



T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI

**GÜNCEL SANAT UYGULAMALARINDA
KENDİLİK STRATEJİLERİ
(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

SEDANUR GÜR

DANIŞMAN

DOÇ. DR. METİN UÇAR

**T. C
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**GÜNCEL SANAT UYGULAMALARINDA KENDİLİK
STRATEJİLERİ**

SEDANUR GÜR

Danışman Doç. Dr. Metin UÇAR

Jüri Üyesi Dr. Öğr. Üyesi Teoman ÇIĞŞAR

Jüri Üyesi Dr. Öğretim Üyesi Mehmet SAĞ

KASTAMONU- 2021

TAAHHÜTNAME

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildirir ve taahhüt ederim.

Sedanur GÜR

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

GÜNCEL SANAT UYGULAMALARINDA KENDİLİK STRATEJİLERİ

Sedanur GÜR
Kastamonu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Ana sanat Dalı

Danışman: Doç. Dr. Metin UÇAR

Bu tez, sanatçıların otoetnografik bir yaklaşımla ele aldıkları kendilik kavramının sanatsal bir strateji olarak çağdaş sanat pratiğine nasıl dönüştüklerini araştırmak amacıyla yapılmıştır. Yapılan araştırmada, kendilik kavramı ile ilgili olarak çok sayıda sanatçı ve üretiminin olması nedeniyle farklı disiplinlerden birer sanatçı seçilmiş ve kendiliği bir strateji olarak ele alan en önemli eserleri üzerinden irdelenmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda, kendilik stratejisi olarak seçilen kimlik, cinsiyet, otobiyografi, otoetnografi, beden ve nesne kavramları bağlamında ele alınmış ve performans, enstelasyon, video, fotoğraf, famaj, gibi çağdaş sanat pratikleri çerçevesinde kavramsal bir yaklaşımla analiz edilmeye çalışılmıştır. Ele alınan sanatçı ve eserleri literatür taraması ve doküman incelemesi yöntemiyle elde edilmiştir. Elde edilen verilerde sanatçıların Modern dönemde kendilerini temsil etme yaklaşımındaki biçimsel ve estetik ifade biçimi yerine çağdaş sanat pratikleri içerisinde yeni bir temsil biçimi olarak “sunum” nesnesine çevirdikleri tespit edilmiştir. Kendilik stratejisi doğrultusunda kendisini keşfetmek için bir otobiyografi yaklaşımı benimseyen bu araştırma, yeni bir kimlik geliştirme süreci olarak geçişken bir otobiyografik hikâye anlatımı hakkında yeni bilgilerin geliştirilmesi ve kurgulanması için bir deneme alanı olarak görülmesi gereğini önermektedir.

Anahtar kelimeler: Çağdaş Sanat, Güncel Sanat, kendilik, benlik, otobiyografi

2021, 122 sayfa

Bilim Kodu:

ABSTRACT

MSc. Thesis

THE STRATEGIES OF SELF IN CONTEMPORARY ART PRACTICE

Sedanur GÜR

Kastamonu University

Institute for Social Science

Department of Art Major

Supervisor: Assoc Prof. Dr. Metin UÇAR

This thesis has been conducted in order to investigate how the concept of self, which artists handle with an autoethnographic approach, transforms into contemporary art practice as an artistic strategy. In the study, an artist from different disciplines was chosen due to the large number the artists and productions related to the concept of the self, and it was tried to be examined through his most important works that consider the self as a strategy. In this context, identity, gender, autobiography, autoethnography, body and object concepts selected as a self-strategy have been discussed in the context of contemporary art practices such as performance, installation, video, photography, collage, etc. The artists and their works were obtained by literature review and document analysis method. In the data obtained, it was determined that the artists turned into an object of "presentation" as a new form of representation in contemporary art practices instead of the formal and aesthetic expression form in the approach to represent themselves in the modern period. This research, which adopts an autobiographical approach to discover itself in line with the self-strategy, proposes that it should be seen as an experimental field for developing and constructing new information about a transitional autobiographical storytelling as a process of developing a new identity.

Key words: Art, Contemporary Art, Postmodernism, Metaphor, Hand image.

2021, 122 pages

Science Code:

ÖNSÖZ

Bu tez kapsamında 1960 sonrası sanatçıların kendiliklerini sanat uygulamalarında bir strateji olarak ele almaları ve bu yaklaşımı oluşturan dinamikler incelenmiştir. Güncel sanat uygulamalarında neredeyse her yaklaşım ve oluşumda kendini gösteren kendilik sunumlarının nasıl gerçekleştirildiği, sanata olan yansımalarının irdelenmesi amaçlanmıştır.

Zor bir süreçte yürütülen çalışmanın tamamlanmasında desteğini, ilgisini eksik etmeyen, tüm bilgisini, kaynaklarını, fikirlerini benimle paylaşan değerli danışmanım sayın Doç. Dr. Metin UÇAR hocamın öğrencisi olmaktan büyük keyif duyduğumu ve kendimi çok şanslı hissettiğimi belirterek teşekkürlerimi sunuyor minnettar olduğumu tekrar dile getirmek istiyorum. Yüksek lisans eğitimim boyunca bilgilerini, desteklerini, sohbetlerini eksik etmeyerek zihnimde ve yaşamımda yeni kapılar aralayan kıymetli hocalarıma teşekkürü borç bilirken eğitim hayatım boyunca hayatıma dokunan bütün hocalarıma ayrıca teşekkür ederim. Her zaman ve yürümüş olduğum bu yeni yolda da beni her şekilde destekleyen, iyi hissetmemi sağlayan, fikirleriyle yardımcı olan arkadaşlarıma, benim için yeni bir şehir yeni bir hayat olarak adım attığım Kastamonu’da herhangi bir şekilde herhangi bir yerden hayatıma dokunan, sarmalayan, yabancılık hissettirmeyen bu şehre ve insanlarına teşekkür ederim. En özel teşekkürümü ise aileme etmek istiyorum. Yüksek lisans eğitimi sürecinde ve hayatımın her alanında her zaman arkamda olduklarını hissettiğim, bana benden çok inanan, maddi manevi her türlü desteklerini esirgemeyen, ümitsizliğe kapıldığımda ayağa kaldıran canım ablalarım Serap KÜÇÜK, Sevim TARI ve yüzümü her daim güldüren, yolumu güzelleştiren canım ablama Gönül GÜR’ e, sevgili abilerime, ailemin diğer üyelerine sonsuz teşekkür ederim. Şu anki süreci yaşamamda bana katkı sağlayan tüm olaylara, insanlara, sevdiklerime teşekkür ederim. Son olarak ise beni izlediklerine inandığım, her daim gururlanmalarını temenni ettiğim sevgili babam ve ömrümün övücü biricik anneme teşekkür ederim. Bu çalışmayı başlangıç olarak görüp hayatımın her alanında etik, ahlak, vicdan kavramlarını her daim önde tutarak ve kendimi her anlamda geliştirerek akademik çalışmalarına devam etmeyi, sevgili danışmanım, kıymetli hocam Doç. Dr. Metin Uçar’ın güveninin ve emeklerinin yansımını onu gururlandırarak vermeyi temenni ediyorum.

Sedanur GÜR

Kastamonu, 2021

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
GÖRSELLER DİZİNİ.....	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Tezin Konusu ve Önemi.....	1
1.2. Amacı	1
1.3. Sınırlılıklar.....	1
1.4. Yöntem	2
2. KURAMSAL ÇERÇEVE	3
2.1. Kavram Olarak Kendilik	3
2.1.1. Kendiliğin Düşünsel Temelleri	7
2.1.2. Ben'i Yeniden Kurmak	16
2.1.3. Kendiliğin Toplumsal Sunumu	25
2.1.4. Sanatta Temsil Olarak Kendilik	27
3. MODERN SANATTA KENDİLİK PRATİKLERİ.....	32
3.1. Kendiliğin Dışavurumsal Temsili.....	33
3.2. Kendiliğin Biçimsel Temsili	37
4. ÇAĞDAŞ SANATTA KENDİLİK STRATEJİLERİ	44
4.1. Bir Fabrika Olarak Andy Warhol	45
4.2. Nesnenin Kendiliği ve Carl Andre	49

4.3. Kavram Olarak Sanat ve Joseph Kosuth	52
4.4. Sanat-Hayat Bağlamında Joseph Beuys	57
4.5. Kendiliğin Dramatik Bir İfadesi Olarak Marina Abramovic	62
4.6. Performatif Beden ve Yves Klein	67
4.7. Kendiliğin Otoetnografik Sunumu Olarak Louise Bourgeois	72
4.8. Kendiliği Kendilemek ve Cindy Sherman.....	79
5. BİREYSEL UYGULAMALAR	85
6. SONUÇ.....	97
KAYNAKÇA	100

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1: Ni- Ankh- Ptah, “Oto-Portre”, İ.Ö. 2350, kireçtaşı üzerine rölyef, ölçüler bilinmiyor, Vezir Ptah- Hotep’in mezar yapısı, Sakkarâ, Mısır.....	31
Görsel 2: Andy Warhol, “Brillo Boxes”, Stable Gallery, 1964	47
Görsel 3: Carl Andre, “Steel Σ 15”, Galleria Alfonso Artiaco, Napoli, 2013.....	50
Görsel 4: Joseph Kosuth, “Glass Words Material Described”, 1965	56
Görsel 5: Joseph Beuys, “Sürü” (The Pack/ Das Rudel), 1969	61
Görsel 6: Marina Abramoviç, “Balkan Broque”, 1997, Venedik Bienali	66
Görsel 7: Yves Klein, “Antropometri (ANT 84)”, tuval üzerine monte edilmiş kağıt üzerine saf pigment ve sentetik reçine, 155 x 359 cm, 1960.....	70
Görsel 8: Yves Klein, “Mavi Dönem Antropometrilere” uygulamalarından görüntü, Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris, 1960	71
Görsel 9: Louise Bourgeois “The Destruction of the Father” (<i>Babanın Yok Edilmesi</i>), 1974	77
Görsel 10: Cindy Sherman “Untitled Film Still #18”, 1978, San Francisco Museum Of Modern A.....	82
Görsel 11: Cindy Sherman “Untitled #153”, 1985.....	83
Görsel 12: Sedanur Gür, “Ben’e Yakınlık”, Karışık Malzeme, 2019.....	86
Görsel 13: Sedanur Gür, “Ben’e Yakınlık”, ayrıntı	86
Görsel 14: Sedanur Gür, “Otobiyografik İzler”, karışık malzeme, 2020.....	87
Görsel 15: Sedanur Gür, “Periyodik Havalandırma”, video çalışması, 2021.....	88
Görsel 16: Sedanur Gür, “Öz Konuşmalar”, kumaş üzerine nakış, 2021.....	89
Görsel 17: Sedanur Gür, “Anı Haline Gelmiş Buradalık Anı”, mendil üzerine nakış, 2021.....	90
Görsel 18: Sedanur Gür, “İyi Yolculuklar Anne”, mendil üzerine nakış, 2020.....	91
Görsel 19: Sedanur Gür, “Yaşam Ne Kadar Kırılgan” mendil üzerine nakış, 2020.....	92
Görsel 20: Sedanur Gür, “Anne Sözlüğü”, kağıt üzerine nakış, 2021.....	93
Görsel 21: Sedanur Gür, “Hikâye Anlatma Biçimleri”, kumaş üzerine nakış, 2021.....	94
Görsel 22: Sedanur Gür, “Taşıma”, sticker baskı, 2021.....	95
Görsel 23: Sedanur Gür, “Orada Bir Ev”, 60x80, T.Ü.K.T, 2019.....	96

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Aktaran	: (akt.)
Çeviren	: (ÇEV.)
Erişim Tarihi	: (e.t)
Sayfa	: (s.)
Türk Dil Kurumu	: (TDK)
Ve Diğerleri	: (VD.)
Yüzyıl	: (YY.)

1. GİRİŞ

1.1. Tezin Konusu ve Önemi

Bu tez güncel sanat uygulamalarında sık rastlanan, sanatçının kendi bedenini bir sanat eserine dönüştürerek kendini ortaya koymasını ve bunu yaparken bir şeyi temsil etme olarak değil kendiliğinin bir sunumu olarak gerçekleştirmesini uygulamalar üzerinden incelenmesini ele almaktadır. Kişisel çalışmalarım doğrultusunda ele almış olduğum konu ile ilgili literatürde pek fazla araştırma bulunmaması ve yeni bir bakış olması açısından önem taşıdığı düşünülmektedir.

1.2. Amacı

Bu çalışma, sanatçının modern sonrasında artık bir şeyi temsil etmeyi reddederek kendi sunumlarını gerçekleştirdikleri uygulamalar dâhilinde kendilik kavramının sanatsal pratiğe nasıl dönüştürüldüğünü incelemek amacıyla yapılmıştır. Çalışmada kendilik kavramı psikoloji, sosyoloji, felsefe disiplinleri bağlamında ele alınarak açıklanmaya çalışılmış ve ardından sanat yapıtının kendilik nesnesi olarak nasıl kavramsallaştırıldığı ya da uygulamaya dönüştürüldüğünün araştırılması amaçlanmıştır.

Kendilik kavramının sanatın ilkel dönemlerine değin uzanan bir yolculuğu vardır. Fakat o dönemlerde bilinçsizce yapılan bu eylem içinde yaşadığımız dönemde adlandırılarak bilinçli bir hareket, söylem haline gelmiştir. Kendilik; felsefe, psikoloji, sosyoloji, sanat alanında kendisini göstermesi bakımından ve bu bağlantıların sanatta dışavurumunun göstergelerini inceleme açısından önemlidir.

1.3. Sınırlılıklar

Güncel sanatta kendilik kavramının nesneye dönüşüm algısı incelenen çalışmada literatür taraması ile elde edilen kaynaklar ve konu ile ilgili, bağlantılı, güncelliğini koruyan yayınlar, tezler, makaleler, sözlü ve yazılı haber kaynakları, güvenilir

internet kaynaklarından yararlanılmıştır. Araştırmada kavramın, güncel sanatta ve tarihsel süreç içerisindeki değişimlerine bakılarak sanatçı ve çalışmalarından örneklerle ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Modernite öncesinde olduğu kadar modern dönem sonrasında da sanatçıların konu ile ilgili olarak çalışmalar yaptıkları görülmektedir. Bu çalışmaların çokluğu nedeniyle özellikle çağdaş sanat uygulamalarında her akım ya da yaklaşım içerisinde birer sanatçı ve eseri seçilerek konu sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırmanın bireysel çalışmalara olan kuramsal katkısı yanında kendilik kavramının farklı disiplinler açısından nasıl ele alındığı da ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1.4. Yöntem

Bu çalışma kendilik kavramının günümüze gelene kadar yüklendiği yaklaşımlar ve güncel sanat pratiğinde gerçekleşen çalışmaların içerikleri incelenmiş ve bu doğrultuda bireysel uygulamaların çözümlemesi yapılmıştır. Araştırma 1960 sonrası güncel sanat uygulamalarında kendini sanat nesnesi olarak sunan, kendilik kavramını strateji olarak benimseyen sanatçıların tespit edilip incelenmesinden oluşmaktadır. Yapılan araştırmada sanatçının kendilik sunumunu gerçekleştirdiği güncel sanat uygulamaları içerisinde kendilik kavramının kullanımına yönelik doküman ve literatür taraması yöntemi kullanılmıştır. Konuyla alakalı yazılı/sözlü kaynaklar araştırılıp yeni bir söylem oluşturma yolunda kaynaklık etmek üzere incelenmiştir. Çalışmanın görsel örnek ve açıklamalarında bu zamana değin karşılaşılan görseller olmasının yerine; farklı, daha önceki çalışılan araştırmalarda kullanılmayan görseller olması ve hatta gerekli görülür ve ihtiyacı karşılayan bir durumda ise yeniden bir eser üretmek hedeflenmiştir. Bu çalışmayla ilgili elde edilen veriler ve kaynaklar Web sitelerinden, dergilerden, kataloglardan kısaca yazılı- sözlü güvenilir kaynaklardan elde edilmiştir.

Yapılan araştırmada konu ile ilgili olarak birçok sanatçının bir sanat nesnesi olarak kendisini ele aldığı ve sanatçının kendisiyle kurmuş olduğu ilişki hakikat ilişkisi olarak görülmüştür. Sanatçı hakikatle ilişkisini sanat yapıtı aracılığıyla kurar. Yani sanat yapıtı, gerçekliği araştırma ve yorumlamada kullanılan bir araştırma nesnesidir. Araştırma nesnesi olarak sanat yapıtı, içinde sanatçının iç dünyasının saklandığı bir

tür kaptır. Bu kap sanatçıyla ilgili ilki sanatsal yaratım sırasında, ikincisi ise eserin tamamlanmasından sonra ortaya çıkan iki tür bilgi içermektedir. Ve böylece sanat yapıtının, sanatçının epistemik, etik ve estetik bir varoluş içinde kendini geliştirmesini sağlayan bir kendilik nesnesi olduğu söylenebilmektedir.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Kavram Olarak Kendilik

Kendilik kavramı TDK sözlüklerinde kendilik/benlik; “bir nesnenin varlığını veya türünü oluşturan şey, bir kimsenin öz varlığı, kişiliği, onu kendisi yapan şeyi şahsiyet” olarak tanımlanmaktadır. Kendilik kavramına farklı disiplinler açısından bakıldığında, sosyal kendilik, ideal kendilik, zihinsel kendilik, sanatsal kendilik gibi farklı biçimlerde ele alınıp tanımlandığı görülmektedir.

Sosyal kendilik genellikle bireyin kendini toplum içinde gerçekleştirme olarak ele alınmasına rağmen çok daha farklı şekillerde tanımlandığına tanık olunmaktadır. Konu ile ilgili olarak Argun (2005), Mead (1964)’in, kendilik oluşumunu çevresel, genel görüşlere bağladığını aktarmaktadır. Öyle ki kişinin kendiliğini algılayış biçimi çevresinin kendisi hakkındaki görüşler doğrultusunda gelişmekte olduğu ifade edilmektedir. O halde kendiliği kişinin kendini algılama ve tanımlama biçimi olarak ta görebilmekteyiz.

Kendilik, kavram olarak; kişisel kendilik, sosyal kendilik ve kendilik idealleri olarak incelenebilmektedir. Kişinin yaşam deneyimlerinin algısı, kendisine ilişkin inançları kişisel kendilik, kişinin başkaları tarafından nasıl algılandığına ilişkin inançları sosyal kendilik ve kişinin nasıl biri olmasını istediğine yönelik idealleri ise kendilik idealleri olarak belirtilmektedir (Çelenoğlu, 2011). Cüceloğlu (1991)’ na göre bireyler kurdukları ilişkiler içinde kendilerini tanımlamaya ihtiyaç duyarlar. Kendiliği kişinin kendinden çıkıp başkalarının gözüyle kendine bakabilme durumu olarak tanımlamaktadır. Saramago’nun (2014) eserinde bu ifadeyle “Kendinden

dışarı çıkıp kendine bakmadıkça kim olduğunu asla bilemezsin.” şeklinde karşılaşmaktayız.

Kendiliği, bireyin kendini dış dünyasının yardımıyla algılayış biçimi olarak tanımlamak mümkündür. Kişi çevresiyle etkileşimdeyken yeteneklerinin, amaçlarının, bireysel özelliklerinin farkına varmaktadır. Öyle ki diğer bölümlerde değineceğimiz üzere temelleri çocukluk dönemlerinde atılan bu kavram, farklı boyutlarda önümüze çıksa da yaşam boyu var olan, değişen ve gelişme gösteren bir olgudur. Benlik/ kendilik kavramı üzerine çalışmaları bulunan Belk, Wiliam James’in 1890 tarihli “*The Principles of Psychology*” kitabındaki “Sahip olduklarımızı bizi çağrıştıran şeyler olarak tanımladığımızda kendimizi de onların bir toplamı olarak görebiliriz” ifadesiyle kendiliği bir bütün olarak ele almaktadır. Rosenberg (1989), kendilik kavramını kişinin kendi kimliği, değeri, yetenekleri, sınırları, değer yargıları, amaçları gibi kendisi hakkında algılayabildiği görüşlerinin ve tutumlarının tamamı; bireyin kendi benliğine ilişkin tanımı, kendine ilişkin zihinsel tablosu olarak tanımlamaktadır (Yörükoğlu, 1993’ ten aktaran Ertürk, Eray, 2016; s. 14). Köknel (1985) kendiliğin, kişinin kendine sormuş olduğu sorulara samimiyetle verdiği cevaplarda olduğunu ifade etmektedir. Kişinin kendine doğrulttuğu ben neyim? Amacım ne? Ne doğru ne yanlıştır? Ne yapabilirim? Değer yargılarım nelerdir? gibi soruların kendini anlamaya yönelik sorular olduğunu belirtmektedir. Kişinin bu sorulara tüm gerçekliğiyle cevap vermesi beklenmektedir. Aynı zamanda çevresindeki kişilerle kurduğu ilişkilere, düşüncelere değer verilerek oluşturulabilecek bir gerçeklikten söz edilmektedir. Kendiliğin gelişmesi, oluşması ve yapısı için yaşam boyu bu sorulara bilinçli bilinçsiz cevap aranmaktadır. Bu sebeple kendilik, kişinin özellikleri, amacı, yeteneği, değer yargıları, inançları, olanaklarından oluşan, her an devinim içinde olan bir yapı şeklinde tanımlanmaktadır (Çelenoğlu, 2011; s. 24). Yıldız (2006, s. 86), kendiliği/benliği, Kohut’un “Kişinin atıf merkezidir, her birimizi bir diğerinden ayıran özellik, bireyde bütünü oluşturan her bir parça, kişisel bilinçlilik ve egoyu da içine alan bir kavram.” söylemlerini referans göstererek aktarmaktadır. Benlik kavramı bünyesinde arzular, düşünceler, amaçlar, özellikler, farklılıklar, içsel birtakım durumlar barındırmaktadır. Tamamıyla kişinin kendisi ve iç dünyası ile ilgiliyken çevresiyle etkileşimini, kültürel faktörleri ve farklılıklarını da içeren iç içe geçmiş bir tablo olarak tanımlayabilmekteyiz.

Baymur (1985, s. 268), kendiliği; yaşantımız süresince kazanılan bir gerçek olarak kabul etmektedir. Doğduğumuz andan itibaren yaşadığımız tüm olayların, etkileşimlerin, etrafımızda bulunan her şeyin etkisiyle oluştuğu, benliğin gelişiminde kişiler arası ilişkilerin büyük önem taşıdığı aktarılmaktadır. Öyle ki kişi etrafında önem verdiği kişilerin görüşleriyle de kendini ve dolayısıyla benliğini şekillendirmektedir. Her farklı duyguyla bezenmiş yaşantılarımızın sonucunda benliğimizin gelişimi söz konusu olmaktadır (aktaran Yıldız, 2006; s 108).

Aruoba (2005, s. 132- 133), kendilikten; “Dilin mantığı içinde, tümcenin öznesinin kendine dönüşlüğünü belirten anlam ögesi.” diye bahsederken, kendiliğindenlik kavramıyla ilişkilendirerek kendine dönüşlüğü, “kendiyle hesaplaşma” olarak tanımlamaktadır. Aruoba, eserinde her yaşamın belli bir yerde bulunmalardan oluştuğuna dair söylemlere yer vermektedir. Kişinin ancak kendi olabildiği zaman (hiçbir kişinin yönlendirmesi, akıl vermesi olmaksızın) “kendi” olabileceğini savunmaktadır. Kendiliğin dışarıdan bir göz olarak kendine bakma durumunu ifade eden düşüncelerle söyleyebiliriz ki kendilik, kendi olabilme yolunda kendini bilmek/bilebilmek güdüsünü taşımaktadır.

Kendim olmak gibi bir kaygım yok galiba. İşte nasıl yazıyorsam öyleyimdir diyorum herhalde. Bu da imgelere getirecektir bizi ama kendim olmak diye bir kaygım yok, onu anlatmak çok güç. Nasıl tasarlıyorsam, nasıl yaşıyorsam öyle oluyor. Kendim olmak, başka bir şey değil ki, çünkü onun dışında, onun ötesinde bir kendilik yok ki, kendimlik burada söylediğimde, yazdığımda, yaptığım(Karasu, 1993, aktaran Aruoba, 2005; s 39).

Erinç (2008, s 100-101), insanı sadece organik bir tabakanın canlısı olarak görmenin, o kadarıyla algılayabilmenin ne kadar yetersiz ve sınırlı bir düşünce yapısı olduğunu vurgulamaktadır. Öyle ki Antik Çağ’dan bu yana bütün düşünürler insanın, insan olabilmesinin gizemini çözümlemek için çaba sarf ettiklerini aktarırken bireyi bir bütün olarak algılayabilmenin önemine dikkat çekmektedir.

Kendiliğe her ne kadar felsefe, psikoloji, sanat başlıklarından yaklaşıp da edebiyat alanında da kendilik kavramına eserlerinde yer veren yazar ve şairlerle karşılaşmaktayız. Erdoğan (2009, s. 8) hayat içerisinde karşılaştığı durumları aktarırken bunlar karşısında göstermiş olduğu tepkiler ışığında kendi benliğine, kendiliğine dair açıklamalar yapmaktan kaçınmamaktadır. Erdoğan, kendisinden

“bana verilmiş ve verilmemiş her şeyin toplamıyım ben” diyerek bahsetmektedir. Kendisini, kendisinin ve kendisi dışında gelişen durumların getirdikleriyle bağdaştırmaktadır. Bir nevi kendi benlik algısını bu şekilde aktarmaktadır. Kişi kendisini, dış dünyasını kendine has bir biçimde yani kendi gözlükleri ile bakarak algılamaktadır. Bu yaşantıyı, alanını tanımlarken farkında olduğu, ortaya çıkardığı, ruhsal ve sosyal durumların toplamında bir benlik ortaya çıkarmaktadır. Bilinçlilik olarak adlandırabileceğimiz bu durumun bu süreçte edindiğimiz düşüncelerimiz ve davranışlarımızın sonucunda oluştuğunu söyleyebilmekteyiz.

Çiftçi (2017, s. 115), dışsal ve sosyal yaşantımızın, her günkü deneyimlerimizin, ihtiyaçlarımızın, isteklerimizin, ilişkilerimizin sonucunda bir benlik/kendilik ortaya çıktığını düşünmektedir. Dışsal ve durağan bir kendilikten söz ederken aynı zamanda devingen ve derin bir kendiliğin de var olduğunu vurgulamaktadır. Öyle ki kendiliği tek bir yanıyla tanımlamanın doğru olmadığını aktarmaktadır. Aslan (1992, s. 7)’ın aktarımına göre benlik/kendilik, gerçeği tanımak ve uyum sağlamak; çevreden gelen uyarıcıları algılamak, seçmek, saklamak, anımsamak, düşünmek; kavramları değerlendirmek, karşılaşılan engellere çözüm yolu bulmak, geleceğe ilişkin tasarılar yapmak, düzenekleri geliştirmek gibi görevleri yerine getirir. Bireyin yaşamını sürdürürken olumlu bir ruhsal süreç izleyebilmesi için sağlıklı bir kişiliğe, gelişime sahip olması gerekmektedir. Sonuç olarak, kişi kendini ne kadar tanıyor ve algılıyorsa, benliğinden ne kadar haberdar oluyorsa o kadar olumlu bir gelişim söz konusu olmaktadır.

Farklı kaynaklarda bireyin birçok benliğe sahip olduğu ile ilgili verilerle karşılaşmaktayız. Bunun sebebi kişinin mesleki çevresinin olduğu ortamlarda kendisini farklı kişilik özelliklerinde, benlikte tanımlarken, ailesinin veya arkadaşlarının bulunduğu ortamlarda farklı tanımlamasıdır. Bu durumlar için sosyal benlik, akademik benlik gibi kavramlar ortaya çıkmıştır. Benlik kavramı, şahsın kendisini algılamasının, kişisel atıflarının(yüklemelerinin), geçmiş yaşantılarının, gelecekle ilgili hedeflerinin, sosyal rollerinin onun zihninde temsil edilişi ve zihinde kavramsal ben olarak odaklaşmasıdır (Aydın, 1996; s. 41). Bayat (2003, s. 4), kendiliği, kendilik algısını kişinin kendisi ile ilgili düşüncelerinin, tanımlamalarının, algıladıklarının kanaati sonucu ortaya çıktığını savunanlardandır. Bu algı sisteminin

temel elemanlarının kişinin kendisi ile ilgili olarak sahip olduğu yetenekler ve kanaatler olduğunu ayrıca belirtmektedir. Kendilik kavramı kişinin kendisi ile ilgili algıları, tutumları ifade ederken kendisini tanımlamak için kullandığı dil olarak da ifade edilmektedir. Kişi bu düşünceler ışığında kendini tanımlamasının yanı sıra ne olmak istediği, ne olması gerektiği konusundaki düşünceleri de benliğin bir kısmını oluşturmaktadır. İdeal benlik olarak adlandırılan bu kısım kişinin ulaşmak istediği, ulaştığı vakit kendini daha değerli ve güçlü hissedeceği bir düşüncedir. (Argun, 2005; s 52).

Özer (2014)'in aktarımına göre kendilik kavramı, kendi yaşam deneyimlerimizin algısı ve organizasyonu için bir çerçeve çizmektedir. Aynı zamanda kendilik kavramı, diğerlerinin duygu, düşünce ve davranışlarını anlamada kullandığımız geniş ve sistematik bir yapıdır. Kişinin kendisini algılaması olarak kısaca tanımlanabilen benlik kavramı, bir kimsenin çeşitli kişilik özelliklerinin kendinde bulunuş derecesi hakkındaki değerlendirmelerin bütünüdür. Kişinin kendini bildiği andan itibaren çevresi ile etkileşimi yoluyla oluşur ve birey çevresini oluşturan bu benlik kavramına uydurarak algılar (Kuzgun, 1983' ten aktaran Çelik, 1994; s 240). Kendilik kavramını en öz haliyle kişinin kendini algılayış biçimi olarak ifade edebilmekteyiz. Kişinin kendini tanımak, bilmek, incelemek isteğinden ileri gelen bu duruma Ouspensky (2015; s.79), kişinin en büyük amacının kendini bilmek olmasının gerektiğini savunurken kendini bilmenin ancak kendini incelemekle mümkün olacağını ifade etmektedir. Randall (2014) benlik/kendilik kavramını, kendini kabul etme, kendini keşfetme, kendini ortaya koyma; ya da kendini gerçekleştirme, kendini tatmin etme ve kendini başarma gibi terimler ile ilişkilendirmektedir. Bu terimler “kendilik nedir? sorusuna verilebilecek cevaplar niteliğindedir.

2.1.1. Kendiliğin Düşünsel Temelleri

Kendilik kavramı Antik Çağ'dan günümüze kadar farklı şekillerde, farklı alanlarda karşımıza çıkmaktadır. Psikolojinin, sanatın, sosyolojinin ve tartışmalı bir şekilde felsefenin de konusu olmuştur. Filozofların ve araştırmacıların kavrama farklı pencerelerden bakmalarıyla karşılaşırken aslında kendiliği, benliği felsefenin ve yaşamın merkezi olarak gördüklerine dair sonuçlara ulaşılmaktadır.

Gökçe (2016, s. 1230)'nin aktarımına göre kendiliğin kökeni, Yunanlıların “epimelia heautou” olarak adlandırdıkları kendilik kaygısı etiğine dayanmaktadır. Kendine özen göster, kendinden kaygı duy anlamına gelen bu etik, bilinen basit anlamda özenden ve kaygıdan bahsetmemektedir. Herhangi bir şey üzerinde çok çalışmayı, uğraşma ve uygulama anlamlarını barındıran, birçok çağrışımları olan kavram olarak ifade edilmektedir. Felsefede benliğe bireysel kimlik problemi olarak yaklaşan Searle, “*Standart Encyclopedia of Philosophy*” (felsefe ansiklopedisi) de “benlik” maddesi, sadece “bireysel kimliğe bakın” der ifadelerinde bulunmaktadır. Bireysel kimlik probleminin kişinin kendine sorduğu “Benim hakkımdaki gerçek ne? Şimdiki ve yıllar önceki kendimle beni aynı yapan ne?” gibi sorular doğrultusunda ortaya çıktığı aktarılmaktadır. Bu sorulara yanıt olarak Searle, şimdi şu anda seninle yıllar önceki sen özdeşdir çünkü aynı ruha ve benliğe sahiptir ifadelerini kullanmıştır. Ruhun ve zihnin, benliğin bir devamı olduğunu vurgularken bedenlerin sadece tesadüfi olarak dâhil olduğumuz kabuklar olarak gördüğünü ifade etmektedir (Searle, 2015; s. 87-88). Kamalı, kendiliği kaygı kavramı ile birlikte Foucault düşüncesinde irdelemektedir. Sokrates’in meşhur “kendini tanı” (gnothi seauton) ilkesinden bahsederek, kendiliği bu ilkenin nesnesi olarak ifade etmektedir. Ayrıca bir diğer sözü edilen “epimelia heautou” (kendilik kaygısı) ifadesine de yer vermektedir. Kendiliği, kendini tanımak, özen göstermek, onunla ilgilenmek, kaygı duymak tanımlamalarıyla bir arada düşünmektedir. Foucault kendiliği, hakikat ile ilişki içinde olan bilgi nesnesi olarak kendilik, dış dünya ile ilişki içinde olan başkalarına etki eden özne olarak kendilik ve son olarak kendiliğin kendisi ile ilişkisindeki ahlaki kendilik olmak üzere üç başlığa ayırmaktadır. Foucault’nun bahsettiği üzere kendiliği daha doğrusu çağdaş kendiliği egoizm ve özgürleşim sorunu olarak ele almaktadır. Bahsedilen özgürlük, özgürleşme düşüncesinden çok özgürlük pratikleri üzerinedir. İstek duyulanların yoğunlaştırılması ve yenilerinin yaratılması sorunu esastır. Kamalı, bu durumu şöyle aktarmaktadır; özgürleştirici hareketler kişiden bir bedel talep eder ve bunun sonucunda mutlak bir özgürlük söz konusu olamayacaktır. Bu nedenle Foucault’ da özgürlük sorunu pozitif bir anlam taşımaktadır. Özgürlük düşüncesi bizi kendiliğe götüren kendilik kaygısının içinde yatan, kendi kendini ve diğerlerini keşfetme arzusuna götürmektedir (URL-1, 2020). Foucault, Hristiyanlık’ta yeşeren “kişinin kendisine hakikati söylemesi, itiraf etmesi” temasını Yunanlılar da farklı bir versiyonuyla karşılaştığını, bu yeni biçimin kendilik tekniği

olduğunu aktarmaktadır. Yunanlıların kendini bil ve kendine özen göster ilkeleri doğrultusunda, kendilerini yontarak, yaşamlarını “sanat eseri”ne dönüştürmeyi amaçlayan düşünce yapısını ve bahsedilen itiraf pratiğinin karşılığını “parrhesia” adını verdikleri kavramda bulmuştur. Parrhesia, genel anlamda açık sözlülük, açık yüreklilik, açık konuşma gibi anlamlara gelmektedir. Parrhesia kullanan biri her şeyi olduğu gibi söyleyen birinden çok farklı bir kendilikle ilişkili olarak açıklanmaktadır. Parrhesia hakikatin cesurca söylenebilmesidir lakin gerçek bir hakikatin (Tosun ve Berk, 2018; s. 147-156).

Mevlâna felsefesinde kendiliğin yansımaları insanın yüce bir değere sahip oluşuyla ilişkilidir. Her şey insanda aranmalıdır. Mevlana’ya göre insan tasarıları, amaçları, toplum içerisinde görevi olan, kendini ötekilerden ayıran aynı zamanda kendi özünü de varlığından ayıran yaratıktır. Kendimizden içeri bir benimizin olduğunu, derdimizin dermanı yine kendimiz olduğunu deyişlerinde aktaran Mevlana, dışımızdan çok içimize önem vermemizi, her şeyin orada var olduğunu aktarmaktadır. İnsanın yaşamda varlığını konumlandırabilmesi için “kendini arıtması, kendini bulması, kendini bilmesi” gerekmektedir ve bu zorlu bir süreçtir. Ancak insan kendi özüne dönmeyi başarabilirse bu yola girer ve arayışlarını sonuçlandırır. Kişiyi kendi içine dönmeye iten neden ise ömrü boyunca kuşandığı maskeler sonucunda “aynada görüntü bulamaz” oluşudur. Bu sebeple dürüstlüğü, doğruluğu, açıklığı, görüldüğü gibi olmayı ya da olduğu gibi görünmeyi öğütlemektedir (Benazus, 2010; Çubukçu, 1984).

Foucault (2012, s. 9- 10), parrhesia kavramının ilk olarak Yunan edebiyatında Euripides’te (M. Ö 484 – 407) karşımıza çıktığını aktarmaktadır. Parrhesia kavramının kendilik ile ilişkisini kişi ile söylediği şey arasındaki ilişkiyle bağdaştırmaktadır. Kişinin ağzından çıkan söz kendisini yansıtır, hakikati dışarıya olduğu gibi paylaşıyorsa gerçek kendisini paylaşmaktadır. Dolayısıyla dışarıyla kurulan ilişki doğrultusunda kendiliğin doğasındaki kendini bilme, tanıma eylemi gerçekleştirilmektedir. Foucault bu bağıntıyı, parrhesia kişinin dürüstlük yoluyla, hakikatle, kendisiyle ya da diğer insanlarla ilişki kurduğu, ahlaki boyutu da olan bir tür etkinlik olarak tanımlamaktadır. Foucault parrhesia kavramını özgürlük anlayışı ile bağdaştırmaktadır. Öyle ki parrhesia kullanan kişi gerçekliği seçtiği için -

retorikten farklı olarak- bunu kendisi istediği için yapması, özgür bir seçim olarak görülmektedir. Özgürlük düşüncesi bizi kendiliğe, kendine değer verme ve keşfetme süreçlerine götürmektedir. Bu nedenle parrhesia kavramı kendilik pratikleri, kendilik teknolojisi gibi kavramlarla birlikte anılmaktadır.

Khilon tarafından Delfi'deki Apollon Tapınağı'na yazılmış gnothi seauton (kendini tanı) buyruğu “kendin için kaygı duy, kendine özen göster, kendi kendinle ilgilen” ifadelerini barındıran kendilik kaygısı ile karşılık bulmaktadır. Kendini tanı (gnothi seauton) buyruğunun, kendine özen göster (kendilik kaygısı) kuralının uç noktası ya da bu düşüncenin içerisinde ortaya çıktığı ve geliştiği düşünülmektedir. Sokrates, Atımlıları, yaşadığı halkı kendileri için kaygılanmaları gerektiğini hatırlatmak, öğretmek için görevlendirildiğini savunmasında dile getirmiştir. Bunu ölüme mahkûm edilme karşısında bile savunmuştur. Kendilik kaygısı, Sokrates'in, ilk uyanış diye bahsettiği “kendiyile ilgilenme” olarak ifade edilmektedir. Bu kaygı, gözlerin açıldığı, uykudan uyanıldığı ve günün ilk ışıklarına ulaşıldığı an olarak tanımlanmaktadır. Kendini tanı buyruğunun, kendin için kaygı duy öğretisinin temelini oluşturduğu, kendi için kaygı duyan birinin kendini tanıma zorunluluğuna yöneldiği düşünülmektedir. Tarih boyunca anlamı genişleyen kendin için kaygı duy (epimelia beautou) kavramı, kendine, başkalarına ve dünyaya dair bir tutum, kişinin bakışını dışarıdan kendisine (içine) çevirmesi olarak ifade edilmektedir. “Kendilik nedir?” sorusuna Foucault, yüzyıllar öncesinde tapınak duvarına yazılan kendini tanı ve kendinle ilgilen, kendine özen göstermen gerekir öğretileriyle karşılık vermektedir (Foucault, 2015; s. 5- 14). Kişinin kendisi için kaygılanma eylemi, kendiliğiyle ilgilenmek üzere “bakışını dışarıdan, başkalarından, dünyadan kendine çevirme durumuna getirmektedir. Kendiyile ilgilenme negatif bir düşünce, egoist veya narsist bir tavır olarak algılanmamalıdır. Aksi olarak dünyada durma, eylemde bulunma, başkalarıyla ilişkide olma, kendine/başkalarına/dünyaya dair bir tutum olarak tanımlanmaktadır (Altınkaya, 2020; s. 20). Molacı (2022, s. 25)’ nın aktarımına göre Foucault, Antik Çağ öznesinin “kendisi için kaygılanmasını, kendine özen göstermesini ve kendini yetiştirmesi” üzerinde dururken, kendi hakikatini bilen öznenin, kendiliğini hem bir bilgi hem de bir bilme nesnesi olarak nasıl oluşturduğunu sorguladığını belirtmektedir. Kendilik pratiğinin yaşama sanatıyla

bütünleşmesini, kendiliğin yaşamın bütününe yayılan zorunlu bir varoluş durumu olduğuna dair çıkarımlar yapmaktadır.

Bergson kendilik kavramını durağan ve dışsal, devingen ve derin olarak ikiye ayırarak incelemektedir. Çiftçi (2017, s 116-117)’nin aktarımına göre o (kendilik) özünde tektir ve özgür eylemlerde bulunmasını sağlayacak olan şey, kendiliğin bir bütün olarak yakalanmasıdır. Bergson kişiliğimizin bir bütün olduğunu ve özgür eylemlerin ancak bu bütünlükten kaynaklanabileceğini savunmaktadır. Bergson’ un kendilik anlayışı tek bir kavram olarak ele alınmamaktadır. Ona göre zaman, kendilik, gerçeklik, değişim kavramları birbirine bağlıdır ve ayrı ayrı katıyen değerlendirilmemektedir. Bergson, dışsallığımızdan sıyrılıp, içsel varoluşumuza yani saf zamana geri döndüğümüzde gerçek kendimizi bulacağımızı düşünmektedir. Bu içe dönüş, aynı zamanda özgürlüğe sonuna kadar açılan kapının ta kendisidir Bergson, bireyin başkaları tarafından nasıl algılandığını bildiren kendilik tanımı için yapıcı bir düşünceye sahiptir. Ona göre karşılaşılan olumlu ya da olumsuz tutumlar kişinin öz farkındalığını artıracak sonuçlar doğurmaktadır. Öyle ki gerçekliği, zamanı, kendiliği birbirinden ayırmayan Bergson; kendini tanıyan, kendiliğinin farkında olan bireyin mutlak bir özgürlüğe kavuşarak gerçek bir yaşam sürdürebileceğini savunmaktadır.

Schopenhauer (2020, s. 3-13), eserinde bireyin “yazgılarındaki” temel farkları üç şekilde ifade etmektedir. Bunlar; bir kimsenin ne olduğu, bir kimsenin neye sahip olduğu, bir kimsenin neyi temsil ettiği başlıklarıdır. Kişi her şeyin içinde ve her şeyde öncelikle “kendini tadar” ifadeleriyle düşüncesini desteklemektedir. Schopenhauer’ a göre her şey kişinin etrafında gelişir, meydana gelir, her şey kişiyle alakalıdır. Kişi kendinden, kendine ait olan “şeylerle” bahsedip, tanımlamaktadır. Belk (1988), dış dünyayla ilgili nesnelere ait bilincimizde oluşan algının benliğe eklenmesiyle oluşan genişletilmiş benlik kavramından bahsetmektedir. Buna karşılık olarak sahip olduklarımızı (possessions) bizi çağrıştıran şeyler olarak tanımladığımızda kendimizi de onların (sahip olduklarımızın) bir toplamı olarak görebileceğimize inanmaktadır. Belk, fiziksel olarak sahip olduklarımıza kimliğimizi dayatabiliyorken, fiziksel sahip olduklarımızı da kimliğimizle benimseyebileceğimizi savunmaktadır. Öyle ki benim kavramı ben olarak değişim göstermektedir. Sahip

olduklarımızı benliğimizin bir parçası olarak görmenin yanı sıra benliğimizin gelişimini sağlayan bir araç olarak da görmemizin gerekli olduğunu belirtmektedir. (Paylan, 2017; s. 69-71).

Kendiliği kişinin başkalarının gözünden kendini tanımlaması olarak bilmekteyiz. Tanımda en az iki kişiden bahsedilmektedir. Bu durumu Efil (2016; s. 57-58), ben ve öteki ilişkisi olarak ele alırken bu ilişki sonucunda ortaya çıkan farkındalık için kendilik bilinci ifadesini kullanmaktadır. Kişinin kendisini başkasının kimliği ve kişiliği üzerinden tanıması ve tanımlaması, bahsedilen “başkasının” bilgi- beceri düzeyi, kişiliği, kimliği, kapasitesi, bakış açısı, nasıl bir insan olduğu hakkında bir farkındalığa sahip olmasını sağlamaktadır. Öyle ki karşılıklı bir oluşum meydana gelmektedir. Ben ötekinin dünyasına temas eder ve burada değişip dönüşerek kendine ve etrafına farklı bakmayı öğrenmektedir. Elbette ki ben değişip dönüşürken öteki eş zamanlı olarak değişime maruz kalır. Bu değişimin getirisi kendilik bilinci olarak tanımlanabilmektedir. Kendilik bilinci, daima sabit kalan bir bilinç durumu değil aksine kurulan etkileşim esnasında oluşan benin farklı durumlar karşısında verebileceği tepkilerin çeşitliliğini ve yaratıcı bir sürece dönüşebileceğini ön gören duruma işaret etmektedir. Oktay (2010, s. 20), Bem (1972)’in üzerinde çalışmış olduğu kendilik algısını iki varsayım ile ortaya koyduğunu aktarmaktadır. Bireylerin kendilerini, duygularını, durumlarını, kendi davranışlarında ve bağlı olan koşullarda göstermiş oldukları tutumlar yoluyla tanıyabileceklerini ifade etmektedir. Bir diğer varsayım ise kişiler arası algı yoluyla “dışarıdan bakılan göz” yardımıyla olduğunu ifade etmektedir. Öyle ki kişi kendini tanıma gayreti içerisindeyken kendi tutum ve gözlemlerinin yetersiz kaldığı durumda kendini gözlemlene haline bürünmektedir. Dışarıdan birinin gözüyle kendisine bakarak bir bakıma kendinden çıkıp kendine bakıyormuşçasına çıkarımlar yapabilmektedir. Kendilik algısına kendini içsel olarak tanıma ve dışsal olarak gözlemleyerek tanıma olarak baktığımızda nesnel ve öznel bir durumun söz konusu olduğunu söyleyebilmekteyiz. Sağlıklı bir kendilik/ kendilik algısı ve kişiler arası iletişimin gelişmesi, devamlılığı için duyguların tanınması ve ifade edilebilirliği önemli bir unsur olarak görülmektedir. Bu nedenle yüzyıllardır süre gelen kendini bilmenin ve tanımanın her şeyin özünde olduğunu öğütleyen söylemlerle karşılaşmaktayız.

Kendiliği/benliği kişinin kendine yönelttiği “ben neyim?” sorusuyla ilişkilendirilebilmektedir. Kişi “ben neyim?” sorusunu sorar çünkü kişinin ne olduğunu bilmesinin mümkün olmadığını savunulmaktadır. Yalçın (2011) Batı felsefesi tarihinden ele alarak tanımlamaya çalıştığı benliği, bilginin nesnesi olan benlik ve bilginin öznesi olan benlik olarak ifade etmektedir. Kant’ın, benlik algısı için bilginin olmazsa olmaz şart olduğunu savunan görüşlerini referans göstermektedir. Öyle ki bilinç olmadığı sürece her türlü bilginin imkânsız olduğunu söyleyerek bilinç, bilgi ve kendilik arasındaki bağıntıya değinmektedir. Benliğin tüm bilgimize, varlığımıza birlik ve bütünlük sağladığı kanısına varabileceğimiz savunulmaktadır. Benliğin “düşünen, yalın ve ölümsüz bir töz” olduğunu Descartes öne sürmüştür. Descartes’ın meşhur cogitosu (Düşünüyorum öyleyse varım) kendimize ilişkin bilginizin sahip olduğumuz en kesin bilgi olduğunu işaret etmektedir. Bu bilginin diğer bütün bilgilerin ölçütü olduğunu öne süren Descartes, her şeyden kuşku duysak bile kendimizin varlığından kuşku duyamayacağımızı belirtmektedir. Bazı filozoflar benliği bir töz olarak görürken bazıları bunu reddetmektedir. Reddeden düşünceye sahip olan Hume, ben düşüncesinin yaşamda gerçek bir karşılığının olmadığını, “beni” düşünürken algılama ile ilgili durumlarla karşılaştığını belirtmektedir. *“Karşılaştığım hep ya sıcak ya da soğuk, ışık ya da gölge, sevgi ya da nefret, acı ya da haz olmaktadır, beni her zaman bir algı olarak yakalayabiliyorum”* ifadelerinde bulunmaktadır. Algılar yoksa varlıktan da söz edilemeyeceği, benliğin zamanda değişkenlik gösteren psikolojik bir kurgu olduğunu savunmaktadır (Yalçın, 2011; s. 29-33).

Balıkçioğlu (2016; s. 538), benliği tüketim ile ilişkilendirerek açıkladığı çalışmasında Camphell (1994)’in benliği, sonsuz olasılıkları içeren, yeni olana yönelik sürekli bir arayış ve deneyim gözüyle algıladığını aktarmaktadır. Balıkçioğlu (2016)’nın düşünceleri, tüketim nesnelerinin, teknolojik gelişmelerin benliği geliştirdiğine yöneliktir. Benliği psikanalitik kuram, fenomolojik yaklaşımlarla beraber anarken Reed (2002)’in iç gözlem nesnesi, bilgi işlemcisi olarak belirttiği tanımına, Allport (1950)’un benliği tanımlarken kullanmış olduğu “bildiğim ben (proprium)” terimine, benliği içsel gereksinimlerin ve dışsal gerçeklerin birleşmesinden ortaya çıkan, eşi olmayan, tutarlı, merkezi bir öz olarak ifade ettiği tanımlarına yer vermektedir. Ayna benlik çalışmalarıyla kendinden söz ettirmiş olan Cooley ise benliği üç şekilde

açıklamaktadır. İlk olarak bireyin kendini başkalarının nasıl görmesi gerektiğine dair inancı söz konusudur. İkinci olarak bu görüşün başkaları tarafından ne şekilde değerlendirileceğine ilişkin hislerimiz ve son olarak bunun bireyde yarattığı etki olarak tanımlanmaktadır. Bu aşamaların benliğin gelişimine katkı sağladığı düşünülmektedir (Balıkcıoğlu, 2016; s. 541). Skinner (1974) benliği, farkındalık olarak ele alırken bilinçli olmak örneği üzerinden gitmektedir. Ona göre bilinçli olmak sadece olmak değil bilinçli olduğunun farkında olmayı da ifade etmektedir. Bununla ilişkili olarak kişi sadece çevresinin farkında değil onun bir parçası olarak kendisinin de farkındadır. Öyle ki insan gözleyen bir varlık olarak sadece dış dünyayı değil kendi içinden gelen uyarıları da gözleyip farkına varma güdüsüne sahiptir. Benliğin davranışa yansması olarak baktığımızda bu durum, bireyin kendi farkındalığını gözlemlemesine olanak sağlamaktadır (Özen ve Gülaçtı, 2010; s. 24-25). Yiğit (2018, s. 3), benlik kavramını davranışçı yaklaşım ile inceleyen Rogers' ın düşüncelerini ele almaktadır. Geliştirilen kurama göre kişilerin benlik kavramına uygun şekilde yaşamlarını sürdürdükleri belirtilmektedir. Bireyin kendini tanımaya başladığı süreçten itibaren çevresiyle iletişim kurmaya başladığı, çevresinde olup biteni kendi benlik kuramına göre algıladığı aktarılmaktadır. Eğer ki çevresinde kendi algısına uymayan durumlarla karşılaşırse kendine uyum sağlayacak hale getirir veya kendi uyum sağlamaya çalıştığı düşünülmektedir.

Kişinin benliği, kendisini ayrı bir birey olarak tanımlama güdüsünden oluşmaktadır. Jung' a göre yaşamın amacı benliği tanımakla ilişkilidir. Benlik tüm karşıtlıkların, kişiliğin bütün yönlerinin sergilenmesini temsil etmektedir. Kadın- erkek, iyi ya da kötü gibi ayrımlar söz konusu olmamakla birlikte bütün kavramların, durumların ayrı düşünülmediği birlikte yaşandığı ifade edilmektedir (Yiğit, 2010; s. 8- 9). Karşılaştığımız tanımlara baktığımızda söyleyebiliyoruz ki yaşam içerisinde birey olumlu ya da olumsuz birçok düşünceyle yaşamaktadır. Kendisini bu düşünceler ışığında değerlendirdiğinde negatif veya pozitif çıkarımlar yapabilmektedir. İşte bu noktada ortaya çıkan öz saygı kavramı ile karşılaşılmalıdır. Kişi kendini, sahip olduğu bütün özellikleriyle kabul ettiği, sevdiği, saygı gösterdiği sürece öz saygısı oluşmakta ve gelişmektedir. Sağlıklı bir benlik gelişimi için öz sevgi ve saygı önemli bir unsur olarak görülmektedir. Cüceloğlu (1990), Rogers' ın benlik kuramı hakkında görüşlerini, bireyin kendisi hakkında düşündükleri, nasıl algıladığı ve nasıl bir

sonuca vardığının toplamı olarak ifade ederken her bireye sevgi ve saygı duyulmasını öğütlemiştir. Çünkü her bireyin ayrı ayrı değerinin olduğunu düşünmektedir. Maslow da Rogers gibi bireyin yaşam içerisinde sergilediği tutumlar üzerinden benlik kavramına ilişkin tanımlamalarda bulunmuştur. Kişinin kendi kendini mutlu etmesini meşhur piramidi üzerinden anlatan Maslow, bireyin ihtiyaçlarını sırasıyla yerine getirerek en üst doyum noktasına geldiğinde mutlu hissedeceğini ifade etmektedir. Aşamaları yerine getirmiş bireyin, ihtiyaçlarını karşılayabilen, kendisini ve yaşadığı dünyayı kabul eden dolayısıyla olumlu bir benliğe sahip birey haline geleceğini vurgulamaktadır. Bu tanımlamalar doğrultusunda birey kendini ne kadar tanır, sever ve kabul ederse yaşamı o kadar anlar, gelişim gösterir, sağlıklı ve bilinçli bir yaşam sürdürebilir (Yiğit, 2018; s. 5). Yiğit (2018)'in aktarımına göre May, öz saygıyı bireyin kendini kabule etme cesaretiyle bağıntılı olduğunu ifade etmektedir. Rogers ise kişinin gerçek kendiliğine ulaşabilmesi, benliğine, kendine duyduğu sevgi ve saygıya genel anlamıyla benlik saygısının yüksek olmasına bağlıdır. Benlik saygısı benlik kavramında bulunan bilgilerin değerlendirmesidir. Bunun anlamı kendini süper, mükemmel, yeterli hissetmek değildir. Kendini kabul etme, kimlik oluşturma ve başkaları tarafından kabul edilmedir (Uyanık ve Akman, 2004' ten aktaran Yiğit, 2010, s. 10).

Rogers' ın çalışmalarında benlik kavramı önemli bir yere sahiptir. Rogers'ın benlik ile ilgili kuramına göre birey kendisinin merkezde olduğu bir evrende yaşamını sürdürür. Tek bir doğru, gerçek yoktur ve herkesin ayrı öznel gerçeklikleri vardır. Dolayısıyla kişiler çevrelerini nasıl algılıyorlarsa ona göre davranış göstermektedir. Buna göre bireylerin birbirlerinden farklı tutumlar sergilemeleri farklı algı gerçeklikleriyle doğru orantılı olmakla beraber farklı kişilik ve benliğe sahip olmalarını ifade etmektedir (Kulaksızoğlu, 2004; s. 113). Molacı (2020, s. 21-25)' ya göre kendilik, bugün var olduğumuz şeyi reddetmeye yarayan unsur, farklı ilişki imkânları sunan başka bir öznel ve kendimizle kurduğumuz ilişkideki hakikati anlayış tarzımızı ifade etmektedir. Foucault' nun özne ile hakikat arasında kurduğu ilişkiye değinen Molacı (2020), bu ilişki yardımıyla “İçinde bulunduğumuz bu güncel zamanda biz kimiz?” sorusunu sorarak genele ulaşabileceğimizi aktarmaktadır. Bu soru doğrultusunda insanın kendini geliştirme, kendi üzerinde yoğunlaşma ve bir varoluşa ulaşma kaygısıyla harekete geçmesi söz konusudur. Bu sebeple kendilikte öznenin rolünün etkinliği kavranmaktadır. Kendiliği özgürlük ile

ilişkilendiren Foucault'nun özgürlük anlayışını, kendiliğin kendi hakikatimizi dönüştürmek adına tutumlarımızın öznesi olması şeklinde ifade edebilmekteyiz. Bu özgürlük alanının yaratılması için kişinin kendine dönmesi gerekliliği esas olmakla beraber Antik Çağ'dan bu yana kendilik düşüncesinin yaşam ile ilişkilendirilmesi hatta yaşam ile bütüne hâkim olması bir varoluş durumu olarak ele alınmaktadır.

2.1.2. Ben'i Yeniden Kurmak

Kendiliğin psikolojide ele alınması Kohut öncülüğünde gerçekleşmiş olup birçok psikolog ve psikanalistin de çalışmalarına yoğunlukla konu olmuştur. Kendiliğin; kendilik şeması, nesne, bilinç, zihin, iyileşme, kişilik tasarımları gibi kavramlarla birlikte kullanılarak farklı düşüncelere sahiplik ettiğine veya işaret ettiğine dair kaynaklarla karşılaşılabilmekteyiz.

Kohut'un psikanaliz çalışmalarının doğrultusunda ortaya çıkan, bir ekol olarak tabir edilen kendilik; id ego ve süper egonun toplamı olarak tanımlanmaktadır. Kohut, gelişim evresinde olan bir çocuğun güdüleyici etkenini belirleyen unsurların mükemmelliği arayışı ve kapasitesi olduğunu bildirmektedir. Bu sebeple çocuk mükemmeliyetini görmek ister ve bunu kendilik nesnesi aracılığıyla yerine getirmektedir. Çocuklar için bu yoğunlukla anne figürü üzerinden olmaktadır ve annesi üzerinde kendi mükemmelliğini tadan çocuk kendini beğenme ihtiyacını karşılamaktadır. Zamanla kendisinin farkına varıp eksiklikleriyle de yüzleşen çocuk annesinin de yetersiz kaldığı durumlarda aradaki dengeyi kurma çabasında kendiliği gelişmeye başlanmaktadır. Kendiliğin narsizm ile karıştırıldığı durum işte bu noktada anlaşılmaktadır. Eğer çocuğun mükemmelliği saplantı haline dönüşüyorsa narsistik bir duruma geçiş söz konusu olmaktadır. Birdenbire oluşmayan, çocukluktan itibaren gelişim süreci gösteren kendilik; kişinin zaman ve mekân içerisinde bütünleşen, id, ego ve süper ego üçlemesinin yerine kullanılan, kişinin içinde duyumsadığı bir imaj olarak tanımlanmaktadır (URL-2, 2010).

Şar ve Öztürk'ün (2014) aktarımına göre, yirminci yüzyılın ikinci yarısında psikanaliz kendilik üzerinde yoğunlaşmıştır. Bunun nedeni sağlıklı narsizm tarafından yönetilmesi ve birey için bir iç pusula işlevi görmesi olarak

açıklanmaktadır. Kendilik psikolojisi değer duygusu üzerine odaklanmış, kendilik nesnelerini soruşturmaya başlamıştır. Ancak psikanalizin belli çerçevesinde kalan yaklaşım kurucusunun da erken ölümüyle beraber çağımızda tam anlamıyla açıklayıcı bir hale gelememiştir. Dolayısıyla bu durum günümüzde kendiliğin tanımlanmasında ve anlaşılmasında zorluk çekilmesinin sebeplerindendir.

Kendilik kavramı psikolojik yapılar içerisinde ilgi gören bir yapıya sahip olmakla beraber genel anlamı ile kişinin kişisel tecrübeleriyle ve çevresini yorumlamasıyla şekillenen bakış açıları olarak ifade edilmektedir. Bireyin kendinden başkalarının duygu ve düşüncelerini, tutumlarını anlamasına yardımcı olan bir yapı, kendini ve kişiliğini görüş tarzı olarak da açıklanmaktadır. Mead (1964)' in bireyin başkalarının görüşleri doğrultusunda kendini tanıdığını savunan söylemlerini göz önünde bulundurarak kendiliğin gelişiminde çevrenin etmenliğini kanıksamak doğru bir düşünce olacaktır. Safran ve Segal (1990)' in tanımlamalarına göre kendilik, sürekli gelişim halinde olan, yeni doğanlarda sadece bedensel temele sahip, doğuştan kazanılmayan bir yapıdır (Çelenoğlu, 2011; s. 21-23). Günümüz psikologlarına göre kendilik algısı için iki farklı görüş meydana gelmiştir. Bir görüşe göre kendilik algısı, sosyal paylaşmaya ve diğerlerini algılamaya dayalı, davranış ve tecrübelerin yansımaları olarak ifade edilirken diğer görüşe göre kendilik algısı, kendine hizmet eder ve diğerlerinin algıları tarafından savunulandan daha olumlu bir yapıya sahip olarak tanımlanmaktadır (John ve Robins, 1994' ten aktaran Çelenoğlu, 2011; s. 25).

Bilişsel yaklaşımlarda kendilik kavramı açıklanırken kendilik şeması ile karşılaşılmaktadır. Kendilik şeması, bireyin geçmiş yaşamındaki ve sosyal yaşantısındaki kendisiyle ilgili bilgileri işlemesine yardımcı olan bir yapıdır. Aynı zamanda bireyin çevresindeki kişilerin tutumlarının değerlendirilmesini de içermektedir. Bireyin geçmişteki duygu ve davranışları ile gelecekle ilgili tahminleri kendilikle ilgili yapıları etkilemektedir (Markus, 1977; Markus vd., 1985' den aktaran Çelenoğlu, 2011; s. 25). Kendilik algısı çocukluk deneyimlerimizin doğrultusunda olumlu ya da olumsuz şekilde gelişebilmektedir. Bu sebeple kötü deneyimler kendilik algısını etkileyebilmektedir. Kendilik algısını yitirip idealleştirilmiş kendilik algısını geliştirmeye çalışan kişi kendi gerçeğine yabancılaşarak yaşam boyu sürecek olan bir çatışmaya sahip olacağı düşünülmektedir.

William L. Randal (2014, s. 55) eserinde benlik modellerinden bahsederken “benlik nedir?” diye sorulduğunda verilecek cevaplar olarak pek çok araştırmacının kaynaklarını referans göstererek açıklamaktadır. Bazı psikolojik yaklaşımlar benliği, içimizde olan bir olgu olarak değil bizim benliğin içinde olduğumuzu ifade eden tanımlar kullanmaktadır. Benliğin bir kendilikten çok çevremizdekilerle etkileşimimizin bir işlevi olarak tanımlanması ise toplumsal varoluş olarak adlandırılmaktadır. Randal, benliğimizi sahip olduğumuz birçok benliklerden oluşan bileşim, yaşam akarken oynadığımız “roller kümesi”, etrafımızdakilerle iletişimimiz sırasında büründüğümüz personalar olarak görülmesine işaret etmektedir. Öyle ki ona göre “Biz kendimizi hem yapan hem de oluşturan bir türüz”.

Benlik ile ilgili yapılan çalışmalara bakıldığında başlangıç noktası olarak William James’in (1890) *“The Principles of Psychology”* çalışması ile karşılaşmaktayız. James çalışmasında benlikten maddesel benlik, ruhsal benlik, sosyal benlik ve saf ego olmak üzere dört şekilde bahsetmektedir. Benlik türlerini ise “bilinen ben” ve “bilen ben” olarak ifade etmektedir. Bu ayrıma göre maddesel, ruhsal ve sosyal benlik, bilen beni ifade ederken, saf ego ise bilinen bene karşılık gelmektedir. Brown’a (1998) göre bilinen ben özne benliktir ve özne benliğin işleri, kişinin kendisini diğerlerinden ayırt etmesini sağlamak, deneyimlerini çoğaltmak, kişiye bir süreklilik hissi vermektir. Bilen bene karşılık gelen nesne benlik ise kişinin bugün ve gelecekteki kimliğini oluşturmak için kendisi hakkındaki bilgileri algılama ve akılda tutma görevi üstlenmektedir. A. Yılmaz (2016, s; 80- 81) ’ın aktarımına göre James’in maddesel benlik ifadesi fiziksel varlığımız, bize ait olarak tanımladığımız yakınlarımız, sahip olduğumuz eşyalar ve unvanlar gibi öğeleri içermektedir. Sosyal benlik ise diğerleri tarafından algılanış şeklimizi ifade etmektedir. Grup içerisinde yer almak, yüksek unvanlara sahip olmayı istemek gibi davranışlar sosyal benliğimizi oluşturmaktadır. Ruhsal benlik; tutumlar, istekler, kişisel özellikler, psikolojik durumlar şeklinde açıklanmaktadır. James’in benliği ayırdığı dört koldan bir diğeri olan saf ego kısmı ise benliğin “kendi kendini düşünen” kısmı olarak tanımlanmaktadır. Cooley (1902) bu tanımlamalar arasında, başkalarının birey hakkındaki düşüncelerinin, bireyin nasıl hissedeceğini belirlemesine yön vermesi durumuna “ayna benlik” tanımlamasını yaparak başka bir pencere açmaktadır. Cooley’in bu tanımı etrafımızın bizi şekillendirdiği veya bizim etrafımıza göre

şekillendiğimiz gerçeğini yansıtırken, büyüklerimizin ağızlarından düşmeyen bana arkadaşını söyle sana kim olduğunu söyleyeyim atasözlerinin de hatırıma düşmemesi pek bir olanaksızdır.

Campbell (1994) benliği, sonsuz olasılıkları barındıran, yeni olana karşı sürekli bir arayış ve deneyimler bütünü olarak nitelendirmektedir. Bu bakış açısıyla beraber benliğin tüketimi ifade ettiğini daha doğru bir ifadeyle tüketim aracılığıyla oluşturulduğu söylenebilmektedir. Bu bağlamda tüketim fizyolojik ihtiyaçların karşılanmasından önce kişinin dış dünyasıyla iletişimini sağlayan, sembolik anlamlara sahip, iletişim aracı olarak görülen bir yapıya sahip olmuştur. Sembolik iletişim düşüncesinde tüketilen ürünler ve markalar, benlikle ilişkilendirilerek birer sembol ve sosyal araç olarak bireylerin çevresiyle ilişkisinde kaynak olarak aldığı bir iletişim aracı işlevi görmektedir. Levy ise bu durum için kişilerin ürünleri ihtiyaçlarını karşılayabilme özelliği sebebiyle değil bu ürünlerin kullanım şekilleri ve süreciyle kendilerini ifade etmek için tercih ettiklerini öne sürmektedir. Bazı araştırmacılarca da benlik kavramı ürünlere atfedilen anlamlar ve imajlarla ilişkilendirilmektedir. Bu durum James'in maddesel benlik kavramıyla açıklanabilmektedir (Balıkçioğlu, 2016; s. 538-543). Balıkçioğlu (2016, s. 543-544)'nın bahsettiği üzere Dışsal nesnelerinde benliğimizin bir parçası olduğunu savunan Belk (1988) nesnelerin, ürünlerin kendiliğimizin bir parçası olarak ifade edilmesini uzatılmış benlik kavramıyla izah etmektedir. Kişinin iyeliğinde bulunan varlıkların kişinin kimliğinin bir göstergesi olduğu düşüncesi uzatılmış benlik ibaresi olarak karşılık bulmaktadır. Satın alma, gösteriş tüketimi ve ürünlerin kullanımı bireye sembolik anlamlar katmaktadır. Benlik kavramını yükseltme güdüsü taşıyan bu davranışların, satın almanın davranışsal boyutunun nesne olarak bireyin kendini algılayış biçimine etkisini gözlemleyebilmekteyiz. Kişinin kendine dair farkındalığı olarak ifade edilen benlik, kişinin davranışlarını etkilediği için davranış ve benlik arasındaki denge sağlanmış olmaktadır. Bu sürecin sosyal deneyimler esnasında ortaya çıkmasının yanı sıra benliğin sosyal etkileşimler doğrultusunda sosyal bir unsur olarak tanımlamasını da beraberinde getirmektedir. Belk, kişinin zaman ve dikkat merkezli enerjilerini nesnenin bünyesine geçirdiği vakit ortaya çıkan ürünün benliğimizin bir parçası olduğunu savunmaktadır. Öyle ki bu ürünleri benliğimizden beslenen orada yetişip, gelişen şeyler olarak adlandırmaktadır. Sahip olduklarımızı,

bizi çağrıştıran şeyleri özünde taşıyan genişletilmiş benlik, Belk tarafından üç özellik ile belirtilmektedir. Bu özellikler sahip olmak, yapmak, olmak kavramları ve Sartre'ın felsefi anlayışını içeren durumlardır. Öyle ki Sartre, sahip olmak istediklerimizin temelinde benliğimizi genişletme arzusunun yatmakta olduğunu ve kim olduğumuzu bilebilmemizin yolunu sahip olduklarımızı gözlemleyebilmemizle gerçekleştirebileceğini düşünmektedir (Paylan, 2017; s. 72).

Özen ve Gülaçtı (2010, s. 22-23) benlik kavramının psikolojide üzerinde en çok tartışılan konu olduğunu vurgularlarken Markus ve Zajonc (1985)'un benliği bireyin bilişinin temel bileşeni olarak ifade ettiklerini, Erikson (1968)'un ise benliği psikolojik stres ve çatışmanın kaynağı olarak tanımladığını aktarmaktadırlar. Kişinin kendisinin ne olduğunu ifade edebileceği her şeyin toplamı olarak benliği işaret eden James, benliği iki boyutta düşünülmesi gerektiğini belirtmektedir. Düşünülen her ne olursa olsun kendimizin ve varlığımızın farkındayızdır. Bu farkındalık kişinin kendisi tarafından gerçekleştirildiği için benliğe bir bütün olarak yaklaşıldığında “çiftlik” durumu söz konusu olmaktadır. James bu durumu biraz bilinen biraz bilen, biraz nesne biraz özne olabilen benliğin iki yönü olarak tanımlamaktadır.

Kişinin kendisini her şeyiyle kabul etmesi, sevmesi, öz saygısının yüksek olması benlik saygısını oluşturduğunu belirtmiştik. Benlik saygısının benliği kabul etme, kendiliğini gerçekleştirme evrelerini destekleyici niteliğinden haberdarız. Buna karşılık olarak Kohut, öz saygıda meydana gelen artışın ya da azalmanın benlikte değişkenlikler meydana getirdiğini belirtmektedir. Öyle ki güçlü, sağlıklı bir benlik yaşanan her durum karşısında durabilen bir güç olarak tasvir edilmiştir. Benlik bireyin korkularının, kaygılarının kısacası olumlu ya da olumsuz bütün duygularının altında bir nevi kolon görevi görmektedir (Yiğit, 2018; s. 7).

Psikanalitik kuramda benlik kavramı “ego” olarak karşılık bulmaktadır. Freud benlik hakkındaki ruhsal aygıtı id, ego ve süper ego olarak yapısal bir biçimde sınıflandırmaktadır. Öyle ki ego kişiliğimizin yüksek oranda bilinçli ve gerçek yanı olarak belirtmektedir. Adler ise benliğin bireyin doğuştan gelen ve sonradan edindiği deneyimleriyle sağladığı etkenlerle kişiliğini oluşturduğu yaratıcı benlik üzerine yoğunlaşmaktadır. Ona göre insan yaratıcı benliği sayesinde kişiliğini

şekillendirebilmektedir (Tekin ve Gökçe, 2020; s. 33). Ertürk ve Eray (2016, s. 14-15) 'ın aktarımına göre kendilik, yeni bir araştırma konusu olmakla beraber sosyal bir dışavurum nesnesi olarak anılmaktadır. Yüz yüze iletişim ile temellendirilen kendilik oluşumu, teknolojik gelişmelerle birlikte yeni bir iletişim modeli olarak görülmektedir. Bir bakıma sanal ortamlarda gerçekleştirilen kendilik sunumlarına zemin hazırlanmıştır. Kendilik bu konumda sosyal çevreden onay alınan bir dışavurum özelliği göstermektedir. Argun (2005, s. 47- 72)'un aktarımına göre Calvix ve Linzey kendiliği, bireyin kendisi hakkındaki tavır ve duyguları olarak tanımlarken bireyi davranış ve uyuma doğrudan süreç olarak da ifade etmektedirler. Kendilik kavramının, öğrenilen ya da kazanılan bir tür davranış biçimi olduğu düşüncesi ile birlikte bir çeşit psikolojik denge olarak da tanımlanabilmektedir. Benlik kavramının gelişim sürecine baktığımızda genel olarak söyleyebileceğimiz şey benliğin bireyin duygusal yapısını barındırmasıdır. Bireyin duygularını, kendisi için düşündüğü iyi veya kötü yorumları, düşünceleri kapsayan benlik çevresi ile iletişim yoluyla oluşmakta ve gelişmektedir.

Temiz ve Hanoğlu (2019, s. 107) çalışmalarında öyküsel kendilik kavramından söz etmektedirler. Öyküsel kendilik kavramı, kendiliğin sürekliliğini, geçmiş ve geleceği barındıran dengeli bir kendilik imajı olarak tanımlanmaktadır. Bu kendilik kategorisi geçmiş anılarımızdan gelecek için yaptığımız planlamalara kadar uzanan bir süreci kapsamaktadır. Öyküsel kendilik, kendilik hissinin tekrar ve tekrar yapılması, sosyal ve kültürel çevrenin etkisi ile bireyin sürekli kendini yenilemesi, düzenlemesi gibi nitelikler taşımaktadır. Franzoi' nin kendiliği sosyalleşerek ve gelişerek iletişim kurma, kendiliğinin farkında olma niteliklerini taşıyan sosyal bir varlık olarak tanımlaması insanın toplumdan ayrı gelişemeyeceği ancak sosyal bir bağlamda var olabileceği gerçeğine dayandırılmaktadır. Kişisel geçmişi ve bilgileri barındıran kendilik, Kuiper ve Rogers (1979) tarafınca da kişisel bilginin işlenmesinde önemli bir faktör olduğu düşünülmektedir. Kendilik bilgisi kendimizi nasıl tanıyacağımıza verdiğimiz cevabı anlamlandırmaktadır. Bu soruya kendilik algımızın gelişim sürecinde edindiklerimiz veya içsel bilgimize ulaşım kavrama yoluyla karşılık verebileceğimiz savunulmaktadır. Kendilik psikolojisinin önemi insanın kendine verdiği değeri taşıyabilmesinde ve diğer insanlarla kurduğu ilişki bağlamında vurgulanmaktadır. Öyle ki kendilik yapısının duyguların yaşanması, ifade edilmesi

ve düzenlenmesinde önemli bir yeri olduğu aktarılmaktadır (Özen, 2014; s. 2-6). Gökçe (2016, s; 1229- 1231) kendiliği, insanın kendini geliştirmek için kendi hakikati ve hakikatle kurmuş olduğu ilişki olarak tanımlamaktadır. Kohut'un iki kutuplu kendilik psikolojisini, bir kutbunun arzu ve istekleri diğer kutbunun idealleri temsil ettiği, ortasında beceri ve yeteneğin yer aldığı çekirdek bir kendilik olarak açıklamaktadır. Bu çekirdek merkez, kendilik nesneleri aracılığıyla yürütülen sonu olmayan bir araştırma ve yorumlama sürecini temsil etmektedir.

Lacan'ın kuramına göre kendilik, benlik psikolojisinin bakış açısıyla bilinç dışı, alt benlik ve özne aleyhine yapılmış bir tasarımdır. Bu bakış açısının nedeni kendilik veya kendilik psikolojisinin belli bir insan modelini oluşturduğu ve bu oluşturulan insan modeline ulaşmaya çalıştığını düşünülmesidir. Lacan'ın kuramının bu duruma karşı bir yanıt olarak yapılandığı aktarılmaktadır. Lacan, kendiliği ve özneyi dönemin psikolog ve psikanalistlerinden ayrı bir bakış açısı ile sunmaktadır. Öyle ki Lacan'ın kuramı gerçek dönem, imgesel ve simgesel düzen olarak adlandırdığı kuramsal bir yapıdan oluşmaktadır. Bu üç yapının kesiştiği noktalar bireyin bağlamlarını ifade ederken gerçek olarak bahsedilen kısmının hiçbir zaman bilinemez ve hükmedilemez olduğu savunulmaktadır. (Tuzgöl, 2018; s. 42).

Bacanlı (1990, s. 5- 11) 'nın aktardığı üzere, etkileşimde bulunduğumuz ortamlarda büründüğümüz roller söz konusu olduğunda ne kadar sosyal rol varsa o kadar benlik vardır. Sosyal benlik olarak adlandırılan bu durumu James, farklı düşünce ve imaja sahip bireylerin normal olarak farklı gruplara ayrıştığı, her grup içerisinde ise kendinden farklı benliklere sahip kişilerin olduğu, bu durumda da kişinin gruplar içerisinde farklı taraflarını sergilediğini ifade etmektedir. Kişinin birkaç benliğe bölünmesinin açıklamasını bu şekilde yapmaktadır. Sonuç olarak bireyler sosyal etkileşim içerisinde bulunduğu durumlarda karşı tarafta istedikleri gibi bir izlenim bırakabilmek için bazı rollere ihtiyaç duyarak “maskeler” kullanmaktadır. Bu maskelerin kişilerin benliğini ifade ettiği düşünülmektedir ya da en azından bu maskeler kendilikleri hakkında ipuçları sunmaktadır. Kişinin çevresine karşı kullandığı maskeleri ifade eden “persona” kavramı yoğun bir şekilde benlik ve kendilik psikolojisinde yer almaktadır. Bem' in kuramı üzerinden kendilik algısı, insanların başkalarını gözlemleyerek onlar hakkında bilgiye sahip olmaları gibi

kendilerini de duygularının yeterli olmadığı durumlarda dışarıdan gözlemleyerek kendileri hakkında bilgi sahibi olmaları üzerinedir. Bireyin bu durumda hem sosyal algılayıcı hem de sosyal algının hedefi konumunda yer aldığı belirtilmektedir. Kohut'un narsistik bozukluklar gösteren hastaların tedavisi esnasında kendilik psikolojisini oluşturduğunu aktaran Karşı (2008, s. 17-20), insanın kendine değer vermesini ve bütünlüğünü koruyabilmesini diğer insanlarla kurduğu ilişkiye bağlı olduğunu, kişinin kendini iyi hissedebilmesi için diğer insanlardan aldığı pozitif tepkilere ihtiyaç duyduğunu aktarmaktadır. Kendiliği ve kendilik algısını etkileyen faktörlerden dikkat çeken bir husus ise kültürdür. Çalışmalar sonucunda bireyci benlik ve ilişkili benlik kavramları söz konusu olmuştur ve bu nedenle farklı kültürlerde ortaya çıkan farklı benliklerde birçok algı farklılıkları söz konusu olmaktadır.

Stolorow' a göre kendilik psikolojisi klinik bir kuram niteliğine sahiptir. Empati ve içe bakış yöntemleriyle bireyin dünyasına dâhil olmayı hedefleyen kendilik psikolojisinin, deneyim ve metaforik bir söyleme sahip olmaktan uzak bir yönelim içinde düşünülmektedir. Cooper ise aynı zamanda kendilik psikolojisinin uzantıları olan kendilik nesnesi, iki kutup (arzu ve istekler-idealler), kendilik gibi kavramlarında deneyime yakın olmayıp yüksek düzeyde soyutlama içerdiğini düşünmektedir. Wallerstein, Kohut'un kendilik psikolojisini Freud'un geliştirdiği klasik kuramın zenginleşmesi olarak gördüğünü ifade ederken, ruh içi çatışmayı da yorumlayarak çatışma modeli ve kendilik psikolojisini bir arada tutma gayreti içerisinde olmuştur (Kohut, 2019; s. 9). Kendilik psikolojisinde patolojik düzeyde ortaya çıkan, Freud'a göre insan davranışlarına yön veren cinsellik ve saldırganlık eylemleri kendiliğin çözümlenmesinin işaretleri olarak görülmektedir. Bu sebeple kendiliğin yeniden yapılandırılması ile beraber bütünlüğünü koruyabilen, daha sağlıklı ve sağlam bir kendilik oluşmasıyla beraber bu durumun ortadan kalkacağı savunulmaktadır. Kendilik psikolojisinin huzurlu, sakin "biz" deneyimi içerisinde ben gelişimini esas aldığını savunan Sander ve Stern, sağlam ve dengeli kendiliğin bu koşullarda gelişip yerleştiğini savunmaktadırlar (Kohut, 2019; s. 10)

Biz içinde ben deneyimi psikolojik büyüme süreçleri olarak ifade edilirken kendilik psikolojisinde kendini dışarıdan bir gözle ele alabilme, proje üretebilme, üreticilik ve

yaratıcılığın hedef olma durumu ile karşılık bulmaktadır. Kendilik psikolojisini diğer psikanalitik kuramlardan ayıran özelliğın kendilik nesnesi kavramı olduğu belirtilmektedir. Wallerstein (1983)'ın ifade ettiğı üzere; İnsan daima kendilik nesnesi ortamına ihtiyaç duymaktadır. Kohut, insanın doğumdan ölüme kadar kendilik nesnesi ortamında yaşadığı, hayatta kalabilmesi için oksijene ihtiyaç duyduğu gibi psikolojik olarak hayatta kalabilmesi için de kendilik nesnelere ihtiyaç duyduğunu dile getirmektedir. Kohut kendilik nesnelerinden “kendiliğın ve içgüdüsel yatırımın korunması için kullanılan nesneler” veya “ kendiliğın bir parçası olarak yaşantılanan nesneler” olarak bahsetmektedir. Kohut kendiliğın, Stolorow ve Cooper'ın aksine psikanalitik ortamda ortaya çıktığını belirtirken, kendiliğı deneyime yakın bir seviyeye ait psikanalitik bir soyutlama stilinde kavramsallaştırmaktadır. Zihnin bir aracı olmamakla beraber zihinde var olan bir yapı şeklinde ifade etmektedir. İçgüdüsel enerjiye ve zamansal sürekliliğı sahiptir ve böylelikle kalıcıdır. Ruhsal bir yapıya sahip olmasıyla beraber çeşitli veya tutarsız olarak niteleyebileceğimiz, çelişik veya bilinçli kendilik tasarımlarıyla birlikte zihinsel aygıtın içeriğidir fakat zihnin aygıtı değildir (Kohut, 2019; s. 12-18).

Kendilik psikolojisini; dürtü savunma modeli, ben psikolojisi ve nesne ilişkileri ekollerinin bakış açılarını farklı açılarla yorumladığı veya bütünüyle eleştirip yok sayarak devrimci bir yenilik getirdiğı düşünülmektedir. Kohut kendilik psikolojisi için iki farklı dönemde farklı görüşler sunmuştur. Farklı görüşlerden kasıt bir yapı sökülüm olarak düşünülmemelidir. Kohut'un ifadesiyle ortaya çıkan iki yaklaşımın birbirini tamamlaması, iki kendilik görüşünün bir kendilik yapısını oluşturmaları düşüncesi esastır. Bu eylemin amacının ilk yaklaşımın daha kapsamlı bir açıklamaya gerek olması değil kendilik psikolojisinin doğrultusunda eksiksiz açıklanabilen psikolojik alanların varlığını göstermek olduğı ifade edilmektedir. Kohut'un yaklaşımında kendiliğı sabit bir anlam kazandırdığı veya özünün nasıl tanımlanması gerektiğine dair açıklamalar bulunmamaktadır. Öyle ki kendiliğın, kendilik psikolojisi çerçevesinde ruhsal aygıtın içeriğı olarak veya bireyin psikolojik sürecinin merkezi olarak alınırsa dahi bütün gerçeklikler gibi özü itibarıyla bilinemez olduğunu savunmaktadır (Kohut, 2017; s. 238).

İçe bakış ve eş duyum yoluyla kendi başına kendiliğe nüfuz edemeyiz; kendiliğin yalnızca içe bakış ve eş duyum yoluyla algılanan psikolojik görünümü biz açıktır. Kendiliğin doğasıyla ilgili kesin bir tanıma yönelik talepler, “kendiliğin” soyut bir bilime özgü kavram değil, deneysel verilerden çıkarılmış bir genelleme olduğu hususunu göz ardı eder. Bu bakımdan “kendilik” ve “kendiliğin temsili” nin farklılaştırılmasına ilişkin talepler bir yanlış anlamaya dayalıdır. İçe bakış ve eş duyum yoluyla algılanan sonradan “ben” olarak adlandıracağımız bir dizi içsel deneyimin zamanla nasıl kurulduğuna ilişkin veri toplayabilir ve bu deneyimin belirli tanımlayıcı değişimlerini gözlemleyebiliriz. Kendiliğin ortaya çıktığı çeşitli bütünleştirici biçimleri tarif edebilir, kendiliği oluşturan çeşitli bileşenleri gösterebilir ve bunların nasıl oluşup işlev gördüğünü açıklayabiliriz. Bütün bunları yapabiliriz ancak yine de görünümlemlerinden farklı bir şey olarak kendiliğin özünü bilemeyiz (Kohut, 2017; s. 239)

Sonuç olarak kendilik için çeşitli tanımlamalar yapabilmek mümkün fakat tam olarak özünü bilmek gerçek dışı bir unsur olarak görülmektedir. Kesin olan bir şey var ki Kohut’un ifadeleriyle kendiliğimizin; işlevselliğimizi, mutluluğumuzu, yaşamımızın ilerleyişini hem genişliğine hem de derinliğine etkilediğidir.

2.1.3. Kendiliğin Toplumsal Sunumu

Kendiliğin sosyoloji alanındaki varlığı elbette birey ve toplum ilişkisinden ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle bireyin toplum içerisindeki konumuna değinmekte fayda görülmektedir. 19.yy.dan sonra ekonomik-siyasi sorunlar, teknolojik ve bilimsel gelişmeler sonucunda bireyin toplumdaki konumunun değişime uğradığı bilgisine sahibiz. Şar ve Öztürk (2014) bu durumun insanların gruplaşmalarına ve kentlere yerleşmelerine sebep olduğu belirtirken iletişim araçlarının artması ve teknolojinin gelişmesiyle dış etkenlere bağlı yaşamın ortaya çıktığına dikkat çekmektedirler. Bilimsel ve teknolojik gelişmelerin bireyin özgürlük ve güvenlik duygularını zedelediği belirtilmiştir. Dönemde gerçekleşen ekonomik, politik krizler ve kaotik savaş ortamı bireylerin anlam ve değerini kaybetmelerine, kırılgan ve yalnızlık çeken bir ruh haline bürünmelerine sebebiyet vermiştir.

20. yy.ın ikinci yarısında ortaya çıkan psikanaliz kendilik üzerine odaklanmış fakat bireyin sosyolojik yönleri ile psikolojik özellikleri arasındaki bağlantılar kurulamayınca yetersiz bir durum ortaya çıkmıştır. Sosyolojik kendiliğin sosyalizasyon süreci içerisinde gelişen ve başkaları tarafından oluşturulduğunu dile getiren Şar ve Öztürk (2014), psikolojik kendilik ve sosyolojik kendilik arasındaki iş birliğine dikkat çekmektedir. Eğer birey psikolojik kendiliğinden uzak kalırsa yabancılaşır, sosyolojik kendiliğin genişlemesine yol açmaktadır. Dolayısıyla sağlıklı

bir uyum gerçekleşmesi için iki kendiliğin dengelenmesi gerekmektedir. Sosyolojik kendilik bireyin kültür ve tarihsel süreciyle ilişkilendirilmektedir. Uzun süreli tecrübeler, koşullanmalar, gelenekler sosyolojik kendiliğin oluşumunda ve gelişiminde etkinliğini göstermektedir.

Kendimize ilişkin farkındalıklarımız, kendimizi toplum içerisinde nasıl tanımladığımıza dair sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Kendiliği ortaya çıkaran durumun, kişinin çevresiyle kurduğu iletişim şekilleri ve bu etkileşimde kendini o çevrede konumlandırma şekli olarak bilinmektedir. Bu doğrultuda teknolojik gelişmeler sonucunda çevreyle iletişim içerisinde olan bireyde onaylanma ve kendini ortaya koyma isteği baş göstermiş, kişinin kendini sosyal ortamlarda gösterme şekilleri olarak ifade edilen “kendilik sunumları” ortaya çıkmıştır. Goffman’ın belirttiği üzere sosyal ilişkiler kendiliğin tanımlanmasına yardımcı etken olmakla beraber kişilerin kendilerini sunma eyleminde birer performans gerçekleştirdiği durumları da barındırmaktadır. Goffman’a göre sosyal alanlar bireylerin farklı benlikleri (hem gerçek hem de olası) deneyimlemesine olanak sağlamaktadır (Ertürk ve Eray, 2016; s. 14-17). Bireyin dünyaya adım attığından itibaren diğerleriyle kurduğu ilişkiler ile yaşamını devam ettirebilmesi için Akın (2019, s. 4), sosyal benliğin kazanılmasının gerekli olduğunu aktarmaktadır. Sosyal benliğin kazandırılması için aile tartışılmaz biçimde en önemli kurum olarak görülmektedir. Sosyal benlik hakkında ilk çalışmaları yapan Mead, benliğin hem özne hem de nesne olabilme özelliklerine dikkat çekerek bireyin, benliğinin sadece etrafı değil nesne benlik sayesinde kendisini de algılayabildiği için sosyallik özelliğine sahip olduğunu belirtmektedir. Bireyin, başkalarının kendisini nasıl algıladığı, hareketlerini nasıl yorumladığı üzerine düşünmesi ve eylemlerini buna göre düzenlemesi benliği psikolojinin ve sosyolojinin ortak konusu yaptığı düşünülmektedir. Bayad (2016, s. 83- 85) çalışmasında Goffman’ın yüz yüze kurulan iletişim esnasında kişilerin sergilediği bireysel farklılıklara ya da öznel tavırlara önem verdiğini belirtmektedir. Bireylerin diğerleri karşısında oluşturdukları benlik sunum stratejilerini, kişilerin özelliklerine göre farklılık gösterdiğini belirten Bayad (2016), Goffman’ın ikili benlik tanımından “uzlaşımsal” ve “oyun oynayan” olarak bahsetmektedir. Aktarımına göre etkileşim sırasında hem icracı hem de izleyiciye göre şekillenen uzlaşımsal benlik, diğerleriyle iletişime geçtiğinde bazı şeyleri iletip bazılarını

iletmeyi seçmeyerek iletişime giren oyun oynayan benliktir. Mead, Goffman'ın tiyatro olarak metaforlaştırdığı oyun oynama etkileşiminde bireyin rol alma sürecinde kendini ötekilerin gözünde görme fırsatı olduğuna dikkat çekerken Cooley, kendini izleme adımının benliği psikolojik ve sosyolojik bir süreç olarak ortaya koyduğunu varsaymaktadır.

Toplumsallaşma ve toplumda bireyin konumundan bahsedilirken psikolojide de değindiğimiz bireyin sosyalleşirken büründüğü rollerle karşılaşmaktayız. Coştu (2009, s. 125) rollerin birey ile toplum arasında köprü görevi gördüğünü aynı zamanda bireye kendisinden beklenileni anlattığını belirtmektedir. Birey oynadığı roller ile önceden var olan beklentileri somutlaştırmış olmaktadır. Statüye göre şekillenen bu benlik sunumları için sosyal benlik, akademik benlik tabirlerini kullanmaktayız ve bunları aynı zamanda psikolojide benlik başlığında da incelemekteyiz. Bireyin sahip olduğu statünün gerektirdiği rolleri gerçekleştirmesinde biyolojik ve psikolojik etkenlerin değil sosyolojik yani toplumsal etkenler söz konusu olduğu sonucuna varılmaktadır. Mead' in sosyoloji ile psikoloji arasındaki ayrımı aşmak amacıyla geliştirdiği sosyal davranışçılık kuramında bireyin sosyal bir varlık olduğunu belirtirken, benliğin ve zihnin oluşum ve işleyişini diğer bireylerle etkileşim halinde gelişen sosyal bir inşa olarak ele almaktadır. Mead' in bu doğrultuda yaptığı çalışmalar için “benlik ve toplumun birbirinden ayıramayacağını öne süren bütüncül bir sosyoloji ortaya koyma girişimi” ifadeleri kullanılmaktadır. Tüm benliklerin toplumsal süreç aracılığıyla ve toplumsal sürecin bireysel yansımalarıyla oluştuğunu belirten Mead (2017), bu ifadenin benliklerin bireyselliğe ve özgünlüğe sahip olmadığı anlamına gelmediğini de ifade etmektedir. Çünkü her bireysel benlik kendi özgü konumunda doğmaktadır (Öztürk, 2018; s. 260-269).

2.1.4. Sanatta Temsil Olarak Kendilik

Kendilik, kendimiz hakkında sahip olduğumuz düşüncelerin toplamıdır ifadesi sanatta, belleğimizde dolan tüm birikimlerin nesneye dönüşmesiyle karşılık bulmaktadır. Sanatçı yaşantısını sanat aracılığıyla aktardığında yaşantısıyla yüzleşme fırsatını sanat nesnesi ile yakalamaktadır. Aynı zamanda ortaya konulan eserlerde

sanatçı benliğini tekrar oluşturabilir, yorumlayabilir ya da keşfedebilmektedir. T. Ardıç (2019, s. 3-4) sanatçıların ürettikleri eserleri üzerinden gerçekleştirdikleri kendilik inşalarından bahsederken Foucault'nun yaşamı sanat yapıtı olarak inşa etmemizi öğütlediği söylemlerine yer vermektedir. Sanatçının kendiliğini sanat nesnesi aracılığıyla ortaya koymasını bireyin dünyaya gelmesiyle birlikte sahip olduğu kültürü, yaşam biçimini ve biriktirdiği hikâyelerini hem yaşayıp hem de başkalarına aktarma içgüdüsünden kaynaklandığı belirtilmektedir.

Sanatta bireyin sanat nesnesi olarak kabul edilmesi oto portre çalışmalarıyla birlikte ortaya çıktığı düşünülmektedir. Sanatçının kendisini, iç dünyasını çalışmaların konusu olarak seçmesini ya da kendi portresini ifade aracı olarak kullanmasını çeşitli kuramların zemin hazırlamasıyla gerçekleştiği düşünülmektedir. Öncelikle yansıtma kuramından bahsedilerek sanatçının hem yaşamını veya bir parçasını olduğu gibi yansıtip hem de gerçekte var olmayan, olmasını istediği şeyleri de yansıtma eyleminde bulunduğu ifade edilmektedir. Böylelikle eserlerinde farklı duyguları deneyimleme, canlandırma şansı yakalamaktadırlar. Sanat eserinin bir ayna olmaktan “sanatçının iç dünyasına açılan bir pencere” konumuna gelmesi Romantizm akımıyla gözlemlenmiştir. Bu düşüncede sanatçı kendi çalışmasını algılama eylemindeyken eserini inceleyenler için sanatçının kişiliği, benliği, yaşadığı döneme ait bilgilere ulaşma ve eleştirme fırsatı doğmaktadır (T. Ardıç, 2019; s. 4-7).

Anlatımcılık, dışa vurumculuk dönemlerinde sanatta kendiliğin kullanımı olarak değerlendirildiğinde duyguların özgürleşerek aktarılması âdeta terapi yöntemi olarak görülmektedir. Günümüze gelene kadar pek çok sorun ile karşılaşan bireyin dünya üzerindeki yerini ve değerini sorgulamasıyla sanat anlayışı da değişime uğramıştır. Fakat hangi dönem olursa olsun konu daima insan ve içsel dünyası olduğu vurgulanmaktadır. Sanatçı, çalışmalarını incelerken kendini sorgulaması sayesinde “kendi farkında olma” sürecine de dâhil olmaktadır (T. Ardıç, 2019; s. 6-7).

İnsan, insan olmak hususunda bir anlatıya giriştiğinde irdeleneceği hep kendisi olacaktır. Bu kendini anlatma, anlatanın hem içeriğinde hem de biçiminde içkindir. Hiçbir özgün kuram ötekenden çıkmaz. Her şey kendinin kuramıdır. Öteki, ancak bir ilişki sürecinde, ötekinde kendini bulmak ve oluşturmak içindir (Jung, 2015, s.7' den aktaran T. Ardıç, 2019; s. 21).

Kişinin kendi hikâyesini sanat eserine dönüştürmesi ve geçmişini yeniden kurgulaması geçmişe ait bir anın, bilginin belleğine getirilmesiyle meydana gelmektedir. Sanatçının kendi hikâyesini anlatmasını, iç ve dış gerçeklikleriyle bağlantı kurarak kendilerini rahat bir şekilde ifade ettiklerini belirten T. Ardıç (2019, s. 12-19), yaşamlarını sanat nesnesine dönüştüren sanatçıların çocukluk döneminde belleklerinde yer edinmiş imgeleri “masalsı” bir yolla sanat alanına taşıyabildiklerini düşünmektedir.

Sanatta kendilikten bahsederken otobiyografik süreçlerin var olduğunu gözlemleyebilmekteyiz. Kendiliğin otobiyografik özelliğinden Temiz ve Hanoğlu (2019, s. 105-110)’nun sinir bilimsel alanda kendiliği inceledikleri çalışmalarında şöyle bahsetmektedirler; kendilikle ilgili çalışmaların bir kısmını kişiyle ilgili bilginin işlenmesini aktaran durumlar oluşturmaktadır. Kişinin yaşamının tarihsel sürecini konu edinen kendiliğe “otobiyografik kendilik” denilmektedir. Otobiyografik kendilikle kişiler yaşamlarının herhangi bir kesitinden anılar “çağırarak” üretim yapmaktadırlar. Otobiyografik kendiliğin, bilinci oluşturan otobiyografilerden oluştuğunu aktaran Temiz ve Hanoğlu (2019), kişisel belleğin, geçmiş tecrübelerin ve gelecekle ilgili planların da otobiyografik benliğin içeriğini oluşturduğunu belirtmişlerdir. Kendilik düzeninde yaşanan tüm deneyimler bilinçli ya da bilinçsiz şekilde tekrar ve tekrar inşa edilmekte, değerlendirilmekte ve yeniden düzenlenmektedir.

Başar, Işır ve İnce (2019, s. 210) sanatçının kendi yaşamını, anılarını kullanarak ürettiği sanat nesneleri için kendini tanımasının ve çözümlemesinin büyük önem taşıdığını aktarmaktadırlar. Eğer birey kendini anlayıp çözümleyebilirse meydana getirdiği sanat eserini de içselleştirip anlamlı hale getirebilmektedir. Kendi hayatıyla bağlantısı olmayan çalışmaların eksik kalacağı düşünülmektedir. Sanatçının ya da bireyin meydana getirdiği çalışmaya öncelikle kendisinin inanıp “içsel olarak dokunması”, kendi benliğini anlaması ve tanıması sanatsal ifadenin niteliğiyle doğru orantılı olduğu belirtilmektedir. Gökçe (2016, s. 1229- 1235) Kohut’un psikoloji ve felsefede kendilik nesnesi olarak bahsettiği kavramın sanatta sanat yapıtı olarak karşılık bulduğunu ifade etmektedir. Sanat yapıtının anlamı, onda var olan öyküyle ilişkilidir ve bu öykülerin bilmediğimiz ya da duymadığımız bir dilde yazıldığı ifade

edilmektedir. Sanatçının sanat yapıtı üretme sürecinde “başkasına bakarcasına kendine bakması” durumu için sanatçı özne konumundan nesneye dönüşlülük gerçekleştirmektedir. Merleau Ponty’e göre “sanatçı kim ve neyin resmini yaparsa yapsın, gerçekte kendiliğin resmini yapmakta yani kendiliği araştırmaktadır”. Gökçe (2016) Descartes’ ın Cogito’ sunu “yapıt üretiyorum, öyleyse varım yerine yapıt üretiyorum, öyleyse varlığıma ilişkin bir anlam arıyorum” şeklinde uyarlayarak sanat yapıtının kendilik ve varoluşla ilişkisine farklı bir ifade ile yer vermiştir. Sanat nesnesi kişinin gerçeği araştırmasında ve yorumlamasında kullanılan bir araştırma nesnesi görevi görmektedir ve aynı zamanda içinde sanatçının iç dünyasını barındırdığı, varoluş içinde kendini geliştirmesini sağlayan kendilik nesnesi olarak aktarılmaktadır.

Kendilik sanat bünyesinde Sartre’ın varoluşçuluk düşüncesiyle ilişkilendirilmektedir. Meydana getirilen sanat eserinde sanatçı kendi dilini oluşturarak cümlelerini biçimlerle kurmaktadır. Sanatçının, yapıtı oluşturma sürecinde varoluşunu anlamlandırmak veya özgürleştirmek içgüdüğü ile sanat nesnesi aracılığıyla kendini bulma, çözme, yorumlama eylemini gerçekleştirdiği belirtilmektedir. Kendiliğin gerçekleştirilmesinde en etkili yolun sanat olduğu düşünüldüğünde, sanatçının imzası ve otoportresini kullanması bireyin kendini yaşam üzerinde konumlandırması ve varoluşunu farklı biçimlerde kanıtlaması olarak yorumlanabilmektedir (Susuz, 2007; s. 41- 44). Bir sanatçının resmetmek için kendisini konu olarak ele alması aynada kendine bakması olarak el alınmaktadır. Otoportre çalışmaları temelinde kendi ile derdi olmak, kendini bilmek, anlamak ve gerçekleştirmek arzuları taşımaktadır. Auril (2005) otoportre resmi yapmanın kişisel bir varoluş sorunu olduğunu, yaşanan kültürün ve toplumun belleğini yansıttığını ifade etmektedir. Bu durum için Japon kültüründe portre veya otoportre kullanımının olmaması örneği verilebilmektedir. Japon kültüründe portre veya otoportrelere rastlanılmaz çünkü onların düşüncesinde doğa bireyden daha önemlidir, doğa tasvirleri söz konusudur. Bu örnek doğrultusunda sanat yapıtlarında kişinin kendiliğinin okunmasının yanı sıra yaşadığı toplumun kültür ve belleğinin okumaları da yapılabildiği sonucuna varabilmekteyiz (Susuz, 2007; s. 54). Otoportre sanatçının iç dünyası, kendisini nasıl gördüğü veya görmek istediğini ve yaşamını yansıtmayı açısından önemli bir ifade olarak görülmektedir. Otoportrenin ilk örneği olarak Gombrich’ ın başyapıt sayılan

“*Sanatın Öyküsü*” kitabında “Prag Katedrali’ndeki Genç Peter Porler’ ın 1379-1386” tarihli otoportresi işaret edilmektedir. Fakat hemen hemen yarım asırlık çalışmalar sonucunda farklı kültürel coğrafyaya ait olsa da otoportresini ilk gerçekleştiren “Ni- Ankh Ptah isimli Mısırlı bir sanatçı” ile karşılaşılmaktadır. Çalışma yaklaşık olarak İ.Ö 2350’ de kireç taşı üzerine gerçekleştirilmiştir. Ancak bahsedilen çalışmaların günümüz otoportre anlayışına uygun olarak bilinçli bir kendilik ile yapılmadığı düşünülmektedir. Rönesans ile birlikte kendi imgesini bağımsızlaştırma düşüncesi içeren otoportre anlayışı gelişmiştir (Aliçavuşoğlu, 2005; s. 1-2).



Görsel. 1. Ni- Ankh- Ptah, “Oto-Portre”, İ.Ö. 2350, kireç taşı üzerine rölyef, ölçüler bilinmiyor, Vezir Ptah- Hotep’in mezar yapısı, Sakkara, Mısır
(Çavuşoğlu,2005:1)

Sanatçıların hikâyelerini anlattıkları, işaret ettikleri, gösterdikleri sanat yapıtları temsil görevi görmektedir. Kendiliklerinin bir temsili olan sanat eserleri, nesnelerle oluşturdukları dil aracılığıyla kendilerini ortaya koyma, gerçekleştirme anlayışı, çabası taşımaktadır. Kendi görüntülerini kullanarak oluşturdukları sanat eserlerini kendi tarihsel süreçlerini barındıran nesneler kullanarak da gerçekleştirmektedirler. Geçmişlerine ait elbette ki kendilerince anlamı olan görüntüleri ya da nesneleri bugüne uyarlayarak tekrar anlamlandırma düşünceleri eylemlerinin temelini oluşturmaktadır. Aynı zamanda geçmiş zamanlarına ait görüntüleri, nesneleri bugüne ait nesneler veya görüntülerle ilişkilendirerek, alakalı/alakasız bir bağlamda yeniden oluşturabilmektedirler. Bu durum için geçmişle bugünün sentezi ifadesini kullanmak yanlış bir seçim olmayacaktır. Berger (2019, s. 19), geçmişte yaşamış kişilerle,

yaşanmış olaylarla şimdiki zamanda olup bitenleri ilişkilendirmenin yollarından birini arşivlerin oluşturduğunu ifade etmektedir. Bunu “insanları hayvanlardan farklı kılan yegâne şey daha önce yaşamış olanlarla birlikte yaşamak ve artık hayatta olmayanların yoldaşlığı” şeklinde ifade etmiştir. Kişisel olarak tanımasak bile yaşam içerisinde yaptıklarından geriye kalanlarla tanıyabilmekteyiz onları. Geçmişle arkadaşlık kurduğunu belirten Berger, arşivleri arkeolojik bir alan olarak tanımlamaktadır.

Kohut (2017, 2019,) sanat yapıtının sanatçıdan ayrı düşünülemeyeceğini, bir kez yaratıcısı tarafından tanımlanan sanat yapıtının dokunulmaz, değiştirilemez olduğunu, sanat yapıtının aynı kendilik nesneleri gibi sanatçıyı temsil ettiğini belirtmektedir. Sanatçının aynı zamanda çağına vekâlet ettiğini dile getiren Kohut (2017, 2019), “Modern insanın duygusal sorunları değişmektedir ve insanların bu duygusal değişimlerine yanıt veren sanatçılardır” ifadelerini kullanmaktadır. Kandinsky ise her sanat eserinin çağının çocuğu ve çoğu zaman duygularımızın kaynağı olduğunu belirtmiştir.

3. MODERN SANATTA KENDİLİK TEMSİLLERİ

Sanayi Devrimiyle beraber dünyayı etkisine alan değişimler ve gelişmeler elbette sanat ortamına da yansımıştır. Gelenekseli, var olan anlayışı geride bırakıp yeni bir görüş, ifade oluşturmak isteyen sanatçılar kendilerine “Dünyaya neden geldim?” gibi varoluşlarını sorguladıkları sorular sorarak cevaplarını kendilerinde aradıkları içsel bir sürece girmişlerdir. Bu durum belki de en uygun May’ in ifadelerinde anlam bulacaktır;

Endişelerle kuşatılmış bir çağda yaşayan bireyler olarak tek kazancımız var; o da yaşamın bizi kendimizi daha fazla tanımaya itiyor olması. Standartların ve değer yargıların altüst olduğu bir dönemdeyiz ve toplumumuz Matthew Amold' un deyimiyle "kim olduğumuz ve ne olmamız gerektiği" konusunda bize yol gösteremeyince geriye kendimizi aramak kalıyor. Dört yanımızı çeviren belirsizlik çemberiyle karşı karşıya kalmak "Acaba iç dünyamda sırtımı yaslayabileceğim bir dayanak var mı?" sorusunu sormak için yeterli bir mazeret (May, 1997; s. 9).

Seçeneklerin çoğalması, ekonomik sorunlar, değişen yaşam şartları bireyde huzursuzluk, guensizlik, yalnızlık duygularının artmasına neden olmuştur ve bakışlarını dışarıdan kendilerine eviren sanatçılar, bireysel sanat anlayışıyla çalışmalar üretmeye başlamışlardır. Sanatçıya kendisini ifade edebilme fırsatı tanınması açısından daha zgr bir alan tanıdığı düşünülen bu süreçte sanatçılar, artık yapıtlarının içeriğini kendi yaşamları, duyguları, fikirleri doğrultusunda oluşturmaya başlamıştır (Gombrich, 2013; Antmen, 2016).

Modernizmin ıkış noktasına gittiğimizde elbette ki Baudelaire ile karşılaşmaktayız. Ekonomik, toplumsal, siyasal hayatın modernleşmesiyle sanatın modernleşmesi arasındaki gerilimi Baudelaire’in belirlediği bilinmektedir. Kendi sanatında kendi seçtiği, oluşturduğu malzemeleri aracılığıyla gerçekleştirdiği özerkleşme eylemi nedeniyle Baudelaire modernizmi temsil etmektedir. Baudelaire’ in sanatında ona yaşadığı zamanı ve mekânı sezdirdiklerini, onlar aracılığıyla kendini ve sanatını bulduğunu ifade ettiği kahramanları vardır. Bu kahramanlar arasında Bohem ve Dandy modern anlayışın sanatçılarını ve modern yaşamı karşılamaktadır. Bohem’ in farklılaşma, özgürlük, yenilikçilik, bireyselleşme, dş gücünün coşması gibi bünyesinde barındırdığı özellikleri burjuvazinin bir şekle sokmaya çabaladığı anlayışına tepki niteliğinde sayılmaktadır. Romantizmin geleneğin karşısında köklü bir kırılma olarak yer almasını Bohem hayatın sanat ile birlikte düşünülmesinden kaynaklandığı belirtilirken bu kırılmanın modernizmle birlikte gerçekleşecek hamlelerin yolunu açtığı düşünülmektedir (Baudelaire, 2013; s. 10- 22).

3.1. Kendiliğin Dışavurumsal Temsili

Özellikle fotoğraf makinesinin icadından sonra bireylerin kendi gerçekliklerine yönelik algıları değişmiştir. Kendi içerindeki gerçekliği dolayısıyla kendilerini ortaya koymak isteyen sanatçılar dışavurumcu ifadeyle çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. “Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma” çabası olarak ifade edilen modern sanattaki dışavurumcu yaklaşım, bireysel ve öznel ifade biçimi olması açısından sanat, sanatçı ve sanat yapıtı arasındaki dengeyi değiştirmiştir. Baudelaire kendi hayatlarını konu edinerek çalışma üreten sanatçılar için “hayat arşıvcısı” tanımlamasını yaparken Kandisky ise duyguların ifadesini sanatsal

yaratının başlıca kuralı olarak ifade etmektedir. (Antmen, 2016; s. 13- 34). Kendini ifade etme aslında modern dönem sanatında varoluşçu bir kaygıyı da ortaya çıkarır.

“İnsan var olduktan sonra kendini kavradığı gibidir, varlaşmaya doğru yaptığı bu hamleden sonra olmak istediği gibidir. Kendini nasıl yaparsa öyledir yani. Varoluşçuluğun temel ilkesi budur.” Sartre insanın kendisini bulmasını, özünü elde etmesini öğütlemektedir. Ona göre varoluşçuluk bir çeşit eylem, çalışma öğretisidir. Sanatçılar varoluşlarını anlamlandırabilmek adına sanat yapıtlarını gerçekleştirmektedir diyebiliyorsak o halde kendi yaşamlarını çalışmalarının konusu olarak seçmeleri kendilik bilincinin altında yatan kendine dışarıdan bakma veya kendinin farkında olma isteği olarak okunabilmektedir. Bu durum için Sartre, “kendini sanat eserlerinde gösteren dehadan başka deha yoktur” ifadelerini kullanarak insanı bir girişimler zinciri ve bu girişimleri yaratan bağlantıların toplamı ve bütünü olarak tanımlamıştır (Sartre, 1985; s. 64- 99). Bu doğrultuda kişisel yaşamın ve tarihin sanat eserlerinde tezahür etmesini destekleyici ve hatta yüceltici söylemlerle karşılaşmaktayız.

Giddens modernliğin getirdiği güvenlik duygusunun zedelenmesinin yanında varoluşsal kaygıları barındıran “ontolojik güvenlik” duygusundan bahsetmektedir. “Dünyada olmak” ile ilgili olan ontolojik güvenlik bilişsel olmaktan ziyade duygusal bir olgu olarak tanımlanmaktadır. Bireyin kendi varoluşuyla ve bilinciyle ilişkili soruları barındıran ontolojik güvenlik duygusu, dünya içerisinde kutsal bir arayışın ortak bir ifadesi olarak aktarılmaktadır (Yorgancılar, 2009; s. 6). Sanatçılar için bu kutsal arayışın malzemesi sanat yapıtının kendisi olarak görülebilmektedir. İlk örnekleri dışavurumcu sanatçılarda görülen bu yaklaşım genellikle bir ifade olarak ortaya çıkar. Fotoğraf makinesinin icadı sanatçının da sanat eserinin de önüne geçmiştir. Öyle ki bu önemli icadın sanatçının yaptığına kolayca ve daha mükemmel sonuçlarla ortaya koyduğu düşünülmektedir. Sanatçıların varlıklarını tehlikeye sokan bu durum endişeli ve kaygılı bir sürecini de beraberinde getirmiştir. Fotoğraf makinesinin, olanı olduğu gibi aktarma özelliğinin karşısında ancak sanatçının öznelliği, kendince ifade etme biçimi değer kazanacaktır. Bu doğrultuda hareket eden sanatçılar zihinlerinde canlandırdıkları görüntüleri aktarmayı tercih etmişlerdir.

Lynton (2009, s. 13), 19.yy'da maddi ve teknolojik gelişmeler üzerinde yoğunlaşıldığını belirtirken dünya ilerledikçe yaşamın bütünlüğünün yitirileceği, kentlerin baskıcı ve kendini beğenmiş bir anlayışın yansımalarını taşıyacağı, insanın doğa ve kendisiyle olan bağlarının kopacağı yönünde kuşkuların oluşmaya başladığını aktarmaktadır. Bu konuda Lynton modern dönem ile birlikte yalnızlaşan insanının kendine dönme çabalarının sanatta da varoluşçu yaklaşımla ortaya çıktığını iddia etmektedir. Baudelaire ise kentleşmeyle beraber kurulan şehir hayatının o kargaşasını, yeni rolleri ve yaşamı üstlenen insanların oluşturduğu yeni düzeni sanatçının yuvası, yaratıcılığını artıran unsur olarak görmektedir. Modern kentin göz alıcı çirkinliklerinde sanatçının keşfetmiş olduğu güzellikler sanat dünyasının yüzyıllardır süre gelen akademik sahnelerinden ve üslubundan özgürleşmesine olanak sağlamıştır (Baudelaire, 2013, s. 10-11). Bir yandan göçlerin artması, kentleşmeyle beraber toplumda sınıfsal ayrımlar meydana gelmiş, yeni sınıfların beğeni anlayışlarındaki ayrım sanatsal dönüşümün başlıca nedenleri arasında gösterilmiştir. Tarihsel araştırmalara duyulan ilgiyle beraber geleneğin yetkinliği yitirilmiş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulması ve bunu sanatının konusu olarak seçip üslubuyla açıklaması gündeme getirilmiştir. Bu düşünceyi Beethoven'ın geleneksel biçim ve üslup kurallarını reddetmesi, Wordsworth'ün şiir malzemesi olarak yüceltilmiş dili reddedip halk dilini seçmesi, Goethe ve diğerlerinin sanat yapıtının kaynağını bilinçaltı olduğunu ifade ettiği dönem takip etmiştir. Bunun sonucunda üretilen çalışmalar biçimsel bir gerçekliği ifade etmekten sanatçının gerçekliğini ifade etme durumuna dönüşmüştür. (Lynton, 2009; Antmen, 2016). Lynton (2009, s. 39) sanatsal yaratıda dönüşüme giden bu süreci Orta Avrupa'da müziğin en önemli sanat biçimi sayılmaya başlanmış olmasıyla da bağlantılı olduğunu belirtmiştir. Müziğin esnek ve duygusal özelliği, insanı doğrudan etkileyen sanat oluşu, görsel sanatların yeni bir işlev yüklenmeleri gerekliliğine götürdüğü belirtilmektedir. Böylelikle gerçek insan yaşantısı sanat yapıtlarının konusu olacak, insanları duygulandıracak ve heyecanlandıracaktı.

Courbet'nin "bağımsız sanatçı" tavrıyla gerçekleştirdiği çalışmalarını farklı sanatsal arayışların hâkim olduğu bu döneme örnek gösterilebilir. *Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori* isimli çalışmasında Courbet kendisini resmin tam merkezine yerleştirerek sağında ve solunda dönemin kendinden bahsettirmiş önemli isimlerine,

arkadaşlarına, sıradan insanlara ve nesnelere kısacası toplumsal yaşamın her katmanından kişilere yer vermiştir. Çalışmasında kendisini izleyici olarak resmeden aynı zamanda resmi incelerken de bir izleyici olarak kendi yaşamını seyreden Courbet, “kendi atölyesini gerçek yaşamın bir tür sahnesine” dönüştürmüştür. Bu doğrultuda yaşadığı zamana ve topluma ait siyasal, kültürel, ekonomik ve sosyal özelliklerine dair bilgiler sunmaktadır (Antmen, 2016; s. 11- 18).

Baudelaire modernde konu olarak sanatçıların sınırlı ve var olan konularla yetinmelerine karşı bir serzenişte bulunmaktadır. Oysa kentin görünmeyen yerlerinde içimizden manzaralar, hayatlar bulunmaktadır. İşte bu karanlık yüzün kahramanlarını ele alan Baudelaire, modern zamanların sanatçıları da kahramanların kahramanları olarak nitelendirmektedir. Baudelaire kendi kahramanlarını (malzemelerini) kendi sanatçı kişiliğiyle bağdaştırır ve onları zihninin odağına yerleştirir. Sanatçının yarattığı her bir kahraman, biçim, renk, düzenleme aslında modernliğin aktörleridir ve aynı zamanda kendi suretleridir (Baudelaire, 2013; s. 14). Bu kapsamda Baudelaire sanatçının kendisini ortaya koyma çabalarının modern dönem içerisinde ne derce önemli ve elzem olduğu konusuna vurgu yaparken aynı zamanda varoluşçu felsefenin sanattaki ilk adımları olarak ortaya çıkmakta olan yaklaşımında öncülüğünü yapmaktadır. Konu ile ilgili olarak Sartre; Baudelaire’ ın kalabalıklar arasında seçtiği başkalarıyla ilişkisini, “kendini keşfetmek, kendini sonsuz başkalığı içinde yakalamak” olarak yorumlamaktadır. “Kendini uzun uzun gözlemleyebilmek, kurmak, düzeltmek, tasarlamak” gayesi içerisinde tıpkı eserleri gibi (Baudelaire, 2013; s. 28).

Modernlik deneyimini tüm karmaşasıyla temsil etmeye çalışan sanatçılar yeni modern dünya gözlemlerinin ötesinde hissettirdiği ruh halini ele almışlar, yeni biçim ve teknik arayışlarıyla izleyicinin görme biçimlerini ve algılarını değiştirmeyi amaçlamışlardır. İzlenimcilik anlayışında da görüntüdeki gerçeklik yerine resmin gerçekliği esas olmuş sanatçının dünyayı kendi gördüğü gibi ifade etmesi dikkat çekmektedir. Cezanne çalışmalarının fiziksel özelliklerinden çok alt yapısına önem vermiştir. Görüntüyü oluşturan öze dikkat çeken Cezanne soyut resme giden yolda önemli rol oynamaktadır. Paul Gauguin’ in modern yaşamdan kendisini soyutlayarak sürdürdüğü yaşantısını resimlerinin konusu olarak seçmesi, Van Gogh’un yaşamın

kendisinde harekete geçirdiği hislerin fırça darbelerine yansıtarak kişisel bir sanat yarattığı çalışmaları ise Dışavurumcu anlayışın en belirgin örneklerindendir (Antmen, 2016; s. 18- 26). Bu örneklere genel olarak bakıldığında sanatçıların kendilerini var etme ve ortaya koyma kaygılarından başka bir amaç taşımaz.

Antmen (2016, s. 33- 34), “Dışarının izlenimi yerine içeriğin dışavurumu” eğilimi ile açıklanan dışavurumculuğu Norbert Lynton’un “insana özgü her türlü eylem dışavurumdur” söylemiyle kuvvetlendirmektedir. Bu doğrultuda modern dönemin insana kazandırdığı en önemli nitelik eylemlerinin sorumlusu ve sahibi olarak kendilerini ifade edebilmeleridir. Dışavurumcu sanatçılar kendilerine özgü biçim bozmacı yaklaşımlarının yanı sıra dışavurumculuğu bir üsluptan çok “ifadeyi sağlayan bir yol, araç, içerik olarak” görmektedirler. Rengi simgesel, duygusal etki olarak, perspektifi ve deseni abartılı bir şekilde kullanmak gibi genel noktalarda buluşan sanatçılar sanat nesnelerinin oluşturulma sürecine, ruh haline, ifadenin algılanmasına önem vermektedirler. Taşkesen (2018, s. 8) kendi gerçekliklerini kendi gördükleri şekilde ifade etmek, kendisi için önemli olanı anlatmak gayesinde olan dışavurumcu sanatçılar için “dünyanın görüntülerini arındırıp, lekesiz hale getirerek duygu yüklü insanları en derin yerinden yakalayan eserler üretmektedirler” ifadelerini kullanmaktadır. Lynton (2009, s. 25- 26) ise dışavurumcu yaklaşımın amacının doğalcılık karşıtı olarak biçim ve renklerle duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmak olduğundan bahsetmektedir. Bu nitelikteki resimler ilk olarak Paris’te çıkmış olup Matisse, Rouault, Vlaminck gibi sanatçılar ile anılmaktadır.

Çalışmalarında dikkat çekecek biçimde parlak, zıt ve çığ renkleri kullanarak, renk ve dokunun ön planda olduğu iki boyutlu yüzeyler oluşturan Fovistlerin öncüsü olarak kabul edilen Henri Matisse’in *Yeşil Şerit (Madam Matisse’nin Portresi)* isimli çalışması renklerin serbest kullanımı sebebiyle Fovizm akımının başlıca örneklerinden olma özelliğini taşıırken resmedilen kişinin kendi zihnindeki karşılığını kendi gördüğü gibi aktarması sebebiyle de dışavurumcu bir anlayışı karşılamaktadır (Antmen; 2016; s. 36- 37). Matisse’ in renk seçiminin temeli “gözleme, duyguya ve yaşantının niteliğine dayanmaktadır. Kendisi için önemli olanın “düşüncelerine açıklık kazandırmak ve duygularını düzene sokmak” olduğunu belirtmiştir. Öyle ki dışavurumcu sanat kişisel açıklamalara değer vermektedir. “Ben bunu gördüm, bunu

düşledim, bunu yaşadım, bu bana böyle göründü” (Lynton, 2009; 31-38) şeklinde düşünceler bu anlayışı oluşturmaktadır

Nietzsche’nin “yaratıcı olmak isteyen her şeyi yıkmakla başlamalı” söylemlerinden büyük oranda etkilenen Alman Dışavurumcular arasında yer alan, Köprü (Die Brücke) dışavurumcu grubunu oluşturanlardan biri olarak Ernst Ludwig Krichner “eskinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi yaşamımızı, eylemlerimizi, özgürlüğümüzü, kendimizi kısıtlamadan olduğu gibi içtenlikle yaratmak istiyoruz” ifadeleriyle dışa vurumcu sanat anlayışlarını açıklamaktadır. Yeni bir sanat arayışında olan bu grup eski sanat ile yeni sanat arasında köprü olmayı amaçladıklarını belirtirken ilerleyen süreçte yerini Wassily Kandisky’nin öncülük ettiği Mavi Süvari (Der Blaue Reiter) isimli gruba bırakmıştır. Mavi Süvari grubunu Köprü grubundan ayıran en önemli özellik soyut dışa vurumculuğa yönelmiş olmasıdır. Kandisky’ nin müzik ve resim arasındaki ilişkiye, renklerin farklı özelliklerine odaklanarak oluşturduğu *Kazaklar* isimli çalışması soyut dışa vurumculuğun ilk örneklerindendir (Gombrich, 2013; Antmen, 2016). Dönem içerisinde meydana gelen teknolojik gelişmeler, ekonomik değişimler, siyasi gelişmeler, insanı ve yaşamını etkileyen birçok faktör doğrultusunda bakışını kendisine çeviren sanatçı gerçekliği kendi içerisinde aramıştır. Sanatçının kendi içerisine yaptığı bu yolculukta karşılaşacağı durumlar sanatsal ifadesini oluşturacakken kendisini tanımasına olanak sağlayacaktır.

3.2. Kendiliğin Biçimsel Temsili

Doğanın taklit edilmesi sanatçının zekâsını geri plana attığı, sanatçı üzerinde baskı oluşturduğu düşünülürken renkler ve biçimlerle oynamak sanatçıların neler yapabileceklerini göstermeleri için yeni bir fırsat olarak değerlendirilmektedir (Gombrich, 2013; s. 595). Kübizme kadar resimde izlenilen anlatım biçimleri doğayı görüp, tekrarlamamanın versiyonlarıyken kübizmle beraber yaratım ve anlatım biçimlerinin farklılıkları gözlemlenmektedir. Biçimlerin parçalanarak, bölünerek düzenlemelerinin yapılması geleneğin değerlerinin parçalanmasıyla bağdaştırılırken, nesnelerin duyuşal görünüşlerinden kurtarılarak biçime ulaşılması bireyin

fazlalıklarından kurtularak özüne ulaşması durumuyla ilişkilendirilmektedir (Tunalı, 2008; s. 164-65).

Picasso'nun "sanatta devrim salt yeni bir dünya tasarımıdır" ifadesi soyut sanatta sanatçıların dünya hakkında yeni tasarımlar gerçekleştirme çabası ile ilişkilendirilmektedir. Bahsedilen tasarım biçimsel bir tasarım olduğu için biçimin haricinde başka bir varlığa dayanmaz, olduğu gibi olan bir şey şeklinde tanımlanmaktadır. Bu biçimi yaratmak için kullanılan yol doğanın formlarından esinlenme şeklinde de olabilir salt düşünceyle kurgusal bir şekilde de olabilmektedir (Tunalı, 2008; s. 119). Apollinaire kübizmin aşıp soyut sanatın çağrışımını "yepyeni bir sanata gidiliyor, bugüne kadar düşünülmüş resim için en mühimi olacak, arıtılmış resim olacak" şeklinde yapmaktadır (Ragon, 2009; s. 25). Lynton (2009, s. 17) resimlerin ünlü konuları veya beğenilen üslupları değil daha basit öğelerle de yapılabileceğini aktarırken Maurice Denis'in denemesinde bahsettiği "Resmin en nihayetinde üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir" ifadesini soyut sanata çağrı şeklinde yorumlamıştır. Yeni bir resim anlayışı olarak değerlendirilen soyut sanat, dönemin sanat istemini iyi kavramış olması, dış dünyanın, doğanın, nesnelerin; küplere, silindire, konilere göre ele alınarak görünen, duysal bir dünyadan çıkarılıp düşünülen bir dünya olarak kavranmasını aktarması sebebiyle Cezanne ile birlikte anılmaktadır. Düşünülen bir doğanın artık duysal olarak kavranan bir doğa değil doğanın anlamı olduğu ifade edilmektedir. Bu anlam düşüncede somutlaşır ve düşünsel olarak ortaya çıkan soyut olacaktır. Sanatı yeni bir biçim vermeye götüren bu anlayışın devamında Mondrian'ın "soyutlamaya ya da yeni biçim vermeye dayalı resim tümüyle özgürleşir" düşünceleri ile karşılaşmaktayız. Bu doğrultuda resim, sanat yapma yolunda biçim verici bir eylem olarak tanımlanmaktadır. Biçim verme kendine özgü düşünsel bir yapıyı barındırmaktadır (Tunalı, 2008; s. 123-24). Worringer soyut sanatı bir psikolojik etken bir içtepi olarak açıklamaktadır. Ona göre modern insan kendiliğinden şeyi, değişmeyen varlığı aramaktadır ve buna soyut sanatta geometrik biçimlerle ulaşmaktadır. Soyut sanatın niteliği gerçeklikten mutlak değişmeye kaçış, özü arama şeklinde tanımlanırken "olduğu gibi olan değil gördüğümüz gibi olan" ifadeleri ile de açıklanmaktadır (Tunalı, 2008; s. 127).

Tunalı (2008, s. 144- 45), çağdaş düşün, çağdaş bilimin, çağdaş felsefenin hedefi olduğu gibi sanatında hedefi duyuşal gerçeklikten kaçarak soyuta, varlığın özüne yönelmek olduğunu belirtmiştir. Mutlağa, varlığın derinliğine ulaşmayı amaçlayan sanatçılar kendilerini, görünebilir ve gerçeklik karşıtı olan bir dünyayı yaratabildikleri “insanın ifade dünyası” olarak adlandırılan yeni bir dünyada bulmuşlardır. Nesneler dünyasına karşıt olan bu yeni dünyaya insan, algıların oluşturduğu gerçeklikten uzaklaşarak ulaşmaktadır. Sanatın asıl alanının ifade dünyası olduğunu aktaran Tunalı (2008), sanatçıların türlü yollarla bu alana ulaşmaya çalıştığını ve bunu da ancak biçim yoluyla ulaşılabilirliğini aktarmıştır. Her sanat yeni bir biçim verme olarak ifade edilirken bu yeni biçim verme yüzeysel olarak ifade etmeyi amaçlamaktadır. Sanatçıların kendilerini ifade etme yolları aradığı bu dünyada biçim verici yaklaşımlar varoluşun ve yaşamın somutlaşması anlamına gelmektedir. Dekoratif desenlere, ıışık ve gölgeyle hacim oluşturma yöntemleri yüzyıllarca kullanıldıktan sonra terk edilmesi özgürlük eylemi olarak algılanmıştır. Kübist anlayışı benimseyenler sanatta önemli olanın biçim olduğunu, biçimden sonra konunun geldiğini ileri sürmüşlerdir. Bu doğrultuda Klee de biçimlerle oynayabilmesinin ona birçok olanak kattığından bahsederek doğru ve dengeli olma arzusunu yakalayabildiğini ifade etmektedir. İmgeleri bu şekilde yaratmanın doğaya daha uygun olduğunu dile getiren Klee *Minik Cücenin Mink Masalı* çalışmasını düşsel bir özgürlük içerisinde biçimlerle oynayarak bir düzenleme ortaya çıkarmıştır. Her çalışma yaratıcısının hayal gücü ve zevkleri hakkında bilgi sahibi olmamıza yararken biçimlerle ne kadar oynayacağı bile sanatçının kendi beğenisi ve düşüncesine kalmaktadır (Gombrich, 2013; s. 571-580). Kübizmin temellerinin atıldığı belirtilen Picasso’un *Avignon’lu Kızlar* resmi estetik güzellik algısının yıkılması, kendi kurallarını koyan bir tavır taşıması sebebiyle önemli bir yere sahiptir. Kübizm de doğadaki nesneleri geometrik şekillerle resim yüzeyin yansıtılma önerisi Picasso ve Braque’ı bu yöntemi kullanmalarında etkili olmuştur. Resim yaparken amacının aramak değil bulduğunu göstermek olduğunu belirten Picasso “*Ayna Karşısındaki Kız*” eserinde sevgilisinin yüzleşme anını kendi zihninde düşündüğü gibi kavrayarak dışavurumunu yansıtmaktadır. (Antmen, 2016; s. 46-51).

Şair Apollinaire modern kent insanının yaşantısını yansıtmada kolaj tekniğinin çok uygun olduğunu düşünmektedir. Bütün sanatların farklı yeni yöntemler aradığı

dönemde birbirleriyle alakası olmayan öğeleri bir araya getirerek bir yapıt ortaya koymak ve bunu yadırgamamak modern yaşamın yansıması olarak düşünülmektedir. Geleneksel malzemenin yerine kitle kültürünün gündelik, sıradan nesnelerin sanat yapıtının ögesi haline gelmesi, sanat nesnesinin pozisyonuna ilişkin sorunları da gündeme getirmiştir. Kübizmin bu deneysel aşaması ve geometrik soyutlamacı yaklaşımları modern sanat dilinin başlıca biçimsel ifadesi olmuştur (Lynton, 2009; Antmen, 2016; s. 46-51). Mondrian ise resimlerini basit öğelerden oluşturmayı seçmiştir. Sanatın durmadan değişen biçimlerinin arkasındaki gerçekliğe odaklanan Mondrian düz çizgiler ve saf renkler anlayışını benimsemiştir. Sanatçıların tek bir gayesi vardır o da biçimlerle, renklerle oynayarak, tekrar ederek oluşturdukları çalışmalarında gerçeğin ta kendisini aramak. (Gombrich, 2013; s. 582). Mondrian'ın resimlerinin geometrik, zihinsel ve rasyonel bir disiplin üzerine oluşturulması modernist anlayışın tam karşılığı olarak görülmektedir. Modern dönemin sanatçılarının düşüncelerindeki gibi yeni dünyaya yeni bir sanatsal ifade biçimi gerektiğine inanan Mondrian da görünenin ötesindeki öze ulaşmayı, bu özü ifade edebileceği biçimsel bir dili geliştirmeyi amaçlamıştır. (Antmen, 2016; s. 83).

Soyutlama, üç boyutlu sanat üretiminde etkisini Konstrüktivizm akımı doğrultusunda oluşturulan nesnelerde göstermiştir. Konstrüktivist sanatçılar tasarıma giden süreçte daha geniş bir kitleye anlam ifade etmesi gerektiği düşünülen, zihinsel tasarım süreçlerini kapsayan bir anlayışı benimsemektedirler. Bu süreç aynı zamanda sanatçıların kendilerine ilişkin bakış ve biçim anlayışlarının daha da netleşmesine neden olmuştur. (Antmen, 2016; s. 83- 103).

Modern sanat dilinin biçimsel ifadesini geometrik soyutlamacı yaklaşımlar oluşturmaktadır. Gerçeklikten kurtulup biçimlerle oynayabilmesi sanatçıya “dengeli ve doğru” olma hissini kazandırmıştır. Kendi gerçekliğiyle ya da hayal gücüyle oluşturduğu biçimler sanatçının yaratıcılığını dolayısıyla doğanın bir parçasını temsil etmektedir. Biçimin doğadaki tek bir şeyi ifade etmediği, her bir biçimin aynı anda birçok anlamı üstüne çektiği ifade edilmektedir. Biçimsel olarak oluşturulan sanat eserlerinin saf bir ilişkiyi temsil ettiği aktarılırken sanatçılar için “sanatın gerçek doğasını keşfetmiş” açıklamaları yapılmaktadır. Sartre varlıkla ilişki kurmak için varlık olmamak gerektiğini savunurken dünyanın görünmesi için onunla

çakışmamak, boşluk yaratmak gerekliliğinden bahsetmektedir. Bu doğrultuda Kline'nın *Beyaz Biçimler* çalışmasını incelediğimizde varlık ve hiçlik olarak okunmasının yanı sıra kendine has bakışının izlerini taşıdığı ve üstün bir gerçekliğe ulaşma isteğini barındırdığını söyleyebilmekteyiz. (Gombrich, 2013; Shiner, 2013, Antmen, 2016; Şan, 2019).

Dışavurumculuğun soyut olarak yansımalarının yaratıcılarından biri olarak görülen Pollock çalışmalarını yere serdiği tuvale boyayı anlık içgüdülerle damlatarak, dökerek veya fırça darbeleriyle müdahale ederek oluşturmaktadır. Bir tür özgürlük eylemi olarak tanımlanan bu anlayış dönemin karmaşası içerisinde sadeliğe ve kendiliğindenliğe duyulan özlemi karşıladığı düşünülmektedir. Rosenberg ise soyut dışavurumcu dönem için “Artık tuvalde gördüğümüz resim değil olaydır” ifadelerini kullanmaktadır (Gombrich, 2013; Antmen, 2016). Sanatsal yaratının özünü karmakarışık olmuş dünya ve kendi içimizdeki karmaşık dünyaya düzen getirmek olduğunu belirten Ragon (2009, s. 11-12), dilbilgisinin yazar için neyse geometrinin plastik sanatlar için o olduğunu aktarmaktadır. Soyut sanat yaşayan biçimlerle, şehvetli renklerle oluşturulan, sanatçının izlenimlerinin doğal yansımalarıdır. Gizli, olmayan bir varlığı görünür kılması bakımından soyut sanatta biçim vermenin yalnız estetik değil ontolojik bir anlamı da vardır. Geometrik biçim düzenleri ontolojik ilk örnekleri oluşturmaktadır (Tunalı, 2008; s. 151). Sanatta biçim vermenin ontolojik yönünü Nikolai Hartman'ın ontolojik çözümleme anlayışı ile incelenebilmektedir. Hartman sanat eserini real – irreal ya da ön yapı- arka yapı şeklinde ikiye ayırmayı seçmiştir. Bir sanat eseri ön yapı ve arka yapı olmak üzere ikiye ayrılarak incelenmektedir. Ön yapı sanat eserinin algıladığımız maddi yapısını oluşturmaktadır. Resmin boya kütlesi vs. gibi unsurları real alanı, daima apaçık doğrudan sunulan ön yapıyı meydana getirmektedir. Arka yapı, irreal olan ise yapı yönünden kendi içerisinde de tabakalar bulunan bir alandır. Ön yapı kendi başına var olabiliyorken arka yapı insan süjesi için var olmaktadır. Öyle ki bir resim onu kavrayan bir “ben” için vardır. Arka yapı ön yapıda görünen varlıktır ve irreal varlık görünüşe ulaştığı vakit biz onu kavrayabilmekteyiz. Şöyle ki ön yapıda görünen arka yapıyı oluşturan anlam ve ruhun varlığıdır, arka yapı tinsel içeriktir. Arka yapının birçok tabakayı içerisinde devam ettirdiğinden bahsetmiştik. Bu devam eden tabakalı düzen sanat eserine derinlik ve zenginlik katmasından dolayı form kazanmasını

sağlamaktadır (Tunalı, 1971; s. 77- 91). Hartman' ın sanat eseri incelemesinde irreal alanın sahip olduğu tabakalar 7 aşamalı olarak sırasıyla şu şekilde aktarılmaktadır: 1. Boya lekeleriyle real yüzeyin oluşturulduğu ön yapı 2. Resmin içerdiği üç boyutlu boşluk, nesneler, ışık vs. 3. Bu nesnelerin yapısında görünen hareket 4. Figürlerin canlılığı(renkle beslenen canlılık) 5. Hareketlerin canlılığından okunan ruhani, insani iç tabaka(durumların tutku, niyet ve eylemleri görülür) 6. Bireysel düşünceye ait izler(portrelerde çoğunlukla) son olarak 7. İdeal genel bir şey. Soyut bir resmin ontolojik çözümlemesinde ise tabakalar tamamen ortadan kalkmaktadır. Soyut resmin içerdiği tabakalar real bir maddi yapı ile irreal bir renk ve renk lekelerinin meydana getirdiği biçimdir. Tunalı (1971, s. 130- 134).

Tunalı (1971, s. 135)' ya göre modern resim, resim dışı elemanları saf dışı bırakarak salt renk ve biçimleri kullanmıştır. Böyle bir resim anlayışının kendi başına var olan bir resmi gerçekleştireceğini belirtmiştir. Çünkü söyleyeceği şeyi dolaylı olarak figür veya nesnelerle değil doğrudan form ve renk ilişkisi içerisinde söylemektedir. Böyle bir düzenlemede betimlenen artık nesneler değil nesnelerin özleridir. Bu bakımdan soyut resmin nesnelerinin özleri ile nitelikleri objektivleşmektedir. Bu objektivleşme biçim halinde kendini göstermektedir ve doğüstü bir derinlikten bahsedilmektedir. Bu doğrultuda Tunalı'nın (1971) ifadesiyle soyut resim, ontolojik tabakaların ortadan kalktığı, derinlik ve öz tabakasının görünüşe ulaştığı, salt biçimler içinde objektivleştiği bir ontolojik bütünlüğe sahiptir. Tüm bu farklı ifade biçim arayışlarının özünde sanatçının kendi içerisine dönme eğilimi ile özdeki anlamı önemseyişi yer almaktadır. Tunalı (2008, s. 127) bu doğrultuda soyut sanata yönelişin görüntülerden oluşan bu dünyada kendini kaybolmuş ve çaresiz hisseden bireyin olumsuz duygulardan kurtulmak, kendi varlığına ulaşma güdüsünden kaynaklandığını düşündürmektedir.

Sonuç olarak modern dönem sanatında, sanatçılar kendilerini ifade edebilmelerinin yollarını varoluşçu ve ontolojik olarak farklı şekillerde aramışlardır. Sanatçı varoluşçu yaklaşımla kendisini, ontolojik bir yaklaşımla sanat eserini var etmeyi amaçlamıştır. Her iki durumun temelinde de fenomenolojik bir yaklaşımın olduğunu söylemek mümkündür. Bu yaklaşım ile özne nesne ilişkisinde sanatçının kendi özünü sanat eserinde ortaya koyduğu gözlemlenmiştir. Sanatçı, kendisini ya da sanat eserini

oluşturduğu her yönteminde aynaya bakar gibi kendisini izlediği, öyle ya da böyle kendisiyle karşılaştığı ve en nihayetinde ortaya koyduğu eseriyle kendisini temsil ettiği gözlemlenmektedir. Yaşamdaki varlığını anlamlandırmak olarak da yorumlanan temsil süreci 60' lı yıllarda yerini "sunuma" bırakmıştır.

4. ÇAĞDAŞ SANATTA KENDİLİK STRATEJİLERİ

Modern sanat felsefesinde içinde bulunulan çağın koşulları neticesinde gerek bireyin arayışları gerekse dönemde yaşanan değişimler ve hareketlilikler sanatçıyı yeni deneyimler üzerine düşmesine sebep olmuştur. Bu doğrultuda soyutlama, sembolleştirme, dışavurum şeklinde ortaya koyulan sanatsal tepkilerin yerini çağdaş sanatta nesne, mekân kullanımı, düşünce ve yaşamın yansıması gerekliliği almıştır.

20. yy' la beraber kent yaşamı içerisinde olan sanatçı kitle kültürünün tüketicisi olma konumundayken çalışmalarını bu kültüre katkıda bulunarak gerçekleştirmesi kaçınılmaz bir olgudur. İkinci Dünya savaşı ile beraber ekonomide meydana gelen değişimler tüketim kültürü ve anlayışına zemin hazırlamış ve bu değişimler sanat alanına Pop Sanat oluşumu olarak yansımıştır. Sanat alanında popüler kültür öğelerini kullanan sanatçıları ve çalışmaları ifade eden Pop sanat toplumun değişen değerlerine karşı bir inancı yansıttığı düşünülmektedir. İlk örneklerini Richard Hamilton'un kolaj çalışmaları, Robert Rauschenberg' in gündelik nesneler ile boyayı beraber kullanarak gerçekleştirdiği resimleri oluştururken, Marcel Duchamp' ın "Çeşme" isimli eserine yani Dada akımına uzanan geçmişle Pop Sanatın yeni bir gerçeklik arayışının peşinde olduğunu söyleyebilmekteyiz. (Antmen, 2016; s. 159-161). Gündelik yaşamın sıradan nesnelerini, hazır imgeleri sanatsal bir bağlamda yeni anlamlar kazandırarak tüketime yönelen anlayışın ve yaşamın yansımasını sunmak isteyen sanatçılar, yaşam ile sanat arasında köprüler kurmayı amaçlamış, Modernizmin biçimci ve kişisel izlerin taşındığı anlayışını altüst etmesi açısından yenilikçi bir eylem gerçekleştirmişlerdir (Antmen, 2016; s. 163). Duchamp ise malzeme kullanımıyla ilgili farklı bir analizi vardır. Duchamp, sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söylemektedir; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya dönüşmektedir.

Aktarım aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edimdir ya da malzemeyi sanat haline getirmek için gereken duygusal emektir. Yaratma sürecinin ilk aşaması malzemeyi aracıya dönüştürmektir, bunu gerçekleştiren de aktarımdır. Başka bir deyişle malzeme aracıya dönüşerek analistin yerini alır; böylece sanat eserini yaratmak sanatçı için bir tür kendi kendini analiz etme süreci haline gelmektedir. Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil etmektedir (Kuspit, 2014; s. 31). Kuspit (2014, s. 189) bu süreçte oluşan yeni çağdaş kültür anlayışının kitle zevkine göre uyarlandığından söz etmektedir. Çağdaş kültür, kitlenin zevk anlayışını karşılamalı, biçimi çok karmaşık olmamalı herkes tarafından anlaşılmalı ve tek başımıza birer birey olmamıza değil kalabalıklar içerisinde bizi bir araya getirerek birbirimize yabancılaşmamızı engellemeli. Bu nedenle kültür üzerinde, kitle beğenisinin, onu besleyen para, medya ve eğlencenin baskın bir etkisi olduğunu belirtmektedir.

Danto (Şaylan, 2009; s. 63-64) sanat tarihini üç aşamalı modelle ele almaktadır. İlk aşamada sanat gerçekliğin temsilini kurmaya yönelmiş ve sanatçı ise gerçeği algılayarak yorumlamasını yapıp temsilini aktarmakla görevlidir. İkinci aşamada teknoloji etkinliğini göstermiş ve gerçeği birebir yansıtmak yerine sanatçının gerçekle ilgili izlenimleri önem kazanmıştır. Üçüncü modelde ise sanatın yoruma ya da izlenime ihtiyaç duymayarak kendi kendini yansıtma anlayışı hâkim olmuştur. Pop Sanat bu aşamada önemli bir gelişme olarak görülmektedir. Öyle ki sanatçı aklına geleni tasarım ya da düşünce olmaksızın ortaya koyabilmektedir. Sanat felsefeye dönüşmüş ve kendi kendini sorgulamaktadır. Gerçeklik kaynağı sanat eseridir ve bu sanatçının ölümü anlamına gelmektedir.

4.1. Bir Fabrika Olarak Andy Warhol

Pop Sanat oluşumu günlük olaylardan ibarettir, sanatsal olarak nitelendirilmeyen ortamları sanatsal ortamlara dönüştürerek insana günlük yaşamın özel olduğu hissini vermek amacıyla var olduğu aktarılmaktadır. Pop sanatçının amacı ise günlük deneyimlerin haricinde başka deneyimlerin mümkün olmadığına bizi ikna etmektir. Bir nevi deneyimlerin pazarlandığı bu dönem için Warhol dönemin uzmanı olarak

anılmaktadır. Warhol' un biriktirdiği sıradan nesneleri modern pazarlamanın seri üretimi ve dağıtımına öykünerek sanat eseri olarak sunması deneyim pazarlama olarak adlandırılmıştır (Kuspit, 2014; s. 90). Pop türünde sanatın ilk örneklerinden biri 1956 yılında Londra' da açılan “İşte Yarın” başlıklı sergide Richard Hamilton'un “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” isimli kolaj çalışmasıdır. Pop Sanat'ın toplumun değişen değerlerine karşı sanatsal bir inancı yansıttığı düşünülmektedir. Hamilton'un kolajında yer verdiği nesneler, görüntüler gündelik yaşamı bize sunmaktadır. Çalışmasında gördüğümüz teknolojik aletler, çizgi roman afişleri dönemde ortaya çıkan kişisel heveslerin görünüyorsa olabilir, erkeğinde kadın gibi seyirlik nesne konumunda yansıtılması dönemin değişen anlayışına kaynaklık etmektedir (Antmen, 2016; s. 159-160)

Tüketim kültürünü ve reklamı yücelten Pop' un, popüler kültür ürünlerini sanat eseri olarak sunması yeni sergileme tekniklerine ve yeni fikirlere açık bir sanat anlayışı oluşturmayı amaçladığı aktarılmaktadır. Bu doğrultuda pop sanatın seçkinciliğe ve estetik anlayışa karşı bir duruş takındığı söylenebilmektedir. Öyle ki günlük yaşamda meydana gelen her şey pop sanatın konusu olabilmektedir (Antmen, 2016; Şaylan, 2009). Popüler kültürün öğelerinden yararlanılarak yapılan çalışmaların fotoğrafik bir görüntü oluşturduğu belirtilmektedir. Tekniğin yapının içeriği hakkında bilgi sunduğunu belirten Antmen (2016, s. 162-63), Warhol' un sanatının içeriğini serigrafi baskı tekniği ve mekanik çoğaltma yöntemlerinin oluşturduğunu aktarmaktadır. Kişisel ifade ve özgünlüğü dışarcasına gündelik yaşamı konu olarak seçmesinin nedenini Şaylan (2009, s. 115-16), sanatın temel işlevini yaşamın yansıması olarak görmesiyle ilişkilendirmektedir. Öyle ki Warhol' a göre günlük deneyimlerin ötesinde deneyim bulunmamaktadır. Sonuç olarak sanatçılar yeni bir imge yaratmadan var olan imgelerle tüketime yönelen dünyanın yansımalarını sunmaktadırlar.

Andy Warhol göçmen bir ailenin en küçük çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Doğduğu kent o yıllarda çelik üretimi yapan, dumanlı Amerika'nın orta batısında yer alan bir kent olarak belirtilmektedir. Büyük Buhran olarak bilinen ekonomik bunalım zamanlarında çocukluk yıllarını geçiren Warhol, hastalıklı, yoksullaşmış yaşamın izlerini, doğduğu yerin sade stilini ve seri üretim kültürünü eserlerinin kaynağı ve

konusu olarak taşımıştır. Fabrikalar ve üretim kültürü onun için modern sanatlar müzesinden, galerilerden daha tanıdıktır. Warhol’ un ayrıksı stilini oluşturmada bir başka etkenin yakın arkadaşı ressam ve eleştirmen Balcolm Greene’ nin sosyal bilinç ile ilgili düşünceleridir. Sosyal bilinç sanatı sıradan bir sabun kutusunun bir insanın yerine geçtiğini işaret etmektedir. Bu doğrultuda Warhol’ un *Brillo* kutularıyla galeri mekânını donatması çocukluk günlerinin sokaklarını yansıtmaya mantığıyla açıklanmaktadır (Şahiner, 2008; s. 17- 18).



Görsel. 2. Andy Warhol, “Brillo Boxes” , Stable Gallery, 1964

İlgiyi öznel dışavurumdan kitle iletişim araçları ya da Kapitalizmin kültürel mantığıyla oluşturulan noktaya çeken Warhol, Campbell hazır çorba kutuları etiketleri, Coco Cola şişeleri, Brillo bulaşık teli kutularının taklitlerine yer verdiği resimlerini seri üretim şeklinde üretmeye başlamıştır. Ünlü kişilerin portrelerini göz alıcı renklerle sayısız çeşitlemelerini yaparak sanat yapıtını mekanik bir ürün haline getirmeyi, sanatçının kişiliğinden ve duygularından soyutlamayı amaçlamaktadır (Şahiner, 2008; s. 19).

Çocukluk yıllarından beri Hollywood’ un ihtişamlı dünyasına hayran olan Warhol, sonraları ünlü Hollywood yıldızlarını çalışmalarının konusu olarak seçmiştir. Çocukluk yıllarında sürekli gittiği kiliselerin sunaklarında yer alan figürler ve dışardan gelen ışığı yumuşak bir şekilde içeriye yansıtan vitraylar Warhol’ un resim

evresini beslemiş kaynaklık etmiştir. Çocukluk yıllarında yaşadığı bu etkilerin benliğini temizlediğini, ruhsal arınma yaşattığını dile getiren Warhol, aynı etkiyi ilginç bir şekilde Kapitalizm’ de bulduğunu ifade etmektedir. Popüler kültür ürünlerinin herkesi eşit kıldığını, seri üretimin standartlık mantığını savunmuştur (Şahiner, 2008; s. 20). Warhol her zaman yapıtlarının yüzeyselliğinden bahsetmektedir. Onu tanımak istiyorsak yüzeye bakmamız gerektiğini geri kalan hiçbir şeyin bir şey ifade etmediğini dile getirmiştir. Anlamdan sıyrılma düşüncesine sürekli vurgu yapan Warhol, makine gibi hissettiğini, makine gibi olmak istediğini, eserlerini de bu arzu ile oluşturduğunu belirtmektedir. Resmini yaptığı şeylerin en iyi bildiği şeyler olduğunu dile getiren sanatçı, herkesin aynı şeyi düşünmesini istediğini bunu da dönemin baskıcı gücüyle değil sanat yapıtlarıyla da olabileceğini göstermiştir (Antmen, 2016, s. 165-66). Para kazanmanın ve çalışmanın sanat, iyi pazarlamanın ise en iyi sanat olduğunu savunan Warhol, yapıt üzerine düşünmenin zaman kaybı olduğunu belirtmiştir. Onun beklentisi yaptıkları için para almaktır ve kendisini bir tür pazarlama sanatçısı gibi unvanlarla yan yana getirmiştir. Kendisini ve pop sanatı peşinden gidenleri “geleceği görüyoruz” söylemleri ile değerlendirmektedir. Popüler kültürün tümüyle sardığı yaşamın sanatla ilişkisini kuran Warhol, alışveriş merkezlerini, sinema salonlarını müze olarak değerlendirirken, kendi eserlerinin kurgu olduğunu ve aslında her şeyin kurgu olduğunu savunmaktadır (Antmen, 2016; s. 168).

Warhol’ un popüler ürünleri yeniden üretmesi modern pazarlamanın seri üretim ve dağıtım yöntemlerine bir öykünme olarak görülmektedir. Kendisi de ürünleri gibi ünlü olan Warhol, en sıradan nesnelerin bile modaya uygun sanat halini alacağını gözler önüne sermiştir. Warhol’ un deneyimi sıradan nesneleri, eşyaları sanat müzesinde sergilemesi açısından sanat deneyimidir. Warhol’ un eşyaları sanat olmayan nihai şey halini almıştır. Çünkü Warhol’ un kendisi yerine deneyimi sunulmuş ve pazarlanmıştır. Ortaya konulan her eser Warhol’ un bir parçasıdır (Kuspit, 2014; s. 90).

4.2. Nesnenin Kendiliği ve Carl Andre

Kazmir Maleviç’ in beyaz zemin üzerine siyah bir kare yerleştirerek oluşturduğu çalışması resmin temsil etme ve nesneleri gösterme uğraşını bırakarak salt kendiliğinde anlam bulan sanatsal anlayışın öncülüğünü yapmıştır. Sanatın temsil olgusundan kurtulması aynı zamanda işlevselliğinden de kurtulmasıyla benzerlik gösterdiği düşünülen konstrüktivistlerden ayrı düşünülmelidir. Minimalist sanatçılar Dan Flavin’ in floresan ışıklarıyla yaptığı düzenlemeleri, Carl Andre’ nin endüstriyel malzemeleri farklı bağlamlarda değerlendirerek sergilemesi, Donald Judd’ un kendi çalışmalarını spesifik objeler olarak tanımlaması minimalizmin benimsediği “nesnel sessizliği” işaret etmektedir (Antmen, 2016; s. 181). Antmen (2016)’ in aktarımına göre Flavin’ in deyiimiyle minimalistler için sanat ne görüyorsan odur. Minimalizm aynı zamanda Pop sanatın o çok ses getiren gösterişli döneminde sanat ortamını kitle kültürünün başka bir yüzüyle tanıştırdığı düşünülmektedir.

Tuğla, alüminyum, çelik, fiberglas, sunta, kontraplak gibi çeşitli endüstriyel malzemelere yönelen minimalistler üç boyutlu nesneler kurgulamakla ilgilenerek resim ya da heykel gibi alışlagelmiş ifade biçimlerinin dışında farklı bir sanatsal ifadenin arayışında bulunmuşlardır. Donald Judd resim ya da heykel olmayan bu üç boyutlu yapılara “spesifik nesne” demeyi uygun görmüştür (Antmen, 2016; s. 182).

Minimalistler resmin geleneksel sınırlarından kurtulması gerektiğini, gerçek espasın gerçek mekânlar kullanılarak yaratılacağını ve bu durumun çok daha heyecan vereceğini düşünmektedirler. Zihinsel tasarım sürecini yücelterek, güncel endüstriyel malzemelerle oluşturulan kompozisyonları fazlalıklardan arındırarak biçimsel sadeliği yakalamaya çalışan sanatçılar gerçek mekânı görünür kılmayı amaçlamışlardır. Floresan ışıklarla mekan düzenlemeleri yapan Dan Flavin, tekrar eden bir şekilde geometrik birimlerin mekandaki bütüncül algısına dikkat çekmek isteyen Donald Judd, mekan içerisinde insana kendi varlığını hissettirmek üzere büyük levhaları mekana yerleştiren Richard Sera, biçimsel sadelik ve zihinsel tasarım sürecine tabi olarak geometri olgusunu mekanda algılanabilir kılan Sol Lewit ve daha bir çok minimalist sanatçı minimalizm anlayışının sanatta ki yansımalarına kaynaklık etmiş ve 1960’ lı yıllardan itibaren enstalasyon gibi sanatsal pratiklerin

şekillenmesinde rol oynamışlardır (Antmen, 2016; s. 184- 85). Minimalist sanatçıların eserlerinde mekân eserin bir parçası olma, eserle bütünleşen öge niteliğindedir. Eserler resim ya da heykel olmanın dışında tek başlarına nesnedir ve varlıklarını mekânla ilişkilendirerek sürdürmektedir. Minimalizm de sanatçının tavrı eser yaratmadan önce eseri yaratacak düşünceleri yaratma olarak değişim göstermiştir (Döl ve Avşar, 2013; s. 8). Az çoktur felsefesiyle hareket eden sanatçılar hazır nesne leri öznel etkilerden uzak tutarak kimliğin saklanmasına hassasiyet göstermektedirler. Onlara göre sanat yapıtı hiçbir öznel tavır, kişisel tercih ya da temas taşımamalıdır. Biçim vasıtasıyla fikir veya mesajı nesnel ve ifadesiz bir şekilde iletmeyi amaçlayan minimalizm izleyicinin algıladığı psikolojik etkinin önemsendiği zengin bir ifade tarzı olarak tanımlanmaktadır (Döl &Avşar, 2013; s. 9-10).

Minimalist sanatın öncülerinden Carl Andre’ nin çalışmalarında tersane kasabasında geçen çocukluğu ve tren yolunda başladığı ilk işinden kaynaklı olduğu düşünülen metal plakalar, kirişler, tren rayları, ocaklarla çevrili yansımalar gözlemlenmektedir. Andre, 1960’ ların başında inşaat kalaslarını yontarak dikey heykeller üretirken kalasların yontulmamış hallerinin çok daha iyi olduğunu fark etmiştir. Kendi kestigi nesnelerin zaten halihazırda kesilmiş nesneler olduğunu belirten Andre, kesilmiş hazır nesnelerin kullanılmasının en doğrusu olduğuna karar vermiştir. Mekân ve biçimin dikeyliğinden sıyrılıp heykellerini zemine yaymaya başlamasıyla yatay sergileme düzenini keşfetmiştir (Eczacıbaşı, 1997’ den aktaran Şen, 2017; s. 97).



Görsel. 3. Carl Andre, “Steel Σ 15”, Galleria Alfonso Artiaco, Napoli, 2013

Andre, seçtiği tek tip nesneleri bir araya getirip sıralayarak, dizerek, yan yana – üst üste koyarak çeşitli yönlerde yerleştirerek kaidesiz heykeller ve yerleştirme çalışmaları gerçekleştirmiştir. Malzeme olarak genellikle bakır, çinko plakalar veya tuğla bloklarının yapısını bozmadan bir araya getiren Andre, yerde yatay biçimde sergileme yönteminden dolayı izleyici tarafından basılabilir, dolaşılabilir özelliği taşımasıyla dikkat çekmektedir (Döl ve Avşar, 2013; s. 8). Andre’ nin sanatının temel problemi malzemenin, biçimin, mekânın kendi gerçeklikleriyle var olmalarını sağlamaktır. Farklı metallerin, malzemelerin kullanımı izleyicinin işlerin üzerinde yürürken çıkan sesle malzemenin gerçekliğini algılamasını sağlamaktadır. Bu doğrultuda Andre işlerini oluştururken izleyiciyi de mekânı düşündüğü gibi yapıtının bir parçası olarak düşünmektedir. İşlerinin isimlerini sadece malzeme ve biçimin gerçekliğine gönderme yapmak için seçtiğini belirten sanatçı eserlerin hiçbir anlamı temsil etmemesi gerekliliğine inanmaktadır (Kedik, 2007’ den aktaran Şen, 2017; s. 98). Carl Andre’ nin tuğlaları karşısında izleyicinin ister istemez bağlamın da farkına vardığı ve bu doğrultuda sanatın sanat olma koşullarına ilişkin düşüncelere daldığı aktarılmaktadır. Bu bağlamda O’ Doherty (2010, s. 19), mekân üzerine kurduğu saptamalarda Modernizm eskidikçe bağlamın içerik haline geldiğini belirtmektedir. Çünkü artık bu dönemde bir yapıta dışarıdan bakmak yerine o yapıtın içine girebilmek önem kazanmıştır. Andre heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görmektedir ve heykellerini mekânı şekillendirmek için kullanmaktadır. Şöyle ki tuğla nasıl bir heykeli şekillendiriyorsa; mekân da o şekillendirmeye hizmet ettiği için eserin hem sergileme alanı hem de malzemesi durumundadır. Sonuç olarak yapıt mekânla yeni bir bağ kurarken yapıt mekâna, mekân yapıta bir anlam yüklemektedir (Bulduk, 2007’ den aktaran Şen, 2017; s. 98). Carl Andre çalışmalarının altında yatan anlayışı şöyle ifade etmektedir; “Benim heykel anlayışımı en iyi tanımlayan şey, bir yoldur. Yol ne belli bir noktada bulunarak ne de belli bir noktadan bakarak kendini açık etmeyen bir şeydir. Yollar görünürler, kaybolurlar. Onların ya üzerinde gideriz ya kenarında gideriz.” Yolla ilgili tek bir bakış açımızın olmayışını kendi eserlerinde uyarlayan Andre, yapıtlarının çoğunun yollara benzediğini dile getirir ancak durağan noktadan seyredilen yollara değil tıpkı heykelleri gibi sonsuz bakış açıları sunan yollara benzemektedir (Antmen, 2016; s. 189).

Sonuç olarak hazır endüstriyel nesneler ile mekânın ve izleyicinin de yapıtlara dâhil edildiği, olabilecek en sade biçimde oluşturulan düzenlemelerle minimalist anlayış sanatçıların zihinsel yaratım sürecinden çıkan felsefî düşüncelerine ev sahipliği yapmaktadır. Buradan da açıkça anlaşılmaktadır ki nesne artık bir şeyi temsil eden değil “kendiliğini” sunan bir nesne olarak var olmaktadır.

4.3. Kavram Olarak Sanat ve Joseph Kosuth

Sanat nesnelerinin maddi varlığının ve biçiminin etkisini kaybetmesi düşüncenin ön plana geçtiği, sanatın artık nesneye ihtiyaç duymadığını 1960’ lı yıllarda gerçekleştirmiştir. Bu durum sanat ortamında yaşanan en büyük dönüşüm olarak ifade eden Antmen (2016, s. 193) kavramcılığı dönemin hemen hemen tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan bir terim olarak aktarmaktadır. Kavramcılık anlayışı sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da happeningleri, enstalasyon ya da çevre düzenlemelerini kapsamaktadır. Galerinin ve müzenin fiziksel ve ideolojik sınırlarını aşmak üzere doğada, açık alanlarda gerçekleştirilen arazi, çevre, toprak sanatı projelerini izleyiciyi zihinsel bir algılama sürecine çağırarak oluşturmayı hedeflemektedir. Bu tavrın özünde sanat nesnesinin üzerine giyindiği tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan “metasal” yönüne, piyasa olgusuna karşı tepki bulunmaktadır. Kavramsal sanatçılar nesne yerine düşünceyi belge, fotoğraf, harita, taslak, video gibi taşıyıcı araçlarla aktararak hem sanatın ulaşılabilirliğini sağlamış hem de geleneksel sanat tanımını ve biçimini sorgulatacak bir devrim gerçekleştirmişlerdir.

Kavramsal düşüncenin temellerinin Duchamp’ ın hazır- nesne kullanımını ortaya attığı “Çeşme” yapıtıyla beraber olduğu bilinmektedir. Duchamp’ ın hazır üretim bir nesneyi sanat yapıtı olarak sunması 20. Yüzyıl avangart anlayışın temsili ve sanat olgusunun dönüşüme uğramasına yönelik bir adım niteliği taşımaktadır. 1960’ lı yıllarda hemen hemen tüm akımları etkilediği gözlemlenen kavramsalcı anlayışın en belirgin örnekleri; Robert Rauschenberg’ in Iris Clert Galerisi’ndeki sergiye “Bu Telgraf Iris Clert’ in Portresidir, Ben Öyle Diyorsam Öyledir” mesajıyla gönderdiği telgraf, Yves Klein’ in boşluğu elle tutulur hale getirmeyi tasarladığı boş bir galeriyi sergilemesi, Manzoni’ nin kendi dışkısını ve nefesini konserve kutularında

sergilemesi en belirgin örnekler olarak gösterilebilir. Bu örnekler ve dahaları ile sanatçıların ortaya koydukları sanat eserleri sanat yapının üslubunun yerle bir etmiş, yapının içeriği sanatçının tepkiselliği olmuştur (Antmen, 2016, s. 194-95). Lynton (2009; s. 329), kavramsal sanatın bize her şeyden önce fikir önerdiğini belirtmiştir. Kavramsal sanat sahip olunabilir, yeniden üretilebilir, öznel bir obje veya mekân ile sınırlandırılmaz yapıya sahiptir. Birbirimizle kurduğumuz iletişim yollarını kavramsal sanatçıların yapmış oldukları çalışmalarıyla ilişkilendiren Lynton (2009), hepimizin birer kavramsal sanatçı olabileceğini düşünmektedir. Sonuç olarak kavramsal sanat kendi hareketlerimizin ve tepkilerimizin bilincinde olmamıza yardımcı olmaktadır.

Antmen (2016, s. 195) 1960' lı yıllarda genel kültürün karşıtı politik, felsefi, sosyolojik, psikolojik meselelerce yakından ilgilenildiği ve bu dönemde yeni sanatçı kuşağının ciddi üretimler meydana getirdiklerinden bahsetmektedir. Duchamp' ın “düşünce olarak sanat” anlayışını devam ettiren Kavramsalcılar, felsefe ile dil ile matematiksel formüller ile kavram düzeyinde algılamaya yönelik sanatsal anlayışı benimsemişlerdir. İlk kavramsalcılar; Laurence Weiner yapıtların sahip olunması için satın alınmasına gerek olmadığını bilmemizin, aklımızda tutmamızın yeterli olduğunu savunurken Joseph Kosuth sanatın sanat olma halinin zaten kavramsal bir durum olduğunu bildirmiştir. Mel Bochner ise ideal kavramsal sanat yapıtını iki temel nokta üzerinde açıklamıştır. Bahsedilen iki nokta; yapıtın tam bir dilsel karşılığının olabilmesi, tanımlanabilmesi, yeniden deneyimlenebilmesi ve yapıtın hiçbir şekilde “aurası” nın ya da tekilliğinin olmamasıdır. Dilbilimci kavramsalcılığın temsilcilerinden olan Laurence Weiner “Benim bir yapıtımdan haberdar olmuşsanız, yapıt sizin olmuştur” yönündeki ifadeleri Bochner' ın anlayışına yakınlık göstermektedir.

Kavramsal sanat ile birlikte sanatçı kendini özgür biçimde ifade etmeye başlamıştır. Yapıtın nerede, nasıl, ne şekilde sergileneceği, oluşturulacağı sanatçının tamamen kendi kontrolündedir. Sanatın hep aldatıcı görünümler sunduğunu düşünen sanatçılar kavramsal sanat ile beraber değişmeyi ortaya koymayı amaçlamıştır. Öyle ki onlar için kavram sonsuz değişmeyen gerçekliktir (Dede, 2018; s. 36). Minimalizmle birim tekrarına dayalı benzerliği bulunan kavramsal sanat içerik kazanmasıyla farklılık

göstermektedir. Performans sanatçısı Vito Acconci’ nin aylar boyunca her gün bir taburenin üzerine çıkıp indiği ve bunu fotoğrafladığı çalışması “*Basamak İşi*”, On Kawara’nın her gün tanıdıklarına gönderdiği “*Hala Hayattayım*” telgrafları minimalizmin birim tekrarı anlayışını paylaşan çalışmalardır. Zaman ve mekân içerisinde teknolojik araçlarla kaydı tutulan bu tür deneyimlerin yanı sıra deneyimin dile aktarıldığı süreçlerin sergilendiği projeler ise sanat üzerine düşünce üretme deneyiminin görsel zemine taşınması olarak ifade edilmiştir (Antmen, 2016; s. 196)

Sol Lewit kavramsal sanatın mantıksal olma yönünde bir zorunluluğunun olmadığını belirtmiştir. Öyle ki bazen bir yapıt başka bir yapıtın mantığını yerle bir etmeyi amaçlayabilmektedir. Kavramsal sanatçının amacı ise yapıtını izleyiciye ilgin buldurmaktır. Sanat yapıtının nasıl görüldüğünün de bir önemi yoktur, ne biçimde olacak olursa olsun bir düşünceden yola çıkmak zorundadır (Antmen, 2016; s. 197-98). Şahiner (2015, s. 59), kavramsal sanatın nesnesizliğini ve düşünce temelli anlayışını Hegel’ in sanat eserinin temelde ne içerirse içersin, mesajı ne olursa olsun kendi malzemesine ve taşıyıcısına bağımlı olduğunu savunan yaklaşımıyla yakın bulmaktadır.

Kavramsal sanatın temelini metinsel içeriklerin oluşturduğunu savunan Alfred Pacquement, görüntünün sadece çalışmayı bütünleyen bir öge olduğunu, kavramsal yapıtın anlaşılması için biçimsel okuma yapmanın doğru olmadığını savunmaktadır (Beykal, 1993’ ten aktaran Şengül, 2013; s. 5). Wittgenstein’ in “Dilimin sınırları dünyanın sınırlarıdır” söylemiyle bilginin temelinde mantığın olduğunu ve mantığın bilginin sınırlarını belirlediği sonucuna ulaşmıştır. Wittgenstein’ in dilin resimsel niteliğinin olduğunu ileri sürmesi ise kavramsalcılığın nesnesiz yaklaşımına giden bir önerme olarak algılanmaktadır. Nancy Atakan (2008) da kavramsal sanatçıların sanatı Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi Strassuss ve Roland Barthes’ in geliştirdiği dilbilimsel çözümlemeler ve göstergebilim kavramlarından yararlanarak çözümlemeye çalıştıklarından bahsetmektedir (aktaran Şengül, 2013; s. 4- 6) Tüm ifade biçimlerine etkisini gözlemlediğimiz kavramsal düşünce, Sanatın işlevine dair yeni önermeler sunarken yaratıcılığı yücelten bir yapıya da sahiptir. Bu yenilikçi yapısıyla günümüz geleneksel resim ve heykellerinde kavramsallaşmasında önemli bir role sahiptir. Günümüzde birçok yapıtın

alınlanmasında metnin öneminin giderek arttığını belirten Şahiner (2008, s. 160-61), bu eğilimin kavramsal sanat ile geliştiğini aktarmaktadır. Öyle ki metin bir yapıtın anlamsal bütünlüğünün bir göstergesi olurken varlık olarak da kodlarla ortaya koyulmasına yaramaktadır. Bu dönüşümün izlerini taşıyan, metin ile sanat arasında doğal bir ilişki kuranlardan biri de Joseph Kosuth’ dur.

Görsel deneyimi ve estetik hazzı dışlayan Josep Kosuth, dil yoksa sanatta yoktur düşüncesini oluşturmuştur. Geleneksel sanat tanımının Duchamp ile silindiğini vurgulayan sanatçı, siyah zemin üzerine beyaz yazıyla oluşturduğu tanım çalışmalarında sanat, anlam, resim, boşluk gibi sözcüklerin anlamlarını sorgulamış, “*Bir ve Üç Sandalye*” ve çeşitlemelerini yaptığı çalışmalarında sandalyenin fotoğrafı ve tanımı üzerinden görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemeyi seçmiştir. Antmen (2016; s. 196)’ e göre Kosuth’ un yapıtları sanatçının sanata değil sanat kavramı üzerinden hareket etmesi yönündeki inancın yansımasıdır. Ad Reinhard “Sanat hakkında söylenecek tek şey: Sanat sanat olma bakımından sanattır, herhangi başka şey başka şeydir” ifadesinde bulunmaktadır. Reinhard’ ın bu sözünden etkilenerek sanatın doğasını sorgulamaya başlayan Kosuth; “sanatsal form sanatın dili olarak kabul edildiğinde sanat yapıtını sanatsal bağlamda ifade edilmiş sanat üzerine bir bildiri, bir çeşit önerme olarak ifade edilebileceğini bildirmiştir (Şahiner, 2008; s. 148).

Kosuth, sanat yapıtını oluştururken herhangi bir şeyin düşünsel olarak çeşitli boyutlarını araştırdığını belirtmiştir. Sunum biçimlerini değiştirerek farklı sonuçlar elde eden sanatçı, gazetelerde veya dergilerde yerler satın alıp eserlerini aynı anda farklı mezralarda sergilemeyi seçmiştir. Aynı yapıtın birçok yerde aynı anda sergilenmesiyle yapıtın nesnesizliğine dikkat çektiğini aktarmıştır. Yapıtlarının değerli nesnelerle ilişkisi olmayan, dekoratif olmayan, insanla ilişki kurmayı amaçlayan yapıtlar olduğunu dile getiren Kosuth, sanatçı olarak işlevinin yapıtının yayımlanmasıyla sona erdiğini iddia etmektedir (Antmen, 2016; s. 201).

Şahiner (2008, s. 150), Kosuth’ un “*Bir ve Üç Sandalye*” çalışmasını; nesnenin kendisi, fotoğrafik imgesi ve tanımıyla oluşturduğu kavramsal alan şeklinde ele almıştır. Nesneye ilişkin göstergesel bir zincir oluşturulduğunu vurgulayan Şahiner,

Kosuth' un ilk olarak nesnenin kendisi sonra fotoğrafı ve son olarak anlamsallığını içeren metni yerleştirmesini, düzenlemenin okunma biçimini gösterdiğini düşünmektedir. Bu açıklamayı görmenin okumadan önce gelen bir süreç olduğuna dayandırarak yapmıştır. Kosuth' un eş anlamlılar sözlüğünden sözcükler seçerek oluşturduğu çalışmalarda düşünsel olarak boyutlar arayışına girdiği belirtilmektedir. “*Betimlenmiş Üç Sıfat*”, nothing kelimesinin sözlük anlamını levhalara yazarak oluşturduğu “*Nothing*” isimli gibi dil bilimsel çalışmaları sözcüklerin salt kavram anlamına değinmeyi amaçlamaktadır. Sanatçının bu tutumu geleneksel estetiği dışladığı, sanat yapıtının nesnesizliğine vurgu yaptığı sanatsal anlayışının okumasıdır (Şengül; 2013; s. 10-11). Kosuth anlam ifade etmek için dili kullanmaktadır. Maddeden sıyrılmayı amaçlayan sanatçı, çalışmalarında sözcüklerden çıkardığı tanımları tekrar değerlendirerek bir farkındalık oluşturmaya çalışmıştır (Kosuth, 2007, s. 45’ den aktaran Dede, 2018; s. 35).



Görsel. 4. Joseph Kosuth, “Glass Words Material Described”, 1965

Kosuth sanatın işlevini sorgularken estetiği bir kenara koyarak düşünce ve dil ile cevap aramıştır. Çünkü ona göre “sanatçı olmak sanatın doğasına sorular sormak” tır. Sanatın biçimden ayrılmasına gayret eden sanatçı, düşünsel yapımızı ve sorgulama biçimlerimizi sanata dil ile soru sorup yine dil ile yanıt arayarak değiştirmek istemiştir. Kavramsal sanatın sanatsal üretim sürecinde malzemenin olanakları ile sınırlı kalmadığını, var olmak, çeşitlenebilmek için kullanılan her şeyin araç olduğunu ifade etmektedir (Germaner, 1997; s. 51’ den aktaran Şengül, 2013; s. 9).

Kavramsal sanatın dil bilimsel yaklaşımında Joseph Kosuth' un çalışmaları önem taşımaktadır. Kosuth' un kavramsal sanatı Wittgenstein' in dil bilimsel felsefesiyle ilişkilendirmesi kavramsal sanatın yapısını oluşturan en etkin paylardandır. Dilbilimsel açıdan sanatı analiz eden sanatçılar sanat yapıtının metine dönüştüğü bu dönemde sanat artık önermelerden oluşmaktadır. Kosuth, Wittgenstein' in “anlam kullanımdır” ifadesinden, dile yüklediği işlevinden yararlanarak nesnel ve görsel anlayışını oluşturmuştur. Kosuth' un numaralandırarak duvara monte ettiği levha veya nesnelerin görsel olarak temsil etme ve var olma ilişkisini, Derrida' nın plastik sanatların kavramsallaştırılmasında görünen ve yazılanların anlamını araştırması ile ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla çağdaşlarından farklı olarak Kosuth' un yapıtlarında yapı bozumu ile karşılaşmaktadır (Şengül, 2013; s. 5- 7).

Çalışmalarında sanatta anlam üretimini araştıran Kosuth, “*Bir ve Üç Sandalye*” işi ve çeşitlemelerinden yola çıkarak kavramsalcılık anlayışını şöyle özetlemektedir, “Bir ve Üç Sandalye İşim 1965- 1966 yılları arasında yaptığım işlerin temsili niteliğindedir.... duygu ifade etmemektedir. Bu sergilenenler asla imzalanmamıştır, işin kavramı sunum biçimidir ve aynı malzemelerle tekrar yaratılabilir. Bunun nedeni benim niyetimin önemli bir parçasını oluşturmaktadır, geleneksel sanatı ortadan kaldırmakta ve sanatta kavram olarak yaklaşmaktadır. Sanatın ve işin kendisi sadece bir fikirden oluşmaktadır. Bu iş de benim için Modernizmi özetlemektedir”. Kosuth' un yapıtları doğrultusunda bir fikrin kesin temsilinin yapılmasının ve aktarılmasının imkânsızlığı söz konusudur (Kosuth, 1999, s. 466’ dan aktaran İncirkuş, 2020; s. 616).

4.4. Sanat-Hayat Bağlamında Joseph Beuys

Amerikalı sanatçı George Maciunas' ın fluxus manifestosunda belirttiği üzere fluxus, sanatı burjuva anlayışından ve hatta “hastalıklardan kurtarmayı, ölü sanattan arındırmayı” amaçlamaktadır. Radikal bir sanat hareketi olarak anılan fluxus akım yerine akış olarak nitelendirilmiş, üslup olmaktan çok bu akışa kapılan sanatçıların taşıdıkları ortak bir tavır olarak gündeme gelmiştir. Fluxus için başlıca olarak John Cage, Nam June Paik, Joseph Beuys gibi sanatçıların çalışmaları örnek verilebilmektedir. Antmen (2016, s. 203-204)’ in temsilci olmaktan önce öncü

olduğunu belirttiği Cage'in, deneysel kompozisyon dersleri verdiği süreçte Maciunas'ın derslerine katılmasıyla fluxusun oluşumunun ilerlediğini belirtmiştir. George Maciunas; "somutluk ve gürültü fikrini Fütürizm ve Russolo' dan aldık, hazır-nesne fikrini Duchamp'tan, kolaj fikrini Dadacılar ve bunların hepsi John Cage ile sonuçlandı" söylemiyle John Cage'in hazır-nesne fikrini hazır-ses kullanarak genişletmesiyle fluxus sanatçılarının hazır-eylem çalışmaları oluşturmaya başladığını aktarmaktadır. John Cage' in "sanatın bir işlevi olmalı, sanat hayatımıza, etrafımızda olup bitenlere dair bakış açımızı değiştirebilmeli" sözlerinden yola çıkarak Fluxus' un sanatta olduğu kadar yaşamda da bir değişimi ideallerine eklediği söylenebilmektedir. Amacı insani ve maddi kaynakların tüketimine, sanat nesnesinin alınıp satılabilir bir meta olmasına dur demek olan Fluxus' un, sanat ve sanatçı başka mecralara yönelene kadar gelip geçici gösterilere devam edeceği aktarılmaktadır (Antmen, 2016; s. 205).

Sanat bağlamında malzemenin ve yöntemlerin sınırlarını genişletmesinin yanı sıra sokak gösterileri, elektronik müzik konserleri, ses enstalasyonları ile gerçekleştirilen deneysel performanslar 1960' ların toplumsal ortamında gençliğin yıkıcı ruh halinin ifadesi olarak görülmüştür. Geleneksel sanat malzemesini dışlaması, gelip geçiciliği vurgulayan felsefesi ile bitmiş yapıt yerine süreçselliği ve anı önemsemektedir, çoğunlukla fotoğraflarla izleyebildiğimiz bir tavidir. Birçok şairin, edebiyatçının, müzisyenin, ressamın aksiyonlarına, performanslarına ev sahipliği yapan Fluxus, genel olarak gerçekleştirilen eylemlerin anlık olması, izleyicinin beklentilerini şaşırtması özelliğiyle gündelik gerçekliklerin taze bir gözle kavranmasını amaçlamaktadır (Antmen, 2016; s. 205). Şahiner (2008, s. 52)' e göre, Fluxus gündelik nesneler, tükenmeye yaklaşan yayınlar, sertifika ya da eskizler, ilginç müzik aletlerini kullanırken performans, happening gibi sanatsal sunumları da bünyesinde taşımaktadır. Fluxus' un bu çeşitli arayışları 20. yy.ın ikinci yarısından sonra gelişen sanatı etkilemiştir.

Fluxus 1960 sanat ortamındaki hemen tüm oluşumlar gibi sanatçı ile izleyici arasındaki sınırları kaldırıp, izleyiciyi yapıt karşısında aktif duruma getirmeyi amaçlayan etkinlikler gerçekleştirmiştir. Yoko Ono "*Kesip Biçme İş*" nde izleyicilerden üzerindeki makasla kesmesini isteyerek onları performansa dâhil

etmiştir. İlk olarak izleyici anlam veremese de şaşkınlıklarını bir kenara bırakıp sanatçının üzerindeki giysileri kesmeye başlamışlardır. Ono' nun burada deneyimlediği ve izleyiciye de deneyim olanağı sunduğu olay anlık olarak gelişmektedir. Hem kendi hem de izleyicinin bakış açılarının değişkenliği gözlemlenebilmektedir. Bu doğrultudan bakıldığında Fluxus' un sanattan çok hayatı değiştirme arzusu sanatçının hayata ve gündelik yaşamın yansıtıklarına odaklanmasına neden olmuştur (Antmen; 2016; s. 206). Sanatçının yaşantısından elde ettiği verilerle oluşturduğu eserlerin oluşum sürecini sosyo- kültürel güdülerin geliştirdiği düşünülmektedir. Gündelik yaşamda gerçekleşen her türlü aktivite Fluxus performansı olarak nitelendirilmektedir. Fluxus hareketi bünyesinde sanatçı, nesne, izleyici, süreç ve mekân bileşenlerini taşımaktadır. Fluxus yaşamın bir parçası olan canlı ve cansız göstergeleri doğal akıştan koparmadan onları sanatın bir parçası haline getirmektedir (Susuz, 2020; s. 1332-1338). Sanatı sosyal bir gerçek, bir değişim devinimi, bir hareket çabası olarak algılayan ve bu Fluxus ruhunu ortaya koyan sanatçı olarak Joseph Beuys görülmektedir. Fluxus' un temel ilkelerini bünyesinde barındıran Beuys, sanatın iyileştirici gücü olduğunu ve yaratıcılık dürtüsüyle gerçek toplumsal dönüşümün yaratılabileceğini savunmaktadır (Antmen, 2016; s. 206).

Sanatın bir süreç olduğunu düşünen Beuys performanslarında da bu anlayışı yansıtmış, biyoloji, botanik, tarih, felsefe gibi ilgi alanlarından beslenerek sunduğu derslerini birer sanat eseri olarak düşünmüş ve yaşamıştır. Ritüele dönüştürdüğü performanslarını alışılmamış malzeme belleğine yüklediği anlamlarla gerçekleştirmiştir. Antmen (2016, s. 207), Beuys' un performanslarını bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılığı ifade ettiği yeni sanatsal anlayışı olarak belirtmiştir. 1968 olaylarından sonra politik bir kimlik takınan sanatçı Berlin'de gerçekleşen 1 Mayıs gösterilerinde çöp toplayıcılarına yardım ettiği sokak eylemini sanatı toplumsal dönüşüme yönelik bir araç olarak kullandığı düşünülmüştür. Düşünceyi ve konuşmayı bir form olarak düşünen Beuys, yaşadığımız dünyayı şekillendirmemizi bir heykel olarak algılanabileceğini sosyal heykel kavramıyla gündeme getirmiştir. Beuys' un yapıtlarındaki süreçsellik anlayışı malzemeler üzerinde gerçekleşen reaksiyonlar, renk değiştirmeler, çürüme, kuruma gibi süreçlerle ifade edilmiştir.

Nesnelerim, heykel ve de genel olarak sanat fikrinin dönüşümünün uyarıları olarak görülebilir. Bunlar heykelin ne olabileceği konusunda ve heykel kavramının herkes tarafından kullanılan görünmez malzemelerle yapılabilecek bir eylem anlamında nasıl genişletilebileceği üzerine yeni düşünceler uyandırmak amaç taşır... Benim heykelim bitmiş ve sabit değildir, Çağında süreçler devam etmektedir, kimyasal reaksiyonlar, fermantasyonlar, renk değişimleri, çürüme, kuruma. Her şey, bir değişim halindedir. (Antmen, 2016; s. 212).

Beuys yapıtlarını ve performanslarını oluşturduğu dönemde Soğuk Savaşı ve dünyadaki kutuplaşmayı farklı boyutlarda sorgulamıştır. Yapıtlarında insanların ruhsal ve düşünsel gelişmelerine dair iyimser yaklaşımı, sanatın iyileştiriciliğine olan inancı, kutuplaşmayı bitirebilmek adına sunduğu çözüm önerileriyle Beuys, sanatçının eylemci, kuramcı, oyuncu ve bir şaman olduğunu dile getirmektedir (Şahiner, 2008; s. 62).

Beuys' un sanat felsefesi ve kendini ifade etme şekli İkinci Dünya Savaşı sırasında pilot olarak görevliken uçağının Kırım yakınlarında düşmesi sonucu bölge halkı tarafından hayata döndürülmesiyle ciddi değişimler geçirmiştir. Keçe ve yağ ile vücudu sarılarak hayatta kalması sağlanan Beuys, dönüm noktası olarak sayılan bu olayı sanatını oluşturacak malzeme olarak seçmiştir. Ölümle yaşam arasındaki o ince çizgide, savaşın ve politikaların iç yüzünü derinden algılayan sanatçı, düşünsel bir eylemci olarak kendi kültürünü iyileştirmek girişiminde bulunduğu belirtilmektedir. Beuys' un yaşam ve ölüm arasında gidip geldiği o mühim süreçte onu hayata döndüren keçe ve iç yağı, onu o yerden uzaklaştırmak için kullanılan kızakları yapıtlarında kullanması “yaşamım sanatımdır” söylemini destekleyen niteliktedir (Şahiner, 2008; s. 62) Lynton (2009, s. 343) Beuys' un sanatı insan düşüncesi ve eylemi olarak gördüğünden, dünyamızın ve çağımızın toplumsal, siyasal sorunlarına karşı eylemde bulunmamızı önerdiği görüşlerinden bahsetmektedir. Beuys bu konuda kendisinin ve herkesin yaşadığı yaşantı ve durumlarla ilgili simgesel bir dil kullanarak nesneler ve çevreler düzenlemiştir. Görsel özdeyişleri aracılığıyla düşüncelerinin bir özetini sunduğu yapıtlarıyla bizleri düşünsel bir sürece dâhil ederken diğer sanatçıları da önemli sorunlara yöneltmiş, sanatın insan hayatındaki yerinin ciddiyetini gözler önüne sermiştir. Beuys' un “*Kötü Durum*” isimli yapıtında galeri mekânında duvarların kaplandığı keçe, termometre, kara tahta ve piyanodan başka bir şey bulunmamaktadır. Her nesnenin işaret ettiği bir olay, anlam ya da düşünce vardır. Keçe sıcaklığı, korunmayı ve şehrin gürültüsünün yalıtımını

sağlarken diğer nesnelerin ise insanların özlemleriyle yeteneklerini ve bunların baskı altına alınışını dile getirdiği bilinmektedir. Kullandığı nesneler yaşamının o dönüm noktasına işaret etmektedir.



Görsel. 5. Joseph Beuys, “Sürü” (The Pack/ Das Rudel), 1969

Beuys yapıtlarını oluştururken kullandığı malzemeleri sembol olarak kullanmış ve çeşitli mesajlar içermesini istemiştir. Isı veya enerjinin sembolü olarak balı, düşünce paylaşım aracı olarak kara tahtayı, yön bulmanın sembolü olarak el fenerini ve kanı, kemikleri, bitkileri, canlı- cansız hayvanları, toprak, kaya parçası gibi birçok organik malzemeyi sanat yapıtlarının malzemesi olarak seçmiştir (Beyoğlu, 2018; s. 34). Beuys’ un Wolkswagen minibüsün arkasına yerleştirdiği 24 adet kızak ve kızaklarda bulunan keçe, el feneri, yağ ile gerçekleştirdiği “Sürü” isimli yapıtı mekân içerisinde kurgulanmıştır. Sanatçının bu yapıtında hem işgali hem de keçe ve yağ ile hayata döndürülüşüne işaret eden hayatta kalmayı, kızaklarla kaçışı, fener ile de yolu bulmayı ima etmektedir (Fineberg, 2014; s. 222’ den aktaran Beyoğlu, 2018; s. 38). Beuys’ un doğal dünyaya karşı olan saygısı hayatı ve sanatı boyunca devam etmiştir. At, geyik, tavşan, kuğu gibi bazı hayvanlar ile yakından ilgilenmiş, onları koruyucu ruhlar olarak görmüş ve işlerinde onlara da yer vermiştir. Sanatında kullandığı her malzemenin bir anlamı ifade ettiğini belirten Beuys’ un yaşamının ve yaşadıklarının o anlamları oluşturduğunu gözlemleyebilmekteyiz. “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl

Anlatılır” işinde ölü bir tavşana sanat anlatmanın uygar insana dert anlatmaktan daha kolay olduğunu vurgulayan Beuys, aynı zamanda resimlerin ve kelimelerin sınırlılığından bahsetmektedir. Yüzünde kullandığı maskedeki altın bilgeliği, saflığı simgelerken bal ise mitolojideki yeniden doğuşu temsil etmektedir. Yine burada geçmişine bir gönderme söz konusudur. Aynı şekilde Amerika topraklarına ayak basmadan Almanya’dan galeriye ambulansla getirilip götürüldüğü, bir kurtla 3 gün geçirdiği ve çeşitli sembolik nesnelerle işaret ettiği durumlarla *“Ben Amerika’yı Seviyorum Amerika da Beni”* isimli performansında da karşılaşmaktayız (Menay Mant ve Özkan, 2020; s. 1622- 1626).

4.5. Kendiliğin Dramatik Sunumu Olarak Marina Abramovic

20. yy’ ın ikinci yarısında disiplinler arası özelliğiyle dikkat çeken ancak 1970’ lerde başlı başına kabul gören Performans sanatı “beden sanatı, happening, aksiyon” gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiştir. Kavramsal sanat doğrultusunda gelişim gösteren şiir, müzik, dans gibi alanları içermesiyle tiyatroyla da yakınlık gösteren performans sanatı, izleyicinin önünde ya da izleyiciden uzakta, süresi değişkenlik gösteren, bir ya da birkaç sanatçıyla gerçekleştirilen, fotoğraf ya da video kayıtlarıyla da sergilenebilen yaklaşımlar bütünü olarak tanımlanmaktadır (Antmen, 2016; s. 219). Tarihsel süreçte sanatın ve sanatçının varlığı nesne üzerinden sürdürülürken süreç ve katılımı şekillenen, düşünce odaklı performanslarla sürdürülmeye başlanmıştır. Malzeme ve mekân ile mekânda var olan bedenler, izleyici ile yeni anlamlar inşa edebilmektedir dolayısıyla sanatçı ve sanatı için belli bir tanım yapmak mümkün değildir. Yazar Bonnie Marranca (2006, s. 3) ister canlı bir olayı, ister kişisel süreci, isterse herhangi düşünce eylemlerine atıfta bulunursa bulunsun performansların, insanlar ve şeyler arasındaki çağdaş düşünceyi şekillendirdiğini ifade etmiştir (Söyler, 2019; s. 75-76). Susuz (2007, s. 122) performansları benliğin kendini gerçekleştirme için kendini ötekilerin bakışına sunması gerekliliğiyle ilişkilendirmektedir. Sanatçının beden aracılığıyla izleyiciyle iletişim sağlamasını Gutman’ ın “özne olabilmek, kendini bir nesne olarak görebilmektir” sözünden yola çıkarak özne inşası olarak ifade etmiştir. Bedenin sanatsal nesne haline gelmesi ise öznenin bilincine varması olarak ele alınmıştır. Geçmiş Allan Kaprow’ un happeninglerine, Fütürüstlerin ve Dadacıların performanslarına dayanan performans

sanatı, kavramsal sanata yönelen sanatçıların kendilerini bedenleriyle ifade edebilmelerine olanak sağlarken, muhalif tavırlarını daha aktif bir şekilde ortaya koydukları ifade biçimi olarak gündeme gelmiştir. Aynı zamanda sanat piyasasının geleneklerine aykırı şekilde malzeme olarak bedenlerini kullanan sanatçılar sanatın tanımını ve sınırlılıklarını sorgulamayı amaçlamışlardır. Performans sanatıyla birlikte o zamana kadar iki boyutlu yüzeylerde sergilenen beden sergilenen bir malzemeye dönüşmüştür. Yapıtın konusunu, anlamını, görünüşünü ve deneyimini sanatçı bedeni karşılamaktadır (Antmen, 2016; s. 220-222). 20. yy. sanat hareketlerinin çoğunun bileşenlerinden biri olarak performans, sanatçıya büyük bir özgürlük alanı tanımıştır. Sanatçılar dönemin toplumsal meselelerine, cinsiyetçilik, ırkçılık, homofobi gibi çeşitli tabularına dikkat çeken performanslar gerçekleştirerek sorgulayıcı bir yaklaşımı sürdürmektedirler (Şimşek, 2009; s. 66- 67).

Performans sanatçıları bedenin sadece özne değil bir nesne olduğunu ortaya koymuşlardır. Teknoloji, iktidar, medya kısacası her şeyin değişebilir olduğunu fakat bedenin insan üzerinde değişmeyen tek güç olduğunu savunmuşlardır. Yaşamın ve evrenin bir parçası olan nesne konumuna gelen beden değişen sanat anlayışıyla direnişin form hali olmuştur. Bedeni olduğu haliyle ortaya koyan performans sanatı, insanın beden ile olan ilişkisini sorgulaması gerekliliğine gönderme yaptığı söylenebilmektedir (Hakan Verdu Martinez ve Demiral, 2014; s. 198-199). Bedenin sanatsal bir dil olarak seçilmesinin ortak düşüncesi doğaçlama çerçevesinde sunulabilir olmasıdır. Bedenin kendi ögesine önem verdiği bu anlayışta bedeni deneyimlemeye öncelik verilmiştir. Bazı performansların sınırları zorlayacak derecede olmasının sebebi bu deneyimleme arzusundan kaynaklanmaktadır. İzleyiciye de bir gösteri değil deneyim izliyor algısı yaşatan performans Sanatı, yaşam ve ölüm içgüdü, sadizm mazoşizm, izleme ve izlenme gibi ikilemleri irdeleyerek dramatize etmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda Antmen (2016; s. 223), performans sanatının Maurice Merleau- Ponty’ nin “insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği” gerçeği üzerine kurulu olduğunu belirtmiştir.

Performans sanatının adımlarının atıldığı 1950’ lerde John Cage’ in gerçekleştirdiği “4’33” başlıklı performans etkinliğe katılanlara rastlantısal ve doğaçlama görevler vererek müzisyenlere “performatif” olma niteliği kazandırmıştır. Sanat ile hayatın

rastlantı üzerine kurulduğu bir zeminde 4 dakika 33 saniye boyunca piyano başında sessiz bir şekilde oturan Cage, sanat ve hayat arasındaki sınırların yeniden düşünülmesine bir çağrı yapmaktadır. 4 dakika 33 saniye boyunca sunulan sessizlikte duyulan her sesin hayatın ta kendisi olduğunu dile getirmiştir (Antmen, 2016; s. 223). Performansta bastırılmış dürtüleri, düşünceleri, duyguları beden aracılığıyla ifade edilişi bedenın bir “eylem” aracı ve alanına dönüşmesi söz konusu olmuştur. Kişisel ya da toplumsal düzeyde politik bir ifade biçimi olarak da ele alınan performans, günümüze kadar uzanan süreçte izleyiciyi aktif duruma getiren, sanatçı-izleyici ilişkisine boyut kazandıran bir niteliktedir. Sosyal ortamlarda gerçekleştirilen ya da kendi sosyal ortamını yaratan örnekler sanat kuramcısı ve küratör Nicolas Bourriaud (1965) tarafından “ilişkisel estetik” olarak yeni bir kavramda incelenmiştir (Antmen, 2016; s. 224- 26).

Arabanın üzerine kendini çivilettiği “*Mıhlанmış (1974)*” , galeri mekânında kendini vurdurttuğu “*Vur*” kısacası vücuduyla acıyı deneyimlediği performansları hakkında Chris Burden; “Sanatım aracılığıyla gerçeğin ne olduğunu araştırıyorum. Sapkın durumlar kurgulayarak, daha yüksek bir gerçeklik duygusu içinde farklı bir boyutta var olan bir sanat yapıyorum” açıklamalarını yapmaktadır. Performansların gerçekleştiği anlar için yaşadığını söyleyen Burden, sanatın sorgulama özelliğinden yola çıkarak sorgulayıcı bir sanat yaptığını savunmaktadır. Toplum içinde istediği her şeyi yapabildiğini, sanatının bir amacı olmadığını, performansların bir şeye cevap aramadığını yalnızca sorular sorduğunu ve kendisine zihinsel birer deneyim sağladığını belirtmektedir. Öyle ki bu ifadeler performans sanatının genel hattını oluşturmaktadır (Antmen, 2016; s. 234-236). Ana Mendiata’ nın çalışmaları da performans sanatının gelişiminde etkili olmuştur. Beden sanatıyla performans sanatının içerlerinde kaynaşık bir yapısı olması nedeniyle beden sanatının da önemli temsilcilerinden sayılmaktadır. Şahiner (2015, s. 196-195), Mendiata’ nın foto performanslarının aile içi şiddet, beden üzerine tahakküm kurma, cinayet, tecavüz, aşağılama gibi toplumsal gerçeklerin belgesel kayıt niteliği taşıdığını ifade etmektedir. Kendi bedenini sanat malzemesi yapan sanatçı kimi zaman tecavüz sahnesi canlandırmış kimi zaman cinayet kurbanı olarak vücudunu sergilemiştir. Toplumsal cinsiyet meselelerine ilişkin işler üreten Mendiata, görüntüleri izleyiciye sunarak gerçeklerle yüzleşmelerini amaçlamıştır. Performans sanatı 1980’ lere doğru

çeşitlenmeye başlamış ve video ya da sinemaya uyarlanmaya başlamıştır. Video sanatının aşamalarından biri haline gelen performans artık kaydedilebilir, üzerinde müdahalelerde bulunabilir duruma gelmiştir. Video bir tanık, eyleme katılan canlı bir bellek olma özelliğinden dolayı oldukça dikkat çekmiştir (Şenel, 2015; s. 178).

Marina Abramoviç, performanslarının her birinin farklı evrelerden oluştuğunu ifade etmektedir. Performansı oluşturma sürecini; “Önce fikir geliştirilir, sonra hazırlıklara başlanır, mekân bulunur, teknik koşullar öğrenilir... kısacası performansın gerçekleşmesi için gereken her şey gözden geçirilir” şeklinde aktarmaktadır. Tüm koşullar sağlandığında kendi tasarımı olan zihinsel ve fiziksel kurgunun içine girerek performansa başladığını belirten Abramovic, başlangıçtan sonra doğaçlama gelişen performansların bir süre sonra kendisiyle özdeşleşmeye başladığını aktarmaktadır. Performans süresince açık ve kişisel bir süreç yaşadığını da belirtmektedir (Antmen; 2016; s. 237). Kendisini performans sanatının büyük annesi olarak nitelendiren Abramoviç, sanatının (bedeninin) sınırlarını zorlayarak izleyicinin izlediği her şeyin gerçek olmasına özen göstermektedir. Performanslarıyla kendi yaşamına, deneyimlerine dâhil ettiği seyircinin gösteri bittikten sonra duyumsadıkları, acı ve Abramoviç’ in yaşama sevincinin etkilerini de yanlarına alarak bir süre hayata bakış açılarının değişerek mekândan ayrıldıkları aktarılmıştır. Hayatında yaşadığı her şeyi performanslarının da zihinsel sürecini oluşturduğunu gözlemlediğimiz Abramoviç, 1987 yılına kadar hayatını paylaştığı Ulay ile de performanslar gerçekleştirmiştir. Performansları hakkında kendi hayatını sahneye koyma fikrinin kendini inceleme fırsatı buldurduğunu ve acıyı uzaklaştırdığına inanan sanatçı, kendi bedenini sanatının nesnesi, hayatının da içeriği yaparak izleyiciyle gerçek bir iletişim yolu sağladığını belirtmiştir. Sanatçıların kendi bedenleri üzerine yoğunlaşmaları Abramoviç’ in bahsettiği gibi kendi gerçekliklerinin yeniden keşfi olarak okunmaktadır. Postmodernizmin parçaladığı gerçeklik olgusu, estetiğin öne çıkarılması sanatçıların kendi bedenlerine yönelik yaklaşımlarını ortaya çıkarmıştır (Susuz, 2007; s. 151-154).



Görsel. 6. Marina Abramoviç, “Balkan Broque”, 1997, Venedik Bienali

Marina Abramoviç’ in İkinci Dünya Savaşı ardından Yugoslavya’da doğmuş olması ve dönemin savaş sonrası baskıcı halini yaşamış olması çalışmalarında isyankâr bir tutumun oluşmasına sebep olmuştur. Bu sebeple performanslarında acı, kan, huzur, özgürlük, ayrılık gibi konulara yer verirken sosyal ve sanatçı kişiliğinin geçirdiği değişimlerde çalışmalarında izlenebilmektedir. Abramoviç’ in “*Balkan Broque* (1997)” isimli performansında kişisel yaşamının onda bıraktığı izleri gözlemlemek mümkündür. Bir bodrum katında kanlı hayvan kemiklerinin üzerinde otururken, bir yandan adeta savaşın utancını silmeye çalışır gibi kemikleri temizlemiş bir yandan da çocukluğundan kalan halk şarkılarını okuyarak gözyaşı dökmüştür. Tüm savaşları lanetleyerek performansı bitirmiştir (Yayan ve Gök, 2020; s. 394-396).

Bedeninin sınırlarını performanslarında zorlayan Abramoviç, “*The Artist is Present*” isimli performansını üç ay boyunca karşılıklı iki sandalye ve bir masadan oluşan odada oturup, karşısına gelecek olan ziyaretçinin sadece gözlerine bakarak gerçekleştirmiştir. Maria’ya ulaşmak isteyen izleyiciler kapıda duran iki çıplak insanın arasından geçmek zorundadırlar. Özgürlüğü temsil ettiği düşünülen bu temas için Abramoviç “cehennemin ortasında bir durağanlık yaratmam gerekiyor” ifadesini kullanarak insanlara yaşamadıkları duyguları göstermek istediğini dile getirmiştir (Şenkan, 2017; s. 97).

Sanatçının en dikkat çeken işlerinden biri 1979 yılında gerçekleştirdiği “Rhytm 0” performansıdır. Altı saat boyunca ayakta kalarak masanın üzerindeki gülden silaha uzanan kendi seçtiği malzemeleri, izleyicinin kendi üzerinde kullanmalarını istemiştir. Abramoviç’ in bile beklemediği sonuçlar ortaya çıkan performans çevredekilerin müdahalesiyle sona ermiştir. Neredeyse tecavüze varana kadar müdahalelerde bulunan katılımcıların şiddet dürtüsü ve tepkisizliğin karşısında ne kadar ileri gidebileceği ölçülmüştür. Katılımcıların dâhil olduğu performans sanatının özündeki o kendiyle yüzleşme isteği izleyici tarafından da deneyimlenmiştir (İpek, 2019; s. 63). Abramoviç’ in performanslarında performans sanatının yaşam ile ölüm içgüdüsünü, gerçekliği, acıyı, izlemeyi, izlenmeyi ve daha birçok kişisel deneyimi irdelediği ilişkileri dramatize etme anlayışı açık bir şekilde izlenmektedir. Dramatik yaşamının izlerini sanatına yansıtan Abramoviç diğer 1960 sonrası sanat oluşumları gibi gerçek yaşam ile sanat birliğini savunurken kendi gerçekliğinin yeniden keşfine de tanıklık etmiştir.

4.6. Performatif Beden ve Yves Klein

Antmen (2016, s. 225), bedenin malzeme olarak kullanıldığı performansları Tracey Warr ve Amelia Jones’ un “Sanatçının Bedeni” adlı kitabında 7 başlıkta incelendiğini aktarmaktadır. Bedenin tuvalleştiği ya da iz bırakan bir öge gibi kullanıldığı “Tuval Beden”, sanatın yaratımı ve sunumunun aynı anda gerçekleştiği “Eylemci Beden”, galerilerden çıkıp alternatif ya da kamusal alanlara taşınan sanatın toplumu değiştirebilecek güce sahip olduğu düşüncesindeki “Ritüalist ve Aşkınıcı Beden”, sanatçı ve izleyici arasındaki sınırların irdelendiği “Sınırları Aşan Beden”, kimlik, ırk, cinsiyet gibi toplumsal ön yargıların sorgulandığı “Kimliği Sahneleyen Beden”, gelip geçicilik düşüncesinin irdelendiği bedenin fiziksel varlığı yerine izlerinin taşındığı “Yok Beden” ve çağımız insan bedeninin teknoloji yoluyla kazandıklarını gündeme getirildiği “Teknolojik Beden” şeklinde başlıklanmıştır. Bedeni üzerinde müdahalelerde bulunan, sergileyen ya da araç olarak kullanan kısacası bedenini sanat malzemesi yerine koyanlar için bedenin dışı vurum nesnesi haline getirilmesi yorumu yapılmaktadır. Bu durumun ise toplumlarda ilk önce dış görünüşle algılanmamızla ilgili olduğu düşünülmektedir. İnsanlık tarihinden itibaren var olduğu belirtilen (mağara resimleri) beden sanatı, bireyin toplumdaki konumunu,

yaşamındaki önemli olayları, kimi zaman gündelik sahneleri beden üzerinden yansıttığı bir hareket olarak karşımıza çıkmaktadır (Şeyhun, 2010; s. 12' den aktaran Şenel, 2015; s. 172).

Sanatta yaşanan değişimlerle sanatın nesneden kurtulup özgürleşmesi her ortamda herhangi bir şeyle sanat yapılabilirlik durumu ortak bir dilin keşfedilmesine olanak tanımıştır. Doğrudan eyleme geçilen ya da eylemin dilini kendinde toplayan beden sanatı bu noktada keşfedilmiştir. Sanatçıların bedene yönelmeleri ise dönemin sistemi karşısında tek iktidar kurabilecekleri yerin kendi bedenleri olması ya da içine kapanan bireyin kendi imgelerini sorguluyor oluşu şeklinde yorumlanmıştır (Susuz, 2007; s. 121-122). Sanatçıların kendi imgesini ya da nedenini kullanarak gerçekleştirdikleri beden sanatını kendi varoluşunu gerçekleştirmeye yönelik bir davranış olduğunu ve bu söylem tarzının otoportre geleneğinin daha cesur ve direkt şekilde devamı olabileceği düşünülmektedir (Susuz, 2007; s. 35).

Modernite bilim ve teknolojiyle kuşattığı ideal bir beden imgesi yaratmıştır. Birçok sanatsal değişimin yaşandığı 60' lı yıllarda bu beden imgesi yerine siyasi, dini, toplumsal çatışmalar arasında ayakta durmaya çalışan, savaşların ve hastalıkların yıpratmış hassas, kırılmalı, acı çeken gerçek insan bedeninin gösterilmesi gündeme gelmiştir (Reyhanlı, 2019; s. 48). Beden üzerine yoğunlaşan sanatçıların yapıtın içinde yer aldıklarını belirten Kahraman (2005, s. 33), sanatçı bilinç düzeyinde özne olurken aynı zamanda yapıtında nesnesi olduğuna dikkat çekmektedir. Sanatçılar bedeni bir gösterge olarak değil Modernitenin oluşturduğu otoriter yapının yetkisinde olan bedeni, özgürleştirmek ve sadece kendi hâkimiyetinde olmasını sağlamayı amaçlamışlardır. Kendi beden özgürlüklerini sistemle mücadele ederek kazanmaya çalışmışlardır (Muraz ve Dokak, 2019; s. 138-140). Kendi bedenlerine hapsolmuş insanlar için dış dünyayla iletişimi sağlayacak öncelikli şey elbette ki bedendir. Yaşanan her şeyin beden üzerinden anlatılması açık bir yol olarak görülebilmektedir. Öyleyse sanat beden ile düşünülecekse tam olarak bedenin her şeyiyle düşünülüp ifade edilmelidir. Bu doğrultuda sanatın ideali, güzeli göstermesinin yerine acı çeken, hareket eden, değişen, zevk alan bedeni göstermesi sanatı asıl amacına ulaşması olarak değerlendirilmektedir (V. Martinez ve Demiral, 2014; s. 198-199).

Sanatçıların bedenlerine acı çektirerek, yaralayarak ya da bedenlerini dönüştürerek gerçekleştirdikleri performanslar her ne kadar sanatçının kendi deneyimini, dönüşümünü amaçlasa da izleyiciyi de sorgulayıcı bir sürece taşımaktadır. Vito Acconci, Orlan, Jina Pane, Chris Burden, Stelarc gibi sanatçılar sınırlarını görmek istercesine bedenlerine müdahalelerle bulunmuşlardır. Toplumsal normları yeniden yaratmak, derimizin altında aslında hepimizin aynı olduğunu vurgulamak, öznel varoluşa dikkat çekmek, bedensel ve psikolojik dayanıklılıklarını test etmek gibi kişisel amaçları performanslarının alt metnini oluşturmaktadır (Susuz, 2007; s. 155-165). Bu noktada Breton (2015; s. 21)’ un “her acı, en hafifi bile dönüşüm getirir, yaşamın görülmemiş bir boyutuna atar, insanda başkalarıyla ve dünyayla ilişkisini altüst eden bir metafizik açar” ifadeleri akla gelmektedir. Breton’ un ifadeleri acıyı performanslarının güdüleyicisi olarak kullanan sanatçıları destekler niteliktedir. Bedenini geçirdiği dizi ameliyatlara değiştirerek sergileyen Orlan bedenin kültür tarafından kirletildiğini, yapmış olduğu bu yıkıcı eylemlerle bu duruma işaret ettiğini bildirmektedir. Aynı zamanda tehlikeli bağlantıları seçen ve yöneten, ameliyat tekniklerini, şeffaf teknolojileri kullanan sanatçı, bedenin gizil yanlarını ve dönüşümünü deşifre etmektedir (Şahiner, 2015; s. 188). Beden sanatında sanatçıların varoluşu deneyimledikleri, sorguladıkları çalışmalar kişisel yaşantının tezahür ettiği çalışmalar, gerçek deneyimler yaşamayı ve bunu izleyiciye yansıtmayı hedefleyen çalışmalar ile karşılaşmaktayız. Bu ayrımlar elbette ki sanatçının kendiliğinin ifadesi olarakta düşünülebilmektedir. Sanatçı ister politik bir söylemle yaşantısının tanıklığını bedeni üzerinden tekrar gözler önüne serer isterse tamamen kişisel tercihiyle deneyimlemek istediği hissi bedeni aracılığıyla deneyimleyerek aktarır.

Beden üzerinde yapılan sanatsal eylemlerin sisteme karşı bir tavır barındırdığı belirtilirken çoğunlukla otobiyografik sorunsalları da içerdiği gözlemlenmektedir. Mona Hatoum’ un bedenini çalışmalarının malzemesi olarak kullandığı işlerinden “*Yol Çalışmaları*” nda azınlık olarak bulunduğu İngiltere’de yaşadığı baskı ve gerilimi işlemiştir. Ana Mendieta’ nın ise göçmen olarak bulunduğu iki coğrafyanın da etkileri çalışmalarında izlenebilmektedir. Özel yaşantısındaki ırk, cinsiyet, kimlik, sürgün, özgürlük gibi sorunların çağrışımını yaptığı çalışmalar gerçekleştirmiştir. Vücudunu kan, toprak, çamur ve çiçeklerle kaplayarak “*Siluetler*” adını verdiği seri işler gerçekleştirmiştir. İşlerinde kendisi ile doğa arasında ilişkiler kurduğu ve

insanların doğaya yönelmesi gerekliliğini işaret ettiği aktarılmaktadır (Susuz, 2007, s. 147-150). Bedeni veya uzuvları uzatmaya, genişletmeye yönelik çalışmalar gerçekleştiren Rebecca Horn ise vücuduna eklediği protez uzuvlarla beden ve mekân arasındaki ilişkiye hem de eylem halindeki protezlerle genişletilmiş bedenin içsel ve dışsal izlenimlerine odaklanmaktadır. Yaşamının bir döneminde akciğer zehirlenmesi yaşayan sanatçı izole bir tedavi süreci geçirmiştir. Bu deneyimin sanatçının bedenini yaşantısının bir ifadesi olarak algılamasına neden olduğu düşünülmektedir. Protez uzantılar iç benlik, beden ve dış dünya arasında iletişimi sağlayan araç görevi görmektedir. Horn' un "*Parmak Eldivenler*" çalışması Fineberg' in anlatımına göre "içsel benlik ve dışsal dünyada eylemde bulunma görevi arasında bir ara yüz olarak ellerin işlevini genişletmektedir (Reyhanlı, 2019; s. 59- 60).

Savaş sonrası sanatın öncüleri arasında yer alan Fransız ressam Yves Klein, kavramsal sanat ve performans sanatın gelişimine katkıda bulunmuştur. İnsan bedenini boyanın tuvale aktarıldığı bir araç olarak kullandığı çalışmaları, ateş püskürterek yaptığı çalışmaları 1960 yılında gerçekleştirdiği "*Bir Günün Gazetesi*" performansıyla da gerçek yaşam olaylarını aktardığı çalışmaları ile tanınmaktadır. Sanatçı canlı fırçalar olarak seçtiği çıplak vücutlu kadın bedenlerini yerdeki kâğıtlar üzerinde gezdirerek veya boyalı bedenlerini yüzeye bastırarak desenler oluşturmuş, bedenin izlerinin sanat nesnesi haline geldiğini gözler önüne sermiştir (Susuz, 2007; V. Martinez ve Demiral, 2014).



Görsel. 7. Yves Klein, "Antropometri (ANT 84)", tuval üzerine monte edilmiş kâğıttüzeline saf pigment ve sentetik reçine, 155 x 359 cm, 1960



Görsel 8: Yves Klein, “Mavi Dönem Antropometrileri” uygulamalarından görüntü, Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris, 1960

Yves Klein sanat dünyasında önemli bir yeri olan “*Antropometrik İzler*” ismini verdiği çalışmalarında kadın bedenlerine fırça görevi gördürmektedir. Patentini aldığı Klein mavisi boyayla çıplak kadın vücutlarını boyaya batırıp yatay ya da dikey tuvaler üzerinde izlerini yakalamaya çalışmıştır. Sanatçının bu çalışmaları insan bedeninin de bir göstergesel iz olarak sunulabileceği amacını taşımaktadır. Aynı zamanda bedenin kendi gerçeğine ilişkin izlerle varlığın sorgulanması olarakta ifade edilebilir (Şahiner, 2008; s. 145).

Sanatçı anne babanın çocuğu olarak dünyaya gelmesinden kaynaklı olarak erken yaşta sanatla tanışan Klein, fikir ve deneyimlerini herhangi bir nesne olmadan aktarma yolları aramış, mistik dünyası, sonsuzluk duygusu, sanatın maddi yönünden kurtulma çabası çalışmalarınca gözlemlenmiştir. Güzelliğin havada, suda ya da insan bedeninde var olduğunu düşünen Klein, sanatçının işlevinin de bunları diğer insanlara göstermek olduğunu savunmuştur (Uz ve Uz, 2017; s. 81-92). Sanatçının kendisi olmasını ve sürekli iş üretmesini savunan Klein, kendini ürettiklerinin bir parçası olarak ifade etmiş, bireyin her ortamda samimi olarak kendisi olması gerekliliğinden bahsetmiştir. Yapılan sanat olsa dahi insan kendini üretmeli ve bunun karşılığını yaşamda bulmalı önermelerini yapmaktadır (Susuz, 2007; s. 139-140).

Klein' in insan bedenini sanatının malzemesi olarak kullanımını boyayı tuval yüzeyine aktarmada farklı yollar denemeye başlamasıyla keşfettiği belirtilmiştir. Kendisi ile kurguladığı resimler arasında bir mesafe olduğunu düşünen Klein, denemelerinin sonunda kadın bedenini fırça olarak kullanmasıyla bu mesafenin kapandığını düşünmektedir. Öyle ki insan figürünü bir araç olarak kullandığı çalışmalarında yüzeyde oluşan katmanlı boya ve doku izlerini Klein, şans ve kendiliğindenliğin işleyişi olarak yorumlamıştır. İnsan vücudunun yüzey üzerinde gezdirilerek oluşturulduğu çalışmalara insan vücudunun ölçümü ile ilgilenen tekniği uygun görerek “*Antropometri Serisi (1961)*” “*Mavi Dönem Antropometrisi (1960)*” gibi isimler vermiştir (Balseçen, 2018; s. 13-14). Klein' in patentini aldığı mavi rengi kullanması beraberinde birçok yorumu da getirmiştir. Mavi rengi kullanmasının sebepleri farklı farklı açıklansa da annesinin ona hediye ettiği Bachelard'ın “Hava ve Düşler” kitabından etkilendiği kuvvetli düşüncedir. Kitaptan alıntılar sunan sanatçı, “insan mavi havanın içerisinde, dünyanın en uzak düşlere açık olduğunu fark eder ve işte o noktada hayat gerçek derinliğini kazanır” söylemiyle saflığa ve özgürlüğe ulaşan sanat yolculuğunu ifade etmektedir. Gerçekliği kendine mal ettiği ve var olan enerji ile kendi bedeni arasında iletişim kurmaya çalışan Klein' in, sonsuzluk duygusunu uyandırdığı mavi renk çalışmalarında Zen gibi Uzak doğu felsefesine duyduğu ilginin de yansımaları görülmektedir (Bingöl ve Çevik, 2019; s. 52- 54).

4.7. Kendiliğin Otoetnografik Sunumu ve Louise Bourgeois

1960' lardan itibaren feminist düşünceyi benimseyen sanatçı, sanat tarihçisi ve eleştirmen, kadının sanatta, sanat tarihinde, müzelerde yeterince ve doğru temsil edilmediğini düşünerek buna karşı bir mücadele başlatmışlardır. Bu mücadelenin arkasında olan sanatçıların ürettikleri çalışmalar “Feminist Sanat” başlığı altında değerlendirilmiştir. Feminist sanat, cinsiyet ayrımcılığının, ırkçılığın, ötekileştirmenin sorgulandığı ortamda kadınların ataerkil sanatsal ifadenin karşısında durmasıyla doğmuştur. Feminist düşüncenin çabaları tarihin unuttuğu, gözden çıkardığı kadın sanatçıların keşfedilmesini sağlamış, kadın sanatçıların daha fazla temsil olanağı bulduğu ortamı hazırlamıştır (Antmen, 2016; s. 239).

Tarih boyunca kadın için yapılan tanımlamalar, biyolojik yapısından dolayı üzerine yapışan görevler doğrultusunda feminist söylem oluşmaya başlamıştır. Modernist formlar kullanarak plastik süreçlerden geçen feminist sanatçılar erkeklerden farklı olarak ve o zamana kadar gelmiş sanat anlayışından farklı olarak kadınların kutsal, cinsel obje, ev işlerinin görevlisi olarak yaratılan imajları eleştirmektedir (Kozlu, 2009; s. 6). Sanatın pratiği ve pozisyonuyla ilgili bir hesaplaşma barındıran feminist sanat, temsil meselesini de gündeme getirmiştir. Temsilin en etkin alanı olarak bedeni kullanan sanatçılar cinsellik ve kimlik gibi sorunsalları farklı bağlamlarda ele alarak orijinallik, aidiyet gibi geleneksel temsil yöntemlerinin sonunu getirdiği düşünülmektedir (Şahiner, 2008; s. 120). Feminist sanatın gelişiminde sanat tarihçisi Linda Nochlin' in 1971' de yayımladığı “*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok*” başlıklı makalesi müthiş bir öneme sahiptir. Makalede kadınlara giydirilen belli kavramların rahatsızlığından ve erkeklerle eşit haklara sahip olunmamasına yönelik açıklamalar bulunmaktadır. Bu doğrultuda feminist sanat, kadın sanatçıların temsil olanağını bulamadığı bu ortamda dernek, oluşum, birlik gibi çeşitli gruplaşmalar oluşturmuştur. Galerilerde ve piyasada kendine yer bulamayan sanatçıların sergileri için “Kadın Evi” ve “Kadın Mekânı” gibi yerler oluşturulmuş, sanatçı Judy Chicago ve Miriam Schapiro tarafından sanat enstitülerinde feminist sanat eğitimleri verilmiştir (Antmen, 2016; s. 239-241). 1970' lerde feminist sanatçılar, eleştirmenler, tarihçiler kadınların sanattan dışlanmasını sorgulamaya başlamış, erkeklerin egemen olduğu sanat tarihinde imajı çizilen kadın imgesine karşı oluşturulan değerlere başkaldırmışlardır. Bunun sonucunda feminist sanat anlayışı ortaya çıkmış, erkek sanatçılar karşısında eşit konumda olmayan kadın sanatçılar kendilerini var etmek adına çalışmalar üretmiş ve sanat eserlerinin cinsiyet üstü olması gerektiğini savunmuşlardır. Feminist sanat anlayışı cinsiyetçi sanat yaklaşımlarına eleştiri getirmesi sonucu sanat tarihinin erkek egemen hali ve yöntemleri sorgulamış uzun süren uğraşlar sonucu kadınların görünür kılınmamalarının nedenleri gündeme gelmiştir. Sonuç olarak çağdaş kadın sanatçılar 20. yy sanat ortamında daha aktif bir şekilde yer almışlardır (Sankır, 2017; s. 198)

Kadın bedeninin toplumsal algılanışını performanslarıyla değerlendiren feminist sanatçı Valie Export, kadınların sanatı bir ifade biçimi olarak kullanmalarını kendi gerçekliklerini yaratabilecekleri yol olarak ifade etmiştir. Kadınların başkaları

tarafından tanımlanmalarına, gösterilmelerine karşı çıkararak kendi arzularına, duyarlılıklarına sahip çıkmalarını, yeniden üretmelerini savunmuştur. Feminist yapıtların görünenin altındaki derin anlamı içeren feminist ideolojisi, kadınların rahatsız oldukları problemleri eleştirel bir üslupla ele almayı ifade etmektedir. Feminist çalışmalarda eril bakışın oluşturduğu öteki bakışı yapı bozuma uğratacak bir sanat dili oluşturulmuştur. Yeni sanatsal ifadeler yaratan, yeni göstergeler, işaretler oluşturan kadınlar, geçmişten bugüne uzanan kaderlerini değiştirerek sanata ne kazandıracakları yönündeki soruları cevaplamış olacaktır (Antmen, 2016; Batu, 2019). Feminist sanat kendi içerisinde sanatsal ifadelerin içeriği bakımından ilk kuşak ve ikinci kuşak olarak ayrılmaktadır. 1960- 1980 sürecinde kadınlığın ayrıncı özelliklerini ortaya koymaya çalışan sanatçılar ilk kuşakta yer alırken, kadınların toplum içerisindeki durumlarını yapı sökümcü yaklaşımla kültürel çözümlemeler yapan sanatçılar ikinci kuşakta yer almıştır. Carolee Schneeman' ın "*Aybaşı Günlüğü (1971)*" desenleri, Monica Sjoo' nun "*Doğum (1968)*" resmi, Judy Chicago' nun "*Yemek Daveti (1974)*" kadın bedeninin temsiline, doğurganlığına, biyolojik özelliklerine odaklanan çalışmalardır. Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine gibi sanatçılar ise kadın bedeninden çok kadın bedenine yönelik dayatmaları eleştiren bir tavır sergilemişlerdir (Antmen, 2016; s. 242).

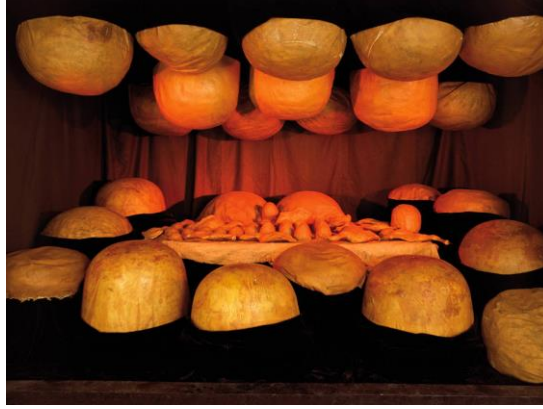
Performans feminist sanatta ifade biçimi olarak önemli bir noktadadır. Önceki bölümde incelediğimiz kadın sanatçıların performansları feminist sanat bağlamında değerlendirmek mümkündür. Feminist düşüncenin sanatsal ifadesini sanatçıların geleneksel ve estetik değerlere, müzelerin politikalarına, piyasa koşullarına yönelik eleştirileri oluşturmaktadır. Aynı zamanda kadın sanatçılar erkek sanatçıların yapmış oldukları yapıtları parodik bir biçimde yeniden oluşturarak erkek egemen sanat piyasasına bir başkaldırı göstermişlerdir (Antmen, 2016; s. 244). Beden ve sanat eleştirisi üzerine yapılan çalışmaların önemli temsilcilerinden biri de Cindy Sherman' dır. Sherman çalışmalarında kadının yaşamda var olduğu, yer aldığı hallerini canlandırarak oluşturduğu çalışmaları arzu duyulan kadın algısını ters yüz etme amacı taşımaktadır. Sherman' ın popüler durum ya da kişileri tekrar canlandığı çalışmalarında başka bir kişiyi oluştururken aynı zamanda çok bilindik bir yapıtı kendi yapıtına dönüştürmektedir. Bahsedilen üretim biçimi kendine mal etme olarak sanatsal ifadede yer bulmaktadır (Kozlu, 2009; s. 12-12) Kendine mal

etme, Postmodern fotoğraf ile birlikte çeşitli sanatçılar tarafından gündeme getirilmiştir. Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine gibi sanatçılar ünlü sanat fotoğraflarını, reklam imgelerini, reklam tekniklerini çalışmalarında kullanarak kişisel amaçlarına uygun göndermeler yapmışlardır. Bu doğrultuda kendine mâl etme en temel üretim biçimine dönüşmüştür. Kendine mâl etme eylemi Walter Benjamin'in bahsettiği sanat eserinin orijinalliğini ve tek oluşunun yarattığı aurasını yok etmiştir (Aral, 2018; s. 1960-1961). Alman sanatçı Ulrike Rosenbach; "Feminist sanat, kadın sanatçının kimliğinin, bedeninin, ruh halinin, duygularının ve toplum içindeki konumunun ortaya konmasıdır. Feminist sanat kadının özünü kavramaya yöneliktir... Benim bütün videolarım özünde birer performanstır. Kamera önünde kendimle çalışıyorum... Her defasında sosyal yapıların engelleyici gücüne dayalı olan ruhsal halimi sunuyorum. Kendi benliğimi teşhir ediyorum. Kendi potansiyelimi keşfetmeye çalışıyorum" ifadeleriyle sanatsal üretiminin çerçevelerini çizirken feminist sanatın mantığını sunan açıklamalar yapmıştır (Antmen, 2016; s. 249).

Feminist sanat hareketi doğrultusunda oluşturulan çalışmalarda görünenin de ötesinde semboller, anlamlar yer aldığı belirtilmiştir. Sosyoloji ve psikoloji gibi alanlar bu sembolleri anlamayabilmemizde etkili olmaktadır. Bu doğrultuda sunulan performansların sanat yapıtı olarak değil kadın psikolojisini yansıtmaya yarayan araç olarak düşünülmesi önerilmiştir. Sherrie Levin' in çalışmaları da bu fikirle okunabilmektedir. Erkekler tarafından çekilen fotoğrafları ya da üretilen yapıtları tekrar oluşturup fotoğraflayan Levine, kadın duyarlılığına ve kültürün dayattığı imajlara dikkat çekmektedir. "*Walker Evanstan Sonra (After Walker Evans 1981)*" , "*Marcel Duchamptan Sonra (Fountain After Marcel Duchamp 1991)*" isimler verdiği çalışmalarında sanatçının ve sanat eserinin biricikliğinin ölümüne dikkat çekerken nesnel gerçekliklerinden kopardığı görüntülere yeni anlamlar kazandırarak başkalaştırdığı ifade edilmektedir (K. Özgör,2020, Aral, 2018 ve Aslan, 2019). Mirriam Schapro ise zanaat olarak görülen el işi çalışmalarını akrilik boya ile kumaşları birleştirerek yaptığı "famaj" adını verdiği çalışmalarıyla kadınla özleştirilen nesneleri dönüştürerek cinsiyet mücadelelerini farklı bir bağlamda farklı teknikle devam ettirmiştir (İpek, 2019; s. 55)

Postmodern süreç kapsamında erkek egemen toplum yapısında eleştirel bir tavırla yaklaşan Barbara Kruger, yazınsal imgelerle görselleri bir araya getirerek toplumsal normlara göndermeler yapmaktadır. Kadın bedenine yönelik oluşturulan algıların sanatsal çözümlemesine yönelen Kruger, eril düşünce yapısına eleştirel göndermeler yaparken tüketim kültürüne, medyanın ikiyüzlülüğüne dair başkaldırı niteliğinde çalışmalar üretmiştir. Yılmaz'ın (2006, s. 319) aktarımına göre Kruger'ın izleyiciyle doğrudan iletişime geçen metinlerinde sanatçı, toplum, ekonomi, cinsiyet, kültür kavramları bir eleştiri içinde sentezlenmektedir. Kruger *"I Shop Therefore I Am (Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım) 1987"* çalışmasında bireyin ben olma durumuna eleştirel yaklaşmış, kapitalist sistemin yarattığı tüketici konumundayken var olabilme sorunsalına dikkat çekmiştir. *"We Dont Need Another Here (Başka Bir Kahramana İhtiyacın Yok) 1987"* çalışmasında ise feminist hareketin göstergelerini sunan kadının bağımsız olarak, güçlü bir duruşla, ötekine ihtiyaç duymadan yaşamda var olabileceğini aktarmaktadır (Gültekin ve Tokdil, 2018; s. 134-136).

Feminist sanat içerisinde ayrıntılı bir şekilde ele aldığımız Loise Bourgeois günümüz heykel sanatı öncülerindendir. Dokuma duvar halısı onaran bir ailede büyüyen sanatçının çocukluğundan beri tasarıma ilgi duyduğu bilinmektedir. Babasıyla arasında olan uzaklık ve destek göremeyişinin onda yarattığı etkiyi yapıtlarına ezici, küçümser tavrını yansıtarak ele almıştır. Kimlik, cinsiyet, kadın gibi konulara dikkat çeken sanatçının, çocukluğunda babasının annesine olan sadakatsizliği, annesinin bunu kabullenışı ve aile içerisinde gözlemlediği cinsiyetçi algılar sanatsal ifadesini yönlendiren durumlar olmuştur. *"Babanın Yok Edilmesi (1974)"* ismini verdiği eserinde aile yaşantısı hakkında çıkarımlar yapılabiliyorken Bourgeois eserle ilgili olarak; yapıtın masadan meydana geldiğini, babasının oturduğu yerden söylemlerde bulunmasına atıfta bulunarak kendisinde yarattığı korkunç ve ürkütücü o masayı temsil ettiğini belirtmiştir (İpek, 2019; s. 55-56).



Görsel. 9. Louise Bourgeois, “The Destruction of the Father” (*Babanın Yok Edilmesi*), 1974

Mitolojideki Arakhne mitosundan ve goblen tamiri yapılan bir ailede büyümesinin de etkisiyle benzer bir üretim güdüsünü benimseyen Louise Bourgeois, gelişmiş plastik dilinin yanında kumaş ve ipliği de çalışmalarında kullanmasından dolayı zengin bir üsluba sahip olduğu belirtilmektedir. Otobiyografik göndermelerini tüm sanat üretiminde izleyebildiğimiz sanatçının, babası ile hesaplaşma durumu, annesine olan yakınlığı çalışmalarının içeriğini oluşturmuştur. Bourgeois ismiyle özdeşleştiği belirtilen “karadul” örümcek formu ile sanat tarihinde mite dönüştüğü belirtilirken beden aracılığıyla varlık bulan giyilebilir heykelleri ile yenilikçi bir anlayışı gündeme getirdiği aktarılmıştır (P. Altuncu, 2019; s. 128). “Benim için heykel bedendir, benim bedenim benim heykelimdir” diyen Bourgeois, yaşamı boyunca üstlendiği rollerin bilinçaltındaki yansımalarıyla beslenmiştir. Çocukluk anılarıyla ilgilen sanatçı, anılarının onda yarattığı hislerin üzerine gitmekle kalmayıp kadına toplumda giydirilen rollerle de ilgilenmiştir. Sanatın onarıcılığından bahseden Bourgeois, “sanatçı yetişkin olmaya çalışır ancak masumiyetini kaybetmez, onu sanatçı yapan şey budur” ifadeleriyle sanatçının içerisinde her zaman bir saflığın, çocuksu ifadenin olduğunu ve bu doğrultuda sanat yapması gerektiğini ifade etmiştir (Gardner, 1994; s. 109’ dan aktaran V. Alaca, 2008; s. 3). Bourgeois için toplumun öteki olarak tanımladığı şeyler önemlidir. Ben, benim, bana ait gibi tekil şahsa ait sözcüklerden hoşlanmadığını belirten sanatçı konferanslarında da yaptığı konuşmaların kendisi için değil onu izleyenler, dinleyenler için olduğunu belirtmiştir. Geçmişinin kontrolü altında olduğunu hisseden ve bu hissin kendisini oluşturmasına

yaradığını belirten sanatçı; dönen, kırılan, iç içe geçen çizimler, heykeller, resimler ve enstalasyonlar yaparak düşüncelerini paylaşmıştır (Kozlu, 2009; s. 8).

Bourgeois' in aile deneyimleri psikolojik bir problem olarak hayatını etkileyen bir ruha dönüşmüştür ve sanatının dilini oluşturmuştur. Sanatçı sanat aracılığıyla içinde bulunduğu durumu sorgulama, tanımlama, çözümleme, yok etme ve anıtlştırma yollarıyla baştan yaratma sürecine girmektedir. İlk dönem çalışmalarında kırılğan yapısının gözlemlendiği belirtilirken sonraki çalışmalarında içindeki gücü temsil edecek nitelikte yansımalar görülmüştür. Sanatçı heykel aracılığıyla içsel yolculuğunu gözler önüne sermiştir (V. Alaca, 2008; s. 2). En iyi arkadaşım olarak tanımladığı annesini ölümsüz kılma isteğinin bir yansıması olarak görülen “*Mamam (Anne)*” isimli örümcek heykeli, örümceğin sabırla yuvasını ören, ağını tamir eden, cesur, koruyucu özelliğinden dolayı seçilmiş bir figürdür. Örümceğin aynı zamanda doğurganlığı, dişiliği, sabrı, arkadaşlığı da temsil etmesini annesiyle özdeşleştirmiştir. Kişisel anne figürünü kamusal alana taşıdığı işiyle artık tüm şehri koruyan ve kucaklayan anne olmuştur. Annesiyle kurduğu duygusal bağ bu işinde açık bir şekilde gözlemlenmektedir (Sağlık, 2013; s. 47).

20. yy.ın çeyreğine doğru gündeme gelen temsil krizi ve sanatsal çalışmalardaki öz kavramının tanımının değişime uğraması, yeniden kurgulanarak bazı disiplinlerde alt tür olarak yer almasına yol açmıştır. Postmodernizmin etkisinin gözlemlendiği etnografinin, otobiyografi ve Postmodern etnografi ile içi çe geçerek oluşturdukları yapıyla “otoetnografi” anlatım türü gündeme gelmiştir. Otoetnografi özün, etnografinin kişisel oluşu kendine dönüklüğüyle ilgilidir. Otobiyografik etnografi olarak anılan bu yapı kişisel deneyimi barındırmaktadır dolayısıyla sanatta sanatçının eserinde kişisel yaşantısından izlere yer vermesi otoetnografik bir yöntem olarak açıklanabilmektedir. Otoetnografinin tanımı ile ilgili birçok çalışma gerçekleştirilmiştir fakat ortak kılınan nokta etnografi ve otobiyografinin iç içe geçtiği, etnografin ya da yerelin kendi yaşantısını, kültürünü anlattığı ilk elden bilginin üretildiği bir anlatım türü olmasıdır. Sanatçıların kişisel yaşamlarının yansımaları yer alan çalışmalarında, kültürel, sosyal, politik, kişisel durumları araştırma, yazma, hikâyeleme metoduyla hareket ederek otoetnografik bir yöntem kullandıkları söylenebilmektedir. (Yavuz, 2019; s. 32-34). Bourgeois' in “*isimsiz*

(*Ayaklı*) 1989” çalışması küre, tek bacak ve bir kaideden oluşmaktadır. Kaideyi çevreleyen bir biçimde “Do You Love” yazısı bulunan çalışma sanatçının aile yaşantısında ortanca çocuk olmanın yarattığı baskıyla sürekli sorduğu soruyu temsil etmektedir. Nesnelere verdiği biçim ve formlarında bir anlamı olduğunu belirten sanatçı öznenin nesne üzerinden duygularını yaşaması olarak tanımlanan özdeşleyimi hatırlatmaktadır. Louise Bourgeois’ in 1990- 1993 tarihleri arasında gerçekleştirdiği “Hücre” enstalasyonu sanatçının çocukluğunun geçtiği odanın temsili olmasından dolayı otoetnografik sunum olarak görülebilmektedir (Sağlam, 2020; s. 98- 99).

4.8. Kendiliği Kendilemek ve Cindy Sherman

Modernizmin sanatçı özneye ve bireysel üsluba verdiği önem Postmodernizme beraber tarihe karışmış yerini sanat eseri orijinal olmalı, biricik olmalı anlayışını reddeden, birçok üslubun bir arada kullanılabilirliğini savunan, yeni fikirleri sahiplenen anlayış almıştır. Resim, heykel, fotoğraf, enstalasyon gibi ifade biçimleri kullanılarak yeni bir kavramsal anlayış oluşturulmuş, tek bir sanat dalının üstünlüğü yerine disiplinler arası çoğulcu bir anlayış benimsenmiştir. 1980 yılında ostmodern kuramların yoğunlaştığı dönemde Yeni Kavramsal sanat nesneden çok toplumsal anlama odaklanmış, sosyal düzeni belirleyen göstergeleri yeniden düzenleyerek, onları sahiplenip kendilerine mal ederek sorgulamayı amaçlamıştır (Antmen, 2016; s. 277-278).

1960’ lı yıllar alternatif ifade biçimlerinin art arda deneyimlendiği, arayışların gündemde olduğu bir süreç olmuştur. Bu süreç içerisinde üst üste devam eden kavramsal sanat, minimaliz, pop sanat gibi anlayışların çatışmalı bir hâl aldıkları belirtilmektedir. Baskın olan nesnesiz Kavramsal sanatı yani tek bir anlayışı savunan düşünceyi reddeden Yeni Kavramsal sanat bu süreçte meydana gelmiştir. Yeni Kavramsal sanat dil, üslup ve araç olarak farklılık gösteren anlatılara kapılarını açmıştır. Kavramsal sanatın kendi iç sorunlarına odaklanan yapısı Yeni Kavramsal sanatta reddedilen bütün formların kopyalanarak yeniden üretilmesiyle karşılık bulmuştur. Bu doğrultuda iletişim teknolojilerin yüksek nitelik kazandığı, medya toplumunun yaratıldığı bu dönemde sanat pratiklerinin belli bir akım içerisinde değerlendirilmesinin mümkün olmadığı belirtilmiştir (Bulduk, 2017; s.

1939-1941). Kavramsal sanatın devamı olarak nitelendirilen Yeni Kavramsalcılık anlayışı Little (2010, s. 134)' ın bahsettiği üzere 1970' ler sanat ortamında meydana gelen sanatsal eğilimlerin ve sanatsal, kültürel alanda yerleşmiş olan cinsiyetçilik, özgünlük, orijinallik gibi normların eleştirilerini kapsamaktadır. Sanatın sadece seçkinler için olmadığını yaymaya çalışan kavramsalcılarının ilerisinde kalarak toplumsal gerçeklere karşı duran bir tavır sergilemiştir (O. Özdem ve Geçit, 2013; s. 161). Yeni Kavramsalcılık anlayışının gündeme geldiği Postmodernizme yapıtlar hazır nesneler, seri üretim teknikleri, pastij, parodi, kolaj, asamblaj, enstalasyon, fotoğraf gibi teknikler kullanılarak oluşturulmuştur. Yeni kavramsalci sanatçılar kullanılan nesne ve teknikleri sadece toplumsal içeriklerin ortaya çıkışını sağlayan bir araç olarak görmüşlerdir. Fotoğraflar, nesneler, kavramlar var olduğu gerçekliklerden uzaklaştırarak yeni gerçekliklere kavuşturulmaktadır. Richard Prince, Cindy Sherman, Barbara Kruger geçmişteki görüntüleri tekrar ele alarak kendilerine mal ettikleri çalışmalar gerçekleştiriyorken Jeff Koons, Damien Hirst, Sherrie Levine gibi sanatçılar heykel üzerinden yeniden düzenlemeler yaparak gerçekleştirmişlerdir (Burunsuz, 2020; s. 106-107).

Damien Hirst, hayvan ölülerini kullanarak gerçekleştirdiği çalışmalarında ölümü ele alırken gerçek bir ölümü yansıtmak için cansız bedenleri sergilediği düşünülmektedir. Tıp fakültelerine yaptığı sık ziyaretlerin etkisiyle ölümün kabul edilmezliği fikrine ilgi duymuş, bunu sanat tarzına uygulamıştır. Hirst' in *"Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkânsızlığı (1992)"* çalışması ve diğer çalışmalarında yaşam- ölüm, iç-dış gibi yaşamın en uç noktalarındaki zıtlıkları bir araya getirmek gayesi yatmaktadır (Yavuz, 2009; Yılmaz, 2019). Antmen (2016, s. 281) ise Hirst' in enstalasyonlarını ölüm temasının günümüze özgü "natürmort" aracılığıyla incelenmesi olarak ele almıştır. Michael Landy ise sanat yapıtlarının da içinde bulunduğu tüm varlığını paramparça ederek tüketim kültürünün dinamiklerine dikkat çekmiş, varlık/ yokluk olgularının günümüzde maddiyatla ölçülmesinin anlamlarını sorgulamıştır. Yeni kavramsalci sanatçıların ironik yaklaşımlarının özünde Antmen (2016, s. 278- 79)' ın aktarımına göre Debord ve Baudrillard' ın toplumda sanat nesnesinin er ya da geç tüketim nesnesine dönüşeceğini belirttikleri düşüncelerin izleri bulunmaktadır. Bu doğrultuda yeni kavramsalci sanatçılar, kitle iletişim araçlarının yarattığı imgelerin stratejik amaçlarına dikkat çeken yapıtlar

üretmişlerdir. Belgesel, dram, popüler müzik, komedi gibi farklı ifade biçimleri harmanlanarak gerçeklikle kurgunun bir arada olduğu kültürel ürünlerin gündelik yaşam üzerindeki etkileri sorgulanmıştır. Çalışmalarının kaynak noktası olarak gündelik nesneleri ve popüler imgeleri seçen Jeff Kons, kullandığı gündelik nesnelerin arkasında bir anlam aranmamasını, görünüşlerin zaten neyi anlatmak istiyorsa onu ortaya koyduğunu belirtmiştir. Elektrikli süpürgeleri plexiglass fanus veya su tankı içerisinde sergilediği “*New Shop/ Vac Wet Dry, 1980*” ve “*New Hoover Celebrity IV, 1981-86*” çalışmalarıyla işlevsel bağlamdan kopararak dokunulmaz duruma getirilmiş ve arzu nesnesi olarak sunulmuştur. Kons’ un geçmişte var olan farklı üslupları bir arada kullanmasından dolayı çalışmalarında üslup melezliğinden bahsedilmektedir. Yeni medya ortamlarının doğurduğu simülasyon, sanallık, hipergerçek gibi yeni tekniklerle kendine mal etme, alıntılama gibi pratikleri içeren çalışmalar Yeni Kavramsal sanatçıların genel üslubunu oluşturmaktadır (Bulduk, 2017; s. 1941-42).

Yeni kavramsal anlayışın toplumsal duyarlılık ilkesine bağlı olarak sosyal normlar üzerinden özellikle kadın imgesi üzerinden çalışmalar üreten Cindy Sherman, yeniden düzenleyip sunduğu imajlarla toplumsal göstergelerin irdelenmesini sağlamıştır. Çalışmalarında kadın imgesini yeniden ele alan sanatçı toplumsal yargı ve biçimlendirmeyi reddeden bir tavır sunmaktadır. Sherman’ ın çalışmalarını popüler eserlerin röprodüksiyonu gibi yapmasının nedeni ataerkil düşüncenin oluşturduğu kadın imgesine direkt bir vurgu olarak düşünülmektedir. “*İsimsiz Film Karesi*” adını verdiği çalışmalarında her zaman farklı karakterleri sunmaktadır. Rolünü oynadığı tüm kadın karakterlerin ataerkil düzende metalaşan imgelerine dikkat çekmek isteyen Sherman, sunduğu görüntüler karşısında seyirciyi de sorgulayıcı sürece dâhil etmektedir. Sherman’ ın girdiği rollerle ve fotoğraflarla anlatmaya çalıştığı kadın imgesinin kimliksizleşmesidir. Kendi bilincinin birer kurgusu olan çalışmalarla kültürel çözümlemeler yaparak kadın imgesini sorgulamaktadır (Candemir, Candemir ve Öz, 2017; s. 496- 98).



Görsel. 10. Cindy Sherman “Untitled Film Still #18”, 1978, San Francisco Museum Of Modern Art

Çağdaş sanat tarihinde Sherman’ın fotoğraf çalışmaları fotoğraf kullanma konusunda önemli bir yere sahiptir. Kişisel olmakla birlikte kolektif bilinci görselleştiren anlatı biçimiyle izleyiciyi de büründüğü fakat ait olmadığı roller üzerinden düşüncelerini arzulamıştır. Hazır kimlikleri birer birer yaşamayı seçtiği çalışmalarında Sherman’ın kişisel çözümlemelerinin varoluş süreçlerine dair birer kaygı oluşturduğu belirtilmektedir (Fineberg, 2014; s. 394- 95’ ten aktaran Şenel, 2015, s. 158). Fineberg (2014, s. 394) aynı zamanda Sherman’ın dağınık anlatılı parçaları sunarak gerçekleştirdiği çalışmalarını çok çeşitli rolleri keşfedebilmek için rol yaptığı hayali anlatılar olarak değerlendirmiştir. Kadınlara giydirilen rolleri filmlerden, medyadan seçerek tüketim kültürünün meydana getirdiği medya toplumuna da eleştiri getirmektedir (aktaran Bulduk, 2017; s. 1946). Sanat objesi olarak kendisini sunduğu fotoğraf çalışmalarında Sherman, kendi kimliğinden sıyrılıp öteki benine atıfta bulunduğu belirtilmiştir. Çalışmaları izleyicinin değerlendirme veya çıkarım yapmasına olanak tanıdığı için film özelliği de taşımaktadır. Siyah beyaz fotoğrafları seçmesinin sebebi ise geçmişe yolculuğa çıkmayı temsil etmek isteği olarak değerlendirilmiştir. Sanatçının kalıplaşmış toplumsal rollere göndermelerde bulunduğu çalışmalarında kendi kimliğini başka kimliklerin yerine koyarak, belirlediği şifreler ve göndermelerle izleyiciye ulaşmayı amaçlamıştır (Burunsuz, 2020; s. 109).

İnsan bazen çaresizlikten, bazen sulu gözlü bir duygusallıktan boğazının düğümlendiği anlar vardır: işte ben öyle karmaşık duyguları nakletmek istiyorum. Kendi bağımsız varlığına ulaşabilmesi için fotoğrafın kendini aşabilmesi, öte yandan gösterilen imgenin de gösterildiği mecranın ötesine uzanabilmesi gerekir. Ben resimlerimde kendimi değil, kendiliğinden dile gelen duyguların cisimleşmiş halini göstermeye çalışıyorum... İnsanlara kendimi değil, onların kendileriyle ilgili bir şeyi göstermeye çalışıyorum” (Antmen, 2016; s. 282).

Sherman erkeklerin gözünden kadınları yansıttığı çalışmalarından “*İsimsiz: 153*” de kadınların tarih boyunca şiddete maruz kalmalarına, tecavüz edilip öldürülmelerine tepki olarak kendisini öldürülmüş bir kadın imgesine dönüştürmüştür. Sonraki çalışmalarında erkek dergilerini, çocuk masallarını, sanat tarihindeki önemli imgeleri (“*İsimsiz: 213*”) işlemiş, vitrin mankenlerine, plastik vücut parçalarına, cinsel ilişki malzemelerine yönelerek açık seçik görüntüler sunmak istediğini belirtmiştir. Seçmiş olduğu nesnelerin rahatsız edici duygular uyandırması güncel yaşamımızda var olan gerçekliklerin yüzümüze çarpması olarak yorumlanabilirken sanatçının gerçek hisleri yansıtmak isteği ve eleştirel tavrıyla da tekrar karşılaşılmaktadır (Ç. Erol, 2016; s. 206- 207).



Görsel. 11. Cindy Sherman “Untitled #153”, 1985

Kadına toplum tarafından giydirilen roller yıllarca değişim göstermiş fakat özündeki düşünce değişmemiştir. Sherman’ ın 1980’ den sonra kurguladığı kimliklerde bu ayrım gözlemlenmektedir. Genç kadınların ilgi odağı olduğu dönemde Sherman genç ve ergen kadınları temsil etmiş, küçük yaşta kendini bulmaya çalışan kimlikleri ele alarak çocukluk ve ergenlik arasında yaşanan kimlik arayışlarına dikkat çekmiştir.

Sherman'ın çalışmalarında sokak kültürünün yansımaları da görülmektedir. Teknolojinin gelişmesiyle farklı fotoğraf ve program tekniklerini kullanarak çalışmalarına müdahalede bulunan sanatçı, sanat hayatı boyunca çeşitli ifade biçimlerine yer vererek eklektik bir anlatım dili oluşturmuştur (Güray, 2017; s. 402-407).

1960 sonrasında birçok akım ve sanatçı olmasına rağmen sanatçıların kendilerini ele alış şekillerine göre belli akımlar dâhilinde incelenerek başlıklar oluşturulmuştur. Bu başlıklarda incelediğimiz anlayışların her biri ortaya çıkışları itibarıyla yeni deneyimlerin, arayışların gündeme geldiği süreçler olmuştur. Farklı sanatsal ifade arayışları, malzemelerin ve yöntemlerin genişlemesi, deneysel sunum biçimleri bu sürecin temel güdüsü olmuştur. Bu doğrultuda sanat üretimlerine devam eden sanatçılar kimi zaman o ana kadar kimsenin sanat nesnesi olarak görmediği nesneleri sanat eseri olarak sunmuş kimi zaman ise tamamen nesnesiz bir sanat anlayışını savunmuşlardır. İncelediğimiz akımlar ve sanatçılar başta olmak üzere 1960 sonrası sanatta, sanat ile yaşam birliğini, sanatın kişisel yaşamı yansıtmayı karşılayan kendilik sunumları gündeme gelmiştir. Sanatçılar kendilikleri doğrultusunda toplumsal meselelere tepki göstermiş, kişisel yaşamları üzerinden anılarına göndermeler yaparak yeni bakış açıları sunup, etrafında olup bitenleri farklı bağlamlarda değerlendirmeyi öğütleyen bir strateji oluşturmuşlardır.

5. BİREYSEL UYGULAMALAR

Anılarım en doğru malzemem fikriyle bütünleşmemden itibaren çalışmalarımın içeriğini kişisel yaşantımın izleri oluşturmaya başladı. Kişinin yaşam içerisinde her zaman bir şeyler aradığını, asıl aradığının ise kendisi olduğunu öğrendiğimden beri yaşamın kişiyi kendini anlamaya, bulmaya ittiğini ve ne kadar ararsa arasın bulacağı yine kendisi olduğunu içselleştirmekteyim. Anılarımız ise kendimize ulaşmamızda yardımcı etkenlerdir. Çalışmalarım da yaşantımda her zaman diri tutmaya çalıştığım kavramların, anların, duyguların anıtsallaştırıldığı temsilleridir. Saramago' nun bahsettiği içimizde sırtımızı dayayacak bir yer arayışımızın cevabıdır çalışmalarım. Kendimi en iyi tanıyan benim, en doğru malzemem yine kendim olmalıyım. En bilindik, her zaman yanı başımda ulaşılabilir olan malzemeler ise anılarım. Kendimi anlamak için dışardan bakan bir göz gibi kendimi gözlemlediğim süreçlerde diğer insanlarla ilişki kurma içgüdüleriyle oluşturduğum çalışmalar, geçmişle şimdinin sentezi olarak yorumlanabilmektedir. Yaşantılanan nesneler aracılığıyla öz konuşmalarımı yaptığım, içsel atıflarla otobiyografik izler sunduğum bu süreç kendi hikâyemi anlatarak kendimi yaratma, ortaya koyma şeklinde görülmesi gerekir. Çalışmalarımda, hepimizin bir hikâyesi olduğuna, hikâyelerle yaşadığımız ve her birimizin yaşamda hikâye anlatıcısı olarak yer aldığımızı dayanan düşünceleri sunmaktayım. Yaşamın yetersizliğinden şikâyetçi biri olarak yanı başımda durmasını istediğim anılarımla çıktığım bu yolculukta anlaşılma ve iletişim kurduklarımın ruhunda bir kapı açarak kendi tanıklığımızın farkına varmayı amaçlamaktayım.

5.1. “Ben’e Yakınlık”

Çalışmalarımı oluştururken kullanacağım nesnelerin gerçek anlamlarını ve kullanım şekillerini ele almaktayım. Bu çalışmada koruyucu özelliğinden yararlandığım kavanoz, yaşantıma, hissettiklerime, duygularıma, anılarıma sıkı sıkıya tutunmamı, onların sonsuza kadar belleğimde yer almasını istediğim düşüncelerim ile ilişkilendirilmesi gerekir. Her bir kavanozda farklı ifadelerle sunduğum kendi portrelerimle geçmiş ve şimdi arasındaki o sürece değinmek istiyorum. Kendi duygu durum değişikliklerimi yaşantımın ve kendiliğimin bir parçası olarak işaret ettiğim

Çalışma bilinaltımda var olan yaşantıları ve bunun etkilerini irdelediğim bir süreç olmuştur. Kavanozların koruyuculuk özelliği anılarım ve benim aramda var olan o korumacı- bağımlı tutumu simgelerken yaşam boyunca değişkenlik gösteren benliğin bir senaryosu olarakta okunabilir.



Görsel. 12. Sedanur Gr, “Ben’e Yakınlık”, Karışık Malzeme, 2019

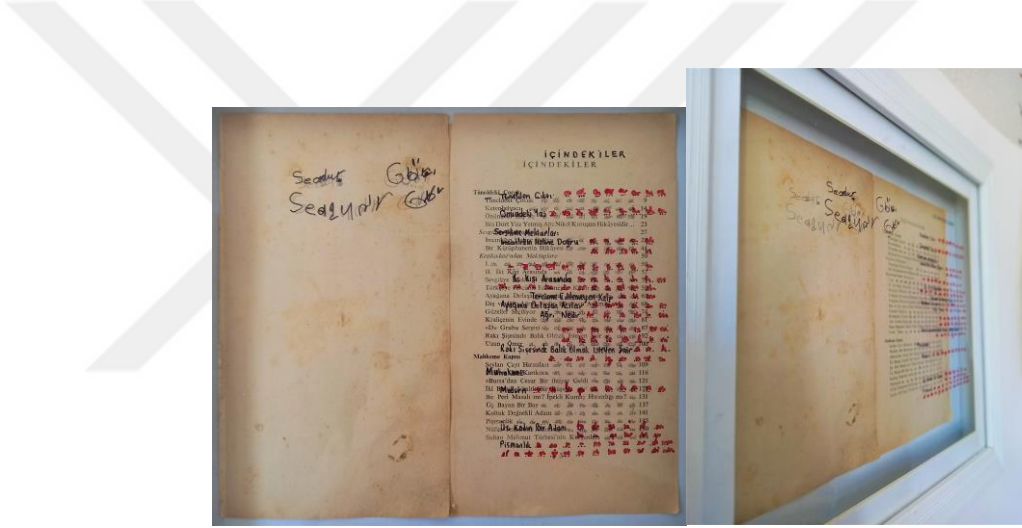


Görsel. 13. “Ben’e Yakınlık”, ayrıntı

5.2. “Otobiyografik İzler”

Geçmişe ait nesnelere rastlamak benim için her zaman heyecan verici olmuştur. Bir daha yaşayamayacağımız anlar için çıkarımlar yapmak; o zaman ki şartları değerlendirmemize, şu anki kendiliğimizin oluşumuna dair fikirler yrtmemize, kendimizi anlamamıza yarar sağlamaktadır. Öyle ki geçmişimizin geleceğimizi şekillendirdiğini savunan düşünceler doğrultusunda eskinin bizlere yaptığı kaynaklık çok kıymetlidir. Çalışmam okuma yazma bilmediğim bir zamanda kendimden büyük

yakınlarıma öykünerek elime geçen bir kitaba kendi adımı-soyadımı yazdığımı, kitap sayfa numaralarını gösteren noktaları doldurduğumu fark etmemle oluşmaya başlamıştır. 20 yıl öncesine ait olan bu karalama eylemi bugün belli donanımlara sahip olarak yeniden tekrarlanarak tamamlanmayı içermektedir. Geçmiş ile şimdi arasında bir sentez oluşturmayı amaçlayan bu çalışmada çocukluğumda sahip olduğum benlik ile kopya ederek deneyimlediğim bu eylem, şu an sahip olduğum benliğimle yaptığım eylem arasında ne gibi farklılık veya aynılık olduğu üzerine bir soru sormaktır da aslında. Kendimi anlama üzerine gerçekleştirmiş olduğum ve iki süreç arasındaki zamana işaret ettiğim çalışma kişinin geçmiş ve şimdi arasındaki süreçte varoluşuna dikkat çekmektedir.



Görsel. 14. Sedanur Gür, “Otobiyografik İzler”, karışık malzeme, 2020

5.3. “Periyodik Havalandırma”

Bir video çalışması olan işimde bebekliğimizde ablam ve benim üzerimize örtülen bebeklik battaniyesi kullanılmıştır. Yaşantılanan nesneleri kullanarak bir hikâyeyi anlatmayı, anılarımızın olduğu bir çekmecedan anları çıkarıp tekrar hatırlama ya da eski eşyaların belli aralıklarla havalandırılması mantığıyla ilişkilendirmekteyim. Bir battaniyenin açık havada salınımının kaydedildiği çalışmanın arka fonunda çocukluk yıllarıma ait videoların sesleri yer almaktadır. Zihinde canlanan görüntülerin o zamana ait bir nesne üzerinden yansıtılma fikri sahip olduğumuz her eşyanın bir dili, değeri olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Battaniler geniş anlamda korumaya

yarayan araçlar olarak yaşantımızda yer almaktadır. Benim monoloğumda ise ablamla olan bağımızın bir temsilidir ve anıların tekrar canlandırılmasına yarayan nesne görevindedir. Periyodik havalandırma işim, nesnelere kavram olarak yaklaşip kendi yaşantımda nasıl bir anlamda var olduğunu, ne gibi değişimler gösterdiğini irdelediğim bir süreci beraberinde getirmiştir. Kendi hikâyelerimiz ve başkalarının hikâyeleriyle çevrili yaşadığımız evrende kendi anlam arayışımı, biriktirme merakımı, anılarıma bağlılığımı ele aldığım bir çalışma olarak yorumlanabilir.

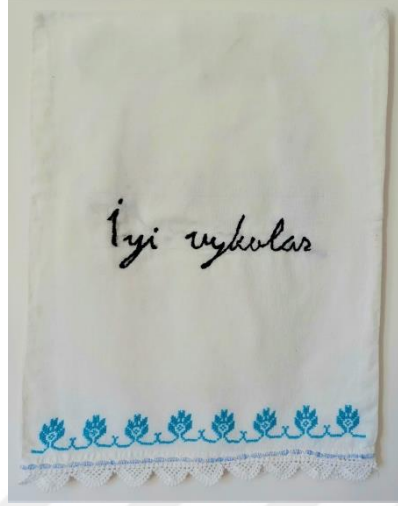


Görsel. 15. Sedanur Gür, “Periyodik Havalandırma”, video çalışması, 2021

5.4. “Öz Konuşmalar”

Küçüklüğümde beni en çok güldüren, bir şeylerin farkına vardırıran ya da çocukluk hatıralarımın döndüğü eylemlerden biri ablamla ve annemle yaptığımız gece konuşmalarıydı. İyi uykular dendikten sonra kimi zaman günün değerlendirmesini yaptığımız kimi zaman hayaller kurduğumuz, kavga ettiğimiz ya da en gerçek gülmelerimizin yaşandığı yan yana olan konuşmalar. Tüm yorgunluğun atıldığı kafamızı koyar koymaz uyuduğumuz, bütün kötü senaryoların yazıldığı, yapılamayan konuşmaların kurgulandığı, anlatanın anılarının paylaşıldığı, bazen ise destek görevi gören yastık, gerçek kendiliğimize tanıklık eden nesne olarak ele

alınmıştır. Bu kadar çok işlevselliği olan sıradan günlük bir nesne, kişinin özelinde belleğinin destekçisi olarak bir gösterge niteliğindedir.



Görsel. 16. Sedanur Gür, “Öz Konuşmalar”, kumaş üzerine nakış, 2021

5.5. “Anı Haline Gelmiş Buradalık Anı”

Aruoba (2005)’nın anı haline gelmiş bir buradalık anı söyleminden yola çıkarak isim verdiğim çalışma kişinin yaşamda bıraktığı izlerle, anlarla var olması düşüncesine kaynaklık etmektedir. Alelade bir bez parçasının kenarına aceleyle işlenmiş bir oyanın kullanıldığı çalışma, dokunduğumuz, oluşturduğumuz her şeyin bizi anda kıldığına işaret etmektedir. Unutmamak için o anda bulunan bir şeylere “kaydedilen” örnekler tekrar oluşturulmak üzere ele alındığında kendilerine kaynaklık edecektir. Benim için de geçmiş yaşantıma, aile içi ilişkilere, anne- baba kavramına kaynaklık eden bu el işi, yapan kişinin burada, anda olduğunu kanıtlayan belge niteliği taşımaktadır. Mağara duvarlarına yapılan çizimler, sanatçıların kendi varlıklarını ortaya koymak adına bilinçli yaptıkları eserler bu örnekte saf düşünceyle fakat aynı gayeyle tekrar gündeme gelmiştir. Bu sebeple sanat nesnesinin niteliği, konumu ve varlığının da irdelendiği bu çalışma, anıların bizlere yaşamı tekrar hatırlattığını, anıların var olmaya tanıklık ettiğini hatırlatmaktadır. Artık burada olmayan bir anın içeriği olan anılar geçmişle şimdi arasında bir köprü oluşturmaktadır. Oyanın yarım kalmışlığı ve yapan kişinin artık burada olmayışının bende yarattığı tamamlama

dürtüsüyle görünür bir son yaratırken hikâyenin şimdiki zamanda tamamlanması olarak yorumlanmıştır. Anı haline gelmesi ile kalıcılık kazanmıştır. Burada olmayanın burada belirişi şeklinde de okunabilir.



Görsel. 17. Sedanur Gür, “Anı Haline Gelmiş Buradalık Anı”, mendil üzerine nakış, 2021

5.6. “İyi Yolculuklar Anne”

Oyalar geçmişten günümüze kadar büyüklerimiz tarafından yıllarca sürdürülen geleneklerden biridir. Çocukluğumdan hatırladığım görüntülerden biri de çevremdeki kadınların çoğunun otururken, sohbet ederken, yürürken el işi, oya yapmalarıdır. Annemde o kadınlardan biriydi. Kendi çocukluğundan olan anıları da benimle paylaşması el işi ile benimde yakından ilgilenmeme olanak sağlamıştı. Oyaların her birinin farklı isimleri, anlamları olması her zaman dikkatimi çekmiştir. Ortaya koyulan her şeyin bir dili olduğu bilincine sahip olmamda annemin anlatılarının da yeri büyüktür. Gün gelip annemle vedalaşmak zorunda kalmamı anneme ait olan şeyler ile yakınlık kurarak göz ardı etmeye çalışmaktaydım. Fakat onun anılarımda, zihnimde her daim olduğunu fark ettiğimde onunla onun dilinden vedalaşma fikri doğmuştu. Annemi anlatarak yaşatma fikri doğrultusunda gelişen bu çalışma annemin bir yerlerden görüp eline geçen mendil üzerine kaydettiği oyalar onunla benim aramda, geçmişle şimdi arasında kurulan bağı sağlamaktadır. Seneler önce işlenen oyalar ile birlikteliğimizi işlediğim görüntüler birleşerek vedaların arkasından sallanan mendil üzerinde başka bir vedalaşmayı temsil etmektedir. Annenin

varlığının ölümsüzleştirilmesi olarak okunabilen bu çalışmada mendil sallama kültürünün izlerini taşıyan selamlama ve yolcu etme eylemi gerçekleşmiştir.



Görsel. 18. Sedanur Gür, “İyi Yolculuklar Anne”, mendil üzerine nakış, 2020

5.7. “Yaşam Ne Kadar Kırılğan”

Fotoğraflar duygularımızın, düşüncelerimizin, eksikliklerimizin, fazlalıklarımızın analiz edilebildiği araçlardır. Kendimi anlama, anlatma sürecimde fotoğraflar bana kaynaklık etmiştir. Şikâyet ettiğim aşırı duygusal yapımın çocukluğumdan beri benimle olduğunu bu sayede fark ettim. Psikolojik bir tahlil yaptığımda bunun aile yaşantısı, yapısı ve yaşamın bana sunduklarından kaynaklandığı kanısına vardım. Yaşamımda yarım kalmışlık, incinebilirlik, kırılğanlık kavramları baskın bir şekilde yer almaktadır. Yarım kalmış her duygu ve yaşamı temsil etmesi için oyaların çevrelediği tamamlanmamış bir bez parçasının ortasına kendi imgemi yerleştirerek var olan hislerin tezahürünü gerçekleştirmeyi amaçlamaktayım. Bir yüzleşme olarak ifade edilebilecek olan bu çalışma önceki bölümlerde bahsettiğimiz “parrhesia” kavramı ile ilişkilendirilmektedir. Kimselere zayıf yönlerimizi göstermemeye çalıştığımız bu çağda açık sözlü olarak, samimi bir şekilde konuşmayı işaret ederken bu düşünceyle de yüzleşme fırsatı doğmuştur. Rahatsız eden, melankolik ve derin

hüzün veren duygular karşısındaki duruşumu çocuk saflığıyla ele alarak konuşabilmeyi, bu durumu gösterebilmeyi ve bu durumla yüzleşmeyi hedeflediğim çalışma otobiyografik tahlil niteliği taşımaktadır.



Görsel. 19. Sedanur Gür, “Yaşam Ne Kadar Kırılgan”, mendil üzerine nakış, 2020

5.8. “Anne Sözlüğü”

Bir tanıklık sürecini kapsayan bu çalışma kişinin hakkında düşünülen veya onu çağrıştıran kavramların kişiye ait eşyalarla birleştirilerek bir bağlam oluşturmayı amaçlamaktadır. Geçmiş dönemlerde yaygın olan takvim yapraklarından, gazetelerden biriktirilen sayfalar kişiye gündelik yaşamında yardımcı olmak için ya da kendisiyle ilişkilendirdiği şeylere ulaşmayı sağlamıştır. Annemin yemek tariflerini, gündelik yaşamı kolaylaştıran bilgileri, edebi yazınların yer aldığı takvim yapraklarını saklaması o yapraklarda kendisi ile ilişkilendirdiği dolayısıyla kendisini yansıtan şeylerin olduğunu göstermektedir. Örnek olarak annemin şiir sevdiğini bildirdim fakat bir takvim yaprağında denk gelip saklayabilecek kadar sevdiğini bilmezdim. Baba özlemini baba ile ilgili bir yazıyı saklamasından, çocuklarına düşkünlüğünü çocuk yetiştirmekle ilgili bilgileri ayırmasından, kilo problemini ise diyet listelerinin yer aldığı sayfaları biriktirmesinden anlayabilmekteyim. Hepimizin

bildiği, günleri takip ettiğimiz araç bu bağlamda annemin hiç bilinmeyen yanlarına, kişilik özelliklerine, duygularına kaynaklık etme niteliğindedir.



Görsel. 20. Sedanur Gür, “Anne Sözlüğü”, kâğıt üzerine nakış, 2021

Benim annemi tanımladığım veya annemi dışarıdan bir gözle tanıyan kişilerin kullandığı kavramlarla birleştirdiğim işimde, kadınların yaşam boyu üstlendiği anne, ev hanımı gibi rollerle tanımlanmasına karşı bir tepki yer almaktadır. Kişisel özellikleriyle yeniden yaşatmayı seçtiğim anne imgesini babasının ona verdiği lakap olan gürgen kavramı, herkes tarafından nazik biri olduğu söylemlerimden yola çıkarak nezaket kavramı, her zaman adil bir tutum sergilediğinden dolayı adalet kavramıyla, babasının hayatındaki yeri ve özleminden dolayı baba kavramıyla, kendinden çok başkalarını düşünmesinden dolayı diğerkâm kavramıyla, abisinin kaybının onda yarattığı etkiyi bilerek ağabey kavramıyla kişisel yaşantısına göndermeler yapılmıştır. Bireylerin yaşam içerisinde üzerlerine giydirilen rollerle değil kişisel farklılıklarıyla anılmalarını öneren bir tutum yer almaktadır.

5.9. “Hikâye Anlatma Biçemleri”

Üretilen her ürün, işlenilen her motif üreticisinin kişisel izlerini taşımaktadır. Seneler öncesinden kalmış, bir yüzeye işlenmiş sonrasında ise başka bir yüzeyde hayat bulmak üzere bir kenara koyulmuş parça annemle ilgili şeyler olarak zihnimde yer almaktadır. Hayden White’ın (1981, s. 1) “bilineni anlatıma dönüştürme, insan deneyimini anlam yapılarıyla bağdaşık biçimlere dönüştürme” olarak tanımladığı basit anlamda anlatma biçimi olarak tanımlayabileceğimiz “anlatı” kavramını annemin seneler önce işlediği bu motif ile ilişkilendirmekteyim. Yaparken düşüncelerini, ne yapmak istediğini asla bilemeyeceğim bu çalışmanın aslında annemin bir anlatım biçimi olduğunu fark ettim. Annemin bu motifi seçmiş olması, sonrasında nerede tekrar kullanmak istediğine dair düşünceleri kendi tercihleri ve beğenisi ile ilişkilidir ve kendi anlatısını oluşturmaktadır. Görsel estetik işlevinden ve bağlamından vazgeçilerek sanatsal bağlamda tekrar değerlendirilen çalışmada kullanmış olduğum metin, anlamsal bütünlüğü sağlayacak bir gösterge olarak yer almaktadır. Geçmişin temsili niteliğinde olan bu motif başka bir yüzeyde tekrar kullanılabilmesi ve farklı işlev kazandırılmasından dolayı çağdaş sanatta nesnenin konumuna da dikkat çekmektedir. Hikâye ve hikâye anlatıcısı bakış açısının hâkim olduğu annemin hikâye anlatma biçimi olarak ele aldığım çalışma, yaşantılanan nesneler ile kendini yaratma ve kendini anlama süreçlerinin yansıması olarak değerlendirilebilir.



Görsel. 21. Sedanur Gür, “Hikâye Anlatma Biçemleri”, kumaş üzerine nakış, 2021

5.10. “Taşıma”

Kravat nesnesi bu çalışmada otorite, baskı, kontrol, bağlılık kavramlarıyla ilişkilendirilmek üzere kendine yer bulmaktadır. Geleneksel ve muhafazakâr bir baba tanımının kişi üzerinde yarattığı duyguların ve tutumların doğrultusunda şekillenen bir yaşama dikkat çekmektedir. Nesneler kimi zaman kişileri anlatan kartvizit görevi görür ve herhangi bir eşya bağdaştırıldığı kişiyi daima canlı kılar. Bu durum olumlu ya da olumsuz sonuçlar doğurabilmektedir. Babamın yaşadığımız şehirde tanınan bir terzi olması, her gün gördüğüm bir görüntünün parçası olarak kravat, bu çalışmada baba kavramını karşılarken aynı zamanda kavram olarak boyun bağı olmasıyla ilişkilendirilerek baskıcı ve geleneklerine bağlı tutumuna da işaret etmektedir. Kadınların ataerkil düzende kendilerine dayatılan baskın aile görüşlerini yaşamları boyunca yanlarında taşıdıkları bir etiket olarak gören bu çalışma, özelinde bir gerçeği söyleme, durumun rahatsız ediciliğini gündeme getirme olarak görülse de ortak toplumsal bir sorunu paylaşma niteliği de taşır.



Görsel. 22. Sedanur Gür, “ Taşıma”, sticker baskı, 2021

5.11. Orada Bir Ev

Evler, güvenli, korunaklı, konforlu alanlar olarak tanımlanabilir. Her şeyin dışarıda bırakılması ve içeride olup bitenlerin de dışarıya taşınmamasını öğütleyen söylemlerin hâkim olduğu bir toplumda yaşayan bireyler için ev kavramı her zaman mahrem ve özel alan olarak karşılık bulmuştur. Güvenli bir ortamda yaşamını sürdürmek amacıyla oluşturulan bu “yerler” kişisel alanında tedavi etme özelliğiyle bağdaştırılmıştır. Kişinin gelişiminde, oluşturulan ortam bağlamında etkisi olan bu alanlar aynı zamanda kişilik özelliklerimizin, zevklerimizin, değerlerimizin birer yansımalarını taşır.. Evine, aile değerlerine, birlikteliğe öncelik veren biri olarak bu çalışmada ev metaforunu konfor alanı, korunaklı bölge tanımlamalarıyla birlikte anarak özel alanların kişilerle arasındaki bağa dikkat çekmek isterken sorgulayıcı bir tutum da gündeme gelmiştir.



Görsel. 23. Sedanur Gür, “Orada Bir Ev”, 60x80, T.Ü.K.T, 2019

SONUÇ

Kendilik bir varlığın özünü oluşturan, onu kendisi yapan unsur olarak görülmektedir. Kendilik kişinin kendi iç dünyasına doğru bir yolculuğa çıktığı, kendisini anlamaya çalışmaya, kendisine başka bir gözle bakıyormuşçasına bakarak incelemesine fırsat veren bir yapı olarak ele alınmaktadır. İncelendiği disiplinler içerisinde oldukça geniş tanımlara sahip olan kendilik kavramının günümüzde dahi kesin bir tanımı yapılamamaktadır. Kendiliği, sosyal, zihinsel, sanatsal kendilik gibi başlıklarla inceleyebildiğimiz gibi felsefe, sosyoloji, psikoloji bağlamlarında ele almak sanat uygulamalarında gerçekleşen kendilik sunumlarını analiz etmek adına önem taşımaktadır. Kendilik kavramının Antik Çağ'dan günümüze gelene kadar farklı şekillerde tanımlamaları mevcuttur. Ancak kökeninin, kendilik kaygısı etiğine yani insanın kendisi için kaygı duymasını, kendine özen göstermesini, kendini bilmesini öğütleyen söylemlere dayandığı belirtilmiştir. Bu doğrultuda Foucault ve Kohut başta olmak üzere kendiliğin yaşamın bütününe yayılma zorunluğu olduğu ve bunun varoluş durumu olduğu savunulurken, kendiliğin yaşamımızı enine boyuna etkilediği gözlemlenmiştir. Kendiliği düşünsel temelli ele aldığımızda kişinin kendisine sorduğu sorulara cevap araması olarak bakıldığı ve hem içsel hem dışsal yaşantımıza kaynaklık eden bir yapı olduğu söylenebilir. Kendilik kavramıyla ilgili kendine özen gösterme, kendini bilme, tanıma söylemleriyle karşılaşırken bakışı dışarıdan içeri çevirme düşüncesiyle birlikte kendiliğin, benliğin yaşamın merkezi olarak görülmesi söz konusudur. İnsanın kendini yeniden kurma isteği, kendini dışarıdan izleyen bir gözle ya da başkalarının onu tanımlamasıyla hakkında verdiği kararlarla kendini yapı söküme uğratarak kendisini sunması, ortaya koyması kendilik psikolojisi ile ele alınmaktadır. Kendilik, kişinin diğer insanlarla ilişki kurarken büründükleri kendilik modelleri üzerinden ele alınırken bebeklikten başlayıp yaşam son bulana kadar aktif olan, kişisel geçmişi ve bilgileri barındıran bir yapı olarak açıklanmaktadır. Sosyal alanlarda kendimiz için kurduğumuz tanımlamalar sosyoloji ve kendilik bağlamında değerlendirilmektedir. Tüm bu tanımlamalar doğrultusunda kendi hakkımızda edindiğimiz düşüncelerin zihnimizde olan birikimlerle ifade edilmesi nesne ile birlikte sanat aracılığıyla mümkün olmuştur. Kendine bakabilme, kendisiyle ve geçmişiyle yüzleşme isteğini sanat nesnesi aracılığıyla gerçekleştiren sanatçının kendiliğini ortaya koyması yani kendisini, kültürünü, yaşam biçimini

aktarması söz konusu olmuştur. Bu içgüdünün otoportre çalışmalarıyla birlikte ortaya çıkmasının yanı sıra sanatın ilkel dönemlerine değin uzanan bir yolculuğu olduğu da bilinmektedir. Kendiliği kendine dışarıdan bakma isteği olarak ele aldığımızda otoportre çalışmaları başta olmak üzere iç dünyanın konu olarak belirlenmesi, kişisel yaşamın izlerini taşıyan çalışmalar kaçınılmaz bir tutum olarak değerlendirilebilir.

Sanatsal uygulamalarda kendiliğin ortaya çıkması ise temsil probleminin gündeme gelmesiyle olmuştur. Modern dönemde bireyin öne çıktığı süreçte sanatın artık herhangi bir şeyi temsil etmesine karşı çıkan görüş doğrultusunda sanatçının ölümünden bahsedilir. Artık sanatçı değil sanat eseri başlı başına bir sunum olmuştur. Modern dönem sanatında kendilik dışı vurum ve biçimsel olarak varoluş ya da ontolojik yaklaşım şeklinde gözlemlenmiştir. Dışa vurumcu yaklaşımla kendisini var etmeyi amaçlayan sanatçı biçimsel ifade ile sanat eserini var etmeyi amaçlamıştır. Sanatçıların kendiliklerini ifade etme uğraşının varoluşçu bir kaygı taşıdığı söylenebilir. Kendi hayatlarını, duygularını sanatsal yaratılarının kaynağı olarak belirleyen sanatçıların modern dönemin yarattığı yalnızlık, güvensizlik duygularından kendine dönerek kurtulmaya, kendilerini ortaya koyma, var oluşlarını anlamlandırma isteğiyle hareket ettikleri düşünülebilir. Modern sonrası döneme kadar sanatçıların huzursuz, güvensiz, yalnız bir yaşamı paylaştıkları süreçten bir kaçış yolu olarak kendi içlerine dönerek bireysel sanat yapma istekleri kendi yaşamları, duyguları, fikirleri doğrultusunda ilerlemelerini gündeme getirmiştir. Yaşamlarındaki varlıklarını anlamlandırmak, kendilerini ve düşüncelerini en iyi ve doğru bir şekilde ortaya koymak isteyen sanatçıların bir öz arayışında oldukları söylenebilmektedir. Sonuç olarak ortaya koyulan eserlerle sanatçının kendisini temsil ettiği söylenebilir. Dışa vurum ve biçim yerini modern sonrası dönemde yeni arayışlar ve deneyimler sonucunda sunuma bırakmıştır. Sanatçıların deneyimledikleri ifade yollarını kapsayan çağdaş sanatta, nesne, mekân, düşünce kavramları gündeme gelerek çağdaş sanatçıların kendilerine daha çok yaklaştıkları, kendi bedenleriyle doğrudan deneyimledikleri, kişisel yaşamın hâkim olduğu çalışmalar oluşturulmuştur. Sanatçının artık bir şeyi temsil etmesine gerek yoktur, kendi bedenini kullanarak ya da kendisiyle ilişkilendirdiği nesneleri kullanarak enstalasyon, oluşum, heykel, video, fotoğraf gibi yöntemlerle kişisel yaşamının sunumu gündeme gelmiştir. Modern sonrası dönemde sanatçının hem kendisini hem

bedenini kullanarak yaşamını sanat eserine çevirmesi ve bunu sunum olarak gerçekleştirmesi sanatsal bir ifade haline gelmiştir. Sanatçıların modern sonrası dönemde kişisel yaşantılarına, anılarına, geçmişlerine dair görüntülere tanıklık edecek işler üretirken seçmiş oldukları bu yöntemi, sunuş şeklini stratejik bir seçim olarak değerlendirebiliriz. Sanatın kişisel yaşamı yansıtması düşüncesine dayanan kendilik sunumu stratejisi, toplumsal meselelere tepki gösteren, kişisel yaşamların üzerinden anılara gönderme yapan veya tekrar canlandıran, izleyiciyle yakın ilişki kuran yeni bakış açıları sunarak etrafta olup bitenleri farklı bir gözle değerlendirmeyi öneren bir yol izlemektedir.

Bireysel çalışmalarında kendi kişisel tarihime ait nesneleri kullanarak oluşturduğum düzenlemelerle kendilik sunumları gerçekleştirirken aynı zamanda kültürel bir sentez de oluşturmaktayım. Kişisel tarihime tanıklık etmiş yaşantılanan nesneler ile Berger'in deyiimiyle "artık hayatta olmayanların yoldaşlığını" gündeme getirerek psikolojik bir çözümleme yapmaktayım.

Kendilik ile ilgili tanımlamalara baktığımızda genel olarak varılan nokta, içe dönüş, kişinin bakışını kendine çevirmesi özgürlük eylemi olarak görülmektedir. Gerçekliğimize, kendimize döndüğümüzde gerçek olanı aradığımız hakikati bulacağımız ifade edilmiştir. Bu bağlamda sanatçıların kendilerini, bedenlerini sanat eseri olarak sunmaları özgürlük eylemi olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak kendilik, sanat uygulamaları içerisinde farklı ifadelerle kendini göstermiş olup güncel sanat uygulamaları ile birlikte baskın olarak sanatçının kişisel yaşamına tanıklık eden, sanatçı ile yakın bağ kurulabilen çalışmalarda stratejik bir unsur olarak meydana gelmiştir. Kendiliklerinin sanat nesnesi aracılığıyla sunumlarını gerçekleştiren sanatçıların samimi olabilmek, kendileriyle yüzleşmek, sanat hayat arasındaki bağın yeniden kurulabilmesini sağlamak gibi unsurları bünyelerinde taşıdıkları gözlemlenmiştir. Bu tezde yapmış olduğum araştırma sonucunda konuyla ilgili olarak kendilik kavramının 1960 sonrası sanatta temsilden çok sunum olarak ele alındığı gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Akın, M. H. (2019). Sosyal Etkileşim ve Sosyal Benliğin Kaynağı Olarak Aile. *Medeniyet ve Toplum Dergisi (METDER)*, 3(1). 1- 14.
- Akça, G. (2005). Moderninden Postmoderne Kültür v Kimlik. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İLKE)*. 15. 1- 24.
- Aliçavuşoğlu, E. (2005). *1980 Sonrası Türk Sanatında Sanatçının Yaratımında Kendilik Temsili*. Yayımlanmış doktora tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Altınkaya, D. (2020). Foucault ve Öznellik. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*. 13(2). 14- 35.
- Antmen, A. (2016). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (7. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aral, N. (2018). Yeniye Ararken: Bir Yirminci Yüzyıl Fenomeni Olarak Sanatta "Kendine Mal Etme" Eylemini Fotoğraf Ve Sherrie Levine Üzerinden Okumak. *Social Sciences Studies Journal (SSSJournal)*, 4(19). 1958- 1966
- Argun, Y. (2005). *Anne Baba Ve Öğretmenlerin Öğrenilmiş Güçlülüğü İle Okulöncesi Çocukların Davranışsal - Duygusal Güçlülüğü Ve Kendilik Algısı Arasındaki İlişkinin İncelenmesi*. Yayımlanmamış doktora tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Aruoba, O. (2005). *Benlik*. (1. Basım). İstanbul: Metis Yayınları
- Aslan, A. (2019). Kendileme Kavramıyla Sanat Nesnesinin Yeniden Üretim Olgusu. *Akdeniz Sanat Dergisi*. 13(24). 11- 28.
- Aslan, E. (1992). Benlik Kavramı ve Bireyin Yaşamındaki Etkileri. *M. Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*. 4. 7- 14.
- Aslan Yaşar, G. (2011). Ortaçağdan Günümüze “Modernite”: Doğuşu Ve Doğası. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 7. 10- 26.
- Aydın, B. (1996). Benlik Kavramı Ve Ben Şemaları. *M. Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*. 8. 41- 47.

- A. Yılmaz, H. (2016). Bir Derleme: Benlik Kavramına İlişkin Bazı Yaklaşımlar ve Tanımlamalar. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 48. 79- 89.
- Bacanlı, H. (1990). *Kendini Ayarlama Becerisinin Çeşitli Değişkenlerle İlişkisi*. Yayınlanmamış doktora tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern hayatın ressamı*. (Çev. A Berktay). İstanbul: İletişim Yayınları
- Balıkçioğlu, B. (2016). Benlik-İmajı Uyumunun Retoriği: Bana Ne Tükettiğini Söyle Sana Kim Olduğunu Söyleyeyim, *İnsan Ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. 5(3). 537- 553.
- Balseçen, H. (2018). Yves Klein'ın Antropometrilerindeki Bedenler. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 8 (2/1). 12-20.
- Batu, B. (2019). Feminist Hareketin Sanatla İlişkisi. *İdil*, 8(54). 135- 141.
- Batur, E. (1997). Modernizm Serüveni. *Cogito Dergisi* (49). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bayad, A. (2016). Erving Goffman'ın Benlik Kavramı ve İnsan Doğası Varsayımı. *Psikoloji Çalışmaları*, 36(1), 81- 93. 07 Ocak 2021 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/408911> sayfasından erişilmiştir.
- Bayat, B. (2003). Bireylerin Benlik Algısı (Benlik Tasarımları) Sistemi Ve Bu Sistemin Davranışları Üzerindeki Rolü. *Kamu-İş*. 7(2).
- Benazus, H. (2010). *Mevlana Felsefesi*, 1-17. 21 Ocak 2021 tarihinde http://www.ozetkitap.com/kitaplar/mevlana_felsefesi.pdf sayfasından erişilmiştir.
- Berger, J. (2019). *Portreler* (Çev. B. Eyüboğlu). İstanbul: Metis
- Beyoglu, A. (2019). Sanatta Mekan Kurgusu Bağlamında Joseph Beuys Yapıtları. *Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi*, 21. 33-41.
- Bingöl, M. & Çevik, N. (2019). Çağdaş Sanatta Sanatçının İmtiyazında Olan Renkler: Klein Mavisi Ve Vantablack . *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD)* , PROCEEDINGS ICES- 2019, 48- 64

- Birkök, C. (1998). Modernizmden Postmodernizme: Yeni Problemler. *Yeni Türkiye Dergisi*. 19. 525- 536.
- Bulduk, B. (2017). Yeni Kavramsalılık. *Ulakbilge*, 5 (18). 1939- 1947.
- Burunsuz, M. (2020). Postmodern Sanatta Eser Ve Kavram Bileşenleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Yıldız Journal Of Art And Design*, 7(2). 100- 120.
- Candemir, T. & Candemir, T. & Öz, B. B. (2017). Sanat Ve Reklamlarda Kadın İmajı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(52). 493- 508.
- Coştu, Y. (2009). Toplumsallaşma Kavramı Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi IX*, 3. 117- 140.
- Cüceloğlu, D. (1991). *Yeniden İnsan İnsana*. (22. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Çelebi Erol, C. (2016). Şiddet Temalı Kadın İmgesinin Çağdaş Sanata Yansımaları. *İdil*, 5 (19). 193- 213
- Çelenoğlu, A. (2011). *Evli Bireylerin, Bağlanma Stillerine Ve Kendilik Algısına Göre Evlilikte Yaşanan Sorunlarla Başa Çıkma Yollarının İncelenmesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çelik, A. (1994). SSK Ankara Hastanesi Çocuk Psikiyatri Servisine Başvuran 9-14 Yaş Arasındaki Çocukların Benlik Kavramlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi. *Kriz Dergisi*. 2(1). 240- 246.
- Çiftçi, V. (2017). Bergson'da Zaman, Kendilik ve Özgürlük. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*. 7(2). 105- 122.
- Çubukçu, İ. (1984). Mevlana ve Felsefesi. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 26. 97- 118.
- Dede, B. (2018). Geleneksel Sanatın Tasfiyesi Ve Kavramsal Tepki. *Ulakbilge*, 6(25). 29-40.
- Döl, A. & Avşar, P. (2013). Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi. *İdil*, 2(10). 1-18.
- Efil, Ş. (2016). Kendini ‘Öteki’ nde Fark Etmek: Ben-Öteki İlişkisinin Felsefi Uzantıları. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*. 5(2).

- Erdoğan, A. (2007). *Hayatın Sessizliğinde*. (3. Basım). İstanbul: Everest Yayınları
- Erinç, S. (2008). *Toplum ve İnsan*. (1. Basım). Ankara: Ütopya Yayınevi
- Ertürk, D. & Eray, T. (2016). Fenomenolojik Bir Kavram Olarak Kendilik Ve Sosyal Ağlarda Kendilik Sunumu İle Narsistik Eğilimler İlişkisi: İletişim Fakültesi (İ.Ü.İ.F.) Öğrencileri Üzerine Bir Ön Çalışma. *Intermedia International e-Journal, Spring –June*. 3(1). 12- 29.
- Fineberg, J. (2014). 1940’ tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri. Arif Ziya Tunç (Ed.) içinde, *Postmodernizm* (s. 18, 353) (Çev. S. A. Eskier, G. E. Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2012). *Doğruyu söylemek* (Çev. K. Eksen). (3. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *Öznenin yorum bilgisi college de france dersleri 1981-1982* (Çev. F. Keskin). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Gombrich, E.H. (2013). *Sanatın öyküsü* (Çev. E. Erduran & Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökçe, J. (2016). Kendilik Nesnesi Olarak Sanat Yapıtı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. 24. 1227- 1236.
- Güray, E. E. (2017). Cindy Sherman’ın Fotoğraflarında Gerçeklik Algısı. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7 (1), 395- 412.
- Gütekin, T. & Tokdil, E. (2018). Hegel’in Efendi Köle Diyalektiğinin Barbara Kruger’in Eserlerinde Bağımlı Ve Bağımsız Özbilinç Göstergeleri İle Çözümlemesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8 (2). 128- 144.
- Hakan Verdu Martinez, E. & Demiral, A. (2014). 20. ve 21. YY.da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (6). 180-201.
- Hamilton, J. (2012). Arman’ın Nesneler Sistemi (Çev. A. Önuçak Bozdurgut). *Art-e*. 10. 1- 21.
- Horkheimer, M. (1986). *Akıl tutulması*. (Çev. O. Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.

- İncirkuş, B. (2020). Çağdaş Sanat Yapıtının Göstergebilimsel İncelenmesi: Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" Adlı Çalışması. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(2). 615- 623.
- İpek, C. (2019). *Feminist Hareketin 1960 Sonrası Sanat Üretimine Etkisi*. Yayımlanmamış doktora tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Kalkan, A. & Altinkurt, L. (2012). Günümüz Sanat Ortamında Çağdaş/Güncel Sanat Yaklaşımlarına İlişkin Sanatçı, Eleştirmen Ve Sanat Galericiilerinin Görüşler. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 34. 125- 135.
- Karaduman, S. (2010). Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü. *Journal of Yasar University*. 17(5) 2886- 2899.
- Karlı, E. (2008). *Kişilerarası Tarz, Kendilik Algısı, Öfke Ve Psikosomatik Bozukluklar*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kırılmaz, H. & Ayparçası, F. (2016) Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları. *İnsan & İnsan*, 3/8. 32- 58.
- Kohut, H. (2017). *Kendiliğin yeniden yapılanması* (Çev. O. Cebeci). İstanbul: Metis.
- Kohut, H. (2019). *Kendiliğin çözümlenmesi* (Çev. C. Atbaşoğlu, B. Büyükkal ve C. İşcan). İstanbul: Metis.
- Kozlu, D. (2009). Modernizm Sonrası Postmodern Hareket İçinde Kadının Yeri. *Art-E*, 3. 1-15.
- Kulaksızoğlu, A. (2004). *Ergenlik Psikolojisi*. (6. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın sonu* (Çev. Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- K. Özgör, F. (2020). 1960 Sonrası Sanatta Kadın Sanatçıların Eserlerinde Feminist Sanatın Etkileri. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 5(11). 51- 58.
- Le Breton, D. (2015). *Acının antropolojisi* (Çev. İ. Yerguz). İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Lynton, N. (2009). *Modern sanatın öyküsü*. (Çev. C. Çapan & S. Öziş). (4. Basım). Çin: Remzi Kitabevi.
- Marshall, B. (1994). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. (Çev. Ü. Altuğ, B. Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.
- May, R. (1997). *Kendini arayan insan* (Çev. A. Karpat). İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.
- Menay Mant, S. & Özkan, M. (2020). Performans Sanatında Hayvan Bedeni Kullanımı: Joseph Beuys Örneği. *Ulakbilge*, 55. 1620– 1629.
- Molacı, M. (2020). Foucault’da Hakikat, *Medeniyet ve Toplum Dergisi*. 4(1). 18- 28.
- Muraz, Ö. & Dokak, H. (2019). Çağdaş Sanatta Sanat Nesnesi Olarak Beden. *Fine Arts*, 14 (2). 136- 144.
- Okat Özdem, Özen. & Geçit, E. (2013). Postmodern Sanat Akımları ve Reklamlara Yansımaları. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 36. 152- 174.
- Oktay, B. (2010). *Aleksitimi: Bağlanma, Kendilik Algısı, Kişilerarası İlişki Tarzları Ve Öfke Değişkenleri Açısından Bir Değerlendirme*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ouspensky. P. (2015). *İnsanın gerçeği "kendini bilmek"*. (Çev. A. Belbez, E. Konyalıoğlu). İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.
- Önder Erol, P. (2016). Modernite Projesinin Kökenleri, Dinamikleri ve Sonu. *Sosyoloji Dergisi*. 33. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi
- Özelce, G. (2006). *Simmel’in Gözüyle ‘Modernite’ nin Sosyolojisi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.
- Özen, Y. & Gülaçtı, F. (2010). Benlik-Kavramı Ve Benliğin Gelişimi Bilen Benliğe Gereksinim Var Mı?, *Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi*. 12(2).
- Özen, Y. (2014). Kendilik, Kendilik Algısı Ve Kendilik Algısına Bağlı Psikosomatik Bozukluklara Sosyal Psikolojik Bir Bakış. *Akademik Bakış/ Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*. 40.
- Öztürk, E. (2018). George Herbert Mead’in Sosyal Davranışçılık Devrimi: Sosyolojizm Ve Psikolojizm Kısacasında Bir “İlişkisel Faillik” Denemesi. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 21(2). 253- 284.

- Paylan, M. (2017). “Genişletilmiş Benlik” Üzerine Bir Eleştiri: “Matafora Olarak Consumer”. *İstanbul Medeniyet Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi (İSMUS)*, II/1. 65- 92.
- P. Altuncu, A. (2019). International Symposium On Mythology Proceedings Book.. Akkın, İ. O., Vargün, B. Seferoğlu, T. Kaçar, E. & Şenel, N. (Ed.). Uluslararası Mitoloji Sempozyumu: Arakhne’nin Yazgısını Bozan Çağdaş Sanat (s. 121- 135). Ardahan: Ardahan Üniversitesi.
- Ragon. M. (2009). *Modern sanat*. (Çev. V. Kanetti). İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi
- Randall, W. (2014). *Bizi biz yapan hikâyeler kendimizi yaratma üzerine bir deneme*. (Çev. Ş. Kaya). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Reyhanlı, U. (2019). *Sanatta Bedensel Ve Zihinsel Sınırlar: Uzun-Uzantı Olarak Sanat Pratikleri*. sanatta yeterlik sanat çalışması raporu. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Sağlık, E. (2013). Kamusal Alanda Kadınlık Hallerinin Temsili. *Sanat Dergisi*, 0(24). 41- 52.
- Sağlam, F. (2020). Soyutlama ve Özdeşleşim Bağlamında Loise Bourgeois’nın Çalışmaları. *Sanat Dergisi*, (35), 93- 101.
- Sankır, H. (2017). Sanatın Öznesi Ve Nesnesi Olarak Kadın. *Kesit Akademi Dergisi*, 3(11). 184- 199.
- Saramago, J. (2014). *Bilinmeyen adanın öyküsü*. (1.Basım). (Çev. E. İmre). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Sartre, J.P. (1985). *Varoluşçuluk*. (8. Basım). (Çev. A. Bezirci). İstanbul: Say.
- Schopenhauer, A. (2020). *Yaşam bilgeliği üzerine aforizmalar*. (XXIII. Basım). (Çev. M. Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Searle, J.R. (2015). *Felsefe Ve Nörobiyolojide Bir Problem Olarak Benlik*. (Çev. N. Çetin). ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar. 8(2). 87- 102. (Eserin orijinali 1998’ de yayımlandı).
- Shiner, L. (2013). *Sanatın icadı* (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Söyler, M. (2019). *Türkiye Çoklu Sanat Ortamında Performans*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Susuz, M. (2020). Fluxus Hareketinde Sanat ve Yaşam Birliği. *Turkish Studies*, 15(2). 1325- 1341.
- Susuz, S. (2007). *Günümüz Sanatında Öznel Bir Tavır Olarak Sanatçının Kendi İmgesi*. Sanatta yeterlik tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Şahin, V. (2010). Oğuz Atay Anlatılarında Ben, Öteki ve Benlik. *Türk Dili Dergisi*, 697. 23- 31.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şan, E. (2019). Sartre ve Giacometti: Varoluşçu Sanat Üzerine Düşünceler. *Felsefi Düşün*, 12. 182- 212.
- Şar, V. & Öztürk, E. (2014). Sosyolojik Kendilik. Vedat Şar, 28.12.2020 tarihinde <https://www.vedatsar.com/sosyolojik-kendilik> sayfasından erişilmiştir.
- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. (4. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Şengül, E. (2013). Dilbilimsel Kavramsalılıkta Anti - Görsel Deneyim Ve Anti - Estetik Haz: Joseph Kosuth. *İdil*, 2(8). 1- 13.
- Şenel, E. (2015). Performans Sanatları ve Sanatçının Anlatım Aracı Olarak Beden. *İdil*, 4 (16), 161- 182.
- Şenel, E. (2015, Nisan). *Yeni Kavramsalılık, Feminist Sanat Ve Sanatta Kendine Mâl Etme (Temellük) Üçgeninde Üç Kadın: Barbara Kruger, Sherrie Levine Ve Cindy Sherman*. Çukurova Üniversitesi I. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Şen, M. (2017). Eşdeğer VII: Carl Andre Üzerine Bir Değerlendirme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(50). 94- 100.
- Şimşek, Ö. (2009). *1980 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanatta Bir İfade Olanağı Olarak Fotoğraf*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

- Taşkesen, S. (2018). Ekspresyonizm Akımının Köprü ve Mavi Atlı Gruplarına Yansımalarının Beden Olgusu Üzerinden Sorgulanması. *Sanat*, 31. 6- 18.
- Tosun, C. & Berk, M. (2018). Foucault'nun Felsefesinde Bir "Sözel İlişki Etiği": Parrhesia. *Kaygı*. 30. 145- 157.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. (7. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (1971). *Sanat Ontolojisi*. (2. Baskı) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Turani, A. (2011). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. (9. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tuzgöl, K. (2018). Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, 1(1). 41- 53.
- T. Ardiç, I. (2019). *Sanatta Kendilik ve Kişisel Tarihin Anlatımı Kapsamında Öznel Uygulamalar*. Sanatta yeterlik tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara
- T. Başar, Ç., Işır, Ö., & İnce, M. (2019). Benlik Algısının Sanatsal İfadeye Etkisi Üzerine A/R/Tografik Bir Araştırma. *Journal of Arts*, 2(4). 209- 222.
- T. Temiz, Z. & Hanoğlu, L. (2019). Kendiliğin Nöral Alt Yapısı: Northoff Ve Damasio Modelleri. *Klinik psikiyatri*, 2, 104-115. 01 Ocak 2021 tarihinde <https://acikerisim.medipol.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12511/1785/Hano%c4%9flu%2c%20l..pdf?sequence=1&isAllowed=y> sayfasından erişilmiştir.
- Uz, N. & Uz, A. (2017). MAVİ DÜNYA: Yves Klein'ın Resim ve Heykelleri, *Sosyal Bilimler Dergisi (SOBİDER)*, 4(12). 81- 93.
- Üskül Engin, Z. (2014). Birey Kavramının Gelişimi Ve İnsan Hakları. *Journal of Istanbul University Law Faculty*, 72 (1) , 201- 217.
- V. Alaca, I. (2008). Louise Bourgeois'nın Sanatının Kronolojik Dönüşümü. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(3). 1- 16.
- Yalçın, Ş. (2011). Ben Neyim?. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*. I(2). 27- 38.

- Yavuz, N. (2009). *Şiddet Olgusunun 1980 Sonrası Çağdaş Sanat Eserlerine Yansıması*. Sanatta yeterlik tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Yavuz, O. (2019). *Otoetnografik Tarihsel Üstkurmaca: Göç, Bellek Ve Geri Dönüş Üzerine Bir Anlatı*. Sanatta yeterlilik eser çalışması. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yayman Ataseven, S. (2018). Modernizmin Sanatsal Gelişimi. *İdil*, 07(48). 1022-1024.
- Yıldız, M. (2006). Benlik-Kavramı Ve Benliğin Gelişiminde Dinin Rolü. *D.E.Ü İlahiyat Fakültesi Dergisi*. XXIII. 87- 127.
- Yılmaz, Ayça. (2019). Damien Hirst'ün Eserlerinde Ölüm Teması. *İdil*, 57. 577- 586.
- Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, S. (2013). Modern Zaman Nesnesi Birey. *Aydın Dergi*, 13. 06 Şubat 2020 tarihinde https://www.researchgate.net/publication/327022813_Modern_Zaman_Nesne_si_Birey_Modern_Time_Object_Individual sayfasından erişilmiştir.
- Yiğit, H. (2010). *Ergenlerin Benlik Saygılarının Yaşam Doyumu Ve Bazı Özlük Nitelikleri Açısından İncelenmesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Yiğit, M. C. (2018). *Bireylerde Benlik Saygısı Ve Cinsel Özyeterlilik İlişkisinde Bilişsel Çarpıtmaların Rolü*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Yorgancılar, S. (2009). Anthony Giddens ve Modernliğin Sonuçları. *Sosyoloji Notları*. 3- 6.
- Yüksel, H. (2007). Anlatısal Metinler Ve Kısa Öykü. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (1). 153- 174.
- Y. Tekin, A., & Gökçe, G. (2020). Ergenlerde Benlik Saygısı ve Beden Algısı. Onur Zahal (Ed.) içinde, *Eğitim Bilimleri Alanında Akademik Çalışmalar* (s. 27-44). Ankara: Gece Kitaplığı.
- URL-1:
https://www.academia.edu/29593615/Foucault_D%C3%BC%C5%9F%C3%

BCnncesinde Kendilik Kayg%C4%B1s%C4%B1 %C3%9Czerine, Foucault Düşüncesinde 'Kendilik Kaygısı' Üzerine, (e.t: 27.11.2020)

URL-2: <http://www.psikoterapi.com/kendilik-psikolojisi/>, Kendilik Psikolojisi(Self psikolojisi), (e.t: 28.12.2020)



GÖRSELLER KAYNAKÇASI

Görsel 1: (Çavuşoğlu, 2005: 1)

Görsel 2: <https://www.e-skop.com/skopbulten/arthur-dantonun-olumu-andy-warhol-ve-sanatin-sonu/1621>
<https://www.limitedruns.com/original/photography/Contemporary/andy-warhol-brillo-boxes/>

Görsel 3: http://www.artnet.com/artists/carl-andre/steel-%CF%83-15-a-HtOvzMnuRv0biOXEsgJz_Q2

Görsel 4: http://www.artnet.com/artists/joseph-kosuth/glass-words-material-described-a-lnC84YpWYG2XtB_RzSlrFA2

Görsel 5: <https://www.artsy.net/artwork/joseph-beuys-the-pack-das-rudel>

Görsel 6: https://artworks.io/artworks/balkan-baroque?gclid=EAIaIQobChMI5rrkkfC58AIVweJ3Ch0KxwhgEAAAYASAAEgKXwvD_BwE

Görsel 7: <http://tresors.nice.fr/oeuvre/anthropometrie-ant-84>

Görsel 8: <http://www.yvesklein.com/en/biographie/index/3/1958-1960>

Görsel 9: <https://gaiadergi.com/son-100-yilin-onde-gelen-feminist-sanatcilarindan-louise-bourgeois-ve-cesur-sanati/>

Görsel 10: <https://www.artsy.net/artwork/cindy-sherman-untitled-film-still-number-18>

Görsel 11: <https://www.imj.org.il/en/collections/391260>