

Chodorow Perspektifinden Türk Resim Sanatında Anne-Çocuk Temsilinin Görsel Analizi

Nurcan Pınar EKE¹

Chodorow Perspektifinden Türk Resim Sanatında Anne-Çocuk Temsilinin Görsel Analizi

Öz

Makale, figüratif Türk resim sanatı çerçevesinde ortaya konan anne-çocuk temsillerini, Nancy Chodorow'un görüşleri doğrultusunda çözümlemeyi amaçlamaktadır. Böylece sanat eserlerinde görsel olarak yeniden üretilen anne-çocuk ilişkisinin, toplumsal cinsiyet rolleri ve ataerkil normlarla bağlantısını irdelemek mümkün olacaktır. Eserlerde yansıtılan temsiller yalnızca ressamların bireysel duygulanımlarının tezahürü değil; aksine toplumsal ve ideolojik kurgulardır. Makale, figüratif Türk resim sanatındaki anne-çocuk temsillerine eleştirel bir perspektiften yaklaşmasının yanı sıra; cinsiyet kimliğinin ve toplumsal cinsiyet rollerinin görsel olarak nasıl temsil edildiğini ortaya koyması açısından da önemlidir. Bulgular, bu eserlerde annenin kız çocuğu ve erkek çocuğu ile kurduğu bağın aynı olmadığı yönündedir. Bağın niteliği Chodorow'un teorisiyle örtüşmekte; dolayısıyla temsilde de farklılıklar gözlenmektedir. Çalışmada yöntem olarak Panofsky'nin *görsel analiz modeli* kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Resim Sanatı, Anne-Çocuk Temsili, Nesne İlişkileri, Toplumsal Cinsiyet Kimliği, Görsel Analiz.

Visual Representations of the Mother-Child Relationship in Turkish Figurative Painting: A Chodorowian Framework

Abstract

The article aims to analyze representations of the mother-child relationship within the framework of figurative Turkish painting, drawing upon Nancy Chodorow's theoretical perspectives. In doing so, it seeks to examine the connection between the visually reproduced maternal bond in artworks and the broader constructs of gender roles and patriarchal norms. The representations depicted in these works are not merely expressions of the artists' individual affective experiences; rather, they are shaped by social and ideological structures. By adopting a critical lens toward mother-child representations in figurative Turkish painting, the article contributes to an understanding of how gender identity and gender roles are visually constructed and conveyed. The findings suggest that the nature of the maternal bond differs depending on whether the child is female or male. This distinction aligns with Chodorow's theory, and accordingly, variations in representation are observed. The study employs Erwin Panofsky's method of visual analysis as its primary analytical framework.

Keywords: Turkish Painting, Mother-Child Representation, Object Relations, Gender Identity, Visual Analysis.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Paper Type: Research Article

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi, GSTMF, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, pinareke@baskent.edu.tr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2412-947X>

1. Giriş

Anne-çocuk ilişkisi, insanlık tarihinin en köklü ve evrensel bağlarından biri olarak pek çok disiplinde kendine sıkça yer bulmuştur. Bu denli ilgi çekmesi, ilişkinin biyolojik ve kültürel boyutlarıyla insan türünün varoluşunda hayati bir rol oynamasından ileri gelmektedir. Bu ilişki, her ne kadar özel alana, bireysel ve görece zorunlu olana dairmiş izlenimi verse de toplumsal bir bağlamı vardır. Bu bağlam, ideolojik, sosyo-kültürel ve psikolojik bir inşa sürecini kapsayan; anneliği olduğu kadar çocukluğu da tasarlayan bir yapıdır. Zamana, coğrafyaya, sosyal katmanlara, hâkim siyasal iklime ve/ya toplumsal duygu atmosferine göre, niteliği değişebilir. Her değişim ise temsil sistemleriyle etkileşim içindedir. Sanat, özellikle de resim sanatı, bu ilişkinin tarihsel ve sembolik dönüşümlerini izleyebileceğimiz önemli bir temsil sistemidir. Zira resimler, sanatçının iç dünyasını yansıttığı kadar dönemin hâkim ideolojisini de estetik formda ortaya koyan eserlerdir. Söz gelimi, Orta Çağ Avrupa resmi anne-çocuk ilişkisini Meryem Ana ve İsa betimlemeleri vasıtasıyla, anneliği kutsallaştırarak ve idealize ederek çocukluğa ise tüm umutları yükleyerek yansıtırken; çağdaş resim daha bireysel, gündelik ve kırılğan temsilleri ön plana çıkarmaktadır. Bu yönüyle resim sanatı, farklı dönemlerin kolektif bakış açısını, algı ve ilişki kalıplarını belgeleyen bir kanıt niteliğindedir.

Çalışma kapsamında resim sanatının bu niteliğinden faydalanarak Türk resim sanatı üzerine yoğunlaşmış; anne-çocuk ilişkisini eserlerine taşımış *Nuri İyem, Neşet Günal, İbrahim Balaban, Turgut Zaim, İsmail Altınok, Abidin Dino ve Avni Arbaş* gibi sanatçıların yapıtları analiz edilmiştir. Söz konusu ressamın yapıtları üzerinden feminist sosyolog ve psikanalist Nancy Chodorow'un bu ilişkiye dair düşüncelerinin izi sürülmüştür. Chodorow, ebeveynliğin psikanalitik temelleri ve sosyal konumu, anneliğin psikolojik ve kültürel yeniden üretimi, çocuklarda cinsiyet kimliğinin gelişimi gibi başlıklar üzerine çalışmış önemli bir teorisyendir. Görüşleri, Türk resim sanatında anne-çocuk ilişkisini temsil eden görsellerin çözümlenmesi için güçlü bir perspektif sunmakta ve dönemin anneyle çocuğa bakışını anlamamızı kolaylaştırmaktadır.

Yukarıda adı anılan farklı ressamın anne-çocuk temalı eserleri vasıtasıyla Türk toplumundaki güç ilişkileri, toplumsal cinsiyet kurgusu üzerinden açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Bunun için Chodorow'un nesne ilişkileri teorisinin temel alınması ise bireyin kimlik gelişiminde erken çocukluk dönemindeki ilişkilerin, özellikle anne-çocuk ilişkisinin önemini vurgulaması nedeniyledir. Chodorow, bir çocuğun, cinsiyet kimliğinin oluşumunu ya da diğer bir ifade ile toplumdaki baskın kadınlık ya da erkeklik rollerini içselleştirmesini erken yaşlarda annesi ile kurduğu ilişkinin niteliğine bağlar. Söz gelimi kız çocuklar anneleriyle özdeşim kurarak kadın kimliğini geliştirirken, erkek çocuklar anneden farklılaşarak erkek kimliğini geliştirirler; bu durum bir taraf için benzeşme diğer taraf içinse ayrışma sürecine tabidir. Oğlan çocuğu, anneyle arasında yarattığı duygusal mesafe ile erkek olurken, kız çocuğu annenin duygusal alanında kalmaya devam ederek kadın olur. Dolayısıyla Chodorow perspektifinden bakıldığında, cinsiyet kimliğinin şekillenmesinde ve toplumsal rollerin içselleştirilmesinde annenin rolü büyüktür. Bu nedenle annelik de çocukluk da sosyal organizasyona tabidir ve kendiliğinden ortaya konulan edimler değildir; toplumsal bağlam içinde şekillenir. Chodorow da *anneliğin yeniden üretimi* ve *cinsiyet kimliğinin oluşumu* gibi kavramlarıyla, çocukluk döneminde yaşanan deneyimlerin bireylerin toplumsal konumlanışları üzerindeki etkisini vurgular.

Eserleri, Chodorow'un kuramıyla yorumlayabilmek için nitel bir araştırma yöntemi olan *görsel analize* tabi tutmak gerekmiştir. Görsel analiz; resim, fotoğraf, illüstrasyon, afiş ya da film karesi gibi herhangi bir görüntünün biçimsel özelliklerini, sembolik anlamlarını ve bağlamsal ilişkilerini çözümleyerek altta yatan mesajları ortaya çıkarmak amacıyla tercih edilen bir yöntemdir. Böylece görüntüyü sistematik bir şekilde incelemek ve anlamlandırmak mümkün hale gelmektedir. Görsel analiz *formal, ikonografik* ve *ikonolojik* olmak üzere üç temel aşamada yapılmaktadır. Formal aşamada,

eserin renk, ışık, doku gibi görünür özelliklerine odaklanılmakta ve bu unsurların düzenlenme biçimleri ile bu düzenin hissettirdikleri açığa çıkarılmaya çalışılmaktadır. İkonografik aşamada görselde yer alan semboller, temalar, anlatılar ve temsil edilen diğer öğeler ele alınarak görselin *neyi* yansıttığı anlaşılmaya çalışılmaktadır. İkonolojik aşamada ise görselin üretildiği kültürel, tarihsel ve sosyal bağlam dikkate alınarak görünenin *neden* görüldüğü gibi olduğu ve bu görünümün *ne anlama geldiği* daha geniş bir düzlemde çözümlenmek üzere ele alınmaktadır. Bu çerçevede çalışmanın ilerleyen bölümlerinde üç aşama da dikkate alınmış ancak özellikle *Panofsky'nin ikonografi ve ikonoloji* yöntemine yoğunlaşarak resimler yorumlanmıştır (Duncum, 2024: 88-98).

Çalışma boyunca Türk resim sanatı dendiğinde, operasyonel bir tanımla, Cumhuriyet'in ilanı ile başlangıcı tarihlenen bir sanat ortamına ve bu ortam içinde gelişen akımlara odaklanılmıştır. Burada da özellikle eğitimini Türkiye'de almış ve figüratif resim içinde adı anılabilen ressamlarla sınırlı kalınmıştır. Her ne kadar keskin sınıflandırmalar her zaman mümkün olmasa da figüratif ressamların dış dünyaya yönelik betimlemeleri tuvallerine daha fazla yansıttığı ve içsel meselelerden ziyade dışsal/toplumsal olana ilgi gösterdikleri söylenebilir. Dolayısıyla bu resimler, gerçek yaşamın izlerini takip edebilmek için işlevsel birer belgedir. Ressamlar, figüratif eserler aracılığıyla tuvale taşıdıkları figürlerin duygularını çevrelerinden soyutlamadan yansıtmayı önemser; zaman ve mekanla ilişkilendirilebilir kültürel betimlemeler yapar; tanıdık biçimler ile izleyiciyi sembolik anlamları aktif bir şekilde yorumlamaya yönlendirir; psişeyi açığa çıkarırken kolektif hafızayı da korur ve gelecek nesillere aktarır. Bu ve benzeri gerekçelerle, çalışma kapsamında Türk resminde figüratif anlayışların yoğun olarak gözlendiği 1960 sonrasına ve bu anlayışlar içinden de ağırlıklı olarak toplumcu gerçekçi akıma odaklanılmıştır.

Türk resim sanatı tarihini kısaca hatırlatmak gerekirse; Atatürk dönemi olarak anılan 1923-38 arası, devlet bursuyla Avrupa'ya sanat eğitimi almak için gönderilen ve döndüklerinde Güzel Sanatlar Akademisi'nde görevlendirilen isimlerin bakış açısıyla şekillenmiş bir zaman dilimidir. Bu dönemde resimlerin konuları devrimlerin önemi ve değeri üzerinedir (Kültür ve Turizm Bakanlığı(a), t.y.). 1928-60 yılları arası ise dünyadaki gelişmelerden etkilenen isimlerin, kübist ve ekspresyonist eğilimlerle eser denemeleri yaptıkları bir dönemdir (Kültür ve Turizm Bakanlığı(b), t.y.). Ayrıca yine bu yıllarda modernist denemeler yapan sanat grupları da vardır; *Müstakil Ressamlar Grubu*, *D Grubu*, *Yeniler Grubu* ve *Onlar Grubu* ilk akla gelenlerdir. Pek çok akım bu gruplar vasıtasıyla Türk resmini şekillendirmiştir (Kültür ve Turizm Bakanlığı(c), 2025).

Türk resim sanatında toplumcu gerçekçi yaklaşımlar ise özellikle 1940'larda Yeniler Grubu'yla belirginleşmeye başlamış ve 1960 sonrası dönemde daha da güçlenerek çeşitlenmiştir. Toplumcu gerçekçi yaklaşımın temel amacı; sanat aracılığıyla bireylerin yaşam koşullarını sınıf, cinsiyet ve siyasal bağlam içinde görünür kılmaktır. Bunu yaparken sanatçılar mesajı etkin biçimde iletebilmek için figüratif ve tanınabilir imgelerden faydalanır. Dolayısıyla çalışma kapsamında adı anılan isimlerin hepsi figüratif sanatçılar olarak genellenebilir; ancak ayrıca politik kaygıyla hareket edenler toplumcu gerçekçi olarak da nitelenebilir. Farklı kaynaklarda aynı isimler ayrı sınıflandırmalara tabi tutulduğundan kafa karışıklığını önlemek için, sanatçı figüratif denebilen eserler ortaya koymuşsa ve anne-çocuk ilişkisini çevreyle olan bağı içinde tuvale yansıtmışsa politik hassasiyetleri olup olmaması dikkate alınmadan incelemeye dahil edilmiştir. Bu bakış açısıyla Türk resim sanatında anne-çocuk temsillerine eserlerinde yer vermiş yukarıda adı anılan sanatçıların 1960 ve sonrası üretimleri arasından tesadüfi örneklem yöntemiyle seçilen yapıtları analiz edilmiştir. Analizlerde, figürlerin mekândaki konumları, jest ve mimikler, renk tercihleri gibi biçimsel özelliklerden ziyade bu temsillerin taşıdığı ideolojik ve sosyal anlamlar sorgulamaya açılmıştır. Zira Türk resim sanatında toplumcu gerçekçi ya da figüratif olarak anılan akımlar içinde işlenen anne-çocuk temasına yakından bakıldığında, bu akımların yapısı gereği anne-çocuk ilişkisinin bireysel bir duygulanım ya da geleneksel bir motif olmanın ötesinde, toplumsal yapının yeniden üretildiği ideolojik bir anlatı alanı olduğu açıkça görülmektedir. Figüratif ressamların eserlerinde anne figürü, çoğunlukla çocuğunun yanında, güçlü ve toplumsal sorumluluk

yüklenmiş bir konumda resmedilirken; çocuk, geleceğin taşıyıcısı, umudun sembolü ya da politik bilinçlenmenin nesnesi olarak temsil edilmektedir. Dolayısıyla adı geçen ressamın da anne-çocuk ilişkisini yalnızca biyolojik ve/ya duygusal bir bağ olarak değil, aynı zamanda kolektif bakışın yansımaları olarak betimlediği iddia edilebilir, zira dönemin gerek siyasal gerek sanatsal tarihi dikkate alındığında erkek egemen bir yapının halkın yaşantısını ve sorunlarını tuvale aktarma motivasyonu ile hareket ettiği gözlenmektedir². 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesiyle başlayan süreç, Türkiye'de siyasal ve toplumsal yapının yeniden şekillenmesine neden olmuş; dönemin sanatçıları, özellikle işçi sınıfı, köylü yaşamı, kentleşme sorunları gibi konulara yönelerek toplumsal gerçekliği tuvalerine taşımışlardır. Anadolu insanı, her yönüyle resmin temel figürü haline gelmiştir (Algın, 2021). Sanatçılar, sanatı yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil, aynı zamanda toplumsal eleştiri ve bilinçlendirme için yegâne araç olarak kavramış ve çıplak gerçekliği yansıttığı iddiası taşıyan ideolojik bir bakışla eser üretmişlerdir. Bu üretimler, dönemin hâkim toplumsal cinsiyet normlarını da yeniden üretme potansiyeline sahiptir. Söz konusu iddianın en temel dayanakları olarak ressamın, çoğunlukla erkek sanatçılardan oluşması ve eserlerinde kadın figürlerinin mağdur, edilgen ya da anne rolünde betimlenmiş olması; köylü kadın temsillerinde kadın figürlerin üretim ilişkilerindeki rollerinden daha sıklıkla ev içi rolleri ve annelikleriyle tuvale yansıtılması; sanatçıların erkek figürleri mücadele eden, aktif bireyler olarak resmederken kadınları ise çoğunlukla acı çeken, bekleyen ya da çocuk bakan figürler olarak sunmaları kanıt gösterilebilir.

Bu yapıda, normu yaratan ve onu yeniden aktaranın erkekler olması ve erkeklerin de yukarıdaki bakış açısıyla eser üretmeleri nedeniyle figüratif ve toplumcu gerçekçi Türk resim sanatının ağırlıklı olarak ataerkil bir dili olduğu söylenebilir. Bu açıdan, Türk resim sanatında yer alan anne-çocuk temsillerinin feminist bir psikanalitik kuramla ilişkilendirilerek çözümlenmesi, hem sanat tarihine disiplinlerarası katkı sağlamakta hem de cinsiyet kimliği ve toplumsal roller üzerine yeni bakış açıları geliştirmeye olanak tanımaktadır. Feminist olduğu kadar psikanalist bir bakış açısının seçilme nedeni, erkek ya da kadın olmanın eş deyişle bir cinsiyet kimliği ve toplumsal cinsiyet rolü edinmenin toplumsal olduğu kadar psikolojik de bir süreç olmasında yatmaktadır. Sigmund Freud (2015)³ ve Jacques Lacan (1949)⁴ gibi kuramcılar, cinsiyet kimliğinin oluşumunu psikoseksüel gelişim evreleri ve dilsel/semiyotik yapı üzerinden ele almışlardır. Ayrıca yine Lacan ve yanı sıra Laura Mulvey (1999)⁵, Slavoj Žižek (1992)⁶ gibi kuramcılar cinsiyet kimliği edinme sürecini görsel bir ideoloji olarak da düşünmektedirler. Bu çerçevede figüratif Türk resim sanatında anne-çocuk temsillerinin de yalnızca estetik tercihlerle açıklanamayacağı; bu resimlerin psikolojik ve toplumsal normları, güç ilişkilerini ve ideolojik söylemleri de yansıtan görsel anlatılar olarak değerlendirilmesi gerektiği iddia edilebilir. Dolayısıyla ele alınan her bir eser, birer *görsel ideoloji alanı* olarak da düşünülmelidir. Görsel ideoloji, bireyin cinsiyet kimliğini nasıl kurduğunu ve bu kimliğin kültürel temsillerle nasıl şekillendiğini anlamada önemli bir anahtardır.

Görsellerin, toplumsal ideolojileri *yansıtmaya*, *doğallaştırma* ve *yeniden üretme* biçimleri üzerinde yadsınamaz bir etkisi vardır. Bu konuyla ilgili farklı bakış açılarından yapılmış tartışmalara, bilindiği üzere John Berger'in *Görme Biçimleri* (2023), Stuart Hall'un *Temsil* (2017), Judith Butler'in *Cinsiyet Belası* (2012) adlı eserlerinde ya da Roland Barthes'in *İmajların Retoriği* (1977) adlı makalesinde değinilmektedir. Bu bağlamda çalışma kapsamında incelenen eserler de nötr görsel çıktılar olarak değil; toplumsal güç yapılarının içinde üretilen ve ideolojik mesajlar taşıyan araçlar olarak değerlendirilmiştir.

² Konuyla ilgili daha detaylı bir okuma için Esra Algın'ın "1960 Sonrası Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Resimlerin Sosyal ve Siyasal Değişimle İlişkisi" adlı makalesine bakılabilir.

³ Freud, S. (2015). *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Rough Draft Printing.

⁴ Lacan, S. (1949). The Mirror Stage as Formative of the I Function. Inside: *Écrits*. pp: 1-7. W.W.Norton&Company.

⁵ Mulvey, L. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Inside: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. (Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen). pp: 833-844. New York: Oxford UP.

⁶ Žižek, S. (1992). *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. MIT Press.

Çalışmanın bölümlenmesi ise şu şekildedir; ilk başlık Chodorow'un nesne ilişkileri teorisine ve cinsel farklılaşma, ego sınırları, annelik pratiği, karşılıklı tanınma gibi konuyla ilintili temel kavramlarına ayrılmıştır. Böylece makalenin analitik çerçevesi tanımlanmıştır. İkinci başlıkta figüratif Türk resim sanatı dâhilinde seçilen sanatçılara ve eserlerine kısaca değinilmiş; anne-çocuk temsillerine ilişkin genel bir çerçeve çizilerek alan bilgisi verilmiştir. Metodoloji yukarıda verildiğinden ayrıca başlıklandırılmamıştır. Üçüncü başlıkta ise ilgili ressamların seçilen eserleri *Panofsky'nin* görsel analiz metodu ile çözümlenmiş ve Chodorow'un görüşleri doğrultusunda yorumlanmış; sonuç bölümünde yapılan genel değerlendirme ile de makale noktalanmıştır.

2. Nancy Chodorow'un Nesne İlişkileri Teorisi

Nancy Julia Chodorow (20 Ocak 1944) feminist sosyolog ve psikanalisttir. Chodorow'un görüşleri bireyin kimlik gelişiminde erken çocukluk dönemindeki ilişkilerin belirleyici rolünü vurgulayan *nesne ilişkileri teorisi* üzerine inşa edilmiştir (Wikipedia, 2024). Bu teori çerçevesinde Chodorow, çocuklardaki cinsel farklılaşmanın yapısal özelliklerinden, karşılıklı tanıma ve ego sınırlarını inşa etme süreçlerinden, anne-çocuk ilişkisi dolayımında annelik pratiğinin nasıl şekillendiğinden ve cinsiyetçi biçimde nasıl yeniden üretildiğinden bahsetmektedir. Chodorow'un yaklaşımı, Freud'un cinsiyet gelişimi kuramına eleştirel bir alternatiftir.

Chodorow, Melanie Klein'in psikodinamik ve intrapsişik düzeyde ortaya attığı nesne ilişkileri teoremini, çok daha toplumsal ve ilişkisel bir düzeyde yeniden yorumlamış; bireyin iç dünyasında oluşan nesne temsillerinin, bireyin benlik algısını ve toplumsal rollerle kurduğu ilişkiyi nasıl şekillendirdiğini açıklamıştır (Chodorow, 1979). Chodorow'un bakış açısını daha iyi anlayabilmek için kısaca Klein'e dönmek ve nesne ilişkileri ile ne kastedildiğine bakmak şarttır.

Nesne ilişkileri teoreminin temelleri ilk kez Freud tarafından dillendirilse de konuşulanları sistematik biçimde ve kuramsal bazda ilk ortaya koyan Klein'dir (Klein, 2021: 7). Freud, *nesne* terimini dürtülerin hedefi olan kişiler için kullanmış ve içsel temsillerin önemine işaret etmiştir; ancak odak noktası daha ziyade dürtülerin yapısıyla sınırlı kalmıştır (Freud, 2022: 22-55). Klein ise içsel nesne temsillerinin benlik gelişimi üzerindeki etkilerini detaylandırmış; özellikle *iyi meme* ve *kötü meme* gibi parçalı nesne kavramlarıyla, bebeğin iç dünyasındaki çatışmaları ve savunma mekanizmalarını açıkladığı *Haset ve Şükran* (2021) adlı yapıtıyla nesne ilişkileri okulunun kurucusu olarak anılmıştır. Klein'e göre bebek, *paranoid-şizoid* konumdan *depresif* konuma geçiş ve bu konumun *onarıcı çözümlenmesi* yoluyla, yetişkin yaşamını da etkileyecek benliğini ve nesne ilişkilerini inşa eder (Segal, 2023, xxi). Klein için *nesne* ve *nesne* ilişkileri kavramları erken çocukluk dönemine refere eden ve yaşam boyu süren psikodinamik süreçlerin ifadesidir. Klein'a göre bebek, doğumdan itibaren yaşam ve ölüm dürtüleriyle varlık gösterir. Bu dürtüler, içsel nesne temsilleriyle birleşerek ruhsal yapıyı oluşturur; ruhsal yapı yukarıda belirtilen üç konumsal aşamanın yanı sıra bebeğin kendine has kaygıları, savunmaları ve ilişkileri sürdürmeye yönelik çözüm denemeleri ile şekillenir. Sürecin başlangıcında karşılaşılan ilk dışsal öge olan anne memesi, önce iyi ve kötü meme olarak içselleştirilir; zamanla annenin kendisi ise bütüncül ve temel sevgi nesnesi haline gelir (Klein, 2008: 47-52). Zamanla bebeğin bağlandığı nesnelere çeşitlenir ve ikame edilir. Burada süreç nesne ilişkilerine, anne memesi ve sonrasında annenin kendisi ise nesneye karşılık gelmektedir.

Chodorow, Klein'in görüşlerinden yola çıkmış ve özellikle içsel nesne temsilleri ile erken çocukluk ilişkileri konusundaki vurgularını benimseyerek genişletmiştir. Chodorow'a göre bireyin psikolojik gelişimi, yalnızca içgüdüsel dürtülerle değil; ilk bakım verenle kurulan ilişkinin niteliği ve bu ilişkinin toplumsal olarak nasıl yapılandırıldığı ile de şekillenir. Eş deyişle benlik, toplumsal olarak yapılandırılmış deneyimlerle inşa edilmektedir. Dolayısıyla, çocuklukta içselleştirilen nesne temsilleri, ileriki yaşamında bireyin diğer kişilerle kuracağı ilişkilerin de temelini oluşturması açısından önemlidir (Flanagan, 2021: 92). Bu nedenle çocuğun ilk nesnesi olan anneye ilişkisi Chodorow'un kuramında merkezdedir. Çocuk,

tıpkı bir ayna gibi, anneden kendisine yansıtılan duygu, düşünce ve tavırlar dolayısıyla kim olduğunu ve dünyaya nasıl tepki vereceğini öğrenmektedir. Anne ise burada çocuğu yalnızca öznel duyguları ve kararları ile yönlendiren kişi değildir, aksine sistemin devamını sağlamak üzere makbul bulunan ve bulunmayanların süzgecinden geçen edimler sergilemektedir. Chodorow, feminist bir perspektifle, annelik deneyiminin bireysel boyutunun yanı sıra toplumsal olarak da yeniden üretildiğinin altını çizmiştir. Freudcu psikanaliz ve Klein'in teoremi, Chodorow'un çalışmaları üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Anne-çocuk ilişkisini anlamak için Chodorow, feminist bir eleştiri getirmiştir (Bueskens, 2020).

Chodorow, toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumunda annenin ve erken çocukluk deneyimlerinin belirleyici rolünü vurgulayan teorisiyle, özellikle kız ve erkek çocukların farklı cinsiyet kimlikleri geliştirme süreçlerini ve bu süreçlerin toplumsal cinsiyet eşitsizlikleriyle olan ilişkisini ele almıştır. Teori, her ne kadar biyolojik faktörlerin cinsiyet kimliği üzerindeki etkilerini göz ardı ettiği, aşırı sosyalleşmiş bir bakış açısına sahip olduğu ve kültürel farklılıkları yeterince dikkate almadığı gibi eleştirilere maruz kalsa da (Chodorow, 1979: 211-219); toplumsal cinsiyet gelişimine ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin psikanalitik temellerine yönelik getirdiği açıklamalarla son derece dikkate değerdir.

Teorinin getirdiği en önemli yeniliklerden biri Freud'un erkek çocuk merkezli, kadını ikincilleştiren kuramını; özneleri merkeze alarak anne ve çocuk arasındaki ilişki üzerinden yeniden tanımlamasıdır. Ayrıca, ortaya attığı *neden kadınlar annelik yapar?* sorusu etrafında eşitsiz toplumsal cinsiyet ilişkilerini de açığa çıkarmaya çalışmıştır (Chodorow, 1979: 11).

Chodorow'a göre çocuğun, kız ya da erkek olsun fark etmeksizin, Freud'un iddia ettiği gibi hayatına *biseksüel* olarak başlaması söz konusu değildir. Aksine her çocuk hayatına *matriseksüel* olarak başlamakta, kendini fiziksel ve psikolojik açıdan anneye bütün algılamaktadır (Chodorow, 1979: 95). Ayrışma, zamanla ortaya çıkmakta ancak bu noktada da süreç kız ve erkek çocuklar için farklı seyretmektedir. Anne, kendi dişil bebeklik ve kızkılık dönemiyle bilinçli ve/ya bilinçdışı olarak etkileşimde kaldığı için kızına daha güçlü bir kimlik aktarımı yapmakta; genellikle düşüncelerini, duygularını ve arzularını kızlarına yansıtmakta ve kızlarını kendilerinin bir uzantısı olarak narsistik şekilde görmeye daha eğilimli olmaktadır. Bu nedenle kız çocuğun anneden ayrı bir kimlik geliştirerek bireyselleşmesi çok daha zordur (Bueskens, 2020: 67). Anne için erkek çocuk ise en başından beri gerek fiziksel gerekse psikolojik olarak *ötekidir* ve genellikle 4-7 yaş arasına denk düşen Odiepus döneminde çocuk anneye özdeşleşme denemelerine girişse de bu dönem bitiminde kimliğini anneden ve onun temsil ettiği tüm duygu ve beden idealinden ayırıştırarak kurmaya yönelir. Dolayısıyla erkek çocuğun farklılaşması iki kademeli gerçekleşir; öncelikle özne olarak, devamında ise cinsiyet kimliği bağlamında. Bu nedenle erkek çocuğun ego sınırları çok daha keskin, net ve savunmacı biçimde sağlamdır (Chodorow, 1979: 166-167).

Çocuğun benliğinin ve ego sınırlarının oluştuğu yukarıdaki süreç, annenin de anneliği yeniden ürettiği evredir. Chodorow'a göre annelik salt biyolojik yapıdan temellenen, kadının rahme ve doğurma yetisine sahip olduğu için doğuştan kendisinde bulunan bir kimlik değildir, kültürel ve psikolojik olarak yeniden üretime tabidir. Kadınlar, kendi anneleriyle kurdukları ilişkiler aracılığıyla annelik rolünü içselleştirir ve bu rolü toplumsal gereklilikleri de gözeterek bir sonraki kuşağa aktarırlar (Erdoğan, 2008: 79). Chodorow buna *annelik aktarımı* adını verir. Bu aktarım, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin yeniden üretiminde başrodedir. Özellikle heteronormatif ve ikili cinsiyet sistemine dayalı yapılar bu aktarımın taşıyıcısıdır ve anneliği kadının doğasıyla ve/ya biyolojik kaderle uzlaştırmak gibi bir sorun da yaratır. Chodorow, Sonya Rose'un da altını çizdiği gibi *"cinsiyet farklılığının kültürden ziyade doğa alanına ait olduğu akla uygun görünebilir. Zaten sorun da tastamam budur."* (Rose, 2018: 36) noktasından hareketle, bu durumun ideolojik açıdan yanılsamalı potansiyeline dikkat çeker.

Hooks (2021:48-67)'un da altını çizdiği gibi, toplumdaki yerleşik cinsiyet kalıpları erkek ve kız çocuklar için farklı ilişki düzlemleri geliştirir. Bu, sadece annelerin ve/ya ebeveynlerin, kızlarına nazik,

samimi ve dokunsal; oğullarına tatlı-sert, duygusal açıdan mesafeli ve sözlü yüceltmeye dayalı, duygusal bastırma ve performatiflik temelli sevgi göstermesi anlamına gelmez. Aynı zamanda heteronormatif toplumun istikrarını koruyacak kadınlar ve erkekler olmaları için hâkim değerleri de yeniden üretir; doğal, ebedi ve ezeliymişçesine dolaşıma sokar, eşitsizlikleri meşru kılar. Hooks, duygusal gelişim ve sevgi biçimlerinin cinsiyete göre farklılaştığını, bunun da çocukların benlik algısı ve toplumsal rollerle ilişkisini etkilediğini savunur. Kısaca Hooks'un sevgi ve annelik eleştirisi, Chodorow'un *annelik aktarımına* ilişkin fikirleriyle örtüşür.

Chodorow'a göre ebeveynlik sistemi basitçe sergilenen bir tür davranış seti değildir, duygusal ilişkilere katılım biçimidir; annelik rolü de sadece taklit yoluyla ya da kız çocuğuna bebek vererek öğretilecek bir duygu değildir (Erdoğan, 2008: 77). Chodorow, annelik aktarımı ile ilişkili olarak kız çocuğunda *dişil oedipal şekillenimden* ve erkek çocuğunda ise *nesne değişiminden* söz eder. Dişil oedipal şekillenimde, "Anne, kızına cinsel bir öteki olarak değil de (...) narsistik biçimde tanımlanan kendiliğin parçası olarak duygusal bir yatırım yapmaktadır" (Chodorow, 1979: 122). Başka bir ifadeyle, "erkekler öteki olurken, kızlar annenin fantezisinin kendisi olmakta ve kendilerini o şekilde deneyimliyor görünmektedir." (Chodorow, 1979: 103). Bu yönüyle kız çocuğu için kadın olmak, anneyle özdeşim kurmak hatta annenin bir tür uzantısı olmak demektir. Oysa oğlan çocuğunun erkek olması için tam tersi geçerlidir; ancak anneden ayrılarak maskülen kimliğini inşa edebilir zira yaygın kültürde erkeklik, feminen olanın reddi anlamına gelmektedir. Oğlan çocuğu her ne kadar ilk nesnesi anne olması dolayısıyla 0-3 yaş aralığında anneyle özdeşleşerek benlik algısını inşa etmeye başlasa da Chodorow, ilerleyen süreçte bu özdeşimin devam etmesinin sorun yaratacağını, bu nedenle oğlan çocuğunun anneden duygusal ve psikolojik olarak ayrılmak zorunda olduğunu dile getirir. Ayrışma evresinde birincil sevgi nesnesi dönüşüme uğrar; çocuk varsa babayı yoksa da toplumun ön plana çıkardığı erkek figürlerini model almaya başlar. Erkekliği kadınlıktan farklı ve üstün olarak tanımlamayı öğrenir; duygusal mesafe, bağımsızlık ve rasyonellik gibi erkekliğe atfedilen değerleri içselleştirir (Chodorow, 1979: 174). Erkeklik, kazanılması gereken bir kimliktir ve her kimlik gibi zıddıyla vardır. Hooks (2022: 84)'un da vurguladığı üzere oğlan çocukları erkek olabilmek için hayat vermek ve besleyip büyütme gibi yaşama dair faaliyetlerle değil; savaşmak ve saldırgan olmak gibi ölüme dair faaliyetlerle ilişkilendirilir. Bu ilişkilendirilme erkeklerin doğasına mal edilerek onların çocuk bakımından ve özel alana dair işlerden muaf tutulmasını da meşrulaştırır. Dolayısıyla "kız çocuklarına kadınsı olmalarının öğretilmesinden daha kontrollü şekilde, erkek çocuklarına erkeksi olmak öğretilir. (...) Eril özdeşim, genel olarak bir toplumsal cinsiyet özdeşimidir. Buna karşın, dişil özdeşim ebeveynseldir; oğlanlar eril rolün stereotipleri ile benzeşmeye çalışırken kızlar kendi annelerine dair özellikleri içselleştirme eğilimindedir. (...) Bu da dişil özdeşim süreçlerini ilişkiel hale getirirken, eril özdeşim süreçlerini ilişkinin reddi ile tanımlar" (Chodorow, 1979: 176). Tüm bu süreç ise kadın ve erkek arasındaki toplumsal cinsiyet sisteminin eşitsizlik temelinde devamını sağlar.

Dolayısıyla erkeklik ve kadınlık kurgularını öğrenmek, farklı değerler ile toplumdaki asimetric güç ve hiyerarşi dengelerini öğrenmek demektir. Kız ve oğlan çocuğun kimliğinde belirginleşen kültürel ve kişisel anlamları yansıtan aile dinamikleri, heteroseksüel cinselliği toplumsal cinsiyet psikolojine bağlamaktadır (Chodorow, 2024: 108-109). Bu da neden kadınların annelik yaptığı sorusunun yanıtı olduğu kadar neden kız ve erkek çocuklarıyla annenin ilişkisinin aynı seyretmediğinin de açıklamasıdır. Özetle Chodorow, günümüz feminist tartışmalarında toplumsal cinsiyet inşasının ve anne-çocuk ilişkisinin psiko-sosyal yönlerine dair önemli bir teorik zemin sunarak sanat pratiklerini yorumlayabilmemiz açısından temel sağlamaktadır.

3. Türk Resim Sanatında Anne-Çocuk Temsiline Genel Bakış

Özden Terbaş, *Rüyalardan Gerçekliğe: Psikanaliz ve Sanat* (2016: 1) isimli kitabında “duyguların değişik tonlarının keşfedildiği ve işlendiği göz önüne alındığında psikanalizin bir sanat çalışmasını andırdığı söylenebilir” demektedir. Benzer şekilde sanat da bir tür psikanalizdir; zira sanatçı, bilinçdışı süreçlerini imgeler aracılığıyla ifade ederken bastırılmış duygularını, içsel çatışmalarını ve travmatik deneyimlerini estetik bir dille açığa çıkarır. Bu açıdan sanatın gerek birey gerek toplum için, en az ruhsal çözümleme kadar, dönüştürücü bir ifade biçimi olarak işlev kazanabileceği iddia edilebilir.

Bu perspektifle, çalışma kapsamında ele alınan nesne ilişkileri kuramı, sanat eserlerindeki anne-çocuk ilişkisini derinlemesine analiz etmek; Türkiye’deki kadınlık ve erkeklik kurgularını yorumlamak için uygun bir başvuru kaynağıdır. Chodorow’un tezleri özellikle annelik aktarımının feminite ve maskülinite oluşumundaki etkisi bağlamında eserler üzerinden incelenecektir ancak öncesinde kısaca Türk resim sanatında anne-çocuk teması ile eser veren sanatçılar ile üretimlerini çerçeveleyebileceğimiz figüratif resim anlayışına değinmek önemlidir.

Türk resim sanatında, Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte Osmanlı’dan devralınan yaygın sanat kalıplarının aşınmaya başladığı ve genç Cumhuriyet’in ütopyası doğrultusunda yeni eğilimlerin ortaya çıktığı bilinmektedir. İşcanoğlu, Bayraktar ve Gökdoğan (2023: 64) tarafından altı çizildiği üzere “*Türk sanatı, saray ahalisinin beğeni çeki gücünden, cumhuriyetin kurucu ruhunun itki gücüne geçirilmiştir*”. Bu bağlamda sanat, toplumsal dönüşümün ve ideolojik yeniden yapılanmanın aracı haline gelmiştir. Yeni Cumhuriyet rejimi, ulus-devletin temellerini aileye ve bilhassa anne olan kadına dayandırdığından (Demirci-Yılmaz, 2015: 89), sanatçılar da eserlerinde annelik/kadınlık temalarının görsel temsillerine daha yoğun biçimde yer vermeye başlamıştır. Bu dönemde etkin olan Yeniler Grubu, sanatın toplumsal işlevini ön plana çıkararak, bireysel üsluplarını ortak bir anlayışla birleştirmiş ve sanatın gerçek yaşamı yansıtması gerektiğini savunmuştur. Grup üyeleri, toplumun sorunlarını, sevinçlerini ve acılarını resim aracılığıyla görünür kılmayı amaçlamışlardır (Çiçek, 2010: 110). Bu yaklaşım, figüratif anlatımın güçlenmesine ve özellikle anne/kadın temsillerinin psiko-sosyal bir bağlamda ele alınmasına olanak tanıyarak sanatın içeriksel yönelimlerini doğrudan etkilemiştir. Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren kadın figürü, modernleşme ideolojisinin taşıyıcısı olarak resim sanatında yer bulmuştur (Kaya Karaduman, 2023). Kadın, öğretmen, anne, yurttaş ve emekçi gibi farklı kimlikleriyle temsil edilmiş; bu temsiller gerek bireysel gerek kolektif kimlik inşasının görsel araçları haline gelmiştir. Bilhassa figüratif resmin toplumcu gerçekçi yaklaşımına keşiştiği noktada kadınlar yaşamı üretenler olarak daha da ön plana çıkmıştır.

Toplumcu gerçekçi anlayış, sanatın bireysel ifadeyi aşarak toplumsal meseleleri görünür kılma işleviyle biçimlendiği bir yaklaşımdır. Bu anlayış on dokuzuncu yüzyılda yaşanan siyasal dönüşümlerle birlikte gelişmiş; özellikle Fransa’da Gustave Courbet’in öncülüğünü yaptığı gerçekçilik akımının etkisiyle biçimlenmiştir. Toplumcu gerçekçi resim, birey ve toplum yaşamını konu edinmekte; yaşanan gerçeklikleri izleyiciye güçlü bir anlatı ve eleştirel perspektifle aktarmayı hedeflemektedir (Çiçek, 2010: 11). Türkiye özelinde 1940’lı yıllarda Yeniler Grubu aracılığıyla belirginleşmeye başlayan bu anlayış, Cumhuriyet’in ideolojik temelleriyle örtüşen bir sanat dili oluşturmuştur. 1941–1952 yılları arasında aktif olan Yeniler Grubu, Türk resim sanatında bu anlayışın temellerini atan ilk sanatçı topluluğudur. Abidin Dino, Nuri İyem, Avni Arbaş, Ferruh Başağa, Turgut Atalay gibi sanatçılardan oluşan grup, figüratif anlatımı benimseyerek halkın gündelik yaşamını, emekçi sınıfları ve kırsal kesimi resimlerine konu edinmiştir (Çelik, 2009). 1960’lı yıllara gelindiğinde ise toplumcu gerçekçi anlayışın dönemin sosyal ve politik değişimleriyle birlikte sanat ortamlarında daha görünür ve etkin bir konum aldığı söylenebilir.

Çalışma kapsamında *Nuri İyem, Neşet Günal, İbrahim Balaban, Turgut Zaim, İsmail Altınok, Abidin Dino* ve *Avni Arbaş*'ın tesadüfi örneklem ile seçilen birer eseri incelenecektir. Eserlere geçmeden önce sanatçılara dair yapılacak kısa bir bilgilendirme eser-sanatçı bağıntı ortaya koyması açısından önemlidir.

- **Turgut Zaim (1906 – 1974):** Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğrenim gören Zaim, resim, minyatür, gravür ve kitap resmi gibi çeşitli alanlarda üretken olmuş bir isimdir. Özellikle Anadolu insanı, köy yaşamı ve geleneksel kültür üzerine çalışmalarıyla tanınır. Figürleri sade, içten ve durağandır. Resimlerinde pastoral bir huzur ve nostalji vardır. Duruşu, tematik olarak toplumsal gerçekçiliğe yakındır (Yazkaç, 2018).
- **Abidin Dino (1913 – 1993):** Resim, karikatür, edebiyat, sinema gibi sanatın pek çok farklı alanında varlık gösteren Dino, Robert Koleji'ndeki eğitimini yarım bırakarak kendisini resim çalışmalarına vermiştir. 1933'te D Grubu'nun kurucuları arasında yer almış, modern figüratif resmin önemli temsilcilerinden olmuştur. 1940'da ise Yeniler Grubuna katılarak daha politik üretimler yapmaya başlamış, Anadolu insanının hayatına eğilmiştir. Toplumcu gerçekçi akıma yakınlığı ve sosyal meseleleri ele alış biçimiyle sanat tarihinde iz bırakmıştır (İş Sanat, 2024).
- **Avni Arbaş (1919 – 2003):** İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gören Arbaş, Nuri İyem'le dönem arkadaşı olmanın yanı sıra Léopold Lévy'nin de öğrencisidir. Eserlerinde emek, halk ve direniş gibi temalar belirgindir. Resimleri hem toplumsal hem bireysel düzeyde güçlü bir ifade taşır. Kendine özgü bir figüratif anlatımı vardır (Sönmez, 2014).
- **Nuri İyem (1915 – 2005):** İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gören İyem, Léopold Lévy'nin öğrencisidir. Toplumcu gerçekçi sanat anlayışıyla tanınır. Yeniler Grubu'nun kurucularındandır. Adı, Anadolu kadını figürleriyle özdeşleşmiştir. Eserlerinde sosyal gerçeklik duygusunu lirizmle harmanlar (İyem, 2015).
- **Neşet Günal (1923 – 2002):** İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gören Günal, Anadolu insanının yaşam mücadelesi, kırsal kesimdeki yoksulluk ve toplumsal sorunlar gibi konulara eğilmiştir. Eserlerinin ayırıcı özelliği, fresk tekniği ile çizilmiş insan figürleri odağında yaşamın içinden kompozisyonlardır (Güenal, t.y.).
- **İbrahim Balaban (1921 – 2019):** Resimle ilgili kariyeri hapisane arkadaşı Nâzım Hikmet'in yönlendirmesiyle başlayan Balaban'ın akademik formasyonu yoktur. Eserlerinde çoğunlukla Anadolu insanını, köylüleri, toplumsal olayları anlatmayı seçen Balaban'ın lakabı "Köy Ressamı"dır. Kendine özgü renk ve kompozisyon anlayışıyla tanınan Balaban, gerçekçi ve halkçı bir bakış açısıyla üretimler yapmıştır (Salık, 2023).
- **İsmail Altınok (1920 – 2002):** Figüratif resmin önemli temsilcilerinden olan Altınok, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmüştür. Ressamlık kariyerinin yanı sıra öğretmenlik de yapan Altınok'un sanatında insan figürleri ve Anadolu'nun kültürel dokusu son derece baskındır. Eserlerinde sade bir anlatım ve içsel derinlik ön plandadır (Altınok, t.y.).

Yukarıda kısa biyografileri verilen sanatçılar tarafından üretilen anne-çocuk temsilleri, estetik birer kompozisyon olmanın ötesinde toplumsal şemaları tuvale yansıtan görsel dışavurumlardır; toplumsal cinsiyet rollerinin, annelik ideolojisinin, bireysel ve kolektif bilinçdışı süreçlerin izleri eserlerden okunabilir. Nesne ilişkileri kuramı bağlamında değerlendirildiğinde, anne-çocuk ilişkisinin kültürel kodlarını açığa çıkaran eserler bir sonraki bölümde analiz edilecektir.

4. Eser Analizleri ve Tartışma

Bu bölümde, sanat tarihinin en sistematik ve katmanlı çözümlene yaklaşımlarından biri olması nedeniyle Erwin Panofsky'nin görsel analiz metodu temel alınarak eser incelemesi yapılmıştır. Metot, özellikle ikonografi ve ikonoloji ayrımıyla sanat yapıtlarının hem biçimsel hem de kültürel anlamlarını açığa çıkarmayı hedeflemekte ve kapsamlı bir analize kapı aralamaktadır. Zira "sanat yapıtlarının incelenmesi, onları yaratan sanatçıların ruhsal durumları hakkında bilgi verdiği gibi, izleyenler üzerinde

duygusal etki yaratmaları, uyaran olabilmeleri ve toplumsal bir dil oluşturabilmeleri bakımından önemlidir” (Güney, 2006: 12). Bu çerçevede yapılan çözümler hem sanatçının yaratım sürecini hem de eserin toplumsalla olan bağlantısını içeren çok katmanlı bir okumaya olanak sağlamıştır. Böylece yapının biçimsel özelliklerini, imgelerini ve temalarını; ruhsal süreçlerle ve kültürel bağlarla örülmüş bir ağ içerisinde değerlendirilmek mümkün olmuştur.

İncelenen ilk eser Turgut Zaim’in *Yörük Kadını ve Çocukları* adlı, sade fakat anlam yüklü kompozisyonudur. Zaim’in resim dili, toplumcu gerçekçi yaklaşıma yakın durmakla birlikte pastoral bir romantizm de içerir. Anadolu insanını temsil biçimi, ideallere değil, içten ve yalın bir gerçekliğe dayanır. Bu yönüyle sanatçı bireysel ve kolektif bilinçdışını sanat aracılığıyla estetik bir forma dönüştürürken, toplumsal şemaları da tuvaline aktarır. Anne figürünü görselleştirilme tarzı hem bireysel bakış açısının hem de kültürel normların dışavurumu olarak okunabilir.



Görsel 1: Eser Adı: *Yörük Kadını ve Çocukları*, Ressam: Turgut Zaim, 1956, TÜYB.

Görsel analiz metodu bağlamında formal, ikonografik ve ikonolojik betime gidilmiştir. Buna göre kırsal bir alanda, geleneksel giysili bir kadın bebeğini kucağında tutarken hemen arkasında yaşça biraz daha büyük olduğu görülen diğer çocuğu yer alır. Arka planda ise bir köy yeri olduğunu anlayabileceğimiz tarzda yapılar ve otlayan hayvanlar göze çarpar. Figürlerin hareketsizliği ve dinginliği, Zaim’in durağan anlatımına işaret eder; bu durağanlık, içsel derinlikle örülmüş bir huzur atmosferi yaratır (Yazkaç, 2018: 1038). Kadının çocuklarla ilişkilendirilme biçiminden ve eserin isminden onların annesi olduğunu anlarız. Ana figür olan annenin duruşu ve çocuklarla olan fiziksel teması, annelikle özdeşleştirilen bakım ve koruma temasını öne çıkarır. Kompozisyon ise anne-çocuk ilişkisine odaklıdır; figürler belirgin, çevre pastoral ve destekleyicidir. Annenin başındaki turuncu yemeni psikolojik açıdan enerjiyi, canlılığı, iyimserliği ve gençliği temsil eder. Sosyal iletişimi teşvik ederek, kadına atfedilen duygusal gücü yansıtır (Gülşen, 2021: 221). Annenin leylak tonlarındaki elbisesi ise duygusal derinlik, içsel huzur, duyarlılık, adalet ve doğruluk gibi kavramlarla ilişkilendirilebilir (Gülşen, 2021: 106-108). Annenin kucağındaki bebeğin korunma ihtiyacı ve masumiyeti beyazla temsil edilirken, arkadaki kız çocuğunun kırmızı zeminli elbisesi direniş ve bireyselleşme arzusunun, elbisenin üzerindeki beyaz çiçekler ise hala anneden beklenen korunma ihtiyacına dair çocuksu saflıkla ve bağı simgeler. (Gülşen, 2021: 77/358).

İkonolojik açıdan esere yaklaştığımızda anne figürünün Türk figüratif resminde sıklıkla millî değerler, toprakla bağ ve aile içi üretkenlik gibi kavramlarla ilişkilendirilerek verildiğini görürüz. Annenin kırsal kimliği, Chodorow (1979)’un anneliğin kültürel olarak biçimlenmiş bir emek biçimi olduğuna dair önermesiyle örtüşür. Bu durum Türkiye’nin erken Cumhuriyet döneminde kadına biçtiği *üretici-şefkatli yurttaş* rolüne de denk düşmektedir (Kandiyoti, 2007: 185-197). Türk resmi, Cumhuriyet’in kuruluş süreciyle birlikte kırsal imajların modernleşme söylemine dahil edildiği bir

gelişim göstermiştir (Okkalı ve Baytar, 2020). Bu bağlamda anne hem biyolojik hem de ulusal yeniden üretimin simgesi haline gelen önemli bir figürdür. Çocuklar ise geleceği temsil eden figürlerdir ve annenin bedenine yakınlıkları gerek duygusal ve biyolojik bağın gerekse psikanalitik bakışla erken nesne ilişkilerinin somut göstergesidir. Hatırlanacağı üzere anne çocuğun ilk nesnesidir ve özneleşme sürecinde belirleyici rolü vardır (Chodorow, 1979). Bu bağlamda eser, anne sevgisinin bir betimlemesi olduğu kadar çocuğun özneleşme ve toplumsal kimlik edinme süreçlerinin de temsilidir.

Chodorow'a göre kız çocukları anneleriyle özdeşim kurarak kadın kimliğini geliştirir. Anne kucagındaki bebeğiyle ilgilenirken, daha büyük olan kız çocuğu hemen omzunun üzerinden onu gözlemlemekte ve toplumsal rolleri öğrenmektedir. Diğer taraftan cinsiyeti çok net biçimde ayırt edilemeyen bebeğin bakış ve beden yönü ise dışarıya doğrudur. Bu nedenle erkek olduğunu varsayabilir ve henüz erken yaştan itibaren ayrışma yoluyla kimlik edinmenin ilk sinyallerini verdiğini söyleyebiliriz.

Özetle eserde annenin besleyici ve koruyucu rolü ön plana çıkarken, annelik ideolojisinin normatif biçimi resmedilmekte; ilk nesne olan anneye kurulan ilişki ve bakım verici öznenin çocuk kimliğinin yanı sıra toplumun cinsiyetlendirilmiş rol beklentileri üzerindeki etkisi simgesel biçimde gösterilmektedir. Kadının annelik teması üzerinden temsili, dönemin ideolojik kurgusunda kadının ulus inşasındaki rolünü de destekler niteliktedir (Demirci-Yılmaz, 2015: 90). Yörük kültürüne ait kıyafetler ve kırsal yaşamın görsel öğeleri, kadını kültürün taşıyıcısı olduğu kadar ulusun da üretici ve bakım verici öznesi olarak konumlandırır. Böylece figüratif anlatım, kadının üretici, anne, yurttaş gibi çok katmanlı kimliklerini görünür kılarken cinsiyetten beklenen rolleri de tuvale yansıtır.

İncelenen ikinci eser Abidin Dino'ya ait *Anne ve Bebeği* isimli kâğıt üzerine çini mürekkebi ile oluşturulan çizimdir. Dino'nun karakteristik sade ama güçlü çizgilerinin örneği olan eser siyah-beyaz kontrastıyla biçim ve duygu arasında bağ kurar. Bebeği sarıp sarmalayan abartılmış boyutlardaki anne eli, annenin varlığının bebek için yarattığı güven duygusunu betimler. Dino'nun çizgisel anlatımı, figürlerdeki mimik ve temas yoluyla derin bir duygusal yakınlığı ifade eder. Çizimin ritmi ve ruhu, anne-çocuk ilişkisine dair olduğu kadar toplumsal cinsiyet rollerine dair de çok şey anlatır zira annenin hemen arkasında da çömelir pozisyonda olsa da havaya kalmış sıkılı sol yumruğuyla ailesi için savaşmaya hazır bir baba figürü vardır.



Görsel 2: Eser Adı: Anne ve Bebeği, Ressam: Abidin Dino, T.Y., Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi

İkonografik açıdan okunduğunda anne ve baba figürlerinin duruşu ile jestleri, güç, direnç, normları sahiplenme gibi temaları çağrıştırmaktadır. Dino'nun eserlerinde sıkça rastlanan insanlık durumuna

dair evrensel ifadeler burada daha soyut figüratif bir formda görselleştirilmiştir. Betimleme şekli dikkate alındığında figürlerin kırsal yaşama ait oldukları hissedilmektedir. Annenin göğsüne yapışmış bebek burada kadının bakım verici erkeğin ise mücadele edici rolleriyle güven içindedir. Babanın geleceğe yönelmiş postürü çocuğa atfedilen umudun simgesi olma rolünü de pekiştirir.

İkonolojik olarak, temsil edilen figürler, bedeninin politik bir alan olarak okunabileceğini ima etmektedir. Emekçi insanlar oldukları abartılı el-ayak figürleriyle çağrıştırılırken yoksul Anadolu köylüsü olduklarını da kılık kıyafetleri ve annenin ayak ucundaki heybesi ele vermektedir. Dino'nun toplumsal gerçekçilikten gelen çizgisi bu eserde her ne kadar şiirsel bir üsluba yaklaşılsa da insanın yalnızlığı, mücadelesi ve içsel parçalanmışlığı tema olarak önemini korumuştur. Herhangi bir algılanabilir mekân imasının da olmayışı, figürlerin yalnızlığını ve birbirlerine olan bağımlılığını daha da vurgular niteliktedir. Koruma güdüsü, farklı nüanslarla annenin ve babanın beden diline sinmiştir.

Eser, Chodorow'un nesne ilişkileri kuramı doğrultusunda anne-bebek ilişkisinin ilk psiko-duygusal temaslarını da görselleştirilmektedir. Bebek, henüz bireleşme sürecine geçmemiş hatta cinsiyetlenmemiş bir özne olarak anneye bütünleşik biçimde temsil edilmiştir. Bu temsil, annenin ilk nesne olma durumu ve toplumsal cinsiyetin ilerleyen dönemdeki aktarımı açısından önemlidir. Eser aynı zamanda kolektif belleğin bir fragmanı olarak da okunabilir. Çizimdeki anne, nesiller arası aktarımla ilişkili bir figürdür. Bebekle kurduğu ilişki, toplumsal sürekliliğin ve kimlik devrinin metaforik görselidir. Dino'nun bu imgelem politikası, bireysel yaşantıların kolektif kodlar aracılığıyla aktarıldığı bir estetik düzlem sunmaktadır.

İncelenen üçüncü eser Avni Arbaş'a ait *Anne ve Çocuk* tablosudur. Arbaş resimlerinde emek, direniş ve halk gibi temaları sıklıkla işleyen bir isimdir. Anne ve Çocuk tablosu ise bu temalarla örtüşen fakat daha içsel bir anlatı sunan yapıdadır. Eser, toplumcu gerçekçiliğin figüratif dili ile bireysel psikodinamiği buluşturmaktadır.



Görsel 3: Eser Adı: Anne ve Çocuk, Ressam: Avni Arbaş, 1963, TÜYB.

İkonografik açıdan Avni Arbaş'ın bu eserinde, anne figürü koyu kiremit-kırmızı başörtüsü ve koyu yeşil-siyah renkli giysisiyle kucağında çocuğu ile resmedilmiştir. Kiremit tonu kırmızı, dayanıklı ve cesur olmayı ayrıca yerleşik düzeni ve kırsal temsil eden bir renktir (Gülşen, 2021: 77). Bu yönüyle hem kültürün Anadolu kadınına atfettiği gücü, hem de toplumsal cinsiyet normlarının anne-kadına atfettiği yuva kurucu misyonu nitelemektedir. Annenin koyu yeşil-siyah tonlarındaki giysisi ise yine güven ve istikrarı, gelişimi ve büyü(t)meyi sembolize etmektedir (Gülşen, 2021: 331). Toplumun kadına biçtiği rollerle uyumlu bir temsil vardır. Ayrıca çocuk figürünün umudun ve güvenin rengi mavi tonlarındaki giysisiyle betimlenmesi ve anne ile çocuk arasındaki renk karşıtlığı, duygusal yoğunluğun yanı sıra özdeşleşmeyle mesafelenme arasındaki ikiliği de görsel olarak vurgulamaktadır. Arka plandaki mavi-

yeşil tonlar ise hem melankoli hem de koruma hissi uyandırmaktadır. Kompozisyon genel olarak sade ancak duygu yoğunudur.

Eser, ikonolojik açıdan ise Chodorow'un kuramı da dikkate alındığında anne-çocuk ilişkisinin psikodinamik derinliğini ve karmaşıklığını görselleştirmektedir. Anne figürünün çocuğu kucaklaması kadar bedenlerinin birbirine dönük olması fiziksel ve duygusal bağı temsil ederken; çocuğun ve annenin bakış yönlerinin dışa dönük olması bireyin özneleşme sürecindeki bölünme ve bağlanma dinamikleri arasındaki çatışmanın bir yansımasıdır (Hirsch, 1989). Çocuğun ve annenin temsil edildiği biçimi, annelik ideolojisinin özneleştirme ve bakım rollerini pekiştirirken, kültürel devamlılığı da vurgulamaktadır. Ayrıca bakış yönleri ve yüz ifadeleri dolayısıyla çocuk şimdiye, anne ise yarına dair özelemlere ve belirsizliklere atıfta bulunuyor gibidir. Çocuğun genel imajından kız çocuğu olduğunu varsayarsak, annenin kaygılı bakışları ne olacağını bilmenin verdiği tedirginliğin yansıması haline gelmektedir. Kız çocuğu eninde sonunda birincil sevgi nesnesi olan annesine ve toplumun idealize ettiği anne-kadına dönecektir.

İncelenen dördüncü eser Nuri İyem'in *Tarlada Anne ve Çocuk* adlı tablosudur. Nuri İyem'in figüratif sanat anlayışı, özellikle kadın figürleri üzerinden Anadolu'nun içsel dünyasına ışık tutar niteliktedir. İyem'in kadınları melankolik, çalışkan ve içe dönük bir tavırla genellikle anaç yapıda betimlenirken, incelenen tabloda da aynı çizginin sürdürüldüğü görülmektedir. Toplumcu gerçekçi sanatın bir temsilcisi olarak İyem, bireyin yaşam mücadelesini sade, güçlü ve idealize edilmiş kurallardan uzak anlatımlarla tuvaline yansıtmaktadır (Yener, 2020: 3240-3247).



Görsel 4: Eser Adı: *Tarlada Anne ve Çocuk*, Ressam: Nuri İyem, 1980, DÜYB.

Tabloda kırsal alanda bir ağacın önünde diz çökmüş kadın figürü ve yanında ayakta duran bir oğlan çocuğu görülmektedir. Kadının beyaz yemenisi, kızıl-kahve bluzu, yeşil eteği ve desenli içliği dikkat çekmekte; çocuk ise sade bir beyaz gömlek ve kremi sarı renkli pantolon giymektedir. Kadının kıyafetlerine bakıldığında sabit, köklü, koruyucu, güven verici, besleyici, şefkatli, uyumlu, saf, sessiz ve sade (Gülşen, 2021: 241/327/357) bir renk paleti ile karşılaşırız. Çocuğun kıyafetleri ve postürü de henüz anneye bağına sürdüğünü belli edecek şekilde kendine güvensiz, ilgiye açık ancak saf/temiz bir çağrışım yapar. Kadının elindeki çapa ve çocuğuna sarıldığı kolunun formu ise bedenen çalıştığına dair belirtiler olarak güç ve kontrol hissi vermektedir.

Tarlada çalışmasıyla soyun olduğu kadar gündelik hayatın da üreticisi olan anne figürü, geçmişe ve oğluna dönük postürü ile köklerine bağlı ve bu kökleri koruyan bir izlenim yaratmaktadır. Bu figür aynı zamanda *verimli topraklar* ile özdeşleştirilen klasik *toprak ana* motifini de çağrıştırır; anne burada yaşamı var eden ve sürdüren kaynaktır. Henüz ayaklanmış ancak anneye bağına koparamamış oğlan çocuğu figürü ise toplumsal olarak kendisinden beklenen erkek rolüne atıfla annenin kucağında değil

geleceğin *güç erki* olarak arkasındadır. Ayrıca yere sağlam biçimde basan dik duruşuyla bağımsızlaşma arzusunun da yansıtmaktadır. Bu duruş, psikanalitik olarak anneden ayrışma sürecine işaret etmekte; ayrıca erkek çocuk için arzulanan güvenli mesafeyi ve gözlemci özne olma halini de yansıtmaktadır. Tıpkı arkada yer alan ağacın metaforik olarak köklenmeyle ve sonsuz varoluşla ilgili olması gibi, oğlan çocuğunun da yere kök salmış bir ağaç gibi sağlam basışı, soyun devamı olacağı imasını akla getirmektedir. Bu ve benzer sebeplerle eser, toplumsal cinsiyetin aktarımı açısından dikkate değerdir. Kadınlık ve erkeklik rollerinin kültürel miras olarak aktarımı görsel düzeyde sade ama anlamsal düzeyde derin biçimde tuvale yansıtılmıştır. Özetle, Chodorow'un kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, tablodaki anne-çocuk ilişkisi normatif annelik ideolojisinin ve toplumsal cinsiyet kodlarının pekiştirildiği bir görselleştirme olarak okunabilir.

İncelenen beşinci eser Neşet Günal'a ait *Kapı Önü I* isimli tablodur. Günal, eserlerinde kırsal yoksulluğa, insanların yaşam mücadelesine ve yaşam direnci gibi temalara özellikle yer veren figüratif formu yoğun biçimde kullanan bir isimdir. Fresk etkili anlatımı, figürlerin yaşamın içinden çekilmiş sahneler gibi sunulmasına olanak tanır (Güenal, t.y.). *Kapı Önü I* adlı tablo da bu yönüyle, anne-çocuk ilişkisinin bireysel ve kültürel olarak taşıdığı yükü, yaşamın içinden bir sahne ile görünür kılmaktadır.

Resimde, taş duvarlı bir evin derme çatma ahşap kapısı önünde kucığında erkek bebeğiyle oturan bir anne vardır. Tıpkı Dino da olduğu gibi abartılı verilmiş el-ayak boyutlarından ve keskin/sert hatlarından ötürü annenin köylü emekçi bir kadın olduğu anlaşılmaktadır. Anne siyah-gri arası koyu renk bir elbise ve beyaz tülbentiyle çizilmiş; çocuk ise yine beyaz bir kundak bezine sarılmıştır. Anadolu kırsalının yoksulluğu mekândan olduğu gibi giysilerden de okunmaktadır. Fresk etkili figür işçiliği, kompozisyonu ağırlaştırıran değil, anlamı derinleştiren bir anlatım dili sunmaktadır.



Görsel 5: Eser Adı: *Kapı Önü I*, Ressam: Neşet Günal, 1962, TÜYB.

Çocuğun sarılı olduğu beyaz kundak bezi kefeni çağrıştıran yapısıyla Anadolu'da yaşamın pamuk ipliğine bağlı olduğunu anımsatmakta; çocuğun örtünme biçimi mahremiyeti olduğu kadar savunmasızlığı/korunmasızlığı da temsil etmektedir. Annenin bakışı ve postürü resmi karşımıza aldığımızda geçmişte temsil eden sol tarafa dönükken, çocuğunki -tıpkı Arbaş'ın eserinde olduğu gibi- daha andadır ve bedeni gibi bakışları da doğrudan ressama odaklanmıştır; *buradayım/varım/beni gör* demek ister gibidir. Bu ima, Anadolu insanının doğumdan ölüme görünmezliğine bir eleştiri olarak kabul edilebilmektedir. Anne de ağzına kapadığı eli ve kederli bakışları ile bu imayı pekiştirmekte;

sessizliği Őiar edinmiŐ tavrıyla kadınların görünmeyen emeğine olduğu kadar Anadolu köylüsünün gözden çıkarılmıŐlığına da dikkati çekmektedir. Yine de resim bireysel ve kolektif bir fatalizm karşısında Anadolu insanının bedensel ve ruhsal dayanıklılığını temsil etmektedir. Ataerkil toplumsal yapı içinde kadına yüklenen fedakâr anne rolünü öne çıkaran bu resimde kadının sessiz çaresizliği empati yaratsa da her Őeye rağmen orada oluŐu, çocuğu ile ilişkisindeki korumacı varlığı aynı zamanda seyirciye sorgulayıcı bir bakış önermektedir. Resim hem Anadolu kadınına biçilen rolü hem de anneliğin duygusal yükünü sessizlikle temsil etmektedir. Resim tasvir biçimiyle Türkiye kırsalındaki kadınların tarihsel yalnızlığına, anneliğin kültürel ağırlılığına ve toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin güçlü bir görsel metindir.

Anne figürünün yalnızlığı ve oturduğundaki teslimiyet, ataerkil toplumsal yapı içinde kadının edilgenleştirilmesini de görsel bir anlatıya dönüŐtürmektedir. Ama annelik kadının güçlendiği alandır; figürün direnci, çocuğa yönelik koruyuculuğunda saklıdır. Ayrıca kapı önü de hem geçiş hem koruma metaforu olarak işlev görmekte; diŐ dünyanın sertliği ile iç dünyanın sıcaklığı arasında bir eŐik olarak anne figürü de resimdeki konumuyla kültürel açıdan kendisinden beklenen dengeleyici role uygun bir poz vermektedir. Bu kompozisyonda çocuk, henüz özneleŐmemiŐ hâliyle anneden duygusal beslenmesini sürdürmekte ancak Chodorow gözünden yorumlarsak oğlan çocuğu olması kadar yukarıda da ifade edildiği üzere postürü dolayısıyla sevgi nesnesinin ikamesini diŐ dünyaya yönelerek aramaktadır.

Özetlemek gerekirse Günal'ın bu eserinde anne figürü, korumanın ve sürekliliğin öznesi olarak karşımızdadır. Bebek ise bugünün ve gelecek imgeleminin yanı sıra anneden kopuŐu gerçekleŐtirmemiŐ konumuyla annenin varlığının devamı olarak ele alınmaktadır. Bu görselleştirme, Chodorow'un da belirttiği gibi, kültürel öğretime annenin oğlan çocuğu üzerinden varlık/tanınırlık kazandığı annelik ideolojisinin içselleŐtirilmesine katkı sağlayan bir kültürel yeniden üretim biçimidir.

İncelenen altıncı eser, İbrahim Balaban'a ait *Kibele* adlı tablodur. Balaban, sanatında akademik formasyon olmaksızın Őekillenen özgün bir figüratif dil geliŐtirmiŐtir. Nâzım Hikmet'in yönlendirmesiyle gelişen bu dil, köylülerin yaŐamına dair doğrudan, idealize edilmemiŐ temsiller üretmektedir (Söylenti Dergi, 2025). *Kibele* Balaban'ın halkçı tavrını mitolojiyle birleŐtiren ve Anadolu'nun kolektif belleğinde yer etmiŐ anne figürünü çağdaş bir görsellelikle sunan ilginç bir yapıttır.

Kibele gibi ana tanrıça arketipleri, kültürel anlatılarda kadınlığı doğurganlık, koruma ve üretimle özdeŐleŐtiren bir simgedir. Balaban'ın eseri bu arketipi görselleŐtirirken aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren yapıda da bir görsel dil oluŐturmaktadır. Kibele figürünün abartılı fiziksel özellikleri annenin hem yaşam kaynağı olma hem de düzeni kurma/koruma rolüne bir göndermedir. Tablo, formal öğeleriyle bereketi, anneliği ve koruyuculuğu simgelemekte; ayrıca anne-çocuk ilişkisine dair de önemli doneler içermektedir. Balaban'ın mimetik gerçeklikten çok simgesel anlamlara yaslanan kendine özgü kompozisyon anlayıŐının bir örneği olan Kibele, kültürde yaygın kabul gören kutsal anne mitine de bir gönderme olarak okunmalıdır.



Görsel 6: Eser Adı: Kibele, Ressam: İbrahim Balaban, 2014, TÜYB.

Eserde, mitolojik bir figür olan Ana Tanrıça Kibele, Balaban'ın estetik anlayışıyla yeniden yorumlanmıştır. Büyük bedenli bu anne-kadın-tanrıça, abartılmış el ve ayaklarıyla yer kaplayan ve toprağa kök salmış bir görünüme sahiptir. Bir memesi açıkta çocuğunu emziren bu figür, doğal bir üretkenliğe atıfta bulunur gibidir. Doğaya/doğal olana yapılan bu atıf, renk paletinin sıcak toprak tonlarına da yansımıştır; arka planın sarıdan kahverengiye geçişi, bereketi, besleyiciliği ve doğurganlığı metaforik düzlemde desteklemektedir. Balaban'ın Kibele yorumu, kadını bireysel bir özne olarak değil de evrensel bir *üretim ve bakım gücü* olarak tanımlar niteliktedir. Bu yönüyle eserdeki annelik temsili, normatif kadınlık rollerinin görsel inşası açısından yerinde bir örnektir. Bu durum, Chodorow'un annelik ideolojisine yönelik eleştirileriyle de örtüşür; annelik, patriyarkanın sürdürülebilirliğinde merkezi bir kültürel şema olarak işlev görmektedir.

Eserde çocuğun annenin göğsüne uzanışı, anneninse geleceğe atıfla dışa dönük bakışları Chodorow'un özdeşimle ilgili fikirlerini de örneklemektedir. Çocuğun anneye yönelimi; biyolojik ve duygusal beslenme ihtiyacını kadar ilk sevgi nesnesiyle olan bağı da göstermektedir. Ne var ki anne için erkek çocuk *ötekidir* ve temas sınırlara tabidir. Anne, fiziksel ve duygusal açıdan merkezi bir nitelikte olsa da erkek çocuğun kendisini kopyalamasını önlemek için araya setler kurmak zorundadır ve bunu da duygusal ketlenme sayılabilecek bakışlarını kaçırma yoluyla gerçekleştirir. Kibele böylece hem bireysel psiko-sosyal süreçlerin hem de kolektif annelik mitinin taşıyıcısı haline gelir.

İncelenen son eser İsmail Altınok'a ait *Aile* adlı tablosudur. Altınok, Türk resminde özellikle sanatın toplumsal işlevi üzerine düşünceleriyle dikkat çekmiş bir isimdir; sanatın topluma karşı sorumluluğu olduğunu düşünmekte ve eserlerinde ulusal kültürden beslendiği kadar döneminin uluslararası standartlarını da gözetmektedir. Sanatın yerel ve geleneksel olanı evrensel bir dille anlatabilmesi için taklitçiliğe düşmeden ortak insanlık problemleri üzerinde durması gerektiğinin altını çizmiştir (Bek, 2008, s. 126-127). Kendi eserlerinde ele aldığı konular ve bunları işleyiş tarzı da benzer minvaldedir.



Görsel 7: Eser Adı: Aile, Ressam: İsmail Altınok, 1956, TÜYB.

Aile tablosuna bakıldığında, bir annenin kız ve oğlan çocuğuyla resmedildiği görülür. Anne üzerinde beyaz kumaştan masa örtüsü bulunan bir masanın başında sandalyede oturmakta, oğlan çocuğu kendisine sırtını yaslamış şekilde yanında ayakta durmakta ve kız çocuğu ise bir eli annenin dizinde hem anneyi hem abiyi gözlemleyecek şekilde konumlanmaktadır. Annenin bakış yönü oğlundan ziyade kızına dönüktür. Giyim tarzlarından ve etraftaki belli belirsiz ayrıntılardan kentli modern orta sınıf bir aile oldukları anlaşılmaktadır. Anne incelenen diğer eserlerdeki tasvirlerin aksine açık saçları, kırmızı ojeleri, inci küpeleri ve modern elbisesi ile cumhuriyet idealinin anne/kadın betimlemesinin örneği gibidir. Çocuklardan da özellikle ön planda olan oğlan mavi tonlarındaki gömleği ve ceketini, sarı saçları ve vakur duruşuyla kentsoylu olduğunun emarelerini göstermektedir. Resmin geneline hâkim olan yumuşak fırça darbeleri ve pastel tonlar, beden ile çevre arasındaki geçirgenliği, yani bireyin çevresiyle kurduğu simbiyotik ilişkiyi vurgular gibidir. Yine de sınıf dinamikleri toplumsal cinsiyet beklentilerini aşmamıştır. Gombrich (2016)'in *Sanatın Öyküsü* adlı eserinde yaptığı incelemelere atıfla bilindiği üzere, figürler ön-arka plan ilişkisiyle zaman katmanlarını temsil etmektedirler. Burada da anne ve oğlan çocuğu bakış ve postür olarak geçmişe dönükken, kız çocuğu geleceğe dönük konumlanmıştır. Bu da ataerkil ideolojideki hâkim değer olan soy babadan, nesil anadan ilerler yargısını pekiştirerek; metaforik anlamda köklenmeyi erkekle, yeniden üretimi ise kadınla yan yana getirmektedir. Chodorow'un özdeşleşme ve annelik aktarımı ile ilgili düşünceleri bazında da kız ve oğlan çocuğunun kimliğini kurma biçimi ve nesne ilişkileri farklılaşmaktadır. Her ne kadar figürler birbirine temas eden pozisyonlarda resmedilse de kız ve oğlan çocuğun annenin bakım veren olarak anne ile kurduğu ilişki aynı değildir. Chodorow'dan da anımsanacağı gibi bu ilişki, dişil öznenin özdeşim alanını genişletirken erkek özne için ayrışma ve bireyleşmeyi teşvik eder niteliktedir. Diğer taraftan figürlerin ayrışmamış görünümü, kadının annelik rolüyle tamamen özdeşleşmiş bir kimlik sergilemesiyle de ilişkilendirilebilir; zira Cumhuriyet ideali, ulusun yaratıcıları olarak anne/kadınları yüceltmektedir. Resimde bunun bir yansımasını görürüz. Anne, düşüncelere dalmış ve sorumluluk sahibi bir görüntü sergilemektedir. Otoriter ve kendinden emin bir duruşu vardır. Diğer eserlerdeki sessiz ve çilekeş kadın imajının tersine, sınırlarının farkında ve o sınırlar içinde söz sahibidir; annelik aktarımı da bu çerçevede değerlendirilmelidir.

5. Sonuç

Bu çalışma, figüratif Türk resim sanatında anne-çocuk temsillerini feminist psikanalitik kuram bağlamında yorumlamayı amaçlamış; özellikle Nancy Chodorow'un nesne ilişkileri teorisi doğrultusunda, annelik ideolojisinin toplumsal cinsiyetin yeniden üretimindeki rolünü görsel analiz yöntemiyle ortaya koymuştur. Analiz edilen sanat eserleri, ressamın estetik anlayışlarının yanı sıra dönemin kültürel kodlarını, psiko-sosyal dinamiklerini ve ideolojik söylemlerini de yansıtan temsil sistemleri olarak ele alınmıştır.

İncelenen her bir yapıt, kadının annelik rolü üzerinden toplumsal düzenin taşıyıcısı olarak konumlandırıldığını göstermekte; kız ve oğlan çocuğu kimliklerinin ise bu görsel temsiller aracılığıyla anne-çocuk ilişkisi bağlamında normatif biçimde aktarıldığını ortaya koymaktadır. Anne figürleri, özellikle üretici, besleyici ve koruyucu nitelikleriyle ön plana çıkarken; çocuk figürleri çoğunlukla gelecek beklentisinin ve kolektif özelemlerin simgesine dönüşmektedir. Bu bağlamda, Türk resim sanatında anne-çocuk teması, yalnızca bireysel ya da duygusal bir anlatı alanı değil; aynı zamanda ataerkil toplum yapısının, heteronormatif cinsiyet sisteminin ve kültürel süreklilik imgesinin görsel dışavurumudur.

Tartışıldığı üzere görsel temsiller, tanıma ve onaylama işlevi gören araçlar olmaktan öte, dünyaya dair belirli bilinç biçimlerinin estetik formda tezahür ettiği dönüşümsel yapılardır. İmgeler, dilsel karşılıkların ötesine geçerek, sözcüklerle ifadesi güç olan olanaklar ve olasılıklar alanını belli bir biçim içerisinde görünür kılarlar. Bu bağlamda görseller, temsile dayalı bilgi üretiminin -betimleyici olduğu kadar düşünsel açılım bakımından da- etkin taşıyıcılarıdır (Leppert, 2017: 18-19). Zira tıpkı anlatının bilgi iletme kapasitesi gibi, görsel temsiller de bireyin bilişsel sürecini yönlendiren epistemik araçlardır. Aristoteles'un da vurguladığı üzere, düşünme ediminin imgesel temsillere ihtiyacı vardır; algısal süreçler imgelerle şekillenir. Ruh, bu imgeleri olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirdiğinde onları arzular ya da onlardan kaçınır. Bu çerçevede, düşünce üretimi, ancak zihinde belirli bir imgenin varlığıyla mümkündür (Manguel, 2021: 19).

Bu çerçevede ele alınan Türk resim sanatının figüratif örnekleri, Chodorow'un annelik aktarımı, özdeşim ve cinsiyet kimliği kuramlarını, özellikle de kız ve oğlan çocuklarının anneye kurduğu ilişkideki farkları ve bunların toplumsal tezahürlerini açıklamak için analitik bir zemin sunmuştur. Oğlan çocukların anneden ayrılarak kimlik kazanması; kız çocukların ise anneleriyle özdeşleşerek dişil kimliği içselleştirmesi, sanat eserlerindeki temsillerle görünür kılınmıştır. Figürlerin jest, mimik, renk, mekân ve konumlandırma biçimleri, bu farkları ideolojik düzeyde pekiştiren semboller olarak anlam kazanmıştır.

Toplumcu gerçekçi Türk resim sanatında kadın figürünün ele alınış biçiminde annelik teması dikkate değer bir yer işgal etmektedir. Kadın üretici konumu kadar bakım veren bir özne olarak da temsil edilmiş; bu temsiller, Chodorow'un kuramıyla örtüşen biçimde, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretimini görselleştirmiştir. Çoğunlukla erkek sanatçılar tarafından ortaya konan bu temsiller, normatif annelik anlatısını ve ataerkil ideolojiyi de pekiştirerek düzenin devamına hizmet eden kültürel şemaları yeniden üretmiştir.

Çalışmanın genel bulguları, figüratif Türk resim sanatındaki anne-çocuk temsillerinin psikanalitik, sosyo-kültürel ve ideolojik bağlamda yeniden okunmasını sağlamıştır. Bu okuma, feminist sanat kuramlarıyla desteklenerek, sanat ve toplumsal cinsiyet tarihine disiplinlerarası bir katkı sağlamış; özellikle toplumsal cinsiyet ve annelik ideolojisi üzerine yeni tartışma alanları açmıştır. Sanatın sadece bireysel ifadenin değil; kolektif ideolojilerin görsel taşıyıcısı olduğu gerçeği doğrultusunda, bu tür analizlerin dönüştürücü bir potansiyele sahip olduğu söylenebilir. Daha eşitlikçi ve adil bir toplumsal yapı için kitlelere ulaşmanın en verimli yolu olarak sanat, aktif ve bilinçli bir şekilde dolaşıma sokulabilir.

*Resim izleyiciye seslenmelidir...
Şaşırın izleyici de ona gitmelidir, bir sohbe katılır gibi.
Roger de Piles – Ressam ve Sanat Eleştirmeni*

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı: Araştırmacı verilerin toplanması, analiz edilmesi ve raporlaştırılmasında her türlü etik ilke ve kurala özen gösterdiğini beyan etmektedir.

Yazarların Makaleye Olan Katkıları: Makale tek yazarlı olarak hazırlanmıştır.

Çıkar Beyanı: Bu araştırma için herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynaklar

Akademik Makaleler ve Kitaplar

- Algın, E., (2021). 1960 Sonrası Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Resimlerin Sosyal ve Siyasi Değişimle İlişkisi, *Fine Arts (NWSAFA)*, 16(1):42-55, DOI: 10.12739/NWSA.2021.16.1.D0271.
- Bek, G. (2008). Çağdaş Türk sanatında “ulusallık / evrensellik” sorunsalı ve bazı temel yaklaşımlar. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17, 117–130. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sufesosbil/issue/11421/136444>
- Bueskens, P. (2020). Mothers reproducing the social: Chodorow and beyond. *Journal of Psychosocial Studies*, 13(1), 65–86. <https://doi.org/10.1332/147867320X15803493144767>
- Butler, J. (2012). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin alt üst edilmesi* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Chodorow, N. (1978). Mothering, object-relations, and the female oedipal configuration. *Feminist Studies*, 4(1), 137–158. <https://doi.org/10.2307/3177630>
- Chodorow, N. (1979). *The reproduction of mothering*. Berkeley: University of California Press.
- Chodorow, N. (2024). *Kadınlıklar, erkeklikler, cinsellikler* (A. Pala, Çev.). Ankara: Fol Kitap.
- Çelik, S. (2009). *Türk resminde toplumsal gerçekçilik: Yeniler Grubu* (Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi).
- Çiçek, V. (2010). *19. yüzyıl sonrası resim sanatında ve Türk resminde toplumsal gerçekçi eğilimler* (Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi).
- Demirci-Yılmaz, T. (2015). Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi Türkiye modernleşmesinde annelik kurguları. *Cogito*, 81, 66–90.
- Duncum, P. (2024). Görseli yorumlama. In B. Erişti (Ed.), *Görsel araştırma yöntemleri* (s. 9–106). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Erdoğan, T. (2008). Nancy Chodorow’un düşüncesinde toplumsal cinsiyet organizasyonunun merkezi unsuru olarak annelik. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, 14(14), 73–82. <https://doi.org/10.21560/spcd.08011>
- Flanagan, L. (2021). Object relations theory. In J. Berzoff, L. Flanagan, & P. Hertz (Eds.), *Inside out and outside in* (pp. 92–124). New York: Rowman & Littlefield Publishers.
- Freud, S. (2022). *Cinsiyet ve psikanaliz* (S. Hilav, Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2016). *Sanatın Öyküsü* (Erduran, E ve Erduran, Ö. Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gülşen, P. (2021). *Renkler: Tarih-kültür-sanat-psikoloji*. İstanbul: Destek Yayınları.
- Güney, M. (2006). *Sanat ve psikiyatri*. Yazarın kendi yayını.
- Hirsch, M. (1989). *Mother/daughter plot: Narrative, psychoanalysis, feminism*. Indianapolis: Indiana University Press.

- Hooks, B. (2021). *Değişme isteği: Erkekler, erkeklik ve sevgi* (Z. Kutluata, Çev.). İstanbul: BGST Yayınları.
- Hooks, B. (2022). *Duygu yoldaşlığı: Kadınların sevgi arayışı* (Ö. Karakaş, Çev.). İstanbul: BGST Yayınları.
- İşcanoğlu, K., Bayraktar, K., & Gökduman, D. (2023). Erken Cumhuriyet sanat stratejileri. *IDEART Uluslararası Tasarım ve Sanat Dergisi*, 1(2), 62–72.
- Kandiyoti, D. (2007). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar: Kimlikler ve toplumsal dönüşümler* (A. Bora vd., Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaya Karaduman, B. (2023). Cumhuriyet dönemi Türk sanatında kadın. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(Özel Sayı), 79–92. <https://doi.org/10.18037/ausbd.1311204>
- Klein, M. (2008). *Sevgi, suçluluk ve onarım* (B. Habip, Çev.). İstanbul: Kanat Yayınları.
- Klein, M. (2021). *Haset ve şükran* (O. Koçak, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta anlamın görüntüsü: İmgelerin toplumsal işlevi* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Manguel, A. (2021). *Resimleri okumak: Sanata baktığımızda düşündüklerimiz* (A. Ekici, Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Okkalı, C. ve Baytar, İ. (2020). Erken Cumhuriyet Döneminde Kentleşme ve Şeref Akdik Resimlerindeki Yansıması. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 13(25). 138-157. <https://doi.org/10.21602/sduarte.702550>
- Rose, S. (2018). *Toplumsal cinsiyet tarihçiliği nedir?* (B. Aydar, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Segal, H. (2023). *Melanie Klein'in çalışmasına giriş* (M. Sivri, Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Terbaş, Ö. (2016). *Rüyalardan gerçekliğe: Psikanaliz ve sanat*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yazkaç, P. (2018). Turgut Zaim'in resimlerinde Anadolu folkloru ve Yörük yaşamı üzerine bir değerlendirme. *İDİL Sanat ve Dil Dergisi*, 7(48), 1031–1041. <https://doi.org/10.7816/idil-07-48-13>
- Yener, E. (2020). Nuri İyem tuvallerinde toplumsal gerçekçilik ve Anadolu kadını. *International Social Sciences Studies Journal*, 6(66), 3235–3249. <https://doi.org/10.26449/sssij.2418>

Web Kaynakları

- Kültür ve Turizm Bakanlığı(a). (t.y.). *Atatürk dönemi (1923–1938)*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80250/ataaturk-donemi-1923-1938.html>
- Kültür ve Turizm Bakanlığı(b). (t.y.). *Kübit ve ekspresyonist sanat eğilimleri (1928–1960)*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80251/kubist-ve-ekspresyonist-sanat-egilimleri-1928-1960.html>
- Kültür ve Turizm Bakanlığı(c). (t.y.). *Modern sanat grupları*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80252/modern-sanat-gruplari.html>
- Wikipedia. (2024). *Nancy Chodorow*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Nancy_Chodorow
- Sönmez, N. (2014). *Türk modernistler: Avni Arbaş*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/turk-modernistler-avni-arbas/2152>
- İyem, N. (2015). *Nuri İyem*. <https://www.nuriiyem.com/tr/>
- Günel, N. (t.y.). *Neşet Günel – Biyografi*. <https://nesetgunal.org/tr/biyografi/>
- Salık, E. (2023) Söylenti Dergi. *Nâzım Hikmet'in köylü ressamı: İbrahim Balaban*. <https://www.soylentidergi.com/nazim-hikmetin-koylu-ressami-ibrahim-balaban/>
- Altınok, İ. (t.y.). *İsmail Altınok*. <https://www.ismailaltinok.net/>
- İş Sanat. (2024). *Abidin Dino*. <https://issanat.com.tr/abidin-dino/>

Extended Summary

Visual Representations of the Mother-Child Relationship in Turkish Figurative Painting: A Chodorowian Framework

This study explores the visual construction of motherhood and gender identity in Turkish figurative painting, focusing on representations of mother-child relationships produced predominantly by male artists during the mid-20th century. These artworks, often situated within the tradition of *toplumcu gerçekçilik* (social realism), serve not only as aesthetic expressions but also as ideological instruments that reproduce normative gender roles and cultural narratives. By applying Nancy Chodorow's feminist psychoanalytic theory of object relations and Erwin Panofsky's three-tiered visual analysis methodology, the research offers a critical reinterpretation of maternal imagery in Turkish visual culture. Motherhood, as depicted in these paintings, is not a neutral or universal experience but a culturally constructed and ideologically charged representation. The maternal figure becomes a site where emotional labor, national identity, and gendered subjectivity converge. This extended abstract presents the theoretical framework, methodological approach, key findings, and broader implications of the study, highlighting the epistemic power of visual representation in shaping and reproducing gender ideologies. Nancy Chodorow's theory of the reproduction of mothering provides the psychoanalytic foundation for this study. According to Chodorow, gender identity is formed through early relational dynamics, particularly the child's interaction with the mother. In patriarchal societies, girls tend to identify with the mother and internalize feminine roles, while boys differentiate themselves from the maternal figure to construct masculine identity. This asymmetrical process of identification and separation is central to the reproduction of gender roles and is reflected in cultural artifacts, including visual art. Chodorow's theory is especially relevant for analyzing artworks that depict intimate maternal scenes, as these representations often encode relational dynamics, emotional proximity, and symbolic gestures that mirror psychoanalytic processes. The maternal figure in art thus becomes both a visual and ideological construct, shaped by cultural expectations and gendered norms. To analyze these visual representations systematically, the study employs Erwin Panofsky's three-tiered method of visual analysis:

- Formal analysis examines compositional elements such as color, line, spatial arrangement, and figure placement.
- Iconographic analysis interprets symbolic motifs, gestures, and recurring themes.
- Iconological analysis situates the artwork within broader cultural, historical, and ideological contexts.

By combining Chodorow's psychoanalytic theory with Panofsky's visual methodology, the study offers a multidimensional reading of maternal imagery in Turkish figurative painting. The research focuses on seven artworks by prominent Turkish artists: Turgut Zaim, Abidin Dino, Avni Arbaş, Nuri İyem, Neşet Günel, İbrahim Balaban, and İsmail Altınok. These artists were active during a period of intense socio-political transformation in Turkey and often depicted rural life, labor, and familial relationships through a realist aesthetic. Their works are emblematic of *figüratif resim* and reflect the ideological concerns of their time. Each artwork was selected based on its explicit depiction of mother-child interactions and its relevance to the study's theoretical concerns. The analysis involved a close reading of visual elements—such as gaze direction, bodily posture, spatial proximity, and color symbolism—followed by an interpretation grounded in feminist psychoanalytic theory. Archival research and secondary literature on Turkish art history, gender studies, and psychoanalysis were also consulted to contextualize the findings. The analysis reveals a consistent pattern in the representation of motherhood across the selected artworks. Mothers are portrayed as nurturing, protective, and emotionally central figures, often occupying the compositional core

of the painting. Their bodies are rendered with warmth and solidity, symbolizing stability, care, and emotional labor. Children are depicted in close physical proximity to their mothers, suggesting dependence, intimacy, and relational bonding. However, a gendered asymmetry emerges in the depiction of children. Female children are shown in gestures of identification—leaning toward the mother, mirroring her posture, or engaging in shared activities. These visual cues suggest a continuity of feminine identity and emotional alignment. Male children, by contrast, are often positioned slightly apart, gazing outward or interacting with external objects, symbolizing differentiation and the construction of masculine identity through separation from the maternal figure. Color symbolism also plays a significant role. Maternal figures are often rendered in warm, earthy tones—browns, reds, and ochres—that evoke fertility, emotional warmth, and groundedness. Children are depicted in lighter or contrasting hues, suggesting potential, movement, or differentiation. Spatial arrangements reinforce these dynamics: mothers are centrally placed and enclosed, while children occupy peripheral or transitional spaces, indicating the process of individuation. The artworks also reflect broader ideological concerns. The maternal figure is often idealized as a symbol of national continuity, emotional resilience, and moral virtue. In the context of social realism, motherhood becomes a metaphor for collective endurance and cultural identity. However, this idealization also constrains the maternal figure within normative roles, limiting her agency and reinforcing traditional expectations of emotional labor and self-sacrifice. The study demonstrates that maternal imagery in Turkish figurative painting is not merely a reflection of lived experience but a visual construction shaped by cultural, ideological, and psychoanalytic forces. By applying Chodorow's theory, the research reveals how these artworks participate in the reproduction of gender roles through visual symbolism and relational dynamics. The predominance of male artists in shaping maternal representations raises critical questions about authorship, gaze, and ideological framing. While the maternal figure is central and valorized, she is often depicted through a male lens that reinforces normative femininity and emotional labor. This dynamic reflects broader societal patterns in which motherhood is idealized yet constrained within patriarchal frameworks. The study also contributes to feminist art history by foregrounding Turkish visual culture, which remains underrepresented in global feminist discourse. By situating Turkish figurative painting within psychoanalytic and gender theory, the research expands the epistemic terrain of feminist visual analysis and highlights the need for culturally specific readings of gendered representation. Moreover, the interdisciplinary approach—bridging art history, psychoanalysis, and gender studies—demonstrates the value of integrating multiple theoretical perspectives to uncover the ideological dimensions of visual art. The findings underscore the importance of visual representation as a cognitive and ideological tool that shapes how gender, identity, and relationality are imagined and reproduced. This extended abstract presents a feminist psychoanalytic analysis of mother-child representations in Turkish figurative painting, revealing how visual art functions as a site of gender ideology reproduction. Through Chodorow's object relations theory and Panofsky's visual methodology, the study uncovers the asymmetrical dynamics of gender identity formation and the ideological role of maternal imagery in Turkish visual culture. The research affirms the epistemic power of visual representation—not merely as aesthetic expression but as a medium of cultural meaning-making. It calls for a critical reevaluation of maternal representations in art, particularly in contexts where motherhood is idealized and instrumentalized for ideological purposes. Ultimately, the study contributes to feminist art history, psychoanalytic theory, and Turkish visual studies by offering a nuanced, interdisciplinary analysis of how motherhood and gender are visually constructed and culturally reproduced. It invites further research into the intersection of art, ideology, and gender, emphasizing the transformative potential of feminist visual critique.