

ATLAS INTERNATIONAL REFEREED JOURNAL ON SOCIAL SCIENCES

Open Access Refereed E-Journal & Refereed & Indexed
ISSN:2619-936X



Vol:5, Issue:21	2019	pp.617-632
Article Arrival Date: 16.07.2019		Published Date: 06.09.2019

RESİMSSEL BİR UNSUR OLARAK KADIN İMGESİ VE ÇOK KATMANLI KURGUSAL DİL BAĞLAMINDA BİREYSEL SÖYLEMLER

INDIVIDUAL DISCOURSES IN THE CONTEXT OF FEMALE IMAGE AS A PICTORIAL ELEMENT AND MULTI-LAYER FICTIONAL LANGUAGE

Arş. Gör. Dr. Zeliha KAYAHAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri Bölümü,
Ankara/Türkiye

Doi Number : <http://dx.doi.org/10.31568/atlas.344>
Article Type : Research Article



ÖZET

Değişen dünya paradigmaları ile sanatsal üretimlerdeki değişim/dönüşümlerin kaçınılmaz olması ve farklı disiplinlerin birbiri ile yakınlaşmaları günümüz sanatının uygulama pratiklerinin temelini oluşturmaktadır. Sanatçıların her türlü malzeme-teknik olanaklarını kendi özgünlük ve özgürlük sınırları içinde ortaya koymaları sanat alanındaki çeşitliliği gözler önüne sermektedir. Böyle bir çeşitlilik içerisinde sanatçılar bulundukları çağa ait imgeler yaratmakta ve sanata yön vermektedirler. Bu yön verme sorunsalı bağlamında tarihsel süreçte her kadın imgesi ait olduğu dönemin değerlerinin, inançlarının, kültürünün, teknolojisinin ve yaşam biçiminin izlerini taşımaktadır. Toplumdan bağımsız düşünülemeyen sanat, kültürel her bir parametreyi imgelerine aktarır ve izleyiciye de sunulan bakış açılarının şekillenmesine sebep olur. Bu nedenle sanat tarihinde karşılaşılan kadın imgelerinden o dönemin kadınına olan bakış açısını okumak mümkün olabilmektedir.

Bu çalışmada, tarihsel süreç içerisinde sanatta kadın imgesi bağlamında teknik olanakları ile tekrar tekrar şekillenen 19. yüzyıl sonrası sanat pratiklerine odaklanılmıştır. Bu doğrultuda günümüze uzanan kadın imgesinin değişimleri ve sanatsal pratiklerin dönüşümünün bir analizi yapılarak incelenmiştir. Çalışmada ayrıca Zeliha Kayahan'ın çağdaş sanat pratiklerini kullanarak yaptığı bireysel üretimlerindeki kadın imgesi ile kurduğu bağ ve kullandığı teknığe dair yaklaşımı sunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Sanat, Çağdaş Sanat, Kadın İmgesi, Kolaj

ABSTRACT

The changing world paradigms and the changes / transformations in artistic productions becoming unavoidable and the convergence of different disciplines form the basis of the technic practice of today's art. The fact that the artists put forth the possibilities of all kinds of materials and techniques within the limits of their originality and freedom reveals the diversity in the field of art. In such a diversity, artists create images belonging to their era and guide the art. In the context of this problematic direction, every female image in the historical process bears the traces of the values, beliefs, culture, technology and lifestyle of the period to which she belongs. Art, which cannot be considered independent of society, transfers every cultural parameter to its images and causes the perspectives presented to the viewer to be shaped. For this reason, it is possible to read the perspective of female of that period from the images of female encountered in art history.

This study focuses on post-nineteenth century art practices that have been repeatedly shaped by the possibilities of technique in the context of the female image in art in the historical process. Accordingly, an analysis of the transformation of artistic practices and changes in the female image dating back to the present day have been made and examined. In this study, Zeliha Kayahan's approach to the connection made with the female image in her individual productions using contemporary art practices and the technique she used is presented.

Keywords: Art, Contemporary Art, Female Image, Collage.

1. GİRİŞ

Her dönem kendi aurasını yaratır ve o aura içinde toplum şekillenir. Toplumla birlikte sanat değişir/dönüşür. Resim sanatında, sanatçıların yorumları, düşünsel seçimleri, devirlerinin, politik ve sosyo-ekonomik yansımalarının tuvallerdeki akisleri, gerçekler, düşleri, fantaziler ve objelerin, her akım ve stilde ele alınışları doğaldır ki görsel, biçimsel ve zihinsel açılarından, farklılıklar gösterecektir. Çevredeki her şeyin algılanışı, imgeye dönüştürülmesi ve yeniden üretilmesi çağdan çağa değişmekte, her kültür kendi sanatını, her sanatçıda o kültürün imgelerini yaratmaktadır (İnel, 2000; Bayav, 2009). Yaratılan bu imge bağlamında ve kültür açısından süreç ele alındığında antik dönemde kadın metaforu zaman zaman inanç nesnesi olarak kullanılsa da modern dönemlerde kadın kavramı her iki cinsiyetten sanatçıların çalışmaları ile öz varlığını sorgulamaya ve yerleşik değerlere karşı mevcudiyetini sağlamlaştırmaya çalışmıştır. Modern toplumlarda kadına verilen değer ya da göreceli değer çağdaş sanatçılar tarafından yeniden ve yeniden yorumlanarak sanat tarihi ve felsefesi bakımından süreç içindeki yerini almıştır/alacaktır (Çevik, 2016: 341). Unutulmamalıdır ki, insanoğlunun yaratılışından bugüne kadar hangi toplumda ve çağda olursa olsun, kadın, vazgeçilmez bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak kadının vazgeçilmezliğinin aksine, kadın ve erkek arasındaki cinsiyete dayanan bir ayrımcılık durumu da söz konusudur (Kızılkaya, 2004).

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Tarihsel Süreçte Değişen Kadın İmgesine Dair Biçimler, Algılar ve Anlamlar

Cinsiyet kavramı, doğal sürecinin yanında çevresel faktörler ile yeni anlamlar kazanır Özensoy'a göre (2017:12). Bireylerin cinsel kimliği başta ebeveynleri olmak üzere kendilerine tanıtılır ve bu kimliğe uygun düşen cinsiyet rolleri dağıtılır. Bu roller davranış ve değerler bütünü ile o topluma ait cinsiyet imajları yaratmaktadır. Kadına dair yaratılan imajlara bakıldığında kadın imgesinin uğradığı değişimler ile kadınların sosyal yaşantı içerisindeki yerine dair benzerlikleri görmek mümkündür. Dolayısıyla bir toplumun sanatında kadın imgesini anlamak, toplumla kadın arasındaki etkileşimi çözümleyebilmek için toplumsal gerçekliği anlamak gerekir. Çünkü sanat yapıtları çevresindeki toplumsal ve düşünsel faaliyetlerin tümünden etkilenmekte ve tümünü yansıtmaktadır (Bayav, 2009: 109). İlk çağlardan günümüze farklı toplum ve kültürlerde kadına pek çok anlam yüklenmiştir. Bir tarafta kutsallığı, bereketi, ideal güzelliği temsil eden kadın algısı diğer taraftan ise alt sınıfa ait ya da bedenin cinsel bir obje olarak gösterildiği algıları görmek mümkündür.

Bu algı bağlamında kadın cinsiyet açısından genelde ikincil planda olsa da, anaerkil toplumlarda Tanrısallaştırıldığı da görülmüştür. Bunlardan biri sayılabilecek olan Ana Tanrıça kültü, insanın psikolojik ve toplumsal gelişiminin ilk basamaklarına yerleştirme konusundaki çabalarının ortak özelliğidir. Bu zamanla öyle bir hal almıştır ki ana tanrıçaya duyulan inanç, kendi zamanı içinde evrensel bir değere ulaşmıştır (Roller, 2004).

Avusturya'da bulunmuş ve yapılış tarihi tahminen 30 bin yıl öncesine dayanan Willendorf Venüsü, Anadolu'da yapıla gelen bereket sembolü Kibele heykellerinin çıkış noktalarını oluşturabilir. Paleolitik Dönemde, İ.Ö. 30.000-25.000'de ait Avusturya'da bulunmuş olan Willendorf Tanrıçası'nda, diğer benzer birçok örnekte de görüleceği gibi iri göğüslü, hamile veya doğum sonrası deforme olmuş vücutlar ortak özelliklerdir. Doğurganlıkla birlikte anılan bereket sembolü kadınların vücutlarının kıvrımlarının böylesine abartılı olması belki de gerçekte de doğurganlıklarının yol açtığı bir deformasyondur. Aynı döneme ait Laussel Tanrıçasında da ve Wisternitz Venüsü'nde de yüze fazla önem verilmemiştir. Doğurganlığın sembolü olan büyük göğüsler abartılı bir karın ve büyük bir kalça bu heykellerin estetik görünüm olarak en büyük özelliğidir. Bu simgeler ilk heykel figürleri olarak sanat tarihinde yerini almıştır (Erkan, 2007).

Tarihsel süreç bağlamında değerlendirildiğinde doğurganlığın bir simgesi olarak görülen Ana Tanrıça imgesi sanat tarihindeki ilk kadın imgesini konumundadır. Papila'ya göre (2009) Bu imge algısı yerleşik yaşama geçme ve ilk uygarlıkların ortaya çıkmasıyla değişmiştir. Sonrasında Yahudilik ve İslamiyet'in figüratif betimlemeden kaçınmasına karşın, Hristiyanlığın, görsel sanatları kendi öğretisini yaymak için kullanması ile birlikte çıplaklık, günahkarlıkla eşdeğer tutulmuş ve çıplak kadın imgesi, cehennemde cezalandırılanları simgelemiştir.



Resim 1: Ana Tanrıça, M.Ö. 6000, Çatalhöyük.

Resim 2: Sandro Botticelli, Venüsün Doğuşu, 1482-1486, T.Ü. Tempera, 172x278 cm

Ortaçağ Avrupa'sının karanlık atmosferini tersine çeviren Rönesans Dönemi, Hümanizm anlayışı ile birlikte toplumda kadın algısının değişmesine sebep olur. Resim, heykel ve mimaride başlayan yenilikler antik Yunan ve Roma sanatına eğilim ile kadın bedenine dair yeni biçim/formların ortaya çıktığı görülür. Ortaçağda günahkârlık ile eşdeğer tutulan çıplak kadın bedeni Rönesans döneminde bu anlayışı/düşünceyi kaybeder. Çünkü açıklık saklayacak bir şeyi olmayan insanlara özgü bir tavidir. Ancak kötülükler ve çirkinlikler saklanma gereği duyulur. Bu dönemin en öne çıkan kadın imgesi ise şüphesiz Sandro Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu*'dur. Eserlerinde hissedilen zarafet duygusu özellikle kadın bedenlerindeki ince uzun hatlar ve duruştaki estetik yaklaşımdan kaynaklanmaktadır. Resim 2'de sanatçı Venüs'ün genç bir kadın olarak denizden doğarak kıyıya çıkışını betimlemiştir. Bu resmin o döneme göre ayrıcalıklı konumu kadın figürünün nü olmasıdır. Çünkü bu dönemden önceki tüm nü resimler Havva'yı temsil etmektedir. Burada ise Roma heykelinden örnek alınmış olan Aşk Tanrısı *Venüs* resmedilmektedir.

19. yüzyılda yaşanan Endüstri Devrimi, işçi sınıfını ortaya çıkarır. Bu dönemde yükselişe geçen Gerçekçilik akımının sanatçıları, çalışan alt sınıf kadınlarının gerçekçi betimlemelerini yapar. 20. yüzyıla kadar üst toplumsal sınıfın kadınlarını edilgen konumlarda, alt sınıfların kadınları ise çalışırken betimlenir (Papila, 2009:177). Bu dönemde üst toplum kadınları durağan, zengin ve güçlü yaşantı içerisinde resmedilirken; alt sınıf kadınlar daha gündelik işler içerisinde çalışırken resmedilir. Endüstrileşmeyle birlikte sanatsal anlayışlarda da değişim ve dönüşüm gözlenmektedir. Bilimsel gelişmeler ile paralel ortaya çıkan bu değişimlerin en etkililerinden biri şüphesiz fotoğraf makinesinin keşfedilmesidir. Bu keşifle birlikte gerçeği olduğu gibi resmetme anlayışının terk edilmesi sanatçıları yeni ifade yolları aramaya yönlendirir. Bu bağlam ile Modern dönem birçok sanatçının bireysel üsluplara yöneldiği zamanları da temsil eder. Bu yönelme kadın imgesinin hem anlam hem de biçimsel olarak değişip dönüşmesi anlamına da gelmektedir. Fransız sanatçı Eduardo Manet'in çalışmalarında "güzel olmak zorunda olan ve toplumsal cinsiyetin dayattığı doğmalara hizmet eden kadınlar yer almaz. Manet'nin resmettiği kadınlar kendi cinselliği ile baş başa kalmıştır ve erkek izleyicinin bakışları için üretilmiş bir yapıtın edilgen nesnesi değillerdir. Sonuç

olarak yapıt, seyirci gözü için üretilen bir nesne olma özelliğini büyük ölçüde yitirmektedir (Özensoy, 2017: 13). Bu açıdan bakıldığı zaman Picasso'da çalışmalarında kullandığı kadın çalışmalarında ilkel sanat formlarından ve Afrika sanatından etkilenmiştir. Kullanılan figürler, görsel olarak ilkel çağ kadın görselleri ile benzerlik gösterse dahi, kadınları doğurganlık sembolü olarak resmeden atalarımızdan farklı olarak, modern kültürün kadın görüntüsünü, bakana zevk verir unsurlardan uzak bir biçimde işlemiştir (Işıkören, 2015: 123). Bu anlamda Çağdaş Sanat süreci, içerisinde farklı oluşumları, akımları ve hareketleri barındırır ki durum kadına dair sanatçı üretimleri açısından da dikkat çekicidir. Zamansal süreçte modernleşmeye çalışan dünyada sanat olgusu dış etkenlerle farklı kimliklere bürünmüştür (Kaytan, 2009).



Resim 3: Edouard Manet, Kırdaki Öğle Yemeği, 1863, T.Ü.Y.B., 208x264.5 cm.

Resim 4: Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, T.Ü.Y.B., 243.9x233.7 cm.

Dada akımının öncüsü Marcel Duchamp'ın, dünya sanat tarihinin en bilinen imgesi olan *Mona Lisa* ile alay eden eseri, "L.H.O.O.Q.", adının taşıdığı cinsel gönderme ile birlikte, imgenin gücüyle olduğu kadar, erkeksileştirdiği kadın olma durumu ile de alay etmektedir (Resim 5) (Papila, 2009). Sonrasında ortaya çıkan Pop-Art akımı bir anlamda tüketim kültürünü doğurur. Kitle iletişim araçlarının imgelerin dolaşımını hızlandırdığı ve toplumdaki değişen değerleri konu alan anlayışıyla bu akım kadın imgesini kendi anlayışı içinde yorumlar. Kadının, sanatsal çalışmalarda yer alışı kimi zaman Andy Warhol'un Marilyn Monroe (dönemin en ünlü, en sansasyonel ve cinsel obje olarak sunulan kadını) çalışmalarında olduğu gibi popüler kültürün öne çıkan değerlerinin ele alınması biçiminde de yansıtılabilmektedir (Kozlu, 2009: 13).

Bu tarihlerde Amerikan Kültürü'nde kadınlara sunulan rol, *ideal ev kadını* ile *bebek-kadın* arasında değişmektedir. Savaş sırasında toplumun gereksinim duyduğu güçlü kadın imgesi, erkek egemen toplumda ikincil konumunu benimsemiş, dış görünüşüyle var olan *zayıf kadın* imgesiyle yer değiştirmiştir. Bu durumu en iyi yansıtan sanat eserlerinden biri, Andy Warhol'un Marilyn Monroe baskılarıdır. Warhol'un fosforlu renklerle vurguladığı sarışın, *bebek-kadın* Marilyn Monroe; yapay, tüketim nesnesine dönüşmüş bir kadın imgesidir (Papila, 2009: 180-183).



Resim 5: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q, 1919, Kalem, Ready-Made, 19.7 x 12.4 cm.

Resim 6: Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1967, İpek Baskı (Edition of 250), 91.5x 91.5 cm.

1980'lerde, ideal kadın imgesi, mükemmel kadın imgesiyle eşleşmiş ve günlük hayata yerleşmiştir. Söz konusu imge artık sadece bir reklam ya da moda resmi değildir. Kadının kendisi, günlük yaşamda yer almak için mükemmel görünmek zorundadır (Işıkören, 2015:125). Duchamp'tan farklı olarak Warhol kendisini makinenin yerine koyar. Endüstri ürünlerini bir yeniden üretim makinesiymişçesine yeniden üretir.

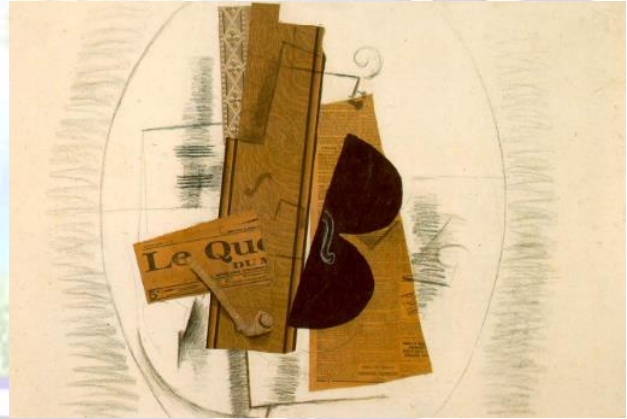
Resimlerimi neden böyle yapıyorum? Çünkü bir tür makine olmak istiyorum. Ne yaparsam yapayım, makineleşmiş bir halde yapıyorum ve yapmak istediğim de zaten bu.(...) Sıkıcı şeyler hoşuma gidiyor. Her şeyin hep aynı, hep aynı olması gidiyor.(...) Sık sık dile getiriliyor; ben sıkıcı şeylerden hoşlanıyormuşum. Evet, öyle, zaten bunu ben söyledim. Ama bu, sıkılmadığım anlamına gelmez. Ama benim sıkıcı bulduğum şeylerle başka insanların sıkıcı bulduğu şeyler arasında farklar olabilir. Örneğin ben televizyonda hep aynı konuları, aynı çekimleri, aynı sahneleri usanmadan gösteren o aksiyon filmlerini asla izleyemem. Oysa çoğu insan, detaylar biraz farklı olunca hep aynı şeyi yeniden seyretmeye bayılıyor. Bense tam tersiyim: eğer bir gece önce seyrettiğim şeyi yeniden seyredeceksem, o zaman onun bir benzerini değil, tıpkısı olmasını tercih ederim. Neden? Çünkü aynı şeye ne kadar çok bakarsan anlamdan o kadar sıyrılır, o kadar iyi, o kadar boş hissedersin (Antmen, 2008: 166).

Batılı anlamda resim sanatıyla 18. yüzyıl sonlarından itibaren tanışan Osmanlı Devleti'nin kadın imgesine olan yaklaşımı zengin bir sanat tarihi geçmişine sahip Avrupa resim geleneğinden oldukça farklı bir yönde ilerleme göstermiştir. Osmanlı sanatçıları kadın imgesini kullanmaktan çekinmişler; ancak 18. yüzyıl sonlarından itibaren devletin zorunlu olarak başlatmış olduğu bir takım yenileşme hareketleri aracılığıyla ve değişmekte olan sosyal yapının getirdiği kısmi özgürlükle kadın imgesini kullanmaya başlamışlardır (Sağlam, 2017; Özensoy, 2017: 14). Sonrasındaki gelişmeler tıpkı diğer ülkelerde olduğu gibi sosyal yaşantıya paralel şekilde gerçekleşirken kadının aldığı anlam ile Türk Sanatı'ndaki kadın imgesinin dönüşümü eş zamanlı gerçekleşmiştir. Mamur'a göre (2012) özellikle toplumsal ve kültürel değişimin hızlı yaşandığı son 125 yılda kadın imgesinin yorumlanması, yaratıcı içeriği, sezgisel gücü ve toplumsal gerçekliği açısından o kadar hızlı olmuştur ki bu durum toplumdaki hızlı değişme ve sanayileşmeye geçiş sürecinin hızıyla ilişkilendirilebilir.

2.2. Tekniğin Olanaklarıyla Kolaj, Asamblaj ve Yeniden Üretim

19. yüzyıl sonrası yaşanan bilimsel ilerleme sosyal yaşantının hızlı bir dönüşüme girmesine sebep olur. Bitmez'e göre; (2008) 20. yüzyılı en iyi ifade ettiğini düşündüğümüz kolaj,

asamblaj ve montaj gibi teknikleri biraz açmaya kalkarsak, onların yönteminin yaşantımızdan çok farklı olmadığını görürüz. Modern dönem her türlü malzeme ve tekniğe deneysel anlamda yaklaşan sanatçıların bireysel farklılıklarını ortaya koydukları bir dönemi ifade eder. Bu bağlam ile sanata en yenilikçi yaklaşımlardan birini temsilcilerinin Picasso ve Braque olduğu Kübizm akımı getirir. Gerçeklik algısına dair ortaya koydukları yeni perspektif ile nesneye bakış açısı değişmiş, geometrik biçimlerin ve çeşitli atık malzemeler (gazete, muşamba vb.) eserlere dahil olmuştur. Atık nesneler, bir yandan yanılısma aracı olurken, diğer yandan parçalara ayrışma yani soyutlama düşüncesine hizmet etmiştir (Doğruer, 2008:155). Kolaj, yapıştırma resim olarak da bilinir, görsel sanatlarda gazete kâğıdı, kumaş ve duvar kâğıdı gibi buluntu nesnelerin bir pano ya da tuvalde çoğunlukla da boyanmış yüzeylerle birlikte kullanılması anlamına gelir (Ana Britannica, 1993: 435). Plastik sanatlar alanında ilk defa kübistler tarafından kullanılmış ve bu anlayış geleneksel sanatın aşılması anlamında ortaya çıkartmıştır. Kübist sanatçılar nesnenin resmini yapmak yada yontmak yerine aslını kolaj ve asamblaj çalışmalarına eklemiştir. Üretilen çalışmanın bir parçası olan bu nesneler sanatın akademik kurallarla sınırlandırılmış biçim ve malzeme anlayışının dışına çıkılmasına ve sanatçının hem düşünsel hem de biçimsel olarak daha geniş olanaklara sahip olmasına neden olmuştur. Kübizm ile sanatın ulaştığı özerklik, atık nesnelerin kullanım değerinden çıkıp estetik değer kazanmasının yolunu açmıştır. Kolajın, Braque ve Picasso'yla başlayan bu yeni yolculuğu/deneyimi dönemin diğer önemli sanatçılarından da katkılarıyla da gelişmiş ve üretimin sadece kâğıtların kesme, yapıştırma veya düzenlenmesinden çıkarak farklı malzemelerin de kullanımına öncülük etmiştir. Kübistler, görünmeyen (ve değişmeyen) asıl varlığı kavramak için görünen (sürekli değişen) dünyadan uzaklaşmışlardı. Bu, dünyanın zihinde tasarlanması, yani onun düşünsel olarak davranması demektir. Zihnin kavradığı bu dünyanın özünde de matematik ve geometri vardı (Sağlam, 2017; Doğruer, 2008; Yılmaz: 2005).



Resim 7: Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, 1923, 29x37 cm.

Resim 8: Georges Braque, Günlük, 1913, chalk, charcoal, kolaj, kâğıt, 74 x 106 cm

Kolaj tekniğinin bir sonraki aşaması olarak da değerlendirilen asamblaj çeşitli öğelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan üç boyutlu sanat yapıtı anlamına gelmektedir (Erzen, 1997: 249). Kökeni Kübizm'de Picasso'nun yapmış olduğu gitar çalışmasına dayanan asamblaj; günlük kullanılan doğal ya da hazır malzemelerin parçalarından yapılan sanat eserlerini tanımlar. İlk kez Jean Dubuffet tarafından 1953'te kullanılan bu terim, Kübist kolajların uzantısı ile gazete kâğıtlarını keserek ve yapıştırarak yaptığı iki boyutlu işlerinin bazılarını tanımlamak için kullanılmıştır. Ancak kısa süre sonra Dubuffet, ahşap ve hurda gibi materyallerden yapılan küçük heykelleri de kapsamı için *asamblaj* kelimesinin anlamını genişletmiştir (Chilvers ve Graves-Smith:2009).

Sanat alanında 19. yüzyılda taş baskı yönteminin keşfedilmesiyle birlikte yeniden üretimlerin ilk örnekler ortaya konulmaya başlanmıştır. Fotoğrafın bulunması ile taşbaskı geri planda

kalmış daha hızlı daha pratik yeniden üretimler yapılmaya başlanmıştır. Bir kısım dönem sanatçıları tarafından bir araç olarak kullanılan fotoğraf diğer bir kesim tarafından da direnç ile karşılanmıştır. Bir sanat eserinin sanatçı elinden çıkmıyor oluşu ve üretim aşamasında bir aracıya bağlı süreçte var olabilme sorunsalı dönemin sanatçıları ve düşünürleri arasında en tartışmalı konu olmuştur. Ünlü Alman filozof Walter Benjamin, sanat eserlerinin kopyalanmasındaki köklü değişikliği anlatırken fotoğraf ve sinema ile yeniden üretilen sanat eserine odaklanmaktadır. İnsan eliyle yeniden üretilen sanat eserini kopyalayan kişi, yapıtı yaratıcısının gözüyle bir bütün olarak görüp olduğu gibi çoğaltmaktadır. Bir objektif aracılığıyla yapılan kopyanın anlamı, kameranın odak ve konumuna göre farklı anlamlar taşıyabilmektedir (Çevik, 2018:116). Diğer bir taraftansa Artun'a göre (2014) mekanik yollarla sanatın yeniden üretilmesiyle yapıtlar artık kitlelerin arasında olmaya başlamış bir bakıma Tanrıların, imparatorların katından ayağa düşmüş; kiliselerden, saraylardan evlere girmiştir. Bir anlamda yeniden üretimler ile sanatın demokratikleşmesi gerçekleşirken diğer taraftan imgeler kitleselleşmiş ve meta haline gelmeye başlamıştır. Herkesin kolaylıkla ulaşabildiği sanat, alınıp-satılabilen bir tüketim nesnesi haline dönüşmüş olur. Benjamin'e göre (2004:11) Bir sanat yapıtı, ilkesel olarak, daima yeniden üretilebilir olmuştur. İnsanlar tarafından yapılan nesneler her zaman insanlar tarafından kopyalanabilmektedir. Çıraklar zanaatlarını pratiğe dökmek, ustalar kendi yapıtlarını yaymak ve son olarak, üçüncü şahıslar kazanç elde etmek amacıyla kopyalar yapmıştır".

Her sanat akımı bir sonraki akım için bir düşüncenin ötesinde bir çıkış noktası ortaya koyar ve sanat alanındaki ilerleme eklenerek daha yeniye doğru evrilir. Yeni ifade yolları arayan sanatçılar için kolaj tekniği sonraki dönem sanatçıları etkilemiş ve bu tekniğin daha ötesine geçen sanatsal deneyimlere yoğunlaşmış ve uygulamalar yapmışlardır. Marcel Duchamp, seri üretilmiş bir endüstri nesnesi olan *pisuvarı* R. Mutt adıyla imzalayarak bir sergiye göndermiştir (Resim 9). Antmen'e göre (2008:194) Duchamp bu tavrı ile sıradan bir nesnenin sanat olarak nitelendirilmesindeki kriterleri sorgulamakta ve bu kriterlerin oluşumunda kurumların, eleştiri mekanizmasının ve izleyici beklentisinin rolünü irdelemiştir. O dönemde skandal yaratacak bu hareket ile sanatçının asıl amacı "sanat"a dair kutsallığı yıkmak ve sanatın sorgulanmasını sağlamaktır.

Dada akımını da etkileyen kolaj, hem nesnel hem de düşünsel bir boyut kazanmıştır. Kullanılıp atılan ya da işlevinden soyutlanan, atık hale gelen nesnelerin kendileri de birer sanat yapıtı olarak sunulmuştur. Picasso atık nesneleri kullanırken bunlara çeşitli tekniklerle müdahale etmiştir. Duchamp ise bu nesneleri pisuar örneği gibi müdahale etmeden olduğu gibi kullanmıştır. Bu noktada nesnelerin taşıdığı anlamın yapıta hiçbir katkısı yoktur (Doğruer, 2008:155-156).



Resim 9: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Seramik, 61 cm x 36 cm x 48 cm.

Resim 10: Max Ernst, Kutsal Konuşma, 192, Kolaj, 22 x 12.7 cm.

Bu yönelimle sanat eseri üretme sorunu, Batı'daki sanat felsefesinin yön verdiği yapma koşulunu aşarak bulma ve seçme özgürlüğüne kavuşur (Çimen, 2017:14). Daha sonra Sürrealistler arasına katılacak olan Dada sanatçısı Max Ernst kolaj tekniğini kullanan bir diğer sanatçıdır.

Eserlerinin büyük çoğunluğunda kolajın yanı sıra çeşitli yüzeyler üzerine kâğıt koyup ovalayarak yüzeyin dokusunu kâğıda aktardığı frotaj tekniğini de kullanmıştır. Sanatçının bu bağlamda; boyama, kolaj ve frotaj tekniklerini bir arada kullanarak yapmış olduğu *Loplop* adlı dizisi en önemli eserleri arasında sayılmaktadır (...) Sanatçı bir süre kâğıt üzerine kartpostallar yapıştırarak *Çizim-Kolajlar* adını verdiği son derece naif kolajlar yapmıştır. Bu kolajlarında; beyaz, koyu kahverengi ya da yeşil kâğıt üzerine kartpostallar, reklam afişlerinden kesilmiş resimler, zımpara kâğıdı, oyulmuş taş baskı ve gravür parçalarını yapıştırarak aynı düzlem üzerinde birleştiren sanatçı, karakaleminden faydalanarak da Sürrealistlerin kullandığı otomatik yazıyı andıran çizgiler çizerek resimler arasında bağlantı kurmuştur (Güneş, 2013: 47-49).

Özellikle 1950'lerde pop kültürü ile zirve noktasına ulaşan bu hızlı üret/tüket mantığı sanat üretimini de etkisi altına almıştır. "Kitlesel üretim ve tüketimin sonsuz monotonluğu Duchamp'tan sonra Andy Warhol, Richard Hamilton, Tom Wesselman, Robert Rauschenberg, Joseph Beuys gibi sanatçıları da harekete geçirmiş ve hatta söz konusu durum yeni akımların ortaya çıkmasına neden olmuştur". "Sanatçılar yeni nesneler üretmek yerine var olan nesneleri kullanarak, onları biraya getirerek, birbirleriyle ilişki içine sokarak temsil sorununda nesnelerin kendi niteliklerinden de yararlanır, onların katkısını da işlerler". "Yeniden üretilen imgeler ya da bağlamı dışında kullanılan nesneler sanat alanlarını birbirlerine yaklaştırmıştır. Günümüz sanatında, bir yandan çöpe atılmış basit bir nesneden yeni üretilmiş nesnelere kadar, kolaj, montaj, foto pentür, dijital baskı teknikleriyle her tür malzeme ve tekniğin kullanımı gittikçe artan bir hızla yaygınlaşmaya devam etmektedir". "Atık nesnelerin yığılmasıyla oluşan birleştirmeler, soyut resmin yitirdiği nesnellığe çözüm getirmiştir. Bu kompozisyonlar, bizi Dada'nın aksesuarlarına geri götürse de, atık nesnelerin taşıdıkları içerik ve anlam ilişkisi sorgulanarak yeni bir nesne estetiği yaratmıştır" (Baran, 2013; Doğruer, 2008; Zırhlı, 2009).

Çağın ilerleyen teknolojik gelişmelerinin yadsınamaz bir gerçeği ve sonucu olarak fotoğraf, ve sinema, televizyon gibi kitle iletişim araçlarının kullanımı yaygınlaşmıştır. Bu durum sanatçılar için de var olan ya da yeniden oluşturulan değişken imgelerinin kurgulanması anlamına geliyordu. Üretim bağlamında sınırsız biçimde imgelerin çoğaltılabilmesi ve yeniden üretilmesi durumu ile Kübist sanatçıların ortaya koyduğu kolaj, asamblaj gibi tekniklerin ötesine geçilmiştir. Dönemin değişen sanat dinamikleri açısından ele alındığında nesneye yüklenen anlamsallık ve nesne kavramı artan bir ivme ile öne çıkmaktadır. Bu durumun bir yansıması hatta bir sonucu olarak da Kübizmin ilk olarak başlattığı/anlamsallaştırdığı ve zamanla Dada'nın zirveye taşıdığı kolajı Pop-Art sanatçıları da büyük ölçüde kullanmıştır.

Pop-Art, insanların kolay anlayabileceği, tanıdığı, bildiği imgelerden oluşmaktadır. Reklam dünyasının egemenliği, magazin dergileri, sosyal medya, sanatın önüne çoktan geçmiştir. Sanat ve sanatçı, tüketim kültürüyle ister istemez bir rekabete girmiştir. O yüzden sanatçılar da kendi anlayışlarıyla değil, sosyal medyanın gerekli gördüğü, tüketim ekonomisinin yaratıldığı reklam amaçlı görsel imgeleri kullanmışlardır (Bülbül, 2014:116). Pop-Art'ın yeni kullanım alanı olarak artık nesnel veya imge bağlamında yeni bir üretim yapmaksızın günlük kullanım nesnelerini (konserve, deterjan ve meşrubat kutuları; reklam afişleri, gazeteler, dergiler) sanat eseri bağlamına taşımıştır.

Bu bağlamda Richard Hamilton genellikle otomobiller, kadın ve popüler tüketim malzemesi konularını ele alarak kolaj ve fotomontaj teknikleriyle inşa ettiği son derece gerçekçi resimler

ortaya koymuştur. Bunlardan en önemlilerinden biri olarak görülen *İşte Yarın* adlı serginin afişi için tasarladığı *Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?* isimli kolajıdır. Sanatçının, bir mimari mekân içinde televizyon, süpürge, kasetçalar, film afişi gibi dönemin tüketim ürünlerinin resimlerini kitle iletişim araçlarından kesip yapıştırarak oluşturduğu bu çalışma ile tek karede popüler kültür göz önüne serilmiştir. Ayrıca Hamilton, bu çalışmasında, kas geliştirmiş bir erkek ve çıplak bir kadın resmi ile gençlik ve cinsellik temalarına da vurgu yapmıştır (Güneş, 2013: 55-56).



Resim 11: Richard Hamilton, *Günümüz Evlerini Böyle Farklı ve Çekici Hale Getiren Nedir?*, 1956, Kolaj, 41 x 29 cm.

Resim 12: Richard Hamilton, *İç mekan II*, 1964, Kolaj, 121 x 162 cm

Tüm dünyanın teknolojik, bilimsel ve ekonomik değişme/gelişmelerin etkisi altına girdiği 1960-70'lerde tüketim ve endüstrinin artan bir ivmeyle hız kazanması durumu özellikle bu dönem Türk resim sanatına da yansımıştır. Sanatçıların üretimleri bu dönemde sadece soyutlamalar biçiminde kalmamıştır. Özellikle tüm dünyada bir sanatsal pratik bağlamında kullanılan kolaj ve asamblaj tekniğinin ortaya çıkmasının ardından hazır nesnelerin çağdaş sanatta kullanılmaya başlanması durumu Türk sanatçıların da etkilemiştir. Böylece sanatçılar kâğıt, kumaş, kum, talaş vb. alternatif malzemeleri kullanarak denemeler yapmaya başlamışlar ve yeni/özgün üretimler oluşturmuşlardır.

Devlet sanatçısı unvanı, sanata olan katkıları ve Batı'da çağdaş olarak ifade edilen kavram bağlamında sanatçılar arasında ortaya çıkan yenilikçi yaklaşımlar, Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türk resim sanatçıları arasında da farklı bir algı süreci meydana getirmiştir. Batıya eğitim amacıyla gönderilen sanatçıların Anadolu'ya döndüklerinde Batı'nın resim ve baskı resim alanındaki teknikleri Türk sanatçıları arasında da benimsenerek geleneksel ve ulusal düşünce yapısının farklı tekniklerle ifade etme imkânı sağlamış, sanatçılar plastik değerler açısından farklı eserler meydana getirmiştir (Günebakmaz ve Arda, 2019:13). Bu dönemi işaret eden sanatçılardan ilk akla gelen isimlerde biri de Neşet Günel'dir. Günel, Paris'te Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts'da eğitim görmüş olduğu *Fresk ve Duvar Resmi* uzmanlık öğrenimini tuval resmiyle bütünleştirerek dokulu ve büyük boyutlu yapıtlarında fresk etkisi oluşturmuştur. Bunu da tutkal ve talaş karışımıyla tuval zeminini oluşturarak sağlamıştır. Böylece sanatçı, çok figürlü kompozisyonlarıyla neredeyse heykelleşmiş ya da anıtlamış görüntüler elde etmiştir (Güneş, 2013:98).



Resim 13: Neşet Günel, Korkuluk IV, 1987, Karton Üzeri Karışık Teknik, 30x20 cm.

Resim 14: Ergin İnan, Berlin Melekleri, 2004, Ahşap Üzeri Karışık Teknik, 70x100 cm.

Bu bağlamda 1968 yılı itibarıyla resim sürecinde farklı bir yol izleyen Ergin İnan, resim eğitimi için Almanya'da bulunduğu süreçte Karl Schlamminger ve Helmut Hungerberg'in atölyesinde öğrenim görmüş, bu sayede resim sanatında elde ettiği izlenimleri Anadolu'nun kültürel değerleri ile birleştirerek desen ve kolajlarla resimlerine yansıtmıştır. Farklı bir biçimsel üslup, çizimleriyle özdeşleşmiş, aynı zamanda Mesnevi'den yola çıkarak düşüncelerini baskı resim sanatı ile içselleştirme yoluna başvurmuştur. Bu sayede Ergin İnan'ın resimleri felsefi düşünce yapısına bürünmüş ve hat yazıları resimlerin bir dili haline gelerek anlatımı etkin kılmıştır (Günebakmaz ve Arda, 2019:13).

Ergin İnan ilk olarak sanat hayatına özgün baskı resimleriyle başlamış ve renkçi bir anlayışla eserlerini oluşturma yoluna gitmiştir. Yaşam ve gerçeklik karşısındaki bireyin, bu kavramlar üzerinde düşünce yapısına dikkat çekerek görsel bir anlayış geliştirmiştir (Gören, 1998: 214). Resimlerinde en belirgin özellikler ise deformasyona uğrayan figürlerin biçim olarak yeni bir üslup haline geldiği çizimler olmuştur (Giray, 2001: 33-94). Aynı zamanda İnan'ın Anadolu coğrafyasındaki manevi ve kültürel değerlerden beslenerek, bu durumu, kendine özgü bir üslup haline getirdiği desen ve kolaj anlayışı ile görsel anlatıma konu ve teknik açısından zenginlik kazandırdığı gözlemlenebilmektedir (Günebakmaz ve Arda, 2019).

Engin İnan'ın evrensel bir boyuta ulaşan eserlerinde figür ve böcek imgeleri en dikkat çekici öğeler olmuştur. Bu öğeler eski yazıların sayfalarından oluşan kompozisyonlarla tasarlanarak böcek desenlerinin yerleştirilmesiyle betimlenmiştir. Resimlerin bütünü oluşturulan öğeler İnan'ın yaşamı boyunca ilgi duyduğu görünümün bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Bu sayede çalışmalarını birçok yaklaşımla isimlendirme yoluna giden İnan, portreler, eller, mektup, yaratılış gibi başlıklarla eserlerini ifade yoluna gitmiştir (Giray: 2001:94).

Türkiye-Almanya arasında geçen yaşam dönemlerinde sanatçı, yazmış olduğu mektupları bir tuvale yapıştırarak ilk kolajlarını yapmıştır. İnan, daha sonraki yıllarda da mektup temasını kullanarak bir dizi çalışma gerçekleştirmiştir. Sanatçı, bir koleksiyoncu gibi sahafları dolaşarak buralardan topladığı eski el yazmaları ve kitap sayfalarını çalışmalarında fon olarak kullanmıştır. Böylece kolaj tekniği ile doku olarak esere katılan eski yazılar, sanatçının tasvir ettiği çeşitli simgeler ve böceklerle birlikte, eseri tamamen mistik bir havaya bürümüştür (Güneş, 2013).

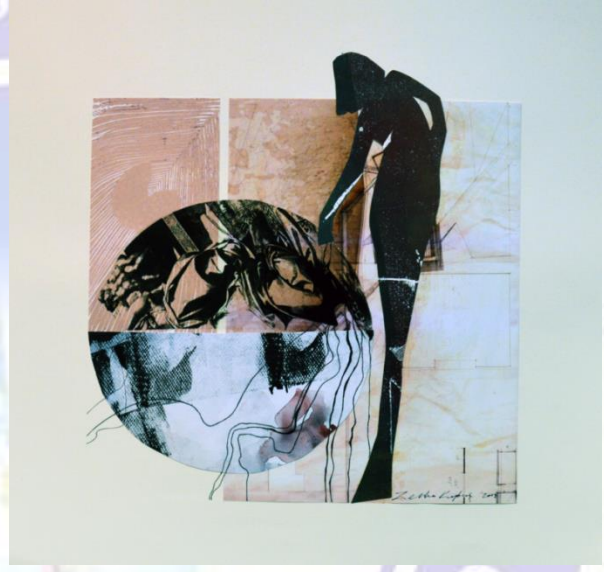
Kolaj, asamblaj, yeniden üretim gibi denemeler giderek her türlü malzemenin, tekniğin ve konunun sanat alanında kullanılabilmesine olanak tanımış ve farklı sanat dalları arasındaki sınırların yok olmasını sağlamıştır. Günümüzde tekniğin olanakları çerçevesinde her sanatçı

kendisine uygun anlayışı bulma çabası içerisinde yeni ifade biçimlerinin kapısını aralamakta ve çağdaş/özgün üretimler ortaya koymaktadır.

3. BULGULAR ve YORUM

3.1. Kadın İmgesine Dair Bireysel Söylemler

Aydın'a göre (2009:171), “Günümüz sanatı, öznenin gerçeği sorgulayarak ürettiği bir eylem ya da çok katmanlı çağrışımlarla dolu bir tasarım nesnesi biçiminde, sanatı kendisine özgü bir gerçeklik alanı olarak tanımlamamıza yol açmaktadır”. Sanatın bu kendine özgü ifade olanakları bağlamında akademisyen/sanatçı Zeliha Kayahan'ın kadın imgesi üzerine yaptığı biçimsel, anlamsal ve özsel sorgulamaların bir ürünü/bütünü olan üretimleri; soyut biçimler, pentürler ve katmanlı yapılar içerisinde kadına dair kurguladığı yeni anlamları sorunsalında “Silüetler Serisi” ile izleyiciye sunulmaktadır.



Resim 15: Zeliha Kayahan, Dönüşüm, 2019, Kağıt Üzerine Karışık Teknik (Dergi, Fotoğraf, Elle Müdahale), 43x44 cm.

Resim 16: Zeliha Kayahan, Uyum Sağlama, 2019, Kağıt Üzerine Karışık Teknik (Dergi, Linol Baskı, Gravür Baskı, Asetat, Elle Müdahale), 42x 43 cm.

Baskıresim-resim yakınlaşmaları bağlamında özgün sanatsal üretimlerimin bir uzantısı olması noktasında *Silüetler Serisi* kadın imgesi üzerine odaklanmaktadır. Bu seri; özelinde baskıresim-resim yakınlaşmaları/karşılaşmaları bağlamının yanı sıra atık malzeme ve yeniden üretimleri içeren kurgusal denemelerin harmanlandığı bir dizi üretimi ortaya koymaktadır. Tasarım, teknik ve üretim süreçleri bağlamında değerlendirildiği zaman *Silüetler Serisi*'nin çok katmanlı dinamik yapısı öncelikli olarak ön plandadır. *Silüetler Serisi*'nde yer alan kadın imgelerinin antik çağlardaki kadim uygarlıklardan günümüzün metropollerine kadar geçmişten günümüze uzanan bir yansıması olarak değerlendirmek mümkündür. Bireysel söylemler bağlamında bu seri; duygusal boyutta algılanışın sanatçının kendi öz varlığı ve bilinci üzerinde yarattığı etkinin kağıt yüzeyine bir izdüşümü olduğunu söylemek mümkündür. Malzeme dinamiği ve silüetlerin oluşturduğu anlamsal katmanlar bu serinin dıştan içe/içten dışa doğru anlam/duygu bütünlüğü yansıtmasına sebep olmaktadır.

Resim 15'de *Dönüşüm* ve Resim 16'da *Uyum Sağlama*, isimli çalışmalarda kompozisyonun sol/sağ alanına daha yakın duran kadın figürleri ile özellikle bu figürlerin kompozisyonun üst sınırını zorlaması/taşması hali sadece fiziksel bir durum olarak nitelenemez. Bu durum özelde kadına dair konulan/konulmaya çalışılan sınır/sınırsızlık sorunsalına dair bir gönderme içermektedir. Resim 15-16'da teknik uygulama açısından hem elle müdahalenin hem de

eklenen farklı malzemelerin ön plana çıktığı gözlenmektedir. Her iki çalışmada zemin ile kadın figürünün renk armonilerinin birbiriyle örtüşmesi amaçlanmıştır. Bulundukları zaman ve çevreden ayrı düşünilemeyen soyut kadın imgesi bu haliyle zeminle bütünleşmiş ve o *an*'a ait olmuştur. Renk unsurunda özellikle kadın imgesini vurgulamak amacıyla bu çalışmalarda açık renk zemine kontrastlık oluşturması amacıyla koyu renkler tercih edilmiştir.

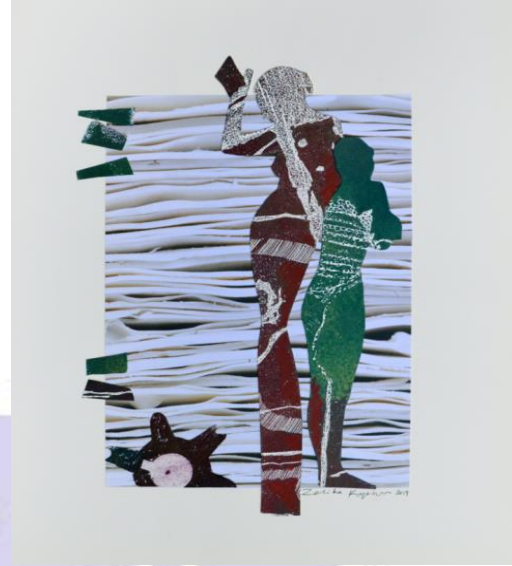
Resmin kompozisyon, şema, renk ve armonisi bağlamında yaptığı tercihlerini ve yönelimlerini ifade etmesi bağlamında Türk Resim Sanatı'nın duayen sanatçılarından Mustafa Ayaz'a kadınları resmettiği resimlerdeki *renkleri nasıl seçtiği* sorusu sorulduğunda; Sanatçı, resimlerdeki kadın imgelerinde kullandığı renkleri özellikle seçmediğini, renk armonisine göre renklendirdiğini kimi zaman kırmızıyla başladığını mavi ile bitirebildiğini belirtir. Ayaz, bir sanatçının resim yapmaya başladığı zaman mutlaka kafasında yapacağı resmin kompozisyon, şema, renk ve armonisinin ne olacağı konusunda bir ön fikri olduğunu ancak boş tuval karşısında özgür olan sanatçının tuvale bir çizgi, renk ya da bir biçim koyduktan sonra artık özgür olmadığını söyler. Sanatçı, tuval üzerindeki renklerin, biçimlerin, çizgilerin görsel olarak beynini etkilediğini ve sanatçının istekleri ile tuvalin üzerine koyduğu biçimlerin ve renklerin istekleri anlaştığı zaman barışın başladığını ifade eder (Güneşan, 2018).



Resim 17: Zeliha Kayahan, Belirgin Duruş, 2019, Kağıt üzerine karışık teknik (dergi, elle müdahale), 27x 45 cm.

Resim 18: Zeliha Kayahan, Unutulmuş Olan, 2019, Kağıt üzerine karışık teknik (dergi, gravür baskı, elle müdahale), cm. 26x31 cm.

“Belirgin Duruş” isimli birbirine uyumlu bordo, turuncu ve bej renklerin baskın olduğu kağıt üzerine yapılan çalışma bağlamında dikey bir kompozisyon kurgulanmıştır (Resim 17). Lekeseli boyutta dikey ve yatay olan yüzeyler üzerinde kadın silüetinin baskın bir bordo ile vurgulanması izleyicinin bakışını kadın imgesine çekmektedir. Resim 18’de bakışın tüm yüzeyde aynı oranda gezinmesi istenmiştir. Bu nedenle çalışmada kullanılan yazılar ve sağ alttaki geometrik gravür baskı biçimi koyu renkli kadın figürünü lekese bağlamda yüzeyle eşitler bir nitelik sergilemektedir. Böylece yüzeyde bir biçim olarak kullanılan yazının bir ifade etme biçimi ve dışavurum simgesi olarak edindiği kavramsal yön aracılığı ile kadın imgesiyle örtüşmüş olur. Aynı zamanda dergi, gravür baskı, elle müdahale ile oluşturulan kolaj tekniği bağlamında bilinçli oluşturulan çok katmanlı dinamik yapı da bu çalışmanın genelinde söz konusudur. Yazı ve bu yazıyı lekese boyutta tamamlayan soyut figürün çok katmanlılık vurgusu yapılan gravür baskı sayesinde ve gri/siyah renk vurgusu ile tamamlanmıştır.



Resim 19: Zeliha Kayahan, *Dengeli Mesafe*, 2019, Kağıt üzerine karışık teknik (tıpkıbasım, gravür baskı, elle müdahale), 36x36 cm.

Resim 20: Zeliha Kayahan, *Değişken Algı*, Kağıt üzerine karışık teknik (dergi, gravür baskı, elle müdahale), 2019, 28x34 cm.

Resim 19'da *Dengeli Mesafe* isimli çalışmada kompozisyonun geneline hakim olan dokular çalışmanın temel anlamına içimizde/dışımızda olan kadına dair mesafelere bir gönderme yapmaktadır. Özellikle kompozisyonun arka kısmında birkaç katmandan oluşan kurgusal bir mekan hissi veren alanlar gri, siyah ve bordo ile çevrelenmiştir. Bu çevrelenmiş yüzeylerin bir düzenlemesi olarak kadın silüetinde ve yatay dokulu yüzeyde gravür baskı tekniği detayların kompozisyonu tamamlaması temel nedeni ile tercih edilmiştir. Kare formu dışına taşan silüetin fon ile ayrışması formu çalışmanın öznesi konumuna getirir. Önceki dönem çalışmalarımın bir yansıması olarak resim-baskıresim yakınlaşmalarının hissedildiği bu çalışmada mürekkep ile yapılan müdahaleler sonucu esere derinlik ve katmansal bir boyut katılmıştır. Soyut figürlerin daha hareketli olduğu *Değişken Algı* çalışmasında özne konumunda olan iki kadın silüetinin birbirine ters konumlanması durumunu renk bağlamında da koyu kırmızı ve yeşil aracılığı ile oluşturulan zıtlık algısı ile vurgulanmaktadır (Resim 20).



Resim 21: Zeliha Kayahan, *Mevcudiyet Sorunu*, 2019, Kağıt üzerine karışık teknik (dergi, elle müdahale), 28x47 cm.

Resim 21’de *Mevcudiyet Sorunu* isimli çalışmada bu anlayışla yeniden üretim ve tıpkıbasımların yüzeyde kullanılmasının yanı sıra mürekkep ile elle müdahale edilerek üst üste yığma biçiminde bir katmanlar istifli elde edilmiştir. Kompozisyonun yatay kurulmasına rağmen figür silüetlerini tüm seride olduğu gibi dikey yerleştirilmesi seri ile biçimsel bütünlüğü sağlamıştır. Aktif kırmızı rengin geniş zemin yüzeyinde yer alması ile ön katmanda yer alan gri renkteki silüetleri görünür kılmayı sağlamaktadır. Serinin diğer çalışmalarından farklı olarak figürlere paralel amorf biçimli demir parmakları andıran dikey çizgiler ve bu çizgileri bölen aynı koyuluktaki kuş figürleri kadın algısına dair uzaklaşma/uzaklaşmama sorunsalına dair öznel bir düşünce yansıması olarak değerlendirilebilir.

4. SONUÇ ve DEĞERLENDİRMELER

Şüphesiz sanatsal bir imge olarak kadın geçmişte olduğu gibi gelecekte de birçok sanatçının ilham kaynağı olacaktır. Öznel değeri ve toplumdaki yeri ile birçok alanı etkileyen kadın imgesi sanat tarihine baktığımızda toplumdaki değişimlere ve gelişimlere paralel olarak biçim ve anlam olarak değişim/dönüşümlere uğramıştır. Her sanatçı kendi tarzı ve ifade olanakları doğrultusunda özgün üretimlerini yapar. 19. yüzyıl sonrası özellikle bilimsel gelişmelerin hız kazanması ve güncel hayata dahil olması ile sanatçıların yeni ifade yolları/olanakları arayışına girdiğini gözlemlemek mümkündür. Sanatsal tekniklerin gelişmesi; kolaj, asamblaj, yeniden üretim gibi pratiklerin sanatçılar tarafından denenerek farklı malzemelerin özgün üretimlerine dahil edilmesiyle çağdaş sanatta önü alınmaz bir gelişme ve ilerlemenin kapıları açılmış olur. Kübizm ile başlayan bu süreç günümüzde de hala devam etmektedir/edecektir. Her sanatçının bireysel tarzı doğrultusunda tercih ettiği bazı teknik/uygulama yaklaşımları olabilmekte ve bu yaklaşımlar ile özgün çalışmalar üretebilmektedir. Gerek içerik gerekse teknik anlamında deneyimlediği tüm üretimler onun kendi özgün üslubunu ortaya koymasını sağlamaktadır.

Bu çalışma, resimsel bir unsur olarak kullanılan katmanlı bir kurgusal dil aracılığı ile kadın imgesi üzerine Zeliha Kayahan’ın özgün çalışmalarına odaklanmıştır. Kadın imgesi ve sanatsal uygulama pratiklerinin geçmişi üzerinden günümüzde gelinen noktada somut bir veri olarak güncel bağlamda *Silüetler Serisi* aracılığı ile günümüz kadın imgesi, bir kadın sanatçının imgeleminde yarattığı anlam/algı aracılığı ile oluşturduğu özgün biçimler baskı resim, kolaj, elle müdahale yada yeniden üretim gibi farklı teknikleri kullanarak yorumlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Ana Britannica (1993). Cilt 13, Ana Yayıncılık, İstanbul.
- Antmen, A. (2008). 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Artun, A. (2014). Sanatın Özerkliği Üzerine. 20.06.2019 tarihinde <https://www.eskop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749> adresinden erişildi.
- Aydın, M. Ç. (2009). Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim. E Yayınları, İstanbul.
- Baran, D. (2013). “Heykelde Hazır Nesne Algısı ve Dönüştürme Üstüne Uygulamalı Araştırmalar ve Bir Sergi”, Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Bayav, D. (2009). “Resim Sanatında ve Sanat Eğitiminde İmge”. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11(2): 105-122.
- Benjamin, W. (2004). Pasajlar. (A. Cemal Çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Bitmez, M. H. (2008). Modern Çağda Kolaj, Asamblaj, Montaj Gibi Teknik ve Anlayışların Heykel Sanatına Etkileri (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). Hatay: Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bülbül, M. (2014). “Sanat Akımlarında Portrenin Yeri”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Chilvers, I. ve Graves-Smith, J. (2009). Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art. 19.06.2019 tarihinde

[Http://Books.Google.Com.Tr/Books?Id=Mwf6rvgyIjgc&Printsec=Frontcover&Dq=E+Kitap+The+Concise+Oxford+Dictionary+Of+Art+%26+Artists&Hl=Tr&Sa=X&Ei=4g8buzt0do6ahqew21d1bg&Ved=0cdiquwuwa#V=Onepage&Q=Asamblage&F=False](http://books.google.com.tr/books?id=Mwf6rvgyIjgc&printsec=frontcover&dq=E+Kitap+The+Concise+Oxford+Dictionary+of+Art+%26+Artists&hl=tr&sa=X&ei=4g8buzt0do6ahqew21d1bg&ved=0cdiquwuwa#v=onepage&q=Asamblage&f=false) adresinden erişildi.

Çevik, İ. F. (2018). “Mekanik Yeniden Üretim Sonucu Kaybolan Sanat Yapıtının Aurasını Teknolojik Yenilikler Yolu ile Yeniden Bulmak”. İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 5 (1): 114-126.

Çevik, N. (2016). “Sanat Felsefesinde Kültürel Bir Metafor Olarak Kadın İmgesinin Çağdaş Seramik Sanatına Yansımaları”. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 6 (13): 333-342.

Çimen, T. (2017). “Endüstriyel Atıkların Plastik Çözümlemeleri”, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Doğruer, T. (2008). “Görsel Sanatlarda 1945 Sonrası Atık Nesne Kullanımı Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Erkan, B. (2007). “20. Yüzyılda Heykelde Kadın Figürünün Değişimi”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Erzen, J.N. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1, Yem Yayınları, İstanbul.

Giray, K. (2011). Ergin İnan, Sanat Dizisi. Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Gören, A. (1988). 50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu. Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul.

Güneş, N. (2013). “Resim Sanatında Kolaj, Asamblaj ve Türk Resmine Yansımaları”, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Günebakmaz, M. K. ve Arda, Z. (2019). “Ergin İnan’ın Mesnevi Temalı Özgün Baskı Resimleri Üzerine Bir İnceleme”. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 33: 13-18.

Güneşan, S. (2018). “Mustafa Ayaz Resimlerinde Kadın İmgesi”, Sanat Eğitimi Dergisi, 6(2): 147-165.

İşıkören, N. D. (2015). “Kadın İmgesi ve Tarih Boyu Değişimi”, Sanat ve Tasarım Dergisi, 16 :115-131.

İnel, B. (2000). “Gerçekçilikten Kübizm’e: Obje’ye Bakışın Değişimi”, Türkiye’de Sanat, 45: 40-46.

Kaytan, E. (2009). “Modern Sanatta Figüratif Seramik Heykeller”, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir.

Kızılkaya, H. (2004). Ana Soyluluktan Günümüze Kadın. İlya Yayınevi Matbaası, İzmir.

Kozlu, D. (2009). “Modernizm Sonrası Postmodern Hareket İçinde Kadının Yeri”, Art-E Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 2 (3): 1-15.

Mamur, N. (2012). “Türk Resim Sanatında Kadın Sanatçının Tuvalinde Kadın İmgesi”, Akademik Bakış Dergisi, 28: 1-11.

Özensoy, E. (2017). “Modern Sanatın Doğuşunda Kadın İmgesi: Türk Ve Avrupa Resim Sanatı Karşılaştırması”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Papila, A. (2009). “Modern Sanatta Kadın İmgesi”. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 3(1): 175-197.

Roller, L. (2004). Ana Tanrıça’nın İzinde. (B. Avuç Çev.). Hemer Kitabevi, İstanbul.

Sağlam, F. (2017). “Atık nesnelerin olanaklarıyla Çağdaş Sanat Uygulamaları ve Bu Uygulamalara Yönelik Öğretim Elemanlarının Görüşleri”, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Yılmaz, M. (2005). Modernizmeden Postmodernizme Sanat. Ütopya yayınevi, Ankara.

Zırlı, K. (2009). “Atık ve Hazır Nesnelerin Sanat Objesine Dönüşümü”, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.