



Cumhuriyet'in Modern ve Mutsuz Kadınları: Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın İmgesinin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Modern and Unhappy Women of the Republic: Semiotic Analysis of the Female Image in Contemporary Turkish Painting Art

Öğr. Gör. Dr. Nurgül ERGÜL GÜVENDİ¹

Öz

Sanat eserleri buldukları dönemin özelliklerini yansıtmaları ve sanatsal değerlerinin yanı sıra toplumsal hafızayı oluşturan önemli bir tarihi belge-arşiv niteliği taşırlar. Görsel belleğin önemli unsurlarından biri olan tablolar, kullandığı sembol dili bakımından iletişim biçimleri içerisinde ayrıca önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmada, ünlü Türk ressamların kadın konulu (portre) tabloları, Roland Barthes'in göstergebilimsel analiz yöntemi doğrultusunda ele alınmış olup; toplumsal yapı içerisinde öne çıkarılan kadın imgesinin belirlenmesi ve sözsüz iletişim unsurlarının ortaya konulması amaçlanmıştır. Ulaşılan bulgular, Türk Resim sanatında tasvir edilen kadın figürlerinin çağdaş Cumhuriyet kadını temsil ettiği, Çağdaş Cumhuriyet kadını tasvirlerinde ise, sadelik, şıklık, bireysellik, öz saygı, özgüven gibi niteliklerin öne çıkarıldığını göstermektedir. Ayrıca kadınların kıyafet seçimlerinde görülen özgüven, şıklık, cesaret gibi niteliklerin aksine yüz ifadelerinde, hüznün, kaygı, endişe gibi duyguların öne çıktığı görülmektedir. Araştırmanın iletişim disiplini açısından farklı bir perspektif sunması nedeniyle literatüre derinlik kazandıracığı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk sanatı, resim sanatı, Cumhuriyet dönemi, kadın imgesi, göstergebilimsel çözümleme

Makale Türü: Araştırma

Abstract

In addition to reflecting the characteristics of the period in which they are found and their artistic values, works of art are an important historical document-archive that forms social memory. Paintings, which are one of the important elements of visual memory, also have an important place among forms of communication in terms of the symbol language they use. In this study, women-themed (portrait) paintings of famous Turkish painters were discussed in line with Roland Barthes' semiotic analysis method; It is aimed to determine the image of women highlighted in the social structure and to reveal the elements of non-verbal communication. The findings show that the female figures depicted in Turkish Painting represent the contemporary Republican woman, and in the depictions of the Contemporary Republican woman, qualities such as simplicity, elegance, individuality, self-respect and self-confidence are highlighted. In addition, contrary to qualities such as self-confidence, elegance and courage seen in women's clothing choices, emotions such as sadness, anxiety and worry stand out in their facial expressions. It is thought that the research will add depth to the literature as it offers a different perspective in terms of communication discipline.

Keywords: Contemporary Turkish art, painting art, Republican period, female image, semiotic analysis

Paper Type: Research

Giriş

¹Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Yıldızeli Meslek Yüksekokulu, nurgulergul@cumhuriyet.edu.tr

Atf için (to cite): Ergül Güvendi, N. (2023). Cumhuriyet'in modern ve mutsuz kadınları: Çağdaş Türk resim sanatında kadın imgesinin göstergebilimsel çözümlemesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(100). Yılında Cumhuriyet Özel Sayısı, 114-127.

Sanat, insan bilincinin yapı, sınır, gelişim gibi temel özelliklerinin doğrudan yansıtıldığı, insanın fiziksel, sosyal çevresini anlaması ve kendisini tanımasına aracılık eden, yaratıcılığa dayalı, özgür koşullarda gerçekleştirilen ve insan için hayati önem arz eden bir iletişim ve etkileşim aracıdır (Akkaya, 2014, s.17). Tarihin tüm dönemlerinde yaşanan değişimler, kadının yaşam biçimini doğrudan etkilemiş ve bu etkiler birçok alanda olduğu gibi resim sanatında da görülmüştür. Bu nedenle sosyokültürel anlamda yaşanan değişimlerin resim sanatına yansımalarını kronolojik olarak takip etmek aynı zamanda insanlık tarihinin değişim parametrelerini takip etmek anlamına gelir (Öner, 2017, s.110). Portre sanatı ilk kez 750 yılından sonra duvar resimlerinde görülmüştür. Batılı anlamda Türk resminin ilk dönemi 1914 kuşağı olarak nitelendirilen dönemdir. Bu dönem 1. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla çeşitli Avrupa ülkelerine giden ressamın, yurda döndükleri dönemde icra ettikleri eserlerden oluşur. Sanatçılar hem dönem hem de eserlerinde farklı kültürlerden beslenmeleri nedeniyle, resim sanatında yeni ve özgün bir dönemin temsilcileri olarak nitelendirilmişlerdir. Bu ressamlar, resim sanatında sıkça görülen Fransız etkilerine rağmen kendilerine özgü üsluplarıyla dikkat çekmişlerdir (Başkan, 2000, s. 99). 1914 kuşağının ardından 1950'li yıllara kadar birçok sanatçı birliği kurulmuştur. Bu birliklerden Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, dönem açısından oldukça önemlidir. Yeni biçim anlayışları, önceki dönem resim sanatına eleştirileri, birlikler arasında çeşitli tartışmalara neden olmuştur. Bu tartışmalar, Türk resim geleneği açısından önemli bir değişim parametresi oluşturmuştur (Başkan, 1997, s. 77). 1950 sonrası çok partili dönem ve kültür politikalarındaki değişimler bu alanda iki önemli görüşün çıkmasına kaynaklık etmiştir. Bunlardan birincisi, milli karakterli, geleneksel el sanatlarından izler taşıyan eserlerdir. İkincisi ise çağdaş değerlerin vurgulandığı eserleri temsil eden görüştür (Giray, 2001, s. 98). Türk resim sanatının birçok döneminde geleneksel motifler ve Anadolu yaşamına ilişkin izler görülmüştür. Yaşanan sosyal olaylar, kültürel unsurlar, adet, gelenek, görenek gibi unsurlar resim sanatında açıkça görülmektedir. Dönem açısından tarihi bir belge niteliği taşıyan ve halk kültürünü yansıtan eserler hem sanatsal değeri hem de tarihi niteliği açısından araştırmacının temel motivasyonunu oluşturmuştur. Bu bağlamda herhangi bir sanat eserini incelemek aslında, insanlık tarihini, dönemi, kültürü, incelemektir. Kadın, insanlık tarihi boyunca, farklı inanç, kültür, yönetim biçimleri gibi nedenlerle farklı konumlandırılmış, kimi toplumlarda hanlık verilmiş devlet yönetmiş, kimi toplumlarda ise insan yerine dahi konulmamıştır. Bu nedenle bir toplumun inanç, kültür, politik vb. yapısını anlamak açısından o toplumun kadına biçtiği rolleri ve bakış açısını değerlendirmek oldukça önemlidir. Nitekim (Ercan, 2019, s. 2-4)' a göre, kadına toplum yaşamında uygun görülen roller, dönemin siyasi, kültürel, ekonomik şartlarının sonucudur. Her sanat eserinin dili, o sanatın biçim, içerik, kural ve yapısına göredir. Şirde metin, enstrümanda ritim, resimde ise eser, iletişimin sembolik araçlarla gerçekleştirilmesinin en yalın örnekleridir.

1. Sanat Eserlerinde Yer Alan Kadın Figürleri ve Türk Resim Sanatında Kadın

Sanat eserlerinde insanlık tarihinin ilk dönemlerinden itibaren değişen kadın tasvirleri, dönemlerinin inanç, kültür, düşünce izlerini taşımaları bakımından önemli birer tarihi belge niteliği taşırlar. Kadının sanat eserlerinde yer aldığı ilk tasvirler Paleolitik dönemde rastlanmıştır. Mağara resimlerinde kadın imgeleri, resimde iki boyutlu, heykelciklerde ise üç boyutlu şekillerde tasvir edilmiştir (Yazgın, 2019, s. 187). Antik Mısır'daki eserlerde yer alan kadın imgelerinde ise Mısırlıların kadını kutsal bir varlık olarak nitelendirdiği, kadın erkek yan yana resmedilen eserler vasıtasıyla, toplumun kadına verdiği değeri ve eşitliği ifade etmektedir (Babila, 2016, s. 140). Roma ve Orta Çağ Döneminde ise kadın, ahlaki olarak yetersiz, fiziksel olarak güçsüz, günahkâr ve bir erkeğin korumasına muhtaç şeklinde tasvir edilmiştir (Kia, 2015, s. 14). Rönesans'ta ise kadın, Venüs adıyla ve mitolojisiyle, ideal güzelliği ve çıplaklığıyla (fiziksel cazibe) unsuru olarak tasvir edilmiştir. Rönesans sonrası serbestleşme sınırlı bir alanda kalmış; Rokoko ve Barok dönemde sanatta kadın imgesi kilisenin baskısıyla dini ya da mitolojik biçimlerde resim sanatına konu olmuştur. 17. ve 18. Yüzyıllara dek sanat alanında dini otorite etkilerinin devamlılığını görmek mümkündür (Işıkoören, 2015, s. 122). Fransız Devrimi, kadın imgesinde düşünce, özgürlük, eşitlik gibi unsurların öne çıkmasına neden olmuştur. Bu süreç

sonrası Modern Dönemde ise, kadın hareketleri, kitlesel hak arayışlarıyla birlikte, kadının güçlenmesine neden olmuştur. Kitlesel hak arama faaliyetleri sonucunda ise feminist hareketler başlayarak, feminist düşüncenin, kadını sanatın ilgi odağına dönüştürmesine neden olmuştur (Satur, 2012, s. 4). Modern sanatın birey ve objenin yer değiştirmesine imkân sağlayan bakış açısı, sanatçıların değişim sürecindeki gerçekliğin kadın imgesi üzerinden nasıl yansıtıldığını görmek adına oldukça önemlidir (Özensoy, 2017, s. 71). Özetle sembol diliyle ifade edilen, bir dönemin kültürü, inancı, yaşam biçimidir. Bu dil sözsüz ancak çift yönlü iletişim biçimidir. Hedef kitle ile kaynak arasındaki ileti ise bir tuvale yansıtılan imgeden ibaret değil, toplumların iz düşümüdür.

Türk resim sanatı kendi içerisinde birçok evreden geçerek bugünkü durumuna ulaşmıştır. Osmanlı Devleti'nin son Dönemlerinde başlayan Batılılaşma hareketleri ile Türk ressamın Viyana, Londra, Paris gibi yerlerde eğitim almalarıyla, resim sanatı açısından farklı bir dönemin başlamasına neden olmuştur. Çağdaş Cumhuriyet Dönemi, Çallı Dönemi, D Grubu, Yeniler, Onlar Grubu gibi isimlerle adlandırılan dönemler ise Türk resim sanatının önemli dönüm noktaları olarak nitelendirilmektedir. Araştırmada bu dönemler içerisinde örnek kabul edilen önemli ressamın kadın konulu eserleri, dönemler ve kadın figürleri kapsamında değerlendirilmiştir.

2. Yöntem

Bu çalışmada Türk Resim Sanatının farklı dönemlerinde icra edilen kadın konulu eserler, ilgili alanda iletişim disiplinin perspektifinden bir analiz sunmak ve derinlik kazandırmak amacıyla göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Verilerin toplanmasında literatür taraması, verilerin analizinde ise göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Bilimsel araştırmalarda literatürdeki boşlukların tespit edilmesi, araştırılan konu hakkında bilgi ve nitelik düzeyinin artırılması, karşıt görüşlerin belirlenmesi, araştırmaya derinlik kazandırılması, araştırılan konuya ilişkin yeni analiz yöntemlerinin belirlenmesi gibi amaçlarla literatür taraması yapılır (Bourner (1996).

Verilerin analizinde ise göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Türkçede göstergebilim olarak adlandırılan terim Fransızca'da: "semiotique" ve "semiologie" şeklinde iki ayrı terimle ifade edilmektedir. Her iki terimin amacı da de göstergeleri ve anlamlarını incelemektir (Sığırcı, 2017, s. 48). Barthes' a göre, bir sözcüğü günlük yaşam içerisinde konuşma dilinde duyduğumuzda, duyduğumuz ses, söz zinciri, zihnimizde bir kavramı çağırır. Bu çağırışın oluşması o dilin yapısını bilmemize bağlıdır. Araştırmamızda, Roland Barthes tarafından literatüre kazandırılan (Gösterge, Gösteren, Gösterilen) metodu kullanılarak, Türk ressamının kadın figürlü tabloları (5 eser) göstergebilim yoluyla incelenmiştir. Barthes'a göre göstergelerin düz anlam ve yan anlam olmak üzere iki farklı anlamı bulunmaktadır. Düz anlam; Gösteren ve gösterilen ilişkisinden oluşan, gösterge içindeki temel anlamdır. Düz anlamda, göstergenin işaret ettiği nesnelere, gönderme yaptığı unsurlar insanların dış dünyada açıkça görebileceği unsurlardır. Bu göstergenin açık ve bilinen anlamıdır; gösterge içinde anlam veren ve verilen arasındaki karşılıklı iletişim ilişkisidir. Bu düzlemde gösterene ilişkin anlam tek ve yalındır (Parsa ve Parsa, 2013, s. 43). Yan anlam ise göstergenin, izleyicinin duygu düşünce ve kültürel birikimleriyle anlamlandırabileceği, derin ve düşünce, analiz sonucu ulaşılacak anlamdır. Gösterilen; İşaret edilerek göstergeyi kullananın bundan anladığı şeydir. Gösterilen, göstergenin iki bağlantısal ögesinden biridir. Gösterileni karşıt yapan tek ayırım, gösterenin bir aracı niteliği taşımasıdır (Barthes, 2018, s. 50). Özetlemek gerekirse göstergeler bütünü belirtmek amacıyla kullanılırken, gösterenlerin amacı kavramları belirtmektir (Köktürk ve Eyri, 2013, s.130). Gösterilen, göstergenin iki bağlantısal ögesinden biridir. Gösterilenin farkı ise, gösterenin bir aracı olarak kullanılmasıdır (Barthes, 2018, s. 50). Köktürk ve Eyri, (2013, s.130)' e göre, bütünü belirtmek için gösterge, kavramı belirtmek için gösterilen ve işitimi imgesi yerine de gösteren terimleri kullanılmaktadır.

Cumhuriyet dönemi kalkınma planlarında üstün zekalı ve yetenekli öğrencilerle ilgili yer alan hedef ve politikalar ile kalkınma planları döneminde üstün zekalı ve yetenekli öğrencilerle ilgili gerçekleştirilen uygulamaların belirlenmesinin amaçlandığı bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Doküman incelemesi araştırmacı tarafından hedeflenen olgu veya olgular ile ilgili yazılı materyallerin analizini içerir. Bu amaçla ilk olarak dokümanlara ulaşılır, ulaşılan dokümanlar detaylı bir şekilde okunur ve analiz edilir. Son olarak da yapılan analizlerin yorumlanması ve değerlendirmesi gerçekleştirilir (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Araştırmada öncelikle Cumhuriyet döneminde yayınlanan on bir kalkınma planına ulaşılmış, tüm kalkınma planları araştırmaya dahil edilmiş, hiçbir kalkınma planı araştırma sürecinin dışında tutulmamıştır. Kalkınma planları detaylı bir şekilde üçer defa okunmuş ve analizler gerçekleştirilmiştir.

3. Bulgular

3.1. İlk Dönem Osman Hamdi Bey (1842-1910)

30 Aralık 1842 yılında İstanbul'da doğan Osman Hamdi Bey, ressam, müzeci, arkeolog ve o dönem Kadıköy'de Belediye Başkanlığı yapan ilk kişidir.

Rum asıllı Osmanlı sadrazamlarından İbrahim Ethem Paşa'nın oğlu olan Osman Hamdi Bey, Dönemin en önemli Sanat Okullarından birisi olan ve günümüzde de Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak devam eden, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Ali'si'nin kurucusudur. Türk Resim sanatının ilk kuşağını oluşturan Osman Hamdi Bey'in Kaplumbağa Terbiyecisi, Mimosalı Kadın, Feraceli Kadınlar, Cami Önündeki Kadınlar, Mihrap, Vazo Yerleştiren Kız, Pembe Başlıklı Kız gibi birçok eseri bulunmaktadır. Oryantalist olarak nitelendirilmesine rağmen, onu diğer oryantalistlerden farklı kılan Doğu düşüncesidir. Eserlerinde kadın figürlerine sıklıkla yer vermesine rağmen Batılı oryantalistlerin kadın figürlerindeki cinsellik vurgusunu kullanmaması onu diğer oryantalistlerden ayırır. Osman Hamdi'nin kadın figürlerinde, dönemin bireysel kimliği, özgürlük, özgüven gibi vurgular dikkat çeker. Araştırmamızda dönem ve araştırma kapsamına uygunluk açısından "Mihrap" isimli eseri incelenmiştir. "Mihrap" İsimli Eserin göstergebilim açısından değerlendirilmesi:

Resim 1. Osman Hamdi Bey: Mihrap (1901)



Gösterge: Osman Hamdi Bey (1901) Mihrap (Tekvin veya Yaratılış), Osman Hamdi Bey'in 1901 yılında yaptığı tablodur. Son olarak Demirbank'ın arşivlerinde kayıtlı görünen tablonun şu an nerede olduğu bilinmemektedir.

Gösteren / Düz anlam: Tabloda ana mekân duvarında çinilerin olduğu bir mihraptır. Mihrap, İslam inancına göre camilerin kible tarafına oyuk biçimde girinti ile tasarlanan imamların namaz kıldıkları yerdir. Cemaatin imamı rahat görmesi ve İslam inancında imamlığın manevi değeri nedeniyle ibadethanenin en ön kısmında bulunmaktadır. Saçları açık bir kadın Kur'an ayetleri ile nakşedilmiş mihraba ters biçimde oturmuştur. Kadın Kur'an okunan bir rahle üzerine oturmuştur ve ayakları altında İslam inancının kutsal kitabı olan Kur'an ve Kur'an sayfaları bulunur. Eserde ön kısımda bir buhurdan, mihrabın yanında ise oldukça büyük bir mum bulunmaktadır.

Gösterilen / Yan Anlam: Tabloda bulunan çinili mihrap, İstanbul'da Çinili Köşk'te bulunan mihraptır (env. no: 136), 1907 yılında Konya Karaman İbrahim Bey İmaretinden müzeye getirilmiştir. Bu mihrabın yapılış tekniği geleneksel renkli sır tekniğidir. Osmanlı Devleti ve İslam inancında Mihrap, dini semboller içerisinde oldukça önemli bir konuma sahiptir. Eserde ana mekân ve semboller, dinsel bir konunun hakimiyeti açısından açıkça görülmektedir. Kadının mihraba arkasını dönerek oturması, Kur'an okunan rahle üzerinde konumlandırılması, ayakları altında Kur'an ve Kur'an sayfalarının bulunması tüm dini sembollerin bir eleştiri unsuru olarak bir araya getirildiğini göstermektedir. Mumun arkada, mihraba yakın ve yanmıyor oluşu, İslam inancının pasif, işlevsiz, arka planda konumlandırılmasına yönelik bir yaklaşımken, ezoterik nesnelere birisi olan buhurdanın önde ve tütüyor oluşu, mistik, ezoterik inançlara olumlu yaklaşımın göstergesidir. Nitekim mum sönerken, buhurandan tüten buharlar kadının hemen önünde konumlandırılırken, İslam inancında kutsal mekanlardan birisi olan Kabe'yi temsil eden mihraba arkasının dönük olması, eserde dikkat çekilmek istenen dini sembollerin zıtlıklar üzerinden tasvir edildiğinin de bir göstergesidir. Kadın kıyafetinde dekolte ve açık saçlar da sanatçının benzer bir şekilde İslam inancına eleştirel bir yaklaşım mesajı amaçladığını göstermektedir. Kadının tüm bu kutsal sembollerin üzerinde, ön planda ve rahatlıkla konumlandırılmış olması hem inançların ayaklar altına alınması hem de kadının tüm bu değerlerin üzerinde konumlandırılmasına ilişkin göstergelerdir. Görüldüğü üzere dini semboller dogmatik birer nesne olarak konumlandırılmıştır. Kadının, kadınlığı, anneliği gibi özelliklerinin ancak bu dogmalardan arındığı müddetçe mümkün olabileceği mesajı açıkça görülmektedir.

Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi açısından Osman Hamdi Bey'in bu eseri, dönemin inanç, kültür, gelenek gibi özelliklerini özellikle kadın perspektifinden yansıtan önemli eserlerinden birisidir. Eserde verilen mesajlar, tercih edilen cins olarak kadın cinsiyeti üzerinde durulması, kutsal değerlerin oldukça açık biçimde eleştirilmesi, kadının kadınlık ve annelik gibi özelliklerinin ön plana çıkarılması, kadının kıyafeti ve duruşu bütün olarak bakıldığında özgürlük gibi olgulara dikkat çekilmesi bakımından dönemin sosyokültürel yapısının, sorgulama, eleştirme, değişim, dönüşüm gibi düşüncelerle şekillendiğini göstermektedir.

3.2. Çağdaş Türk Resminin İlk Dönemi (1914) Çallı Kuşağı-İbrahim Çallı

Tanzimat Fermanı ve daha sonra Islahat Fermanı ile Osmanlı Devleti'nde görülen batılılaşma hareketlerinin sonuçlarından birisi de resim sanatında Batı tarzının kullanılmasıdır. Dönemin yetenekli sanatçıları eğitim almaları amacıyla Londra, Paris, Berlin ve Viyana gibi şehirlere gönderilmiştir (Papila, 2008, s. 121).

Osmanlı Devleti'nin son dönemi ve Osmanlı Devleti'nin son dönemi ile Cumhuriyet'in ilk yılları arasında bir kavşak noktası olan "1914 Kuşağı" Türk resminde önemli dönüm noktalarından birisi olarak nitelendirilmektedir. Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Batı tarzı resim sanatına geçiş sürecinin temel kurumu olarak bilinmektedir. Batı eğitimine katılanlardan birisi olan İbrahim Çallı'nın hocası, Osman Hamdi Bey'dir. Bilindiği üzere Osman Hamdi Bey, Türk resim sanatının öncülerindedir. Çallı'nın hocaları arasında ise Salvator Valeri, Warnia Zarzecki

ve Ömer Adil gibi sanatçılar yer almaktadır (Berk ve Özsezgin, 1983, s. 15). İbrahim Çallı eğitim almak için bulunduğu Paris'ten 1914 yılında Türkiye'ye döner. Yurda döndükten sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1947'ye kadar hocalık yapmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Hale Asaf, Halil Dikmen, Cemal Tollu, Eşref Üren, Nurullah Berk, Refik Epikman, Avni Çelebi, Cevat Dereli, Mahmud Cüda, Nuri İyem, Şefik Bursalı gibi Türk resminin en önemli isimlerinin hocasıdır (Eyüboğlu, 1976, s. 9). Türk izlenimcileri, resim sanatına kattıkları yeniliklerden dolayı 'Türk İzlenimcileri' ismi ile anılmışlardır (Baytar ve Okkalı, 2020, s. 126).

Osmanlı toplumunun yapısal değişimlerini analiz etmek için İbrahim Çallı'nın portrelerini incelemek oldukça önemlidir. İbrahim Çallı portreleri, kendi içlerinde farklı dönemlere ayrılması gereken, farklı izler barındırır. Çallı, resimlediği kadınları kendi yaşamlarını sürdürdüğü doğal mekanlar içinde aktarmaya özen göstermiştir. Yaşadığı evin iç mekanını oturduğu kanepeden izleyen kadın, Çallı'nın herhangi bir yaşam kesitini olduğu gibi aktarma konusundaki gözlem ve uygulama başarısının göstergesidir (İskender, Kemal ss. 11). Geleneksel özellikleri yansıması nedeniyle Romanya 'da posta pulu olarak basılan Bayan Vicdan Moral Portresinin göstergebilimsel analizi şu şekildedir:

Resim 2. Yeşil Elbiseli Kadın Bayan Vicdan Moral'ının Portresi (1932), İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 146 x 116 cm. (Env. No: 1153-6070)



Gösterge: 146 x 116 cm. (Env. No: 1153-6070). Tuval üzerine yağlıboya. Salâh Cimcoz'un kayınbiraderi Naci Ali Moral'ının eşi olan, Abbas Halim Paşa'nın kızı prenses Vicdan Moral'ının Portresi. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ndedir.

Gösteren / Düz Anlam: Vicdan Hanım, büyük ve alçak bir sedir üzerinde oturmaktadır. Üzerinde sarı işlemelerle süslenmiş yeşil bir elbise ve içerisinde sarıdan turuncuya çalan bir şalvar vardır. Elbise Türk kültüründe önemli folklorik unsurlardan birisi olan üç etektir. Yerde bulunan halı da benzer bir şekilde Türk halk kültürünü yansıtan çok renkli motiflerden oluşmaktadır. Eserde kompozisyonun merkezinde Vicdan Hanım yer almaktadır. Hemen sağında hat levha-çerçeveveli Arapça bir kitabe ve yastıklar, sol tarafında ise Edirnekâri kavukluk üzerinde şekerlik ve çiçekler yer almaktadır. Sol arka kısımda ise ahşap askılık ve üzerinde lacivert renkli bir porselen bulunmaktadır. Vicdan Hanımın başında tıpkı elbisesindeki

işlemeler gibi, işlemeli bir çember takılmış, saçları hafifçe görülmektedir. Yastıklarda elbise ve halı seçiminde olduğu gibi yerel işlemelidir.

Gösterilen / Yan Anlam: Eserde mekân seçimi, günlük doğal yaşamı temsil eden iç mekandır. Mekân seçiminden görüldüğü üzere sanatçı, yaşamın bir kesitini tüm doğallığı ile ortaya koymayı amaçlamıştır. Kompozisyonun geneline bakıldığında, oda döşemeleri geleneksel Osmanlı stilidir. Kompozisyonun merkezinde yer alan kadının kıyafetleri de geleneksel Osmanlı kıyafetleridir. Kadının hemen sağında bulunan hat levha, geleneksel desenli yastıklar, sol arka kısımdaki el işlemesi ahşap niş ve sol yan kısımda bulunan Edirnekâri kavukluk, şekerlik ve çiçekler geleneksel Osmanlı Evi'dir. Eserin tam merkezinde yer alan kadının duruş biçimi, iç mekânda vurgulanan geleneksel unsurlarla uyumlu, naif, vakur bir Osmanlı kadını duruşudur. Sağ eli hafifçe dizlerinin üzerinde, sol eli ise sedirden destek alacak biçimde konumlanmıştır. Kadın sedire yaslanmamış, dik ve nazik bir proporsiyonla oturmaktadır. Kadının jest ve mimikleri, duruş, oturma biçimi geleneksel Osmanlı stiline uygun biçimdedir. Dönemin Çağdaş Cumhuriyet kadını tasvirlerinin aksine, geleneksel Osmanlı çizgilerinin hâkim olduğu görülmektedir. Eserin bütününde gerçekçi bir üslup açıkça görülmektedir. Renk ve desenler, çeşitlilik ve yoğunluklarına rağmen, göz yormayacak bir uyumla bütünlük arz etmektedir. Tam bir boy portre özelliği taşıyan eser, içerisinde bulunan zengin figürlere rağmen, ilgiyi kadının yüzüne odaklayan çizgileri yansıtmıştır. Kullanılan ışık kadının yüzünü tamamen aydınlatması nedeniyle zengin dekor içeriği ikinci planda bırakılmıştır. Sanatçının kullandığı dekor ve figürleri yansıtmadaki titizliği, modelin duygu durumunun yansıtılması açısından da görülmekte. Çağdaş Batılı kadın portrelerinde görülen düşünceli, kimi zaman belirsiz kimi zaman ise huzursuz duygu durumlarının izlenmediği bu eserde, geleneksel çizgiler, edep, soyluluk, asalet, ağırbaşlılık, huzur, sükûnet, zarafet gibi vurguların öne çıktığı görülürken; Vicdan Hanım'ın hafif sola dalan gözlerinde ise romantik bir yaklaşımla, hüznün duygusunun izleri dikkat çekmektedir. Modelin nitelikleri ve duygularının abartıdan uzak, yalın bir şekilde yansıtılması, dönemin saraylı kadınlarının fiziksel, duygusal niteliklerinin analizi açısından oldukça önemlidir. Eserde dönemin saraylı kadınları arasında geleneğin devam ettiği ancak duygu durumu olarak benzer bir hüznün varlığı dikkat çekmektedir.

3.3. Müstakiller Dönemi (1929) Hale Salih Asaf

Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı birliği olan “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” Temmuz 1929'da kurulmuştur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden sonra Türk Ressamlar tarafından kurulan, ikinci sanat birliğidir. Birlik, 1914 sonrası Sanayii Nefise Mektebi'nde resim eğitimi alıp daha sonra Avrupa'da eğitimlerini tamamlayan ressamlar tarafından kurulmuştur. Ressam Ali Avni (Çelebi), Refik Fazıl (Epikman), Ahmet Zeki (Kocaemmi), Cevat Hamit (Dereli), Mahmut Celalettin (Cuda), Şeref Kâmil (Akdik), Hale Asaf, Nurullah Cemal (Berk), Dekoratör Fahrettin Bey, Muhittin Sebati ve Ratip Aşır (Acudoğlu) bu birliğin kurucularıdır (Kıymet, 1993-1994, s. 344).

Birliğin önemli sanatçılarından birisi olan Hale Asaf gerek kadın sanatçı olması gerekse modern üslubuyla, çağdaş Türk Resmine farklı bir üslup kazandırmıştır. Türk resim sanatında önemli dönüm noktalarından birisi (Üstünipek, 2003) olarak kabul edilmesi nedeniyle, Müstakil Ressamlar dönemi içerisinde araştırılmak üzere, Otoportre isimli eser tercih edilmiştir.

Resim 3. Hale Salih Asaf, Oto portre, (1928) Paletli Otoportre'' İstanbul Üniversitesi Feyhan-Güzin Duran Müzesi, Tuval üzerine yağlı boya: 60x50 cm.



Gösterge: “Paletli Otoportre” İstanbul Üniversitesi Feyhan-Güzin Duran Müzesi’nde yer almaktadır. Tuval üzerine yağlı boya: 60x50 cm. Asaf (1905-1938).

Gösteren / Düz Anlam: Asaf bu eserde, kendisini şapka ve bir tayyör takım ile tasvir etmiştir. Mavi bir ceket, su yeşili bir kolye, siyaha yakın bir şapka ve şapkanın altından hafifçe görülen saçları; düşünceli, vakur, kararlı, hatta endişeli yüz ifadesiyle dikkat çekmektedir. Tablo, tam ortasından geçen siyah şerit ile merkezine konumlanan portre arasında denge oluşturmuştur. Seçilen pastel renklerin aksine, dudagındaki kırmızı rujun canlılığı dikkat çekmektedir.

Gösterilen / Yan Anlam: Kendisini tasvir ettiği eserde kıyafet seçiminin şapka ve tayyör olması, dönemin kadının nasıl algılandığına ilişkin önemli göstergelerden birisidir. Dönemin moda anlayışının yansıtılması, (modern kadın) algısını göstermektedir. Kıyafetlerde görülen modernlik, portredeki ağır, kararlı, özgüvenli, kendinden emin ancak biraz da endişeli yüz ifadesi, sanatçının melankolik duygularla, çöşkulu duyguların ortasında, belirsiz bir ruh halini işaret etmektedir. Kendisini şapka ve tayyörle ifade etmesine neden olan dönemin Avrupası ve çağdaşlık düşüncesi, kırmızı ruj ile birleştirilmiş ve cesur, bağımsız, Batılı Modern Türk kadını imgesi vurgulanmıştır. Kıyafet ve arka plandaki pastel, mat renklerin aksine ruj renginin kırmızı seçilmesi, cesaretle birlikte kadının dişilik, cinsellik gibi özelliklerinin çağrışımı açısından önemli bir göstergedir. Ayrıca portrede burun, dudak, göz gibi hatların keskinliği, karakteristik özelliklerin kararlılığına ve kadının özgüvenine dikkat çekmektedir. Asaf bu oto portresinde, şık, modern, çağdaş görünümüyle dönemin kadınına ilişkin görsel sembolleri vurgularken; düşünceli, endişeli, huzursuz, belirsiz yüz ifadesiyle, dönemin kaygılı, endişeli duygu durumlarına dikkat çekmektedir.

3.4. D Grubu Dönemi Eren Eyüboğlu (1911 – 1975)

Eren Eyüboğlu, Paris’te tanıştığı kendisi gibi resim sanatçısı olan Bedri Rahmi Eyüboğlu ile 1936 yılında evlenerek İstanbul’a gelmiştir. İki resim sanatçısı eş, ülkenin birçok bölgesini gezerek, Anadolu insanının kültürel özelliklerini yansıtan folklorik unsurları ön plana çıkarmış, soyutlamalı üsluplarıyla Anadolu insanını konu edinmişlerdir. 81 yıllık yaşamının büyük bir bölümünü Anadolu folkloru ve kadınlarına ayıran Eren, hem dönemin önemli sanatçılarından olması hem de dönemin sosyokültürel değerlerini konu olarak işlemesi nedeniyle, bu dönemi temsilen tercih edilmiştir. Resim 4’te gösterilen Portre isimli eserin göstergebilimsel analizi şu şekildedir:

Resim 4. Eren Eyüboğlu (1907-1988) Portre, 1947, 77x56 cm



Gösterge: Eren Eyüboğlu (1907-1988) Portre Duralit üzerine yağlıboya, 1947, 77x56 cm

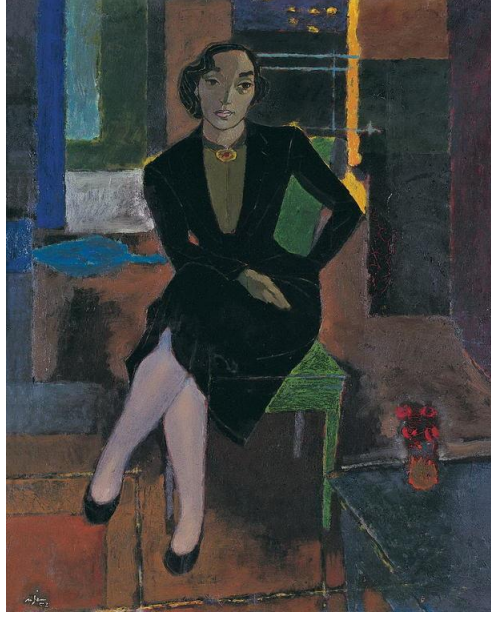
Gösteren / Düz anlam: Eserde mavi elbisesiyle bacak bacak üstüne atarak oturan bir kadın dikkat çekmektedir. Bir tabureye oturduğu görülen kadın, bir eli yüzünde düşünceli görünmektedir. Kadının hemen yanı başındaki taburede bir kadeh bulunmaktadır. Arka plan, kahverengi turuncu tonlarında, tabureler sarı, kadın ise mavi renkte rahat bir elbiseyle resmedilmiştir.

Gösterilen / Yan Anlam: Kahverengi, toprak ve ahşap rengi olması nedeniyle sağlamlık, güven gibi çağrışımlar vurgulanmak istendiğinde sıkça kullanılan bir renktir. Aynı zamanda doğallığı, gerçekçiliği ve sadeliği de simgeler. Turuncu ise, cesaret, mutluluk, özgüven gibi çağrışımlarla beraber sosyalleşme vurgusu için de kullanılır. Kadın bu renklerin hemen önüne yerleştirilmesi kendine güven, cesaret gibi özellikleri çağrıştırmaktadır. Kadının kıyafeti ise mavi rahat bir elbise olarak tasvir edilmiştir. Mavi huzuru, özgürlüğü çağrıştırmakla beraber aynı zamanda hüznü, yalnızlığı, kimi zamansa depresyon gibi duyguları temsil eder. Kadının yüzündeki düşünceli ifade ile de doğrulanması mümkün olan elbise renk seçimindeki uyum, kadının özgüvenli, özgür ancak düşünceli olduğunu vurgulamaktadır. Seçilen renkler, kadının duruşu, yüzündeki ifade, mimikler ve diğer figürlerle ilişkiler, bir bütün olarak değerlendirildiğinde bireysel, maskülen, düşünceli, modern Türk kadını vurgusu açıkça görülmektedir.

3.5. Yeniler Grubu- Onlar Grubu Nuri İyem (1915 – 2005)

Nuri İyem'in kadın yüzlerini, Ahmet Hamdi Tanpınar "Bir heykel kadar sınıksız, yeşil mehtap aydınlığı kadar zarif, geçmiş zamanın havasını içinde taşıyan eski fresk ve ikonalar kadar yalın" diye tanımlar. Tanpınar'ın tanımından da anlaşılacağı üzere İyem, eserlerinde dönemi yansıtan, gerçeğe oldukça yakın ve bir o kadar samimidir. Sanatçının eserleri ile yansıttığı duygular onun sanatı açısından başarısına işaret ederken aynı zamanda döneme ilişkin analizler açısından da önem teşkil etmektedir. Özellikle köylerden kentlere göç durumunun yaygınlaştığı ve kadınların sosyal haklar bağlamında oldukça kötü şartlar içerisinde olduğu bir dönemin ürünü olması nedeniyle, Nuri İyem, Yeniler- Onlar Grubunu temsilen seçilmiştir. Resim 5'te gösterilen Adalet Cimcoz Portresi'nin göstergebilimsel analizi şu şekildedir:

Resim 5. Nuri İyem, Adalet Cimcoz Portresi, 1952, 195, 65x75cm



Gösterge: Nuri İyem, Adalet Cimcoz Portresi, 1952, 65x75, duralit üzerine yağlıboya.

Gösteren / Düz Anlam: Dikey kompozisyon ile oluşturulan bu tabloda, bir kadın iç mekân içerisinde mekânın tam ortasında bir sandalye üzerinde oturmaktadır. Mekân içerisindeki nesne hatlarının tam olarak belirgin olmaması, geometrik ve çizgisel tasarımla da desteklenen kübist etkileri göstermektedir. Kadının hemen yanında bir sehpa üzerinde vazoda çiçekler görülmektedir. Kadın ayak ayak üstüne atmış hafif öne eğilmiş, bir eli cebinde diğer eli ise bacağının üzerinde düşünceli bir şekilde oturmaktadır. Kadın siyah bir elbise, içerisinde yeşil gömlek ve siyah topuklu ayakkabılar ile tasvir edilmiştir. Arka planda kullanılan canlı renklerin aksine kadın sade ancak dikkat çeken bir biçimde konumlandırılmıştır. Renklerdeki zıtlık kadını ön plana çıkarmaktadır.

Gösterilen / Yan Anlam: Toplumsal gerçekçi olduğu bilinen İyem'in, Adalet Cimcoz Portresinde de aynı düşüncenin izlerini görmek mümkündür. Kadın iç mekânda, tek başına ve oldukça resmi bir giyim tarzıyla tasvir edilmiştir. Kadının tek başına olması, bireysellikle birlikte yalnızlığı çağrıştırmaktadır. Arka planda dikkat çeken mavi, kırmızı, sarı, yeşil gibi canlı renklerin aksine kadın sade siyah bir elbiseyle tasvir edilmiştir. Bu durum renklerin zıtlığı açısından kadını vurgularken aynı zamanda sade, vakur, hüznü, düşünceli gibi sıfatları ön plana çıkarmıştır. Türkiye'de ilk soyut çalışmaları icra eden sanatçılardan birisi olan İyem'in bu eserinde de soyut çizgiler dikkat çeker. Kadın, sandalye ve vazoda çiçek dışında tüm figürlerin soyuttur. Eserin merkezinde somut biçimde konumlandırılan kadının yüzü eserin odak noktasıdır. Daha çok köy yaşamı ve köy kadınlarını tasvir eden sanatçının bu eseri, sanatçının zihninde oluşan kentli kadın algısının iz düşümü niteliğindedir. Köy kadınlarını tasvir ettiği renkli portrelerin aksine, kentli kadın düşünceli, hüznü, özgüvenli, tek başına ve merkezdedir. Kadının bireyselliği, özgürlüğü, maskülenliğinin vurgulandığı eserde çağdaş Cumhuriyet kadınına dair çizgileri görmek mümkündür.

Sonuç ve Öneriler

Bu araştırmada Türk resim sanatının önemli dönemleri (İlk dönem, Çallı Dönemi, D grubu, Müstakiller ve Yeniler-Onlar) bu dönemleri temsil eden sanatçıların kadın konulu eserleri, göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Araştırma örnekleme, kadın konulu eserler veren ve kendi dönemlerini temsil etme niteliği taşıyan Osman Hamdi Bey,

İbrahim Çallı, Hale Salih Asaf, Eren Eyüboğlu ve Nuri İyem olarak belirlenmiştir. Veriler, ilgili literatürden belirlenen konu ve kısıtlar (Türk resim sanatı, kadın konulu eserler) kapsamında toplanmış, Roland Barthes'ın Göstergibilimsel Analiz Yöntemiyle analiz edilmiştir.

Bu kapsamda ulaşılan sonuçlar:

a. Eserlerin başlıca ortak noktaları, kadınların merkezde, özgür, bireysel, güçlü ve özgüvenli bir biçimde tasvir edilmesidir.

b. Kadın tasvirlerinde seçilen kıyafet, duruş, jest ve mimiklerde batılılaşma hareketinin izleri açıkça görülmektedir.

c. Kadınların toplumsal statüsünün değişimi dikkat çekmektedir.

d. Kıyafet vb. unsurlar, seçilen figürler (kadeh vb.), değişen sosyokültürel yapının göstergeleridir.

e. Dönem dönem farklı üsluplar görülse de söz konusu kadın portreleri olduğunda, toplumsal gerçekçi yaklaşımın hemen her dönem için ortak üsluplardan birisi olduğu söylenebilir.

f. Geleneksel sanat anlayışından kopuş ve özgünlük bu dönemde görülen eserlerin ortak özelliklerinden birisidir.

g. Dönemlerin ortak kültür sanat politikası olan batılılaşma hem sanatçıların üsluplarında (teknik) hem de eser konu, figür, mesaj seçimlerinde görülen ortak noktalardan birisidir.

h. Ulaşılan benzerlikler, sanatçıların yaşadığı dönemin, politik, kültürel, siyasi ve ekonomik koşullarının sonucu olabilir. Araştırmada dikkat çeken ve çalışmanın özgün değerini oluşturan sonuç ise kadın tasvirlerine yansıyan ortak duygu durumlarıdır. Dönem kadınlarının tasvirlerinde hüznün, dalgınlık, tedirginlik, keder, kaygı ve mutsuzluk gibi duygular dikkat çekmektedir.

Hem çağdaş, modern, batılı, Cumhuriyet kadını tasvirleri; hem de geleneksel Osmanlı kadınına yansıyan tasvirler, benzer duygu durumlarına dikkat çekmektedir. Tayyör ve şapkısıyla Hale Asaf'ın oto portresindeki hüznü, İbrahim Çallı'nın Prens Vicdan Hanım'ın gözlerinde görmek mümkündür. Sarayda oturan, sedirde oturan veya Paris'te oturan kadınların gözlerinde benzer duyguların izleri görülmektedir. Bu durumun nedeni kadınların dönemin benzer koşullarından etkilenmeleri mi, sanatçıların böylesine büyük bir kültürel değişimi henüz içselleştirememiş olmaları mı, halk ile sanatçıları arasında yaşanan kopukluklar mı yoksa dönemin sanat akımlarının bir sonucu mudur? Tüm bu soruların bundan sonraki araştırmalar açısından bir pusula olacağı düşünülmektedir.

Elde edilen bulgular, dönemlerin sosyokültürel yapısı, dönemlere hâkim olan sanat akımları, halk ile sanatçıları arasındaki ilişkilerin (ilişkisel bağlamları ile) araştırılması gerektiğini göstermektedir. Dönem kadınları mutsuz mudur? Eğer böyle bir durum söz konusu ise bu durumun sebepleri nelerdir? Böyle bir genelleme yapılamaz ise neden kadınlar dönem eserlerinde bu tür duygularla tasvir edilmiştir? Araştırma kısıtlarını ve çerçevesini oluşturan tüm bu soruların bundan sonraki araştırmalara ve literatüre katkı sunacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

Akkaya, K. R. (2015). Atina'daki Demokrasiden Orta Çağ'a Kadının Dünyası ve Filozoflar. *Journal of Istanbul University Law Faculty*, 73 (1), 7-20.

Akkaya, T. (2014). *Akademik ve Disiplinler arası Yeni Sanat Eleştirisi Kuramı*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

- Alsan, Ş. S. (2019). İslamiyet'te Tasvir Yasağı ve Türk Mimari Süsleme Sanatında İnsan Figürünün Kullanımı. *The Journal of Social Science*, 3 (5), 285-313.
- Armağan, Y. (2014). Image”dan “İmge”ye Attilâ İlhan'ın Edebiyat Savaşı. *Erdem*, (67), 19-32.
- Ayan, A. (2011). Bedri Rahmi Eyüboğlu Sempozyumu. *MSGÜ*, İstanbul.
- Babila, M., ve Azeez, H. (2016). Eski Mısır'da Kadın. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13 (1), 130-143.
- Barthes R. (2018). ‘Göstergebilimsel Serüven’ (Çev., M. Rifat, S. Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Başaran Y. (2017). Sosyal Bilimlerde Örnekleme Kuramı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 5(47), 480-495.
- Başkan, S. (1997). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Berk, N. ve Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. Baskı, Ankara.
- Bourner, T. (1996). *The Research Process: Four Steps To Success*. Greenfield, T. (Ed.), Research Methods: Guidance for Postgraduatesin (7-11). Arnold London.
- Çoruhlu, Y. (1993). Türk Sanatının ABC'si. Simavi Yayınları, İstanbul.
- Dastarlı, E. (2019). Batılılaşan Türk Resminde Kadın İmgesinin Kamusal Alanın Oluşumundaki Önemi. *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, (22), 69-80.
- Demirtaş E. B. (2019). *Feminist Sanat Hareketi ve Filistinli Kadın Sanatçılar*. [Yayımlanmış Yüksek lisans tezi]. Batman Üniversitesi, Batman.
- Erinç, S. M. (2016). *Resmin Eleştirisi Üzerine*. Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. Bilim Sanat Galerisi Yayınevi, İstanbul.
- Eyüboğlu, B. R. (1976). *Çallı Üzerine Türkiye'miz*. (18), 7-14.
- Giray, K. (1994). Ali Avni Çelebi'nin Yaşamı ve Sanatı. *Sanat Tarihi Dergisi*, s. 7.
- Giray, K. (2001). *Nuri İyem*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Basım, İstanbul.
- Giray, K. (2004). *Cumhuriyetin İlk Ressamları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Günay, D. ve Parsa, A. (2012). *Görsel Göstergebilim: İmgenin Anlamlandırılması*. ES Yayınları, s. 74, İstanbul.
- <http://www.leblebitozu.com/15-unlu-turk-ressamin-goz-alici-kadin-resimleri/> (Erişim tarihi: 13.03.2023).
- <http://www.leblebitozu.com/21-unlu-turk-ressamin-kadin-figurlu-tablolari/> (Erişim tarihi: 10.03.2023).
- <http://www.leblebitozu.com/anadolu-kadin-portreleriyle-taninan-nuri-iyemin-16-eseri/> (Erişim tarihi: 13.03.2023).
- <http://www.leblebitozu.com/kaplumbaga-terbiyecisi-ile-taninan-osman-hamdi-bey-ve-tablolari/> (Erişim tarihi: 10.03.2023).
- <http://www.leblebitozu.com/unlu-turk-ressam-ibrahim-callinin-15-onemli-tablosu/> (Erişim tarihi: 13.03.2023).
- <http://www.tarihbilimleri.com/tatarlar-mogol-mu-turk-mu.html> (Erişim tarihi: 13.03.2023).

- <http://www.tualim.net/yabanci-ressamlarin-biyografisi-hayati/500-turk-ressamlar-listesi-donemlerine-gore-sirali.html> (Erişim tarihi: 13.03.2023).
- http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=95 (Erişim tarihi: 10.02.2023).
- http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=95 (Erişim tarihi: 13.03.2023).
- <https://defteriniz.com/uygur-devleti-sanati-islamiyet-onesi-turk-sanati-turk-sanat-tarihi/34768/> (Erişim tarihi: 13.03.2023).
- <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/writing-rules> (Erişim tarihi: 02.10.2023).
- <https://kiyimuzik.com/eren-eyuboglu-ve-edward-hopper-eserlerinde-ortak-bir-duygu-aramak/> (Erişim tarihi: 10.02.2023).
- <https://kultur.istanbul/dunyaca-unlu-turk-ressamlar-ve-tablolar-bir-ressam-bir-eser/> (Erişim tarihi: 10.03.2023).
- <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/04/01/eren-eyuboglunun-bursali-gelin-eseri/> (Erişim tarihi: 13.03.2023).
- <https://twitter.com/ilyaskemaloglu/status/1494365554324512772> (Erişim tarihi: 13.03.2023).
- <https://twitter.com/mecra/status/1096036992918409216?lang=he> (Erişim tarihi: 13.03.2023).
- <https://www.akademiktarihtr.com/turkkadini/> (Erişim tarihi: 13.03.2023).
- <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=694696> (Erişim tarihi: 10.03.2023).
- <https://www.dokuzeylul.com/gul-koklayan-fatih-sultan-mehmetten-sarayda-beethovena> (Erişim tarihi: 13.03.2023).
- <https://www.istanbulsanatevi.com/category/turk-ressamlar/> (Erişim tarihi: 12.03.2023).
- <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/turk-ressamlar> (Erişim tarihi: 12.03.2023).
- <https://www.resimciabi.com/turk-resim-sanati-tarihi/> (Erişim tarihi: 12.03.2023).
- Işıkören, N. D. (2015). Kadın İmgesi ve Tarih Boyu Değişimi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 0 (16), 115-131.
- İlhan, R. S, & Çevik, A. (2013). Önyargıların Psikolojisi: Psikodinamik Bir Gözden Geçirme. *Nesne Psikoloji Dergisi*, 1 (1), 52-67.
- İskender, K. (1996). *Türk Resminde İnsana Bakış ya da Büyük Figür Sergisi* Sergi Kataloğu. İstanbul Genç Sanat, M.S.Ü.Ğ.R.H. Müzesi, s.16, İstanbul.
- Keleş, Y. (2015). *İnsan Kaynakları Yönetiminin Tarihi Gelişimi*. E. Pelit (Ed), Turizm işletmelerinde insan kaynakları yönetimi içinde (ss. 17-43). Ankara: Grafiker Yay.
- Köktürk, Ş. ve Eyri, S. (2013). Dilbilim ve Göstergebilim: Ferdinand De Seassure ve Göstergebilimi Anlamak. *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi*, s.130.
- Küçükşen Ö. F. (2017). Türk Resminin ve Toplum Hayatının Değişim Göstergesi Olarak Kadın. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (19), 103-121.
- Okkalı, İ. C. ve Baytar, İ. (2020). Türk Resminde Yemek ve Sofra Betimleri ile Osmanlı Mutfagının Dönüşüm Öyküsü (1839-1950). *Sanat Tarihi Yıllığı*, (29), 63-88.
- Oktay A. (1971). *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 16-17.
- Özensoy, E. (2017). *Modern Sanatın Doğusunda Kadın İmgesi: Türk ve Avrupa Resim Sanatı Karşılaştırması*. [Yayımlanmış Yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

- Papila, A. (2008). Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı'' *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1.(1), 117-134.
- Parsa S. ve Parsa A. F. (2012). *Göstergebilim Çözümleri*. Ege Üniversitesi Basım Evi, İzmir.
- Satır, M. (2012). *Resimde Kadın İmgesi*. [Yayımlanmış Doktora tezi] Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. İmge, Ankara.
- Taşçı, A. (1998). Selçuklu Mimarisi Süslemesindeki Alçı ve Taş Kabartma İnsan Figürlerinin Köken ve Gelişimi. *Vakıflar Dergisi*. 27. Sayı. Sistem Yayınevi, Ankara.
- Temizsoylu, N. (1987). *Renk ve Resimde Kullanımı*. İstanbul.
- Yazgın, Y. (2019). Kuzey Kıbrıs'ta Kadın Ressamların Resimlerinde Kadın İmgesi. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(1), 185-200.
- Yıldırım, C. (2009). *Resimde Rengin Simgesel Kullanımı*. Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Zıllıoğlu, M. (1992). *İletişime Giriş*. Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

ETİK ve BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Bu çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde etik kurallara ve bilimsel atıf gösterme ilkelerine riayet edildiğini yazar(lar) beyan eder. Aksi bir durumun tespiti halinde Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi'nin hiçbir sorumluluğu olmayıp, tüm sorumluluk makale yazarlarına aittir.