**T.C.**

**ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ**

**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI**

# KAVRAMSAL SANATTA KADIN İMGESİNİN NESNELEŞMESİ

**ESRA ARSLANOĞLU**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**

**Dr. Öğr. Üyesi Serkan VURAL**

**Çankırı-2021**

**T.C.**

**ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ**

**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI**

# KAVRAMSAL SANATTA KADIN İMGESİNİN NESNELEŞMESİ

**ESRA ARSLANOĞLU**

**ORCID: 0000-0001-5361-9796**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**

**Dr. Öğr. Üyesi Serkan VURAL**

**Çankırı – 2021**

**İÇİNDEKİLER**

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ ..... i
TEZ ONAY SAYFASI ..... ii
TEŞEKKÜR ..... iii
ÖZET ..... iv
ABSTRACT ..... v
GÖRSEL LİSTESİ ..... vi
GİRİŞ ..... 1
1. BÖLÜM: KAVRAMSAL SANAT ..... 3
1.1. Kavramsal Sanat Tanımı ..... 3
1.2 Kavramsal Sanatta Düşünce ve İfadenin Biçimi ..... 8
1.3. Kavramsal Sanatın Gelişimi ..... 11
1.4. Kavramsal Sanatta Malzemenin Rolü ve Oluşumu ..... 14
1.5. Hazır Malzeme Kullanımı ve Etkisi ..... 17
1.6. Malzemenin Nesneleşmesi ..... 21
2. BÖLÜM: KAVRAMSAL SANATTA NESNELEŞEN KADIN ..... 29
2.1. Sanatta Kadın İmgesi ..... 29
2.2. Kavramsal Sanatta Kadının Nesneleşmesi ..... 33
2.3. Kavramsal Sanatta Kadın Sanatçılar ..... 38
2.3.1. Marina Abramovic ..... 38
2.3.2. Nur Koçak ..... 49
2.3.3. Füsun Onur ..... 53
2.3.4. Nil Yalter ..... 56
2.3.5. Judy Chicago ..... 61
3. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI ..... 64
3.1. Kavramsal Çerçeve ..... 64
3.2. Kadın Kibrit Gibidir! ..... 65

3.3. Ampüller ..... 67
3.4. Bakire mi? ..... 68
3.5. Çocuk Gelin ..... 69
3.6. Mini Etek ..... 70
3.7. Dudak Serisi ..... 71
3.8. Güzel Görmek (Looking Good) ..... 72
3.9. Algıda Güzel Kadın ..... 73
3.10. Kara Kızın Suskunluğu ..... 75
3.11. Reklamlar Serisinden: Kot ve Parfüm Reklamı ..... 75
3.12. Reklamlar Serisinden: Çikolata ..... 77
3.13. Reklamlar Serisinden: Parfüm ..... 78
3.14. Reklamlar Serisinden: Şarap ..... 78
3.15. Reklamlar Serisinden: Telefon ..... 79
3.16. Sosyal Medyada Kadın ..... 80
SONUÇ ..... 82
KAYNAKÇA ..... 84
İnternet kaynakları ..... 86
Görsel Kaynakçası ..... 88
ÖZGEÇMİŞ ..... 93

## BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans tezi olarak hazırladığım *"Kavramsal Sanatta Kadın İmgesinin Nesneleşmesi"* adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

28/06/2021

Esra ARSLANOĞLU

## TEŞEKKÜR

Araştırma sürecimde çalışmamı hazırlarken bana olan güveni, desteği, ilgi ve özverisiyle tezimin her detayını özenle okuyan, yorumlayan, önyargısız, açık görüşlü sanatsal tavrı ile bana yön veren danışmanım sayın Dr. Öğr. Üyesi Serkan Vural ve kıymetli katkılarından dolayı değerli eşi Rabia Vural'a, tüm imkânlarını sınırsızca sunarak araştırma yapabilmeme olanak sağlayan değerli eşim Cihat Arslanoğlu'na, yanımda olup her türlü desteğini cömertçe sunan değerli babam İsmail Pak'a, değerli annem Meryem Pak'a ve değerli abim Erdem Pak'a verdikleri desteklerden dolayı teşekkür ederim.

# ÖZET


| | |
|---|---|
| **Tezin Başlığı** | **:** Kavramsal Sanatta Kadın İmgesinin Nesneleşmesi |
| **Tezin Yazarı** | **:** Esra ARSLANOĞLU |
| **Danışman** | **:** Dr. Öğr. Üyesi Serkan Vural |
| **Anabilim Dalı** | **:** Sanat ve Tasarım |
| **Kabul Tarihi** | **:** 25.06.2021 |
| **Sayfa Sayısı** | **:** 106 |

Yüzyıllar boyunca kavramsal anlatım çabasındaki sanatçılar, dönemsel değişkenliklerinde farklı ifade yolları aramışlardır. Arayışların ifadeleri biçimlenirken görsel alanda algının gelişmesine ve sanatsal bakışın çeşitlenmesine katkıda bulunmuşlardır. İfadenin görselleşmesinde kullanılan malzemeler ve aktarım ortamı ise değişkenlik göstermiştir. Geleneksel yaklaşımların ötesinde hemen her yüzeyde sanatın icra edilebilmesi, sanatçının özgürlüğünü ve bağımsızlığını ortaya çıkarmıştır.

Modernizm ve post modernizm gibi sanatsal yaklaşımların ötesine geçilerek sanatsal ifade malzemelerinin çeşitlenmesine öncülük eden Duchamp ve devamındaki sanatçılar, 1960'lı yılların devamında düşüncenin ve ifadenin yorumunda nesnel bağıntılarını ortadan kaldırmışlardır. Boya ve tuvalin ötesinde herhangi bir malzemenin sanatsal bir unsura dönüşümü, düşüncenin aktarımı ve görsel ifadenin bir kanalı olarak belirmeye başlamıştır. Sanatsal üretimdeki malzemenin değişkenliği sürecinde kendisine yer bulan kadınsal imgeler, bir ifade nesnesi haline gelerek anlam yüklü çalışmalara kaynaklık edebilmektedir. Kadın erotizmi ve imgelerin dikkat çekiciliğinin farkına varan kadın sanatçılar, kendi bedenlerini nesnel kullanım yolu ile ifade etmeye çalıştılar. Hemen her alanda kadınsal imgelerin kullanımı bir süre sonra kullanılan imgelerin sıradanlaşmasına, soyutlaşmasına ve hissizleşmesine neden olmaktadır. Kimi sanatçı bu durumu çalışmalarında irdelerken karşıt düşünce ve yaklaşımlarında sorgulanması söz konusu olmuştur.

Kavramsal sanatın düşünsel yapısını görsel ifadeye dönüşümündeki malzemelerin kapsamında, kadınsal imgelerin kullanımına yer veren bu çalışma ile konuya dikkat çekilmiştir. Kavramsal sanatın eser üretimi sürecindeki malzeme kullanımına ve ilgili sanatçıların nesnel aracı kullanımlarına eserleri üzerinden değerlendirilmiştir. Son bölümde kadın imgelerinin kavramsal sanat ortamında nesnel kullanımına değinen 16 adet örnek uygulama gerçekleştirilmiştir. Kadın imgelerinin görsel ifadeye dönüşümündeki sürecin değerlendirilmesi yapılmıştır.



**Anahtar Kelimler** **:** Kadın, kavramsal sanat, nesneleşme, imge.

## ABSTRACT


| | |
|---|---|
| **Title of the Thesis** | **:** Objectification of the Image of Women in Conceptual Art |
| **Author** | **:** Esra ARSLANOĞLU |
| **Supervisor** | **:** Asst. Prof. Serkan Vural |
| **Department** | **:** Art and Design |
| **Date** | **:** 25.06.2021 |
| **Sub- Field** | **:** 106 |

For centuries, artists in the effort of conceptual expression have sought different ways of expression in their periodical variability. While the expressions of the quests were shaped, they contributed to the development of perception in the visual field and to the diversification of the artistic view. The materials used in the visualization of the expression and the transfer medium varied. The ability to perform art on almost any surface beyond traditional approaches has revealed the freedom and independence of the artist.

Duchamp and later artists, who pioneered the diversification of artistic expression materials by going beyond artistic approaches such as modernism and post-modernism, eliminated the objective relations of thought and expression in the interpretation of the 1960s. Beyond paint and canvas, the transformation of any material into an artistic element has begun to emerge as a channel for the transmission of thought and visual expression. Feminine images, which find a place in the process of material variability in artistic production, can become an object of expression and become a source for meaningful works. Realizing the female eroticism and the attractiveness of the images, the female artists tried to express their own bodies through objective use. The use of feminine images in almost every field causes the images used to become ordinary, abstract and numb after a while. While some artists examine this situation in their works, it has been questioned in their opposing thoughts and approaches.

In this study, which includes the use of feminine images within the scope of the materials that transform the intellectual structure of conceptual art into visual expression, attention is drawn to the subject. The material use of conceptual art in the production process and the use of objective tools by the relevant artists were evaluated through their works. In the last part, 16 sample applications have been carried out, addressing the objective use of women's images in the conceptual art environment. Evaluation of the process in the transformation of women's images into visual expression was made.



**Keywords** **:** Woman, conceptual art, objectification, image.

## GÖRSEL LİSTESİ

**Görsel 1.** Marchel Duchamp “Fountain”, 1917. ..... 5
**Görsel 2.** Joseph Kosuth, “One and Three Chairs”, 1966. ..... 6
**Görsel 3.** Rene Magritte "La Trahison des Images" ("The Treachery of Images") imgelerin ihaneti, 1928. ..... 8
**Görsel 4.** Kuzgun Acar, “Soyut Kuşlar, Heykeli” 1966. ..... 10
**Görsel 5.** Altan Gürman, “Montage” Tahta üz. Selülozik Boya ve Dikenli Tel, 140x140x9 cm. İstanbul, 1967. ..... 10
**Görsel 6. - 7.** Bicycle Wheel, M. Duchamp, 1913. - In advance of the Broken Arm, M. Duchamp 1915. ..... 12
**Görsel 8.** Anselm Kiefer, Zwanzig Jahre Einsamkeit (Yirmi Yalnız Yıl) ,1971-91. 18
**Görsel 9.** Doris Salcedo, İsimsiz, 2003. ..... 19
**Görsel 10.** William Kentridge, Sandalye üzerinde yürüyen bir adam, 2014. ..... 20
**Görsel 11.** Baldaccini, Sarı Buick, 1961. ..... 23
**Görsel 12. - 13.** Duchamp, 1200 Kömür Çuvalı, 1938. - Duchamp, Tavandan sarkan 1200 Kömür çuvalı, 1938. ..... 23
**Görsel 14.** Tara Donovan, İsimsiz, Enstalasyon, Çağdaş Sanat Enstitüsü, Boston, ABD. 2008. ..... 24
**Görsel 15.** Pablo Picasso Masada Ekmek ve Meyve Tabağı, 162 x 132 cm, TÜYB., 1909. ..... 26
**Görsel 16.** Vladimir Tatlin “Köşe Rölyef”, Demir, çinko ve alüminyum, 78 x 152 x 76cm. 1914-15. ..... 27
**Görsel 17.** Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q, 19.x7 x 12.4 cm. Kartpostal üzerine karakalem, 1919. ..... 30
**Görsel 18.** Louise Bourgeois, “Femme Maison”, 1946-1947. ..... 31
**Görsel 19.** Marcel Duchamp, “Gelin”, Tuvale Yağlıboya, 89,5 x 55cm, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD, 1912. ..... 32
**Görsel 20.** Yves Klein, "Mavi Dönemin Antropometrisi", Paris, 1960. ..... 37
**Görsel 21.** Marina Abramovic, “Rhythm 10”, 1973. ..... 41
**Görsel 22.** Marina Abramovic, Rhythm 0 L’ınternationale kapsamında Museum of Parallel Narratives sergisinden, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2011. ... 42
**Görsel 23.** Marina Abramovich 2010, Performans sahnesi, MoMA, New York. ..... 43

**Görsel 24.** Marina Abramoviç, Atıl/Enerji, Gösteri, 1998. ..... 44
**Görsel 25.** Marina Abramovic, Rhythm 0 serisi, 1974..... 45
**Görsel 26.** Marina Abramovic, Rhythm 0 serisi, 1974..... 45
**Görsel 27.** Marina Abramovic, Rhythm 0 serisi, 1974..... 46
**Görsel 28.** Marina Abramovic, Rhythm 0 serisi, 1974..... 46
**Görsel 29.- 30.** Marina Abramovic, Rhythm 0 serisi, 1974. ..... 47
**Görsel 31.** Marina Abramovic, Rhythm 0 serisi, 1974..... 47
**Görsel 32.** Nur Koçak, Müdahale Edilmiş Kartpostallar serisinden bir kartpostal, 1981..... 50
**Görsel 33.** Nur Koçak-Vitrinler serisi, 1989. ..... 51
**Görsel 34.** Nur Koçak -Mutluluk Resimlerimiz- serisi, 1975-1979. ..... 52
**Görsel 35.** Nur Koçak –Mutluluk Resimlerimiz- serisi, 1975-1979. ..... 52
**Görsel 36.** Füsun Onur- Burası, 1972..... 54
**Görsel 37.** Füsun Onur-ARTER Temmuz - Fotoğraf: Werner Manschmann, 1983. 55
**Görsel 38.** Füsun Onur Rüküş - Fotoğraf: Hadiye Cangökçe, 2007. ..... 55
**Görsel 39.** Nil Yalter, Göbek Dansı Videosu, 1975. ..... 57
**Görsel 40.** Nil Yalter, Harem1, 2011. ..... 58
**Görsel 41.** Nil Yalter, Rahime, Türkiye'den Kürt Kadın (detay), 1979. ..... 59
**Görsel 42.** Nil Yalter, Toprak Ev, Paris Modern Sanatlar Müzesi, 1974-1977. ..... 60
**Görsel 43.** Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi, Seramik, Porselen, Tekstil, 1974–79..... 62
**Görsel 44.** Esra Arslanoğlu, "Kadın Kibrit Gibidir!", Karışık Teknik, 6 adet 35x50 cm. 2021..... 66
**Görsel 45.** Esra Arslanoğlu, "Ampuller", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021..... 67
**Görsel 46.** Esra Arslanoğlu, "Bakire mi?", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021. ..... 68
**Görsel 47.** Esra Arslanoğlu, "Çocuk Gelin", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021..... 69
**Görsel 48.** Esra Arslanoğlu, "Mini Etek", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021..... 71
**Görsel 49.** Esra Arslanoğlu, "Dudak Serisi", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021. ..... 72
**Görsel 50.** Esra Arslanoğlu, "İyi Bak", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021. ..... 73
**Görsel 51.** Esra Arslanoğlu, "Algıda Güzel Kadın", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021. ..... 74

**Görsel 52.** Esra Arslanoğlu, “Kara Kızın Suskunluğu”, Karışık Teknik, 2 Adet 35x50 cm. 2021. ..... 75
**Görsel 53 - 54**. Esra Arslanoğlu, “Kot ve Parfüm Reklamları” Karışık Teknik, 2 Adet 35x50 cm. 2021. ..... 76
**Görsel 55.** Esra Arslanoğlu, “Çikolata Reklamı”, Kurgu Fotoğraf, 2021. ..... 77
**Görsel 56.** Esra Arslanoğlu, “Parfüm Reklamı”, Kurgu Fotoğraf, 2021. ..... 78
**Görsel 57.** Esra Arslanoğlu, “Şarap Reklamı”, Kurgu Fotoğraf, 2021. ..... 79
**Görsel 58.** Esra Arslanoğlu. “Telefon Reklamı”, Kurgu Fotoğraf, 2021. ..... 80
**Görsel 59.** Esra Arslanoğlu. “Sosyal Medyada Kadın”, Karışık Teknik, 2021..... 81

# GİRİŞ

Kavramsal sanatta kadının imgeleştirilmesi genelde üzerinde sıkça durulan bir konu olmuştur. Kadının görsel algıda sürekli tekrar tekrar kullanılan imgeleri ile ortaya çıkan görüş "bakılan" konumunda olduğu yönündedir. Çünkü kadınsal yapı, estetik değerlendirme eylemi ile görsel algıyı daha güçlü hale getiren olgulara dönüşebilmektedir. Kadın bedeninin malzeme olarak kullanımı ile hayata geçirilen sanat eserlerinde kadının görsel bir estetik unsuru olma durumu ortaya çıkmaktadır. Kadın sanatçılarının bir kısmı hareket noktasında kendi bedenlerini kullanarak estetik eserler üretirken aynı zamanda bir performansa dayalı gösterilerin bir parçası olarak beden kullanımına karşı durmaktadır. Bu sebeple kadın farklı alanlarda kendini ifade edebilme olanağı bulabilmesinin yanında kendi adına verdiği mücadelenin önemini de eserleriyle dile getirmeye çalışmaktadır.

Kavramsal sanat farklı disiplinlerin ortak bir alanda toplandığı ya da malzemenin hem biçim hem kavram olarak ele alındığı geniş bir sanat mecrası olarak adlandırılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde gelişimi ve günümüze kadarki durumu ele alındığında sanatçıların düşünceleri ve yapıtlarında malzeme kullanımına geniş yer verdikleri görülmüştür. Sınırların olmadığı bu sanat ortamında yapılanın ne olduğundan öte ne için yapıldığının eserlerdeki nesnel yansıma etkisinde kadının imgesel varlığının sorgulanması bu çalışmanın temelini oluşturur. Kavramsal sanatın geçmişten günümüze yeni yöntem arayışları sanat anlayışına yön verdiği bilinmektedir. Geleneksel sanat anlayışında var olan estetik, görsel güzellik algısı ve eleştirel yaklaşımın üzerinde farklı bir adımın Duchamp'la başladığı görülmektedir. Dolayısıyla sorgular nitelikteki hazır-nesne yapıtı üzerine gelişen kavramsal sanatın temel taşları oluşmuştur. Bu tez çalışmasında hazır nesnenin kullanımı, malzemenin sanata etkileri ve kavramsal sanatta kadının nesneleşmesi üzerine geniş bir araştırma yapılmıştır.

Sanatın içsel yolculuğunda birçok sanatçı eserler ile düşüncelerini kavramsal sanat sürecinde ifade etmektedirler. İfade yöntemlerinin içeriğinde nesnel unsurlardan sıkça yararlanmaktadırlar. Hemen her şeyin sanatsal malzemeye dönüşebildiği bu süreçte, kadınsal imgelere özellikle yer verilmektedir. İfadenin etkisini ve dikkat çekiciliği artırmak için kullanılan kadınsal imgeler kavramsal anlamın uzağında nesnel bir

görünüme dönüşmeye başlamıştır. Kadın imgesinin her alanda özellikle kullanılması, dikkat çekici ve önem verilen bir konu olması bakımından bu tez çalışmasının amacını oluşturmaktadır. Her yerde görülen bu imgelerin nesnel dönüşümü, kavramsal sanat eserleri üzerinden değerlendirilmesi söz konusudur. Tezin kuramsal çerçevesinde, kadın imgesinin kavramsal sanat bünyesinde sanatçılar tarafından ne şekilde değerlendirildiği üzerinde durulmuştur. Sanata, kadın bakış açısı üzerinden kadın imgeleri ile değer katan eserlerin incelendiği bu çalışmada, kadın imgelerinin nesneleşerek sanatsal malzemeye dönüşümü irdelenmiştir.

Bu tez çalışmasının ilk bölümünde, kavramsal sanatın ortaya çıkışı ve sanatsal duruşu üzerine bilgiler verilmiştir. Sanatçıları ve eserlerden örnekler verilerek bölüm içeriği oluşturulmuştur. İkinci bölümde, kavramsal sanatın ifade aktarım gücünü oluşturan malzeme kullanımındaki yaklaşım yöntemi olan kadınsal imgelerin nesneleşmesi üzerinde durulmuştur. Kadın sanatçıların kendi eserlerinde sanatsal malzeme biçimi olarak kullandığı kadın imgesinin nesneleşen yapısı örnekler üzerinden irdelenmiştir. Son bölümde ise gerçekleştirilen uygulama kapsamında çeşitli alanlarda kullanılan kadın imgelerinin nesnel yapısını irdeleyen çalışmalar yapılmıştır. Belirlenen konulara uygun, kadınsal imgelerin odağında kavramsal sanatın ifade yaklaşımında tezin konusunu yansıtan 16 adet çalışma hazırlanmıştır.

# 1. BÖLÜM: KAVRAMSAL SANAT

## 1.1. Kavramsal Sanat Tanımı

Kavramsal sanat 1960'lı yılların ortalarına doğru alışılmış sanat eserlerinin dışına çıkmış ve kendini göstermeye başlamıştır. Bilinen sanat anlayışının içinden evrilerek yeniden tanımlanmayı amaçlamış mantık ve felsefe ile yakından ilgili olmuştur. Kavramsal sanatçılar geleneksel sanatların dışında düşüncelerini uygun malzemeler ile ifade etme yöntemini kullanmışlar ve sanatın birkaç saatlik izlenmesiyle sonuçlanmadığını savunmuşlardır. Bu düşünce ile sanatın sınırlarını zorlayarak, duyguları aktarmaktan çok doğrudan düşünce boyutuyla ilgilenmeyi seçmişlerdir.

Norbert Lynton'ın kavramsal sanat düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir: Kavramsal sanat, müzelerde izlenilen eserlere yapılan aşırı övgünün, birkaç saniyelik izlemle mümkün olamayacağını sanatçının ününün, eserden duyulan hazzın yerini aldığını söyler. Kavramsal sanat bu durumu önlemeye çalışır. Sahip olunabilir, sergilenebilir, nesneyi devreden çıkartır. Sanatın herhangi bir nesneyle ve de mekânla sınırlandırılamayacağı fikrini taşır. En etkili kavramsal sanat eserleri, sıradan şeylerle en uygun düşünceleri bir araya getiren işlerdir. Estetiği dışlayıp, sanatın bir zevk alma aracı olmadığını söylerken, klasik anlamadaki sanattan en belirgin kopuşu yaşar. Bu bir maddesizlik değildir. Çünkü kavram, betimlemenin farklı bir biçimde içinde görünüşüdür. Önemsenen şey bu biçim değil, yazılı içeriktir. Yazılı içeriğin anlaşılmasında biçim bir araçtır (Lynton, 1989, s. 339-341). Bu bağlamda düşünüldüğünde kavramsal sanatın sorgulanma biçimi, geleneksel yöntemlerle yapılmaması öngörülmüştür. Bu bağlamda değerlendirildiğinde farklı nedenlerden ötürü kullanılmış olan terimlerin kendi içerisinde tanımlamaları ve genel anlamda biçimlendirmeleri gerekli olmuştur. Zihin, düşünce eylemini maddesel görünenin dışında somut kavramla da değerlendirilmiştir. Fakat bir eserin hayata geçirilmesi için düşüncenin kavramını ispatlamak gerekmektedir. Dolayısıyla düşüncenin zihinsel süzgeçten geçmesi devamında esere dönüşmesi için birbirinin paralelinde olduğu göz ardı edilmemelidir.

Kavramsal sanatın terim olarak yerleşmesinde Sol Lewitt'in payı büyüktür. Kendi çalışmalarının düşünsel yapısını vurgulamak için 1967 yılında Art Forum Dergisinde yayınlandığı "kavramsal sanat üzerine paragraflar" yazısından sonra bu terim,

dönemin neredeyse tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan bir genel terim haline gelmiştir. Lewitt bu yazısında; düşünce ve kavramın işin en önemli yanı olduğunu, bütün karar ve planların baştan oluşturulup uygulamanın sadece bir formalite gereği olduğunu, dolayısıyla düşüncenin sanatı oluşturan bir makineye dönüşmüş olduğunu belirtmiştir (Yılmaz, 2005, s. 220). Joseph Kosuth da 1969'da yayınlandığı makaleleri ile kavramsal sanatı sorgulamış, sorguladığı kavramı geleneksel düşünce anlayışından uzaklaştırdığının habercisi olarak ifade etmiştir. Bu sebeple Lewit düşüncenin vuku bulduğu, zihnin harekete geçirmede güçlü bir etkenin olduğunu söylerken uygulamanın çok da önemli olmadığını ifade etmektedir. Zaten kavramsal sanatın ana teması kavramın veya düşüncenin nasıl aktarım sağladığıdır.

Kosuth, 1970 yılında sanat ve Dil Dergisi'nde yayınlandığı "felsefeden sonra sanat" başlıklı makalesinde Duchamp'dan önce ve sonra olmak üzere sanatı ikiye ayırır. Tanım resimlerinde bazı kavramları sorgulamış, "bir ve üç sandalye" gibi işlerinde de nesnenin kendisi, aynı boyutlarda nesnenin fotoğrafı ve nesnenin tanımını sergileyerek görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan süreçleri irdelemiştir. "… Sanat tanımının Duchamp'la birlikte sona erdiğine inanan Kosuth'un yapıtları, Duchamp'dan sonra sanatçının sanattan değil, "sanat kuramı zemininden hareket etmesinin zorunluluğu yönündeki inancının bir yansımasıdır" (Antmen, 2009, s. 196). Kavramsal Sanat tanımının temel taşı Pisuar olduğuna göre, düşünmenin esere dönüşme fırsatını ve kavramsallaşmasını 'pisuar' çalışmasıyla tanımlamıştır (Bkz. Görsel 1). Bu sebeple sanat ile yaşam arasındaki serüven başlayarak kavramsal sanatçıların yolu açılmış sayılabilir.




**Görsel 1.** *Marchel Duchamp "Fountain", 1917.*

Duchamp'ın pisuarı, sanayi ortamında üretilmiş bir malzemedir. Yüzlercesinden bir farkı olmayan çeşmedir. Sanatçı eserinde görsel hazzın dışına çıkarak zihne hitap etme niyetinde olmuştur. Duchamp sanatın sorgulanır biçimine yön vermek istemiş ve kavramın içinde bulunmayı tercih etmiştir. Böylelikle sanatın teknikten çok fikrin ne olduğu üzerine güçlü bir adım atmıştır.

Kavramın önemli olduğu, estetik anlayışa uzak duran kuramsal ve "düşünsel olan bir sanat üzerine düşünme eylemidir" (Özgür, 2004, s. 24). Bu ifadeye göre anlatılan sanatın mekan, yer, sergi alanı ve kullanılan malzemenin estetik duygudan uzaklaşması ve düşünce gücüyle ifade edilmesinin kanıtı olduğunu bildirmektedir. Belkide malzemenin önemsiz olduğunu ispatlayan sanatçılar daha rahat üretim yapabilmektedirler. Düşünceye önem veren sanatçıların, kullandıkları hazır malzemlerle sokak duvarlarında yada arazilere sundukları çalışmalar tam anlamıyla gerçekleştirmiş olduklarını göstermişlerdir. Kavramsal sanat yeni bir üretmektimden çok, neler yapabilirimin sınırlarını zorlayan sanatçıların bulunduğu ortak noktalar olmuştur.

20. yüzyılda güncel sanat para karşılığı olmadan sanatın galerilerde ya da seyirciye gösterildiği mekanlardan ötesine taşınması amaçlanmıştır. Geçmişten günümüze sanatçıların kendilerinden önceki eserleri sorguladıkları eleştirel fikirler ile yaklaştıkları ve sürekli yeni arayışlar içinde oldukları bilinmektedir. Oysaki kavramsal sanat ile ilgilenen sanatçıların kurguladıkları eserleri zamanın ilerisine taşımak ya da

anlam kazandırmak gibi dertleri olmamıştır. İşte bu yuzden kavramsal sanatçılar beğeniden uzak, estetik kaygısı güdülmeyen çalışmalarını düşündürme yoluna itmişlerdir.

Sol Lewitt, Lawrence Weiner ve diğer öncü kavramsal sanatçılarla birlikte Kosuth, sanat yapmaya radikal bir bakış açısıyla yaklaşmışlardır. Onlara göre, bir sanat eserinin bütünlüğü onun arkasındaki fikir olmuştur. Örneğin resim veya heykel gibi gerçek sanat nesnelerinin konu dışı, gereksiz veya eski moda olduğu konumunu benimseyen bu sanatçılar, merkezi odak noktalarında kelimeler ve kavramların açıklamalarını yapmışlardır. Kosuth'un yazıları kavramsal sanatın arkasındaki felsefeyi ortaya koymak için özellikle önemli olmuştur. Kasıtlı olarak kışkırtıcı bir üslupla, sanat dergilerindeki makaleleri, zevk ve estetik de dahil olmak üzere, sanatı değerlendirmek için geleneksel kriterlerin çoğunu da reddederek eserlerini üretmiştir. Görsel 2'deki 1965 yılında Joseph Kosuth'un çalışmış olduğu "Bir ve Üç Sandalye" eseri, kavramsal sanatın öncelikli örneklerinden biridir.



**Görsel 2.** *Joseph Kosuth, "One and Three Chairs", 1966.*

Kosutth'un bu çalışmasında "Üç Sandalye" yapıtı izleyeni şaşırtmıştır. Kompozisyonun ilgi odağında sandalye yer almaktadır. Sandalyenin kendisi, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin tanımını anlatan bir üçleme karşımıza çıkmaktadır. Buradaki amaç kavramsal sanatın vurgulamaya çalıştığı, estetik duygusundan ve bir eserin görünür hazzından öteye çıkıp izleyici derinlemesine düşündürmek olmuştur. Arka planda sanatın, felsefe ile ilişkilendirilen kavramı amaçlamıştır. "Kosuth için önemli olan, sanatın işlevi ve bu işlevi neden gördüğüdür"

ve “Kosuth için sanatçı olmak, Sanatın doğasını sürekli olarak sorgulamak demektir.” (Atakan, 1997, s. 51-59). Kosuth (1992), sandalye çalışması üzerine düşüncelerini şu şekilde yansıtmıştır:

> *"Sandalye gibi ortak, işlevsel nesneler kullandım ve nesnenin solunda onun tam ölçekli bir fotoğrafı, nesnenin sağında ise sözlükten nesnenin bir tanımının fotoğrafı olurdu. Nesneye baktığınızda gördüğünüz her şey fotoğrafta gördüğünüzle aynı olmalıydı, bu yüzden iş her sergilendiğinde yeni yerleştirme yeni bir fotoğraf gerektiriyordu. İşin kendisinin gördüğünüzden farklı bir şey olması hoşuma gitti. Yeri, nesneyi, fotoğrafı değiştirerek ve hala aynı eser kalmasını sağlamak çok ilginçti. Bu, bir sanat eseri fikri olan bir sanat eserine sahip olabileceğiniz anlamına geliyordu ve onun biçimsel bileşenleri önemli değildi." (s. 225).*

Sanatçı eser bağlantısı incelendiğinde dil ve kavram arasında en güçlü yapıtı olduğu görülmektedir. Sanatın malzemeden ayrı tutulmaması gerektiğini düşünen sanatçı bu çalışmasında günlük hayatta kullanılan basit düzeyde açılıp kapanabilen bir sandalyenin nasıl kavramsallaştırıldığı ile ilgili ince bir nüans vurgusu yapmaya çalışmıştır. Kosuth’a göre sandalyeyi hem sanat olarak bir düzeleme yerleştirmek hem dil ile sanat arasındaki benzerlikleri irdelemeye çalışmaktadır. Aslında sanatçının eseri bir temsil niteliği taşımakta ve eser incelemesi yapıldığında herhangi bir duygu ifade etmediği görülmektedir. Çalışmalarında sürekli sanata anlam yükleme mücadelesi veren sanatçı bu eserinde görselin temsilini ya da nesnenin temsil ettiğini düşündüren soyutlama çalışması üzerine durduğu görülmektedir. Akıllarda uyandırdığı “Gerçek sandalye hangisi ya da sandalyeyi temsil eden ne? Sorularıyla izleyiciye gönderme yapmaya çalışmaktadır. Böylelikle bir eserin öğelerindeki sabit kalan fikrin nasıl somutlaştırıldığını göstermiş olmaktadır.

Kavramsal sanatın genel durumuna bakacak olursak malzemenin çok da öneminin olmadığı var olan her bir maddenin, görüntünün ya da sesin sanatçıda bıraktığı kavramı anlatılabilmesi amaçlanmıştır. Bu yüzden sanatçıların bir eseri ortaya koymak istemeleri için mekâna ihtiyaçları olmamıştır. Kavramsal sanatta her türlü malzeme kullanıldığı ve sınırsız bir düşünce gücüne sahip eserlerin ortaya çıktığı sıkça görülmüştür. Bu denli ilgi çekmesi sanatçılar içinde ayrıca bir değişim olmuştur.

## 1.2 Kavramsal Sanatta Düşünce ve İfadenin Biçimi

20. yüzyıldan sonra sanat fikirleri inanılmaz boyutlara ulaşmıştır. Bu süreç oluşana kadar felsefeden, bilimden hiç olmadığı kadar yararlanılmıştır. Picassonun algı incelemeleri, cezanne'in renkleri, Mondrain'in denge çizimleri ve öte yandan Duchamp'ın ready-made leri, Andy Warhol'un serigrafileri, Kosuth'un kavram üzerine çalışmaları ve sözcükleri, kavramsal sanatın düşünce eylemine yön verdiği görülmüştür. Fakat bu dönemde sanatçıların çalışmaları birbirinden farklı olsada amaçları ve nitelikleri kısmen yakın olduğu görülmüştür. Sanatın sınırlarını zorlamak, sanatçıların eserleri üzerinde ne anlattığı ve sanata yeni anlamlar yüklemek olduğu düşünülmüştür. Dolayısıyla her dönem de sanat özgür kalmıştır.

Kavramsal sanat gerçekliğin dışına çıkarak sorgulama yapmaya başlamış, düşünce ve ifade biçimi geçmiş sanat tarzı gibi olmamıştır. İzleyeni düşündürme yöntemi kavramsal sanatın en temel özelleriklerinden biri olması karşılaştırıldığında Rene Magritte'in sanat eserleri değerlendirildiğinde bizler dünyayı görme şeklimizi sorgularken aslında sanatçı basit ve gündelik nesneleri kullanmayı tercih etmiştir. Magritte " Bu bir pipo değildir!" adlı çalışması piponun görüntüsünün ötesine geçen eserin üzerine sorgulamasını yapmıştır (Bkz. Görsel 3). Böylelikle kavramsal sanat ile gerçek algının değiştiğini söyleyebilmek mümkün olmuştur. "İmgelerin ihaneti" adlı çalışmada bir pipo resmi ve altında da "bu bir pipo değildir" yazısı görülmektedir. "Bu pipo resmi; gerçeği değil, izleyicisine onun bir temsili olduğunu imler. Resimde görülen pipo, cebimizdeki pipodan daha gerçektir. Çünkü gördüğümüz şu ya da bu sapı olan, içi kirli ya da ağızlığı yerinden bir parça kopmuş belli bir pipo değil, genel bir pipoyu imlemektedir" (Lynton, 1989, s. 182).

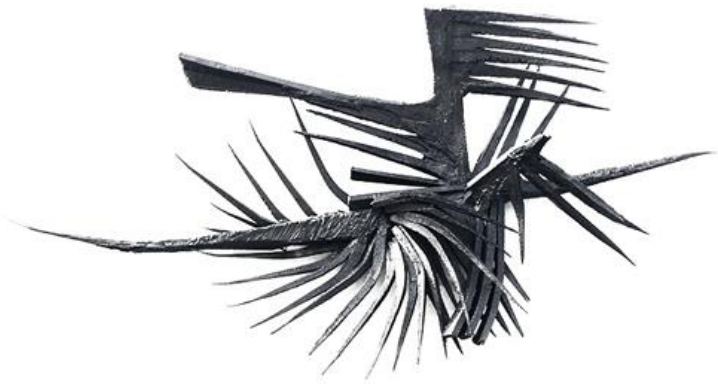



**Görsel 3.** *Rene Magritte "La Trahison des Images" ("The Treachery of Images") imgelerin ihaneti, 1928.*

“Ceci n’est pas une pipe” (Bu bir pipo değildir) isimli eserinde resmin gerçekte düz bir yüzey üzerinde olduğu, gerçekliğin bir nesne olmadığını net bir dille anlatmıştır (Dikmen, 2015, s. 295). Aslında anlatılmak istenen düşündürülerek betimlendirilmeye çalışılmıştır. Kavramsal sanat ile gerçek algının Maritte ile değişmeye başladığı görülmüştür. Magritte “imgelerin ihaneti” adlı çalışmasında “bu bir pipo değildir” yazısı gerçek bir pipo’nun maddesel olduğu, görüntüde ise temsili bir imge olduğu vurgulanmıştır. Kavramsallaştırılarak onun pipo olduğu fakat görselin yani kendisinin olmadığı anlatılmıştır. Kavramsal sanatın düşünce biçimi ile anlatılmak istenen tam da bu fikirle gerçekleştirilmiştir. Sanatçı ne demek istedi, ya da neden bir yazı yazdı, gerçekte görünen bir pipo mu değil mi? şeklindeki soruları sorgulamayı amaçlanmıştır. Belkide bu nedenle anlaşılmasının zaman alacağı düşüncesi uyandırılmıştır. Sanatın genel gerçeği içerisinde yeni anlamlar kazandırmak, sıradan malzemeleri alışılmışın dışında göstermek kavramsal sanatın ilham kaynağı olduğu net bir şekilde görülmüştür.

Kavramsal sanat düşündürme eylemi üzerine genel bir pratik olarak adlandırılmıştır. Yorumlanmazsa ya da ifade ile tartışıp izleyene merak uyandırmazsa üretilen eserlerin anlamı güç olmuştur. Sol LeWitt (1969) “Kavramsal Sanat izleyicinin gözü veya duyumlarından çok zihnini uyarmak için yapılır” (Sol Le Witt’den 1969’dan akt. Bağatır, 2011, s. 26). Bu bağlamda seyircinin duygularına hitap etmek ve zihninde kurguya yol açmak kavramsal sanat için önemli bir hareket eylemidir. Bununla beraber dönemin sanatçılarından olan Beuys, Warhol, Kosuth gibi sanatçıların eserleri değerlendirildiğinde izleyeni düşündürdüğü, oldukça şaşırtıcı etkiler bıraktığı net bir şekilde görülmektedir. 1960’lı yıllardan itibaren Türkiye’de kavramsal sanat ile ilgilenen heykel sanatçıları arasında Füsun Onur, Kuzgun Acar ve Altan Gürman gibi isimlerin çalışmalarını günümüzde sıkça görülmektedir (Bkz. Görsel 4-5).

Sanatçıların çalışmaları ele alındığında eserlere farklı bir yönden bakılması ve yorumlanması gerektiğini, merak duygusuyla beraber düşünceye vurgu yapıldığı görülmektedir. Kuzgun Acar ve Altan Gürman’ın atık malzeme ile yaptıkları heykeller değerlendirildiğinde dönemin sansasyonel eserleri arasında yer aldığı görülmüştür.



**Görsel 4.** *Kuzgun Acar, "Soyut Kuşlar, Heykeli" 1966.*



**Görsel 5.** *Altan Gürman, "Montage" Tahta üz. Selülozik Boya ve Dikenli Tel, 140x140x9 cm. İstanbul, 1967.*

Sanatçı "Montaj" eserinde savaşa dair nesneleri kullanmış ve onu sanat eseri olarak yorumlamayı tercih etmiştir. Sanatçı dikenli teller ile örülmüş bir duvar oluşturarak açık havada özgür olmamanın anlamını sorgulamıştır. Gürman eserini yasağın göstergesi üzerine düşünerek tasarlamıştır. Kavramsal sanatçıların eserlerin de vurgulanmak istenen merak duygusu izleyicide bıraktığı düşünce olmuştur. Ürettikleri ve araştırdıkları eserler ile ortaya çıkandan ibaret olmamıştır. Önemli olanın izleyicinin beyninde oluşan düşüncelerin önemi olmuştur. Sanatın doğasında olan tepki, yıkıcılık, yeniyi arama var oldukça sürecek ve sıra dışı yaklaşımlarla her zaman büyüyecektir. Aklın sınırlarını zorlayan akım olan "Kavramsal Sanat" düşüncenin ortaya konulmuş en ileri adımıdır denilebilir.

### 1.3. Kavramsal Sanatın Gelişimi

Tarihsel süreç içerisinde kavramsal sanatın gelişimi, sanatçıların eserlerindeki aktarımı ile yöntemler eklemişlerdir. Yeni sanat anlayışının oluştuğu, geleneksel sanat anlayışının çok da üzerinde durulmadığı, eserlerin sergilendiği alanlarda gelişmeye ve değişmeye başlamıştır. Böylelikle galeri, müzeler, sergi alanları gibi mecraların biraz daha önemini kaybettiği görülmüştür. Kavramsal sanatın dönüm noktası Duchamp ile başladığı kabul edildiği için sanatı sorgular biçimde hazır-nesne kullanımı düşünsel ve felsefi anlamda yeni tartışmaları ortaya koymuştur. Dolayısıyla kavramsal sanatın kurgu, araştırma ve düşünme boyutu değerlendirildiğinde diğer sanat çalışmalarından oldukça ayrı yerde olduğu görülmektedir.

Marcel Duchamp, sanat yapıtı ile gündelik nesneler arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya yönelik var olan geleneksel kalıpları kabul etmeyen, deneysel ve araştırmacı bir sistem yaratmıştır. İlk hazır-yapımı Amerika'ya gitmeden önce Paris'te yaptığı bir bisiklet tekerleği ve bir tabure olmak üzere iki nesneden oluşan Bisiklet Tekerleği (Bicycle Wheel) adlı çalışmadır (Bkz. Görsel 6). "Bu çalışma ironik de olsa heykele özgü bir terminoloji kullanılır. Bu nesne, kaide ile heykeli oluşturan nesne arasındaki hiyerarşik ayrılığa itiraz ettiği ölçüde, geleneksel heykelin ustaca yapılmış bir parodisidir; tabure, tekerlek kadar faydacı bir nesnedir ve bu nedenle yapıtın yapısal öğeleri arasında bir eşitlik vardır. Duchamp, nesneleri sanatın hiyerarşisinden azat ederken, aynı zamanda da onları farklı bir şekilde yeniden estetize etmiştir. Belki de Bisiklet Tekerleği (Bicycle Wheel) ile ortaya çıkan en önemli meydan okuma, yaratıcılık düzeyinde olmuştur" (Hopkins, 2004, s. 122). Duchamp'ın ilk hazır nesnesi olan eseri bir taburenin üzerine oturtulmuş bisikleti nesneleştirmiştir. Çünkü sanatçının görecesi o olmuştur.



**Görsel 6. - 7.** *Bicycle Wheel, M. Duchamp, 1913. - In advance of the Broken Arm, M. Duchamp 1915.*

1914 yılında Amerika'ya giden Duchamp, "ready made" Hazır Yapım kavramını ilk kez 1915'te New York'ta satın alarak üzerine kol kırılması olasılığına karşı yazdığı bir kar küreği "In Advance of The Broken Arm" ile birlikte kullanmıştır (Bkz. Görsel 7). Bunu şöyle açıklamıştır: Hazır Yapım (Ready-made) kavramı o dönemlerde aklıma geldi. Özellikle belirtmek isterim ki; bu hazır-yapımların seçimi hiçbir zaman estetik nedenlerle olmadı. Seçim, bir görsel aldırmazlığa tepkisi olan hiçbir iyi veya kötü zevk çağrıştırmayan, total bir anestezinin sonucuydu. Önemli bir özellik, kimi zaman hazır yapımın üzerine yazdığım kısa cümleydi. Bu cümle, nesneyi bir resim başlığı gibi tasvir etmek yerine izleyicinin aklını başka ve daha sözel alanlara çekmek içindi" (Baykam, 1993, s.78). M. Duchamp'ın eserlerinde yapının ironik olduğu düşünülse de heykele özgü bir kimliği olduğunu görülmektedir. Aslında heykel gibi görünen nesnenin paradoksal bir eylem taşıdığı bilinmektedir. Sanatçının şaşırtıcı etkisi; tabure, tekerlek kadar faydacı olduğu halde, eserin kendi içinde eşitlik ve dengeye sahip olduğu olmuştur. Belki sanatçı de ciddi bir meydan okumanın gerçek yüzünü vurgulamıştır. Estetik duygunun önemli olmadığını anlatırken, yalın, sade bir seçimle eserin kavramsallaştığının gerçek görüntüsüdür.

Kavramsal sanat 1960'lı yıllardan bugüne kadar bulunduğu etkinlikler, sanatta ki ifade biçimi, düşüncenin esere yaklaşımı gibi eylemler dikkate alındığında birçok örnekler ile anlatılmaya çalışıldığı görülmüştür. Sanatın var olduğundan beri malzemeye şekil

verme her dönemde görülmüştür. Fakat kavramsal sanat ile aktarılmaya başlaması tüm değerlendirmeleri yeniden inşa etmiştir. Günlük kullanılan soruları sanat ile birleştirilince insanın her daim farklıyı arama arzusuna sebep kılmıştır. Böylelikle malzeme kullanımı ve maddeye şekil verme yaklaşımı kavramsal sanatta düşünceye yönelimin tam da adı olmuştur.

20. Yüzyıl sanatında yeni öneriler olağan üstü boyutlara ulaşmıştır. Anlam ve sorgulamalar sanatçıların ortak noktası olsada sınırları zorlamak ve araştırmak kavramsal sanatın hezaman içinde yer almıştır. Rönesans'tan sonra, sanatın dini etkilerden kurtulması felsefe ve bilime yakınılığının artması kavramsal sanatın değişimini oldukça hızlandırmış bununla beraber teknolojinin gelişmesi ile değişimlere olanak sağlamıştır.

Toplumun ve sanatın değişime uğraması, yeni arayışları ile ilgili Ahu Antmen'in anlatımı oldukça açıklayıcıdır; "20. Yüzyıl boyunca tekrarlanacak bir kültürel dinamiğin, yeni arayışlar peşindeki sanatçıların karşılaşacağı direncin yalnızca ilk örneğidir. Bu direncin kaynağında yalnızca sanatın değil, dünyanın da değişimine yönelik bir hoşnutsuzluk yer alır. Oysa Baudelaire'nin dediği gibi, *her çağın kendi tavrı, kendi bakışı ve duruşu* vardır. Dünya sürekli bir değişim içindeyken sanatın bir noktada donup kalma beklentisi, gerçek bir beklenti midir? Brecht'in iddia ettiği gibi, gerçeklik değiştikçe, onu temsil edebilecek yöntemler de değişmek zorunda kalmayacak mıdır?" (Antmen, 2009, s. 15-18).

Ahu Antmen'in yazdığı gibi her dönem yeni bir başlangıcı beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda düşünüldüğünde yeniliğin ve değişim oluşmamış olsaydı belki de sanatın ilerlemesine çok da katkısı olmayacaktır. Sanatta yıkıcı, aykırı davranış, yeniyi arama çabası insanlık var olduğu sürece devam etmiştir. Aklın sınırlarını zorlayan bir akım olan Kavramsal Sanat diğer bir anlamda da düşünce adına atılmış en güçlü adım olmuştur.

### 1.4. Kavramsal Sanatta Malzemenin Rolü ve Oluşumu

Sanat üretiminde kullanılan malzemeleri tam anlamıyla ifade etmek gerekirse, birbirinden farklı işlevleri olan, günlük yaşantımızın her an içerisinde olduğu bilinen nesnelerdir denilebilir. Bununla beraber yoğurulabilir, şekillendirilebilir ve nesneye dönüştürülebilir şeklinde de yorumlanmıştır. Sanatçıların eserleri incelendiğinde 1913 yılında Duchamp'ın "Bisiklet Tekerleği" ilk hazır nesne çalışması olarak halka sunulmuştur. Yapıtın nesne olarak sanat eseri olarak kabul edilmesi ve ortaya çıkan bu çalışmanın durumu, geleneksel anlayışın dışına çıkmış, kavramsal sanatın malzeme ile aktarılmak istenildiğini ortaya koymuştur. Buradaki amaç sanat diye görünmeyeni sanat algısına çevirerek insanın akıl sınırını zorlamak malzeme ile can bulmasını sağlamaktır aynı zamanda diğer örneklerden birisi olan Marcel Duchamp'ın Pisuar adlı çalışması olmuştur ve günümüze kadar birçok eserleri ile karşılaşılmıştır.

Kavramsal sanatçıların eserleri değerlendirildiğinde günlük ihtiyaçtan ötürü kullanılan malzemenin topluma vermek istediği mesaj aktarılmak istenmiştir. Eserlerin güzellik ve estetik duygusuyla ortaya çıkmadığı, kavramın yerini güçlü bir ifadenin geçmesi olmuştur. Sanatçı geleneksel anlayışın dışına çıkarak sanatsal fikirlerinin ispatlanmasını amaçlamıştır. Bu bağlamda düşünüldüğünde malzemenin esere dönüşmesini ve sanatın aykırı fikrine ulaşmayı Duchamp ifade gerçekçi bir şekilde ifade etmiştir. Malzemenin vurgusu yapılırken bir o kadar da anlatımının da önemli olduğu kaçınılmaz olmuştur. Bu durumum günümüz ile değerlendirildiğinde ise ambalajlı ürünlerin, yiyeceklerin, tahta parçalarının, metal yığınların gibi malzemelerin esere dönüşmesi kabul edilmiştir. Aynı zaman da sanatçıların özenle seri üretim yaptığı serigrafi baskı üretimi çalışmaları bir sanat eseri olarak da kabul edilmiştir ve bu durum hiçbir zaman da yadırganmamıştır. Duchamp, sanat dünyasının bakışını değiştirmiş öte yandan hazır nesnelerin sanata olan katkısına da olanak sağlamıştır. Fikirsel yaklaşım, düşünsel değişim, malzemeyle birleşimi her ne kadar ironik bir durum oluşturmuş olsa da sanatın kaçınılmaz yanına bakıldığında ifadelerin son derece evrildiği görülmüştür.

Sanatsal bir eserin oluşum serüveni incelediğinde, yaratım süreci, araştırılması, malzemeye olan çağrışımı ve mecaz anlatımıyla kavramın aktarılması sağlanır. Bir eserin oluşum serüveni üzerine "Read'in (1960), önceden biçimi ve hiçbir yüzü

olmayan bir şeyin varlık kazanması olarak tanımladığı yaratıcılık, yoktan var etme olabileceği gibi genellikle var olan malzemenin yeni biçimde kullanımı, yeni baştan uyarlamasıdır. Sanatsal yaratı sürecinde yöntem seçilen malzemeden, malzemeyi kullanma şekline, kullanma tarzından bu tarzla oluşturulan anlamlı biçime, biçimden sanatçının anlayışına ve bu yaklaşımından kıyafetlerinden kurtulmuş kavrama dek pek çok soyut ve somut kavramın iç içe girdiği girift bir oluşumdur" (Somel, 2004, s. 68). Anlatılan ifade değerlendirildiğinde sanatçının bilinçaltı yönü, sanatını ve fikrini biçime dönüştürecek bir malzeme ile oluşturduğunda eserin köklü değişime gittiği görülmüştür. Önemli olan sanatın dışa vurum durumunu ifade edilmiş olmasıdır. Bir sanat eserinin sanatın salt içinde bulunan dönemin toplumsal değerlerini açıklamak, sanatçının anlatımındaki ve duruşundaki tavrı sanatın kırılma noktasının önemli döngüsü oluşturmuştur. Bu nedenle maddenin malzemeye olan dönüşümü tartışılmaz bir konu haline gelmiştir.

Sanatçı için malzeme mutlak bir amaç ile kullanıldığı anlaşılmıştır ki eser içerisinde tamamlayıcı etkisi sanatçı tarafından her zaman en iyi aktarılan yöntemi oluşturmuştur. Bu sebeple malzeme, sanatçı için her daim vücutta bulunan bir organın parçası gibi tamamlayıcı özellikte bulunmuştur. Mühim olanın fikir ile bütünleyip sürecin yönetimiyle ortaya çıkan eser düşünülürse malzemenin bu durumda ki önemi daha da artmış olduğunu söylenebilir. Birçok düşünüre göre malzeme ikinci sırada yerini almıştır. Eser üretmede malzemeyi değersiz kılan ve çok da yeterli gelmediğine inanan düşünürler bu tutumlarından vazgeçtikleri görülmüştür. Çünkü malzeme olmadan eserlerini ortaya koyamayacakları gerçeğini kabul etmişlerdir. Zaten malzeme kimi zaman çamur, ahşap ve metal iken kimi zaman bir söz bir cümle bir düşünceden ibaret sayılmıştır. Dolayısıyla tüm anlatılan konunun değerlendirmesi yapıldığında en ön sıraya konulan yaklaşımın malzeme olduğu gerçeği görülmektedir.

Sanatın tarihsel gelişiminde malzeme kullanımının gerekliliğini destekleyen ya da bu düşüncelere zıt görüşleri olan çok sayıda ünlü isimler olmuştur. Bu yönelimde olan sanatçıların tavırları başka sanatçılar tarafından reddedildiği ya da kabul gördüğü sanatın tarihinde sıkça görülmüştür.

Düşünceyi konu edinen Kavramsal Sanat ve malzeme konusunda Sol Lewitt, şöyle ifade etmiştir; "Düşünce sanat yapan bir makineye dönüşmüştür. Bu sanat türü,

kuramsal bir şey ya da kuramların betimlenmesi değildir ön sezgiseldir. Kavramsal sanat bir sanatçının zanaatçı olmasını gerektiren becerilere bağlı değildir, ona göre biçim ve malzeme önemsiz, formdaki görsel özellikler değersizdir. Malzemeye, biçime ve görsele olan bu ilgiden eseri yanıltmak ve düşünceyi yaratma sürecini en ön sıraya koymak gerekir. Düşünceyi birincil önemdeki yere koyan görüşünü, Hazır Nesne anlayışını eleştirerek şu sözleri ifade etmektedir: Yeni malzemeler konusu çağdaş sanatın büyük talihsizliklerinden biridir… Cafcaflı şeyler arasında, sanatı oradan oraya yuvarlamaktan daha kötü bir şey olamaz. Ne var ki, çalışırken malzemenin fiziksel önemini abartıp, onun sanat eserinin kendisiymiş gibi algılamak (ki bu bir çeşit dışavurumculuktur), bana sorarsanız, bir tehlikedir" (Yılmaz, 2009, s.184). Buna göre sanatın değişime uğraması ve eserlerin artık görünenin dışına çıkması ile sanatçıların birçoğundan farklı tepkilerin çıkmasına sebep olmuştur. Geleneksel fikirlerin ve sanat anlayışının değişmesi üzerine Batı Fütürist sanatçıları, kendilerinden önceki sanat anlayışına böyle bir tepki göstermek istemişlerdir. Dolayısıyla gelişen düzen içerisindeki değişimler arasında teknolojinin de hızla değişimi, yeni ve gerçek anlayışın çabuk kabul görmesine sebep olmuştur.

Kaplanoğlu malzemenin sanattaki rolü üzerine şöyle bir fikir ifade etmiştir; "sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya dönüşür. Aktarım aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edimdir ya da malzemeyi sanat haline getirmek için gereken duygusal emektir" (Kaplanoğlu, 2008, s. 102). Sanatçıya göre malzeme ve imge arasındaki kompozisyon ilişkisi birbiriyle bütün oluşturmuştur. Buna göre yaratıcılığına ve kendi kişiliği ile bağlantısı sonucu kullandığı malzeme anlamlandırmak daha da kolaylaşmıştır.

Sanata dair tüm sınırların değiştiği, teknik ve malzeme ile boyutlandırılmış çalışmalar eserin değerini ve önemini daha da artırmıştır. Sanatçının amacına uygun malzeme seçimi, öyle ya da böyle biçimsel değişikliği, duruşu ve aktarımı her daim izleyeni düşündürmüştür.

### 1.5. Hazır Malzeme Kullanımı ve Etkisi

"Yaratım, Platon'un söylemi ile "ruhlarında bereket olan" sanatçıların maddeyi düşünsel boyuta aktarmalarıdır. Düşünce ve ruhun sanatın malzemesi olan madde de vücut bulmasıdır. Genelde insanın hazır olarak bulduğu doğa varlığına, insanın kendi insansal-tinsel varlığını katması demektir. Sanatçının ve el işçisinin ortaya koyduğu ürünler ister plastik ister edebiyat veya el becerisine dayalı ürünler ve hatta isterse endüstri ürünleri olsunlar, empirik-duyusal dünyaya duygu ve düşüncelerin aktarılmasıyla meydana gelirler" (Tunalı, 2004, s. 50). Platon'a göre yaradılış ve hazır olanın dünyası arasında özgün bir olay olduğunu, insanın duygu, düşünce ve hayal gücüyle beraber maddeyi biçimlendirmeye çalışmıştır. Yaratılmış sanat eserinin form kazanmasın da en büyük taşıyıcı madde malzemedir. "Malzeme bazen bir söz, bir şiir, bazen diş macunu, sakız, izmarit, bazen bir manifesto, tını, rüya, ya da bir nesnedir. Bazen de boya, taş, cam, çamur, ahşap, metal, atık, buluntu, çöp ve bedendir" (Tunalı, 2004, s. 53).

Kavramsal sanatta kullanılan malzeme, gündelik yaşamdan alınmış çeşitli biçimlerle ve görüntülerle ortaya konularak aktarılmaya çalışılmış sanat eserleridir. Hazır malzeme kullanımı sanatsal bir eserin durumunu farklı müdahaleler ile sorgulatma biçimini aktarmayı amaçlamıştır. Aslında bir eseri anlatmaya çalışmak malzemenin de önemini ortaya koymaktır. Malzemenin sanata anlam kazandırması ile yeni biçimleri olmuştur ve bir sanat eserini oluşturmak için malzeme kullanımı yeni kapıları açmıştır. Her var olan madde insanın akıl sorgulaması arasında gelişme göstermiştir. Düşünce ile üretilen her bir maddenin kullanım amacı ve estetik görecesi de beraberin de değerlendirilmiştir. Böylelikle gelişim ve değişim devamlılık göstermiştir. İnsan için sanat üretimi malzeme kullanımı, gelişmişlik ve teknik performans ile birleşince ilerlemeyi başarmıştır. Sanat için aktarımdaki ifade, kullanılan malzeme ile hayat bulmuştur. Böylelikle malzemenin verdiği anlam döngüsü ile sanatsal eser üretimi arasında ince bir çizgi oluşturulmuştur. Karşılığında malzemenin eserdeki aktarımı, eserin en çarpıcı noktası olmaya başlamıştır.

Kullanılan hazır malzeme ile günlük yaşam arasında bir bağ kurulmuştur. Eserlerin üretiminde kullanılan malzemeler genel olarak mutlak doğrunun ötesinde, yoruma açık ve sanatçı tarafından kişinin kendi içinde düşünmesine bırakılmıştır. Böylelikle

sanatçı hazır malzeme ile sanatta anlatmak istediğini sorgulamaya başlamıştır. Günümüzde malzeme üzerine eserler incelendiğinde, sıradan ve günlük malzemelerin nasıl da ince bir çabayla esere dönüştüğü görülmüştür. Malzeme kullanımının kavramsal sanat etkisi oldukça önemlidir. Sıklıkla güncellenen estetik değerlerin dışında fırtına gibi sanat politikasının önüne geçmiştir. Söz konusu eserler incelendiğinde sanatı güçlendiren aktarımın malzeme olduğu görülmüştür.

Kiefer'in, yirmi yalnız yıl eseri gibi ilk bakışta atılmış bir yığın malzeme görünse de yararsız olan her şey değerini ve varoluş nedenlerini kaybetmemiştir düşüncesinde olmuştur (Bkz. Görsel 8). İşin büyüklüğüyle kavramın anlatılmak istenen ifadesi paradoksal olarak abartılı, aynı zamanda nesnelerin göze çarpması oluşturmuştur. Böylelikle Kiefer'in sanat anlayışının temel bir parçası olduğu da ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda çalışmanın fiziksel görüntüsünün dışında psikolojik yönünün de olduğu bir kaçınılmaz bir gerçek olmuştur.



**Görsel 8.** *Anselm Kiefer, Zwanzig Jahre Einsamkeit (Yirmi Yalnız Yıl) ,1971-91.*

Doris Salcedo enstalasyon çalışması ise yaklaşık 1550 sandalyeyi iki binanın arasına yığmakla ifade etmiştir (Bkz. Görsel 9). Gündelik hayatta her gün kullanılan malzemeyi karmaşık düzensizliğin içinde olmaya ve mahkumiyetin birer örneği olarak ele aldığı söylemiştir. Malzemenin etkileri üzerine Doris Salcedo ise "ben sadece bazı sandalyeleri aldım ve saldırıda ölen her bir insanın otopsilerinde belirtilmiş ölüm saatlerinde, çatıdan aşağı sallandırmaya karar verdim" demiştir (Karabıyık, 2008, s. 12). Salcedo'nun kamusal alanda 'İsimsiz' başlıklı sandalye enstalasyonu Karaköy Yemeniciler caddesinde iki bina arasına sıkıştırdığı 1550 adet ahşap sandalye ile oluşturmuştur. Sanatçı çalışmasında göç ve yer değiştirme konularına odaklanmak istemiştir. Aslın da toplumun birçok sorununun açığa çıkmasını eseriyle yansıtmaya

çalışmıştır. “Sanatçı bu yerleştirme ile evrensel olan anlaşılabilecek çağrışımlarda bulunarak malzemeler kullanıp genel anlamda olabilecek etkiler oluşturmak üzere olduğu yere doğrudan gönderme yapmamayı tercih etmektedir” (Wilson, 2015, s. 32). Sandalye yığınından oluşmuş iki beton arasındaki malzemeler, küresel krizin yaşandığına ve kimliği belirsiz göçmenleri tasvir etmek istemiştir. Sanatçı her gün kullanılan sandalyelerin karşılaştığımız sorunların içindeki boşluk duygusuna da yer açmayı öngörmüştür.



**Görsel 9.** *Doris Salcedo, İsimsiz, 2003.*

“Micheal Wilson (2015), ‘Çağdaş Sanat Nasıl Okunur’ isimli çalışmasında Salcedo’nun eserini şöyle yorumlar; Neredeyse üç kat yüksekliğindeki bu gerçeküstü yığın, mahalledeki hırdavatçıların, demircilerin ve nalburların arasında daha çok dikkat çekiyordu. Salcedo’nun mekâna özel yerleştirmesi yapıtlarının çoğunda olduğu gibi hem kendi ülkesinde hem de dünyanın her yerinde yaşanan sayısız “kayboluşu” akla getirmektedir” (s. 86). Doris Salcedo sıradan nesneleri kullanmaktan çekinmemiştir, fakat heykel ve yerleştirme sanatını çalışmasında kullanırken nesnelerin işlevine de vurgu yapmaktadır. 2003 yılında İstanbul Bienali için düzenlediği iki binanın arasına yığdığı sandalye eseri karmaşık düzende hapsolmuş insanların sorunsalını ele aldığını söylemiştir.

Bu tarzdaki çalışmaların sanat dünyası içerisinde önemi oldukça etkili olmuştur. Sanatın kullanılan malzeme ile nesneleştiği gerçeği ve eserlerin sergilenmesi sanat camiası açısından yerini bulduğu düşünülmüştür. Kavramsal sanatçılar tarafından ortaya çıkartılan önemli fikirler ile malzemenin ne olduğu ile ilgili bağlantısı yeterli

olup genel değerlendirmede sanatın nesnelliği değil yüklenen anlamın ne olduğu daha gerçekçi olmuştur.

"Resim ve fotoğraf sanatında hayatın çeşitli evrelerinde yer alan nesne, kişi ya da olayların 'hareket' olgusunu nasıl yansıttıklarını, iki sanat dalı arasındaki anlatım biçim ve araçları aracılığıyla nasıl gerçekleştirdiklerini bu örnekte açıkça görülmektedir" (Yılmaz, 2009, s. 154). Ranciere (2008) bununu betimlerken:

> *"Bir medium 'has' bir araç ya da malzeme değildir. Bir dönüşüm (conversion) yüzeyidir: farklı sanatların yapma tarzları arasında bir eşdeğerlik yüzeyi, bu yapma tarzları ile onlara nasıl bakılabileceğini ve düşünülebileceklerini belirleyen görünürlük ve anlaşılırlık formları arasındaki ideal (kavramsal) eklemlenme uzamı. Temsili rejimin yok edilmesi, sanatın sanat olarak nihayet bulunmuş özünü tanımlamaz. Sanatların estetik rejimini tanımlar ve bu rejim, pratikler, görünürlük formları ve anlaşılırlık kiplerinin bir başka eklemlenmesidir" (2008).*

Resim ve fotoğraf sanatı olan "William'ın Sandalye Üzerinde Yürüyen Bir Adam" çalışması, yaşamın çeşitli dönemlerinde bulunan kişilerin veya olayların nasıl yansıtıldığını ifade eden bir çalışmadır (Bkz. Görsel 10). Fotoğraf karelerinden oluşan çalışmada, kare kare hareketlerin fotoğraflanması ve birbiri arkasına eklenerek film şeridi etkisiyle, fotoğrafların resme aynı zamanda hareketli bir filme dönüşmesi söz konusudur.



**Görsel 10.** *William Kentridge, Sandalye üzerinde yürüyen bir adam, 2014.*

Fotoğraf makinasının varlığı insanın görüşünü değiştirmiştir. Görünen objeler farklı bir anlama gelmeye başlamış ve bu durum resimlere de yansımıştır. Artık resmin anlamı söylediğinde değil, ne olduğundadır (Berger, 1999, s. 18-21). Bergen'in bu

sözünden yola çıkarak, geleneksel görüntülerden kurtulan eserler temsili bir iz bırakma yöntemi ile de oluşturulabilmiştir. Dolayısıyla fotoğraf kendi gerçeğine kavuşurken görünenin ritmini, durumunu göstermek için kullanılmıştır. Bir diğer değişle, fotoğraf biçimlendirmedeki kavramı yakalamaya çalışırken mekanikleştiğini ya da malzeme kullanımının bir parçası olma yoluna gittiği de söylenebilir.

Günlük kullanılan malzemenin sanatçılar tarafından nasıl bir sanat eserine dönüştürüldüğü sıkça karşımıza çıkmıştır. Malzemenin kendiliğinden kurulu varlığı ve onunla bütünleştirilen sanatsal yolculuğu ile bağlantısı fiziksel görüntünün ötesine taşındığı bilinmektedir. Tasarımlarda, malzemenin kullanım biçimi çoğu sanatçıda farklılık gösterdiği görülmüştür. Malzemenin kendine has formu ve yapısı aynı zamanda kullanıma açıklığı, esere olan katkısı değerlendirilip hayata geçirilmiştir.

### 1.6. Malzemenin Nesneleşmesi

Atık nesnelerin ortaya çıkışı, endüstri çağının ve sonrası zamanda ortaya çıkmaya başlamıştır. Bununla beraber üretimden tüketime giden yaşam tarzının üzerinde durmak gerekmektedir. Günümüz üzerinde değerlendirildiğinde ise kullan at şeklindeki davranış görülmüştür. “Bir kullanım değeri kalmayan nesne artık atık nesne olmuştur. Fakat nesnenin atık olarak nitelendirilmesi için, kullanım değerinin tüketilmiş olması tamamen kişisel bir karara bağlıdır” (Cindil, 2007). Bu bağlamda düşünüldüğünde atılmış nesnelerin ya da mazlemelerin, kişinin içinde bulunduğu kullanımın süresinden sonra atık olarak dönüşümünde izler vardır diye düşünülebilir. Paralelinde atık nesnelerin toplumsal bir yaşam tarzı olduğunu, üretimin ve çeşitliliğin çoğalması maddenin değerini azalltığı anlamına gelebilmektedir.

1990’lı yıllardan beri atık nesneler bir çok sanatçı tarafından ilgi odağı olmuştur. Yapılan araştırmalara göre 90’lı yıllarda sanatta kullanılan mazleme ortaya çıkmaya başlamıştır. Atık nesne, genel olarak değerlendirildiğinde kullanılan bir eşya da olabilir. Kullanım özelliğini kaybeden bir eşya eskidiğinde ya da işe yaramaz bir hal aldığında artık onun öneminin kalmadığı söz konusudur. Eşyanın kıymetinin kalmaması aslında endüstrinin gelişmekte olması aynı zamanda seri üretimin yani fabrikalaşmanın artması ile eşyanın kullanım ömrünü kısaltmıştır. Buna karşılık kullan-at sistemine geçişin daha da kolay bir hal alması durumu ortaya çıkmıştır. Böylelikle modern yaşamın içine sessizce girildiği görülmüştür.

Atık malzemelerin sanat yapıtına dönüşümü modern dönem içerisinde kullanılan teknikler ile birleştirilince sanatın yoruma dayalı olduğu ve topluma verdiği mesajı beraberinde getirdiği görülmüştür. Kavramsal sanatçıların malzeme kullanımı ile sanat eserleri oluşturması eşyadaki fazlalığın azaltılmasına ve dönüşümüne yol açmıştır. Modern dönem sanatıçılarının kullandığı teknikler ve yöntemlere bakıldığında ambalaj, kolaj ve montajlama gibi kavramlar çok sık kullanılır. Çok eski tarihlere gidildiğinde ise Marchel Duchamp'ın çalışmalarına dayandığı görülmektedir. Modern dönemin sürekli yenilikçi ve özgünlük arayışı geçmiş sanat akımaları için bir tepki oluşturmuştur. Aslında tüm sanat akımları değerlendirildiğinde bir düşünce ile eser ortaya koymayı hedeflemiştir.

Atık malzemelerin kullanımı ile yapılan sanatın üç boyutlu olma durumu mevcuttur. Dolayısyla atık malzeme sanatçının elinde artık esere dönüştürülecek bir yapıt haline gelmesi söz konusu olmuştur. Bir eser oluşturmada kullanılan atık malzeme ve oluşturulan eser, kimliğini kaybetmeden yeni bir anlatım ile vuku bulmaktadır. Kendi biçimine ait aktarılmak istenen malzeme teknik, montaj gibi işlemlerden geçen süreç sonucunda eser halka açık (kamusal alanlarda) izlemeye bırakılmıştır.

Fransız heykeltıraşlarından olan Baldaccini Cesar'ın Sarı Buik adlı eseri atık malzeme örneklerinden biridir (Bkz. Görsel 11). Bu çalışmada sarı renkli bir otomobili iş makinası ile ezerek küp biçimine getirilmiştir. Amacı malzemenin biçimsel olarak dönüştürülmesi atık halinde sanat olarak değerlendirilmesi olmuştur. Öte yandan maddenin kullanım özelliği kaybedilmiş olsa da düşünce ile anlamlandırılmasına yer verilmiştir. Günümüzde atık malzemenin kullanımı hem biçim olarak hem de yöntem olarak değiştiği düşünüldüğünde sanatçı ile eser arasındaki kavramın etkisi fark edilmiştir.



**Görsel 11.** *Baldaccini, Sarı Buick, 1961.*

Günlük kullanımda işe yaramaz diye kenara atılan atık malzemelerin kendi işlevinden sıyırmak aslından onu manipüle etmek olarak da adlandırılabilir. Buradaki ifade ile en başta kavramsal sanatın tarihi olan Duchamp'ın Pisuar'ına gidildiğinde bir dönüm noktası olduğu görülmektedir. İzleyici ile sanatçı arasına yerleştirdiği iletişim günlük kullanım alanından alınmış bir malzemeyi, sanat alanına hediye etmiş bir atık ya da nesne olarak göstermesi olmuştur. Yine eserler incelendiğinde Duchmap'ın "1200 Kömür Çuvalı" adlı eseri, sergi alanının tavanına asılmış 1200 adet kömür çuvalı ile alanın ortasın da duran kömür sobasından oluşmaktadır (Bkz. Görsel 12-13). "Bu çalışmada mekân ve eser ilişkisi sorunu ele alınmıştır. Mekânın her yerine iliştirilmiş olan iplerin eserlerin görülmesi konusunda engel oluşturması ortamın kullanım olanaklarını sınırlandırmış olması sanat tarihinde ilk kez mekân ve eser ilişkisi meselesini gündeme getirmiştir" (O'Doherty, 2010, s. 94).



**Görsel 12. - 13.** *Duchamp, 1200 Kömür Çuvalı, 1938. - Duchamp, Tavandan sarkan 1200 Kömür çuvalı, 1938.*

Görsel 14'te atık malzemelerin sanat yapıtına dönüştüğü görülmektedir. Tara Donovan'ın 2006 yılında plastik bardakları ile oluşturduğu isimsiz adlı çalışması nasıl sanat yapıtına dönüştüğünü açıkça görülmüştür. Donavan'ın plastik bardak çalışması, tavanda asılı duran petek örüntüsü gibi mekân da bir atmosfer oluşturmuştur. Atık malzemelerin sanat eserine dönüşmesi ve kullanım alanının dışında tasarlanması sanatçının fikrini oldukça güçlü bir hale getirmiştir. Donovan'ın çalışmasında görüldüğü gibi atık malzemelerin ya da nesne kullanımının nasıl kavramsallaştığı görülmektedir.



**Görsel 14.** *Tara Donovan, İsimsiz, Enstalasyon, Çağdaş Sanat Enstitüsü, Boston, ABD. 2008.*

Atık nesnelerin kendi içerisinde de önemli nitelikler taşıdığı bilinmektedir. Bu çalışmaların anlatımına ve aktarımına bakıldığında şaşırtıcı, şok etkisi yaratan ve etkileme gücü oldukça yüksek eserler görmekteyiz. Bir sanat eseri içerisinde yer alan atık malzeme kullanımı her daim izleyicinin aklında yer etmeyi başarmıştır. Kavramsal sanatçıların kamusal alan ya da sergi alanı gibi eserlerini sergiledikleri yerlerde dev yapıda eserler görülmeye değer ve heyecan verici olmuştur. Genel olarak değerlendirildiğinde ise atık malzemelerin yerleştirme çalışmaları ve performans çalışmaları ile yeni maceralara kapısını açmıştır.

20. yüzyıl sanatında fikirler inanılmaz boyutlara ulaşmıştır. Bu süreç yaşanırken bilim ve felsefeden fazlasıyla yararlanılmıştır. Sanatta birçok nedene bağlı yenilikler meydana gelirken, gelişen ve değişen faktörlerden biri de 'malzeme kullanımı ve nesne' olmuştur. Malzeme kullanımının önemi vurgulanırken nesne ile vücut bulan eserler ortaya çıkmıştır. Bu yolculuğun Duchamp ile başlaması hazır yapıt kullanımını ve nesneleşen malzemenin daha da ötesine gitmesini sağlamıştır. Sanatçılar hazır

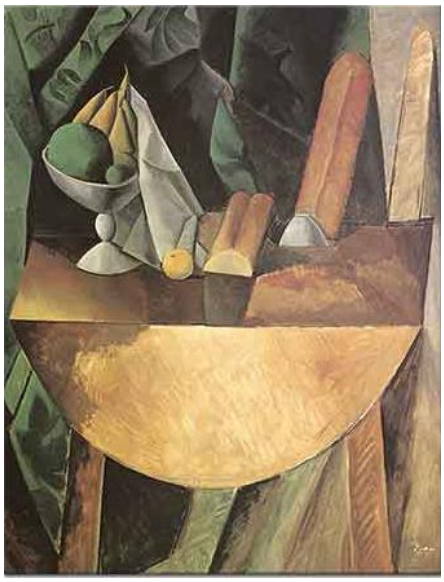
malzeme ile yeni anlamlar bulma ve bunlar arasındaki nesnel ilişkiyi ortaya koymak istemeleri, kendilerinde olan özgünlüğü ortaya çıkartmıştır. Ancak sanatçıların amaçları birbirlerinden farklı da olsa sanatın sınırlarını zorlamak, malzemeye anlam yüklemek çok da güç olmamıştır.

Bir sanat eseri ortaya koymak isteyen sanatçı dış dünya ile kendi içindeki bağlamı aktarmaya, aracı malzemelerle yöntem bulmaya çalışmıştır bu yüzden her sanatçının sanatını oluşturmak için kişisel sırlarını açığa çıkartması gerekmektedir. Çünkü sanat duyguların biçimli ya da biçimsiz aktarım şeklini oluşturmaktır. Düş ile gerçek arasında olan nesne aktarımının sağlamaya çalışıldığını ifade eden Arslan; Sanat sanatçının dünyasındaki gerçeği anlatır. Bu gerçeği bilim ve felsefe ile alışılmış anlamda evrensel bir gerçek değil, öznel bir gerçektir. "Sanatçının asıl amacı bize bir şeyler söylemek değil, öznel bir dilde bir şey telkin etmek veya bizde bir şey, özellikle de bir duygu, bir heyecan uyandırmaktır" (Arslan, 2005, s. 14). Bu bağlamda düşünüldüğünde kavramın sanat olarak ortaya çıkması sanatçının iç dünyası ile bütünlük sağladığının önemini vurgulanmaktadır. Bununla beraber sanat eserinin ve nesnenin özel duygularla oluştuğu bilinmektedir. Bu süreç zaman dilimine yayıldığında güçlü bir eser ortaya çıkmaktadır. Eserin seçilen malzeme ile anlam kazandığından bahsetmek daha doğrudur. Bunun en çarpıcı örneği ise malzemenin hazır nesne ile oluştuğu eserler olmuştur. Hazır nesnenin bir tercih olduğuna sanatçının eser oluşturmada bu tercihi kaygılarının da çok üstünde olduğuna değinmektedir. Bu da hazır malzemenin günlük yaşamdan sıyırıp sanatla duygusal bir bağ oluşturulması olmuştur. Sanatçıların günlük hazır nesne kullanımından esere dönmüş çalışmaları artık kullanım alanından çıkmış bilinç düzeyinde bir eser olduğu görülmüştür. Sanatta hazır malzeme her şekilde kullanılmıştır.

Sanatsal alanda nesnel varoluş; atık nesne kullanımı, hazır nesneye anlam kazandırma ya da tüketim nesnesi olarak görülen sanat anlayışı gibi çeşitli aşamalardan geçmiştir. Birçok sanatçının ya da filozofun üzerinde durduğu nesne olgusu, post modern sanatla beraber kavramsal bir yapıya da dönüşmüştür. "Bu düşünürlerden biri olan Baudrillard sanatla ilgisi olmayan her şeyin sanata dönüştüğünü, sanatın da tüketim nesnelerine dönüştüğünü ifade etmiştir. Artık estetiğin yok olduğu, öznenin gittiği ve nesnenin var olduğu gerçeği yadsınamaz bir durum halini almıştır" (Baudrillard, 2010, s. 52). Baudrillard'a göre her şeyin evrendeki varlığı, atık nesneden ibaret olduğunu

anlatmaya çalışmaktır. Günümüzde ise nesnenin en büyük özelliği sanat olarak kullanılması olmuştur.

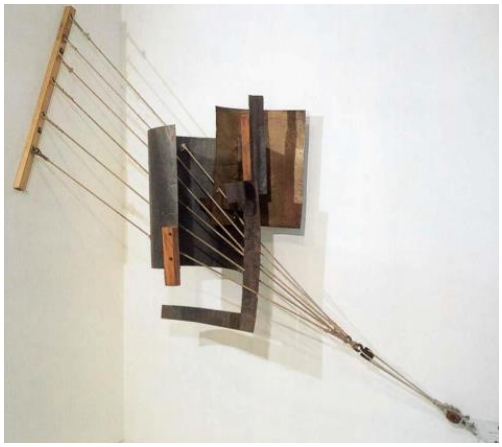
Modernizmin başlarında günlük nesneler ile oluşan kolaj çalışmalar karşımıza çıkmaktadır. "Özellikle Picasso ve Braque, günlük nesneleri çalışmalarında barındırmış, nesneye farklı bakış açıları getirmişlerdir. Bu bakış açılarını aynı anda görmeye çalıştıklarında bunun değişik bir etki yarattığını fark ederek çalışmalarında eş zamanlı farklı bakış açıları kullanmışlardır" (Tigin, 2014, s. 18). Çalışmalar bir sanat eserinin bitmiş olmasını yaratım süreci ve sanat olgusunun değişmesine yol açmıştır. Bu topluluk kesyap ve birleştirme çok daha sert ve kütleli materyaller kullanmışlardır. Cam, ağaç ve metal gibi malzemeleri çalışmalarında kullanan sanatçılar makine hayranı olarak da bilinmektedirler. "Genel olarak bakıldığında kübistler ucuz ve kitlesel olarak üretilen nesnelerin sanatsal kabulüne öncülük ettiler. Bu nesnelere tuvallerinde yer verdiler, onları kültüre karşıt olarak görmeyi reddettiler ve modern anlamda yeniden tanımladılar" (Lunn, 2011, s. 78).



**Görsel 15.** *Pablo Picasso Masada Ekmek ve Meyve Tabağı, 162 x 132 cm, TÜYB., 1909.*

'Nesne' kavramını kesyap tekniği ile yansıtan Kübizm öncülerinden Picasso çalışması değerlendirildiğinde malzemenin nesneleşmesine olanak tanıyan eserler arasından yer almaktadır (Bkz. Görsel 15). Çizimleriyle ve biçimleri olamayan şekilleriyle yeni bir akım ortaya çıktığı görülmüştür. Belirli ton aralığında kullandığı renkleri ile kare ya da dikdörtgen gibi şekilleri ölçüt alarak yola çıktığı eserinde nesnel bir yaklaşım sergilemeye çalıştığı görülmüştür. Yeni bir sanat akımına odaklanmıştır. Ayrıca bu

akım temsilcilerinden olan Mondrian ve Malevich gibi isimler sanatta derinlik üzerine tartışmış ve düzlem vurgusunu yapmışlardır. “Malevich, nesneler dünyasını, insanın çıkarları için yemlik olarak tasarlanan bir dünya olarak düşünmüştür. Bu noktada en önemli eseri sıfır-biçim adlı çalışmasıdır” (Tigin, 2014, s. 25).



**Görsel 16.** *Vladimir Tatlin “Köşe Rölyef”, Demir, çinko ve alüminyum, 78 x 152 x 76cm. 1914-15.*

Tatlin, teknik bilgisi ve malzeme kullanımı ile estetik anlayışının önüne geçerek, karşı çıktığı cam ve metal gibi endüstri malzemeleri kullanarak dönemin akımına gönderme yapmak istemiştir (Bkz. Görsel 16). Amacı sadece gönderme yapmak değil tasarımın nasıl inşa edildiğini de sorgulatmaktır. Nitekim Tatlin’in düşünce üzerine kurguladığı eserinde köşede duran sanat yapıtı nesnellik ve malzeme ile buluştuğu ortak duyguların mekânı olmuştur. Var olan yeri kullanabilmek ya da olabilecek bir yere gönderme yapabilme gücüne sahip olabilmenin önemi vurgulanmıştır. Sanatsal yapıtlarda malzemenin nesnel kullanımı üzerine süren yaklaşımlar, kendi dönemleri içinde tepkisel ve radikal hareketlerdir. “Hazır nesneyi sanat nesnesi gibi ele alma eylemi, sanatsal bir eylemden çok felsefi ya da protest bir yaklaşımdır. Hazır nesneler sanatçının onu seçme eylemiyle sanat yapıtına dönüşen anonim nesnelerdir” (Atalay, 2007, s. 84).

Pek çok sanatçıların eser üzerinde kullanmaya başladıkları malzemeler incelendiğinde hazır nesne kullanımı eserin işlevini, dinamikliğini ve yönünü değiştirdiği görülmüştür ve her zaman nesne sanat yapıtlarında bir bütün olarak ele alınmıştır. Sanatçının sanat yapıtında kullandığı malzeme ile kimi zaman fonksiyonel malzeme seçimi yaparken kimi zaman faydacı olan nesneleri seçmiştir. Picasso’nun eserlerinde nesnelerin anlamı olmadan bir araya getirmesini örnek alarak yarattığı tasarımından etkilendiği

ve bunun üzerine anlaşılmayan nesneleri kullandığı bilinmektedir. Böylelikle sanatçının eser üretimi sürecinde yeni bir malzemeyi gündeme getirip kullandığı, dinamik ve özgür formlar elde ettiği görülmektedir.

Kavramsal sanatın geleneksellikten sıyrıldığı sanat anlayışı üzerine farklı olarak mekân sınırının kalktığı, malzeme kullanımının özgürleştiği sanat çatısı altında Enstalasyon (yerleştirme) sanatı, performans sanatı ve vücut sanatına dair her türlü malzemenin kullanıldığı bir gerçek olmuştur.

# 2. BÖLÜM: KAVRAMSAL SANATTA NESNELEŞEN KADIN

## 2.1. Sanatta Kadın İmgesi

Tarih öncesi çağlardan beri yapılan araştırmalara bakıldığında kadın imgesi tüketim kültürünün her daim baş öğesi olmuştur. Öteden beri sosyal medya, gazete, dergi vb. kitle iletişim araçlarında kadın imgesinin varlığı ile sıkça karşılaşılmaktadır. Bunun nedeni kadın görselinin göze daha çok hitap etmesi ve tüketim araçlarının daha kolay satışını sağlamak olmuştur. Kadının çekiciliği en basit bir ürünü bile en ilginç konuma getirmesinden kaynaklı metalaştırılmıştır. Bu nedenle tüm mecralarda kadın imgesiyle karşılaşmak çok da ironik bir durum oluşturmamıştır. Hal böyle iken kadın imgesinin kullanımı kimi zaman aşırı boyutlara ulaşmış olsa da sanatın içindeki yönü farklı ilerlemiştir. Çağımız da sanatın ifadesi belli imgeler dili ile oluşmaya başlamıştır. Çoğu modern sanatçının eserleri incelendiğinde yaşamı ve imge tasviri birbirinden bağımsız görülmemiştir. Bu yüzden yaşamlarını ve eserlerini incelerken ürettikleri imgelerle birbirlerini bütün olarak değerlendirmek kaçınılmaz olmuştur. İmgeleşmiş eserler içerisinde ortak bir düşünce yoktur diyen Gürsel Aytaç "yoğun anlam yükü olan bir tablo" olarak tanımlar imgeyi. "İmaj" kelimesinin de çoğunlukla imge yerine kullanıldığını görülmüştür (Aytaç, 1999, s. 56). Güler Aytaç'ın dediği gibi sanatçılar, imge bir ifade aracıdır ve bir eseri anlamak için her türlü anlam yüklemenin yolunu denemiştir (Aytaç, 1999, s. 50).

Kavramsal sanat, çağdaş sanatta ve çoğu sanat hareketinin öncülerinden Marcel Duchmap, kadın imgesini konu edinen diğer sanatçılar arasında farklı bir yere sahiptir. "Sanat tarihinde kadın imgesini biricik sanat nesnesi olmaktan uzaklaştırmış ve görsel algıya dayalı estetik alanın dışına taşımıştır. Sanatçının 1919 yılında yaptığı "LH.O.O.Q." isimli esere müdahale edilmiş hazır yapıtında sanat nesnesini düşünsel boyuta taşıdığı imgenin kadın imgesi olması dikkat çekicidir. Kavramsal sanat dediğimizde ilk aklımıza gelen sanatçılardan birisi olan Joseph Kosuth, sanatçı Marcel Duchamp'la ilgili olarak "Duchamp'dan sonra sanat kavramsaldır" demiştir" (Yılmaz, 2009, s. 187). Bu sebeple kavramsal sanata öncülük eden Duchamp'ın sanatın tarihin de bir dönüm noktası olduğu kaçınılmaz olmuştur. Sanatçı görünenin sanat yolu üzerinden geçtiği değil fikirle ortaya atılan, yaratıcılığın düşünce eylemi ile gelişimine ve değişimine katkısı sağlanmasını ifade etmeye çalışmıştır. Duchamp, sanat tarihinin

en gözde eseri olan Mona Lisa yapıtına yaptığı parodisi ile izleyicinin düşünce kalıbını yıkmak olduğu için müdahale etmiştir. Akıldan çok göze hitap eden sanat yapıtlarından hoşlanmamasını eserlerinde fazlasıyla görmekteyiz. Amacı o çok güzel estetik duygusuyla hayata geçirilmiş sanat eserlerinin artık yeni bir bakış açısıyla yapıta dönüştürülmüş olmasıdır. Kullandığı malzemenin ya da nesnenin ne görüntüde olduğu değil tamamen düşünce ile izleyicide bıraktığı duygu olmuştur.




**Görsel 17.** *Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q, 19.x7 x 12.4 cm. Kartpostal üzerine karakalem, 1919.*

Marchel Duchamp'ın LHOOQ eseri, "Bıyıklı Mona Lisa" olarak da bilinen kartpostalda bulunan Mona Lisa'ya bıyık ve sakal eklemiştir (Bkz. Görsel 17). Bir yere bırakılmış bulmaca sayfasının üstüne karalanmış gibi görünen bu eserin kavramsal sanatta imgesi yapılmıştır. Sanatçı her kesimden kitlenin algısına hitap edecek ve büyük bir dalgalanmaya neden olacak bir eylem gerçekleştirmiştir. Çünkü herkes tarafından benimsenmiş ve herkes tarafından belirli anlam kalıbına sokulmuştur. İnsanlar yüzeysel davranmayı ve düşünmeyi sevmiştir; çünkü bu onlar tarafından çok kolay olmuştur. Hazır olan bir kâğıdın üzerine karalanan çizimin, insanlar tarafından bakıldığında derin düşünceye dalmayı sevmişlerdir. Ancak Lhooq'un karşısına geçenler belki de o sakal ve bıyığın getirdiği alaycı yapıya odaklanacak ve gerçeğinde var olan arkadaki resmine önemsemeyeceklerdir. Yüzeysel bir şekilde, esas olandan çok üzerine kondurulmuş olana bakacaklardır. Bu da aslında sanatçının yaratmış olduğu algıyı ve saldırdığı imgeyi ifade etmiştir (Yılmaz, 2009, s. 188).

Sanatın malzemesi ve hammaddesi aslında görünen değildir, estetik bir süzgeçten geçirilerek, zihinde yeniden kurulanın imge olduğu belirtilmiştir. İmge kavramı bir oluşumun parçasıdır ve genel olarak değerlendirildiğinde ise tüm sanatlar imgeleştirilmiş bilinçten geçmektedir. Ünlü heykeltıraş Louis Bourgeois eserin de kendisini çocukluğundan ve bilinçaltından çekip çıkardığını, imgelerle düşündüğünü anlatmıştır. Hayatında onu yaralayan, etkileyen şeyleri sembolik olarak yeniden ürettiği imgeleri ile heykellerinde kullanmıştır.

Femme Maison serisine bakıldığında kafanın olduğu yerde katlı bir ev taşıyan çıplak insan tasviri bulunmaktadır. Kadının, ev içerisine kilitlenmiş ya da evi bir giysi gibi üstüne geçirmeyi imgeleştirdiği görülmektedir. Evin pencereleri ve duvarları değiştirilmiştir. Beden çıplaktır. Sanatçı eserinde ev ile ilgili sorumluluklarının olduğu ve sorumlulukların biraz ağır geldiğini, saklanma hissiyatında olduğunu anlatmak istemiş olabilir. Bourgeois, bu serisinde tasvir ettiği kadın hakkındaki sözleri oldukça dikkat çekici boyutta olmuştur: "Kadın yarı çıplak çünkü saklanabildiğini düşündüğü her an aslında kendisini açık ediyor" demiştir (Bkz. Görsel 18).



**Görsel 18.** *Louise Bourgeois, "Femme Maison", 1946-1947.*

Kavramsal sanatçılar nesnel bir dille eserlerine yer verirken izleyiciye gizemliliği, düşünme ve sorgulama becerilerini de kazandırmışlardır. Öteden yandan sanat, heyecan verici bir duygu iken kavramsal sanatta imgeleşmiş tasvirlerin ifadelerini görmek biraz daha bulmaca etkisi yaratmıştır. Bu sorgulayıcı ve imgeleşen sanat Duchamp'ın "Gelin" isimli eseri ile dikkatleri üzerine çekiyor (Bkz. Görsel 19). Çünkü birçok sanatçı tarafından Duchamp'ın bu eseri bir başyapıt olarak değerlendirilmiştir.

Zaten bilindiği üzere Duchamp'ın kendine özgü ifade şekli olduğu ve iyi bir sanatsal dille gönderme yaptığı herkes tarafından bilinmektedir.



**Görsel 19.** *Marcel Duchamp, "Gelin", Tuvale Yağlıboya, 89,5 x 55cm, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD, 1912.*

Çalışmada kadın imgesini konu aldığı "Gelin" eserine yaklaşım mantığı ve sanatçının daha sonra yaptığı "Büyük Cam" adlı eserinin temelini oluşturmuştur. "Kompozisyondaki kadın bedeni sanatçısı tarafından sadece sembolik olarak değerlendirebileceğimiz bir ifade ile yorumlanmıştır" (Moure, Akt. Kalkan Erenus, 2012, s. 57). Bu yönde düşünüldüğünde sanatçı eserinde kadın imgesi üzerinde durmuştur. "Gelin" çalışması tamamen bir imge halinde görülmektedir. İnsani duygulardan uzaklaştırılmış bir makineye ve aynı zamanda tüketim nesnesine dönüştürülen eser izleyicinin oldukça ilgisini çekmiştir. Yapıtta görünen Gelin eserine yaklaşım mantığı sanatçı tarafından sadece bir semboldür ve kadının duygusallığını imgeleştirmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadını duygusal varlıktan çıkarıp robotlaştırdığı sanatsal sürecinde imgenin hazır yapıta dönüştüğünü ve düşünce boyutuna nasıl taşıdığını görmekteyiz.

Bir çok sanatçı tarafından kadın, görsel ve bedensel anlamda metalaştırılak sanat eserleri içerisinde yer aldığı görülmektedir. İmgeleşen kadın kimine göre değerine değer katarken kimine göre sıradanlaştırılarak oluşturulan eserler ile karşımıza çıkmaktadır. Kavramsal sanatın ön planda olduğu son dönemlerde, kadın imgesinin nasıl güçlü ve etkili bir yere sahip olduğu bir çok sanatçı tarafından kanıtlanmaya çalışılmaktadır.

“Bugün artık irdelenmeye başlayan ama hiçbir çözüme ulaşmamış kadınnın toplum içindeki varlığı erkeğinkinden çok başkadır. Kadın olarak doğmak , erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesi sınırlı, böylesine bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne varki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyremek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır” (Berger, 1999, s. 45-46). Berger’in söyleminden yola çıkarak, kadının kendi kendini gözeten ya da kendi kimliğini oluşturan iki ayrı kişi olarak görmeye çalışması, aslında kişiliğine eklenen bir sorunu da bereberinde getiriyor denilebilir. Fakat kadın, kendi varlığını bir erkekle kanıtlamaya değil, bir bütün oluşuyla ıspatlaması daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Kadının varlığı tarih boyunca hep göze çarpan olgudur. Bu sebeple tüm mecralarda kadın; eleştirilen, cinsel dürtüsüyle akla gelen, tüketim kültürünün her daim reklam gösterisi olarak kullanılan bir imge konumuna yerleşmiştir. Çoğu eserde de görüldüğü gibi kadın hep vardır ve olacaktır. Dolayısıyla tarih boyunca gerçek olan bir kadın görseli, naifliği, estetik görüntüsü, şefkati, anneliği, makyajı ya da iç dünyası kısaca tüm özellikleri ile her zaman dış dünyaya sesini duyuran, gerektiğinde de ilham alınan bir varlık bütünü olacaktır.

Kavramsal sanatta kadın imgesi genel anlamda estetik duygulardan uzaklaşıp tamamen mantık ve düşünce yoluyla karşımıza çıktığı görülmektedir. Dolayısıyla kadının güzel algısı ‘kadın imgesi’ ile değişim yoluna girmiştir. Tarlada çalışan, evinde çocuğuna bakan, kadın artık sıradan değil sanat’ın öznesi haline gelmiştir. Dolayısıyla kadın imgesine yapılan bu değişim tarihin olgunlaşma sürecinde kadına uzatılan bir el, aynı zamanda daha üstün bir konuma taşınmasına sebeptir.

### 2.2. Kavramsal Sanatta Kadının Nesneleşmesi

20. yüzyılın başlarında, sadece sanat alanında değil bir çok alanda kadınlar adına yapılan girişimler yön değiştirmeye başlamıştır. Kadınların kendi adına verdikleri mücadeledeki dışlanmış hayatları savaşlar ile aşılmaya çalışılmıştır. Ancak II. Dünya Savaşı sonrası erkek egemenliğinde yürütülen devlet sistemi, kültürleşme ve endüstrileşmenin devamında kadına olan ihtiyacın üretim sürecinde de var olması söz konusudur. Savaşın getiririlerinden biri olan insan ihtiyacı ile evdeki hapis kadınlara

da ihtiyaç duyulmuştur. 1960'lı yıllara gelindiğinde ise savaşlardan yorulmuş ve kendine gelmeye çalışan dünyanın insana verdiği değer artmıştır. İnsanların eşit haklara sahip olduğu ve kadınların da değer kazandığı bu ortamda sanat okullarında okuyan ve öğrenim gören kadın sayısında da artış olduğu görülmüştür. Bu artış ile feminist akımların etkilemiş olduğu sergi alanları, müzeler ve galeriler kadın sanatçıların varlığını daha da hakim kılmıştır. Dolayısıyla pek çok kadın sanatçının ve sanat alalarındaki açılımların yenilenmiş olduğu görülmektedir.

1970'li yıllarda Margaret Harrison, kadınların günlük yaşamlarında karşılaştıkları olayları nesneleştirilmeye dikkat çekmek için şakacı ve alaycı çalışmalar oluşturmuştur. Aynı on yıl içerisinde sanatçı Linder, geleneksel medya görsellerini fotomontajlardan yararlanarak punk ruhundan ve Dada hareketini alt üst eden düzen karşıtı politikalardan yararlanmıştır. Bu bağlamda düşünüldüğünde sıradanlaşmış kadın profilinin yaşam içerisindeki deformasyonları düşünüldüğünde kolay bir yaftalama yapıldığı görülmektedir. Beden bataklığın dışında üretime, düşünceye, harekete ve yaşamın tüm ihtiyacını karşılayacak fiziksel ve bedensel bir yapıya aittir. Buna karşılık kadınlar üretmekte, savunmakta ve yaşamlarındaki özgürlüklerini ifade etmede yadsınamaz bir tutum içerisine girmişlerdir. Feminist akımların gelişmesi ile kadın bedeni bu hapishaneden çıkmıştır.

Gina Pane "Ruh Hali" performansında bedenini kanatarak ve yaralayarak kadın bedenine yöneltilen şiddeti, kendi bedeni üzerinden ortaya koymaktadır. "Amerikalı feminist sanat tarihçi Linda Nocklin, "Neden Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı sarsıcı soruyla başlayan makalesinde, eril tarihi sorgularken, temel sorunların başında, kadın anlamlarının teoriden uzak bırakılmasını, düşünen özne olarak görülmeyen kadının, sonsuz tekrarla sanatın nesnesi olmasını hatırlatmaktadır. 1974 yılında Judy Chicago, geniş sayıda kadın sanatçının katılımıyla oluşan "Yemek Daveti" isimli kolektif çalışması ile tarihte yok sayılan pek çok kadın sanatçıyı gündeme taşımıştır" (Antmen, 2010, s. 239-250). Ahu Antmen'in toplumsal cinsiyet üzerine vurguladığı sanatın nesnesi olan kadını ve kadının toplumsal durumunu eleştirmekte ve bu algının değiştirilmesi yönünde ise yoğun çabalar göstermiştir. Farklı disiplinler ile ortaya çıkartılan aynı zamanda kadın bedeninin eleştirilmesi yönünde gelişimler devam etmektedir.

Kadın sanatçılar ve birçok ortak sanatçı, kadın bedeninin düşsel sınırlarını açarak, farklı kavramlarla ve yeni önermeler ile bedensel performansa ya da bedensel imgeye yönelmiş olmaları ile karşımıza çıkmıştır. Kadın bedeninin metalaştırılması ve nesneleşmesinin sağlanması birçok kavramsal sanatçı için büyük önem taşımıştır. Geçmişten günümüze kadın bedenine yapıştırılan erotizm ve vasıfsızlık kavramı, siyasal ve toplumsal düşünce yapısındaki değişimle ile birlikte sanatçıların özgürlüklerinin de sınırlarını ortadan kalkmıştır. Dolayısıyla farklı disiplinler ile kadın sanatçıların nesneleşen imge kullanımlı sanatsal çalışmaları daha da güçlenmiştir.

Çağdaş sanat ile toplumsal sorunları ele alan sanatçılar, yüzyıllardır kadın üzerine yapılan baskı ya da kadın üzerindeki algıyı izleyicilere sadece nesnel anlam da değil düşünsel anlamda da sorgulamaya yöneltmektedir. Tarihe bakıldığında, kadının imge olarak nesneleşmesinde önemli adımlar atıldığı görülmüştür. Geçmişten bu yana kadının vermiş olduğu kimlik mücadelesi değişen dünya ile yeniden şekillenmiştir.

Geleneksel sanat, estetik ve güzellik algısı gibi değerlendirmeler kavramsal sanatla birlikte sanatçıların düşünce dünyasında vuku bulmuş ve kadını artık beden olarak değil düşünce gücüne iterek kanıtlamaya çalışmıştır. Duchamp'ın hazır nesne kullanma düşüncesi, Klein'in bedeni fırça olarak kullanması ve birçok sanatçının kendi bedenini kullanması ile devam etmiştir. Bu sebeple sanatçılar eserlerine yer verirken yapıtın içerisinde yer aldıkları sıkça görülmüştür. Sanatın hazır malzeme kullanımı ile yönünü nesneleşmeye ya da imgeleşme üzerine değiştirmesi birçok izleyiciyi hayrete düşürdüğü gibi görülmeye değer bir algı oluşturduğu da olmuştur. Estetik bir sanat nesnesi olan kadın bedeni ve kimliği tarihteki değersizlikten kurtularak kendi yerini bulmuştur.

Kendi bedenini tual gibi kullanan birçok kadın sanatçı bulunmaktadır. Sanatçılar çalışmalarına bir kurgu ile başlayıp bedenleriyle ortaya çıkan performansları sergilemişlerdir. Performans sanatçılarının bedenlerini sanatla ilişkilendirmelerinin altında yatan pek çok mesaj olmuştur. Feminist akımların ortaya çıkması, gelişmesi ve değişmesi beraberinde sorunlar yüz göstermeye başlamıştır. Bu sebeple kadın sanatçılar politik, etnik köken, cinsiyet, kadın- erkek eşitliği ya da sosyal problemlerden oluşan çeşitli sorunlara değinmek için gösterilerini yapmaya çalışmışlardır. Performans sanatı belirli bir süre içerisinde yapılırken sanatçıların acı

çekmeleri, duyguları, şiddetli gösterileri ya da kendilerini bir fırça gibi değerlendirmeleri hafızalarda derin izler bırakmıştır. Sanatçılar performanslarını dile getirirken her türlü konuyu ele alabilir ya da her çeşit malzemeyi kullanmayı tercih etmişlerdir. Sınırlarının olmaması sanatçıların en özgür alanları olduğu olmuştur. Dolayısıyla bedenin aracı olarak kullanıldığı hatta çoğu kadın sanatçıların bedenlerini kullanmaları kavramsal sanat ile ciddi bir bağlantısı olmuştur.

Sanatçılar kendi yaşam olaylarından yola çıkarak oluşturdukları eserlerde yerleştirme, performans ve fotoğraf gibi kavramsal sanatın dâhilinde olan çalışmaları oluşturmuşlardır. Eserlerini canlandıran sanatçılar izleyiciye doğrudan ulaşmışlardır. Bazen performansları toplum kurallarına aykırı olduğu gibi kişiyi rahatsız eden ya da duyguların sarsılmasına yönelik şiddetli gösterileri de olmuştur. Sanatçıların özgünlüklerini anlatan bazen sınırları yok sayan bazen de düşünsel bir anlamla ortaya koydukları eserleri ile etkileri devam etmektedir. "Performans sanatının malzemesi öncelikle (hatta çoğu durumda yalnızca) bedendir. Bu kapsama giren işler, sahne ve görsel sanatlar alanında bedenle yeni ifade biçimleri yaratmayı amaçlayan eylemlerdir. Performans (gösteri), happening (oluşum) ve beden gibi sıfatlarla tanımlanan sanat biçimleri, iç içe geçmiş durumda olup, hatta bazı durumlarda birbirinden ayırmak olanaksızdır. Yves Klein, Fırça Kadın adlı gösterilerinde çıplak modelinin bedenini boyayıp bez ve kâğıtlar üzerine hareket ettirmiştir. Gine Pane, şiddeti sonuna kadar kullanmıştır. Rebeca Horn, Ulrike Rosenbach ve Nil Yalter bedenlerini video karşısında kullanmışlardır. Annegret Soltau, 9 ay boyunca hamileliğin görüntüsünü kaydetmiş ve 9 bölümde görselleştirmiştir" (Yılmaz, 2012, s. 231).

Yeni gerçekçi sanat hareketi temsilcilerinden biri olan Yves Klein 1960 yılında mavi pigmentli boya ile çıplak bedenli kadınları lekeleyerek tuvalmiş gibi eyleme geçirmiş ve bir yerde fırça şeklinde kullanımla hafızalarda yer edinmiştir. Kimi zaman kamusal alanda kimi zaman bir mekânda performansını sergilemiştir (Bkz. Görsel 20). Klein çalışmaları kavramsal sanat, çevre sanatı ve performans sanatı olarak kendini sanat dünyasında var etmiştir. Klein, boyayı tuval üzerine uygularken farklı nesnelerin değişkenlerini denemek istemiştir. Uygulamalarında fırçalar kullanırken daha sonra sünger ve pamuk gibi malzemeler denemeye başlamıştır. Bu denemelerdeki ilginç noktalardan biri de kurguladığı resimler ve kendisi arasında bir mesafe olduğunu fark etmesidir. Fırçanın yerine kullandığı alternatif malzemeler ile farklı doku ve yüzeyler

elde ettiğini görmüş ve bu denemelerin sonucunda ise fırça olarak kadın bedenini kullanmaya başlamıştır.



**Görsel 20.** *Yves Klein, "Mavi Dönemin Antropometrisi", Paris, 1960.*

Sanatçı eserlerini tasarlarken mekân da izleyicilerine sunduğu, mavi renklerle dolu boya kovası, çıplak kadın bedeni ve yere serilmiş muşamba bekliyordu. İlk önce mavi boyayı modele uygular ve yere serili olan muşamba üzerindeki modelin yuvarlanmasını ister, böylelikle çalışma performansın bir parçası olmuştur. Sanatçı performans sonundaki değerlendirmeyi yoğun boya izlerinin olduğunu ve kendiliğinden oluşan görüntünün oluştuğunu değerlendirmiştir. 1960 yılında canlı performanslarına devam eden sanatçı modeline önce soyunmasını söylemiştir. Sonrasında boyayı modelin göğüslerine ve karın bölgelerine sürerek yere koyduğu kâğıda kendisini bastırmasını istemiştir. Böylelikle kadın bedenini en saf haline getirmiştir (Balseçen, 2018, s. 13). "Klein'a göre, bu antropometrik bir sembol olmuştur. İnsan orantısının saf ölçüsünü ve onu *hayati enerjinin hayal edilebilen en yoğun* ifadesi olarak adlandırmıştır: İlk olarak, modellerimi tek renkli olarak tuvale aktarırken modellerin güldüğünü sonra alışmaya başladıklarını ve daha sonraki süreçte rengin değerlerini sevdiklerini söylemiştirler. Her bir tuval için farklı, hatta aynı tonda, aynı pigmentte, aynı teknikte uyguladığını, daha sonra maddi olmayan maceranın peşinden giderken, azar azar, somut sanat üretmekten vazgeçtiğini dile getirmiştir. Modellerinin o'nun için bir şeyler yapmak zorunda olduklarını hissettiklerini, kendilerini renkli olarak yuvarlayarak çıplak bedenlerini ressam paleti gibi

kullanıldığını, o kadınların *canlı fırçalar haline dönüştüğünü* ifade etmiştir" (URL-1). Kadın bedenini bir fırça gibi kullanan sanatçının performansında görünürde oluşan bedenin yüzeye bıraktığı doku, deformasyon, derinin üzerinde bulunun kılların görüntüsünü görmek istemesi olmuştur. Elbette bu ifade biçimi kadın bedenini bir sanat malzemesi haline dönüştürdüğü çıkmaktadır.

Kadınların hemen hemen her alanda vermiş oldukları mücadele, sanatçıların çoğunda toplumsal cinsiyet ifadeleri ve kadın bedenin nesneleşmesi üzerine çalışmalar görülmektedir. Tarihte kadınların kendilerini ortaya koymaları günümüzün en güçlü eserleri arasında yer almıştır. Bugünün sanat anlayışında disiplinler arası üretimlerde yeni malzeme seçimleri ile kadın dünyasının aktarımlarında birçok sanatçının usta olduğunu ve sanatla ilgili olanakları son derece iyi kullandığını görmekteyiz. Dolayısıyla birçok sanatçının eserlerine bakıldığında acı çeken kadın, güçsüzleşmiş vücut, ağlayan ve hor görülmüş beden mecazları sıkça karşılaşılmıştır.

## 2.3. Kavramsal Sanatta Kadın Sanatçılar

### 2.3.1. Marina Abramovic

1960'lı yıllarda Avrupa'da ortaya çıkan performans sanatı, sanatçıların belirli bir kalıba girmeden kuralları reddederek özgür bir ortam oluşturmak istemeleriyle başlamıştır. Temel özellikleri arasında yer alan alternatif malzeme kullanımı ve yöntemleri sanattaki bilindik tüm ezberleri bozmuştur. Performans sanatını biçim olarak ele alındığında amaç seyirciye canlı bir dil aktarımı sağlamak olmuştur. Bu sebeple "Performans, biçimsel ritüellerin kamusal bir araya gelişlerin bilgi, mal ve gelenek değiş tokuşunun çeşitli biçimlerinin bir parçası olan ya da onlarla devamlılık içerisinde olan bir çeşit iletişimsel davranıştır" (Schechner, 2009, s. 36). Performans sanatını canlı tutabilmek için sanatçının kullandığı iletişim şekli kendi bedeni ile ifade etmeye çalışmasıdır.

Klasik sanat anlayışını reddeden performans sanatçısı Marina Abramovic'in çalışmaları incelendiğinde bedenini ve her türlü nesneyi kullanarak nasıl performans sanatı içerisinde yer aldığı görülmüştür. Bir nevi tiyatro oyuncusunun seyirciye aktarması gibi canlı bir gösteri de denilebilmiştir. Bu sebeple performans sanatının tiyatroya olan yakınlığı bedenin her türlü göreceliğini izleyiciye sunması diye de

aktarabiliriz. Fakat performans sanatı tüm sınırları ortadan kaldırırken, tiyatro oyuncusu belli bir sınırın ve kalıbın içinde olduğu için çok da tartışmaya açık bir konu olmamıştır.

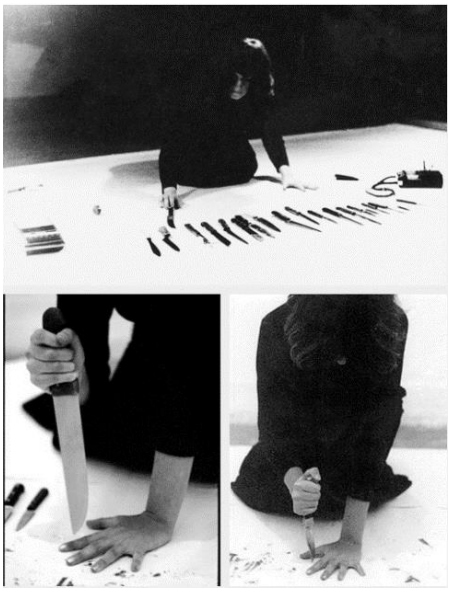
“Bedeni sanatsal bir dil olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların ortak noktası, bedenin, toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık (doğaçlama) içinde sunulmasıdır. Bedene odaklanan hemen tüm performanslarda bir tür kültür/doğa ikileminden söz edilebilir. Bedenin (doğanın) kendi öğretisine önem veren bu sanatsal anlayış, içinde akıl/beden ayrımı üzerinden bakmamaya, akla hiyerarşik bir üstünlük tanımaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik verilir. Bazı performansların sınırları zorlayıcı nitelikte olması da buna bağlanabilir. Ayrıca bedene yönelik bu tavır, izleyicinin olayı bir gösteri değil, gerçek bir deneyim olarak algılamasına ve paylaşmasına neden olur. Yaşam içgüdüsüyle ölüm içgüdüsü, sadizm ve mazoşizm, izleme ve izlenme, hastalık ve sağaltım arasındaki ikilemleri irdeleyerek dramatize eden Performans Sanatı, Maurice Merleau Ponty'nin dediği gibi insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği gerçeği üzerine kuruludur” (Antmen, 2008, s. 222-224). Bu bağlamda düşünüldüğünde performans sanatı belirli bir kurallara uygunluk sağlamadan seyirciye izletilen duyguyu anında hafızalara ileten bir sanat akımı olmuştur. Bedenin bir tür malzeme görevi görmesi ile sanatın içinde yer alması arasında ince bir çizgi olması ile sanatta kullanımı doğallığı da beraberinde getirmiştir.

Sırp asıllı olan Abramovic performans sanatına 1960’larda başlamıştır ve hala devam etmektedir. Kendi deyimiyle performans sanatının büyükannesi olmuştur. Kişisel olarak ve sanatçı kimliği ile yaptığı değişimler işlerine de yansımıştır. Bedeninin sınırları zorlayan ve araştıran Abramovic kendini kırbaçlarken, parçalara ayırırken ya da donmuş buz kütleleri üzerinde vücudunu dondururken görülmüştür. Hatta performanslarının birin de alev alan bir perdenin birinde boğulma tehlikesi atlattığı da bilinmektedir. Her koşulda performansını sergilerken kontrol mekanizmasını devreye sokması, korkusuz ve cesur olması onu belirleyen kişisel bir unsurunun ya da kendi benliğindeki hırsın derin bir gerçeği olabilir.

Abramović performanslarında beynin ve bedenin sınırlarını oldukça zorladığı için bazen ölüm tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Bu durumu şu sözleriyle tanımlamıştır;

“Tehlikenin tanımını zorlayan ve kurcalayan sanat benim ilgimi çekiyor. Ayrıca izleyenin gözlemi burada ve şimdi olmalı. Dikkatini tehlikede toplamak, şimdiki zamanın, şu anın merkezine kurulmaktır” diyerek Abramovic’in kendini zorladığı her performansını seyirciye şaşkınlık içerisinde izletmesi ve bunun an da kalma duygusu üzerine yorumlaması elbette düşündürücü olabiliyor. “Abramović’in Belgrad’a sürüldükten sonraki ilk eserlerinde, aldığı katı eğitim ve Yugoslavya’nın savaş sonrası dönemi baskıcı kültürüne karşı asi tutumunu görmek mümkündü. Her çalışmasında olduğu gibi, eserleri bir bakıma kendi özgürlüğü adına tasarlanmış temizlenme ritüelleriydi” (Türker, 2013). Abramović’in çocuk yaşta aldığı disiplin, otorite, baskıcı ve oldukça dini duygularla büyümesi için dayatılan kişiliğini sanatına doğrudan yansıtmaktadır. Acı çekmekten zevk alıyor duygusunu izleyiciye yaşatan sanatçı her performansın da akılların sınırlarını zorlayan gösteriler hazırlamıştır. Yaşadığı ülkenin vermiş oldu eğitim Abramović’i oldukça olumsuz etkilemiş ve bunu sanatına sunmaktan çekinmemiştir.

Marina Abramovic’in ilk performansı Rhythm 10’dur (Bkz. Görsel-21). Toplam 10 saat süren bu performansta sanatçı yanında yirmi bıçak ve iki adet ses kayıt cihazı bulundurmuştur. Avuç içini bir masanın üstüne koyar ve yirmi farklı bıçağı her birini iki kez kullanmak üzere parmaklarının arasından geçirerek hızlıca saplar. Kan lekelerinin daha belirgin olması için bunu beyaz bir masa örtüsünün üzerinde gerçekleştirir. Her defasında bıçakları parmakları arasına saplayarak kendisine zarar vermiştir. Bıçağı her sapladığındaki sesi kayıt ettikten sonra dinlemiştir ve performansın düzeyini artırarak bedeninin dayanma limitini ölçmüştür. Buna karşılık performans esnasında normalde olduğundan daha dayanıklı ve güçlü olduğunu tespit etmiştir.

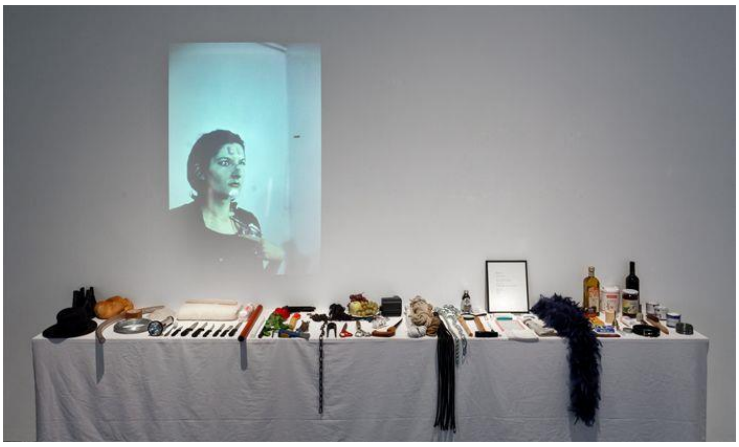


**Görsel 21.** *Marina Abramovic, "Rhythm 10", 1973.*

"Teybi açıyorum. İlk bıçağı alıp, mümkün olduğunca çabuk sol el parmaklarımın arasına sokuyorum. Ne zaman kendimi kessem, bıçağı değiştiriyorum. Tüm bıçakları (tüm ritimleri) kullandığımda, teybi geri sarıyorum. Performansın ilk bölümünde kaset kaydını dinliyorum. Konsantrasyonumu sağlıyorum." (URL-2). İfadesiyle kullandığı bedeninin parçası olan parmaklarını ve nesneler olan bıçakları belirli bir anlam olmaktan çıkmış kendine özgü vurgusunu yapmıştır. Abramovic performanslarında fiziksel özelliğin önemsiz olduğunu ifade etmeye çalışırken acının ve içselleştirilen her bir duygunun farklı bir dilinin olduğunu seyirciye aktarmaya çalışmıştır. Rhythm performansın da görüldüğü gibi hem bedenine şiddet uygulayan biri hem şiddetin duygusunu ölçmeye çalışmasıyla aksiyonlu olan yeteneğini icra etmiştir.

Abramovic, Rhythm serisi performansını gerçekleştirirken ilk deneyimlediği gösterisi bir dayanıklılık testi niteliğinde olmuştur. Seyirci gösteriyi izlerken nesneler sürecin bir parçası olarak hissetmiştir. Çalışmalarına büyük ilgi çekmesinin sebebini şöyle ifade etmiştir; "Çalışmalarımda dikkat çekmek istiyordum, fakat Belgrat'ta aldığım eleştirilerin çoğu olumsuzdu. Yerel gazeteler benimle sert bir şekilde alay etti. Yaptıklarımın sanatla bir alakası olmadığını yazdılar. Benim bir teşhirci veya bir mazoşistten başka bir şey olmadığımı iddia ettiler. Hatta bir akıl hastanesine yatırılmam gerektiğini de söylediler." (Abramovic ve Kaplan, 2016, s. 58) Gerçekten değerlendirildiğinde Abramovic'in yaptığı toplumun ya da insanların tekâmül

durumuna göre performans sergileyebileceği durum gibi görülmüyor. Bedenini her türlü tehlikeyle karşı karşıya bırakmak zor bir eylem olduğu düşünülmüştür.



**Görsel 22.** *Marina Abramovic, Rhythm 0 L'ınternationale kapsamında Museum of Parallel Narratives sergisinden, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2011.*

Rhythm serisinden olan Studio Morra'da sergilediği yine bir eseri ile karşımıza çıkmıştır. Performansının konusu oldukça basittir. 6 saat boyunca devam eden bir çalışma olmuştur. "Masanın üzerinde bulunan 72 nesne ile bana dilediğinizi yapabilirsiniz. Ben nesneyim. Bu süreç boyunca tüm sorumluluğu ben taşıyorum" demiştir (Abromovic, 2011, s. 80). Marina Abromovic Rıhtım 0 sergisinde masanın üzerinde bulunan nesnelerin arasından üzüm, zeytinyağı, balta, gazete, çatal, şişe, parfüm, zil, iğne, kalem, kitap, çekiç, testere ve tırnak gibi malzemelerden oluşmuştur (Bkz. Görsel 22). Tamamıyla seyircinin kontrolüne bıraktığı bedeni, kapitalist düzene nesnelerle atıfta bulunmak için hazırladığı bir performans sanatını altı saat boyunca izleyicinin bedenine uygulamasına izin vermesiyle başlamıştır.

Performansını bir insanın bedenine nesnelerin yerleştirilmesi ile başladığında ne kadar saldırgan olabileceğini ya da savunmasız kalacağını test etmek için uyguladığı bir çalışma olmuştur. Gösterinin sonunda ise vücudu soyulmuş, kesilmiş ve değeri kaybolmuş, aslı olanın dışına çıkmıştır.

Abramovic'in Amsterdam'a taşınması üzerine, sanatçı Ulay ile tanışmıştır. On iki yıl süren aşk ve yaratım süreci içerisinde semiyotik bir ilişki oluşturmuşlardır. 2011'den beri yaşadığı New York'ta "Sanatçı Mevcut" adlı performansını MoMA'da üç ay sessiz bir şekilde kıpırdamadan oturmuştur. Oldukça büyük sergi salonunun ortasına koyduğu sandalye oturup, giydiği kırmızı kaygan bir elbise ile performansını

sergilemiştir (Bkz. Görsel 23). Ziyaretçilerinin diledikleri kadar karşısında oturmalarını istemiştir. Tek kuralı dokunmadan ve konuşmadan karşılarında oturmaları istemesi olmuştur. Her karşılaştığı kişi ile farklı bir atmosfer oluşmuştur. Seyircilerden bazılarının alaycı tavırla karşılarına oturduğu, bazılarının ise performansa dayalı hissettiği üzüntü ile gözyaşı döktüğü olmuştur. Eski sevgilisi olan sanatçı Ulay, Abramovich'in performansına sürpriz bir şekilde katılım gerçekleştirmiştir ve hiç konuşmadan oturdukları bir masanın iki ucunda karşılıklı duygularına hâkim olmadan ağladıkları görülmüştür.



**Görsel 23.** *Marina Abramovich 2010, Performans sahnesi, MoMA, New York.*

Sanatçının yapmış olduğu performanslar genel olarak değerlendirildiğinde, insanın kendini kolay kolay tehlikeye maruz bırakacak davranışlar da bulunmadığıdır. Seyirci genel olarak Marina Abramovich'in performansını izlediğinde ona yardım etmekle, sanatını izlemek arasında kaldığını düşünmüştür. Abramovic performanslarında seyircinin rahatsız olduğunu fark ediyorsa doğru bir yol izlediğini düşünmüştür. Duyguları zorlayan ve tavırları ile hayret verici işler çıkaran sanatçı, sevgilisi olan Ulay ile performanslarına devam etmiştir. En bilinen performanslarından bir tanesi; "Abramoviç'in yayı, Ulay'ın ise oku tuttuğu ve beden ağırlığının dengesi ile Abramoviç'in kalbini hedef alan oktan korunduğu Atıl/Enerji" (Wilson, 2015, s. 14) olmuştur (Bkz. Görsel 24). Gerçekleştirdikleri performansta sanatçı Ulay'ın elinde tuttuğu ok ile Marina Abramovic'in kalbini işaret etmektedir. Birbirlerinin ellerinde olan ok ve yay dengede tuttukları gücün simgesi olarak düşünülmüştür. Sanatçı Ulay'ın elinden yanlışla kayacak olan yayın öldürebilme yeterliliği bile performansa dahil edilen korkutucu bir gösteri olduğu olmuştur.



**Görsel 24.** *Marina Abramoviç, Atıl/Enerji, Gösteri, 1998.*

Antmen'e göre; Marina Abramoviç, performansları için önce geliştirdiği fikri inceleyip duruma karşılık nasıl bir yol çizdiğini görmek sonra mekânda kurgulayacağı yerin teknik koşulları sağladığında gösterisine başladığıdır. Sergileyeceği performansın zaman ve mekânı belirlemiş ise tasarladığı kurgunun içinde yer aldığıdır. "Biz kendi kavramımızı görünür kılmak için son derece rasyonel bir noktadan işe başlarız. Ama o rasyonel başlangıçtan sonra öyle bir an gelir ki yapıtın kendisiyle özdeşleşmeye başlarsınız, yapıtın kavramıyla tam anlamıyla bir özdeşleşme söz konusu olur ve bu durumda rasyonel kontrolü, bilinci yavaş yavaş yitirmeye başlarsınız. Öyle zamanlar olmuştur ki sonuna doğru neler olduğunu hatırlamazsınız bile. O anda ne yapıyorsanız onu yapıyorsunuzdur, ama düşünmüyorsunuzdur, artık yola çıktığınızda kafanızdaki fikirden başka bir şey düşünmüyorsunuzdur. O an çok gariptir söze dökemiyorum bile. Bir yapıtın sonuna geldiğimde tamamen açık ve kişisel bir süreç yaşamış olurum" (Antmen, 2008, s. 237). Bedenine şiddet uygulamaktan çekinmeyen Marina Abramoviç'in yaptığı performansları ile fiziksel ve ruhsal şiddeti bilinçli bir durumdan bilinçsizliğe götürmüştür. Sanatçı bu bağlamda şunları aktarmıştır: "Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemekti. Bu deneyimi halkla birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan, fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığımda, Tibet'e gittiğimde, Aborjinlerle tanıştığımda, hatta Sufi ayinlerini 56 gördüğümde, bütün bu kültürlerde bedenin zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için,

bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlama gerekliydi. Biz, Batı kültüründe yaşayan insanlar, çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta ve uzama atlama formuydu" (Yağçı, 2011, s. 23).



**Görsel 25.** *Marina Abramovic, Rhythm 0 serisi, 1974.*

Birçok performansında acının, şiddetin, duyguların durumunu anlatmaya çalışan sanatçı Marina Abramovic, 1974 yılında gerçekleştirdiği 'Rhythm 0' adlı performansında 6 saat boyunca hareket etmediği bir performans sergilemiştir (Görsel-25). Misafirler, gösterinin ilk dakikalarında hareketsiz duran kadın sanatçıya karşı oldukça nazik yaklaşmışlardır, fakat ilerleyen saatlerde Abramovic'e dehşeti yaşatmışlardır. Sosyal bir mesaj içerikli bir gösteri yapmayı amaçlamıştır fakat, performansın sonuçları Marina Abramovic için oldukça dehşet verici olmuştur.



**Görsel 26.** *Marina Abramovic, Rhythm 0 serisi, 1974.*

Abramovic, "Rhythm 0" adlı performansında bir galerinin ortasında dururken önüne, makas, tabanca, ip, zincir, gül, şarap, üzüm, jilet ve bıçak gibi objeler koymuştur (Bkz.

Görsel 26). Bu objelerle insanların romantik seçimlerden mi, yoksa vahşi tercihlerinden mi faydalanacağını merak etmiştir.



**Görsel 27.** *Marina Abramovic, Rhythm 0 serisi, 1974.*

Üzerinde "ben 6 saat boyunca burada ayakta duracağım. Bu objelerle bana istediğinizi yapabilirsiniz, olacakların hepsinden ben sorumluyum" yazan bir kıyafet giymiştir (Bkz. Görsel 27). Performansı izleyen seyircilerden gelecek her türlü muameleye hazır olduğunu anlatmaya çalışan sanatçı beklediğinin üstüne davranışlar ile karşılaştığını ifade etmiştir.



**Görsel 28.** *Marina Abramovic, Rhythm 0 serisi, 1974.*

İnsanların özünde ne olduğunu, hareketsiz ve savunmasız bir insana neler yapabileceğini göstermeye çalışan sanatçı, o gün hayatının en korkunç dakikalarını yaşayacağından habersiz kalmıştır. Yüzüne, boynuna yazılar yazmaya başlayan seyirciler artık performansın bir parçası olmuşlardır (Bkz. Görsel 28). Galeride bulunan izleyiciler, performansın başlarında Abramovic'e karşı oldukça nazik davranmışlardır. Öyle ki sanatçıya gül verip, onu öpenler bile olmuştur (Bkz. Görsel 29-30).



**Görsel 29.- 30.** *Marina Abramovic, Rhythm 0 serisi, 1974.*

Gittikçe biçimsiz bir hal almaya başlayan performans, izleyiciler tarafından Abramovic'in üzerindeki kıyafeti makasla kesmeye, onu kucaklayıp sağa sola taşımaya, jiletlemeye ve sanatçıyı soymaya başlamışlardır (Bkz. Görsel 30). Bu olanlar karşısında Abramovic, tepkisizliğini oldukça iyi korumayı başarmış ancak göz yaşlarına hâkim olamamıştır. Yaşamış olduğu duygu durumu ve performansı arasında kaldığı görülmüştür. Duygularına sessizce sahip çıkmaya çalışan sanatçı performansını sonlandırmıştır (Bkz. Görsel 31).




**Görsel 31.** *Marina Abramovic, Rhythm 0 serisi, 1974.*

Performans sonunda yaşanan kâbusu durdurmaya cesaret edebilen bir izleyici çıkmış ve sanatçının gözyaşlarını silerek, topluluğun sert tavırlarına son vermiştir. Başlangıçta sakin bir atmosfere sahip olan ortam izleyicilerin şiddetli davranışları ile şekil değiştirmiştir. Seyirciler önce ufak davranışlarda bulunmuşlardır fakat ilerleyen süreçte tenine yazı yazmaları, ellerine gül tutuşturmaları, öpmek için harekete geçmeleri ya da çıplak bedeninin fotoğrafını çekmek istemeleri gibi girişimleri

sanatçının duygularının hareket etmesini sağlamıştır. Daha sonra sanatçının kıyafetini yırtmak istemeleri üzerine boğazında ufak bir sıyırığa sebep olmuşlardır. Marina Abramovic "Giysilerinin çıkarılması ve derisinin kesilmesi gerçeği, onun üzerinde yapılan cinsel bir istismardan doğrudan söz etmese de kadının bir özne yerine bir nesne olarak izlendiğinde ortaya çıkan, kadın gövdesinin fiziksel olarak parçalanışını göstermektedir. Başta içi dolu silah olayı ve diğer eylemler hafifletilse bile kadın üzerinde uygulanan aşırı gücünü göstermiştir. Özellikle de bu eylemlerin kamuoyunda, birçok izleyicinin karşısında, birçok izleyicinin karşısına çıkarak yapılması, birçok kadının kapalı kapılar ardında katlanmak zorunda kaldıklarını bize hatırlatır. Bu nedenle, bir kadını nesne olarak sunmak, onu bir dizi baskın, yıkıcı ve sıklıkla tehlikeli eylemlere maruz bırakmaktır" (June, 2010, s. 45). Abramovic'in bedenine uyguladığı performansı onu izlemeye gelen bir gurup insanın kimliğini, düşüncesini ve duygularını ortaya çıkartmıştır aslında. Orda bulunan topluluğun muhtemelen birbirlerinden etkilenip bedene saldırıda bulunmaları gözle görülür bir durumdur da denilebilir.

"Öyle görünüyor ki olayların ortaya çıkışı, olayların kendisinden daha önemlidir ve her halükârda olaylara ona herhangi bir anlamdan daha önemlidir. Bir şeyler gerçekleşir ve gerçekleşen her şey performansa katılan herkesi farklı yollarla ve farklı derecelerde etkiler. Performans esnasında enerjiler değiş tokuş edilir, düşünceler serbest bırakılır ve faaliyetler tetiklenir" (Fischer, 2005, s. 33). Bu bağlamda düşünüldüğünde katılımcıların birçoğu performansa dahil olma konusunda oldukça geri durmuşlardır, fakat ilerleyene süreçte kadın katılımcılar yapılmak istenen ne olduğuna dair fikir alışverişlerini erkek katılımcılara ifade etmişlerdir. Bunun üzerine oluşan performansa Abramovic mekân içerisindeki çalışmasını tahmin ettiğinin dışında sergilemiştir. Öte yandan performans üzerine katılım sağlayan birçok topluluk ertesi gün galeriye gelerek sanatçıdan özür dilemek istemişlerdir.

Bu değerlendirmeye karşılık Marina Abramovic Rhythm serisiyle ilgili fikirlerin şu şekilde dile getirmiştir; "İnsanoğlu çok basit şeylerden korkar: Acı çekmekten korkarız, ahlak kurallarından korkarız. Benim Rhythm 0'da yaptığım –diğer tüm performanslarımda olduğu gibi- seyircinin bu korkularını sahneye aktarmak onların enerjisini olabildiğince bedenime yöneltmektir. Bu süreçte, ben de korkularımdan kurtulmuş olurum. Bu gerçekleştiğinde ben de seyirci için bir aynaya dönüşürüm ben

bunu yapabiliyorsam siz de yapabilirsiniz." (Abramovic, ve Kaplan, 2016 s. 61). Savunduğu fikrine karşılık Abromavic performanslarını bir tiyatro oyuncusu gibi arkada gizli güçlerle yönetilmediğini, sanatını ortaya koyarken duymuş olduğu tüm eleştirilere rağmen beden metaforunu nesneleştirerek yeri geldiğinde de acımasızca kullanarak gerçekleştirdiğini aktarmak istemiştir.

Abramovic'in performanslarında bedenine uyguladığı fiziksel gücün sınırlarını zorlayarak farkındalığı sağlamak olmuştur. Tüm acı deneyimleri ve anında gerçekleştirdiği performansı ile kavramsal sanatın ifadeleştiğine vurgu yapmaktadır. Abramovic, bedenine olan sert tavırları ve zor koşullar altında bıraktığı performansları ile izleyicinin tahammül sınırlarını ölçek istemiş, kavramsallaştırdığı performanslarında anı yaşatmaktan kaçmamıştır. Deneyimlerini ifade ederken ise yaşadığı acı, sanatçıyı aslında pişmanlığa sürüklememiştir. Birçok canlı performanslarında görüldüğü üzere seyircinin ve kendi arasında her daim bağını kurmuş fakat fikir ayrılıkları ve geri dönüşleri olmayan çalışmalarını acımasızca sergilemekten de çekinmemiştir.

### 2.3.2. Nur Koçak

Birçok kadın sanatçı gibi dünya çapında eserleri sergilenen Koçak'ın, kadınların toplumdaki yerine odaklanan çalışmalar yaptığı görülmüştür. Devlet bursuyla Paris'te yaşadığı yıllarda foto-gerçekçilik doğrultusunda çalışmalarına başlamıştır. 1974'te kadın dergilerindeki reklam fotoğraflarından esinlenerek "Fetiş Nesneler/ Nesne Kadınlar" serisinde kadını nesne olarak kullanımını konu edinmiştir. Amacı fotoğrafik görüntüyü yağlı boya ile akrilik boya kullanmış, fırça yerine boya tabancası kullanarak elde etmiştir. Nesneleri en ince ayrıntısına kadar betimlemiştir. 1970'lerin sonunda "Posta Sanatı" ile ilgilenmiştir. Akabinde gazete fotoğraflarından yola çıkarak kâğıt üzerine kurşun kalemle çizdiği "Mutluluk Resimleriniz" adlı kartpostallar dizisi ile eserlerini sergilemiştir.



**Görsel 32.** *Nur Koçak, Müdahale Edilmiş Kartpostallar serisinden bir kartpostal, 1981.*

Görsel 32'de açık havada çekilmiş olan kartpostalda sevgilisine sarılmış poz veren bir asker ve her zamanki mavi bir gökyüzü ile çiçeklerin olduğu bir fonun önünde poz veren iki kişi görülmektedir. Nur Koçak eserinde gerçekliği olduğu gibi sergilemiştir. Yapay çiçekler ile gerçek çiçekler arasındaki kolajın görüntüsünü tezat bir biçimde ifade etmek isteyen sanatçı, kurgu ile gerçeğin aslında fotoğraftaki temsilinin farklı olduğuna dikkat çekmek istemiştir.

Sanatta kadın ve erkek ayrımı her zaman gözle görülür olmuştur. Bu durum toplumun sanata bakışı, sanat okullarının yaklaşımı ya da sosyo-kültürel çevrenin etkileri ile aşılamamıştır. Öyle ki 1970'li yıllara kadar kadınların sanattaki yeri tartışma konusu haline bile gelmemiştir. Feminizmin ortaya çıkması ve yaygınlaşması üzerine kadınların kendi kimliklerini inşa etmek istemeleri süreci hızlandırmış, bununla beraber kadın yeniden anlam kazanmaya başlamıştır. Kadınların sanatta ayrıştırıldıklarının dile getirilmesi feminizm hareketlerinin artması ile fark edilmiştir. Dönemin kadın sanatçıları, feminizm ve kadın üzerinde oldukça büyük adımlar atmışlardır. Bu adımlar üzerine sanatçılar toplumdaki kadınlık algısının değişmesi için eserlerinde genel olarak erkek baskınlığı ve erkek egemenliği dair eserler üretmişler sistemi eleştirmişler ve kadına biçilen rollerin gerçek olmadığı üzerine vurgular yapmışlardır.

Türkiye'de feminist düşüncenin yer edinmeye başladığı, foto-gerçekçiliğin başarılı ve özgün sanatçılarından olan Nur Koçak'ın eserlerini oldukça görmekteyiz. Koçak eserlerin de feminist eleştirilerine sıkça yer vermiştir. Özellikle ideal kadın algısına vurgu yapmış, kadınların nesneleşmesi üzerine karşı çıktığını eserlerinde sergilemiştir.

Aynı zaman da kadınlara yapılan toplumsal rollere de vurgu yapmıştır. Fetiş nesneler ve nesne kadınlar serisinde geleneksel cinsiyet rollerini eleştiren sanatçı nesne kadınlar ile kadın kimliğinin yok sayılmasını ve erkek egemen toplumunu gözler önüne sermiştir.

1976 yılından "Fetiş Nesneler ve Nesne Kadınlar" ile ilk kişisel sergisini açmıştır. Eserlerinde Paris'te devlet bursuyla resim eğitimi alırken takip ettiği kadın dergilerindeki görseller unsurları kullanmıştır. Koçak, "Nesne Kadınlar" da iç çamaşırı, mayo ve bikini reklamlarındaki modellerin başlarını keserek "erkekler açısından anlamlı" olan bölümlerini bıraktığı kadınları resmettiğini söylemiştir.



**Görsel 33.** *Nur Koçak-Vitrinler serisi, 1989.*

Nur Koçak 1990'larda Vitrinler serisine başlayan Koçak resimlerine büyük ölçekli fotoğraflar eklemiştir. İstanbul'un mağaza vitrinlerinde gördüğü gerilimi fark edip "Nesne Kadınlar" adlı serisine başlamış eserlerinde kadın objelerini ve kadın görselliklerini kullandığını görülmüştür. Koçak'ın "Vitrinler" çalışmasının çıkış noktası 1989 yılında sanatçı Beyoğlu'nda bir vitrine bakarken karar vermiştir (Bkz. Görsel 33). Koçak için üstü örtülü birtakım şeyler esere dönüştürmek için birer fırsattır görüşünde olmuştur. Amacı yoldan geçen her insanın kolay görmesini sağlayarak akılda daha kalıcı hale getirmektir. Toplum üzerine eleştirileri yapan Koçak eserlerini vitrinler üzerinde gerçekleştirmiştir. Çünkü vitrinler toplumun gözüne anında hitap eden, tüketim alışkanlığının olduğu, moda ürünlerin sergilenip, beğenildiği alanlar olmuştur. Bu yüzden Beyoğlu'ndaki bir mağazanın vitrininde pek çok farklı modellerde iç çamaşırlarını sergilemiştir.

Sanatçı Paris'te sergilediği "Fetiş Nesneler" ve "Nesne Kadınlar" serisine Türkiye'de de devam etmiştir. Eserlerini oluştururken içsel kadınlık düşüncelerini ön plana çıkartmıştır. Kadın kimliğinin yanlış şekillenmesinden ve metalaştırılmasından toplumsal cinsiyet ayrımına kadar olan düşünce yapısını iğneleyici bir şekilde izleyiciye aktarmayı başarmıştır. Nur koçak foto-gerçekçi eserlerini üretirken genellikle kendi çektiği fotoğraflarını kullanmıştır. "Fetiş Nesne" ve "Nesne Kadınlar" serisi fotoğraflardan oluşmuştur. Nur Koçak'ın eserlerinde parfüm şişeleri, iç çamaşırları, ojeler ve rujlar ön plana çıkmıştır (Bkz. Görsel 34-35). Kadınların kullanmış olduğu tüm nesneleri göz önüne bulundurarak aktarımı sağlamaya çalışmıştır.




**Görsel 34.** *Nur Koçak -Mutluluk Resimlerimiz- serisi, 1975-1979.*



**Görsel 35.** *Nur Koçak –Mutluluk Resimlerimiz- serisi, 1975-1979.*

Sanatçı *Fetiş Nesneler'de* popüler tırnak cilası, ruj ve parfüm markalarının albenili fotoğraflarını işlev ve bağlamından koparark anıtsal boyutlarda tuvale aktarırken, *Nesne Kadınlar* da ise iç çamaşırı, mayo ve bikini reklamlarının yüzü olmayan kadınları resmetmiştir. Koçak, genellikle kadın ve kadına dair çalışmaları, Hülya Küpçüoğlu'nun yaptığı röportaj üzerinden sorulan soruya bir imaj olarak kadına

dair şeyleri neden ele aldığını Küpçüoğlu'nun aktardığı satırları ile şu şekilde anlatmaktadır:

> *"1974 yılında "Vivre" parfüm şişesini çalışmaya karar verdiğimde; yakın çevremden, kullandığım nesnelerden ve kendi konumumdan yola çıkmalıyım diye düşündüm. Herhalde bu feminist bir tavırdı, ama o dönmede feminizmin "f" sini bile bilmiyordum. İçgüdülerim bana yol gösteriyordu yalnızca. Paris'te, tüketim toplumunun göbeğinde yaşıyordum. Çokça karıştırdığım dergilerde kadın neredeyse bir eşya konumundaydı. İçerik genç, güzel, bakımlı, cinsel açıdan çekici olun ve gerisine karışmayın diyordu sanki. Bunlar bana çok çarpıcı geldi. Kadının kullandığı nesneleri ve kadının nesne olarak kullanılmasını, bu bağlamda ele aldım. Mutluluk Resimleriniz dizisinde ise, kadını dışlayan bir dünyayı (erkeklerin dünyasını), birbirlerine sarılan ve çiçek tutan erkekleri, yaşadıkları çelişkileri dile getirmek istedim. Vitrinler'e gelince; Orta Doğulu, Müslüman bir toplumun cinselliğe bakışını yansıtıyor, o dizi." (URL-3)*

Koçak eserlerini üretirken toplumun genel bakışında kadının dışlanmışlığına genel bir vurgu yapmaya çalışarak kadınların tarih boyunca zorunda kaldıkları ya da sindirildikleri tüm baskılara bir gönderme yapmıştır. Foto-gerçeklik sanatçısı olan Koçak eserlerini sergilerken insanlara çarpıcı gelen şeyleri gözler önüne sermek olduğunu düşüncesiyle ortaya koyarak sıkışık kalmış pek çok arzu edilen şeyleri özgürleştirmiştir.

### 2.3.3. Füsun Onur

1970 sonrası Türkiye de kavramsal sanatın ve feminist akım düşüncesinin geliştiği dönemler de sanatçı Füsun Onur adı duyurmaya başlamıştır. Resim, yerleştirme sanatı ve heykel alanlarında sınırları zorlayarak gelişimine katkı sağlamış çağdaş sanatçılardandır. Heykel alanının disiplinli ve teknik bir çalışma olması çalışma koşullarının zorluğu ile kadın sanatçılar daha az ilgi görmüştür. Buna rağmen Füsun Onur'un heykel çalışmayı istemesi kendisi için önemli bir rol olmuştur.

Kadın Heykeltıraş kimliği ile sanatçı öncü isimler arasında yer almayı başarmış, alanında oldukça önemli katkıları olmuştur. Onur'un çalışmalarında teknik ve disiplini ile sınırlarını aşmış olması Türk sanat ortamında büyük tartışmalara yol açmıştır. Çalışmalarını gündelik yaşam nesnelerini merkeze alarak değerlendirmiş ve onlara yeni ifade biçimleri ile üretmiştir. Sanatçı ilhamını günlük hayatta karşılaştığı sorunlardan alarak ve çözümlerin cevabını çevresindeki eşyalardan alarak esere

dönüştürmüştür. Herhangi bir eşyayı kendi imgesiyle birleştirerek yeni anlamlar kazandırmıştır. Eserlerinde hazır malzeme kullanmaktan hiçbir zaman çekinmemiştir.

1972 yılında bir yarışma için ürettiği ve maketten esinlendiği "BURASI" yazan bir levha oluşturmuştur (Bkz. Görsel 36). Eserlerinin çoğunda sorgulama, tanımlama ve doluluk-boşluk ilişkileri ya da form çalışmaları ile ilgili olmuştur.




**Görsel 36.** *Füsun Onur- Burası, 1972.*

'Burası' yazan ve yerde duran bu plakada, yazının kişiye ulaştığı bir yapıt görülmektedir. Eseri yorumlarken en çok kullanılanın sezginin kendisi olmuştur. "Burası" çalışması Füsun Onur'un mekân içerisindeki eserleri incelendiğinde en yalın şekliyle kurguladığı eseridir denilebilir. Onur, kimi zaman heykeli alçı gibi klasik malzemelerle biçimlendirse de kimi zaman çevresindeki hazır nesneleri çalışmalarına dahil etmiştir. Füsun Onur'un öğrencilik yıllarında dinlediği ve etkilendiği hocası Hadi Bara'nın aklında kalan sözlerinden biri de şudur; "Önemli olan tasarladığımızı şekillendirebilmek, ama bunun ille de mermerle, tunçla, bronzla, altınla, betonla olması şart değil, şart olan tasarıyı ne yapıp edip en basit hatta dayanıksız ucuz gereçlerle ortaya koymak, onu hayata karıştırabilmek, tasarı herhangi bir gereçle şekillenirse, bir vücuda kavuşursa onu en kıymetli en dayanıklı madenlerle işlemek kolay. Önemli olan yoktan var etmek" derdi (Onur'dan akt. Eyüboğlu, 1976, s. 20). Az bir malzemeyle yoğun sanat eserine dönüştürme fikrinin nasıl gerçekleştiğinden bahseden onur yıllar önce hocasından duyduğu bilgilerle eserlerine hayat verdiğini

düşünmektedir. Bu sebeple eserlerinin yıllar boyu kalıcılığı sanatçı için çok da önemli olmamıştır.



**Görsel 37.** *Füsun Onur-ARTER Temmuz - Fotoğraf: Werner Manschmann, 1983.*



**Görsel 38.** *Füsun Onur Rüküş - Fotoğraf: Hadiye Cangökçe, 2007.*

Füsun Onur'un Arter ve Rüküş eserinde kadın eli değmiş çalışmalar olarak adlandırmak istemesi kadının kırılgan ve naif bir yapıya sahip olduğunu düşündüğünden oluşturmuştur (Bkz. Görsel 37-38). Çeyizlik eşyalarla oluşturduğu

çalışma ile bir arada görmek bir kadının çeyizini ve özlemini hatırlatmak istemiştir. Nesnelerin zihinde yaratım süreci ile ilk görünenin düşsel bir yolculukla ortaya çıktığını ifade etmeye çalışmıştır eserlerinde. Ona eşlik eden akılcı yapının gerçek bir güç ile yoğrulduğunda alışılmışın dışında olduğunu göstermiştir. Çalışmalarında yansıttığı imgesellik görüntüden daha önem verdiği nesnelerin çok da yeterli olmadığını önemli olan anlık bir varoluş ya da yitirilmişlik gibi duyguları sergilerken oluşum sürecini adım adım yaşatmak istemiştir.

Füsun Onur eserlerini her an karşımıza çıkabilecek nesneler ile oluşturmuştur. Çalışmalarında kendi kurallarını ve kuralsızlıklarını çok güzel ifade etmiştir. Feminist bir sanatçı olduğu iddia edilemez fakat malzemelerini seçerken kadın oluşunun etkileri fazlasıyla görülmüştür. Geleneksel ya da modern heykel anlayışının etkilerinden uzak kalmış, hazır nesneleri kullanarak eserleriyle kişi arasına fetişist bir ilişki koymayı başarmıştır.

### 2.3.4. Nil Yalter

Günümüzde feminizm ile çalışmalar üreten sanatçılardan Nil Yalter 1970'lerde Feminizm öncülerindendir. Eserlerinde kadın yaşamının zorluklarını vurgulayarak kadınının yaşam mücadelesi ile dikkat çekmeye çalışmıştır. Feminizm; kadının toplum içerisindeki sosyal düzenin değişimini sağlamak adına adaletin ve eşitliğin arayışı olarak ifade edilmiştir. Birinci dünya savaşı sonrası kadınların eşit haklara sahip olması, birçok konuda güçlü değişimlere yol açtığını görülmüştür. Sosyal hakların yanı sıra sanatsal alanda sahip oldukları eşit hakları savunan birçok kadın sanatçı Feminist sanat adı altında etkinliklere adım atmışlardır.

Türkiye'de çalışmalarını üreten Nil Yalter, feminist grupları içerisinde genelde bulunmasa da kişisel anlamda çeşitli disiplinlerden yararlanarak eserler üretmiştir. Performans sanatı, resim, fotoğraf ve enstalasyon gibi alanlardan da birçok sanat pratikleri üzerinde durmuş kendine özgü işler çıkartmıştır. Genel olarak tüm eserlerinde kişisel ve otobiyografik sayılabilecek üsluplar görülmektedir. 40 yıldır devam ettiği sanat hayatının büyük bölümünü göçebelikle geçirmiş, kadınları sosyal ve etnik açıdan değerlendirmiştir. Dolayısıyla bu durumunu teknoloji ile ifade etmesi sanatında ki durumunu her zaman güncel tutabilmiştir. Sanatçı da bu noktada kendini özgür kılmıştır; yeni araçlarla kendini ifade etmekten, araçtan araca geçmekten, dilleri

birleştirmekten korkmamıştır (Tezkan, 2009). Dolayısıyla Yalter, eserlerine toplumsal olayların ve etnik kültürün izlerinden yer vermeye çalışmıştır. Ailesinden kaynaklı yerleşik bir yaşamın içinden gelmediğini dile getiren sanatçı eserlerinde disiplinler arası sanat kavramlarıyla üretimler yaptığı görülmektedir. Sanatçının Feminizm akım ile tanışması üzerine kendinde kişisel kadın dayanışma güdüsü oluşturması ve topluma faydalar sağlamış olması oldukça duyarlılık gösteren bir davranış olmuştur.



**Görsel 39.** *Nil Yalter, Göbek Dansı Videosu, 1975.*

Nil Yalter, 1974'te "Başsız Kadın veya Göbek Dansı" isimli ilk video çalışması, Centre Pompidou Müzesi, İstanbul Modern ve Verbund gibi önemli koleksiyonlarının parçası olarak Paris Modern Sanatlar Müzesinde de sergilenmiştir (Bkz. Görsel 39). René Nelli'nin "Erotique et Civilisations" adlı kitaptan ele aldığı bir metni sanatçı kendi göbek deliğinin çevresine, siyah keçeli kalemle "Kadın hem dışbükey hem de içbükeydir…" yazısının olduğu video görüntüsüdür. Metnin kökeni Afrika'nın belirli bölgelerinde yaygın şekilde gerçekleştirilen kadın sünnetine yönelik etnografik bir analizdir. "Yaklaşık 20 dakikalık siyah beyaz video, doğurganlığı artırmak adına imam tarafından karnına tılsımlı yazılar yazılan Anadolu kadınının durumuna gönderme yapmaktadır. Videoda kameranın konumu sabit olmakla birlikte görüntünün merkezinde göbek deliği yer almaktadır. Sanatçı kendi gövdesine söz konusu metni yazar belinin aşağısında beliren etekte de aynı metin yazılıdır ve ardından yazıyla kaplı

bölge göbek dansı yapar. Yalter, kendi bedeni yaralanmış kadın egosunu sahnelemede araç olarak kullanmıştır. Video çalışması temelinde Anadolu kadınının içinde bulunduğu duruma işaret ederken ataerkil yapının baskısına maruz kalan kadının doğal zevklerinin yok olmasına itiraz etmektedir" (Tezcan, 2009). Sanatçının sergilemiş olduğu canlı performans Anadolu kadının eleştiriye kolay maruz kaldığı ve yaşadığı yerin geleneksel bir yaşam biçimi içerinde olmasına karşılık verdiği bir tepki biçimidir. Nil Yalter'in eserlerinde feminist akım etkileri sıkça görülmektedir.

Sanatçının Harem isimli çalışması ise fotoğraf ve enstalasyondan oluşmuştur (Bkz. Görsel 40). Çalışmasında Harem de iki genç kızın 24 saati nasıl geçirdiği anlatılmıştır. Kadının yaşam alanına ve özel alanına vurgu yapılmak istenmiştir. Harem de dışarı çıkmak yasaktır dolayısıyla dışarıya açılan pencereler arasında boşluklar bulunmaktadır.




**Görsel 40.** *Nil Yalter, Harem1, 2011.*

Sanatçı 1980'de oluşturduğu "Harem" adlı çalışma, Yalter'in yazdığı ve seslendirdiği Harem Masalı, kadının toplumdaki konumunu gösteren görüntülerden oluşmaktadır. Her detayın kendine ait bir işlevi olduğu karmaşık yapılı bir sistemdir. Çalışmada, günlük yaşamdan imgeler kullanarak kadın bedeninin gün içindeki işlevini sorgulamaktadır. Nil Yalter için feminizm, Marksizm'den ayırmaz kadın için özgürlük mücadelesi bireysel ekonomik bağımsızlık açısından önemli bir faktör olarak değerlendirmektedir. (Tezcan, 2009). Bu bağlamda düşünüldüğünde sanatçının harem adlı çalışması o dönemin günlük hayattan kesitlerini oluştururken öte yandan kadının ekonomik ve kültürel yozlaşmasına da vurgu yapmaktadır.



**Görsel 41.** *Nil Yalter, Rahime, Türkiye'den Kürt Kadın (detay), 1979.*

Rahime, "Kayıt Dışı" sergisinin en önemli parçası olarak yerini almış bir çalışmadır (Bkz. Görsel 41). Hikayesi oldukça trajik olan Rahime'nin Diyarbakır da bir köyde yaşadığı bilinmektedir. 13 yaşında evlendirilen ve 14 yaşında kız çocuğu olan Rahime'nin fotoğrafı görülmektedir. Nil Yalter köyünden şehre taşınmak zorunda kalan ve şehir hayatında yaşam koşullarını kolaylaştırabilmek için çalışmak zorunda olan, evlere hizmetçilik için giden bir kadını konu edinmiştir. Onun zorluklarla başa çıkabilme çabasının yanında hayata karşı gülebildiğini fotoğraf karesine yansıtmıştır. Eserinde fotoğraf, kolaj ve desenlerden yararlanmıştır.

Nil Yalter'in ilk kişisel sergisinde yer alan çalışması "Toprak Ev" adlı mekâna yerleştirme yaptığı çalışması olmuştur (Bkz. Görsel 42). Sanatçı bu çalışmasında göç konusunu ele almış ve taşınabilir bir göçmen çadırını sergilemiştir. Keçe kaplama ile taşınabilir hale gelen bu göçmen çadırı kadın eliyle yapılan bir dünya içinde barındırdığı fikrini aktarmaktadır.



**Görsel 42.** *Nil Yalter, Toprak Ev, Paris Modern Sanatlar Müzesi, 1974-1977.*

1973 yılında sergilenen "Toprak Ev" bir yerleştirme eseridir durumundadır. Nil Yalter, çalışmasında göçebe hayatındaki evin durumunu ve göç hayatının çadır ile bileşenindeki kadının gücünü bir mekân olgusunda yerleştirerek soruna vurgu yapmak istemiştir. Kadının belirli bir sınırlar içerisinde yaşadığı, özgür olmadığını ve kendi içerisinde bir dünya barındırdığı dikkat çekmektedir. Kullandığı malzeme ile o dönem kültürünü yansıtan sanatçı eserine biçim eklemiştir.

Nil Yalter eserlerini canlandırırken ya da farklı disiplinler ile sergilediği çalışmaların da öz Türk kültüründen bağımsız davranmamıştır. Feminist bir sanatçı olan Yalter araştırmacı yaklaşımları ile topluma ve kadına ait duyguları ifade etmekten ve yön vermekten asla geri durmamıştır. Fotoğraf, resim, video ya da kolaj gibi farklı teknikleri bir araya getirerek eser üreten sanatçı dönem kültürünü yansıtan ve insanların mücadelesini gözlemleyerek kayıt altına aldığı eserleri gözle görülmektedir.

Toplumun bir parçası olarak her bir kişinin var olmaya çalışması sanatçı için büyük önem taşımaktadır. Kadının tarih boyunca vermiş olduğu yaşam mücadelesi sanatçı gözünden değerlendirmeler ile yansıtılmış, kendisinin de bir göçmen olduğunu göz ardı etmeden sanatına katkıda bulunmuştur. Sanatçının yurtiçi ve yurtdışında birçok sergide yer aldığı ve kendi kültüründeki kadın sorunlarına değindiği görülmüştür. Ülkesinde yaşanan sorunların konuşulmadığının farkında olan sanatçı, gerektiği önemi

görmediği için sessiz kalan kadınlara yönelik adımlar atmış, devlet birimlerince görüşmüş olduğu ve kamuoyuna yaptığı bilgilendirmeler ile ilgili eserleri hala karşımıza çıkmaktadır.

Sanatçıların toplumda kadının yer edinebilmesi için verdiği mücadele gözle görülür derecede olmuştur. Eserlerine yansıttıkları ideolojik, etnik, kültürel ve kişisel baskı sonucunda düşüncelerini hayata geçiren kadın sanatçıların çalışmalarını birçok mecrada görmekteyiz. Kadının ikinci planda tutulduğu aslında hayatın tamda merkezinde olan varlığına dair çalışmalarıma yansıttığım eserler uygulama bölümünde yer verilmiştir.

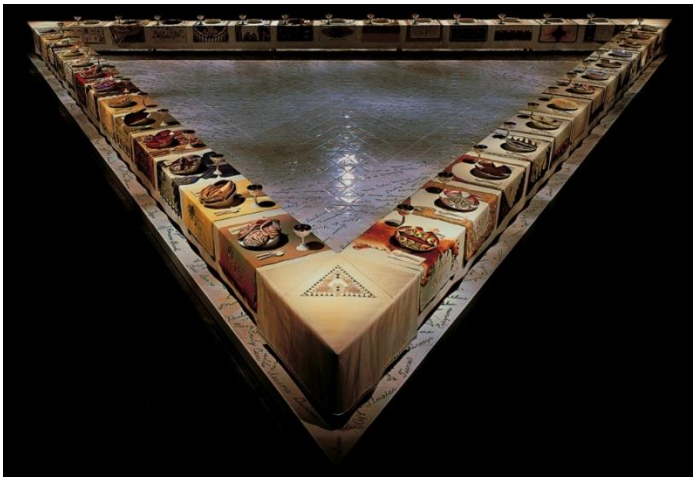
### 2.3.5. Judy Chicago

Feminist sanatçılar arasında en dikkat çeken isimlerden birisidir Judy Chicago. Erkek egemenliğinin baskın olduğu toplumda kadınların varlıklarıyla her daim yeni işler yapabilecekleri inancı sanatçıda hâkim olmuştur. Toplumun bir parçası olarak; Chicago'nun temel hedeflerinden biri de erkek sanatı nasıl ki tarih boyunca kadınların ilgisini çektiyse, kadın sanatının da erkeklerin ilgisini çekebileceğini göstermekti. Çünkü o "ben bazı feministlerin aksine, kadın sanatının erkekler tarafından anlaşılabileceğine, anlaşılması gerektiğine ve kadın deneyimlerine ilişkin kadın sanatının, erkeklerin kadını anlama kapasitesinin artmasına ve insan deneyimini oluşturan şeyi anlama perspektifinin genişlemesine katkı sağlayacağına inanıyorum" diyordu (Chicago, 2010, s. 165).

1970'lere damgasını vuran Art News dergisinde "Neden Büyük Kadın Sanatçılar Yok?" başlıklı makalesinde yayınladığı The Dinner Party adlı esntalasyon çalışması büyük ses getiren eserlerden biri olmuştur. The Dinner Party çalışmasının oluşum süreci hakkında sanatçı Chicago şunları söylemiştir;

> *"Kolejde öğrenci iken, The Intellectual History of Europe (Avrupa'nın Entelektüel Tarihi), konulu bir ders aldım. Saygın bir tarihçi olan profesör bize en son derste kadınların bu konudaki katkılarını anlatacağına dair söz verdi. Bütün bir dönem bunun için bekledim ve nihayet son ders geldi. Profesör derse geldi ve "Kadınların katkısı mı? Hiç" dedi. Bu olumsuz değerlendirme beni gerçekten kahretti. Zira ben sanat tarihine katkıda bulunmak isteyen genç bir kadın idealisttim. Benden önce bunu yapan kadınlar olmamışsa bile ben nasıl bir ilk olacağımı farz edebilirdim? On yıllık bir uğraş sürecinden sonra, ciddi bir sanatçı olduğumu kanıtlamak amacıyla tarihi incelemeye*

*ve profesörün sözlerini araştırmaya karar verdim. Sanat alanında kadınların faaliyetleri ile ilgili çeşitli belgeleri bulup çıkarmam uzun sürmedi ve kadınların insanoğlunun tüm ilgi alanlarında rol oynamış olduklarını gördüm. Daha fazlasını buldukça hem kendimin hem de profesörün sözlerini sorgulamamış olan arkadaşlarımın yıllarca böyle bir yalana inandırılmış olmasına giderek daha çok kızmaya başladım. Bu nedenle, kadınların başarılarını ön plana çıkarmaya karar verdim. Sonuçta değişik malzemelerin ve tekniklerin kullanıldığı, anıtsal bir eser olan, 1 milyon kişinin gördüğü "The Dinner Party" ortaya çıktı. Birçok kimse bana The Dinner Party'den sonra yaşamlarının değiştiğini belirtti. Özellikle 1980'de Brooklyn Müzesi'nde sergilenmesinden sonra The Dinner Party etrafında geliştirilen tartışmalara tamamen hazırlıksızdım. Başlangıçtan itibaren, yapılan eleştiriler ile ziyaretçilerin tepkisi arasında çarpıcı bir ayrılık vardı. Carol Duncan, Modern Sanatlar Müzesi: Bir Erkek Dünyası adli eserinde şöyle diyor: Modern sanat tarihi çok açık ve ustaca, erkeklere ayrıcalık tanıyacak biçimde inşa edilmiş bir yapıdır… Kadınların sanat tarihinden dışlanmasına neden olan sadece önyargılı müze idarecileri (ki bunlar diğer kimselerden daha fazla önyargılı olmaz) değildir. Kadınların, kadın olarak sanat ortamında bir yere sahip olabilmek için böylesine güçlü otoriter bir geleneğe karşı koymaları kolay bir iş değildir… Tüm sanat dünyası, sanat okullarıyla, eleştirmenleriyle, satıcılarıyla erkek sanatçılar dışında (birkaç istisna ile) her şeyin varlığını yok sayacak bir şekilde yapılanmıştır."(Judy Chicago "Akşam Yemeği Partisi", 2017)*



**Görsel 43.** *Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi, Seramik, Porselen, Tekstil, 1974–79.*

Üçgen formundaki masada tarih ve mitolojiden gönderme yapılmış eserler bulunmaktadır (Bkz. Görsel 43). 33 adet temsili masa hazırlanmıştır. Bu oturma düzeneğinde tabak, peçete ve masa örtüsü yerleştirmesinde görüldüğü gibi çalışmanın görüntüsü kadının vajinasına benzetilmiştir. Ayrıca Hristiyanlıktaki teslis inancına atıf

yapılmıştır. Çalışmada işlemeli örtüler ve dantellere yer verilmiştir. Yemek masasının tabanında bulunan porselenlerde yine tarih içerisindeki 999 kadının sembolik imzaları görünmektedir. Judy Chicago, çalışmasında kullandığı dili oluştururken el sanatları alanından yararlanmış yanı sıra sanatçı ressam Georgia O'Keefe'nin resimlerinden ve motiflerinde biçimlendirdiğini söylemiştir. Kadınlık sembolleriyle donatılmış bu anıt Kadın sanatı için önemli eserler üreten Judy Chicago'nun "The Dinner Party" adlı çalışması hem biçim hem içeriği ile sanatın tarihindeki erkek egemenliğine yönelmiş büyük bir tartışmayı beraberinde getirdiği bilinmektedir.

# 3. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI

## 3.1. Kavramsal Çerçeve

Sanatın içeriğinde daha çok ‘ne’yin kullanıldığı ilgili fikrin ortaya atılması Duchamp’ın hazır-nesne yapıtı ile başladığı düşünüldüğünde, sanat ortamının dönüşümlere ve değişimlere uğradığı aynı zamanda özgür fikirlerin ortaya çıkması söz konusu olabilmektedir. Kavramsal Sanat gelişimini farklı fikirler ile devam eden eserlerin farklı ortamlarda sergilendiği, mekân olgusundan sıyrılıp tamamen sanatçının iç dünyasını, kimliğini ve toplumun kültürel ya da duygusal durumuna göre eserlerin ortaya çıktığı görülmektedir.

Sanat kimi zaman düşünsel kimi zaman fiziksel eylemlerle meydana gelen ya da getirilen kimi zamanda farklı kültürel dayatmaların sonucu olmuştur. Bu düşünce günümüz sanat eserleri üzerinde kavramsal bir yapı oluşturup şekillendirirken sanatın dönüm noktalarının gelişimine de adım atmıştır. Kavramsal Sanat, alışılmışın dışındaki biçimselliğinden, estetiğin hazzından çok başka yere konumlandırılmıştır. Böylelikle kavramın temeline ve anlatılmak istenen düşünce nesnesine odaklanılmıştır. Düşünsellikle oluşan bir sanat eseri anlamını ve özelliğini önemli kılacak bir malzemeye ya da araca ihtiyacı olduğu ve bunu aktaramadıkça, zihinsel performansı tek başına biçimlendirilemez gibi düşünülse de ancak kendi halinde kalabileceği düşünülebilir.

1960’lardan günümüze gelirken sanatsal alanda birçok sanatçı, kendi bedenini sanatın nesnesi olarak kullanmış aynı zamanda malzeme olarak kadınsal imgeleri de eserlere dönüştürerek yapıtların etkisini artırmaya çalışmıştır. Kadın imgeleri, sanatın birçok alanında yer almış ve çeşitli yöntemlerle anlatım dili haline gelmiştir. Hatta mitolojik görselleştirmelerde de sıkça yer almıştır. Eski dönemlerden bu günlere yansıyan sanatsal yapıtların çoğunda kadın imgelerine yer verilmesi, kadınsal görsellerin ilgi çekiciliği ve estetik beğeninin odağı olması noktasındaki kullanımları bakımından, hazırlanan bu tezin uygulama kısmına kavramsal içerikte kaynaklık etmektedir. Kadınsal imgelerin nesneleşerek sanatsal alanda kullanılmasında kimi yapıtlarda kadının bireyselliğini değersizleştirmeye yönelik görüntülere yer verilmesi söz konusudur.

Hazırlanan tez içeriğinin kavramsal sanatın bütünsel yapısında kullanılan malzemeler ve anlamsal dinamizmine yönelik vurgunun görsel kurgular aracılığı ile ifadeye dönüştürülmesi bakımından uygulama çalışmaları yapılmıştır. Yapılan çalışmaların kapsamında kavramsal yapısını vurgulamak üzere kadınsal imgelerden yararlanılmıştır. Özellikle kadının kişiliğine yönelik saldırı niteliğinde görsel biçimlerde oluşturulmasına dair tepki niteliğinde kurgular geçekleştirilmiştir.

Kavramsal Sanatın beslendiği nesnel olguların yanında parça bütün ilişkisi ve özelden genele doğru anlam sarmalları üzerinden anlatım dili oluşturulmaya çalışılmıştır. Yapıtların nesnel bütünlüğünü çerçeve, gazete haberler, şişeler, ampuller, strafor parçalar, el ile oluşturulmuş kadınsal imgeler, kesilmiş fotoğraflar, kibrit ve oyuncak bebek gibi çeşitli malzemeler kullanılmıştır. Bu malzemeler kadınsal imgeleri destekleyen ve görsel olarak ifadeyi güçlendirmek için kullanılmıştır. Uygulama çalışmalarının isimleri, görselleri ve ifade konuları ile ilgili analizleri bu bölümün kapsamını oluşturmaktadır. Betimsel anlatımla niceliksel yapının değerlendirilme süreci, uygulama çalışmalarının oluşum süreci ve görüntüleri eşliğinde sunulmuştur. Toplamda 15 kurgusal düzenleme ile uygulama çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bazı çalışmalarda birden fazla açıdan çekilmiş fotoğraflar yer almaktadır. Sanatsal yaklaşıma atıfla ilk 10 çalışma, çerçevenin kapsayıcılığı ile yine çerçevenin sınırlarını zorlanması üzerinden oluşturulmuştur. Aynı zamanda ürün reklamları serisinde kurgusal fotoğraf çekimleri yapılmıştır.

### 3.2. Kadın Kibrit Gibidir!

Geçmişten bugüne kadının üzerinden yapılan haberlere bakıldığında kadının toplum ve kamu alanlarında zihinlere empoze edilen konumu aşağılayıcı, dışlayıcı, benzetme ifadeleri ve nesne olarak değersizleştirilmesi söz konudur. Bu çalışmada yansıtılmaya çalışılan kadın imgesi bir erkek tarafından gazetede manşetlenen sözler üzerinden "Kadın kibrit gibidir, az çakarsan ateş almaz" cümlesine eleştirel bir yaklaşımda bulunulmuştur (Bkz. Görsel 44). Kadının toplum tarafından sürekli maruz kaldığı duygusal ve fiziksel şiddetin her alanda olduğu gibi kamuya açık gazete manşetlerinde, internet ve televizyon gibi ortamlarda da destekleniyor olduğu görülmektedir.



**Görsel 44.** *Esra Arslanoğlu, "Kadın Kibrit Gibidir!", Karışık Teknik, 6 adet 35x50 cm. 2021.*

Siyah çerçevenin iç kısmında görülen silikleşmiş görüntüler, manşetteki sözün ardından devam eden kötü yaklaşımların magazin içerikli anlatılar aracılığı ile şiddeti destekler niteliktedir. "Kadın kibrit gibidir, az çakarsan ateş almaz" gazete yer eden manşet cümlesi ile öncelikle kadının nesne olarak benzetme yapma durumu görülmektedir. Kadın kibrit gibi ince, zayıf ve narin olarak yorumlanmış ancak başka biri tarafından çakılabildiği, bu çakılmanın kuvvetine şiddetine göre şekil alacağı gibi anlamların çıkarılması mümkündür. Cinsel şiddeti de içinde barındıran bu cümlenin aşağılayıcı tutumuna karşılık çalışmayı üretirken kadın tarafından yakılan kibritin cümleyi yok etme eylemi içinde çakma, yakma, tutuşma, alev alma ve sonunda yok olma durumu, anlamın oluş sürecini yansıtmaktadır. Çalışmanın kavramsal yapısına bakıldığında, aşağılayıcı cümlelerle yaratılan ortamda bir gazete parçası bile olsa kadına yapılan psikolojik ve fiziksel şiddetin, canı yanan kadının ateşle irdelenmesi söz konusudur.

### 3.3. Ampüller

Nesnel algının içerisinde yer alan bugün sanatın tartışılan konusu olan erotisizm ile kadın üzerinden yapılan anlatıların sanat yapıtlarının köklü bir geçmişe dayandığını söylenebilir. Cinsel içerikli çıplaklık üzerinde durulan görseller, anlatılar ve yazılı metinler özellikle magazinel bir unsur haline getirilmiştir. "Ampül" adlı çalışmada (Bkz. Görsel 45) gazete manşetleri ile devam eden cümlenin ampüllerle metaforik anlamda kullanılan gögüs ile ilişkilendirilmiştir. "Tanga'nın üstü bile fazla ampulleri güneşe gazla" cümlesi ile manşet edilen çıplak kadın görseli, magazinel anlamda dikkat çekme uğruna kadın erotizmi vurgulanmıştır.




**Görsel 45.** *Esra Arslanoğlu, "Ampuller", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021.*

Bu dikkat çekme çabası kadın imgeleri ile kadının değersizleşmesine yol açmaktadır. Yapılan çalışmada manşetin yer aldığı gazetenin buruşturulmuş halinin merkezinde ampüllere atıf yapılmıştır. Buruşturulmuş gazete kağıdı parçaları aslında değersiz olan gazetenin kendisini ifade eder. Çerçeve üzerine eklenen diğer kadın görselli buruşmuş gazete kağıtları ile sürekli tekrar eden bu düşünceye dahil edilmiştir. Kadın göğüslerinin ampüllere benzetilerek manşet yapılmasına tepki olarak büyük boyutta ampül kullanılmıştır. Çıplak kadın görselinde de göğüs uçları kırmızı nokta ile işaretlenerek hem tepki hemde uyarı anlamında düşünülmüştür. Kadın bedeninin cinsel erotizminden faydanılarak yapılan gazete haberleri, kadının nesnel bir unsur şeklinde kullanılması bakımından değersiz bir görsel niteliğine dönüşmesi söz konusudur. Erotik nesne ister göğüs ister kalçalar ya da ayakkabılar veya korseler, bir

duruş veya görünüm tipi olsun, cinsel hazzın veya kışkırtmanın imgelemi erkekler tarafından kadınlar hakkında ve yine erkeklerin beğenisi için yaratılmıştır (Nochlin, 2021, s. 138).

### 3.4. Bakire mi?

Görsel 46'da kadın bedenine ve cinsel anlamda saldırı niteliğinde sayılabilecek magazinel gazete manşetlerinden bir diğer örnek bulunmaktadır. Kadın varlığını, haber adı altında yarı çıplak ünlü kişilerin üzerinden yapılması, daha öncede bahsedildiği gibi bu haberi yapan gazetenin değersizliğini yansıtmaktadır. Çalışma kapsamında da bu durumu vurgulamak üzere manşetin yer aldığı gazete kağıdının buruşturularak kullanılmasının yanında çevresinden dolanmış kırmızı kurdale bulunmaktadır. Gelinin beline bağlanan kırmızı kurdale, bakireliğin temsili olarak toplumun algısına hitap etmektedir. Bir nevi dokunulmamış bir paket muamelesi yapılan kadınlara yönelik bir gelenektir. Aslında toplumsal bir sorun olsa da geniş bir kitle açısından hassas bir konudur. Aşırı hassasiyet gösterilen bakireliğin, ulu orta kadın görselleri ile birlikte kullanılması kendi içinde çelişki yaşayan toplumun bakış açısını da yansıtmaktadır.




**Görsel 46.** *Esra Arslanoğlu, "Bakire mi?", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021.*

Yapıt içeriğinde kırmızı kurdalenen anlamsal boyutu ile manşetteki umursamaz yaklaşıma tepki gösterilmesi ve işaret edilmesi amaçlanmıştır. Haber içeriğinde kadın imgelerinin ve görsellerinin saygısızlık boyutunda kullanımı, toplumun kadınlara olan bakış açısını ve anlayışını da etkilemektedir. Her yerde olduğu gibi gazetelerde de kadının değersizleştirme çabası sıkça görülmektedir. Kurdalenin gelinlere takılmasının ötesinde çocuk gelinlerde görülür olması, neredeyse çocuk gelinlerin bir simgesi haline getirilmesi söz konusudur. Gazetelerdeki haber nitelikli magazinel manşetlere bakıldığında çocuk gelinlerin de önemsizleştirilmesi durumu oluşmaktadır.

### 3.5. Çocuk Gelin

Kadının henüz kadın olmadan önceki yaşlarında bile kadın muamelesi gören çocukların, geleceğin kadını olarak değerlendirildiği bir anlayışla uygun olmayan bir şekilde evlendirilmeleri söz konusudur. Bu zorlamanın altında kültürel mantıksızlığın ötesinde kız çocuğunu bir yük olarak gören ailenin ondan kurtulma çabası da bulunmaktadır. Benzeri düşünceler ile çok erken yaşta evlendirilmeye çalışılan, nasıl olsa geleceğin kadını olarak görülen ve hiçbir söz hakkı olmayan kız çocuklarına değinen kavramsal çalışmada, önemsiz gazete haberi ile temsili imgeler bulunmaktadır (Bkz. Görsel 47).




**Görsel 47.** *Esra Arslanoğlu, "Çocuk Gelin", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021.*

Her ne kadar haber niteliği olarak da değersizleşen çocuk gelinlerin, toplumsal sorunların temelinde önemli bir durumdur. O yaşta kadın olmaya zorlanan çocukların, psikolojik gelişimleri ve hayatta var olma çabaları bakımından sıkıntılı zamanlar

geçirmektedirler. Kendileri henüz çocukken üzerine bir de çocuk yapmaları zorlanmaktadır. Henüz bilişsel gelişimini sağlayamamış olan çocukların yetiştirmeye çalışacağı çocukların da gerekli ilgiyi ve çocukluğu yaşayamayacakları gibi bir kara döngünün devam etmesi söz konusudur.

Çalışma kapsamında malzeme olarak kullanılan imgeler çocuk gelinlere atıfla kullanılmıştır. Görselde, yeni gelinlere bakireliğin bir işareti olarak kullanılan kırmızı kuşak ile birlikte çocuk gelinleri temsilen oyuncak bebek konumlandırılmıştır. Kırmızının dikkat çekme ve uyarma etkisi altında, çocuklara yönelik zorlayıcılığı temsilen yapay el objesi kullanılmıştır. Bu el, aile ve toplumun baskılayıcı yapısını yansıtırken aynı zamanda çocuğun sesini ve soluğunu kesen bir unsurdur. Gazete haberlerinde bu konu ile ilgili haberler ve yorumlar yapılıyor olsa da geniş bir kitle kapsamında çok da anlaşılabilinmiş değil. Beyaz gelinliği temsilen de tül ile kapatılan çalışma sonlandırılmıştır. Gelinliğin beyazlığı durumu aklayamasa da, aslında üzeri örtülen saflık ve iyiliğin giderek azalmasıdır. Mutsuz çocuklar, mutsuz ve huzursuz toplumun temelini oluşturmaya başlayacaktır. Bu da insanlığın bilincini olumsuz yönde etkilemektedir.

### 3.6. Mini Etek

Görsel 48'de kadın kıyafetleri üzerinden oluşturulmuş magazinsel bir gazete haberine atıfla oluşturulmuş bir kurgu görülmektedir. Mini etek giyen kadın dişçinin güzelliğine atıfla erkek hastaların sıraya girdiği üzerine bir haber yansıtılmaktadır. Bu haberin içeriğinde erkeklerin güzel kadın merakına dikkat çekerken mini etek üzerinden kadının haber nesnesi olarak kullanılması söz konusudur. Yapılan çalışmada haberin mini etek üzerinden yapımına atıfla gerçek etek üzerine yapay el eklenmiştir. Eklenen yapay erkek eli ile kadınların ve kıyafetlerinin üzerinde hakimiyet kuran erkek egemenliğine atıf yapılmıştır. Erkeklerin ilgisini çeken kadın erotizminin etek üzerinden aktarılarak kadının cinsel nesne olarak değersizleştirilmesi söz konusudur.



**Görsel 48.** *Esra Arslanoğlu, "Mini Etek", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021.*

### 3.7. Dudak Serisi

Görsel 49'da oluşturulan kurgu, kadın imgelerinden oluşan gazete haberlerinin kadınlar üzerinden gazete satışlarını artırma çabasının anlamsızlığını göz önüne serilmiş halidir. İnsanların bilgi içerikli haberler yerine sadece cinsel içerikli görselleri izlemek için satın aldıkları gazetelerin önemsiz ve anlamsız hale gelmesi durumu da yansıtılmaktadır. Buruşturulmuş gazete haberlerinin arasında kırmızı dudak ve kalpler ile anlamsız ve değersizleşen gazetelerin kadın imgeleri üzerinden ilgi çekmeye çalışmalarını göstermektedir.





**Görsel 49.** *Esra Arslanoğlu, "Dudak Serisi", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021.*

Kendi içinde çıplak kadın görselleri ile anlamsız haber içerikleri oluşturan gazeteler, kadın imgelerinin yanında manşetlerde de cinselliği çağrıştıran yazılar ile magazinel bir yaklaşımla dikkat çekmeye çalışmaktadırlar. Toplumunu değerli bireyi olan kadınlara saygısızlık niteliğinde olabilecek bu haberler, kadının erotizminden faydalanmak üzere yapılan faaliyetlerdir. Gazetelerdeki görsellerin yanında kırmızı dudakların yer alması, kadınsal imgelerin ironik bir şekilde vurgulanmasını amaçlamıştır. Rastgele dağınık bir ortamın düzenlenmesi, her yerde fütursuzca kullanılan görsellerin asıl amaca yönelik tepkiyi ortaya koymak için değerlendirilmiştir.

### 3.8. Güzel Görmek (Looking Good)

Güzel görmek ile güzel görünme arasındaki ilişkiyi kurmaya çalışan görsel 50'deki çalışmada, buruşturulmuş ve değersizleştirilmiş gazete kağıtlarının renkli strafor ile "looking good" yazısının çevrelemesi şeklinde bir düzenleme yapılmıştır. Bu düzenlemede yansıtılmak istenen konu, gazetelerdeki kadın görselli içerikli haberlerin iyi veya kötü algısının düşündürülmesidir. Gözlük ile bakış açısı vurgulanırken, gözlük içindeki dudaklar ile kadınsal görüşün ironik yaklaşımı vurgulanmıştır.




**Görsel 50.** *Esra Arslanoğlu, "İyi Bak", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021.*

İnsanların bakış açısını bir vurgusu olarak çalışma içeriği zemin yüzeyinde düzenlenmiştir. Gazete haberlerinin kadın imgeleri ile dolup taşarken kavramsal bir yapıya dönüşen kurgular, sanatsal bağlamda kadının imgesel anlamda sürekli olarak kullanıldığının da yansımasıdır. Her ne kadar görsel açıdan estetik bir görünüme sahip imgeler kullanıldığı düşünülse de kapsamında kadın imgelerinin nesnel amaçlı ve sadece hoş görüntü oluşturduğu düşüncesi, kadınların bireysel olarak toplum algısında değersiz görülmesine sebep olmaktadır. Bu yüzden iyi düşünerek iyi bir görüşe ve algıya sahip olunması gerekmektedir. Bu yönde görsel algı oluşturulmadır.

### 3.9. Algıda Güzel Kadın

Yapılan çalışmaların temelinde güzellik algısına ve düşüncesine yönelik vurgular yer almaktadır. Bu anlamda görsel 51'de geçmişten günümüze ve hatta mitolojik anlamda güzellik algısına hitap eden kişiliklerin, günümüz güzellik algısını oluşturma çabasındaki süreci kurgulanmıştır. Kadın imgelerinde ön plana çıkan görsel unsurlarından biri dudakların kırmızı olarak kullanılması, diğer çalışmalarda olduğu gibi hem kadınsal imgeye dikkat çekme hem de bu imgelerin kullanımına tepki göstermek amaçlı kullanılmıştır. Güzellik anlayışına karşı duruşuyla ve yaşadığı olumsuzluklarla bilinen ressam Frida Kahlo'nun, 1960'lı yılların güzellik anlamında ön plana çıkarılan Marilyn Monroe görseline bakışı ile sorguladığı düşünülebilir. Ayrıca mitolojik bağlamda güzellik tanrıçası Afrodit'in görselinin de bu kurguda yer

alması ve kurgudaki karakterlerin tarih sürecinde yok olması, güzellik algısının göreceli ve geçiciliğini vurgulamaktadır.



**Görsel 51.** *Esra Arslanoğlu, "Algıda Güzel Kadın", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021.*

Çalışma kapsamında kullanılan kozmetik unsurlar aracılığı ile kadınların güzelleşme çabasının da ne denli geçici veya anlamsız olduğu ifade edilebilir. Kadın imgelerine oranla büyük boyutlarda konumlandırılan dudaklar ve üzerindeki ruj görsellerinin renkleri aynı değildir. Dudaklar kırımızı, rujlar ise açık kahverengidir. Günümüzde güzelliğin ancak kozmetik ürünler ile sağlandığı algısına atıfla bu renk farklılığı kullanılmıştır. Görünen ile görünmeyenin birbirinden farklı olduğu bilinse de kendisini daha güzel ve çekici gösterme çabası kadınlar açısından önemsenen bir durumdur. Bu duruma değinen ve dikkati güzellik algısının yanılgısına dikkat çekmeye çalışan bir yaklaşımla kurgulanmış ve düzenlenmiştir.

### 3.10. Kara Kızın Suskunluğu

Görsel 52'de siyahi bir mankenin el ve yüzü ile çekilmiş fotoğraflarının kavramsal düzlemde bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş bir çalışma görülmektedir. Yan tarafındaki devam çalışmasında da karanlık eller üzerinden beyaz bir elin susturmaya çalıştığı kırmızı dudak yer almaktadır. Kadınların dünya genelinde değersizleştirilerek susturulmaya çalışılması ve buna ırkçılığın da eklenmesi ile birlikte, çalışmanın ana unsuru olan beyaz ırkın koyu tenlilere olan yaklaşımı vurgulanmaktadır.



**Görsel 52.** *Esra Arslanoğlu, "Kara Kızın Suskunluğu", Karışık Teknik, 2 Adet 35x50 cm. 2021.*

Yeryüzünde var olma savaşı veren insanlığın rengi yüzünden daha önemsiz olduğu algısının ötesinde önemli olanın cilt renginin veya cinsiyetin değil insan olabilmenin etkisidir. Bu çalışmada siyahi mankenin kırmızı dudak ve tırnakları ile kadınsal imge haline dönüştürülmesi ve susturulmaya çalışılmasına olan tepkisel yaklaşım irdelenmiştir. Ağzı kapalı ve mutsuz görünen kadın görüntüsünün kaynağı ise yan tarafta yansıtılmaya çalışılmıştır.

### 3.11. Reklamlar Serisinden: Kot ve Parfüm Reklamı

Reklam içeriklerinde dikkat çekme ve hedef kitleye ulaşma bakımından kadın imgelerine sıklıkla başvurulmaktadır. Yoğun bir şekilde kullanılan bu imgeler, reklam içeriklerinde kadın erotizmi ile ilgi uyandırmak üzere yararlanılan nesneler haline gelmiştir. Reklam ürünlerine talep oluşturmak için kadın imgeleri arzu yaratma çabası

söz konusudur. Bu reklamın içeriği kot pantolon veya parfüm de olsa kullanılan kadın imgesi ile bağdaştırma ve ürüne yönlendirme durumu yer almaktadır.



**Görsel 53 - 54**. *Esra Arslanoğlu, "Kot ve Parfüm Reklamları" Karışık Teknik, 2 Adet 35x50 cm. 2021.*

Görsel 53 ve 54'te yer alan çalışmalarda reklam unsuru olarak kullanılmış kadın imgelerinin yeniden konumlandırılarak tepkisel reklam düzeni oluşturulmuştur. Görsel 53'ün orta kısmında kadın görselinin kendi üzerinden kova ile boya döktüğü ve bu boyanın bedenini saran bir elbise gibi algılanan kot pantolon renginde olması, vücudu saran kot pantolonun kullanıcısına vereceği hissiyat ile ilgili yönlendirme bulunmaktadır. Bu duruma dikkat çeken kırmızı dudaklar ile kadınsal imgenin vurgulanırken yine orta kısımda silik bir kadın kot pantolon bulunması, asıl ürüne gönderme yaparken silikleşen kadınsal değerlerin bir temsili olması amaçlanmıştır.

Görsel 54'te kadın parfüm reklamından çıkan kadın bedeninin reklam içeriğindeki nesnel kullanımına yönelik göndermesi yer almaktadır. Parfüm şişesi ile yerde eğilmiş bir şekilde duran kadının, parfüm ile boyun eğileceği ve bu koku ile esir olacağı gibi bir algı oluşturulmaya çalışılmıştır. Sağ altta kendisine parfüm sıkan kadının kırmızı ruju ile yukarıya gönderdiği öpücüğün büyük kırmızı dudak imgesi ile vurgulanması ile kadınsal görüntülerin reklam ortamlarındaki nesnel kullanımlarına kavramsal anlamda gösterilen tepkinin bir yansımasıdır.

### 3.12. Reklamlar Serisinden: Çikolata

Profesyonel reklam çalışmalarında görülen estetik ve güzellik yaklaşımına tepki olarak hazırlanan bireysel reklam kurgularında kadın imgesi ve reklam ürünü arasındaki bağlantıyı izleyici ile çözümleme çabası bulunmaktadır. Görsel 55'te kurgulanan reklam sahnesi ile kadın imgesinin nesnel biçimsizliğine atıf yapılmaya çalışılmıştır. Reklamlarda olmazsa olmaz güzel kadın görüntüsünün yerine hamile bir kadının kullanılması, ilgi çekiciliğin ötesine geçerek şok etkisi yaratması bakımından etkileyici bir yaklaşım oluşturmaktadır.



**Görsel 55.** *Esra Arslanoğlu, "Çikolata Reklamı", Kurgu Fotoğraf, 2021.*

Genel olarak yapılan reklamlarda üründen çok kadın imgesinin öne geçmesi üzerine kurgulanan kavramsal yapıya gönderme yapan çalışma ile birlikte reklam ürünü olan çikolatanın sol altta bir erkek eli ile gösterilmesi aslında sebep sonuca yönelik de bir anlatım sunmaktadır. Kadın görselinin ayakta durması ve bir eli ile karnındaki bebeğe dokunurken diğer eli ile de lambaderden destek almasının hiçbir önemi yokmuşçasına, sadece hamile bir kadın imgesine odaklanması algı sürecinde kadın görsellerinin varlığını sorgulamaktadır. Algının reklam ürününe aktarılması gerekirken kadın imgesine kaydırılmasına karşın sağ tarafta görülen silikleşmiş yüzü ile kadının değersizleşmesine gönderme yapılmıştır.

### 3.13. Reklamlar Serisinden: Parfüm

Reklamlar serisinin diğer bir çalışması olarak kurgulanmış olan parfüm reklamı, önceki çikolata reklamında olduğu gibi aynı düzlemde kadın imgesi ile bağdaştırılmaya çalışılmıştır (Bkz. Görsel 56). Şişeyi elinde tutmasının yanında şişenin elbise rengi içerisinde görünmez hale gelerek doğrudan kadın imgesine yönlenen bir izleyici algısı oluşmaktadır. Reklam ürünü olan parfümün elde tutulması ile dikkat çekilmeye çalışılsa da ön plana çıkan kadın görselidir. Ayrıca bebek bekleyen bir kadın olması ile de şaşırtan yaklaşımın güzellik algısındaki standart kadın görsellerinden farklı bir görünüm oluşturmaktadır. Reklamlarda kullanılan kadın imgelerinin artık sadece kadın erotizmi üzerinden hedef kitle üzerinde arzu oluşturma çabasına dönüşmesi, kadınsal görsellerin nesneleşerek değersiz bir görsel haline gelmesi söz konusudur.



**Görsel 56.** *Esra Arslanoğlu, "Parfüm Reklamı", Kurgu Fotoğraf, 2021.*

### 3.14. Reklamlar Serisinden: Şarap

Reklamlar serisinin diğer bir çalışması olan şarap reklamın daha önceki reklam çalışmalarına atıfla şarap şişesine bakmayan ve silikleşmiş kadın imgesi görülmektedir (Bkz. Görsel 57). Devam eden reklam sürecinde silikleşen kadının, ürüne ve reklama olan yaklaşımı da görsellerde daha anlaşılır bir şekilde görülmektedir. Erkek eli ile uzatılan ürün kadın tarafından ret edilirken, diğer görselde kadının elinde tutması, tepkinin ürüne değil, dayatılan reklam mantığında kullanılan kadın imgesinin nesnelliğine olmasıdır. Otururken reklamın bir önemi yokmuşçasına ürünle ilgilenen

kadının doğal hali ile değersizleşmenin normalleşmesine karşı bakışı temsil etmektedir.



**Görsel 57.** *Esra Arslanoğlu, "Şarap Reklamı", Kurgu Fotoğraf, 2021.*

### 3.15. Reklamlar Serisinden: Telefon

Reklamlar serisinin diğer bir çalışması da telefon konulu düzenlemedir (Bkz. Görsel 58). Bu çalışmanın kapsamında telefon reklamı ile serinin sonuna gelinmiş olması ile reklamın kadın imgesi haline gelen kişinin durumdan memnuniyetsizliği görülmektedir. Ayakta durması ve artık reklamla ilgilenmemesi reklam ürününün de anlamını yitirdiği anlamına gelmektedir. Arka planda kullanılan kırmızı perde ile aynı renkte olması ürünün erkek elinde tutulurken tamamen yok olmasına sebep vermektedir. Parfüm reklamında olduğu gibi ikinci görselde de kadının kameraya bakması ve bir yandan karnını tutması reklamlardaki kadın algısının ne denli farklı ve rahatsız edici olduğunu yansıtmaktadır.



**Görsel 58.** *Esra Arslanoğlu. "Telefon Reklamı", Kurgu Fotoğraf, 2021.*

Hazırlanan reklam serisine bakıldığında, reklamlarda kullanılan temel unsurların başında gelen kadın imgesinin ne denli nesneleştiği üzerinden sanatsal bir bakış açısı ile vurgulanmaya çalışıldığı görülmektedir. Her türlü reklam ortamında hazırlanmış ve tasarlanmış reklamların genelinde kadınsal imgeler ile dikkat çekme çabası görülmektedir. Hali hazırda bu şekilde devam ettiği de ortadadır. İmgesel bağlamda kadınsal imgelerin nesneleşerek bir reklam unsuru olması hem kadının etki gücünü yansıtmakta hem de değersizleştirme çabası ile olumsuz bir algıyı oluşturmaya kaynaklık etmektedir.

### 3.16. Sosyal Medyada Kadın

Teknolojinin gelişmesi ile birlikte yaygınlaşan internetin en belirgin özelliği uzakları yakın yapma durumudur. İnternet sayesinde dünyanın herhangi bir yerindeki insanların diğerleri ile iletişim kurabilmesi mümkün olabilmektedir. Artan hız ile birlikte görüntülü ve sesli iletişimin de ortaya çıkması ile birlikte sosyalleşme etkinlikleri farklı boyutlara gelmiştir. Artık herkes elindeki taşınabilir cihaz üzerinden dünyanın her yerine kişisel yayın yapabilmektedir. Sosyal medya olarak adlandırılan bu ortamlarında yoğun bir şekilde kadın erotizmine dayalı görseller paylaşılmaktadır. İlgi çekmek veya popüler olmak için bu şekildeki paylaşımlar gerçekleşmektedir. Görsel 59'da bilgisayarların ilk yıllarına atıfla piksel kareleri gibi işlenmiş kadın imgeleri kullanılmıştır. Sıkça karşılaşılan çıplaklıklara atfen yapılmış görselleri geçmişten günümüze açılan pencereler mantığında üç kareden oluşmaktadır. Soldan

sağa zeminde görülen ikonların silikten belirginleşmesi giderek hayatımızda büyük oranda yer eden sosyal medyayı temsil etmektedir. Güncel sosyal medya ikonlarının vurgulandığı çalışmada, sosyal medyadaki kadın imgelerine gönderme yapılmıştır.



**Görsel 59.** *Esra Arslanoğlu. "Sosyal Medyada Kadın", Karışık Teknik, 2021.*

Yapılan çalışmaların genelinde vurgulanmaya çalışılan kadın imgesinin kavramsal anlamda nesneleşerek kullanımı üzerine kurgusal yaklaşımlar gerçekleştirilmiştir. Kadınsal imgelerin magazinleştirilerek gerçekçi olmayan haber biçimlerinde kullanılması, öncelikle insan olan kadınlara yapılan küçük düşürücü yayınların olduğunu gösterir. Geçmiş zamanlarda yapılan bu yayınların günümüze gelindiğinde azaldığı da görülmektedir. Ayrıca reklamcılıkta görsel içeriklerin başında kadınsal imgeler öncelikli olarak kullanılmaktadır. Kadınsal unsurların ilgi çekici ve ikna edici olduğu algısı ile yoğun olarak öne çıkarılmaktadır. Çalışmalar kapsamında da kadınsal imgelerin nesnel amaçlı kullanımlarına dikkat çekmek üzere olumsuz etkiler oluşturan yapımlara kavramsal sanat aracılığı ile tepkisel içerikli kurgular yapılmıştır.

## SONUÇ

Kavramsal sanat ile başlayan köklü değişimlerin beraberinde kendi bedenini malzeme olarak kullanan kadın sanatçıların ve malzemenin esere vuku bulması bu tezin çıkış noktası olmuştur. Daha çok düşüncenin önemine vurgu yapan kavramsal sanatçılar, sanat alanında büyük önem kazanmışlardır. Bu sebeple kavramsal sanat bir mekân içerisinden kurtulup kamusal alanlarda kendine yer bulmuş ve kendi içindeki sınırları özgürleştirmeye çalışmıştır. Teknolojik gelişmelerin paralelinde kitle iletişim araçları ve ifadelerin anlatımı, kavramın sanata olana durumunu harekete geçirmiştir. Böylelikle gelişen sanat anlayışı ile kabul gören sanat anlayışı arasında bir mücadele süreci de devreye girmiştir. Sanatın her daim dinamikliği düşüncesini savunan sanatçılar zaman içerisinde malzeme kullanımıyla öne çıkmış ve malzemenin teknik açıdan önemli olduğunu görmüşlerdir. Çünkü yapıtın oluşum sürecinin kullanılan nesneler ile vazgeçilmez hale gelmesi durumu oluşmuştur.

Bir sanat eseri oluşturmada malzemenin imge olarak nesneleştirilmesi, geçmiş sanat akımlarında da var olduğu bilinmektedir. Sanatçıların yaptıkları eserlerde malzeme kullanımları zamansal farklılıklar gösterse de eserdeki anlatımı ve anlamı vurgulama çabası aynı yönde olmuştur. Eserin ihtiyacı olan malzeme kullanımı, sanatçının geçmişindeki kişisel yolculuğunun çağrışımlarına dair nesnelerle bağlantılı kaynaklar olabilir. Aynı zamanda gelecekten beklentilerini veya görüşlerini de yansıtma amaçlı imgeler kullanabilmektedir. Bu yüzden sanatçı kullanmış olduğu malzemeyi değiştirmekte, tasarlamakta ve aktarmakta geniş bir yelpazeye sahiptir.

Kavramsal Sanatın gelişim sürecinde kadın sanatçılarının da var olması, anlatılmak istenen içsel konuların aktarımında kadınsal imgelerin de kullanılmasına sebebiyet vermiştir. Kadınlar gibi erkek sanatçılar da kadın imgelerini nesneleştirerek malzeme biçiminde kullanım gerçekleştirmişlerdir. Kimi zaman kadını yücelten kimi zaman da yerden yere vuran çalışmalar görülmüştür. Sadece sanatsal alanda değil hemen her alanda kadınsal imgelerle karşılaşılmaktadır. Ancak bu imgelerin kullanım biçimleri kimi zaman kadını değersizleştiren ve öylesine umarsız bir nesne şeklinde ele alınmıştır.

Hazırlanan tezin kuramsal çerçevesinde de görüldüğü gibi kadın imgesi kavramsal sanat bünyesinde değerlendirilirken, kendilerini ifade etmekten çekinmeyen kadın

sanatçıların eserlerinde kendi bedenlerini kullandıkları görülmüştür. Kavramsal sanatla birlikte toplumsal sorunları konu edinen sanatçılar, yüzyıllardır süregelen cinsiyet ayrımcı ve kadın bedenine olan nesnel bakışın değişmesi üzerine çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Kadının nesnel olarak algılanmasını bambaşka bir yere taşıyarak izleyicileri sadece nesnel anlamda değil düşünce anlamında da sorgulamaya yöneltmişlerdir.

Kadının öznelliğini bir kenara bırakarak, sadece görsel estetiğin bir unsuru şeklinde imgesel malzeme olması, kadınlara olan değersiz bakışı da etkilemektedir. Geçmiş zamanlarda yapılan çalışmaların bir kısmında özellikle değersiz gibi gösterilmeye çalışılan kadın imgeleri, sonraları biraz daha kadın erotizmine doğru yönelim göstermiştir. Reklamlarda, filmlerde, sanatsal faaliyetlerde ve gerçek dünya düzeninde kadın varlığı ve imgesi nesnel estetiğin bir malzemesi haline gelmiştir. Yapılan uygulama çalışmaları kapsamında kavramsal sanatın bünyesinde yoğun olarak kullanılan imgelerin, sanatsal malzeme halinde nesnel bir anlatım dili oluşturması mantığından yola çıkılarak, kadın imgelerinin nesnel bir malzeme olarak kavramsal sanattaki varlığı yansıtılmıştır. Hemen her yerde kadın imgelerinin olumsuz kullanımına ithafen, çalışmalarda kadınsal imgelere vurgu yapılarak yapılan yanlış yaklaşımlara dikkat çekmek istenmiştir. Kadının görsel kimliği üzerinden sanatsal alan dışındaki saygısız yaklaşımların irdelenmesi için çalışmalar nezdinde kadın imgeleri kavramsal sanat bünyesinde nesnel malzeme olarak kullanılmıştır.

Kuramsal çerçeve kapsamında, konunun kavramsal yapısının üzerinde durduğu nesnel malzeme kullanımı hakkında verilen bilgiler nezdinde kadın imgesinin kullanımındaki olumlu ve olumsuz etkiler belirtilmiştir. Güncel zamanda yapılan görsel içeriklerde kadını değersizleştirme çabasının sıkça görülmesi bakımından daha dikkatli kurguların düzenlenmesi gerekmektedir. Sanatsal yapıtlar ile anlatılmak istenen durumların bireysel var oluştaki sorunlara değinen biçimlerde şekillenmesi sanatın anlatım gücünü vurgulamaktadır. Malzemenin nesnel dokusunu oluşturabilen kadın imgeleri bir anlatım dili olarak kullanımı, imgesel ve nesnel anlamda kadınsal unsurların dikkat çekiciliğini de göstermektedir. Ancak yapılacak olan çalışmalarda kadın imgeleri ile olan nesnel yaklaşımın, kadını değersizleştirmek yerine değer katan anlam örüntülerine dönüştürülmesinde fayda vardır.

**KAYNAKÇA**


Abramovic, M. ve Kaplan, J. (2016). *Walk Through Walls A Memoir*. New York: Crown Publishing Group, ABD.

Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Arslan, A. (2005). *Felsefeye Giriş*. (8.Baskı). Ankara: Adres Yayınları. Fakültesi Dergisi, Sayı: 12, 83-87.

Atakan, N. (1997). *"Arayışlar"* (Çev. Rona, Z.), s.51-59, YKY, (yayınlanmış doktora tezi), İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.

Atalay, R. (2007). *20. Yy Heykelinde Hazır Nesne*. "Ready Made" /Elektronik Sürüm/. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar.

Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınevi.

Balseçen, H. (2018). *Yves Klein'ın Antropometrilerindeki Bedenler.* Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 8 (2/1), 12-20. issue/41540/484585.

Baykam, B. (1993). *Post-Dushamp Krizi. Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji*. İstanbul:Plastik Sanatlar Derneği Yayınları 4.

Baudrillard, J. (2010). *Nesneler Sistemi.* (1. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Berger, J. (1999). *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayınları.

Berktay, F. (2009). *Feminist teorinin önemli bir alanı: Cinsellik*. Cogito-Dergisi Feminizm. 58, 57-73.

Chicago, J. (2010). *Women and Art,* Stephanie Marohn (Ed.). Goddess Shift: Women Leading for a Change (pp. 159-166). California: Elite Books.

Dikmen, B. (2015). *Görsel Sanatlar Bağlamında Gerçeklik ve Yanılsama*. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, s.295. Uluslararası Sanat Sempozyumu, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Matbaası.

Erenüs Kalkan Ö. (2012). *"Marchel Duchamp'ın Yapıtlarında Çözümleyici Bir Katalog Çalışması*. (Yayınlanmış yüksek lisans tezi). İstanbul: Işık Üniversitesi.

Ergüven, M. (2003). *Kurgu ve Gerçek*. İstanbul: Gendaş Kültür.

Eyüpoğlu, B. R. (1974). *"Yitirdiğimiz Değerli Heykeltraş Hadi Bara."* Milliyet Sanat, sayı 110, 13Aralık 1974 (s.18-20).

Fischer-Lichte, E. (2005). Theatre, Sacrifice, Ritual Exploring Forms of Political Theatre, London and New York: Routledge.

Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif Estetik*. (Çev: Acil, T.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

June, Pamela B. (2010). *A Blow-up Doll On Campus Invoking Marina Abramović's Rhythm 0 to Investigate Female Objectification.* Researcher: An Interdisciplinary Journal. Spring2010, Vol. 23 Issue 1, p33-50. 18p.

Kaplanoğlu, L. (2008). *Sanatsal Bir Değer Olarak 'Kolaj'*. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı:13, 97-104.

Lazzarato, M. (2017). *Marchel Duchamp ve İşin Reddi*. İstanbul: Kolektif Kitap.

Lunn, E. (2011). *Marksizm ve Modernizm*. (Çev: Alogan, Y.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Lynton,N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev: Öziş, S. ve Çapan, C.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Lynton, N. (1989). *Modern Sanatın Öyküsü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Moure, G. (2009). *"Marcel Duchamp, Works, Writings, Interviews".* Barcelona:Ediciones Polidrafa.

Nochlin, L. (2021). *Kadınlar, Sanat ve İktidar*. (Çev: Evren, S.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

O'doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde*. (Çev: Antmen, A.), İstanbul: Sel Yayınları.

Özgür, F. (2004*). Laf Lafı Açar, Kavramsal Sanata Giriş 2.* RH+ Sanat sayı:25.

Per, M. (2011). *1960 Sonrası Sanatta Kadın Sanatçılar: Yoko Ono Ve Marına Abramovic Örneği.* İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi ISSN: 1309-9876 E-ISSN: 1309- 9884 ÖzelSayı/Special Edition Cilt/Vol.1.

Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. İstanbul: Versus Kitap.

Schechner, R. (2009) *"Performans ve Sosyal Bilimler Giriş".* (Çev: Gümüş, P.). Mimesis. 16.

Siegel, J. (1992). *Artwords. 60'lar ve 20'ler üzerine söylem*. UMI Research Press, Ann Arbor / Michigan 1985; ikinci baskı Da Capo Press, New York.

Somel, Ş. (2004). *Günümüz Resminde Yaratı Süreci.* (Yayınlanmış sanatta yeterlilik tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Smith, E. (1999), Artoday, Phaidon, N.Y.

Şahin, D. Yağçı, M. M. (2011). *Beden Sanatında Bir Kadın: Marına Abramovıçi*. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi ISSN: 1309-9876 E-ISSN: 1309-9884 ÖzelSayı/Special Edition Cilt/Vol.1, Sayfa 21-28.

Tigin, Y. (2014). *Sanat-Hayat Bağlamında Nesnelerin Yeniden Okunması*. (Yayınlanmış yüksek lisans tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Yılmaz, M. (2009). *"Sanatçıların Okumak ya da Postmodern Söyleşiler"*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*, (Çev. F.C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

**İnternet kaynakları**

Abramovic M. (2015). TED konuşması: Güven hassasiyet ve bağlamdan oluşan sanat. https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?languag e=tr#t-225426, E. T.: 12.04.2021

Berkmen, E. (2016). Nil Yalter: Kayıt Dışı. http://www.arter.org.tr/W3/?iExhibitionId=65, E. T.: 15.04.2021

Cindil, (2007). Çevre ve Atıklar ile Katı Atık Tanımı ve Türleri, http:/www.cindil.net/tanimt.html, E. T.: 13.02.2021

Judy Chicago "Akşam Yemeği Partisi", (9 Mayıs 2017). https://kadngazetesi2016.wordpress.com/2017/05/09/judy-chicagoaksam-yemegi-partisi/, E. T.: 12.06.2021

Küçükyıldırım, P. (2011). Ümitle Yaşamak, Çalışmak Lazım. Erişim Linki: http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR%u00a7ionID%3d6&articleID=972&bhcp=1, E. T.: 12.04.2021

Tezkan, M. (2009a). Gerçekçiliğe Alternatif Bir Gerçeklik: Nil Yalter Videosu. Erişim Linki: http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosuturkish-by-melis-tezkan.html, E. T.: 12.04.2021

Tezkan, M. (2009b). Nil Yalter: Kara Kum. http://www.galerist.com.tr/wpcontent/uploads/downloads/2018/02/NIL-YALTER-Kara-Kum-09.03-21.04.2018-BB_Tr.pdf, E. T.: 12.04.2021

Türker, M. (19 Ocak 2013). *"Vücudunun Sınırlarını Zorlayan Sanatçı"*. Bianet. https://bianet.org/biamag/sanat/143658-vucudunun-sinirlarini-zorlayan-sanatci, E. T.: 25.06.2020

**URL-1:** http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/index/85/anthropometries, E. T.: 12.04.2021

**URL-2:** https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/24/listening-to-marina-abramovic-rhythm-10, E. T.: 18.03.2021

**URL-3:** http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=431,0,0,1,0,0, E. T.: 16.05.2021

https://eliflik.medium.com/sanatta-kad%C4%B1n-kimli%C4%9Fi-ebb7f30ef544, E. T.: 18.05.2021

http://minesanat.com/sanatcilar/nur-kocak/, E. T.: 14.04.2021

https://www.themagger.com/fusun-onur-aynadan-iceri-sergisi-arter/, E. T.: 09.02.2021

https://www.haberler.com/fotogaleri/hareket-etmeyen-sanatciya-tecavuz-etmeye/, E. T.: 04.04.2021

**Görsel Kaynakçası**

**Görsel 1.** https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573, E. T.: 16.03.2020

**Görsel 2.** https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/, E. T.: 10.05.2020

**Görsel 3.** https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti, E. T.: 13.04.2020

**Görsel 4.** https://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/kuzgun-acar-bir-restorasyonun-oykusu_125223, E. T.: 18.03.2020

**Görsel 5.** https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/202023, E. T.: 11.03.2020

**Görsel 6.** https://blog.singulart.com/en/2020/05/01 /bicycle-wheel-1913-the-story-of-marcel-duchamps-pioneering-style/, E. T.: 14.01.2020

**Görsel 7.** https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/in-advance-of-the-broken-arm-1915, E. T.: 17.04.2020

**Görsel 8.** http://www.kumsanat.com/blog/12-anselm-kiefer.html, E. T.: 12.02.2020

**Görsel 9.** https://universes.art/en/magazine/articles/2019/doris-salcedo-nomura-art-award/photos-works/istanbul-2003-1, E. T.: 16.06.2020

**Görsel 10.** https://docplayer.biz.tr/168636395-Esyanin-politikasi-sandalyenin-sanat-nesnesi-olarak-kullanimi-the-policy-of-object-use-of-chair-as-art-objects.html, E. T.: 13.08.2020

**Görsel 11.** https://www.moma.org/collection/works/81311, E. T.: 16.08.2020

**Görsel 12.** https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-hayat/1960, E. T.: 16.07.2020

**Görsel 13.** https://twitter.com/e_skop/status/1118973427170381824, E. T.: 18.09.2020

**Görsel 14.** https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/494802, E. T.: 20.03.2020

**Görsel 15.** https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-p/picasso-pablo/pablo-picasso-masada-ekmek-ve-meyve-tabagi-9519/, E. T.: 26. 10.2020

**Görsel 16.** https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1532946729.pdf, E. T.: 22.09.2020

**Görsel 17.** https://blog.singulart.com/en/2020/05/14/lhooq-1919-marcel-duchamps-uncompromising-piece/, E. T.: 23.10.2020

**Görsel 18.** https://en.wikipedia.org/wiki/Femme_Maison, E. T.: 26.10.2020

**Görsel 19.** https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/duchamp-marcel/marcel-duchamp-gelin-6641/, E. T.: 29.09.2020

**Görsel 20.** https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/605627, E. T.: 21.12.2020

**Görsel 21.** https://ildiavolocompramaver.wordpress.com/2015/01/28/marina-abramovic/, E. T.: 25.09.2020

**Görsel 22.** https://saltonline.org/tr/738/rhythm-0-marina-abramovic, E. T.: 18.02.2020

**Görsel 23.** http://www.sanatatak.com/view/marina-abramovic-ulay-baris-ilan-etti, E. T.: 15.01.2020

**Görsel 24.** https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/marina-abramovic-hayati-eserleri-bilinmeyenleri , E. T.: 20.02.2021

**Görsel 25.** http://www.sanatatak.com/view/anin-patikasinda-yasayan-bir-zaman-gezgini-marina-abramovic, E. T.: 19.02.2021

**Görsel 26.** https://seyler.eksisozluk.com/vucudunun-ve-seyircinin-sinirlarini-gormek-isteyen-m-abramovicin-unutulmaz-performansi-rhythm-0, E. T.: 13.02.2021

**Görsel 27.** https://seyler.eksisozluk.com/vucudunun-ve-seyircinin-sinirlarini-gormek-isteyen-m-abramovicin-unutulmaz-performansi-rhythm-0, E. T.: 12.04.2021

**Görsel 28.** https://seyler.eksisozluk.com/vucudunun-ve-seyircinin-sinirlarini-gormek-isteyen-m-abramovicin-unutulmaz-performansi-rhythm-0, E. T.: 14.05.2021

**Görsel 29.** https://seyler.eksisozluk.com/vucudunun-ve-seyircinin-sinirlarini-gormek-isteyen-m-abramovicin-unutulmaz-performansi-rhythm-0, E. T.: 14.05.2021

**Görsel 30.** https://seyler.eksisozluk.com/vucudunun-ve-seyircinin-sinirlarini-gormek-isteyen-m-abramovicin-unutulmaz-performansi-rhythm-0, E. T.: 18.03.2021

**Görsel 31.** https://seyler.eksisozluk.com/vucudunun-ve-seyircinin-sinirlarini-gormek-isteyen-m-abramovicin-unutulmaz-performansi-rhythm-0, E. T.: 12.02.2021

**Görsel 32.** https://saltonline.org/tr/2091/mutluluk-resimlerimiz, E. T.: 19.03.2021

**Görsel 33.** http://minesanat.com/nur-kocak-vitrinler-3/, E. T.: 17.01.2021

**Görsel 34.** http://minesanat.com/sanatcilar/nur-kocak/, E. T.: 18.02.2021

**Görsel 35.** https://www.hurriyet.com.tr/kesfet/nur-kocakin-mutluluk-resimlerimiz-sergisi-salt-beyoglu-ve-salt-galatada-41336092, E. T.: 16.03.2021

**Görsel 36.** https://www.themagger.com/fusun-onur-aynadan-iceri-sergisi-arter/, E. T.: 21.04.2021

**Görsel 37.** https://ahmetrustem.blogspot.com/2014/06/sergi-incelemeleri-no-15-fusun-onur.html, E. T.: 21.01.2021

**Görsel 38.** https://ahmetrustem.blogspot.com/2014/06/sergi-incelemeleri-no-15-fusun-onur.html, E. T.: 15.02.2021

**Görsel 39.** https://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151, E. T.: 14.04.2021

**Görsel 40.** https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/598835, E. T.: 25.02.2021

**Görsel 41.** https://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/nil-yalter-kayit-disi-sergisiyle-arter-de_127482, E. T.: 15.02.2021

**Görsel 42.** https://www.radiocampusparis.org/museum-side-women-house-gauguin-lalchimiste-10-12-17/nil-yalter-topak-ev-1973-credit-photo-isabelle-arthuis/, E. T.: 5.02.2021

**Görsel 43.** https://artsandculture.google.com/asset/the-dinner-party-by-judy-chicago/3wEk27VXwP0KGA?hl=tr, E. T.: 22.06.2021

**Görsel 44.** Esra Arslanoğlu, "Kadın Kibrit Gibidir!", Karışık Teknik, 6 adet 35x50 cm. 2021.

**Görsel 45.** Esra Arslanoğlu, "Ampuller", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021.

**Görsel 46.** Esra Arslanoğlu, "Bakire mi?", 35x50cm. 2021.

**Görsel 47.** Esra Arslanoğlu, "Çocuk Gelin", 2021.

**Görsel 48.** Esra Arslanoğlu, "Mini Etek", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021.

**Görsel 49.** Esra Arslanoğlu, "Dudak Serisi", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021.

**Görsel 50.** Esra Arslanoğlu, "İyi Bak", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021.

**Görsel 51.** Esra Arslanoğlu, "Algıda Güzel Kadın", Karışık Teknik, 35x50 cm. 2021.

**Görsel 52.** Esra Arslanoğlu, "Kara Kızın Suskunluğu", Karışık Teknik, 2 Adet 35x50 cm. 2021.

**Görsel 53-54.** Esra Arslanoğlu, "Jean ve Parfüm Reklamları" Karışık Teknik, 2 Adet 35x50 cm. 2021.

**Görsel 55.** Esra Arslanoğlu, "Çikolata Reklamı", Kurgu Fotoğraf, 2021.

**Görsel 56.** Esra Arslanoğlu, "Parfüm Reklamı", Kurgu Fotoğraf, 2021.

**Görsel 57.** Esra Arslanoğlu, "Şarap Reklamı", Kurgu Fotoğraf, 2021.

**Görsel 58.** Esra Arslanoğlu. "Telefon Reklamı". 2021.

**Görsel 59.** Esra Arslanoğlu. "Sosyal Medyada Kadın". 2021.

## ÖZGEÇMİŞ

**Kişisel Bilgiler:**

**Adı ve Soyadı:** Esra Arslanoğlu

**Doğum Yeri ve Tarihi:** ÇANKIRI / 1985

## LİSANS EĞİTİM BİLGİLERİ:

| | |
|---|---|
| **Üniversite** | Süleyman Demirel Üniversitesi |
| **Fakülte** | Güzel Sanatlar Fakültesi |
| **Bölüm** | Seramik Ana Sanat Dalı |

## YABANCI DİL BİLGİSİ:

| | |
|---|---|
| **İngilizce** | Orta Seviye |

## İŞ DENEYİMİ:

| | |
|---|---|
| **Arfen Koleji** | Görsel Sanatlar Öğretmeni 8 yıl |

## KATILDIĞI KURSLAR:

| | |
|---|---|
| KOSGEB (Girişimcilik Programı) | Rölyef hat eğitimi, NLP Eğitimi (ATO) |

**E-posta:** esrapakart@gmail.com