği gibi, denotasyon düzeyinde “oturan kadın”, “ip eğiren kadın” ve “çocuk” olan figürler; konotasyon düzeyinde “düzeni sağlayan otorite”, “sürdürülebilir üretim” ve “kültürel süreklilik” anlamlarına dönüşür (s.35).

Bu bağlamda eser, Anadolu kadınının gerçekçi temsili ile kültürel ideolojiyi aynı düzlemde buluşturan hem sanatsal hem de sosyokültürel bir belge niteliği taşır. Bu tespit, Barnard'ın (1998) “görsel kültürün ideolojik boyutu” yaklaşımının Türk resim sanatı bağlamındaki somut bir örneğidir. Kadın figürleri üzerinden birlik, dayanışma ve üretkenlik gibi unsurlar yansıtılmıştır. Yalnızca bir birey olarak verilmeyen kadın figürü kültürel değerleri kuşaktan kuşağa aktaran düzenin taşıyıcısı olarak da görülmektedir. Kadın imgesi çalışkanlık, fedakârlık ve annelik gibi toplumsal niteliklerle sembolleştirilerek gösterilmiştir (s.30).

4.2. “YUFKA AÇAN KADIN” RESMİ



Resim 16. Turgut Zaim, *Yufka Açan Kadın – Hamur*, 1940'lı yıllar, tuval üzerine yağlıboya, yaklaşık 71 × 90 cm; *İşbank Resim ve Heykel Müzesi* koleksiyonu

Kaynak: https://artsandculture.google.com/asset/hamur-a%C3%A7an-y%C3%B6r%C3%BCk-kad%C4%B1n%C4%B1-nomadic-woman-rolling-dough-turgut-zaim/_BAHBqvVJYl1igA

Turgut Zaim'in 1940'lı yıllarda tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle gerçekleştirdiği *Yufka Açan Kadın – Hamur* adlı resmi (Resim 17), 71x90 cm ölçülerindedir. Figürler sade ve şematik bir biçimde, belirgin kontur çizgileriyle modellenmiş; ışık-gölge kullanılmadan pastel tonlarla boyanmıştır. Fırça darbeleri yumuşak geçişlerle uygulanmış, bu durum figürlere doğal bir görünüm kazandırmıştır. Renk paleti pastel ve sıcak tonlardan oluşmakta; arka plan, düz tonlarda boyanmış duvar veya çadır yüzeyiyle sade tutulmuştur. Mekân unsurları basitleştirilmiş şekilde verilmiş, böylece izleyicinin dikkati doğrudan ön plandaki figüre yönlendirilmiştir.

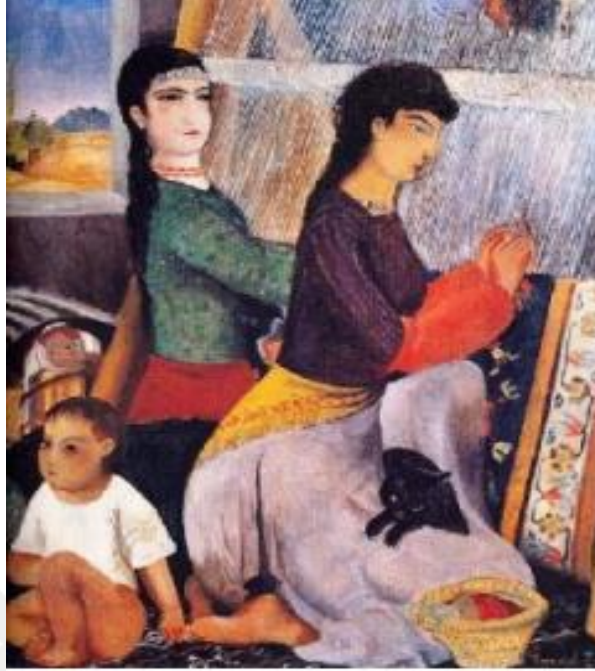
Kompozisyonun merkezinde, yere oturmuş pozisyonunda bir kadın figürü yer alır. Başında yöresel desenli başörtüsü, üzerinde uzun kollu açık tonlu bir bluz ve koyu renkli, desenli bir etek vardır. Ellerini öne doğru uzatarak yufka açma hareketi yapmaktadır. Önünde yer alan yuvarlak sofrası, merdane, hamur tahtası, boş tabak ve ekmek sepeti gibi mutfak eşyaları sahneyi tamamlayan işlevsel öğelerdir. Arka planda küçük boyutlarda resmedilmiş çocuk figürleri bulunur; bunlar hafif geri planda konumlanarak kompozisyona derinlik katar. Kadının duruşu dengeli ve anıtsal bir etki taşır.

Bu eser, Anadolu kadınının gündelik yaşam içindeki üretkenliğini ve toplumsal konumunu yansıtır. Yufka açma eylemi yalnızca beslenme ihtiyacını karşılayan bir faaliyet değil; misafirperverlik, paylaşma kültürü ve topluluk içindeki aidiyetin görsel bir kodudur. Kadının oturuş biçimi, merdaneyi kullanışındaki ustalık ve dikkat, bu emeğin kuşaktan kuşağa aktarılan bir beceri olduğunu gösterir.

Barnard'ın (2001) görsel kültür kuramında vurguladığı gibi, bu tür sahneler toplumsal düzenin görselleştirilmiş hâlidir. Kadın figürü, Anadolu kültüründe üretkenliğin ve aile içindeki merkezi rolün sembolüdür (s.33). Barthes'ın (1977) denotasyon–konotasyon ayrımına göre, denotasyon düzeyinde “yemek yapan kadın” olan figür; konotasyon düzeyinde “kültürel sürekliliğin taşıyıcısı” ve “toplumsal düzenin mutfaktaki temsilcisi” hâline gelir (s.35).

Zaim'in nötr arka plan tercihi, izleyicinin odağını kadın figürüne yönlendirir; böylece kadın emeği kompozisyonun hem görsel hem de ideolojik merkezinde yer alır. Bu yaklaşım, görsellerin toplumsal rollerin “doğal” ve “süreklilik arz eden” olgular olarak sunulmasına hizmet eder. Sonuçta *Yufka Açan Kadın – Hamur*, hem estetik hem de sosyokültürel açıdan güçlü bir görsel metin niteliği taşır.

4.3. “HALI DOKUYAN KADINLAR” RESMİ



Resim 17. Turgut Zaim, *Halı Dokuyan Kadınlar* (aynı eser bazen tekil *Kadın* olarak anılır), muhtemelen 1940’lar, tuval üzerine yağlıboya, yaklaşık **40 × 34 cm** (kaynaklardan biri) dergipark.org.tr/rrportakal.com; Anadolu’da halı dokuyan bir kadın figürü, kucağında kedi; arka planda çocuk figürleri ve köy ortamı betimlenmiş, naif, folklorik anlatım tarzı earsiv.hitit.edu.tr+11idildergisi.com+11Üzerine Konuşalım+11.

Kaynak: Satılmış Koleksiyon Kataloğu (2019, Lot 519)

Turgut Zaim’in 1940’lı yıllarda tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle gerçekleştirdiği *Halı Dokuyan Kadınlar* adlı resmi (Resim 18), 40x34 cm ölçülerindedir. Figürler belirgin kontur çizgileriyle modellenmiş, ışık-gölge yoğun biçimde kullanılmadan düz yüzey boyamalarıyla bütünlük sağlanmıştır. Renk paleti sıcak toprak tonları, mavi ve kırmızı ile dengelenmiş; ön planda sıcak tonlar üretkenliği ve yaşam gücünü vurgularken, arka plandaki soğuk tonlar derinlik etkisi yaratmıştır. Arka plan sade tutulmuş, pastel tonlarda boyanmış duvar veya çadır yüzeyi ile figürler öne çıkarılmıştır. Dokuma tezgâhının iplikleri kalın ve ritmik dikey çizgilerle resmedilerek yüzeye dokusal bir etki kazandırılmıştır. Ön planda yan yana oturan iki kadın figürü yer alır; her ikisi de halı dokuma tezgâhının önünde yan profilden resmedilmiştir. Başlarında enseden bağlanmış,

yanakları açıkta bırakan renkli ve desenli başörtüleri; üzerlerinde uzun kollu, yerel desenli entariler bulunmaktadır. Eller, tezgâh iplikleri üzerinde çalışır hâlde; gözler dokuma yüzeyine odaklanmıştır.

Kadınların yanında bir erkek çocuk figürü, arkada ise beşikte yatan bir bebek görülür. Tezgâhın önünde ip yumakları, masuralar ve motif şemaları gibi üretim sürecine dair ayrıntılar yer almaktadır. Mekân ayrıntıları minimal düzeyde bırakılmış; bu, figürlerin kompozisyonun merkezinde vurgulanmasını sağlamıştır.

Eser, Anadolu kadınının üretim kültüründeki merkezi rolünü ve emeğin toplumsal düzenin sürekliliğindeki yerini görselleştirir. Halı dokuma, Anadolu’da hem ev ekonomisine katkı sağlayan hem de kültürel kimliğin bir dışavurumu olarak değerlendirilen bir pratiktir. Bu nedenle figür, yalnızca emek veren bir birey değil, aynı zamanda kültürel motifleri yaşatan, koruyan ve gelecek kuşaklara aktaran bir taşıyıcıdır. Barnard’ın (2001) görsel kültür kuramı çerçevesinde bu sahne, yalnızca bir üretim faaliyetinin değil; toplumsal kimliğin, kültürel hafızanın ve ekonomik sürdürülebilirliğin de temsilidir. Barthes’ın (1977) denotasyon–konotasyon ayırımına göre, denotasyon düzeyinde “tezgâhta çalışan kadın” olan figür; konotasyon düzeyinde “kültürel sürekliliğin üreticisi” ve “emeğe dayalı toplumsal yapının koruyucusu” anlamlarını taşır (s.35). Zaim’in renk karşıtlığı kullanımı, figürün merkezi konumunu ideolojik olarak pekiştirir. Ön planda kullanılan sıcak tonlar üretkenliği ve yaşam gücünü çağrıştırırken; arka plandaki soğuk tonlar çevrenin destekleyici rolünü görselleştirir. *Halı Dokuyan*, hem estetik hem de sosyokültürel bir belge olarak, Anadolu kadınının emeğini ve kültürel sürekliliği görünür kılar.

4.4 “BEŞİK” RESMİ



Resim 18. Turgut Zaim, *Beşik*, tarih belirtilmemiş; tuval üzeri yağlı boya, ölçü bilgisi mevcut değil;

Kaynak: Eda Yılmazan, “Bir Tablonun Anlattıkları ‘Beşik’” (Gazete Pencere, 16 Nisan 2022). <https://www.gazetepencere.com/yazarlar/bir-tablonun-anlattiklari-besik-174848h>

Turgut Zaim’in 1940–1950 yılları arasında tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle gerçekleştirdiği *Beşik* adlı resim (Resim 19), net olarak tarihlenememekle birlikte, ölçüleri belirtilmemiştir. Figürler belirgin kontur çizgileriyle modellenmiş, yüzey boyamaları düz uygulanmış ve ışık-gölge kullanılmamıştır. Renk paleti sıcak toprak tonları ile yumuşak pastel tonlardan oluşmakta; arka planda mavi ve yeşilin yumuşak tonları tercih edilmiştir. Mekân ayrıntıları minimumda tutulmuş, yalnızca yere serilmiş kilim veya düz renkli zemin unsuru verilmiştir. Kıyafetlerde geleneksel Türk motifleri kullanılarak kültürel bağlam güçlendirilmiştir.

Kompozisyonun merkezinde ahşap, oval formda, yanlardan kemer biçimli ayaklarla desteklenmiş bir beşik yer alır. Beşik içinde örtü veya bezle sarılı, yüzü hafifçe görünen bir bebek bulunmaktadır. Beşiğin yanında diz çökmüş ya da yere oturmuş pozisyonda bir kadın figürü yer alır. Kadının başında desenli başörtüsü, üzerinde uzun kollu, yöresel desenli bir elbise vardır. Elleri beşiğe doğru uzanmış, örtüyü düzeltiyor veya beşiği sallıyor gibidir.

Kompozisyonda iki çocuk figürü bulunur. Çocuklardan biri arka tarafta, beşiğe yakın konumda oturur ya da diz çökmüş pozisyonda; giysileri sade ve pastel tonlardadır. Yüz hatları yuvarlak ve basit formlarla çizilmiş, bakış yönleri bebeğe veya çevreye dönük şekilde verilmiştir. Yatay ve dikey hatların dengeli kullanımı, kompozisyonun hem mekânsal hem de figüratif düzenini sağlar. Beşik, hem bir bebek yatağı hem de görsel bir odak noktası olarak işlev görür.

Eser, yalnızca anne–çocuk ilişkisini değil, toplumsal düzenin “ana” figürü üzerinden ideolojik yansımayı temsil eder. Bu tablonun aile, anne olmak kavramları üzerinden bir anlatısı bulunmaktadır. Yukarıda da bahsedildiği üzere “beşik” imgesi hem doğurganlığın hem de sevginin bir temsili olması sebebiyle çeşitli anlamlar barındırmaktadır. Barnard’ın (2001) görsel kültür kuramında vurguladığı gibi, beşik kültürel hafızada aile, süreklilik ve gelecek nesillerin yetişmesiyle doğrudan ilişkilidir. Kadın figürü burada hem biyolojik hem de kültürel anlamda koruyucu ve besleyici rol üstlenir.

Çocuğa gösterilen özen, toplumsal düzende kadına atfedilen bakım ve annelik sorumluluğunun görsel teyididir. Barthes’ın (1977) denotasyon–konotasyon ayrımına göre, denotasyon düzeyinde “beşiğe bakan kadın” olan figür; konotasyon düzeyinde “toplumun devamlılığını sağlayan ana figür” anlamına gelir.

Zaim’in mekânı sade tutması, izleyicinin odağını beşik ve kadın figürüne yönlendirir (s.35). Kıyafetlerdeki geleneksel motifler, sahneyi yalnızca bireysel bir an olmaktan çıkararak Anadolu kültürünün sürekliliğini simgeleyen bir görsel belgeye dönüştürür. Kadının başörtüsü, oturuş biçimi ve bebeğe yakınlığı, kültürel kodların ve cinsiyetli rollerin pekişmesini sağlar. Böylece *Beşik*, hem estetik hem ideolojik düzlemde, annelik figürü üzerinden toplumsal değerlerin ve kuşaklar arası aktarımın görselleştirilmiş bir ifadesidir.

4.5. “YÖRÜKLER KÖYÜ” RESMİ



Resim 19. Turgut Zaim, *Yörükler Köyü*, 1955–1958, tuval üzerine yağlıboya, 137 × 173 cm (53 7/8 × 68 1/8 in).

Kaynak: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1531527586.pdf>

Turgut Zaim’in 1955–1958 yılları arasında tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle gerçekleştirdiği *Yörükler Köyü* resmi (Resim 20), 137x173 cm ölçülerindedir ve günümüzde Ankara Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır. Eserde yatay kompozisyon tercih edilmiş; sade, sıcak renklerin hâkim olduğu bir palet kullanılmıştır. Ön planda sıcak toprak tonları (kırmızı, sarı, turuncu) ile figürler vurgulanırken, arka planda soğuk renkler (yeşil, mavi) derinlik etkisi yaratmıştır. Işık-gölge kullanımı minimal düzeydedir; yüzeyler düz ve lekese boyanmış, bu yaklaşım esere masalsı ve zamansız bir estetik kazandırmıştır. Mekân unsurları yalın, detaydan uzak şematik hatlarla verilmiştir. Figürler belirgin kontur çizgileriyle modellenmiş, kıyafetlerde geleneksel Yörük motiflerine yer verilerek etnografik doğruluk sağlanmıştır.

Kompozisyonda kadın, erkek ve çocuk figürleri dengeli biçimde yerleştirilmiştir. Ön planda sağ alt köşede oturan kadın, halı dokuma malzemeleriyle çalışmaktadır; başında canlı renkli başörtüsü (kırmızı, turuncu, koyu mavi) ve üzerine örtülmüş beyaz

tülbent vardır. Kıyafetleri toprak tonları ile kırmızı, koyu mavi ve bej renklerinden oluşur; uzun kollu ve desenli entarisi yumuşak ve akıcı çizgilerle sadeleştirilmiştir. Aynı zamanda bu esere bakınca Yörük kültüründe kadın ile ilişkilendirilen kimi unsurlara ulaşmak da mümkündür. Örneğin dokuma yapmak, yemek, hayvancılık işleri gibi üretim başlıkları, kadın temsili ile bağdaştırılmaktadır. Aynı zamanda bu kültürde aile düzeninin sağlayıcısı olarak görünen kadın, dayanıklılığın da sembolü olarak bilinmektedir.

Çocuk figürleri dört adettir: İki sağ alt köşede oturarak oyun oynar veya sohbet eder, pastel tonlarda (açık mavi, açık sarı) giysiler giyerler; diğer ikisi orta alanda ayakta, biri elinde oyuncak ya da çubuk tutarken diğeri hafifçe eğilmiş şekilde betimlenmiştir. Sol köşede bir erkek figürü elinde küçük bir sopa ile yola bakmakta, develeri veya hayvanları kontrol eder gibidir. Kompozisyonun ortasında yüklerle donatılmış iki deve ve bir at yer alır. Arka planda bej ve açık kahverengi tonlarında şematik evler, uzaklarda ise pastel tonlarda tepeler ve açık gökyüzü sahneyi tamamlar.

Eser, Anadolu'nun göçebe kültürünü ve kırsal yaşamını otantik biçimde yansıtır. Barnard'ın (2001) görsel kültür kuramındaki “imgelerin ideolojik boyutu” yaklaşımı çerçevesinde, kadın figürleri yalnızca gündelik yaşamın bir parçası değil, toplumsal düzenin sürdürücüleri olarak temsil edilir (s.33).

Sıcak toprak tonları üretkenlik, dayanıklılık ve doğa ile iç içe yaşamı simgelerken; başörtüleri ve takılar hem kimlik hem aidiyet göstergesi olarak kültürel hafızayı taşır. Kadın figürleri, göçebe yaşamın gerektirdiği üretkenlik ve adaptasyon becerilerinin görsel temsiline dönüşür. Barthes'ın (1977) denotasyon–konotasyon ayrımına göre, denotasyon düzeyinde “oturan kadın” veya “hazırlık yapan kadın” olarak görülen figürler; konotasyon düzeyinde “kültürün taşıyıcısı”, “toplumsal düzenin garantörü” ve “ortak kimliğin muhafızı” anlamlarını üstlenir (s.35).

Arka plandaki soğuk tonlu peyzaj ile ön plandaki sıcak tonlu figürler arasındaki tezat, yerleşik olmayan yaşam biçiminin doğa ile sürekli etkileşimini sembolik olarak yansıtır. Zaim, kadın figürlerinin beden dili, kıyafetleri ve mekândaki konumları aracılığıyla, onların hem aile hem de topluluk ölçeğinde düzenin devamlılığını sağlayan merkezî aktörler olduklarını görselleştirir. Böylece *Yörükler Köyü*, yalnızca etnografik bir sahne değil; kültürel kimliğin ve toplumsal düzenin ideolojik bir temsilidir.

SONUÇ

Turgut Zaim'in kadın temsili içeren resimleri, Barnard'ın görsel kültür kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, sanatçı betimlemiş olduğu kadın figürünü yalnızca estetik bir unsur olarak göstermemiş, aynı zamanda toplumsal düzenin sürekliliğini sağlayan bir özne olarak kurgulamıştır. Zaim'in eserlerinde kadın, Anadolu yaşamının üretici gücünü ve kültürel sürekliliğini temsil eden bir imge olarak karşımıza çıkar. “Halı Dokuyan Kadınlar” ve “Hamur-Yufka Açan Kadın” gibi resimlerinde kadın figürleri, yalnızca el emeği ve üretkenliğin simgesi değildir. Toplumsal düzenin ekonomik ve kültürel sürekliliğini sağlayan temel unsurlardır. Toplumun düzenini yansıtan ve sürdüren temel aktör olarak görülmektedir. Bu temsillerde kadının emeği, bireysel bir uğraş olmaktan çıkıp toplumsal belleğin taşıyıcısı hâline gelmiştir. Renk, biçim ve mekânın uyum içinde kullanımı, kadının sabır, çalışkanlık ve fedakârlık nitelikleriyle özdeşleştirilmesine hizmet eder. Zaim, kadın figürünü üretimin ve kültürel yaşamın merkezine yerleştirirken, onu aynı zamanda toplumsal dengenin görünmez koruyucusu olarak kurgular.

“Köylü Kadınlar” ve “Yufka Açan Kadın” gibi eserlerinde ise kadın, doğa, toprak ve üretimle özdeşleştirilen bir figür olarak betimlenmektedir. Bu betimleme, kadının emeğini görünür kılmakta, aynı zamanda onu ev içiyle ve ev dışında yaptığı işlerle sınırlandırarak babaerkil (patriyarkal) düzenin devam etmesini sağlamaktadır. Renklerin doğurganlığı ve bereketini temsil edecek biçimde kullanılması, çizgilerin yumuşaklığı ve mekânın yarı kapalı yapısı, kadının toplumsal konumunun “uyumlu, sabırlı ve içe dönük” bir çerçevede sunulmasına aracılık etmektedir.

Zaim'in resimlerinde kadın, görünürde toplumun temel direği olarak yüceltilmekte, fakat bu yüceltiş onun toplumsal sınırlarını ortadan kaldırmamakla beraber kadın figürünü olduğu gibi betimlemiştir. Zaim'in eserlerindeki simgelere bakıldığında ise beşik, köylü kadın figürleri, yörükler kullanılan kilim motifleri hatta görsellerde ki toprak tonlarının ağırlıklı olması Anadolu'yu Batıdan ayıran sembollerdir. Batı kültüründe sade ve ağırlıklı olarak dekoratif obje gibi kullanılan beşik Zaim'in resim çalışmasında görselin neredeyse tam ortasında yer alarak soyun devamlılığını izleyiciye aktarmıştır. Yörükler ve göç betimlemelerinde çadırların, dokuma kilimlerin varlığı doğrudan Anadolu'yu yansıtmaktadır. Hayvanların varlıklarının çadırlarla gösterilmesi ise yerleşik

yaşamın tam olmamasını yani yörük yaşamını belirtmektedir. Ağırlıklı olarak kullanılan sakin renkler doğa ile uyumlu olmayı betimlemektedir.

Geleneksel kıyafetlerin kullanılması, başörtülerin varlığı, çadırlar ve yörük hayatının yansıtılması kültürel kimliği yansıtmaktadır. Zaimi'nin resimlerinde Doğa yalnızca arka planda görselleri tamamlamamış yaşam alanı oluşturmuştur bu yaklaşımla insanın doğa ile kurduğu dengeli ilişki yansıtılmıştır. Figürlerde ise anatomik yaklaşım birebir gerçekliği yansıtmamaktadır, bilinçli olarak sadeleştirme yapılmıştır. Biçim ve hacim detaydan daha fazla önemsenmiştir. Görsellerde hareketten çok yalnızca bir anı anlatan hissiyat vardır. Anlatımsal temsil olarak hikayelerden belirli bir kesit anlatılır gibi betimlenmiştir. Anadolu ve Anadolu insanı folklorik süs olarak değil kimliğin özü olarak ulusalcı temsil anlayışını yansıtmaktadır. Birlikte yaşamaya dayalı kültür ve bu süreçteki üretime dayalı yaşam ön planda tutulmuştur. Modernleşmeye veya toplumsal dönüşüme dair doğrudan bir vurgu bulunmamaktadır. Sanatçı, modernliğin simgesel göstergelerini dışlayarak yerel kimliği, üretkenliği ve geleneksel değerleri sanatının merkezine yerleştirmektedir. Bu durum, Barnard'ın "görsel temsillerde yokluğun da bir anlam taşıdığı" görüşüyle açıklanabilmektedir. Zaim'in tablolarında modern unsurların yokluğu, yalnızca bir estetik tercih değil, aynı zamanda ideolojik bir duruş olarak değerlendirilmektedir. Sanatçı, modernleşme sürecine eleştirel bir mesafe koyarak, geçmişin değerlerini korumaya yönelik bir nostaljik yaklaşım sergilemektedir. Bu bağlamda Zaim'in sanatı, toplumsal dönüşümün değil, kültürel sürekliliğin ve geleneksel yapının meşrulaştırılmasına hizmet eden bir anlatı üretmektedir.

Bu bağlamda, Zaim'in kadın imgeleri Barnard'ın (1998) görsel kültür kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, sanatçının kadın figürünü hem toplumsal bir idealin taşıyıcısı hem de kültürel belleğin görsel metni olarak konumlandığı görülmektedir. Kadın figürlerinin çevresinde yer alan halı, beşik, ekmek tahtası gibi motifler; yalnızca gündelik yaşamın betimleyicisi değil, aynı zamanda ideolojik bir temsil dilinin parçasıdır (s. 30). Bu görsel göstergeler, Barnard'ın belirttiği üzere, toplumsal ideolojiyi yansıtan ve izleyiciye kültürel normları aktararak meşrulaştıran imgeler olarak işlev görür. Böylece Zaim'in sanatı, estetik değerlerin ötesinde, toplumsal düzenin sembolik bir anlatısına dönüşmektedir.

Barnard'ın (2001) "pasif görsel imgelerin dahi ideolojik anlamlar taşıdığı" tespiti, Zaim'in "Köylü Kadınlar" ve "Yufka Açan Kadın" gibi kadın temsillerinde açıkça

görülmektedir. Kadının sessizliği, sabrı, düzenli hareketleri ve üretkenliği, görünürde bir övgü niteliği taşıırken; derin yapıda ataerkil ideolojinin sürekliliğini desteklemektedir (s.33).

Sanatçının kullandığı renk, çizgi ve desen unsurları, Barnard'ın vurguladığı biçimde “görsel kültürün bir dili” olarak işlev görmektedir. Halı motifleri, başörtüsü desenleri, dokuma tezgâhları ve ev içi mekân unsurları, yalnızca estetik değer taşımamakta; aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin görsel kodlarını temsil etmektedir. Bu unsurlar, Anadolu kültürünün kolektif belleğini canlı tutmakta, fakat bu belleğin de değişmeden kalmasını sağlayarak toplumsal dönüşümünü göstermektedir. Zaim'in kadın imgeleri, kültürel kimliği koruma amacı taşıırken, eleştirel bir yenilik üretmemekte; tam tersine, mevcut değerlerin muhafazasını idealleştiren bir sanat anlayışını sürdürmektedir.

Sonuç olarak, Zaim'in kadın temsilleri içeren Yörükler Köyü, Köylü Kadınlar gibi eserleri, görünürde emeği, üretkenliği ve özveriyi yücelten bir estetik dil taşımakta; bu yönüyle Anadolu kadınının yaşam içindeki yerini, toplumsal düzeni olduğu gibi yansıtan bir gerçekçilik anlayışıyla aktarmaktadır. Sanatçının bu yaklaşımı, Barnard'ın “görsel kültürün ideolojik anlamları yeniden ürettiği” yönündeki kuramını doğrular niteliktedir. Zaim'in sanatı, eleştirel bir potansiyel taşımaktan ziyade, var olan toplumsal düzeni estetik biçimde resim çalışmalarına aktarmaktadır.

Ayrıca Turgut Zaim'in eserleri; yalnızca estetik yönleriyle değil, ideolojik ve sosyokültürel boyutlarıyla da değerlendirilmiş ve bu eserlerin “mekân ve temsil” temelli bir anlatıma sahip olduğu görülmüştür. Mekân, eserlerde kadın temsiliinin düşünsel işlevine dair önemli ipuçları taşımaktadır. Zaim'in tabloları, Türkiye'de modernleşme sürecinin kültürel yansımalarını ve kırsal toplumun kadın kimliği üzerinden yeniden tanımlanışını anlamak açısından önemli bir göstergebilimsel örnek sunmaktadır. Elde edilen veriler ışığında Turgut Zaim'in kadın temsillerinin “üreten ve toplumsal ahlaki düzenle çelişmeyen kadın” ile bağdaşık olduğu sonucuna ulaşmak mümkündür. Cumhuriyet döneminin insan idealini yansıtmaya hedefiyle uyum gösteren bu anlayış çerçevesinde resmedilen kadın figürleri; geleneksel değerler, üretkenlik, ulusal kimlik ve kökleri Anadolu'ya bağlı ama yüzü çağdaşığa dönük gibi çeşitli başlıklar altında ele alınmaktadır.

Buna ek olarak çalışmada, Malcolm Barnard'ın sanat ve ideoloji ilişkisini irdeleyen kuramsal bir çerçeveyi temel alarak Turgut Zaim'in eserlerine konu olan kadın imgesinin toplumda nasıl karşılık bulduğu açıklanmaya çalışılmıştır. Elde edilen veriler ışığında Turgut Zaim'in kadın temsillerinin "üreten ve toplumsal ahlaki düzenle çelişmeyen kadın" ile bağdaşık olduğu sonucuna ulaşmak mümkündür.

Malcolm Barnard'ın kuramı bakımından ele alındığında Turgut Zaim'in eserlerindeki kadın temsillerinin biçimce sade olduğu görülmektedir. Bunun bu kadın temsillerinin doğa ile uyumlu olacak biçimde resmedildiği, düzen ve bütünlük unsurlarının göz önünde bulundurulduğu, eser incelemeleri sonucunda ortaya konmuştur. Yapılan çalışma da sonuç olarak Zaim'in eserleri analitik çerçevede değerlendirilerek Anadolu temsillerinin rastlantısal ya da süsleme amaçlı kullanılmadığı görülmektedir. Turgut Zaim'in Kullandığı kadın figürleri Anadolu bağlamındaki görsel karşılıkların erken Cumhuriyet dönemi ile örtüştüğü görülmektedir. Emek ve sorumluluk üzerine güçlendirilmiş kimlik inşasını yansıtmıştır. Görsellerde aktarılan temsil biçimleri bilinçli olarak seçilmiş ve anlam yüklenmiş temsil biçimleridir. Barnard'ın kuramı sayesinde çalışma içerikte Anadolu Kültürünü, biçimsel olarak ise Batı'nın resim dilini kullanarak yerel ile evrensel denge arasındaki farkı netleştirmiştir. Zaim'in eserlerinde kullandığı figürler sadece birey olarak değil ulusal kimlik idealinin yansıtılması ve kırsalda öz değerlerin ön plana çıkartılması ile toplumsal ideolojinin dengesi analiz edilmiştir. Çalışmanın Türk Resim Sanatına yerel kültürü ideolojik olarak ve görsel bir anlatı aracına dönüştürerek ulusal sanat anlayışına katkı sunması ve çağdaş sanat tarihine disiplinler arası okuma olanağı sağlayarak sanat incelemelerine katkıda bulunması beklenmektedir.

KAYNAKÇA

- Adeloye, A. A., Odewole, P. O., & Afolabi, B. E. F. (2023). The role of women in the art world throughout history. *Art Time*, 5(1), 30–37.
- Akdaş, S. (2011). *Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatında Çallı Kuşağının yeri ve önemi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Akşit, E. E. (2005). *Kızların sessizliği: Kız endüstrilerinin uzun tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Albayrak, A., & Altay, A. (2020). Görsel sanatlarda imge kavramı. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 2(2), 133–163.
- Antmen, A. (2008). *Sanat-cinsiyet: Sanat tarihi ve feminist eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2010). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2021). *Sanat ve cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Arslan, N. (1997). Turgut Zaim. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3). İstanbul: Yem Yayınları.
- Barnard, M. (1998). *Art, design and visual culture: An introduction*. London: Macmillan.
- Barnard, M. (2001). *Approaches to understanding visual culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text* (S. Heath, Trans.). London: Fontana Press.
- Başkan, S. (2002). Cumhuriyet döneminde sanat. *Türkler Ansiklopedisi*, 18. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Başkan, S. (2007). Türk resmine yansıyan tarih, ya da tarihselcilik arayışları. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15, 91–110.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- Berger, J. (2016). *Görme biçimleri* (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal eser 1972’de yayımlandı.)
- Berk, N., & Gezer, H. (1973). *50 yılın Türk resim ve heykeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berksoy, F. (1997). *20. yüzyıl Batı ve Türk resminde toplumsal gerçekçilik*. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.
- Biçinciler, H. (2006). Ulusal resim sanatının ustası Turgut Zaim. *Anadolu Sanat Dergisi*,

17, 181–187.

Bilginer Erdoğan, Ş. (2021). Görsel kültürün küresel kültüre dönüşmesinde kitle iletişim araçlarının rolü. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25 (3), 109-126.

Burnazoğlu, S. (2023). Frida Kahlo'nun otoportrelerinin feminist sanat bağlamında değerlendirilmesi. *Aydın Sanat*, 9, 199-208.

Chang, C. (2003). Beyond Pop's image: The immateriality of everyday life. *Quod Libet / Bulletin Front*.

Clark, T. J. (2005). Raphael's Fornarina: Venus Pudica or Venus Aphrodisia. *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, 74(4), 224–232.

Connell, R. W. (2002). *Gender*. Cambridge: Polity Press.

Çelik, Z. (2011). *Displaying the Orient: Architecture of Islam at nineteenth-century world's fairs*. Berkeley: University of California Press.

Çevik, S. (2023). Türk resim sanatında imge ve mekân bağlamında Anadolu kadını. *Türk Dünyasında Alp Kadın Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı*.

Çevik, S. (2024). Mythological elements in Kayihan Keskinok's works. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 10(2), 76–89.

Deveci, Ü., & Kırman, G. B. (2017). Mehmet Başbuğ resimlerinde kadınlar. *İdil Dergisi*, 6(40), 3583–3600.

Duncum, P. (2003). The theories and practices of visual culture in art education. *Arts Education Policy Review*, 105(2), 9–25.

Durkheim, É. (1984). *The division of labor in society* (G. Simpson, Çev.). [Orijinal eser 1893]. New York: Free Press.

Eagleton, T. (2020). *İdeoloji* (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, T. (2024). *Ideology: An introduction*. London: Verso.

Eco, U. (2006). *Storia della bellezza*. Milano: Bompiani.

Filipowska, R. (2016, 15 Ekim). Richard Hamilton's plastic problem. *Distillations, Science History Institute*. Erişim adresi: <https://www.sciencehistory.org/stories/magazine/richard-hamiltons-plastic-problem>

Garrard, M. D. (1989). Artemisia Gentileschi: *Artemisia Gentileschi: The image of the female heroin italian Barokua art*. Princeton: Princeton University Press.

- Gimbutas, M. (1989). *The language of the goddess*. London: Thames and Hudson.
- Girgin, F. (2009). *Cumhuriyet sonrası Türk resim sanatında yöresel motifler* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi, Edirne.
- Gombrich, E. H. (1980). *The story of art*. London: Phaidon.
- Gombrich, E. H. (1995). *Sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi. Çev. Bedrettin Cömert
- Görgülü, E. (2017). Fotoğraf sanatında cinsiyet olgusunun kadın imgesi üzerinden değerlendirmesi. *Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, 78–88.
- Görgülü, E. (2020). Bedenin kameraya dönüşmesi: Dani Lessnau. *Atatürk İletişim Dergisi*, 20, 53–72.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks* (Q. Hoare & G. N. Smith, Eds.). New York: International Publishers.
- Gültekin, G. (1982). *Batı anlayışında Türk resim sanatı*. Ankara: T.C. Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices* (Bölüm “The work of representation”). London: Sage / Open University Press.
- Hibbard, H. (1974). *Michelangelo*. New York: Harper & Row.
- Hooks, B. (1992). *Black looks: Race and representation*. Boston: South End Press.
- Işıkören, N. D. (2015). Kadın imgesi ve tarih boyu değişimi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6, 115–131.
- Kara, E. (2019). Giorgione, Tiziano, Manet: Üç sanatçı, üç Venüs. *Journal of Arts Dergisi*.
- Karadal, M. Ş. (2019). Ressam Mihri Müşfik: Sanat ve girişimcilik üzerine irdeleme. *International European Journal of Managerial Research*, 2(3), 78–79.
- Kaya, M. E. (2023). Görsel kültürün kültürel biçim olarak tasarıma yansımaları ve tasarım kültürü. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (32), 1–15.
- Kaya Karaduman, B. (2023). Sanat tarihinde kadın bedeninin değişen imgesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 12(111), 1867–1876.
- Kazel, G. İ. (2017). Görsel kültür ile sosyoloji arasındaki ilişki. *Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi*, 1(1), 45–69.
- Keskin, C. (2012). Yurdu gezen ressamalar. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27, 141–151.

- Kenyon, C., Hansen, M., & Dillin, A. (2005). New genes tied to endocrine, metabolic, and dietary regulation of lifespan from a *Caenorhabditis elegans* genomic RNAi screen. *PLoS Genetics*, 1, 119–128.
- Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk resminde geleneksel etkileşim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(25), 327–340.
- Köksal, A. (1976). Gerçekçi beş ressamımız. *Milliyet Sanat Dergisi*, 209, 26.
- Marx, K. (1990). *Capital: Volume I* (B. Fowkes, Trans.). London: Penguin Classics. (Original work published 1867)
- Marx, K., & Engels, F. (2012). *The Communist Manifesto*. London: Verso. (Original work published 1848)
- Milliyet Sanat Dergisi. (1974). Turgut Zaim: Türk resminin büyük kaybı. *Milliyet Sanat Dergisi*, 80, 14–17.
- Mitchell, W. J. T. (2002). Showing seeing: A critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*, 1(2), 165–181. <https://doi.org/10.1177/147041290200100202>
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Nochlin, L. (1988). *Women, art, and power and other essays*. New York: Harper & Row.
- Öner, S. (1992). Dolmabahçe Sarayı resim koleksiyonundaki yapıtlarıyla Halife Abdülmecit. *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Özsezgin, K. (1992). *Çağdaş Türk resim sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Parsa, A. F. (2008). Görselleri okuma, değerlendirme ve yaratma süreci. *Fotoğrafya Dergisi*, 20. Erişim adresi: <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=248,0,0,1,0,0>
- Parsons, T. (1951). *The social system*. Glencoe, IL: Free Press.
- Satılmış, S. (2019). *Turgut Zaim'in resimlerinde renk sembolleri kullanımı ve minyatür etkisinin incelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Altınbaş Üniversitesi, İstanbul.
- Satılmış Koleksiyon Kataloğu. (2019). *Turgut Zaim – Halı Dokuyan Kadınlar* [Kontrplak üzerine yağlıboya, 40 × 34 cm, Lot 519]. İstanbul: Portakal Sanat ve Kültür Evi. <https://www.rportakal.com/pages/ozel-koleksiyonlar-muzayedesi-1>

- Savacı, H. C. (2010). *Cumhuriyet dönemi ressamlarının (1923–1950) Anadolu kültürünü tanımayaya yönelik çalışmaları ve Türk resmine etkisi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Strickland, C. (1992). *The annotated Mona Lisa*. Kansas City: A Universal Press Syndicate Company.
- Tansuğ, S. (1976). *Beş gerçekçi Türk ressamı: Turgut Zaim, Nuri İyem, Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsur*. İstanbul: Gelişim Yayınları.
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1997). Çallı İbrahim. *Eczacıbaşı Ansiklopedisi* (Cilt 1). İstanbul: Yem Yayınları.
- Tavın, K. (2009b). Engaging visuality: Developing a university course on visual culture. *The International Journal of the Arts in Society*, 4(3), 115–124.
- Turani, A. (2010). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi & Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (t. y.). *Türk Dil Kurumu sözlükleri*. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- Uysal, A. (2011). Görsel kültürün ve sosyo-kültürel olguların öğrenci resimlerindeki imgelere etkiler. *Akademik Bakış Dergisi*, (24), 1–20.
- Uz, A. (2012). Tuvale yansıyan Anadolu kültürü. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1, 65–73.
- Ünal, A. (2017). Yahudi geleneğinde kadının yaratılışı ve Lilit efsanesi. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)*, 17(2), 103–115.
- Weber, M. (1978). *Economy and society: An outline of interpretive sociology* (G. Roth & C. Wittich, Eds.). Berkeley: University of California Press. (Original work published 1922)
- Yazkaç, P. (2018). Turgut Zaim'in resimlerinde Anadolu folklorü ve Yörük yaşamı üzerine bir değerlendirme. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(48), 187–200.
- Yetkin, S. K. (2009). *Başlangıçtan bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi* (Cilt 1). İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Yıldız, M. A. (2015). *Türk resim sanatında gelenekten yararlanma arayışlarının sanat eğitimi açısından önemi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

- Yılmaz, D. (2023, 30 Mayıs). İzafiyet. Erişim adresi:
<http://bilkentasistan.blogspot.com.tr/2010/03/intihal-suc-mu.html>
- Yılmaz, O. (2010). Sanatın arketipi olarak anne imgesi. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34(2), 42–59.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Resim 1. (t. y.). *Willendorf Venüsü ile tarih öncesine yolculuk*. Erişim adresi:
<https://www.sanatadair.net/willendorf-venusu-ile-tarih-oncesine-yolculuk/> Erişim tarihi: 23.09.2025
- Resim 2. (t. y.). *Prehistoric female figurines (Genel bilgi kaynağı)*. Erişim adresi:
<http://bit.ly/355uzK1> Erişim tarihi: 23.09.2025
- Resim 3. (t. y.). *Bakire ve Bebek İsa mozaigi, Ayasofya*. Erişim adresi:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apse_mosaic_Hagia_Sophia_Virgin_and_Child.jpg Erişim tarihi: 23.09.2025
- Resim 4. Botticelli, S. (yaklaşık 1485). *Venüs'ün Doğuşu*. Erişim adresi:
<https://www.uffizi.it/en/artworks/the-birth-of-venus> Erişim tarihi: 23.09.2025
- Resim 5. Michelangelo Buonarroti. (1511). *İlk Günah ve Cennetten Kovuluş*. Erişim adresi:
<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/volta/storie-della-genesi/peccato-originale-e-cacciata-dal-paradiso-terrestre.html> Erişim tarihi: 23.09.2025
- Resim 6. Tiziano Vecellio. (1538). *Urbino'nun Venüsü*. Erişim adresi:
<https://www.uffizi.it/en/artworks/venus-of-urbino> Erişim tarihi: 23.09.2025
- Resim 7. Gentileschi, A. (1610). *Susanna ve Yaşlılar*. Erişim adresi:
<https://www.artic.edu/artworks/146745/susanna-and-the-elders> Erişim tarihi: 23.09.2025
- Resim 8. Goya, F. de. (1799–1800). *Çıplak Maya (La maja desnuda)*. Erişim adresi:
<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-nude-maja/0f017e28-fadf-4d3e-b86f-64614c3f18c6> Erişim tarihi: 23.09.2025
- Resim 9. Manet, É. (1863). *Le Déjeuner sur l'Herbe (Kırda Öğle Yemeği)*. Erişim adresi:
<https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-dejeuner-sur-lherbe-873> Erişim tarihi: 23.09.2025

- Resim 10. Picasso, P. (1907). *Les Femmes d'Alger (O. J.)*. Erişim adresi: <https://www.moma.org/collection/works/79766> Erişim tarihi: 23.09.2025
- Resim 11. . (t. y.). *Richard Hamilton – Bugünün evlerini cazip kılan nedir?* Erişim adresi: <https://gaiadergi.com/richard-hamilton-bugunun-evlerini-cazip-kilan-nedir-/> Erişim tarihi: 23.09.2025
- Resim 12. Botticelli, S. (yaklaşık 1485). *Venus'ün Doğuşu*. Erişim adresi: <https://www.uffizi.it/en/artworks/the-birth-of-venus> Erişim tarihi: 23.09.2025
- Resim 13. Kahlo, F. (1939). *Las dos Fridas (İki Frida)*. Erişim adresi: <https://mam.inba.gob.mx/exposicion/frida-kahlo-las-dos-fridas> Erişim tarihi: 23.09.2025
- Resim 14. Chicago, J. (1974–1979). *The Dinner Party*. Erişim adresi: https://www.brooklynmuseum.org/eascaf/dinner_party Erişim tarihi: 23.09.2025
- Resim 15. Turgut Zaim, *Üç Güzel*, çinko baskı. Erişim adresi: https://www.academia.edu/78940788/Turgut_Zaim_Hayat%C4%B1_ve_Sanat%C4%B1 Erişim tarihi: 23.09.2025
- Resim 16. Zaim, T. (t. y.). *Köylü Kadınlar (Women of the Village)*. Erişim adresi: <https://www.artnet.com/artists/turgut-zaim/k%C3%B6yl%C3%BC-kad%C4%B1nlar-is5egs0ekBCe46Tk0wdsFA2> Erişim tarihi: 23.09.2025
- Resim 17. Yufka Açan Kadın (Hamur Açan Yörük Kadını). (t. y.). *Nomadic Woman Rolling Dough – Turgut Zaim*. Erişim adresi: <https://artsandculture.google.com/asset/hamur-a%C3%A7an-y%C3%B6r%C3%BCk-kad%C4%B1n%C4%B1-nomadic-woman-rolling-dough-turgut-zaim/BAHBqvVJYl1igA> Erişim tarihi: 23.09.2025
- Resim 18. (t. y.). *Turgut Zaim – Hayatı ve Sanatı (Bitirme Tezi)*. Erişim adresi: https://www.academia.edu/78940788/Turgut_Zaim_Hayat%C4%B1_ve_Sanat%C4%B1_Lisans_Bitirme_Tezi Erişim tarihi: 23.09.2025
- Resim 19. Beşik. (t. y.). *Bir tablonun anlattıkları: Beşik*. Erişim adresi: <https://www.gazetepencere.com/yazarlar/bir-tablonun-anlattiklari-besik-174848h> Erişim tarihi: 23.09.2025
- Resim 20. (t. y.). *Mehmet Başbuğ'un resimlerinde kadın teması*. Erişim adresi: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1531527586.pdf> Erişim tarihi: 23.09.2025

EKLER

EK 1. ORİJİNALLİK RAPORU FORMU



ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 09/01/2026

Tez Başlığı: Turgut Zaim'in Resimlerinde Kadın İmgesi ve Toplumsal Düzen: Malcolm Barnard'ın Kuramı Çerçevesinde Bir Değerlendirme

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 54 sayfalık kısmına ilişkin, 09/01/2026 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 14 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- ☒ Kaynakça hariç
- 3- ☒ Alıntılar dâhil
- 4- ☒ 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nde 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.

09/01/2026

Adı Soyadı:	Ayşe AKBAŞ
Öğrenci No:	22408900041
Ana Bilim Dalı:	Sanat Ve Tasarım
Programı:	Sanat Ve Tasarım
Statüsü:	☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Prof. Dr. Semra ÇEVİK

Detaylı Bilgi: <https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003>

EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU

**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU**

**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞINA**

Tarih: 09/01/2026

Tez Başlığı: Turgut Zaim'in Resimlerinde Kadın İmgesi ve Toplumsal Düzen: Malcolm Barnard'ın Kuramı Çerçevesinde Bir Değerlendirme

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

09/01/2026

Adı Soyadı:	Ayşe AKBAS
Öğrenci No:	22408900041
Ana Bilim Dalı:	Sanat Ve Tasarım
Programı:	Sanat Ve Tasarım
Statüsü:	☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Prof. Dr. Semra ÇEVİK

Detaylı Bilgi: <https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003>

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Ayşe AKBAŞ

Doğum Yeri ve Tarihi:

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim
Bölümü-2019

Yüksek Lisans Öğrenimi : Atatürk Üniversitesi Tezsiz Yüksek Lisans /Eğitim
Programları ve Öğretimi -2023

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri :

İş Deneyimi

Stajlar :

Projeler :

Çalıştığı Kurumlar : MEB- Ardahan Türkiye Odalar ve Borsalar Birliği
Ortaokulu/öğretmen (2023)
Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi /Okutman
(2022-202)
Ardahan Güzel Sanatlar Lisesi /Müdür (2023-2024)
Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi /Okutman
(2022-202)
Sivas İl Milli Eğitim Müdürlüğü /öğretmen (2024- Devam
Etmekte)

İletişim

E-Posta Adresi :

Tarih

Jüri Tarihi :16/12/2025