



T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



T.C.
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
DOKTORA TEZİ

LİSANSÜSTÜ SANAT EĞİTİMİ PROGRAMLARINDA
OTOBİYOGRAFİK İFADE OLANAKLARINA DAYALI
ÇAĞDAŞ SANAT UYGULAMALARININ PSİKANALİTİK VE
OTOETNOGRAFİK ANALİZİ
AŞKIN BAHADIR

İzmir
2022

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
DOKTORA TEZİ

LİSANSÜSTÜ SANAT EĞİTİMİ PROGRAMLARINDA
OTOBİYOGRAFİK İFADE OLANAKLARINA DAYALI ÇAĞDAŞ
SANAT UYGULAMALARININ PSİKANALİTİK VE
OTOETNOGRAFİK ANALİZİ

AŞKIN BAHADIR

DANIŞMAN
Prof. Dr. Cemile Arzu AYTEKİN

İzmir
2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Doktora tezi olarak sunduğum “Lisansüstü Sanat Eğitimi Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamalarının Psikanalitik ve Otoetnografik Analizi” adlı çalışmanın içerdđđi fikri izinsiz başka bir yerden almadđđımı; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında ve bölümlerinin yazımında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandđđımı, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yaptđđımı ve bu kaynaklara kaynakçada yer verđđimi, ayrıca bu çalışmanın Dokuz Eylöl Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandđđını ve *intihal içermediğini* beyan ederim. Herhangi bir zamanda aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonuca razı olduğumu bildiririm.

../../20..

Aşkın BAHADIR

Tarih: 21/12/2022

Tez Başlığı:

Lisansüstü Sanat Eğitimi Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamalarının Psikanalitik ve Otoetnografik Analizi

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 386 sayfalık kısmına ilişkin, 20/12/2022 tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (**Turnitin-Tez İntihal Analiz Programı**) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin **benzerlik oranı % 14'dir**.

- <http://www.kutuphane.deu.edu.tr/tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/> adresindeki Tez İntihal Analiz Programı Kullanım Kılavuzunu okudum ☐

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) ☐

x Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
x Kaynakça hariç,
x Alıntılar dâhil,
x Altı (6) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.

Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30) ☐

☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
☐ Kaynakça dâhil,
☐ Alıntılar dâhil.

EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu İLK SAYFA Çıktısı. x
EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde. x

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı : Aşkın BAHADIR
Öğrenci No : 2018950006
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Eğitimi A. D.
Programı : Resim İş Öğretmenliği
Statüsü : Yüksek Lisans ☐ Doktora x

ÖĞRENCİ

DANIŞMAN

(Adı Soyadı, İmza, Tarih)

(Unvan, Adı Soyadı, İmza, Tarih)

Açıklamalar

1: Bu formu teslim etmeden önce sizden istenen bilgileri uygun kutucuğu (☐) işaretleyerek doldurunuz.

Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine (Tel. 0232 398 10 10 veya) başvurunuz.

2: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu" formu tezin ciltlenmiş ve elektronik nüshalarının içerisinde ekler kısmında yer alır.

3: Tez savunmasında düzeltme alınması durumunda bu form güncellenerek yeniden hazırlanır.

4: Turnitin-Tez İntihal Analiz Programına yükleme yapılırken Dosya Başlığı (document title) olarak **tez başlığının tamamı**, Yazar Adı (author's first name) olarak **öğrencinin adı**, Yazar Soyadı (author's last name) olarak **öğrencinin soyadı** bilgisini yazınız.

TEŞEKKÜR

Bu araştırma ve lisansüstü eğitimim süresince her türlü desteği, önerileri ve yönlendirmeleri için danışmanım, yol göstericim Prof. Dr. Cemile Arzu AYTEKİN'e, lisansüstü eğitimim sürecinde ve araştırmanın ilerleme sürecinde Tez İzleme Komitesi jürisi olarak katkılarını sunan Prof. Dr. Tuba GÜLTEKİN'e ve Tez İzleme Komitesi jürisi olarak büyük katkıları olan Doç. Dr. Hadiye KÜÇÜKKARAGÖZ'e teşekkürü borç bilirim. Bireysel yaşamımda ise, yanımda olarak sabır gösteren, destek verenlere teşekkürlerimi sunarım...



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	xiii
ABSTRACT	xvi
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ	1
1.1 Problem Durumu	1
1.2 Amaç ve Önem	7
1.3 Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri	8
1.4 Alt Problem Cümleleri.....	9
1.5 Varsayımlar	9
1.6 Tanımlar	9
BÖLÜM II	13
KURAMSAL ÇERÇEVE / KAVRAMSAL ÇERÇEVE / İLGİLİ ARAŞTIRMALAR 13	
2.1. Çağdaş Sanat Kavramı ve Postmodern Kuramlar.....	13
2.1.1. Çağdaş Sanat Kavramı.....	13
2.1.2. Postmodern (Post-yapısalcılık) Kuram ve Teoriler	21
2.2. Biyografi, Otobiyografi Kavramı ve Otobiyografik Bellek	33
2.2.1. Biyografi-Otobiyografi Kavramı	33
2.2.2. Biyografi-Otobiyografinin Tarihsel Gelişimi	35
2.2.3. Otobiyografik Bellek	38
2.2.4. Düşünsel Açıdan Bellek ve Anı Ağları.....	44
2.3 Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanakları	50
2.3.1. Sanatsal Dilde Otobiyografik Olgular	50
2.3.2. Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanakları	54
2.4. Psikanaliz ve Otoetnografi Kavramları, İlgili Kuramlar, Psikanalitik ve Otoetnografik Analiz Yöntemi ile Otobiyografik Eser Analizi	83
2.4.1. Psikanaliz Kavramı, Gelişimi ve Kuramları	83
2.4.2. Etnografi/Otoetnografi Kavramları, Kuramları ve Gelişimi.....	124
2.4.3. Psikanalitik Analiz, Otoetnografik Analiz Yöntemi ile Otobiyografik Eser Analizi	131
2.4.3.1. Psikanalitik Yöntemle Analizi	131
2.4.3.2. Otoetnografik Yöntemle Analizi	140
2.5. Çağdaş Sanat Eğitiminde Otobiyografik İfade Olanaklarının Kullanımı	143
2.6. İlgili Araştırmalar	151
2.6.1. Yurtiçi Araştırmalar	151

2.6.2. Yurtdışı Araştırmalar	157
BÖLÜM III.....	161
YÖNTEM.....	161
3.1. Araştırmanın Modeli / Deseni.....	161
3.2. Evren / Örneklem / Çalışma Grubu / Katılımcılar	162
3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları	163
3.4. Verilerin Analizi	164
3.5. Araştırmanın Geçerliği ve Güvenirliği	164
3.6. Araştırmacının Rolü	166
BÖLÜM IV.....	167
BULGULAR VE YORUMLAR.....	167
4.1.Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanaklarının Kullanıldığı Eserler Üstünde Psikanalitik Yöntem Analizi	167
4.1.1. Psikanalitik Yöntemle Otobiyografik Eser Eleştirisi	167
4.1.2. Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanaklarının Kullanıldığı Eserler Üstünde Psikanalitik Eleştiri.....	180
4.1.3. Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanaklarının Kullanıldığı Eserler Üzerinde Psikanalitik Analiz.....	213
4.2.Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanaklarının Kullanıldığı Eserler Üzerinde Otoetnografik Yöntem Analizi	216
4.2.1. Otoetnografik Yöntemle Otobiyografik Eser Eleştirisi.....	216
4.2.2. Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanaklarının Kullanıldığı Eserler Üzerinde Otoetnografik Eleştiri	218
4.2.3. Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanaklarının Kullanıldığı Eserler Üzerinde Otoetnografik Analiz	229
4.3.Lisansüstü Sanat Eğitim Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamaları Üzerinde Psikanalitik ve Otoetnografik Analiz	231
4.3.1. Lisansüstü Sanat Eğitim Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamaları Üzerinde Psikanalitik Analiz	231
4.3.2. Lisansüstü Sanat Eğitim Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamaları Üzerinde Otoetnografik Analiz.....	294
4.4. Lisansüstü Sanat Eğitim Programlarında, Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamalarına Yönelik Ders İçeriklerinin İncelenmesi	326
4.5. Lisansüstü Sanat Eğitimi Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamaları ve Psikanalitik, Otoetnografik Analizi Üzerine Öğrenci Görüşleri	336

4.5.1. Demografik Soruların Analizi	336
4.5.2. Psikanalitik Eleştiri Bağlamında Otobiyografik Sanatsal Uygulamalara İlişkin Görüşler	337
4.5.3. Otobiyografik Sanatsal Uygulamanın Oto-etnografik Bağlamına, Kültürel Etkileşime ve Toplumsal Eleştiriye İlişkin Görüşler	355
4.5.4. Otobiyografik Sanatsal Uygulamada Kimlik, Kültürel Kimliğe Dair İzlere ve Kültürel Aktarımına İlişkin Görüşler	364
BÖLÜM V	372
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER.....	372
5.1. Tartışma	372
5.2. Sonuç ve Öneriler	376
KAYNAKÇA	386
EK 1.	400

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Bellek Türleri (Özdemir, 2019, s. 12).....	39
Tablo 2. Brewer ve Pani (1986) İnsan Belleği Analizi (Otobiyografik Belleğin Yapısal Açıklaması) kuramı şeması (Sayar, 2011, s. 23).....	42
Tablo 3. Buzdağı (Oktuğ, 2007).	88
Tablo 4. Jung'un Psişesi, Katmanları ve Ögeler (Gülcan, 2020, s. 288).	91
Tablo 5. Lacan'a göre Gerçek, İmgesel ve Simgesel Düzlemler (Tuzgöl, 2018, s. 43).....	100
Tablo 6. Lacan'ın L Şeması (Tuzgöl, 2018, s. 44).....	101
Tablo 7. Psikanalitik Eleştiri Bağlamında Otobiyografik Sanatsal Uygulamaların Analiz Tablosu.....	213
Tablo 9. Gönüllü Katılımcıların Demografik Analiz Tablosu	336
Tablo 10. Psikanalitik Eleştiri Bağlamında Otobiyografik Sanatsal Uygulamalara İlişkin Görüşler'	337
Tablo 11. Otobiyografik sanatsal uygulamada benlik aktarımında kişisel geçmişe (öznel tarihe) yönelme konusundaki	338
Tablo 12. Otobiyografik sanatsal uygulamada, geçmişin ve benliğin kaynak olarak alınmasının sanatsal yaratıcılığa etkileri üzerine görüşleri	339
Tablo 13. Otobiyografik sanatsal uygulamada, biçim ve mekan algısını, öznel tavır açısından değerlendirmeye ilişkin görüşleri	340
Tablo 14. Otobiyografik sanatsal uygulamada belgeleyici bir unsur (geçmişin kaydedilmesi) bulunmasına ilişkin görüşleri	341
Tablo 15. Otobiyografik sanatsal uygulamada bilinçdışına ait olduğunu düşündüğü, nedensiz beliren bir olgu olup olmamasına ilişkin görüşleri	341
Tablo 16. Otobiyografik sanatsal uygulamadaki sanat motivasyonu ve sanatsal yaratma sürecine ilişkin görüşleri	342
Tablo 17. Otobiyografik sanatsal uygulamada, kişisel belleğin, sanatsal yaratma sürecinde alegori ve sembollerle aktarılmasına ilişkin görüşleri	344
Tablo 18. Otobiyografik sanatsal uygulamada bedensel (bedenin psikolojik algısına ilişkin) bir sorgulama olup olmadığı konusunda görüşleri.....	345
Tablo 19. Otobiyografik sanatsal uygulamada anılarınızı sanatsal yaratınıza aktarırken aktarmaktan kaçındığınız (direnç gösterdiğiniz) anılarınız oldu mu?" konusundaki görüşleri	346

Tablo 20. Otobiyografik sanatsal uygulamada, içeriksel bağlamda, benlik parçalanmasına dair izler olduğunu düşünüyor musunuz? Açıklayınız” konusundaki görüşleri	347
Tablo 21. “Otobiyografik sanatsal uygulamada travmatik deneyimlerinizin öne çıktığını düşünüyor musunuz?” konusundaki görüşleri	348
Tablo 22. “Otobiyografik sanatsal uygulamada kişisel anılarınıza ilişkin unsurlar bulunmakta mıdır?” konusundaki görüşleri	348
Tablo 23. “Otobiyografik sanatsal uygulamada bir ebeveyn otoritesine ilişkin bir durumun aktarımı var mıdır?” konusundaki görüşleri	349
Tablo 24. “Otobiyografik sanatsal uygulama aracılığıyla izleyicinin de sizinle ruhsal bir birleşme yaşadığını düşünüyor musunuz?” konusundaki görüşleri	350
Tablo 25. “Otobiyografik sanatsal üretimde, öz-yaşamınıza dair özellikle hangi dönem anılarının öne çıktığını düşünüyorsunuz?” konusundaki görüşleri	350
Tablo 26. “Sanatsal yaratma sürecinizde otobiyografinize yöneldiğinizde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma (perserasyon) yaşadığınız olur mu?” konusundaki görüşleri ...	352
Tablo 27. “Otobiyografik sanatsal uygulamada kişisel mitoslara dair metaforik bir kullanım var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri	353
Tablo 28. “Otobiyografik sanatsal uygulamada, anı belleğinize ya da benliğinize dair verileri, izleyiciye doğrudan sunmayı mı, yoksa dolaylı olarak vermeyi mi tercih edersiniz? Nedenini açıklayınız” konusundaki görüşleri	354
Tablo 29. “Otobiyografik sanatsal uygulamada günlük yaşam pratiklerinizi yansıtmaya durumu bulunmakta mıdır?” konusundaki görüşleri.....	354
Tablo 30. “Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel anıların etkileri var mı?” konusundaki görüşleri.....	355
Tablo 31. “Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal bir eleştiri bulunmakta mıdır? Açıklayınız” konusundaki görüşleri.....	356
Tablo 32. “Otobiyografik sanatsal uygulamanızı Doğu ve Batı Estetik tavırları açısından değerlendiriniz” konusundaki görüşleri	357
Tablo 33. “Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme var mı?” konusundaki görüşleri	358
Tablo 34. “Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal işleyiş, değer ve normlara ilişkin bir eleştiri ya da gönderme var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri.....	358
Tablo 35. “Otobiyografik sanatsal uygulamada, ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri.....	360

Tablo 36. “Otobiyografik sanatsal uygulamada dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri	360
Tablo 37. “Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşim var mı?” konusundaki görüşleri	361
Tablo 38. “Otobiyografik sanatsal uygulamada tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri var mı? Bunun otobiyografik sanatsal uygulamanızda yer almasının nedenini açıklayınız” konusundaki görüşleri.....	363
Tablo 39. “Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri	364
Tablo 40. “Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel kimlik ya da kültürel sembol aktarımı var mı?” konusundaki görüşleri.....	364
Tablo 41. “Otobiyografik sanatsal uygulamada içerisinde yaşadığınız kültür ve kültürel kimliğe dair içselleştirdiğiniz bir durum, bir olgu ya da sorgulama var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri.....	365
Tablo 42. “Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal cinsiyete ya da toplumsal kimlik olgularına ilişkin eleştiri var mı?” konusundaki görüşleri	366
Tablo 43. “Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel-etnik köken konusuna ilişkin bir sorgulama var mı?” konusundaki görüşleri	366
Tablo 44. “Otobiyografik sanatsal uygulamada, sanatsal kişilik ve kişisel kimliğin mitoslarının, sosyal ya da kültürel dışsal faktörlerle şekillenerek oluşması konusunda fikirlerinizi açıklar mısınız?” konusundaki görüşleri.....	367
Tablo 45. “Otobiyografik sanatsal uygulamada kolektif bilinçdışı aktarımı ve unsurları var mı?” konusundaki görüşleri	368
Tablo 46. “Otobiyografik sanatsal uygulamada ulusal ve evrensel kimliğiniz konusunda açık bir sorgulama var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri	369
Tablo 47. “Günlük yaşamda kişisel benliğiniz ve sosyal benliğiniz arasında fark olduğunu düşünüyor musunuz? Açıklayınız” konusundaki görüşleri.....	369
Tablo 48. “Otobiyografik sanatsal uygulamada, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergeler kullanıldı mı?” konusundaki görüşleri.....	370

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Altamira mağarası, İspanya (https://arkeofili.com/altamira-magarasinda-uc-yeni-el-izi-bulundu/).....	54
Şekil 2. Albrecht Dürer, “Otopotre”, 1500.....	55
Şekil 3. Rembrandt Van Rijn, Dilenci olarak Kendi Portresi, 1630,.....	56
Şekil 4. Artemisia Gentileschi, “Judith’in Holofernes’in Boğazını Kesmesi”, 1614-20	57
Şekil 5. Francisco Goya, Savaşın Felaketleri, 1808-1814	57
Şekil 6. Gustave Courbet, Self Portrait (Desperate Man), 1844-45.....	59
Şekil 7. Vincent Van Gogh, Sargılı Kulaklı Otopotre, 1889.	61
Şekil 8. Edvard Munch, “The Sick Child (Hasta Çocuk)”, 1885-1886.	62
Şekil 9. Edvard Munch, Otopotre, 1895	63
Şekil 10. Otto Dix, “Savaşta yaralı”, 1922	63
Şekil 11. Pablo Picasso, “Casagemas’ın Toprağa Verilişi”, 1901	64
Şekil 12. Pablo Picasso, “Guernica”, 1937 (https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/09/07/original-stretcher-for-picassos-guernica-rediscovered-in-moma-storage/)	64
Şekil 13. Emil Nolde, “Çarmıha Germe”, 1912.....	65
Şekil 14. Egon Schiele, “İki Kadın”, 1915	65
Şekil 15. Salvador Dali, “Belleğin Azmi”, 1931	66
Şekil 16. Frida Kahlo, “Kırık Sütun”, 1944.....	66
Şekil 17. Marcel Duchamp, Otopotre, 1958.....	67
Şekil 18. Andy Warhol, Self Portrait, 1978.....	74
Şekil 19. Marcel Broodthaers “Pense-Bête 1964 (Çimen, 2019, s. 43).	74
Şekil 20. Marry Kelly, “Post Partum Document” 1976 (Çimen, 2019, s. 42).	75
Şekil 21. Rachel Whiteread, House, 1993, (Poyraz, 2010).....	76
Şekil 22. Sophie Calle, Uyuyanlar, 1979.....	76
Şekil 23. Ted Lawson, Ghost in the Machine, 2014.....	77
Şekil 33. Canan Tolon, “Alıdat”, 1993 (Bilmez, 2021, s.26).	82
Şekil 34. Hale Tenger, ‘Sandık Odası’, 1997 (https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/39-hale-tenger/works/9436-hale-tenger-sandik-odasi-1997-2015/).....	83
Şekil 36. Leonardo Ana Rahmi Çizimi	169
Şekil 35. Leonardo Cinsel İlişki Çizimleri.	169
Şekil 37. Leonardo da Vinci, Saint Anne ile Bakire ve Çocuk, 1510	171
Şekil 38. Salvador Dali, ‘William Tell’in Gizemi’, 1933 (Yedikardeş, 2018, s. 55).....	177

Şekil 39. Salvador Dali, ‘Accommodation of Desire’ (Arzunun Uyumunu).....	178
Şekil 40. Frida Kahlo, Umutsuz, 1945.....	179
Şekil 41. Louise Bourgeois, “The Destruction of the Father”, 1974, (Öztürk, 2018).....	181
Şekil 42. Louise Bourgeois, Küçük Kız (La Fillette), 1968 (https://www.sartle.com/artwork/fillette-louise-bourgeois).....	184
Şekil 43. Louise Bourgeois, “Maman”, 10 x 8,9 m, Bronz, 1999, (Cantekin, 2020, s. 41). ...	185
Şekil 44. Louise Bourgeois, “Spider”, 1997	187
Şekil 45. Louise Bourgeois, ‘Femme Maison’ 1940 (https://www.peramuzesi.org.tr/blog/bedenim-benim-heykelimdir-louise-bourgeois/1207)	188
Şekil 46. Russel Wrangle, ‘Stiletto ve Tavşan’, 2015 (Boz Sülüoğlu, 2019, s. 106).....	189
Şekil 47. Russel Wrangle, ‘Homoloji Teorisi’, 2016.....	190
Şekil 48. Russell Wrangle Homological Fetish 2016	191
Şekil 49. Joseph Beuys, “Felt Suit”, 1970.	193
Şekil 50. Joseph Beuys ‘Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Anlatılır?’ 1965 (Seven, 2022).	194
Şekil 51. Joseph Beuys. “Fat Chair” (Yağ Sandalyesi), 1963 (Ergür ve Çoban, 2021).....	195
Şekil 52. Cindy Sherman, ‘İsimsiz Film Kareleri #35’ (Untitled Film Still #35) 1979.....	197
Şekil 53. Cindy Sherman, ‘İsimsiz Film Kareleri #2’, 1977 (Delemen, 2014, s. 73).	197
Şekil 54. Cindy Sherman: İsimsiz, 2010 (Delemen, 2014, s. 74).	199
Şekil 55. Tracey Emin, With You I Want to Live, 2007	202
Şekil 56. Tracey Emin, Everyone I Have Ever Slept With, 1995.....	203
Şekil 57. Tracey Emin, “Yatağım”, (My Bed), 1998.	205
Şekil 58. Tracey Emin, ‘Homage to Edvard Munch ve All My Dead Children’, 1998. (https://www.artimage.org.uk/41172/tracey-emin/homage-to-edvard-munch-and-all-my-dead-children--1998).....	207
Şekil 59. Tracey Emin, <i>Suffer Love XI</i> , 2009, (Coor, 2015).	207
Şekil 60. Tracey Emin, ‘I Didn’t Expect’ 2002 (https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/292.2018/).....	209
Şekil 61: Marc Quinn, Self, 1991, (http://marcquinn.com/artworks/single/self-1991).	210
Şekil 62. Marc Quinn, Lucas, 2002 (May, 2006, s. 369).	211
Şekil 63. Marc Quinn, Cloned DNA Self Portrait (2nd perspective), 2001	212
Şekil 64. Self-Conscious, 2000 (http://marcquinn.com/artworks/single/cloned-dna-self-portrait-26.09.01-2nd-perspective Erişim tarihi 20.08.2021).	212

Şekil 65. Christian Boltanski, Personnes, 2010, Enstalasyon (Aytekin ve Tokdil, 2017, s. 76).	219
Şekil 66. Christian Boltanski, Monument Canada, 2010, Enstalasyon (Aytekin ve Tokdil, 2017).	220
Şekil 67. Halil Altındere ‘My Mother Likes Pop Art, Because Pop Art is Colorful’, 1998 (Koç, 2017, s. 36).	221
Şekil 68. Halil Altındere, 1997, “6 Kimlik”, değişebilir boyut. (Toptaş, 2017, s. 441).	222
Şekil 69. Nil Yalter “Şu Gurbetlik Zor Zanaat Zor” (1983).	223
Şekil 70. Nil Yalter, <i>Göbek Dansı Videosu</i> , 1975 (Toprak, 2018, s.221).	224
Şekil 71. Nil Yalter, Toprak Ev, 1974-1977 (Toprak, 2018, s.222).	224
Şekil 72. Danica Danic, Self Portrait, 2002 (https://danicadakic.com/works/selfportrait_02.php).	225
Şekil 73. Shirin Neshat, “Suskun” Allah’ın Kadınları Serisinden, 1996, (Yönsel, 2019).	226
Şekil 74. Shirin Neshat, ‘Women of Allah’ (1993-1997)	227
Şekil 75. Mustafa Ashier, “Ana”, Tahta Oyma, 1978 (Şahin, 2019, s.78).	228
Şekil 77. K1, ‘Buradayım’, 2018	231
Şekil 78. K1, ‘Buradayım’, 2018	236
Şekil 79. K1, ‘Otosansür’ 2019 (Videodan kesitler).	238
Şekil 80. K2, “Anne ve Kızları”, 54x47x57cm, Pişmiş Toprak, Saç, 2014	239
Şekil 81. K2, “İsimsiz”, 29x28x42 cm, Pişmiş Toprak, 2014	241
Şekil 82. K2, “İsimsiz”, 60x29x27 cm, Ahşap, 2008 /: K2, “Sütyen”, Metal, 2009	244
Şekil 83. K2, “İsimsiz”, 12x17x39 cm, Bronz, 2013	246
Şekil 84. K2, “İsimsiz”, 37x45x63, Polyester, 2011	247
Şekil 85. K2, “İki-iz”, 15x24x67, Polyester, 2010	249
Şekil 86. K2, “İsimsiz”, 30x20x66 cm, Alçı, 2020	250
Şekil 87. K3, UMay I, 35X50cm. Serigrafi, 2019.	253
Şekil 88. K3 Kişisel Mit Anlatımları III, 75x135cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2018.	254
Şekil 89. K3 Metamorfoz, Video Çalışması, 10sn. 2014.	254
Şekil 90. K3, Unheimlich-Poffh!, Ağaç Baskı, 2017.	255
Şekil 91. K3, Kovuluş, 95x125cm, Ağaç Baskı, 2018.	256
Şekil 92. K4, 2018, Dört Kapı Bir Oda, 4 adet ahşap kapı, ses düzeneği, ...	259
Şekil 93. K4, Belleğin İzdüşümü. Kasnak üzeri el yapımı kağıt ve led aydınlatma. 205 x 305 x 10 cm, 2016.	260
Şekil 94. K4, 2018, Hafıza Deposu (I), Çift kanal video, 2’30’’.	260

Şekil 95. K4, <i>Sığınak</i> . Çelik konstrüksiyon, aydınlar, fotoğraf, folyo ayna, 80 x 105 x 225 cm, 2020, ...	262
Şekil 96. K4, 2019, Eve Dönüş, bir uyku hali.. Video-loop.....	263
Şekil 97. K4, 2019, <i>Nefes</i> . Video-loop. (ekran görüntüsü).	264
Şekil 98. K5, Rahim,.....	267
Şekil 99. K5, Homogeneous 205x257x70 cm Amerikan bezi içinde elyaf ve işleme 2017-2018	268
Şekil 100. K5, X Performansı Video Kaydı, 2019.....	269
Şekil 101. K5, ALA, Çıta, Demir, ip, Kumaş, Naylon, Köpük, 5 metre,2021	270
Şekil 102. K5, Kelimeler Var Beni Oluşturan, Kumaş, iplik, boncuk, 14 dakikalık performans 2021	270
Şekil 103. K5, Akabe Serisi / 2021.....	272
Şekil 104. K5, Tahayyül, Kumaş, Elyaf, Karışık teknik 70x150x50cm.....	272
Şekil 105. K5, İktidar, Kumaş, Elyaf, Karışık Teknik, 50,80,20cm, 2020	273
Şekil 106. K5, Stairway To Heaven (sol), 2020/ Şekil 107. K5, Yusufçuk Avcım, (sağ) 2020	273
Şekil 108. K6, İsimsiz, 2020	276
Şekil 110. K6, Babasının Elindeki Yaşlılık Lekeleri, 20x20	280
Şekil 111. K6, IV. Fatma, tuval üzerine baskı ve keten tohum yağı, 35x50cm, 2021, ...	281
Şekil 112. K7, ‘Ve Kadını Yarattım’/ ‘Ve Yok Oldum’	285
Şekil 113. K7, ‘Ve Adamı Yarattım’/ ‘Ve Yok Oldum’	285
Şekil 114. K7, İsimsiz, Dijital, 2021 (sol) /Şekil 115. K7, İsimsiz, Dijital, 2021(sağ)	287
Şekil 117. K7, Sıradan Adam, Dijital Video, 2021.....	289
Şekil 118. K7, Korkan Adam, Dijital Video’dan ekran görüntüleri, 2021	289
Şekil 119. K8, İsimsiz, 2021 (sol) / Şekil 120. K8, İsimsiz, 2021 (sağ).....	290
Şekil 121. K8, İsimsiz, Dijital 2021 / Şekil 122. K8, İsimsiz, Dijital 2021	292
Şekil 123. K8, İsimsiz, Dijital, 2021.....	293
Şekil 125. K1, ‘Buradayım’, 2018	296
Şekil 126. K1, Sıradan, Video Performans, 2022 (etik kurallar gereği katılımcının yüzünün görünmediği anlar seçilerek ekran kaydı alınmıştır).....	296
Şekil 127. K1, İsimsiz, 2020	298
Şekil 128. K2, “İsimsiz”, 60x29x27 cm, Ahşap, 2008.....	300
Şekil 129. K3 Kovuluş, 95x125cm, Ağaç Baskı, 2018.....	304
Şekil 130. K3, UMay I, 35X50cm. Serigrafi, 2019.	305

Şekil 131. K3, Lütfen Sulayın! – Elma Ağacı, Enstalasyon, 2018.	306
Şekil 132. K3, Unheimlich-Poffh!, Ağaç Baskı, 2017.....	307
Şekil 133. K3 Metamorfoz, Video Çalışması, 10sn. 2014.....	308
Şekil 134. K4, Bellek. Osb plaka, 130 adet 41ml cam kavanoz, mühür, kağıt, kan. 150 x 100 x 8 cm, 2015.....	310
Şekil 135. K4, 2018, İsimsiz. Video, ekran görüntüsü (sol)	311
Şekil 136. K4, Günün Distopyası, video, 1’25’’, video ekran görüntüleri 2016 (sağ).....	311
Şekil 137. K4, Dört Kapı Bir Oda, 4 adet ahşap kapı, ses düzeneği, 87 x 87 x 212 cm 2018.....	312
Şekil 138. K4, Uzamsal Bellek. Çıkma pencere, sineklik üzeri el yapımı kağıt ve led aydınlatma. 12 x 70 x 97 cm, 2016, ...	313
Şekil 139. K5, ALA, Çıta, Demir, ip, Kumaş, Naylon, Köpük, 5 metre, 2021	314
Şekil 140. K5, Kelimeler Var Beni Oluşturan, Kumaş, iplik, boncuk, 14 dakikalık performans 2021	314
Şekil 141. K6, Leke, Tuval Üzerine Baskı ve Yağlı Boya, 41x29 cm, 2020.....	318
Şekil 142. K6, Kimlik (IV. Fatma), tuval üzerine baskı ve keten tohum yağı, 35x50cm, 2021	319
Şekil 143. K7, İsimsiz, Dijital, 2021 (sol) / Şekil 144. K7, İsimsiz, Dijital, 2021 (sağ)	321
Şekil 145. K7, Sıradan Adam, Dijital Video, 2021.....	322
Şekil 146. K7, Adımlar, Dijital video, 2021	322
Şekil 147. K7, Korkan Adam, Dijital Video, 2021 (Videodan kesitler, soldan sağa).....	323
Şekil 148. K8, İsimsiz, Dijital, 2021.....	324
Şekil 149. K8, İsimsiz, 2021 (sol).....	325
Şekil 150. K8, İsimsiz, 2021 (sağ).....	325

ÖZET

LİSANSÜSTÜ SANAT EĞİTİMİ PROGRAMLARINDA OTOBİYOGRAFİK İFADE OLANAKLARINA DAYALI ÇAĞDAŞ SANAT UYGULAMALARININ PSİKANALİTİK VE OTOETNOGRAFİK ANALİZİ

1960'lı yıllarda modernizmin bitmesiyle başlayan ve günümüzde de devam eden çağdaş sanatın oluşum nedenleri, modern dönemde gelişen akılcılık, teknolojik ilerlemeler, I. ve II. Dünya savaşları, kapitalizm gibi çok çeşitli toplumsal ve küresel olayların sorgulamalarıyla, yani postmodern teori ile aynı zeminde ortaya çıkmıştır. Çağdaş sanat, geleneksel sanattan farklı bir yaklaşım ortaya koyarak, her nesnenin sanatsal ürüne dönüşebildiği, biçimden çok içerik yapısının önem taşıdığı bir üslubu taşımaktadır. Çağdaş sanatta daha çok öne çıkan bireysel yaklaşımlar, öznel tavır, sanatta içeriğin biçime göre önem kazanması durumu ile birlikte, çağdaş sanatçıların eserlerinde ve sanat eğitimi öğrencilerinin sanatsal uygulamalarında, kendilik algısı ve 'ben'e, benliğe dair olgulara (otobiyografisine, benliğine, deneyimlerine vb.) ve yaşanan topluma dair unsurlar ve kültürel olgulara (otoetnografik verilere) daha fazla yönelme söz konusu olmuştur. Çağdaş sanatçıların, kendilerine/otobiyografilerine yönelmeye başlamalarında, modernite ile başlayan bireysellik düşüncesi, psikanalizin gelişmesiyle bellek konusunun dikkat çekmesi, postmodern kuramlarda bireyselliğe yapılan eleştirilerle biricikliğin mümkün olmadığı düşüncesi önemli etkenlerdir. Ayrıca postmodern kuramcı Derrida'nın ilk otobiyografik yapıtı olduğu kabul edilen Rousseau'nun 'İtiraf' yapıtını yapıbozuma uğratması ve kimlik konusunun önemli hale gelmesiyle bireysel deneyim üstünden ötekileştirilme durumunun yansıtılması gibi birçok nedenle çağdaş sanatçıların kendi otobiyografilerine yöneldikleri hatta bir itiraf etme kültürü oluştuğu, ilgili literatürde kuramsal olarak görülmektedir. Buna dayalı olarak da, araştırmada incelenen otobiyografik sanatsal ifadeye dayalı eserler üzerinden, çağdaş sanatın da, yaşamın bilinmeyen yönlerinin sanatsal bir sunumu, bireysel yaşamın özne nesne bütünlüğüne dayandığı ortaya koyulmaktadır.

Araştırmada otobiyografi kavramı incelenirken, hatırlama eyleminden dolayı bellek kavramı ve belleğin alt alanı olan otobiyografik bellek incelemeleri, epizodik belleğin bir alt bölümü olarak incelenmesi önem taşımaktadır. Kişinin tüm deneyimleri ve anıları bu bölümde mekan ve zaman bilgisi ile saklanmaktadır. Otobiyografik bellek, bireyin kendi yaşamı ile ilgili deneyimleri saklamasından ötürü benlik-kendilik algısını oluşturmaktadır. Bu noktada, otobiyografik ifadeye dayalı sanatsal uygulama ortaya koyarken bu belleğin ve

benlik-kendilik algısının kullanımı söz konusudur. Benlik konusu araştırma probleminde önemli bir kavram olarak, bireyin kim olduğunun bilgisi ve ötekilerle ilişkisiyle şekillenen bir yapıdır ve kişinin kendisine ve çevresine algısını düzenlemekte, güdülerini oluşturmada yardımcı olmaktadır. Araştırmada, otobiyografi kavramı bir araştırma yöntemi olarak kullanılmış, bu bağlamda otobiyografik eserleri olan çağdaş sanatçılar ve lisansüstü sanat eğitimi öğrencilerinin uygulamaları tespit edilerek, eserler üzerinde psikanalitik ve otoetnografik eleştiri yöntemi uygulanmıştır.

Araştırmada amaç; çağdaş sanatta, otobiyografik anı, kişisel belleğin ifade aracı olarak kullanıldığı eserleri saptamak, kuramsal incelemeler ışığında, otoetnografik ve psikanalitik eser eleştirisi ile elde edilen verilerin analizlerini yapmaktır. Araştırmada, seçilen otobiyografik eserleri ortaya koyan çağdaş sanatçıların yaratma süreçlerindeki otobiyografik olguları, psikolojik ve kültürel etkileri ortaya koymak ve bire bir görüşmeler yolu ile lisansüstü sanat eğitimi programlarında otobiyografik ifade olanaklarına dayalı çağdaş sanat uygulamaları ve otobiyografik eserlerin psikanalitik, otoetnografik analizi üzerine öğrenci görüşlerini saptamak da amaçlanmaktadır. Araştırmada kültürel olgular, kültürel kodlar, sosyal kimlik ve sosyal ilişkiler ağı incelenmekte ve psikanalitik yöntem analizinde ortaya çıkartılması hedeflenen, oto-biyografik anı belleği kullanımı, kişisel ve kolektif geçmişin dışavurumsal olarak sanatsal uygulamalarda ortaya koyulması, geçmişin-bilinçdışının yaratım sürecine etkileri incelenmektedir. Araştırmada, analiz yöntemi olarak kullanılan psikanalitik eser eleştiri yöntemi, sanatçıların üretim sürecindeki otobiyografisi ve psikik olguların çözümlenmesinde önem taşıyan bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Araştırmada, amaçlı örneklem oluşturularak otobiyografik ifadeye dayalı uygulamalar ortaya koyduğu tespit edilen sekiz (8) lisansüstü sanat eğitimi öğrencisi ile birebir görüşülmüştür. Araştırmacı tarafından, uzman görüşleri doğrultusunda hazırlanan görüşme formu ile pilot ve esas görüşme olarak öğrencilerin görüşleri alınmıştır.

Araştırmada, otobiyografik ifadeye dayalı uygulamalar üreten çağdaş sanatçıların ve lisansüstü sanat eğitimi öğrencilerinin, yaşadığı toplumdan ve kültürden etkilenmelerle de üretim yaptıkları, zaman zaman kişisel deneyimin bu kültürel ve toplumsal olgularla kesişerek sanatsal motivasyona dönüştüğü tespit edilmiştir. Araştırmada tespit edilen çağdaş sanatçıların eserlerinde ve lisansüstü sanat eğitimi öğrencilerinin uygulamalarında, etnografik açıdan önem taşıyan toplumun kültürel yapısı, sosyal düzeni ve kültürel yapı bakımından otoetnografik bilgilerin, benliğin aktarımı, otoetnografik verilerin simgesel biçim/sembol olarak yansımaları ve ötekinin etkileri bulgulanmıştır.

Araştırmada, Türkiye’deki lisansüstü sanat eēitim programları incelenmiş, otobiyografik ifadeye dayalı sanatsal üretimleri saēlayacak kuramsal ve uygulamalı derslerin yeterli sayıda olmadığı tespit edilmiştir. Çaēdař sanatta, ne çıkan bir sanatsal üretim biçimi olan otobiyografik ifadeye dayalı aēdař sanat incelemelerinin ve içeriklerin, aēdař sanat eēitiminin de gerekliliklerinden biri olduēu, aēdař eēitimde de sanatsal üretimler ve düşünsel açıdan lisansüstü sanat eēitimi ērencilerine katkıları olacağı ortaya koyulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Otobiyografik Bellek, Otobiyografik Analiz, Otobiyografik aēdař Sanat Uygulamaları, Psikanalitik, Otoetnografik Analiz, Lisansüstü Sanat Eēitimi.



ABSTRACT

PSYCHOANALYTIC AND AUTOETHNOGRAPHIC ANALYSIS OF CONTEMPORARY ART PRACTICES BASED ON POSSIBILITIES OF AUTOBIOGRAPHICAL EXPRESSION IN POSTGRADUATE ART EDUCATION PROGRAMS

The reasons for the formation of contemporary art, which started with the end of modernism in the 1960s and continues today, emerged in the same way of thinking with postmodern theory, with the questioning of various social and global events such as rationalism, technological advances, the first and second world wars, and capitalism. By putting forward a different approach from traditional art, contemporary art has a style in which every object can be transformed into an artistic product, in which the content structure is more important than the form. With the individual approaches, subjective attitude, and the fact that the content gains importance over the form in contemporary art, the self-perception and 'me', the facts about the self (his autobiography, self, experiences, etc.) and elements of the society and cultural facts (autoethnographic data) have been more focused.

The idea of individuality that started with modernity, the attention to memory issue with the development of psychoanalysis, and the thought that uniqueness is not possible with the criticisms of individuality in postmodern theories are important factors for contemporary artists to turn to themselves or their autobiographies. The pertinent literature also claims that contemporary artists use their autobiographies for a variety of purposes, including deconstructing Rousseau's "Confessions," which is acknowledged as the first autobiographical work of the postmodern theorist Derrida, and reflecting the alienation situation through personal experience as the issue of identity becomes significant. Based on this, it is revealed that contemporary art is an artistic presentation of the unknown aspects of life, based on the subject-object integrity of individual life, through works based on autobiographical artistic expression examined in the research.

While examining the concept of autobiography in the research, it is vital to examine the concept of memory due to the act of remembering, and the examination of autobiographical memory, which is a sub-field of memory, as a sub-section of episodic memory. All experiences and memories of the person are stored in this section with the knowledge of space and time. Autobiographical memory constitutes the self-perception of the individual because it stores the experiences related to his own life. At this point, the use

of this memory and self-perception is in question while presenting an artistic practice based on autobiographical expression. As an significant concept in the research problem of the self, it is a structure that is shaped by the knowledge of who the individual is and his relationship with others, and it helps to regulate the perception of oneself and the environment, and to create motives. The idea of autobiography was used as a research methodology in this study. In this context, the practices of contemporary artists and postgraduate art education students who have autobiographical works were determined and psychoanalytic and autoethnographic criticism methods were applied on the works.

The purpose of the research; in contemporary art, to identify the works in which autobiographical memory and personal memory are used as a means of expression, to analyze the data obtained by autoethnographic and psychoanalytic work criticism in the light of theoretical studies. In this research, it is also aimed to reveal the autobiographical facts, psychological and cultural effects in the creation processes of contemporary artists who reveal selected autobiographical works, and to determine student views on the psychoanalytic and autoethnographic analysis of autobiographical works and contemporary art practices based on autobiographical expression possibilities in postgraduate art education programs through one-to-one interviews. In addition, cultural phenomena, cultural codes, social identity and social relations network are examined and the use of auto-biographical memory, which is aimed to be revealed in psychoanalytic method analysis, the expression of personal and collective past in artistic practices, the effects of the past-unconscious on the creation process are examined. In the research, the psychoanalytic work criticism method, which is used as an analysis method, is used as an important method in the analysis of the artists' autobiography and psychic phenomena in the production process. In the study, eight (8) postgraduate art education students who were determined to demonstrate practices based on autobiographical expression were interviewed individually by creating a purposeful sample. With the interview form prepared by the researcher in line with expert opinions, students' opinions were taken as pilot and main interviews.

Within the scope of this thesis, it has been determined that contemporary artists and postgraduate art education students who produce applications based on autobiographical expression also produce by being influenced by the society and culture they live in, and from time to time personal experience intersects with these cultural and social phenomena and turns into artistic motivation. In the works of contemporary artists identified in the research and in the practices of postgraduate art education students, the cultural structure, social order and cultural structure of the society, which is significant in terms of ethnographic

importance, the transfer of autoethnographic information, transference of self, the reflection of autoethnographic data as figurative form/symbol and the effects of the other have been found.

In this research, postgraduate art education programs in Turkey were examined and it was determined that the theoretical and practical courses that would provide artistic productions based on autobiographical expression were not sufficient. It has been revealed that contemporary art studies and content based on autobiographical expression, which is a prominent form of artistic production in contemporary art, is one of the requirements of contemporary art education, and will contribute to postgraduate art education students in terms of artistic production and thought in contemporary education.

Keywords: Autobiographical Memory, Autobiographical Analysis, Autobiographical Contemporary Art Practices, Psychoanalytic, Autoethnographic Analysis, Postgraduate Art Education.

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1 Problem Durumu

Çağdaş sanat, Türkçe'ye İngilizce 'Contemporary Art' kelimesinin karşılığı olarak girmiştir. Fakat bu kavram, terminolojisi ve içerisinde bulundurduğu anlam bakımından tartışmalara neden olmuştur. Bunun nedeni 'Contemporary Art' kelimesinin aynı zamanda 'Güncel Sanat' olarak algılanması ile şu anı işaret ettiği konusunda tartışmalardır (Durmaz, 2018). Çağdaş sanat konusunda çeşitli kaynaklarda, çeşitli tarihlendirmeler bulunmaktadır. Ancak, Yılmaz, bu konuda çağdaş sanat ile güncel sanat arasında bir farklılık olmayacağından söz etmekte ve bu terimin iki kavrama da karşılık geldiğini söylemektedir (Yılmaz, 2012). Güncel sanatın şu anı işaret eden ve genişleyen bir bağlantıya sahip olduğu düşünülürse, çağdaş sanatın mevcut genişleyen yanıyla güncel sanatı kapsadığı kabul edilebilir (Coşkun Onan, 2016). Bir genelleme yapıldığında, çağdaş sanatın, Modernizm'in bittiği, yani Postmodernizm'in başladığı, tarihlerde başladığı kabul edilmektedir (Durmaz, 2018).

Çağdaş sanat kavramı kelime olarak incelendiğinde ise, çağdaş; aynı çağda yaşayan, çağcıl, asri, muasır ve bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan, çağcıl, uygarca gibi anlamları işaret etmektedir (TDK, 2011). Çağdaş kavramı içerisinde bulundurduğu '-daş' eki ile o çağa uygun benzerlikleri aynı kapsama alarak tarihsel bir süreci anlatmaktadır (Coşkun Onan, 2016). Yanına sanat kelimesini aldığında bu sıfat, 1960'lı yıllarda modernizmin bitmesiyle başlayan ve günümüzde de devam eden sanat hareketlerini tanımlayan bir sıfat haline gelmektedir.

Çağdaş sanatın ortaya çıkmasının temelleri ise, moderniteye inancın sarsılması ile gerçekleşmiştir. Modern düşünce; tarihsel olarak irdelendiğinde bilim ve teknoloji bakımından yaşanan en büyük değişim olarak kabul edilmektedir. Modernite ile inançsal sistemlerin ve geleneksel toplum düşüncelerinin yerini akıl ve bilim almış ve bunların odağında bir yaşam biçimi gelişmiştir. Böylelikle tarih boyunca karanlık uykuda olan insan aklının uykusundan uyandığı kabul edilmiştir (Demir, 2005). Düşünceye gerçekleşen bu gelişmeler, öncelikle teknolojiyi, sonrasında ise sanatı da etkilemiştir. Özellikle fotoğraf makinası ve seri üretimin ilerlemesi sanatı etkileyerek sanatçının iç dünyaya yönelmesine neden olmuş, bu da sanatçının sanatsal tavrında değişikliğe neden olmuştur. Fakat, 20. Yüzyıl'a girilmesiyle birlikte modern düşünceye olan inanç, yaşanan iki dünya savaşı, Nazi

Soykırımı, Kapitalizm, atom bombası tehdidi, sömürgecilik vb. birçok sarsıcı olaydan etkilenerek, akılcılığa ve bilime olan inancın sorgulanmasına neden olmaya başlamıştır.

20. Yüzyıl'ın başlarında yaşanan bu sarsıcı gelişmeler, yalnızca Modern düşünceye olan inancı sarsmamış, sanatta da büyük bir kırılmaya neden olmuştur. Böylelikle sanatçılar, çeşitli avangard akımlara yönelmiş, hatta anti sanat düşünceleriyle sanatsal faaliyet ve uygulamalar ortaya koymaya başlamıştır. Sanatçıların bu sıra dışı sanat tavrı aslında 1960 sonrası günümüz çağdaş sanatının temelleri olarak kabul edilmektedir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997).

1960'lı yıllarda kullanılmaya başlanan çağdaş sanat kavramı, kavramsal alt yapısı olan, gelenekseli reddeden gibi gözüke de, aslında geçmişi kaynak olarak kullanan bir yapıya sahiptir. Böylelikle çoğulcu bir yapıya ve her türlü pratiğe açıktır. Çağdaş sanatta, resmin duvarda, heykelin kaide üstünde olmasını gerektirmeyen bir bakış açısı bulunmaktadır. Çağdaş sanatın birçok farklı alanı içinde barındıran (disiplinlerarası), hızla evrilen/gelişen ve sınırları olmayan bir yapısı bulunmaktadır. Bu nedenle çağdaş sanatın medyum olanakları oldukça geniş bir yelpazeye sahiptir (Durmaz, 2018).

Çağdaş sanat, plastik sanatlarda bireyci, özgün, çeşitli kaynaklardan ayırım yapmadan etkilenebilir ve faydalanmaya yatkın, çarpıcı özellikleri olan bir üsluplar bütünü olarak kabul edilmektedir (Büyükkol, 2013). Çağdaş sanatta bu her kaynaktan faydalanma koşulu ve bireyci olma düşüncesi sanatçıyı da, zaman zaman kendisine yönelmeye itmiştir. Kendisine yönelen sanatçı, kendi özyaşam öyküsünden yola çıkarak eserler ortaya koymaktan çekinmemiştir. Bu noktada, özellikle edebiyatta bir yazın türü olan biyografi ve otobiyografi, sanatta farklı bir ifade olanağına dönüşmüştür.

Sözcük olarak irdelendiğinde, kelimeye oto (ing. auto) ön eki, 'öz'ü yani ben anlamını vermektedir. Bu 'ben', kendisinin bilincinde olan bir "ben'i" işaret etmektedir. 'Bio' sözcüğü kendisinin yaşamının devamlılığı anlamına gelmekle birlikte, 'oto' ve 'bio' sözcüklerinin birleşimi bireyin kendi yaşamı ile kurduğu ilişki anlamına gelmektedir. Biyografi kelimesindeki 'Grafı' sözcüğü ile bir olayın türlü durumlarını gösterme anlamını tümceye katarak, kişinin kendi hayatıyla kurduğu ilişkinin bilinçli ve zahmetli bir şekilde kurgulanması anlamını katmaktadır (Koruç, 2018). Otobiyografi, kişinin öz yaşam öyküsünü başkalarıyla paylaşmasıdır. Bu nedenle kişinin tarafsız ve objektif olması mümkün değildir. Otobiyografi ve biyografinin en genel anlamda amacı; insanı insana tanıtmak olarak kabul edilmektedir.

Otobiyografik çalışmalar benliğin geçmişini başkalarına göstermeyi hedeflemektedir. Kurgu oluşturulurken benlik, geçmiş olay örgüleri anlatılarak ya da olay

içerisinde gibi anlatılmak koşulu ile izleyici/okuyucu üstünde etki yaratacak şekilde verilmektedir. Geçmişin kurgusu verilirken bununla birlikte benlik ve benliğin kurgusu da verilmektedir. Bu şekilde yaşanan geçmiş bir tiyatro oyununa dönüşmüş olmaktadır. Bu kurgu, kronolojik olarak yaşanmış olan gerçekliğe bağlı, yazarın beklenti ve duygularıyla bağlantılı şekilde oluşturulmaktadır (Meşe, 2012). Otobiyografinin biyografiden farkı ise, otobiyografik eserde ele alınan kişinin yazar ile aynı olmasıdır. Bu bağlamda, yapıtta kendisini özne olarak tanımlayan yazar, aynı zamanda nesne olarak da tanımlamaktadır (Koruç, 2018).

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, görsel sanatlarda otoportre türünde ve sanatçıların kendi geçmişini izleyiciye sunmak adına ortaya koyduğu eserler otobiyografik sanat çalışmaları olarak kabul edilmektedir (Koruç, 2018). Sanat tarihinde otoportre türü anlayışı her dönem kendisine yer bulmuştur. Ancak, Rönesans Dönemi'yle birlikte insan önem kazanmış, otoportrelerinde sanatçılar kendi benliklerini, duygu ve düşüncelerini de esere katarak otobiyografik esere dönüştürmüşlerdir. Modern sanatla plastik sanatlarda yaşanan dönüşümle ifade şekilleri değişse de, otoportre anlayışı hep kendisine yer bulmuştur. Çağdaş sanatta da otoportre kendisine yer bulmaktadır. Fakat, çağdaş sanatta yeni malzeme olanaklarının da sanata girmesiyle ve ifade şekillerinde yaşanan dönüşümle birlikte bu döneme kadar olan sanat biçiminin dışına çıkılmaya başlanmıştır. Sanatçılar bu dönemde hem belirli kuramsal alt yapılardan etkilenmiş, hem de kendi özyaşam öykülerinden kesitleri olarak izleyiciye sunmayı tercih etmişlerdir. Bunu yaparken bazen anlatımcı olmayı tercih etmişler, bazen de anlamı doğrudan vermeden, bunu işaret edecek göstergelerle bu anlatımı gerçekleştirmişlerdir. Bu noktada otobiyografik anılar sanatçının beslendiği bir kaynak olmuş ve önem kazanmaya başlamıştır. Bu sanatçıların eserlerini doğru okuyabilmek adına, onların yaşam öykülerini bilmek büyük önem taşımaktadır.

Otobiyografik anlatım, bireyin kendisini başkalarına sunmak olduğundan, bu sunum sırasında bilişsel süreçler de aktarılmakta, bellekteki özyaşamsal anılara serüvende geçmişe ilişkin iz bırakan anılar (travmalar) da ortaya çıkabilmektedir. Bu bağlamda bellek ve otobiyografik bellek araştırmaları, psikoloji alanının önemli inceleme konularından biridir.

Psikoloji alanında; otobiyografik bellek yani anısal (episodic) bellek, deneyimlenen olayların ve zamanlarının saklandığı bellek ve dünya hakkında sembolik bilgilerin saklandığı bellek olan semantik (semantic) bellek olmak üzere iki bölüme ayrılmaktadır. Otobiyografik bellekte kişinin semantik bilgileri, yani kendilik hakkındaki bilgileri ve kişisel anıları oluşturan bilgiler bulunmaktadır (Sarp ve Tosun, 2011). Sanatçı ise genellikle sanat eserini üretirken bu anı ağlarından verileri çekmeye başladığında travmatik olan anıları çekmeyi

tercih etmektedir. Çünkü amaç; bu travmatik anıları gün yüzüne çıkartarak bunlarla yüzleşmek ve hesaplaşmaktır. Aynı zamanda da ürettiği esere, sanat için çok önemli bir olgu olan kendinden bir şey katma eylemini de gerçekleştirmektedir.

Çağdaş sanat içinde otobiyografik ifade olanaklarını kullanma ve buna ilişkin eserler üretme oldukça önem kazanmış olmasına karşın, ilgili yayın ve literatür incelendiğinde bu konuda çok sınırlı araştırma bulunmaktadır. Çağdaş sanatçılar için büyük öneme sahip yaşamsal verilerin esere katılması, başlı başına incelenmesi gereken bir problem durumudur. Ancak, çağdaş yaşam içerisinde, çağdaş sanatçıların eserlerinde de olduğu gibi, çağdaş sanat eğitiminde de, çağdaş otobiyografik ifade olanakları ile bağlantılar ve etkilenmelerle, lisansüstü sanat öğrencilerinin de sanatsal çalışmalarında, tasarımlarında, bireysellik, öznelik öne çıkabilmektedir. Bununla ilintili olarak da yaratıcı süreçte psikolojik olgular öne çıkabilmektedir. Bu nedenle, araştırmada, örneklem grubuna alınan lisansüstü sanat eğitimi öğrencilerinin otobiyografik ifade olanaklarına sahip çağdaş sanatsal uygulamaları ve bunları üretme süreçleri üstünde psikanalitik çözümleme yapılmakta, bu psikolojik incelemelerle birlikte, dışsal faktör olarak kültür olgusunun kişisel deneyimle kesişmesinin yaratma sürecindeki etkilerinin tespiti için ise otoetnografik analiz uygulanmaktadır.

Psikanalitik kurama göre, insanın kişiliğinin tamamını oluşturan psişesindeki tüm hesaplaşmaların ortaya çıkarılması için, bastırılmış ve bilinçdışında olanın gün yüzüne çıkartılması gerekmektedir. Otobiyografik anı ağlarının sanatta kullanılması da, bu yönden benzerlik göstermektedir. Sanat eseri üstünde psikanalitik çözümleme yöntemi de sanat eseri üstünde bilinçdışı ve geçmişe ait öğeleri bulmayı ve sanatçının dışavurumunu ortaya çıkarmayı hedeflemektedir.

Sigmund Freud, konuşma tedavisi yöntemi ile psikanalitik yöntemin öncüsüdür. 1922 yılında, psikanalitik yöntemi üç bölümde tanımlamıştır;

1- psikanalitik yöntem bilinçaltına odaklanan bir disiplindir, 2-bu yöntem sinir bozukluklarının tedavisinde kullanılabilir, 3-sanat tarihi edebiyat ve felsefe gibi birçok disiplinde kullanılabilecek bir araştırma yöntemidir. Freud’a göre; bilinçaltı ve baskılama birbiriyle ilişkili kavramlardır. Baskılama bilinçaltının bir bölümüdür. Bilincin bir şeyi tehlikeli, toplumsal bir tabu, vb. şekillerde algılaması için bilinçaltından dürtü gelmesi gerekmektedir (Barret, 2015). Bu noktada dürtü kavramı; “bedensel veya ruhsal dengenin değişmesi sonucu ortaya çıkan ve canlıyı türlü tepkilere sürükleyebilen içten gelen gerilim” olarak tanımlanabilir (TDK, 2011).

Bilinçaltı, bilinçten tamamen bağıni koparmasa da, aklın bilinçsiz kısmıdır. Bilinç ve buna bağlı olarak eylemleri etkilemekte fakat, yoruma doğrudan açık olmamaktadır. Bu

nedenle bilinçaltı analiz edilmelidir (Barret, 2015). “Freud, konuşan özneyi bilinçaltı (İlkel benlik) ile akılcı düşüncenin hem de bilincin (Süperego) ilkel benlikle (ego) yaşadığı uzlaşma ve çatışma arasında bölünmüş biri olarak tanımlar. Ego, bilinçaltının arzularını çarpıtır ya da gizler” (Barret, 2015: 114). Freud için psikanalitik yöntem ile öznenin hayat hikayesi bir metine dönüşerek yorumlanmaktadır (Barret, 2015). Psikanalitik yöntem korkuyu açıklayarak onun dayandığı temelleri anlamayı hedeflemektedir. Korkunun utanma ya da tiksinti ile karşılaşması her zaman vardır. Bunun nedeni bilinçaltındaki çağrışımların hoşlanıyorken diğer bölümünün hoşlanmaması psikanalitik yöntem ile bilinçaltı sebepleri analiz etmeye itmiştir. Psikanalitik yöntemle, korku, tiksinti vb. duyguların çocukluk ya da daha yakın dönem bir takım anıların ya da travmaların tekrar yaşanmasından kaynaklı olduğunu belirtilmektedir (Bedir Erişti, 2017).

Sanatçıların da otobiyografik ifade olanaklarını kullanarak geçmişle hesaplaştıkları eserleri ve lisansüstü sanat eğitim programlarında otobiyografik ifade olanaklarının kullanıldığı öğrenci uygulamaları, psikanalitik yöntem analizine uygun bulunmuştur. Bu bağlamda, temel amacı bilinçaltını oluşturan geçmişin ortaya çıkartılması olan psikanalitik analiz yönteminden, lisansüstü sanat eğitim programlarında otobiyografik ifade olanaklarına dayalı çağdaş sanat uygulamaları üstündeki çözümleme ve yorumlamalarda faydalanılmaktadır. İlgili yayın ve literatür tarandığında, otobiyografik ifade olanaklarını inceleyen araştırmalar kısıtlı sayıda olmasına karşın, çağdaş sanatta otobiyografik eserler ve lisansüstü sanat eğitim programlarında otobiyografik ifade olanaklarına bağlı olarak gerçekleştirilen çağdaş sanatsal uygulamaları üstünde, psikanalitik yöntem analizi uygulayan bir araştırmaya rastlanmamıştır. Psikanalitik analiz yönteminin seçilmesinin öncelikli nedenini bu oluşturmaktadır.

Toplumun bir parçası olan sanatçı, toplum ile ve toplumsal yapının oluşturduğu kültürle iletişim içerisinde olduğu sürece yaşadıkları, onun zihninde ve psikolojisinde etki bırakarak otobiyografik bir olay olarak sanatında da yerini almaktadır. Bu bağlamda toplumsal açıdan kültürü oluşturan olayların da şekillendirdiği çağdaş sanatçı kimliği ve eserleri üstünde ve aynı zamanda lisansüstü sanat öğrencilerinin, otobiyografik çağdaş uygulamaları üstünde de otoetnografik analiz yapmak, bu araştırmayı desteklemektedir. Çünkü, sanatsal ifadeler, sanatçı için bir iletişim dilidir; çağdaş sanatçı sosyal olarak çağdaş toplumdan ve kültürel etkilerden/olaylardan etkilenecek otobiyografik anıya dönüşen olayları bir dil olarak çağdaş sanat eseri aracılığıyla izleyiciye ulaştırmaktadır. Bu nedenle otobiyografik uygulamalar üstünde, çağdaş toplum ve toplumun kültürünün etkilerinin

analizi (otoetnografik analiz) yapılmaktadır.

Etnografi kavramı, kelime kökeni olarak, Yunanca insan, soy aşiret ve ulus anlamlarına gelen ethno kelimesiyle, tanımlama, tasvir etme, yazı anlamlarına gelen grafi kelimesinin birleşiminden ortaya çıkmış bir kavramdır (Uzal, 2016 ve Arda 2020). Etnografi en genel anlamda, topluluğun ilişki ve davranışlarını inceleyerek; belgelenmesi ve yorumlanması şeklinde tanımlanmaktadır (Uzal, 2016). Hancock’a (2004) göre “Antropoloji geleneğini yansıtan kültür analizi (etnografya/ethnography) bireysel algı ve davranışın ne olduğu kadar toplumsal davranış, yapı, işleyiş, değerler, normlar gibi kültürel öğelerin tanımlı ve analizi üzerine odaklanmaktadır” (aktaran Yıldırım ve Şimşek, 2016, s: 67).

Etnografi toplulukların gündelik yaşamını derinlemesine incelemeye dayanmaktadır (Burhan, 2018). Başka bir deyişle, etnografi bireylerin doğal ve yaşam ortamlarında durumlarını araştırmayı amaçlayan metodolojidir. Derin mülakatlar ya da gözlemlerle bu bireylerin dünyasına ilişkin bilgi alınır ve anlanan duygulanımlar rapor edilmektedir (Akın, 2019). Etnografi, bir topluluğun kültürünü analiz etmek adına yapılan bilimsel araştırmaların tümüdür ve nitel bir araştırma yöntemidir. Bu bağlamda, etnografinin kültürel bir bütünlükle araştırmayı çözüme ulaştırması amaçlanmaktadır (Kartarı, 2017).

Otoetnografi, sosyal ve kültürel açıdan kişinin kendi yaşam deneyimini ele almasıdır. Otobiyografi ve etnografinin birleşerek yeni bir araştırma biçimi oluşturduğu alandır (Gürtekin ve Kaygan, 2018). Otoetnografi, etnografinin kişisel olarak ortaya koyulan biçimidir. Bu açıdan otobiyografiden ayrılmaktadır. Ellis ve Bochner’e (2000) göre; “otobiyografinin bireysel bağlamlarının kültürel kökenlerle ilişkilendirildiği noktada otoetnografi karşımıza çıkar. Otoetnografik bakış çerçevesinde etnografik açılar kişisel deneyimlerle ilişkilendirilir. Ancak burada etnografik yansıtmadan çok otoetnografik olarak kültürel ve etnik kökenlerin kişisel deneyimle ne şekilde ilişkilendirildiği ve ne şekilde yorumlandığı önem taşır” (aktaran Bedir Erişti, 2017, s. 159).

Otoetnografik araştırmalar, kişisel bir anlatı çeşidi olmasına karşın, hikâye anlatımının ötesinde, gerçekleri ve bilimsel yorumlamaları kapsayan araştırma yöntemidir. Araştırma sırasında, gözlem, görüşme, özdeşünümsel yazım, belgeler gibi çoklu kaynaklara dayanmaktadır. Otoetnografide, otobiyografinin içsel bakışı ve etnografinin dışsal bakışı bir aradadır. Objektiflik ve tarafsızlık yerine otoetnografik araştırmada öznellik ve ilişkilendirme bulunmaktadır (Ata, 2016). Otoetnografi, benliği ve kültürü bir araya getirerek sunmaya çalışmaktadır. Otoetnografi, özneliği, duyguları ve araştırmacının araştırmada etkisini önemsemektedir (Ceyhan, Özbaş-Anbarlı ve Ova, 2017). Ayrıca, otoetnografinin

benliği sosyal bir bağlama yerleştiren bir öz anlatı biçimi olduğu belirtilmektedir (Uğuz Arsu ve Tekindal, 2021).

Araştırmada, çağdaş sanatta otobiyografik ifade olanaklarına dayalı çağdaş eserler incelenmekte, ardından lisansüstü sanat eğitim programlarında otobiyografik ifade olanaklarına dayalı olduğu net olarak belirlenen, çağdaş sanat uygulamaları tespit edilmektedir. Otobiyografik ifade olanaklarına sahip çağdaş sanatçı eserlerindeki hesaplaşmaları daha doğru okuyabilmek ve lisansüstü sanat eğitimi öğrencilerinin özyaşamsal öykülerini ortaya çıkarabilmek adına seçilen uygulamalar üstünde psikanalitik ve otoetnografik analiz yöntemi uygulanmaktadır.

Araştırmada öncelikle, çağdaş otobiyografik ifade olanaklarına dayalı sanatsal uygulamaların psikanalitik ve otoetnografik çözümlemelerinde, uygulamaların oluşturucusu olarak, yaratıcı ‘öz’ e sahip, ruhsal ve bedensel bir bütün olan bireyler yani lisansüstü çağdaş sanat eğitimi alan öğrencilerle yapılan birebir görüşmeler, önemli veri kaynaklarını oluşturmaktadır. “Bireye ilişkin motiv, alışkanlıklar, nitelikler, tutumlar, duygular, değerler, düşünce ve davranış kalıpları kişiliği oluşturan tüm nitelikler ‘psikolojik’ süreç ve işlevlerin (mine) ve ‘nörolojik’ sistemlerin (body) ortak etkileşiminin bir ürünüdür” (Özgüven, 1999: 289). Bireye ilişkin bu niteliklere dair görsel ve sözel verilerin çağdaş sanat eserine ve sanatsal uygulamaya aktarımı, “psikobiyojik yapı” olarak da tanımlanan bir kişilik yapısından kaynaklı en önemli otobiyografik olguları sunmayı kapsamaktadır.

Çağdaş sanatta, otobiyografik anı, kişisel belleğin ifade aracı olarak kullanıldığı eserleri saptamak, otoetnografik ve psikanalitik çerçevede kuramsal incelemeler sonucu elde edilen veriler ışığında, tespit edilen eserlerin ve öğrenci uygulamalarının analizlerini yapmak, ayrıca bu şekilde, seçilen eserleri ortaya koyan sanatçıları, yaratma süreçlerindeki otobiyografik olguları, psikolojik ve kültürel etkiler açısından incelemek ve de buradan ulaşılabilecek sonuçlarla, lisansüstü sanat eğitimi programlarında otobiyografik ifade olanaklarına dayalı çağdaş sanat uygulamaları ve psikanalitik, otoetnografik analizi üzerine öğrenci görüşlerini saptamak problem durumunu oluşturmaktadır. İlgili yayın ve literatür tarandığında, çağdaş sanat eğitiminde otobiyografik verilerin uygulamalar üzerinde tespiti, analizi ve yorumlanması üzerine Türkiye’de benzer bir çalışmanın var olmaması, araştırma için problem durumunu oluşturmuştur. Bu bakımdan yapılan araştırmanın alana katkı sağlaması hedeflenmektedir.

1.2 Amaç ve Önem

Araştırmanın amacı; çağdaş sanatta, otobiyografik anı, kişisel belleğin ifade aracı olarak kullanıldığı eserleri saptamak, otoetnografik ve psikanalitik çerçevede kuramsal

incelemeler sonucu elde edilen veriler ışığında, tespit edilen eserlerin ve öğrenci uygulamalarının analizlerini yapmaktır. Ayrıca bu şekilde, seçilen eserleri ortaya koyan sanatçıları, yaratma süreçlerindeki otobiyografik olguları, psikolojik ve kültürel etkiler açısından incelemek ve de buradan ulaşılabilecek sonuçlarla, lisansüstü sanat eğitimi programlarında otobiyografik ifade olanaklarına dayalı çağdaş sanat uygulamaları ve psikanalitik, otoetnografik analizi üzerine öğrenci görüşlerini saptamak amaçlanmaktadır.

Araştırmada, öncelikle yaratıcı birey hakkında otobiyografik olgulara dair bilgi almada en temel ve doğal kaynaklardan biri, bireyin (sanatçı ve lisansüstü sanat eğitimi alan öğrenci) kendisi olmaktadır.

“Sürekli ve yaşantısal olarak kendisini gözlemesi nedeni ile, birey kendisi hakkında önemli bir bilgi kaynağı olmaktadır. Self-Report teknikleri bireylerin duyguları, düşünceleri, değer yargıları ve davranışları ile ilişkili olarak “kendilerini” anlattıkları teknik ve yaklaşımlardır. Bu tekniklere bir grup olarak “Kendini Anlatma Teknikleri” (Self Report) denmektedir. Bireylerin kendileri hakkında belirttikleri bilgiler, onların kendileri hakkındaki algılarını ifade eder. Bireye ilişkin bilgi toplama tekniklerinden görüşme, envanterler, anketler, otobiyografi gibi yaklaşımlar bu gruba girer” (Özgüven, 1999: 291).

Araştırma, çağdaş sanatta otobiyografik ifade olanaklarının kullanıldığı eserler üstünde psikanalitik ve otoetnografik çözümleme yapılması, farklı sanat eğitimi kurumlarında verilen lisansüstü sanat eğitiminde bu konuda sanat uygulamaları, lisansüstü sanat eğitimi programlarında otobiyografik ifade olanaklarına dayalı çağdaş sanat uygulamaları ve psikanalitik, otoetnografik analizi üzerine öğrenci görüşlerinin de incelenmesi bakımından alana katkı sağlayacaktır. Çağdaş sanatta otobiyografik ifade olanakları saptanarak, psikanalitik ve otoetnografik çözümleme yapılması bakımından literatürde benzer bir çalışma bulunmamaktadır. Araştırmanın daha sonra ortaya koyulacak araştırmalara bu anlamda referans olması beklenmektedir. Sanat uygulamaları üstünde psikanalitik ve otoetnografik çözümleme yapılması bakımından, ilgili literatüre sağladığı katkı açısından yapılan bu araştırma önem taşımaktadır.

1.3 Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri

Araştırmada, çağdaş sanatta otobiyografik bellek anılarının, kişiye ilişkin olguların, sanatsal ifade biçimi olarak kullanıldığı eserler, psikanalitik ve otoetnografik yöntemlerle incelenmektedir. Bu bağlamda araştırmanın problemini, çağdaş sanat çerçevesinde otobiyografik ifade olanaklarının psikanalitik ve otoetnografik açıdan çözümlemesiyle birlikte, lisansüstü sanat eğitimi veren kurumlarda, otobiyografik ifade olanaklarının kullanıldığı lisansüstü sanat uygulamalarının psikanalitik ve otoetnografik analizi ve lisansüstü sanat eğitimi programlarında otobiyografik ifade olanaklarına dayalı çağdaş sanat

uygulamaları ve psikanalitik, otoetnografik analizi üzerine öğrenci görüşleri oluşturmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın problem cümlesi “lisansüstü sanat eğitimi programlarında otobiyografik ifade olanaklarına dayalı çağdaş sanat uygulamalarının psikanalitik ve otoetnografik analizi nasıldır?” şeklinde belirtilmektedir.

1.4 Alt Problem Cümleleri

1. Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanaklarının Kullanıldığı Eserler Üzerinde Psikanalitik Yöntem Analizi
2. Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanaklarının Kullanıldığı Eserler Üzerinde Otoetnografik Yöntem Analizi
3. Lisansüstü Sanat Eğitim Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamaları Üzerinde Psikanalitik ve Otoetnografik Analiz
4. Lisansüstü Sanat Eğitim Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamalarına İlişkin Ders İçeriklerinin İncelenmesi.
5. Lisansüstü Sanat Eğitimi Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamaları ve Psikanalitik, Otoetnografik Analizi Üzerine Öğrenci Görüşleri.

1.5 Varsayımlar

Çağdaş sanatı işaret eden dönem bazı kaynaklara göre değişiklik gösterse de çoğunlukla 1960 ve sonrası olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle araştırmada çağdaş sanatın 1960 ve sonrası dönemi işaret ettiği varsayılmaktadır.

1.6 Tanımlar

Ambivalan: ikizli duygu durumu, zıt şeyleri isteme

Amnezi: hafıza kaybı çeşididir. Amnezisi olan birey hafıza oluşturma ve bilgi öğrenme sıkıntısı yaşamaktadır.

Anlak: zeka

Baskı: “İçgüdüsel dürtülerin insanın isteği dışında "bilinçdışında" tutulması ve bilince çıkmalarının önlenmesi” (Gençtan, 1988, s. 78).

Bastırma: “uygun görülmeyen istek ve anıları bilinçten uzaklaştırma mekanizmasına ise bastırma (sıpression) denir” (Gençtan, 1988, s. 78).

Bellek: Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin (TDK, 2011).

Biyografi: tanınmış kişilerin yaşam öyküsünün bir başkası tarafından yazılması (Çavdar, 2011, s. 45).

Bizatihi: Kendiliğinden (www.tdk.gov.tr)

Çağdaş Sanat: “1960’lı yıllarda modernizmin bitmesiyle başlayan ve günümüzde de devam eden sanat hareketlerini tanımlayan bir sıfat” (Artun ve Öрге, 2013: 41).

Çağdaş Sanat Eğitimi: Çağdaş Sanat Eğitimi, 1960 ve sonrasını kapsayan sanatsal dinamikler, dönüşümler ve sanatın beslendiği kuramsal alt yapıların, sanat eğitimi öğrencisine kazandırılmasını sağlayan ve bu doğrultuda disiplinlerarası bir bakış açısını, sanatsal algıyı ve sanatsal ürün ortaya koyma becerilerini kazandıran eğitimidir.

Epifani: (duygu), aniden bir şeyin özünü anlama veya anlamını bulma duygusu (TDK, 2013).

Erojen: Beyin, bedenin bulunduğu pozisyonu yine bu reseptörlerden gelen bilgiler doğrultusunda belirler. Bu reseptörler bedenin bazı özel bölgelerinde beyine daha özel sinyaller gönderirler ve cinsellik konusunda uyarırlar. Bu bölgeler erojen bölgeler olarak bilinir (<https://www.hurriyet.com.tr/mahmure/erojen-bolgeler-34395208> Erişim Tarihi: 18. 04. 2021).

Etiyoloji; neden bilim (TDK, 2013).

Lisansüstü Sanat Eğitimi Programları: Anabilim/Anasanat Dalları, Lisans Programları sonrası devam eden Lisansüstü Programları (Yüksek Lisans programları, Doktora programları ve Sanatta Yeterlik programları). Güzel Sanatlar Enstitüleri’nin Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik programları, Eğitim Bilimleri Enstitülerinin Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalları, Yüksek Lisans ve Doktora Programlarını kapsamaktadır.

Maternal: anne

Minator: “Eski Yunanistan’ın libidinal devi” (Samurçay, 2008, s. 166).

Nevroz: küçük çaplı ruh hastalıkları, aslında aklın tümünden kaçma tehlikesiyle karşılaşan benliğin (egonun) tamamen çökmek için aklın birazını sistematik olarak kaçırmaları şeklinde açıklanabilir (Ayaz, Kıvanççı ve Safarov, 2019, s. 77).

Otobiyografi: Öz yaşam öyküsü (TDK, 2011), Otobiyografide yazarın kendi yaşam öyküsünü kendisinin yansıtmaları söz konusudur” (Çavdar, 2011, s. 45).

Otobiyografik Eser: Tarihi bir kayıt, edebi bir metin, psikolojik bir durum çalışması, didaktik bir kompozisyon ya da ideolojik yansıtımlar, yaşamsal kurgular, özel yansıtımlar, kişisel deneyimler ve söylemler üzerine temellenebilen (Bedir Erişti, 2017) sanatsal eserler, otobiyografik eserdir. Plastik sanatlarda, Otoportre türü eserler ve

sanatçının, benliği, geçmişi ve psişik yapısına ilişkin durumları taşıyan eserler otobiyografik eser olarak kabul edilmektedir.

Otobiyografik Analiz: Tarihi bir kayıt, edebi bir metin, psikolojik bir durum çalışması, didaktik bir kompozisyon ya da ideolojik yansımalar, yaşamsal kurgular, özel yansımalar, kişisel deneyimler ve söylemler üzerine temellenebilen otobiyografik araştırmaların (Bedir Erişti, 2017) analizi.

Otoetnografik Analiz: Otoetnografik araştırma yapanın kendi kişisel deneyimden yola çıkarak kültürel analizi yapması ve bunu da yaparken etnografik araştırma gibi bilimsel dayanaklarla raporlar üretmesidir. Otoetnografik analizin veri toplama sürecinde, görüşme, katılımcı gözlem, belge ve eserler gibi kaynaklar da ilgili yayın ve literatürün yanında kullanılabilir (Çevik, 2017).

Paramnezi: Çarpık anımsama olarak da bilinen bu sendrom, bir yerin replikasının yapılmış olduğuyla karakterize edilmektedir. **Paramnezi** sendromuna, anların çarpıtılması sonucu ortaya çıkan bellek bozukluğu da denir. 1903 yılında Arnold Pick tarafından ortaya atılmıştır (<https://www.ensonhaber.com/ipucu/paramnezi-sendromu-nedir> Erişim Tarihi: 03.01.2021).

Perseverasyon: saplanıp kalma (Freud, 2019, s. 93).

Poesis: yaratma (Alan Sümer, 2019).

Psikanaliz: Ruhsal çözümleme (TDK, 2011).

Psikanalitik Analiz: Freud'un psikanaliz ile amacı, kişinin geçmişine, özellikle de çocukluğuna inerek yanlış kodlamaları düzeltmek olduğu belirtilmektedir (Bay Yenmez, 2018). Freud, daha sonraları psikanalitik analiz yöntemin, sosyal bilimler alanlarında (özellikle sanat alanında) üretilen ürünlerin analizinde kullanılarak, üreticisinin psişik yapısına ilişkin bilgi edinme yöntemi olabileceğini belirtmiştir.

Psikojenik: “Merkez sinir sistemini doğrudan etkileyerek algısal çarpıtmalar, sanrılar, kuruntular, zihinsel içgörüler, yaratıcı yetide artış, psikozlara özgü ruh hastalığı belirtilerine benzer belirtiler gibi bilinç değişiklikleri yaratabilen maddelerin ortak adı; psikotojenik” (Bakırcıoğlu, 2012, s. 1494)

Retorik: Söz söyleme sanatı

Semantik: Anlam bilimi (TDK, 2011).

Siklotimik: depresyon ve hipomaninin sık ve kısa döngüleriyle karakterize bipolar bozukluğun bir formudur (Kuloğlu, Çayköylü ve Albayrak, 2008, s. 216).

Viril: Fr. Erkek



BÖLÜM II

KURAMSAL ÇERÇEVE / KAVRAMSAL ÇERÇEVE / İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Araştırmanın bu bölümünde, araştırma problemi oluşturan, çağdaş sanat, otobiyografi, psikanaliz, otoetnografi kavramları ve bu kavramlarla ilişkili kuramlara ilişkin ilgili literatür incelemeleri ve de bu kuram ve kavramları içeren yurtiçi ve yurtdışı ilgili araştırmalara yer verilmektedir.

2.1. Çağdaş Sanat Kavramı ve Postmodern Kuramlar

2.1.1. Çağdaş Sanat Kavramı

Sanat, dönemsel olarak da dinamikleri değişen ve böylelikle üretim biçimlerini de etkileyen bir olgudur. Tarihi boyunca neyin gerçek yaratıcı sanat, neyin sanat olmadığı tartışmaları da sürekli sanatın kendi dinamikleri gibi değişiklik göstermiştir. Çağdaş sanatı anlayabilmek adına da öncelikle sanat kavramını anlayabilmek gerekmektedir. Tarihe bakıldığında sanat kavramı, mağara sanatından itibaren sürekli değişen dinamiklere sahip olmuş ve toplumda yaşanan olaylarla ilişkili şekilde yön değiştirmiştir. Ancak, sanatın değişmeyen tek dinamiği bir iletişim dili olmasıdır. Bu bağlamda, gerek mağaralarda toplumsal inanç sistemleriyle bağlantılı şekilde yaratma edimi gerçekleşmiş, gerekse Klasik dönemde mitsel olgular çerçevesinde sanat ürünleri ortaya koyulmuştur.

Yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans dönemi; “akademik kurumlardan çok bireylerin başı çektiği, Klasik geçmişe yönelik ilginin ‘yeniden doğuşu’na tanık oldu. Antik Yunan ve Roma araştırmaları Rönesans Hümanizmi’nin ana ilgi konusuydu. ...Giorgio Vasari, Rönesans sanatçılarının Klasik geçmişi aşmış olduklarını, çünkü bu birliği sağladıklarını düşünüyordu” (Little, 2013, s. 12). Sanatın konusunu bu dönemde de din oluşturmaktadır. Ancak bireyin yeniden doğuşu düşüncesiyle birlikte, portre ve otoportre türü başta olmak üzere, din ilişkili olmayan eserler de kendisini göstermeye başlamıştır. Örneğin Albrecht Dürer yaptığı dinsel içerikli olmayan resimlerle ve gravürlerle ön plana çıkan sanatçılardan bir tanesidir (Gombrich, 2004).

18. Yüzyıl’a kadar, Platon ve Aristoteles’in sanat ve sanatçı düşünceleri kabul edilmiş, Descartes’ın özneyi odak noktasına almasıyla, Platon ve Aristoteles’in nesne merkezli düşünceleri son bulmuştur. İnsana bakış bu düşüncelerle değişerek, evren anlayışının merkezine yerleştirilen doğa ve tanrı bakış açısı yok olarak, evrenin merkezinin özne (birey) olduğunu kabul eden bakış açısı gelmiştir. Bu modern özne anlayışını oluşturan

düşüncede özne etkin bir öznedir (Alan Sümer, 2019). Böylelikle, bireyin önem kazanması ile birlikte, Özlem'e (2007, s. 9) göre: "sanata ve sanatçıya verilen önem de artmıştır. Sanatçıya artık bir taklitçi olarak bakmak reddedildiği gibi, sanatçının tanrısal güçleri kullanan edilgin bir aracı olduğu görüşü de reddedilmiştir" (aktaran Alan Sümer, 2019, s. 357). Bu bakış açısıyla, toplumda bir birey olan sanatçı da etkin bir tavır olarak, sanatsal ürün ortaya koyarken taklitçi olmaktan çıkarak yaşadığı dünyayı şekillendiren kişi konumuna yerleşmiş, bunu yaparken de kendi iç dünyasıyla ilişkili yaratımlar ortaya koymaya başlamıştır. Kant düşüncesinde ise sanatçının yaratıcılığı onun deha olmasıyla ilişkilidir. Ayrıca bu düşüncede, zanaat mimetik anlayış ile temellenirken, sanat ise yaratıcılıkla bağlantılıdır. Sanat yapıtı ise, dahi'nin (sanatçı) bir defalık yarattığı (orijinal olması) ve ancak coşkusal yaratması olabilir (Alan Sümer, 2019).

Düşünsel açıdan yaşanan bu değişimlerle, sanat alanında da bu yaklaşımların yansımaları ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, Romantizm sanatçıları akademinin otoritesine karşı bir duruş sergilemiş ve burjuva zevkler için şekillenen sanat anlayışına karşı çıkarak sanatta bireyselliği başlatmıştır. Bu Fransa'da özgürleşen sanatın temellerinin atıldığı bir dönemi işaret etmektedir. Ayrıca, sanatın merkezi de İtalya'dan Fransa'ya geçmiştir. Romantik bireylerin, ilerlemeci düşünceyi savunmasıyla aslında Modern sanatın temelleri atılmış ve bu bağlamda sanatta Klasikçi yaklaşıma karşı durmuşlardır. Sanat açısından insanın duygularını, sezgisini ve güdülerini ön plana çıkardığı için sanatta büyük öneme sahiptir (Little, 2013). 19. Yüzyıla gelindiğinde teknolojinin getirdiği fotoğraf makinası (1836) ve seri üretim sanatta büyük değişikliğe neden olmuştur. Bu nedenle, "el üretimi olan bir çok şey değerini kaybetmeye başlamıştır. Makinalar tarafından üretilen birçok ürün, el üretimlerine nazaran, daha dayanıklı ve daha ucuz üretilmekteydi. Toplum için mekanik üretim, daha önce ulaşılması imkânsız olan ürünlere ulaşılabilmesini sağlamaktaydı" (Oskay, 2013, s. 32). Tüm bu değişimlerle, sanatçı nesnel gerçeklik yerine, kendi duygularını da işin içine katarak öznel olanı sanatına yansıtmaya başlamıştır.

Bu dönemde Pozitivizmin gelişmesi, akılcılığa olan inançla şekillenen modernizm ile sanatta da karşılığı yaşanarak akımlar gelişmiş, 20. Yüzyıl'ın gelişi büyük coşku ile karşılanmıştır. Yalnızca sanat değil, akılcı düşünce ve teknoloji tüm hayatı kolaylaştırmıştır. Tüm bu coşkulu ruh hali yaşanırken 1. Dünya Savaşı'nın çıkması ve yıllar boyu yaşanan insan kıyımı, teknolojinin, aklın ve bilimin sorgulanma düşüncelerini ortaya çıkarmıştır (Lynton, 2015). Çağdaş Sanatı anlama bakımından sanatın tarihsel sürecinde en önemli nokta Modernizm'dir. Çünkü, sanat dönüşümlerini hep kendisinden önceki dönemden kaynaklarla gerçekleştirmiş, ancak çağdaş sanatın temel düşüncesini oluşturan postmodern

düşünceyi oluşturan faktörler modernizmin eleştirisinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle 1960 sonrası dönemi algılamak adına genellikle 1860-1960 yılları arasında varlığını sürdürdüğü kabul edilen modern düşünce ve sanatı irdelemek oldukça önemlidir.

“Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan ‘modern’ sözcüğü, Latince ‘tam şimdi’ anlamına gelen ‘moda’ ve ondan türetilen ‘modernus’ sözcüğünden gelmektedir. Hristiyanlığın devlet dini olarak benimsenmesiyle birlikte, yeni dönemi eski (Roma ve Pagan) dönemden ayırmak için ilk kez 5. Yüzyılda” (Yılmaz, 2013, s. 15) kullanılmıştır. Modern kelimesi bu dönemde kullanılmasına karşın 17. Yüzyıl’da Rene Descartes ile günümüzdeki anlamına ulaşmıştır:

“Modernlik düşüncesine felsefi bir kimlik kazandıran, modern felsefenin babası sayılan Rene Descartes’dır. Hristiyanlık ve Aristoteles felsefesi üzerine kurulu skolastik felsefeye sırtını dönen Descartes’ın öncelikli amacı, bütün birimleri karşılıklı olarak birbirine bağlayan bir yöntem bulmaktır. Bunun içinde insan aklının merkeze konarak, bilgi kuramının sil baştan yeniden inşa edilmesi gerekiyordu. Descartes’a göre ‘bilgi’nin temeli ‘ben’ idi. ‘Düşünüyorum o halde varım’ sözü buna işaret ediyordu. ...18. Yüzyıl felsefesinde öne çıkan isim Immanuel Kant’dır. Bu aydınlanma filozofu dinden bilime, estetikten sanata kadar her olanın kendi sınırlarını belirlemesi, kendini tanımlaması gerektiğini önermiştir” (Yılmaz, 2013, s. 16-17).

Kant’ın bu düşüncesi modern sanatı bağımsız bir alan ve sanatçının da deha konumuna yerleştirilmesine neden olmuştur. Kant’ın bir diğer önemli düşüncesi de sanatçının önceden saptanmış kuralları yıkarak kendince yeni kurallar yaratması konusundaki görüşleridir. Bu düşünceler öncelikle Romantizm’de romantik bireylere saldırma coşkunluğunu vermiş, daha sonra ise modern sanatta, sanatın da şekillenmesine neden olmuştur. Modern sanat 19. Yüzyıl’ın son çeyreğinde ortaya çıkmış, birbirlerini takip eden akımlardan oluşan bir sanat dönemidir. Modern sanat kırılmaları geleneksel olanın reddiyle ve başkaldırıyla ilk Romantizm ile atılsa da, İzlenimcilik (Empresyonizm) ile ortaya çıktığı kabul edilmektedir (Yılmaz, 2013).

Empresyonizm ile modern sanata şekil veren, sanatın renk, biçim, ölçü gibi unsurlarının aşarak sezgileriyle çalışan ve izleyici kitlesiyle iletişim kuran sanatçı profili oluşmuştur. Takip eden İlkelcilik (Primitivizm), Fovizm, Kübizm, Expresyonizm (Dışavurumculuk) gibi akımlarda da ön plana bu sanat anlayışı çıkmaya devam etmiştir. Sanatçıyı soyutlamaya iten bu anlayış modern sanatın hâkim anlayışı olarak kendisini göstermiştir. Sanat bu zamana kadar hep kilise ve burjuva sınıfa hizmet etmiş, ancak artık sanat için sanat görüşüyle sanat gerçekleştirilmektedir (Lynton, 2015). Bu dönemin bir diğer önemli unsuru ise, iki boyut olan resme kolaj ve asamblaj tekniğinin kullanılmaya başlamasıdır. Bu tuval mekânından çıkışın ilk denemeleri olarak kabul edilmektedir. Fakat,

modern düşüncenin gelenekseli reddederek, akılcılık ve ilerlemeci düşünceye olan inancıyla bağlantılı olarak Dionysosçu bir coşkunluk hali içinde ilerleyen sanat, modern düşünceye inancın sarsılması ile bir kez daha toplumla ilişkili olarak değişime gitmiştir (Bahadır, 2018).

20. Yüzyıl'ın başlarında ilerlemeci düşünce sonuçlarını vermeye başlamıştır. İnsanlara hayatını kolaylaştıracak “evlerde musluk, elektrik, kalorifer, asansör, telefon; sokaklarda atların çekmediği tramvay, otobüs, elektrikli aydınlatma, yeraltı trenleri, gramofon, yok, telgraf, ucuz gazete ve fotoğraflardan yararlanarak elde edilmiş yarım tonlu resimlerle süslü dergiler; 1903'ten sonra hızla gelişen uçak sanayi” (Lynton, 2015, s. 86) günlük yaşamda konfor sunmuş, ancak uçak sanayisindeki gelişmeler savaş kaygılarını başlatmıştır. Tüm bu heyecanlar yaşanırken 1. Dünya Savaşı'nın çıkması ve yıllar boyu yaşanan insan kıymı, teknolojinin, akılın ve bilimin sorgulanma düşüncelerini ortaya çıkarmıştır. 1. Dünya Savaşı ve sonrası yaşananlar ve bunların sanatta bulduğu karşılık çağdaş sanat için çok büyük öneme sahiptir. Çünkü bu dönemde şekillenen sanat, düşüncenin sanata girmesine rol oynamıştır (Bahadır, 2018).

Zürih'te Hugo Ball'un 'Cabaret Voltaire' (1915) açması ve burada alçak sanat-yüksek sanat tartışmalarının olmaması dikkat çekmektedir. Ball'un düşüncesinde hem sanat eserine bir karşı çıkış bulunmakta, hem de sanatsal dil aşılması ve tahrip edilmesi gereken bir şeydir. 1917 yılında ise New York'ta bulunan -hazır nesnelerle sanat ürünleri ortaya koyan-Marcel Duchamp ve Francis Picabia ile iletişimleri sayesinde, Dada hareketi uluslararası bir üne kavuşmuştur (Yılmaz, 2013). Bu dönemin en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen ve sanatta kırılmaya yol açtığı kabul edilen Marcel Duchamp'ın bir pisuvarı ters çevirerek oluşturduğu 'Çeşme' (1917) adlı eserdir. “6 Dolar ödeyen herkesin gönderdiği her şey sanat yapıtı olarak sergiye kabul edilecekti. Ne var ki, R. Mutt 1917 imzalı ters çevrilmiş, bir pisuar, oldukça ateşli geçen bir tartışmanın sonucunda sergiye kabul edilmedi” (Yılmaz, 2013, s. 150). Erzen'e (1997, s. 164) göre;

“Toplumsal değer ve inançların sarsıldığı bir ortamda ortaya çıkan Dada öncelikle bu değer ve inançları saptayan dili sorgulamaya başlamıştır. Yazınsal ve görsel uygulamaların yanı sıra sanatçılar, gösterilerle sözcüklerin ve görsel simgelerin göstergelerini değiştirmiş, dilin ve davranışların altında yatan değerlerin mutlak doğrular olmadığını kanıtlamaya çalışmıştır. Avangard sanatla birlikte sanat gitgide sınırları gelişen ve sonsuz sayıda şeyi sınırları içine alabilen bir yapıya bürünmeye başlamıştır” (aktaran Bulut Kılıç, 2015, s. 10).

1. Dünya Savaşı'nın ardından toplum hala bunalım yaşamaya devam etmiş, yaşanan travmalar ve psikanalizin ortaya çıkarak gelişmesiyle sanatta ise bu gelişmelere bağlı olarak 1924 yılında yeni bir akımın temelleri atılmıştır. Modern dönemde birçok akım gelişmesinin yanı sıra gelişen Gerçeküstücülük akımı araştırma için önem taşımaktadır.

“La Révolution Surréaliste (Gerçeküstücü Devrim) adıyla yeni bir dergi yayımlanmaya başladı. Breton, ilk sayıda kaleme aldığı Gerçeküstücü Bildiride yeni bir hareketin müjdesini veriyordu. Ona göre, kendisini heyecanlandıran yegâne sözcük ‘özgürlüktü. İnsan, zihnini korkusuzca çalıştırmalı ve hata yapmaktan korkmamalıydı. Asıl yaratıcılık zihnin bilinmeyen bölgelerine yapılan keşifle mümkün olurdu. ...her türlü ahlaksal, mantıksal ve estetik yargının kadim çemberi yıkılmalı; Freud’un önerdiği gibi, hazine değeri taşıyan düşler, çocukluk döneminde kalan ve üstü örtülen deneyimler açığa çıkarılmalıydı. Düşünsel eylemin temelinde yer alan ruhsal özdevrim (otomatizm) gerçeküstücülüğün en saf anlatımıydı” (Yılmaz, 2013, s. 174).

Sürrealizm’in ardından 2. Dünya Savaşı sonrasında modernitenin akılcılığına olan inanç tam anlamıyla yok olmuştur. Sanatta ise, New York merkezinde Soyut Dışavurumculuk gelişmiş, Sanatçılar tuvalin ötesine geçme arzusunu bedensel eylemlerini tuval üstünde hissettirerek, yani kendi bedenlerini esere dahil ederek sanat uygulamaları ortaya koymaya başlamıştır. Bu eserlerde, süreç oldukça kendisini göstermekle birlikte Soyut Dışavurumcular, 2. Dünya Savaşı’ndan sonra hem toplumu hem de sanatı onarabilecek olgulara yönelmişlerdir. Carl Gustav Jung’un Soyut Dışavurumcular üstünde etkisi bulunmaktadır. Jung, ruh ve kültürde arketip özellikleri olan ve simge üreten duygu ve davranışları bulundurduğunu savunmakta, bu düşünceler soyut dışavurumcuları etkilemektedir (Little, 2013). 1950’li yıllar soyut dışavurumculuğun egemenliğinde ilerlemiştir. Ancak 1960’lı yıllarla birlikte çağdaş sanatı şekillendiren ve toplumsal dönüşümü ifade eden postmodernite kavramının egemenliği söz konusu olmuştur. Çağdaş sanat ve Postmodernizm 1960’lı yıllardan başlayarak günümüzde de devam eden sanatsal eylemleri işaret ederken, postmodernite kavramı 1960 sonrası kültürel ve toplumsal değişimleri ifade etmektedir. Sanatta kültürel ve toplumsal dinamiklerden etkilenen bir oluşum olması nedeniyle, çağdaş sanatı algılayabilmek adına postmoderniteyi anlamak önem teşkil etmektedir.

Hiroşima ve Nagasaki’ye atılan atom bombaları ve 2. Dünya Savaşı’nın sona ermesiyle, kalkınma politikası olarak ortaya koyulan kapitalizm, postmodern dönem ve çağdaş sanata geçişi sağlayan dinamikleri oluşturmaya başlamıştır. Postmodern düşünce geç kapitalizm düzeninde aşırı tüketen birey ve toplum oluşturmaktadır. Bu noktada, postmodern düşünceden etkilenen çağdaş sanatın dahilinde olan Pop Art’ta kapitalizmin bir taşıyıcısı olmuştur (Coşkun Onan, 2016). “Geç kapitalizm çağında modernizmin krizi, sanat-toplum ilişkisinin de krizi olmuştur. Modernizmden postmodernizme geçişin, sosyo-ekonomik düzendeki çalkantılara bağlı olarak, düşünce ve anlayışlarda da köklü değişiklikler meydana getirdiği kuramcılar tarafından kabul edilmiştir” (Şaylan, 2016, s. 31).

“20. Yüzyıl’ın ikinci yarısında ortaya çıkan bir başka radikal hareket Fluxus’tur. Fluxusla birlikte sanatta performatif çalışmalarının yoğunlaştığı ve sanatçıların başkaldırı niteliği taşıyan eylemlere yöneldiği görülmektedir” (Bulut Kılıç, 2015, s. 13). 1960 ve 1980 yılları arasında Duchamp’ın Sürrealizm ve Dada düşünceleri ve John Cage’in ortaya koydu performansları Fluxus hareketinin önemli kaynaklarındandır. Fluxus’un en önemli amacı insan ve maddi kaynakların tüketimine karşıt tavır oluşturmaktır. Ayrıca, sanat nesnesinin işlevsiz olması ve ticari nesne olmasına karşı çıkarak, bir başkaldırı aracı olarak kullanmayı amaç edinmiştir. Çağdaş sanatın öne çıkan sanat biçimleri olan enstalasyon, video sanatı, performans ve hazır nesne kullanımının temelleri Fluxus ile atılmıştır (Bulut Kılıç, 2015).

Postmodern dinamiklerin oluşmasında Kapitalizm kadar Frankfurt Okulu da etkili olmuştur. 1920li yıllarda kurulan bu okul, moderniteye yaptığı sert eleştirilerle postmodernitenin temellerinin atılmasında önem teşkil etmektedir. Bu okulda modern aklın ve teknolojinin bireyi pasif hale getirdiği ileri sürülerek, insan aklını özgürleştirmediği görüşü savunulmuştur (Karadağ Koşay, 2015). Postmodernizmin toplumsal gelişmelerle ortaya çıkışını 1945-50 yılları arasına fakat kültür ve sanata etkilerinin ise 1960’lı yıllara tekabül ettiği (Coşkun Onan, 2016, s. 8) kabul edilmektedir. Toplumu her açıdan etkileyen postmodern düşünce bunlardan kaynaklı olarak gelişim göstermiştir. Tüm tarihi boyunca görüldüğü gibi toplumdan ve toplumsal yaşamdan beslenen sanat, 1960 ve sonrasında da aynı şekilde gelişim göstermiştir. Bu yeni çağdaş sanat anlayışı postmodern söylemin dinamiklerinden etkilenmiş ve bu bağlamda gelişim göstermiştir.

Çağdaş sanatın, Modernizmin bittiği, yani Postmodernizmin başladığı, tarihlerde başladığı kabul edilmektedir (Durmaz, 2018). “‘Post’ öntakısı İngilizce ’de ‘daha sonraki, bir şeyin sonrası, izleyen, arkadaki, ardıl’ vb. gibi anlamlara gelmektedir. Ancak post-modernizmin ‘Post’u modernden daha modern ya da avant-gard’dan daha modern olmak gibi ironik bir anlamı da içermektedir” (Büyükkol, 2013, s. 88).

Çağdaş kavramı ise, “aynı çağda yaşayan, çağcıl, asri, muasır ve bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan, uygarca” (TDK, 2011) olarak açıklamaktadır. Yanına sanat kelimesini aldığında bu sıfat, 1960’lı yıllarda modernizmin bitmesiyle başlayan ve günümüzde de devam eden sanat hareketlerini tanımlayan bir sıfat haline gelmektedir (Artun ve Öрге, 2013: 41). “Çağdaş sözcüğünün farklı bir anlamı da, ‘zamanda olmak’ yanında, ‘zamanla olmak’tır. Sadece şimdi ve burada olmak çağdaş olmak anlamına gelmemektedir. ...çağdaş olan, vakitsiz olandır” (Artun ve Öрге, 2013, s. 41). Çağdaş sanat, Medina’ya (2013, s. 8) göre; “Modern diye adlandırılan dönemin sonrasında gelen ve her türlü pratiğe açık olan sanattır” (aktaran Durmaz, 2018, s. 4). Çağdaş sanat kavramı Türkçe’ye İngilizce

‘Contemporary Art’ kelimesinin karşılığı olarak girmiş, fakat bu kavram terminolojisi ve içerisinde bulundurduğu anlam bakımından çeşitli şekillerde anlamlandırılmıştır. ‘Contemporary Art’ kelimesinin aynı zamanda ‘Güncel Sanat’ olarak algılanması ile şu anı işaret ettiği konusunda tartışmalara neden olmuştur (Durmaz, 2018).

“Çağdaş kelimesi, ilk anda çağa ait olanı akıllara getirmekle beraber, sanat felsefesi bağlamında şu ana ait olandan çok daha fazlasını ifade etmektedir. Her dönemin, başka bir dönemi takiben bir takım nedenlerle sona ermesi sonucunda başladığı kabul edilirse, çağdaş sanat için modern sanatın sonrasında oluşmuş, postmodern dönem sanatıdır denilebilir. Bunun yanı sıra çağdaş kavramı, içinde bulundurduğu ‘-daş’ eki ile o çağa ait olan tüm benzer oluşumları belirtmekte ve bütünsel bir tarihsel olguyu da ifade etmektedir” (Coşkun Onan, 2016, s. 7).

Modern sanattaki “modern” kelimesi nasıl ki “en yakın tarihli” anlamında kullanılan zamansal bir kavram değilse, çağdaş sanatta da durum aynı şeklidir. Danto’ya (2014, s. 32) göre; “Çağdaş,” kelimesi açık anlamıyla “şu anda olmakta olan” demektir. Bu durumda çağdaş sanat da çağdaşlarımızın ürettiği sanat olarak algılanabilmektedir (aktaran Bulut Kılıç, 2015, s. 25) çağdaş sanat ve postmodern kelimesi arasındaki fark ise;

“Çağdaş ve postmodern arasındaki en dikkat çekici ayrım çağdaş sanatın postmodernin asla sahip olamadığı bir elle tutulurluğa ve somutluğa sahip olmasıdır. Bu, postmodern adı altında hiçbir sanat müzesi ya da sanat merkezi olmazken çağdaş adı altında müzeler, sanat merkezleri, dergiler, akademik dersler, dokümantasyon programları, iş pozisyonları gibi gerçekten var olan uygulama ve kurumlara rastlamanın mümkün olduğu anlamına gelmektedir. Postmodern terimini ise mimarlar, kendi disiplinleri bünyesindeki belli bir üslup karakteristiğini ifade etmek üzere kullanırken edebiyat eleştirisi ve kültürel çalışmalar alanında bu terim, savaş sonrası dönemin kültürel mantığını kavramak üzere kullanılan soyut bir kavram olmuştur” (Bulut Kılıç, 2015, s. 25-26).

Postmodern, çağdaş ve güncel sanat kavramları, 1960 sonrası sanatı işaret etmekte ve Türkçe’de bu kavram karmaşasının İngilizce çevirilerdeki yorum farkından kaynaklanmaktadır. İçerik olarak da düşünüldüğünde postmodern sanat ve çağdaş sanat aynı şeyi ifade etmektedir (Yılmaz, 2012, s. 39-40). Çağdaş sanat konusunda çeşitli kaynaklarda çeşitli tarihlendirmeler bulunmakta, ancak, bu konuda çağdaş sanat ile güncel sanat arasında bir farklılık olması mümkün değildir (Yılmaz, 2013). Çağdaş sanat, geleneksel sanatın ötesinde, her nesnenin bir sanat nesnesine dönüşebileceği üsluplar bütünüdür (Whitham ve Pokee, 2013). 1960’lı yıllarla modernizmin ve Avrupa merkeziliğin sorgulanmaya başlanmış, modernin sonrası olan postmodern düşünce böylelikle ortaya çıkmıştır. Çağdaş sanatta postmodern dönem ile aynı tarihler ile tarihlendirilmektedir (Artun, 2015).

Çağdaş sanat ile birlikte yeni anlatım yolları ve teknolojik ifade olanakların kullanılmaya başlanmış, gösterişli ve büyük sanat organizasyonların söz konusu olmuştur. Ancak; 1970’li yıllarda yaşanan ekonomik krizle birlikte çağdaş sanat akımlarından olan

kavramsal sanat yükselişe geçerek nesnesiz sanat fikrinin doğmasına neden olmuştur. Kavramsal sanatın yükselişe geçtiği bu yıllarda, sanatın bilimle ve teknolojiyle iletişiminin de geliştiği, böylelikle disiplinlerarası ve multidisipliner sanat olgusu ortaya çıkmış ve bu da sanatın bir bilgi birikimi olarak görülmesi yaklaşımına sebep olmuştur. 1980’li yıllarla, sanata tuval resim geri gelmiş ve ‘neo’ akımlar ile tekrar hareketlenmiştir (Şahiner, 2015).

Çağdaş sanat akımları kavramsalcılık, yeni kavramsalcılık, yeni dışavurumculuk, minimalizm, duyumculuk, arazi sanatı, performans sanatı, yoksul sanat, fotogerçekçilik, Londra okulu, neo-pop, yeni İngiliz heykeli, sansasyonizm, yerleştirme sanatı, müdahalecilik, sokak sanatı enternasyonalizm, medya art olarak çeşitlenmektedir (Little, 2013 ve Philips, 2016). Çağdaş sanatla ortaya çıkan “Post-Minimalizm, Kavramsalcılık, Arazi Sanatı, Beden Sanatı, Performans Sanatı gibi yeni anlayışların hepsinin ortak özelliği; önceki sanat hareketlerine ve sanat tarihinin kategorik otoritesine isyan eden bir tutum sergilemektir. Sanatçılar her türlü sanat tanımının sınırını radikal yollarla sınamaya çalışmış, ifade özgürlüğünü savunmuşlardır” (Bulut Kılıç, 2015: 17). Sanatçılar bu bağlamda sanata ilişkin tüm tanımları sorgulamaya başlamıştır. Sanat alanında bu karşı çıkışlar ve dönemin sosyokültürel olguları, bireysellik ve özgürlükçü düşüncüyü ortaya çıkaran bir neden olarak kabul edilebilir (Bulut Kılıç, 2015).

1960’lı yıllarda kullanılmaya başlanan çağdaş sanat kavramının, kavramsal alt yapısı olan, gelenekseli reddeden gibi gözükse de aslında geçmişi kaynak olarak kullanan bir yapıya sahip olduğu kabul edilmektedir. Çağdaş sanat, çoğulcu bir yapıya ve her türlü pratiğe açıktır. Buna ek olarak, Çağdaş sanatla birlikte, resmin duvarda, heykelin kaide üstünde olmasını gerektirmeyen bir bakış açısı bulunmaktadır. Ayrıca, çağdaş sanatın birçok farklı alanın etkileşimini barındıran (disiplinlerarası) ve multidisipliner, hızla evrilen/gelişen ve sınırları olmayan bir yapısı bulunmakta ve bu nedenle çağdaş sanatın medyum olanakları oldukça geniş bir yelpazeye sahiptir (Durmaz, 2018).

Çağdaş sanatta artık sanatçı imajı değişmiş; artık sanatçı malzeme çeşitliliği içerisinde geleneksel sanat anlayışının dışında eserler üretmekte, yani sanatçı, resim yapmadan da sanat ürünleri ortaya koyabilmektedir. Bu düşünce bağlamında, çağdaş sanatta malzeme ve konunun sınırsızlığı, teknoloji ve dijital ortamın sanat için bir anlatım dili oluşturmasıyla birlikte sanatın ontolojik yapısında bir takım değişikliğe neden olmuştur. Çağdaş sanatın ontolojik yapısının oluşmasında eklektizm, kitsch, parçalılık, yapıt-iş, köksap, simülasyon, paralaks, metafor, pastiş, yapısöküm gibi kavramların öneminden bahsedilmektedir (Coşkun Onan, 2016).

2.1.2. Postmodern (Post-yapısalcılık) Kuram ve Teoriler

Çağdaş sanat, içerisinde bulundurduğu her kaynaktan beslenen yapıyla çağdaş kuram ve teorilerden daha önceki dönemlere göre çok daha fazla etkilenmiş, hatta bu kuram ve teoriler çeşitli sanatların belirleyicisi olmuştur. Modern dönemin belirleyicisi olan yapısal kuramların sonrasını ifade eden, postmodern dönemin postyapısalcılık kuram ve teorileri, çağdaş sanatta içeriğin önem kazanması nedeniyle önem taşımaktadır. Çağdaş bir eseri anlamlandırmak adına beslendiği kuramları bilmek gerekmektedir. Bu bağlamda araştırmanın bu bölümünde çağdaş sanatı da yoğun şekilde etkileyen postyapısalcılık kuram ve teoriler incelenmektedir.

Öncelikle, çağdaş sanatın taşıyıcısı olan postmodern dinamiklerde büyük öneme sahip postyapısalcılık, yapısalcılığa bir eleştiri olarak ortaya koyulmuştur. Bu bağlamda, post/modern kavramında olduğu gibi post/yapısalcılık kavramında da, öncelikle yapısalcılığı irdelemek gerekmektedir. Yapısalcılık linguistik (dilsel) bir yaklaşım olarak Ferdinand de Saussure tarafından ortaya koyulmuştur (Say, 2013). “Daha çok edebiyat teorisi ve eleştirisi alanında etkili olsa da, yapısalcılığı net bir biçimde tanımlanmış bir disiplin olmaktan ziyade, bir yaklaşım ya da metot olarak düşünmek daha yerindedir” (Ward, 2014, s. 136). Yapısalcılığın temel olarak iddiası dilin bir işaretler sistemi olduğu ve bu işaretlerin anlam ve düzeni ise bireylerin yaratıcılığı ile ilişkili olmadığı yönündedir. Bu sistem yalnızca sistemdeki diğer unsurlarla ilişkilerinden oluşmaktadır. Bu düşünceye göre, anlam sistemi bilinçle yaratılmamakla birlikte, öznel bu sistem tarafından yaratılmaktadır. Saussure ortaya koyduğu yapısalcılık görüşlerini Durkheim’in görüşlerinden yola çıkarak ortaya koymuştur. Durkheim’e göre, toplumsal olay ve olgular, ahlak ile ve kolektif temsillerle ilişkilidir (Say, 2013). Yani ahlak ve kolektif bellekte oluşan ortak değerler toplumsal olan her şeyi oluşturmaktadır. Saussure’ye (2006) göre;

“... dil, kolektifliği ifade etmektedir. Bununla birlikte dil hem bireysel hem de sosyal bir yöne sahiptir. Bunlardan biri olmadan diğeri de anlaşılamaz. Dahası dil verili bir zamanda bir sistem ve gelişimle ilişkilidir. Zira o geçmişin ürünü olarak gelişir ve şimdiye ait bir kurum olarak belirir (aktaran Say, 2013, s. 334).

“Yapısalcılık, metinlerin ne hakkında olduğundan çok, nasıl çalıştıklarıyla ilgilenir.

Bu mekanizmaları daha net bir biçimde görebilmek için, metnin içeriğinin kavramlarıyla (...) kasıtlı olarak oynar. ... Bir başka deyişle yapısalcılık metinlerin ne anlam ifade ettiğinden ziyade, nasıl anlam ifade ettiği (Ward, 2014, s. 136) ile ilgilenmektedir. Yapısalcılık, modern dönemin akılcılığını destekler niteliklere sahipken, 1960’lı yıllarda farklı görüşleri kapsayan bir yapıya da sahip olarak göreceliliği de kapsamaya başlamıştır.

Bu da öznel olanın kabulünün ortaya çıkmasına olanak sağlayan bir koşulu sağlamış ve postyapısalcılığa geçişi sağlayan temelleri atmıştır. Say, bu konuda şunları söylemektedir:

“Yapısalcılıkla birlikte modernizmin ilerlemeci bir bütünlüğü ifade eden insanlık tarihi yorumunun bir kabullenme biçimi olduğu açıkça ortaya konmuştur. Artık hem tarihi süreç, içinde hem de şimdiye ait olarak farklı bakış açılarının ve yaşam biçimlerinin varlığı daha anlaşılır ve kabul edilebilir bulunmuştur. Ancak tam bu aşamadan sonra yapısalcılık göreceli bir yaklaşımı benimseyen düşünce biçimine dönüşmektedir. Zira göreceliğin içinde bir nesnellik arayışına yönelmektedir. Bu durum bir bakıma göreceliğin nesnelleşmesi olarak değerlendirilebilir. Çünkü yapısalcılara göre tarihsel süreçte farklı yaklaşımların mevcudiyeti bulunduğu gibi bu yaklaşımların da bir diğerinden üstünlüğünün olduğu iddia edilemezdir. Gerçekten de Lévi-Strauss, “*Yaban Düşünce*” adlı eserinde, açık olarak ilkel ile uygar arasındaki ayrıma karşı çıkmaktadır” (Say, 2013, s. 335-336).

Yapısalcılık, Saussure’un ortaya koyduğu bir yöntem olarak anlam ve temsil konusunda irdelemelerde bulunmakta, dil ve bilgi ilişkisini sorgulamaktadır. Bu bağlamda, 1950’li yılların sonlarına kadar etkisini sürdürmüştür. Yapısalcılığa getirilen eleştirilerle ise postyapısalcılığın temelleri atılmış, çeşitli kuramcı ve teorisyenler tarafından bu eleştirilerle düşünsel yaklaşımlar ortaya atılmıştır.

Yaygın olarak postmodern dönemin düşünsel temelleri postyapısalcılık ile ifade edilmektedir. Post-yapısalcılık kavramı aslında birçok düşünsel yaklaşımı bir araya getirmekte, bu nedenle çeşitlilik ve birbirinden farklı düşünsel yaklaşımları içerisinde barındıran bir kavramdır. Bu farklı yaklaşımları içerisinde barındıran yapı, yapısalcılığın son döneminde göreceliliği kapsayan bir yapı oluşturmasıyla temelleri atılmıştır. Bu da postyapısalcılıkta çoğulculuğu sağlamakta, bu yapı çağdaş sanatı da etkilemektedir.

“Post-yapısalcı felsefenin yapısalcılık eleştirisinin ilk aşamasının Foucault’nun *Şeylerin Düzeni* (ya da *Sözcükler ile Şeyler*) başlıklı yapıtında sunduğu yapısalcılığa yönelik kazı bilimiyle yakından ilgili olduğu söylenebilir. Öteden beri öznelliğe tanınan merkez konumu yadsıyan yapısalcı görüşü bütünüyle destekleyen Foucault, zihinsel temsilcilerin kaynağı ve beşiği olarak öznelliğe göndermede bulunmak amacıyla kullanılan ‘insan’ teriminin ya da insan kategorisinin, yalnızca modern düşüncenin olumsal bir özelliği olduğunu, insan yaşamı ile düşüncesinde hiçbir yeri bulunmadığını savunmaktadır. Nitekim kitabın kapanış bölümünde Foucault daha da ileri giderek, başta Lévi-Strauss’un insan bilimi ile Lacan’ın ruh çözümlemesi olmak üzere, Yapısalcı toplum bilimlerindeki en yeni gelişmelerin hiçbir biçimde insan kategorisine dayalı bir düşünme kipi aracılığıyla gerçekleştirilmediklerine parmak basmaktadır. Foucault yapısalcılığa karşı düşünsel yaşamının en başından beri güçlü bir duygudaşlık beslemiş olsa da, ‘*Şeylerin Düzeni*’nde yapısalcılığa alttan alta yöneltilen kimi önemli sorular, Foucault’nun sonraki döneminde son derece yetkin bir biçim kazanan post-yapısalcı bakış açısından açık izler taşımaktadır” (Güçlü ve diğer, 2008, s. 1169-1170).

Postyapısalcılığın ortaya çıkması ve postmodern döneme geçişle çeşitli kuram ve teoriler gelişmeye başlamıştır. Bu düşünsel yaklaşımlardan öne çıkan yaklaşım olan ve postmodern dönemin parçalı yapısını görünür kılmayı hedefleyen kuram ‘Yapısöküm Kuramı’ (Deconstruction Theory) dır. Kuramın adı kimi kaynaklarda ‘Yapıbozum Kuramı’ olarak geçmekle birlikte, bu kuram Jacques Derrida tarafından ortaya koyulmuş, çağdaş sanat üretimlerinde ve yorumunda oldukça etkili bir kuram olmuştur.

Derrida, 1966 yılında Johns Hopkins Üniversitesi’nde yapısalcılıkla ilgili olan bir konferansa katılmıştır. Yapısalcılık, zirveyi yaşadığı bir dönemdedir ve Claude Levi-Strauss yapısalcılığın ilkel toplumları araştırmamıza olanak sağladığını, yaşadığımız medeniyetleri aşan genel yapısal karşıtlıkların bulunduğunu belirtmektedir. Ancak, Derrida yapısalcılığın devrimsel yapısının dünyayı açıklamak konusunda Batı felsefesinin bütünleştirici eğilime sahip geleneksel yönteminin bir tekrarı olduğunu savunmaktadır (Richards, 2014). Derrida, bu düşüncelerin ardından ortaya koyduğu ‘Yapısöküm Kuramı’nın bir şeyi anlamaya yönelik daha açıklayıcı olacağı düşüncesine sahiptir. Sarup (1997) ‘Yapısöküm’ kuramını şu şekilde açıklamaktadır;

“...herhangi bir metin içinde geçen kavramların metnin bütünlüğü açısından tutarsız ve ikircikli kullanımlarından yola çıkarak, metin yazarının kurduğu kavramsal yarınlardan başarısızlığını açıklamak amacıyla geliştirilmiş, bir metin okuma yöntemidir. Başka bir deyişle, metinde öngörülen ölçütü, metnin kurduğu ölçüyü ya da tanımları sökerek metnin içerdiği özgün ayrımları darmadağın etmek için kullanılır” (aktaran Yanık, 2016, s. 251).

‘Yapısöküm’ kavramına ilişkin Derrida, sözcük ya da görüntülerin birçok anlam barındırdığı ve algıladığımız her şeyin bilginin formları sayesinde algılandığını ileri sürmektedir. Buna ek olarak, Derrida, zihnimizi geliştirmenin ve kalıplaşmış sorgulanmayan düşüncelerden kurtulmanın ancak Yapısöküm uygulayarak mümkün olabileceğini savunmaktadır (Whitham ve Pooke, 2013). Bu düşünceler çerçevesinde, bir şeyi algılama ve kavramak için neden Yapısöküm uygulamak gerektiği konusunda Derrida’nın düşünceleri şu şekilde aktarılmaktadır: Yapıbozum kavramı, imgelemde bir yapının bütün parçalarının görünür olduğu bir imgeyi çağrıştırmaktadır. Yapıbozum kavramı düşünüldüğünde ise zihinde canlanan imge yıkılmış ve parçalanmış bir imgedir. Derrida, bir şeyi parçalara ayırmanın o şeyi anlamının en iyi yolu olduğunu belirtmektedir (Richard, 2014). Corcuff (2008) Derrida’nın Yapısöküm teorisiyle ilgili şunları söylemektedir:

“Derrida da geliştirdiği yapısökümü kavramı ile mevcut yapıyı çoğulcu ilişkiler lehine tersine çevirmek istemiştir. Derrida’ya göre ‘karşıtlığın yapısökümünü yapmak, öncelikle verili bir anda hiyerarşiyi ters-yüz etmektir. Sonra da şeyleri onun etrafında yeniden bütünleştirmeye çalışarak bu tersyüz etmeyle yetinmek yerine, çeşitliliğe, onun deyişiyle

‘indirgenemez ve türeyici bir çokluk’ olarak anlaşılan yayılmaya [dissemination] açılmaktır. Böylece işlemin sonunda her türlü zemin, temel ya da köken, çokluk lehine sorgulanmış olmaktadır” (aktaran Say, 2013, s. 344).

Derrida’nın metinler üstünde Yapısöküm uyguladığı ilk dönem yazıları, konuşma ve yazı arasında bir ilişki bulunduğunu ve bu ilişkinin kendi kendini yapıbozuma uğrattığını ortaya koymaktadır. Derrida işaretin maddeselliğinin iletişimin her çeşidinin bir temsil olarak görünmesini sağladığını ileri sürmektedir. Temsil olan yazı ve konuşma yazılı harfler ve konuşulan ses olması bakımından yapısal bir bağlantısı bulunmaktadır. Derrida için konuşma ve yazı dilin dolayımlayıcı düzeniyle ilişkili temsil şekilleridir ve Derrida buna ‘écriture’ adını vermektedir. Yazı anlamına gelen bu kelimeyi Derrida, daha geniş bir anlamda kullanmaktadır. Derrida’ya göre écriture kavramı, bir işaretin algılanmasını ifade etmekte, bu işaret yazıyı kapsadığı gibi fırça darbesi ya da anlam ifade eden herhangi şeyi de kapsayabilmektedir. Derrida düşüncesinin en öne çıkan yanlarından bir tanesi de, gösteren-gösterilen ilişkisinde yapısalcı düşünceden farklı olarak ortaya koyulan düşüncelerdir. Bir gösterge gösteren ve gösterilen olmak üzere iki bölüme ayrılmaktadır. Algıladığımız gösterenin anımsattığı anlam gösterilendir. Yapısalcı düşüncede bu ikisi arasında bağlantı bulunmaktadır (Richard, 2014). Fakat, Derrida gösteren-gösterilen arasındaki bu ilişki olmadığını savunmaktadır. Derrida’ya göre anlamın tamamlanması mümkün değildir. Bir gösteren diğer tüm gösterilenlerle ilişkilidir. Bu bağlamda, bir gösterenin anlamının oluşması diğer gösterenle tamamlanması mümkün değildir. Çünkü diğer gösterenin anlamı da başka gösterenlerle ilişkilidir (Şahiner, 2015). Derrida bu konuyla ilişkili olarak sözlükte bir kelimenin anlamını bulmak için çok daha fazla kelimeye ulaştığımızı, ulaştığımız her kelimenin de başka kelimelere götürerek sınırsız bir döngü oluşturduğu örneği ile açıklamaktadır. Derrida’da gösteren ve gösterilen arasında bir diğer önemli nokta ise fark konusu ile ortaya çıkmaktadır. Richard, Derrida’nın bir örnek ile açıkladığı fark konusunu şu şekilde açıklamaktadır:

“Gösteren olarak köpek kelimesini, k, ö, p, e ve k harflerinin bir araya gelmesiyle tanırız. En temel düzeyde gösterilen olarak köpek dört ayaklı ve kuyruklu bir hayvan olabilir. Hayvanseverler için köpek iyi bir anlam ifade ederken diğerleri için kötü bir anlam ifade edebilir. Ancak yapısal düzeyde gösterilen olarak köpek, ‘köpek’in ne olduğu ve ne olmadığı her şeye bağımlıdır. Gösteren olarak köpek’in anlamı onun ve öteki gösterenlere karşıtlığına bağlıdır. Bir köpek sadece köpek olduğu için değil, kedi olmadığı için de köpektir. Bir köpek kediden farklı olduğu için de köpektir. Derrida’nın farkın gösterenler arasındaki ilişkiyi nasıl düzenlediği düşüncesine tutunur ve bu düşüncenin önemli sonuçları vardır” (Richard, 2014, s. 20).

Anlam oluşurken fark önemlidir. Köpeği köpek yapan belirli nitelikler kadar, olmadığı şeyler de köpek olmasını sağlıyorsa fark anlamın oluşmasında önemlidir ve gösterenle gösterilen ilişkisi kaçınılmazdır çünkü, fark tam da başlanılan noktadır. Derrida, Heidegger'in 'Destruction' kavramını hatırlatarak ünlü 'difference/différance' tanımlamasını yapmıştır. Fransızca'da benzer söylenen bu iki kelimeyi Derrida a harfiyle kullanmaya başlar ve différence aracılığıyla uyguladığı yapıbozum düzenini tersine çeviren etkileri başlatarak kelimeyi bilinçli olarak hatalı telaffuz etmeye başlar. Bu bilinçli olarak yapılan hata kulağı yanıltmakta ve doğru algılanmaktadır. Ancak, metin içerisinde bu hata kolayca fark edilmektedir (Richard, 2014). Altuğ (2001, s. 186) bu konuda şunları söylemektedir:

"Derrida'nın, différence ve différance'ın yol açtığı deneyimi dile getirirken dayandığı en temel kaynaklardan ikisi şüphesiz Ferdinand de Saussure ile Husserl'dir. Saussure, geleneksel felsefenin şey, sözcük ve düşünce arasında yapmış olduğu uygunluk esasına dayanan gösterge ilişkisini, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiye indirgeyerek göstergenin yapısını dönüşüme uğratar. Göstergenin yapısındaki bu temel dönüştürmenin Derrida için taşıdığı önem, klasik gösterge anlayışının şey'in sözcük ve düşünce ile kurabileceği "içsel" ilişkiyi göz ardı ediyor olmasıdır; oysa Saussure'cü gösterge anlayışında öne çıkan, varolan ilişkinin içsel bir ilişki olmasıdır. "Bu ilişkide gösterge, bütünü yerine kullanılırken gösterilen, kavram yerine; gösteren de işitimi imgesi yerine kullanılmaktadır" (aktaran Akdeniz, 2012, s. 35-36'daki alıntı).

A harfiyle yazıldığında difference kelimesi, Fransızca'da ertelemek, sonraya bırakmak ve farklı olmak anlamlarını taşımaktadır. Bir şeyi ertelemek fikri önem taşımakta, Derrida bu fikri sanat eserinin anlamının zamanla çoğalması fikriyle benzeştirmektedir. Sanat eserleri sorgulandığında zamanla anlamları da değişebilmektedir. Gecikme difference'ın bir ögesi olarak düşünüldüğünde, fark diğer ögesidir (Richard, 2014).

Derrida düşüncesinde önemli olan bir kavram da iz kavramıdır. 'İz' konusuyla ilişkili olarak, şu anın bir göstergesi olduğunu yani şu anda mevcut bir şeyin yerine konulduğunu söylemekle birlikte, işaret görsel bir imleme olduğu için görsel sanatlar Derrida için oldukça önem teşkil etmektedir (Yanık, 2016). Derrida (1972) plastik sanat eserlerinin yapıbozumuna ilişkin şunlardan bahsetmektedir:

"Plastik sanatların yapıbozmasından söz ederken eleştirel olarak Derrida'nın bir kavramından söz etmekteyiz: Differans. Var olmama'nın (ya da namevcudiyet: non-presence) temsil edilmesi sırasında ortaya çıkan bir kavram. Bu açıdan yapıbozmanın bir var olma sorunsallaştırması ve var olma'ya bir ek olabileceğini anımsatabiliriz. ...Temsil etme her zaman var olmamaya bir ektir. Plastik sanatlarda da bu var olma ve temsil etme ilişkisi çağdaş sanatların ana sorunlarından biri haline gelmiştir. Temsil etmenin dışına çıkmak isteyen bir anlayış içinde nesnelerin kendilerine anlam yükleyen sanatçılar, dolaysız ve temsiliyetsiz bir biçimde var olan nesneleri kullanmayı ve bu şekilde de temsil etme sorununu aşmaya çalışmaktadırlar. Derrida, ek ile iz kavramları arasında bir yakınlık görmektedir. Ve zaten,

iz'in, köken'in ilk hali olmayacağı fikrinden yola çıkarak köken sorununu geride bırakmaktadır. Çizmek, iz çizmek, yazıda olduğu kadar, resimde de kullanılan bir kavramdır: çünkü çizmek, izi çizmek aynı zamanda 'ifade etmek' demektir" (aktaran Akay, 1999, s. 17).

Çağdaş sanatta, silme, parçalama tahrip etme girişimi bulunan eserler Yapısöküm kuramıyla ilişkili olarak üretildiği varsayılan eserlerdir. Ayrıca, kuramsal yapıdan etkilenilerek anlam ve içerikte oluşturulan Yapısöküm, eseri katmanlı bir yapıya ulaştırmaktadır. Buna ek olarak, bir sanatsal problematiği kavramak bakımından, yapısökümcü bir tavırla yaklaşmak daha görünür kılma ile birlikte ontolojik yapıdaki tüm katmanların görünür olmasını sağlamaktadır.

Çağdaş sanatın tarihsel dönemini kapsayan 1960 sonrası postmodern dönemin belki de en önemli isimlerinden biri de, Jean François Lyotard'dır. Ünlü teorisyen 'Postmodern Durum' adlı çalışmasıyla, içerisinde olduğumuz çağdaş dünyaya ilişkin çeşitli yaklaşımlar ortaya koymaktadır. Lyotard, "20. yüzyılın sonlarında bilimsel bilgi ve enformasyonun durumu üzerine hazırlanmış bir rapor olarak ilk kez 1979 yılında yayınlanmıştır" (Ward, 2014, s.256-257).

Postmodern dönem totaliter ve sistemsel yapıların karşısı bir görüşle, çeşitliliğin kendisini ifade edebildiği minör anlatının söylemi olduğu belirtilmekte ve herkesin kendisini ifade etmesine olanak sağlayan bu söylem, modern dönemin bilim ve bilgi konusunda çeşitli ifadelerle yer vermeyen majör yönetime eleştirilerde bulunmaktadır. Postmodern minör anlatı söyleminin eleştirileri, modern dönemin kalıplaşmış düşüncelerine, politikasına, dilsel oyunlarına, sistemi bulanan teorilerini hedef almıştır. Postmodern söylem totaliter dilsel yapıları kırarak farklılaştırma çabasıdır. Bu yapılar kurallarını diğer sistemlere dayatmaktadır. Postmodern söylem bu yapıyı kırarak kalıplaşmış üst anlatılar yerine, fark ve çoğulluğun anlatısı olmayı amaçlamıştır. Üst anlatılar Lyotard için modern dönemin bilgi ve bilim anlayışını ifade etmekte ve ona göre bu üst anlatılar özgürleşmelidir. Bu düşünceleri savunan Lyotard, düşüncenin de kendisini her zaman yenilemek zorunda olduğunu söylemektedir (Kılıç, 2015). Lyotard (1993) bu konuda şunları eklemektedir:

"...düşüncenin yeni koşullar ve eylemler yaratması gerektiği ilkesine bağlı olarak bilimde, adalette, sanatta, politikada yerleşik düşüncelerin kavramsal işleyişlerindeki dizgeleri sorgular, onları yeni hayallerle dönüştürür. Lyotard için bilgi ve bilimin yanında sanatın ve politikanın işlevi de insanlara hayal ettirmek ve arzularını yerine getirmektir; dünyayı dönüştürmek, yaşamı değiştirmektir" (Kılıç, 2015, s. 108).

"Lyotard modern teori ve metotlardan kopulmasını başka herkesten fazla alkışlarken postmodern alternatifleri popülerleştirerek yaygınlaştırmıştır. (...) Söylemlerin heterojenliğini vurgulayan Lyotard, Kant'ı izleyerek teorik, pratik ve estetik yargı gibi bölgelerin özerk olduklarını, kendilerine özgü kuralları ve ölçütleri olduğunu savundu" (Best

ve Kellner, 2016, s. 209). Lyotard, dönemin raporu olarak kabul edilebilecek en önemli yapıtı “Postmodern Durum adlı eserinde bilgiyi meşrulaştırmak için başvuru metaanlatıların (üst-anlatıların) krizine değinerek ‘postmodern’i’ ‘metaanlatılara üst-anlatılara yönelik inanmazlık (incredulity)’ olarak tanımlamakta ve bu inanmazlığın da bilimlerdeki ilerlemenin bir ürünü olduğunu savlamaktadır” (Anlı, 2010, s. 37).

“Lyotard’ın merkezi kaygısı, bilginin temelleridir. Bilgi formlarının nasıl oluştuğuna, kimin kontrol ettiğine ve kimin erişebildiğini ve bunların nasıl geçerli olarak kabul edildiğine ilgi duymuştur. Temel argümanı, kültürdeki ve toplumdaki kapsamlı değişiklikler nedeniyle, bilimsel disiplinlerin artık kendi teorilerinin ve keşiflerinin evrensel ve edebi bir değere sahip olduğunu varsayamayacak olmasıdır” (Ward, 2014, s. 257).

Lyotard için bir diğer önemli nokta dil konusudur. Onun için dilin esnek bir yapıya sahip olması önem taşımaktadır. Ona göre dilin nesnel bir anlamı yoktur. Lyotard, bir metnin yazarının o metni nasıl anlamlandırdığının önem taşımadığını, bir metin için önem teşkil eden şeyin alıcı tarafından nasıl anlamlandırıldığıdır. Önemli olan metnin nasıl iletildiği ve ne şekilde etkilere neden olduğudur. Çünkü bir metnin enerjisi diğerleri üstünde değişimlere neden olmaktadır. Lyotard, metin tanımlamasının içine, bir resmin, fotoğrafın, yazının ve hatta birçok eylemin de girebileceğini söylemektedir (Best ve Kellner, 2016). Bu Derrida’nın iz kavramının içine aldığı bir görüntü ya da fırça darbesinin de iz olabileceği örneğini akla getirmektedir.

Lyotard, dil konusunda; modern dönemin önem taşıyan dilsel bakış açısını irdelemiş ve onu merkezsiz bir hale getirmiştir. Lyotard, toplumsal bağların dilsel olduğunu ve belirsiz sayıdaki dil oyununun birleşmesinden meydana gelerek, bu bağların birbiriyle ilişkili olduğunu söylemektedir. Her birey bu dilsel oyunların birleştiği noktalardan etkilenmektedir (Harvey, 1997). Lyotard, sanatla ilgili olarak da düşünsel yaklaşımlarda bulunmuştur. Sanat eserine ilişkin eserin anlamı yerine ne olduğu konusuna odaklanmış, izleyici-eser karşılaşmasında yaşanan deneyimin, eserin tüm anlamlarından ve etkilerden daha değerli olduğunu vurgulamaktadır. Lyotard’ın postmodern söyleme ilişkin düşünceleri, sanatsal düşüncelerini de etkilemiş, sanatın ontolojik katmanlarını irdeleme çabası içindedir. Ona göre sanat, öncelikle bedensel bir deneyim olarak duylara seslenmekte ve eser, kalıplaşmış düşünceleri sorgulatacak ve yıkabilecek güce sahiptir (Ayas Önel, 2019). Buna ek olarak teorisyenin ortaya attığı düşünceler çağdaş sanatı da oldukça etkilemiş, çağdaş sanatın kapsamının genişlemesi, her kaynaktan faydalanma ve bireyin öne çıkarak sanatçının kendisine (benliğine) ve otobiyografisine yönelmesinde büyük rol oynamıştır.

Çağdaş sanatın üretim dinamiklerini etkileyen bir teori de ‘Simülasyon Teorisi’dir. Teori, çağdaş dünyada teknolojinin, birey, toplum ve gerçeklik algısı başta olmak üzere

birçok açıdan bireyi etkileyen faktörlerin etkilerini eleştirmek amacıyla Jean Baudrillard tarafından ortaya koyulmuştur. Bu teori sanatsal alanda da oldukça önemli bir dinamik haline gelmiştir.

Postmodern dönemin önemli teorisyenlerinden biri olan Baudrillard'ın düşüncesinin temelinde, gerçeklikte artık gösteren gösterileni yansıtamayacak kadar kopuk bir ilişki içerisinde olduğu düşüncesinin bulunduğu vurgulanmaktadır. Böylelikle gerçekliğin yerini onun türevi ya da türevinin türevi bir gerçeklik almıştır. Bu gerçeklik bir hipergerçektir. Bu nedenle, gösterge, gerçekliğin hakikat olmayan yansımasıdır (Şahiner, 2015). Baudrillard (2003, s. 14) “bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir” şeklinde açıklamaktadır. Baudrillard, simülasyonun gerçekte ve fiilen var olmayan bir şeyin tüm nitelikleriyle gerçek ve fiilen var gibi gösterme olarak tanımlamaktadır (Çandırcı, 2010). Baudrillard'ın hipergerçek olarak tanımladığı şey orijinal olmayanın yaygınlaşarak bir simülasyon evreni içinde bireye kendisinin gerçekliği sandığı bir gerçeklik oluşturmaktadır (Whitham ve Pooke, 2013). Gerçekliğin Postmodern düşüncede kanıtlanması ve ölçülmesi mümkün değildir ve hipergerçeklik, gerçek ve onun sahtesinin, sanal bir benzerlikle birbirinden ayırt edilemeyecek durumu ifade etmektedir (Şahiner, 2013). Baudrillard, simülasyon ve hipergerçekliğin aynı şeyi tanımlamakta olduğunu söylemekte ve postmodern dünyada gerçekliğin parçalanarak yerine kurgulanmış bir yapay/sanal gerçekliğin geçtiğini söylemektedir (Çandırcı, 2010). Baudrillard, gerçeklik kavramına ilişkin yaptığı olumsuz açıklamalarla gerçek kavramının içeriğini boşaltmaktadır. Bunu yaptığı açıklamada bir üst noktaya taşıyarak geçmiş dönemlerde söz edilen şekilde bir gerçeklik kalmadığını ileri sürmektedir. Baudrillard imgenin artık bir gerçeklikle ilişkilenmeden kendiliğinden var olarak hipergerçekliği oluşturduğunu ileri sürmektedir (Maltaş, 2012).

“Gerçek ya da hakikate özgü perspektifle bir ilişkimizin kalmadığını gösteren bu farklı bir uzama geçiş olayıyla birlikte, tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağına girilmiştir. Daha kötüsü gösterge sistemleri bu gönderen sistemlerini yapay solunumla yaşatarak, tüm kombinatuvar hesapları ve ikili karşıtlıklarla tüm eşdeğerlik sistemlerinin işine yarayabilecek anlamdan daha da esnek (ductile) hale gelmektedirler. Burada bir taklit, suret ya da parodiden değil *aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek*, bir başka deyişle her türlü gerçek süreç yerine işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayından söz ediyoruz” (Baudrillard, 2003, s. 15).

Baudrillard, sanatın da gerçeklik ve simülasyon arasında sınırların bulanıklaşmasını sağlayıcısı olduğunu ve artık kaybolan bir şeyin kopyası olduğunu söylemektedir (Whitham ve Pooke, 2013). “Simülasyon evreninde sanatın sistemin bir taşıyıcısı, hatta üreticisi haline geldiğini savunan Baudrillard, günümüz Batı sanatını beş para edemeyecek kadar yüzeysel

olarak nitelemektedir” (Çandırcı, 2010: 9). Baudrillard’a (1998, s. 26) göre; “sanat da her şeyin estetik bayağılık düzeyine yükseltilmesi yararına yanılısama arzusunun yitirmiş ve trans-estetik bir hale dönüşmüştür” (aktaran Çandırcı, 2010, s. 9). Bu bağlamda çağdaş sanatçının da gerçekliği kendi algıladığı şekliyle simülasyonunu oluşturduğunu iddia etmektedir (Whitham ve Pooke, 2013). Bu bağlamda, sanat da ticari bir ürün haline gelerek kapitalizmin (özellikle reklam sektörünün) bir taşıyıcısı olmuş, simülasyon evreninde her şeyin içinin boşaltılması gibi sanatın da içi boşaltılmıştır. Bu düşünceler çerçevesinde Baudrillard da Donald Kuspit gibi geleneksel sanatın öldüğünü düşünmektedir. Çünkü teknolojik olanaklar her bireyin yaratıcı bireye dönüşmesini sağlamıştır.

Çağdaş sanatın dinamiklerini etkileyen, hatta bir sanat hareketine neden olan bir kuram ise ‘Feminist Kuram’ dır. Feminist yaklaşım “18. yüzyılda İngiltere’de cinsiyet ayrımcılığına karşı çıkarak, cinsler arasındaki siyasal toplumsal ekonomik eşitliği, kadın haklarının genişletilmesiyle sağlamaya çalışan bir toplumsal harekettir. Feminizm 1789 Fransız devriminin gerçekleşmesi ve devrimin devam eden süreci içerisinde kadın özgürlüğünün, kadınların seçme-seçilme, mülkiyet haklarının savunulması” (Özsöz, 2008, s. 51) amacıyla ortaya çıkmıştır. “Feminizm bilindiği üzere -kadın merkezli bakış, açısından- kadınların toplumsal yaşamdaki ikincil, eşitsiz ve ezilme deneyimlerini inceleyen, neden ezildiklerini ortaya koyan kuramsal bir yaklaşım ve aynı zamanda da kadınların özgürleşme mücadelesinin politik bir hareketidir” (Güneş, 2017, s. 245). Olgun’a (2003) göre;

“Feminizm kavramı 1890’larda özellikle kadınlara oy hakkı verilmesi, kadınların eğitim ve çalışma haklarına sahip olmaları için kampanya yürüten kadınlar ve erkekler için kullanılıyordu. Feminist teori içinde bu dönemden 1968 sonrasına kadar olan dönem “birinci dalga” 1968 sonrası dönem ise “ikinci dalga” olarak adlandırılmaktadır. Özellikle ikinci dalga feminizm geniş bir tabana yayılmış, ve sosyolojiyi de önemli şekilde etkilemiştir. Bu süreçte kadınların yaşamlarına eğilen araştırmalar artış göstermiş, toplumsal cinsiyet, ataerkillik ve cinsiyet rolleri gibi kavramlardan yararlanılarak cinsiyetlerin eşitsizliği hakkında kuramlar geliştirilmiştir” (aktaran Özsöz, 2008, s. 51).

Birinci dalga Feminist kuram 18. Yüzyıl’a kadar gitmektedir. Bu dalganın adı ‘Liberal Feminizm’ olarak da isimlendirilmekle birlikte, toplumun kurucu unsurları konusunda mücadele (eşitlik mücadelesi) vererek kadınların özgürleşmesini amaçlamışlardır. Birinci dalga feminizm, erkeklerin sahip olup kadınların sahip olmadığı eğitim hakkı, seçme ve seçilme hakkı, çalışma hakkı gibi konularda mücadele etmişlerdir (Güneş, 2017). “20. Yüzyıl’ın ikinci yarısından itibaren farklı kaynaklardan besleniyor olsalar da genel olarak feminist kuramlar, kadın sorununun felsefi olarak temellendirilmesi noktasında Marksizm, Psikanaliz, Yapısalcılık ve Postyapısalcılık gibi “Postmodern” kuramlara başvurmuşlardır” (Karataş, 2017, s. 11). Bu kuramlardan etkilenen Feminist teori, Aydınlanmacı Feminizm,

Radikal Feminizm, Marksist Feminizm, Freudçu Feminizm, Sosyalist Feminizm, Kültürel Feminizm, Varoluşçu Feminizm gibi birçok türe ayrılmıştır (Özsöz, 2008).

İkinci dalga olarak adlandırılan Feminist yaklaşım, birinci dalga liberal feminizminin kamusal ve üretim alanları arasındaki geleneksel ayrımını yok etmeyi amaçlayan politik bir tavır içindedir. Bu dönem ‘kişisel olan politiktir’ ve ‘bütün kadınlar kız kardeşir’ sloganları dönemin feministleri arasında örgütleyici olmuştur. Onlara göre erkekler kadın bedeninde egemenlik kurmuş ve bunu sistematik bir hale getirmiştir. İkinci dalga feministlerin temel alanı olarak radikal feminizm kabul edilmiş, radikal feministler yeniden üretim alanını feminist politikanın temeli olarak kabul etmişlerdir. İlk kuşağın tersine ikinci kuşak feministler kadının ezilmesinin sorumluluğunu ataerkil sisteme yüklemişlerdir (Güneş, 2017). “... psikanaliz ve özellikle Lacancı psikanaliz ilk aşamada feministler için hem eleştirilen hem de başvuru postmodern bir kuram olmuştur. Psikanalizin bireyin biyolojik yapısının tarih, kültür ve sosyal dokuyla ilişkiye girdiği dönüştüğüne dair iddiası feminizmi psikanalize yaklaştırmıştır” (Karataş, 2017, s. 11).

Ortaya koyulan bu düşünsel yaklaşımlar belli bir süre sonra sanatçıların ve sanat kuramcılarının da dikkatini çekmeye başlamıştır. Sanat tarihinde kırılma noktasını 1971 yılında sanat tarihçisi Linda Nochli’nin ‘Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?’ adlı makalesi ortaya çıkarmıştır. Sanat alanında eleştirileri ortaya çıkaran bu makale, büyük kadın sanatçıların var olamamasının nedeni olarak, tarihteki kurumların olanak sağlamamasını göstermektedir. Bu makalenin ardından feministler kadın sanatçıları tespit etmeye başlar ve eserlerini incelemiştir. Böylelikle bu dönemin sanatında da kadın sanatçıların varlığı artmaya başlamıştır. Bu dönemin sanatçıları birinci kuşak feminist sanatçıları olarak isimlendirilmektedir. Bu kuşak sanatçıları dönemin toplum koşulları ve kadın sanatçıların eserleri arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. İkinci kuşak feminist sanatçıları ise, eleştirmen ve sanat tarihçiler ise ayrımcılığı yapan sistemlerin ne zaman oluşturulduğunu sorgulamakta, değerleri ve standartlaşmış/kalıplaşmış düşünceleri sorgulamaktadır. Kullandıkları yöntemler psikanalizden, marksizme çeşitlilik göstermektedir. Birinci kuşak feminist sanatçıları kadın sanatçının özgül üretimlerini sorgularken, ikinci kuşak feminist sanatçıları ataerkil düzende kadının nasıl temsil edildiği ile ilgilenmektedir. Yani ikinci kuşak açısından temsil olgusu önem taşımaktadır (Özudoğru, 2010).

Çağdaş sanatı etkileyen, bir diğer postmodern kuramcı Michel Foucault, çağdaş dünyanın sistemlerini en etkili şekilde eleştiren kuramcılardandır. Foucault, sistemleri tarihsel olarak karşılaştırırken, aynı zamanda benliğe ilişkin de irdelemeler ortaya koymuştur. Bu bağlamda, Foucault’nun ortaya koyduğu düşünsel yaklaşımlar çağdaş sanat

açısından olduğu kadar araştırma problemi açısından da önem taşımaktadır.

Foucault'nun düşüncesinde modern dönem benlik yapısının, sosyal yapılar ve kurumların işleyişiyle ilişkili olduğu bilinmektedir. Buradan yola çıkarak da Foucault, bireyin ve benliğinin iktidardan ve buna bağlı kurumlardan bağımsız var olamayacağını belirtmektedir. Ayrıca Foucault, postmodern dönemde artan otobiyografilere yönelme, bireysellik ve psikanalizin doğuşunun, modern insanın icadı olduğunu belirtmektedir (Ward, 2014). Foucault, erken dönem yapıtlarında postmodern düşünsel alt yapıya büyük katkı sağlamıştır. Bu dönem yapıtlarında iktidar ve bilgi (bilim) ilişkisi incelenmektedir. Fakat, Foucault sonraki dönem yapıtlarında iktidarı irdelemeye yani her bir sistemi kendi tarihinde inceleyerek, küresel hakimler tarafından nasıl sömürülmeye başladığını tespit etmeye çalıştığı vurgulanmaktadır. Foucault'nun düşünceleri, küresel hakimiyetin sömürgeyi, baskıyı oluşturduğu ve bu süreci nasıl devam ettirdiğini sorgulamaya yönelik olduğu belirtilmektedir. Foucault, farklı küçük topluluklarda ve durumlarda iktidar mikropolitikasını inceleyerek, toplumsal açıdan kontrol sürdürmenin tekniklerini ve pratiklerini kodlaştırmış, bu gruptaki hakimiyetle, ilişkili olduğu sonucuna vardığı belirtmektedir (Harvey, 1997).

“Foucault, ceza sistemi, psikiyatri ve sosyal bilimler gibi çok çeşitli sosyal kurumların ayrıntılı tarihçelerini yazmıştır. Bu tür kurumların hiçbirinin nötr veya bağımsız olmadığına inanmıştır ve bunların toplumumuzdaki iktidarın karmaşık işleyişine nasıl bağlı olduğunu incelemenin önemli bir politik görev olduğunu savunmuştur” (Ward, 2014, s. 213). Sistemleri her açıdan eleştiren Foucault (1977), “Sömürünün doğasını anlamaya başlamak için on dokuzuncu yüzyıla kadar beklemek zorunda kaldık; iktidarın doğasını ise bugüne dek henüz tam anlamıyla kavramış değiliz” (aktaran Best ve Kellner, 2016, s. 80) şeklinde açıklamalar yapmaktadır. Ona göre, eleştirdiği sistemler, iktidar tarafından ortaya koyulmakta ve bu sistemler anti hümanist tavır sergilemektedir. Foucault, “İktidarın makroyapılarda ya da yönetici sınıflarda demir attığını ve doğası gereği baskıcı olduğunu bildiren tüm modern teorileri reddeder. İktidarı dağılgan, belirlenmemiş, başkalaşabilen, öznesiz ve bireylerin bedenlerini ve kimliklerini oluşturan üretken bir iktidar olarak yorumlayan postmodern perspektifler geliştirir” (Best ve Kellner, 2016, s. 80).

Bu düşünceler çerçevesinde, ortaya koyduğu ‘İnsanın Ölümü’ tezi bilgi-iktidar analizleri postmodern dünyanın en önemli kaynaklarından biri haline gelmesini sağlamıştır. Foucault, modern döneme atfedilen akıl, ilerlemecilik ve özgürleşme düşüncelerini eleştirmiş, aydınlanma düşüncesi iktidarla birlikte baskıcı bir sistemin ortaya çıkmasını sağladığını düşünmektedir. Ortaya koyduğu yaklaşımlarda, aydınlanma düşüncesi sorularına çeşitli yönlerden ve tarihsel açılardan cevaplar vermiştir (Şaylan, 2016). Foucault'nun

postmodern dönemde en bilinen ve irdelenen iki araştırması ‘Hapishanenin Doğuşu’ ve ‘Cinselliğin Tarihi’dir. ‘Hapishanenin Doğuşu’ adlı araştırmasında Foucault, Damians adlı karakter üstünden iktidar-bireye ilişkin eleştirilerde bulunmaktadır. Teorisyen, diğer önemli eseri ‘Cinselliğin Tarihi’nde ise, cinsellik-iktidar-birey ilişkisini beden ve gözetim üstünden incelenmekte, Best ve Kellner bu yapıta ilişkin şunları söylemektedir:

“...bu yeni iktidar tarzına Biyoiktidar adını verir. Bu iktidarın ilk kipliği, daha önce tartıştığımız gibi, insan bedenine ilişkin bir ‘anatomikpolitikayı’ içeren disiplinler bir iktidardır. Foucault disiplinleri en genel düzeyde ‘insani çoğullukları düzenlemeyi sağlama bağlayan teknikler’ olarak tanımlar. Başlangıçta manastırlarda, mekânsal ayırma metotlarını ve nüfusun gözetlemesini gerektiren vebanın baş gösterdiği kentlerde gelişmiş olan disiplinler teknikler kısa sürede tüm topluma yayıldı ve böylelikle devasa bir gözetim adacıkları oluşturdu” (Best ve Kellner, 2016, s. 81).

Foucault’nun sanata ilişkin görüşleri çağdaş sanatta önem taşımaktadır. Öncelikle, teorisyenin öznellik ve estetik arasında bir ilişki olduğunu düşündüğü vurgulanmakta ve bireyin ‘kendini kendi bilgisiyle dönüştürmesi’nin bir estetik deneyimle çok benzer olduğunu söylediğinden bahsedilmektedir. Foucault’nun, sanatçının yaptığı eserle kendisini dönüştürmeyecekse eser üretmesinde bir anlam olmadığından bahsettiği vurgulanmaktadır. Tüm bunlara ek olarak, teorisyenin, sanatı seçkin üst sınıfın zevki olarak değil tüm topluma hitap eden bir pratik olduğundan ve hakikati bulmada sanatın büyük bir önemi olduğundan bahsedilmektedir (Özalp, 2019). Foucault’nun genel anlamdaki düşünceleri ve sanat alanındaki düşünceleri, çağdaş sanatta kuram ve uygulama bakımından etkili olmuş düşüncelerdir. Öznellik ile ilgili düşünceleri, çağdaş sanatın öne çıkan tutumlarından biri olurken, Foucault’nun benzeyiş ve andırış kavramları da çağdaş sanatın iki ana biçem çözümlemesidir.

Postmodern dönemde yaşamasa da, özellikle sanata ilişkin düşünceleri çağdaş sanatı ve çağdaş sanatta sanat eserine bakış açısını etkileyen Walter Benjamin’in sanata ilişkin düşünceleridir. Benjamin, 18. Yüzyıl sanayi devrimiyle birlikte, yeniden üretilebilirliğin sanat eserinin aurasını yok ettiğini vurgulamıştır. Benjamin’e göre;

“En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve burada’lığı- başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı. Sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir. Bu söylenenin kapsamına gerek zamanla sanat yapıtının fizik yapısının uğradığı değişimler, gerekse sanat yapıtının üzerindeki çeşitli mülkiyet ilişkileri girmektedir” (Benjamin, 2002, s. 53).

Benjamin, özgün sanat yapıtı ile ilgili ‘şimdi’ ve ‘burada’lık kavramını ortaya atar.

Bu kavramlar o eserin hakikiliğini oluşturmaktadır. Bu hakikilik yeniden üretimin tamamen dışında bir kavramdır. Özgün sanat eserinin teknik olanaklarla tekrar üretilmesi ve elde

edilen ürünün gireceği konumlar, ‘şimdi ve burada’lık nitelikleri değerinden eksik olacaktır. Eserin, yeniden üretimiyle özel atmosferi (aura) azalarak yok olduğu vurgulanmaktadır. Çünkü, yeniden üretim, yeniden üretilen ürünü gelenekten koparmakta olduğu belirtilmektedir. 19. Yüzyıl boyunca resim ve fotoğrafın arasında birbirleri üretimlerinin sanat değerine etkileri konusunun çok tartışıldığı belirtilmiş, ancak 20. Yüzyıl’a gelindiğinde bu tartışmaların amaçsız olduğunun görüldüğü belirtilmektedir. Ancak, Benjamin, bunun aslında söz edildiği gibi amaçsız olmadığını, teknik olanakla çoğaltımın sanatı kültürel temelden uzaklaştırdığını belirtmekte, sanatın özerkliğinin görünümünün de yok olduğunu belirtmektedir (Benjamin, 2002).

2.2. Biyografi, Otobiyografi Kavramı ve Otobiyografik Bellek

2.2.1. Biyografi-Otobiyografi Kavramı

Edebiyatta bir yazın türü olan biyografi ve otobiyografi kavramları, plastik sanatlarda da aslında kendisine her zaman yer bulmuş, çağdaş sanatta ise içeriğin biçime göre önem kazanması ve bireyci olma düşüncesinin önem kazanmasıyla daha da önem kazanmıştır. Sanatta ve çağdaş sanatta otobiyografik ifade olanaklarını anlamak için öncelikle biyografi kavramı, otobiyografi kavramı, felsefe ve psikoloji alanında otobiyografi/otobiyografik belleğe ilişkin tanımlamaları kavramak önem taşımaktadır. Bu bağlamda, biyografi ve otobiyografi kavramı incelenecek olursa;

“Biyografi; tanınmış kişilerin yaşam öyküsünün bir başkası tarafından yazılması biçiminde ortaya çıkar. Otobiyografide ise yazarın kendi yaşam öyküsünü kendisinin yansıtması söz konusudur. Otobiyografide, kişinin diğer insanlar tarafından bilinmeyen yönlerinin, yaşamının tanınmasını, geçmişinin en doğru kaynaktan yani kendisinden öğrenilmesini sağlar” (Çavdar, 2011, s. 45).

“Her iki türde de, merkezde, bireysel bir yaşamın sunumu söz konusudur. Ancak, biyografilerde, gerçek kişinin yaşamı doğumundan itibaren ve bir başka yazar tarafından anlatılırken, otobiyografilerde yazar ve anlatıcı özdeş, anlatılan olaylar da yazarın seçimine tabidir. Otobiyografi biyografinin yanı sıra günce, anı (hatırat), deneme gibi edebî türlerle de önemli benzerlikler taşımaktadır. Bu nedenle, türün doğuşunu hazırlayan ve onu belirleyen, daha doğrusu bir metin türü olarak onu bağımsızlaştıran kimi tarihsel koşulları anlamak son derece önemlidir” (Yazıcı, 2006, s. 190).

“Otobiyografi, insanın kendi yaşamını ben merkezi etrafında anlatan bir türdür. Ancak buradaki kendi ve ben kavramları, çok derin anlamlara göndermede bulunan bir içeriğe sahiptir” (Köker, 2019, s. 1). Özyer’e (1993) göre; “Otobiyografi, en genel tanımıyla kişinin kendi yaşam öyküsünün kendisi tarafından anlatılmasıdır. Bir ben anlatısı olan

otobiyografilerde hem anlatan hem de anlatılan kişi aynı olduğu için bilinen özne, bilinmesi gereken nesneyi” (aktaran Köker, 2019, s. 67) sunmaktadır.

Demiralp’e (1999, s. 175) göre: “Otobiyografi kavramı etimolojik olarak incelendiğinde ise; ‘oto’nun (öz’ün) kimliğe, kendinin bilincindeki ben’e; ‘bio’nun “kişinin kendisinden başkasının olmayan yaşamının akışına karşılık geldiğini, bu iki kavramın ise “kişinin kendi yaşamıyla kurduğu ilişki”ye işaret ettiğini belirterek ‘grafi’nin “bu ilişkinin bilinçli ve zahmetli bir şekilde kurulması” anlamına geldiği sonucuna varır” (aktaran Koruç, 2018, s. 22-23). Kelimenin kökeni Yunanca olmakla birlikte dilimize Fransızca’dan geçmiştir. Buna ek olarak, otobiyografik anlatımların içtenlik, sahicilik ve sadakat gibi sahip olması gereken ilkeler bulunduğu bahsedilmekte ve otobiyografinin kişinin dünden bugüne yaşadığı dönüşümü gösteren bir araç olduğu da belirtilmektedir (Köker, 2019).

“Otobiyografi, gerçek bir kişinin kendi bireysel yaşamına odaklandığı, geçmişe dönük (retrospektif) bir süreç anlatısıdır. Lejeune, bu tanımıyla otobiyografi için olması lazım gelen unsurları da belirtmiş olur: Gerçek bir kişi, bireysel varlık, geçmiş yaşam” (Köker, 2019, s. 72). Buna ek olarak, “Otobiyografik çalışmayı gerçekleştiren kişinin o kişi olmasını sağlayan insanlar, yerler, olaylar kısacası hayatındaki her şey” (Bedir Erişti, 2017, s. 156) o anlatının konusudur. Köker, otobiyografinin ortaya koyduklarına ilişkin Spender’in sözlerini şu şekilde özetlemektedir:

“Spender, bir kişinin iki yaşamı olduğunu söyler. Bunlardan biri, başkaları tarafından dışarıdan görülen yaşamıdır; kişisel ilişkileri, görünüşü, başarıları gibi sosyal yanını oluşturan yönler bu yaşama örnek verilebilir. Kişinin başkaları tarafından görülen yaşamı Spender’a göre, aynadaki görüntü kadar onun realitesini oluşturur. Diğer yaşam ise kişinin sadece kendisi tarafından görülebilen ve kendi benliğini oluşturan yaşamıdır. Burada aynanın görülmeyen yüzüne, arkasına odaklanma söz konusudur. Benliğin bu görüntüsü, nesnel bir tarihle ölçülemeyecek kadar kişinin kendisine ait gizli bir yere işaret eder. Burası, kişinin kendisiyle baş başa kaldığı, kendi başına bir kişi olduğu, kendi kendini gözlemleyebildiği bir yerdir. O yüzden kendi hayatını anlatan kişi Spender’a göre kendisinin, başkaları tarafından gözlemlendiği tarihini değil; kendisinin bizzat gözlemci olduğu ve kendisini gözlemlendiği tarihini kaleme alır.... Spender’ın bakış açısından otobiyografi hem gözleyen hem de gözlenen kişinin kendi hayatını anlatarak gerçek benliğini ortaya koyduğu bir tür şeklinde tanımlanır” (Köker, 2019, s. 68).

Blight (2015) otobiyografik anıları saklayan insan hafızasını “yaratmak, deneyimleri kaydetmek, bilinçli çağrışımlar kurmak, dil oluşturmak ve kullanmak, geçmişi bilmek, saklamak, anlatmak ve yazmak” (aktaran Köker, 2019, s. 94) gibi özelliklere sahip olması yönüyle diğer canlıların hafızasından ayırmaktadır. “Kişinin geçmiş yaşamına ilişkin hatırladıkları onun otobiyografik hafızasındaki bilgilerin bir dokümanını verir” (Köker, 2019, s. 94). Otobiyografi kavramı, edebi bir tür olarak modern dönemde tanımlanmaya

başlansa da tarihsel gelişimi oldukça eskiye kadar gitmektedir. Edebi tür olarak tanımlanmasının öncesinde de varlığını sürdüren otobiyografik yazın modern döneme kadar çeşitli isimlerle anılmıştır. Bu bağlamda otobiyografinin tarihsel gelişimini incelemek araştırma açısından önem taşımaktadır.

2.2.2. Biyografi-Otobiyografinin Tarihsel Gelişimi

Edebi anlamda tür olduğu kabul edilen biyografi ve otobiyografi örneklerinin tarihsel gelişimi incelendiğinde, “biyografilerin en eski örneğini M.S. 1. Yüzyıl’da Yunanistan’da Plutharkos ‘Paralel Hayatlar’ adlı” (<https://www.eokultv.com/biyografi-ve-otobiyografi-tarihi-gelisimi/17118>) eseri olduğu kabul edilmektedir. Buna ek olarak Aksoy’a (2014, s. 14-15) göre; “tarihsel süreçte biyografi ile iç içe geçmiş dini yorum ve metinler şeklinde karşılaşılan otobiyografik öykülerin kökeni mezar taşları ve destanlara uzansa da Aziz Augustine’in iç dünyasını, hatalarını, korkularını ve gençlik günahlarını işledikten sonra kendini dine verişinin öyküsünü yazdığı ‘İtiraflar’ adlı kitabı birçok araştırmacı tarafından ilk yazılı otobiyografik anlatım olarak kabul edilmektedir” (aktaran Yücel, 2019, s. 3).

Ortaçağ edebiyatında ise, birey, kişisel farklılıkları ve öznelliği bulunmayan, toplumsal anlamda sahip olduğu nitelikleri ve özellikleriyle değer kazanmıştır (Yazıcı, 2006). ‘Ortaçağ Avrupa’sında Birey’ adlı kitabında Ortaçağ’daki bireyi Guryeviç (1995, s. 210) şu şekilde tanımlamaktadır:

“Ele aldıkları bir kişiliğin tüm özgün niteliklerini göz ardı ederek onun herkeste rastlanabilen özelliklerini ön plana çıkarırlardı. ‘İtirafname’ ya da ‘otobiyografi’ türü yapıtlarla kendini anlatan yazarlar, bireysel özellikleri tanımlama konusunda, biyografi ve azizlerin hayat hikâyelerini yazarlar kadar başarılı değildi. Bireyin iç huzura kavuşması, kendisini tek başına diğer insanların karşısına koymasıyla değil, benliğin önceden belirlenmiş bir prototipe uydurmasıyla mümkündü” (aktaran Yazıcı, 2006, s. 192-193).

Yazınsal anlamda Rönesans döneminde otobiyografik ürünlerin önem kazanmasının bireyin önem kazanmasıyla gerçekleştiğini ve bu dönemde bireyin kendisini anlattığı örneklerin çoğaldığını belirtmektedir. Bu dönem öne çıkan otobiyografilerden birinin de, Benvenuto Cellini’nin 16. Yüzyıl’da yazdığı ve sanatsal açıdan yaşamını anlattığı otobiyografik eserden bahsedilmektedir (Koruç, 2018). Yazınsal alanda otobiyografik örnekler ortaya koyulsa da, Batı tarihinde 18. Yüzyıl’a gelinceye kadar otobiyografi edebi bir tür olarak tanımlanmamıştır. Otobiyografi ismiyle adlandırılmasa da, bireyin kendi ben’ini anlattığı yazınların anı, hatıra, mektup gibi isimlerle anıldığı belirtilmektedir. Birçok araştırmacı, otobiyografi kelimesinin ilk olarak 1809 yılında Robert Southey tarafından kullanıldığını kabul etmektedir. Modern anlamda otobiyografinin ilk örneği kabul edilen eser

ise yine aynı isimle Rousseau'nun İtiraflar'ıdır. Bu eser Rousseau'ya ilk modern otobiyografik itirafçı adını kazandırmıştır. Aziz Augustinus'un itiraflarının tersine Rousseau, kendi benliğinin gerçekliğini kendisi keşfetmiş ve kendisini tanrıya adamamıştır. Augustinus, diğer insanlara dinsel çağrılarda bulunmakta, Rousseau ise eserinde kendi benliğini diğerlerine (ötekilere) tanıtmayı amaç edinmektedir (Köker, 2019). “Rousseau, İtiraflar'la yeni bir özne anlayışını dile getirmiş ve kendinden önceki otobiyografi yazım geleneğinin söylem içeriğini değiştirerek yeni bir yazınsal alanın ve bu alanı dile getiren bir edebî türün (otobiyografi) hazırlayıcısı olmuştur” (Yazıcı, 2006, s. 191). Bu otobiyografi örneğiyle, otobiyografinin açılımı değişmiş, edebiyat, sanat ve felsefi alanda köklü değişimleri beraberinde getiren Romantizm ile bu yazın türü daha bireyin benliğine odaklanmıştır.

Romantizm ile yeni bir metin türü olan otobiyografik yazınlarda benlik fikri üretilmeye başlanmıştır. Bu yeni benlik fikrinde, özerk bir anlayış ortaya çıkmıştır. Bu özerk anlayış, bireyin kendi içinde ve kendi iradesini önemseyen bir benlik ilişkisiyle özneyi var etmektedir. Bu döneme kadar var olan anlayışın aksine Romantizm'de içsel yaşam ilgi çekmeye başlamıştır (Yazıcı, 2006). Bu içsel olana ilgi de benliği ortaya koymada önemli olan otobiyografi yazın türünün önem kazanmasına neden olmuştur.

Modern dönemde ise, düşüncede ortaya çıkan değişimler otobiyografi üstünde iki önemli etkiye neden olmuştur. Bunlardan ilki kişinin kendi benliği üstündeki ilahi otoriteyi kaldıran sekülerizm, diğeri ise Descartes'ın özne, yani insan ve onun akli ve nesne, doğa ve evrenin ayrılmasıdır. Bununla birlikte, bireyin benlik sunumu için en temel özellik oluşmuştur. 19. Yüzyıl ve sonrasında öznellik fikri abartılmaya başlanmış ve günümüzde ise bu fikir aşırılaşmıştır (Yazıcı, 2006). Modern dönemde yaşanan değişimlerden bu iki faktörün dışında modern otobiyografinin ortaya çıkmasını sağlayan asıl sebebe ilişkin Berlin (2004) şunları belirtmektedir:

“Modern otobiyografinin doğuşundaki asıl itici güç insanın bütün özneliği, yaratıcılığı ve özgürlük talepleriyle biçimlenen Romantik hareket olmuştur. Romantik akım Aydınlanmanın katı, rasyonel, akılcı baskısına tepki olarak Aydınlanmanın tek ve mutlak bilgisinin karşısına insan deneyiminin farklılığını ve dolayısıyla bireysel yaşantının çeşitliliğini, özgünlüğünü koyar. Romantizmin bu bakışı ekseninde kendinden önceki dönemle kıyaslandığında yeni bir erdem kümesi yarattığı gözlenir: “Özgürlük”, “özgür irade” ve bu kavramlar aracılığı ile olabildiğince kendimiz olma becerisindeki en sahici erdem *içtenlik* olarak ortaya çıkmaktadır” (aktaran Yazıcı, 2006, s. 197).

Edebi olarak otobiyografi konusunda postmodern dönemde ise bir diğer önemli gelişme bu döneme kadar erkek yazını olarak kabul edilen otobiyografinin feminist hareketle

birlikte kadınlar tarafından da benimsenmesi söz konusu olmuştur. Ünlü (2015) feminizm ile otobiyografiye ilginin artması ile ilgili şunları söylemektedir:

“20. yüzyılda, feminizmin erken dönemlerinde gerçekleşen kadın hareketleri otobiyografiye ilginin artmasını sağlayan temel etkenlerden biri olmuş ve kadınların toplumsal alanda varoluş sorununu öne çıkaran eserler üretilmesine olduğu kadar otobiyografinin 20. yüzyılda ‘kadınlara ait bir türe’ dönüşmesine de katkıda bulunmuştur” (aktaran Kuruç, 2018, s. 23-24).

Dünya edebiyatında otobiyografinin gelişimi bu şekildeyken Türk edebiyatında otobiyografinin tarihi incelendiğinde ise, en eski yazılı metinler olan Orhun yazıtlarında kimi anlatıların otobiyografik özellik taşıdığı görülmektedir. Ardından Bilge Kağan’ın veziri Tonyukuk (725), Göktürk Devleti kağanlarından Kül Tigin (732) ve Bilge Kağan (734) adına dikilmiş taş yazıtları, otobiyografik özellik taşıyan yazıtlardır. Klasik Osmanlı edebiyatı ise 15. Yüzyıl’dan itibaren gelişim göstermiş, 16. Yüzyıl’dan 20. Yüzyıl’ın başlarına kadar şairler ve Tezkire-i Şuara adıyla bilinen şairler otobiyografik anlatılar içeren eserler ortaya koymuşlardır (Yazıcı, 2006). Stewart-Rabinson (1999) bu konuda şunları belirtmektedir:

“İslam dünyasında önem verilen bir meslek olan biyografi yazarlığı, ilk defa Araplar ve İslamiyet’i kabul etmiş kişiler tarafından, dini çalışmalara bir ilave ve tarihi bilimlere yardımcı olmak üzere başlatılmıştır. Bu gelenek, çok kısa bir süre içinde edebiyat sahasına da yayıldı. ... On altıncı asırda Osmanlılar, daha birçok sahada olduğu gibi, bu geleneği de severek benimsediler. Osmanlılar, bugün elimizde mevcut olan yirmi dört kadar tezkire meydana getirmişlerdir” (aktaran Yazıcı, 2006, s. 211).

Otobiyografik anlatılarla ilgili bir diğer önemli kavranması gereken konu onun türleştirilmesidir. Otobiyografik anlatıların kurguyla gerçekliğin ara noktasında yer alması, onun disiplinlerarası tür olarak kabul edilmesine neden olmuştur. Günümüzde hala sınırları tam olarak kabul edilmeyen otobiyografik anlatı kavramının, üzerinde çokça tartışmalar bulunmaktadır. Bu tartışmalardan en temel olanları onun edebi bir tür olup olmaması ya da yaşam anlatısı olmasından dolayı biyografinin alt türü olup olmadığı konusundadır (Köker, 2019).

Otobiyografinin türleşme sürecinde ise, üç yaklaşım bulunmaktadır. İlk yaklaşım 20. Yüzyıl’ın ilk yarısında Alman George Misch tarafından ortaya koyulur ve birinci dalga eleştiriler olarak adlandırılan yaklaşımda, otobiyografik anlatının yaşamla ilişkisi ve önemli kişilerin başarıları sorgulanarak kamusal yaşantılarının aktarıldığı bir tür olduğu kabul edilmektedir. Bunun nedeni otobiyografinin topluma örnek olacak kişilerin yaşantılarını sunan bir tür olarak düşünülmesi olmuştur (Köker, 2019). Otobiyografinin kişisel yaşamın tekrar ele alınması olduğunu söyleyen Misch, bireyin kişisel tarihi içerisinde kendi kimliğinin bilincini kavraması, kendi benliğini ötekilerden ayıran özellikleri fark etmesi olarak tanımlamaktadır (Kuruç, 2018).

Otobiyografiyi türleştirme konusunda ikinci yaklaşım, yani ikinci dalga eleştirilerde anlatıda kişinin kendisiyle ilişkili bölümün önem kazandığı kabul edilmektedir. Bu yaklaşımı Georges Gusdorf ve Francis R. Hart başlatmış ve bu yaklaşımın teorisyenleri, otobiyografiyi tür olarak kabul etmesine karşın onu kavramsallaştırmaya çalışmışlar ve bu bağlamda otobiyografi kişinin kendi benliğini anlattığı öz temsil projesi olarak kabul etmişlerdir. Tüm bunların sonucunda, 1970 öncesi çalışmaların birçoğu tartışmaya açılmış ve kendini anlatma üstüne odaklanan yaklaşımla, gerçeklik ve öz temsil sorgulamalarını yapılmıştır (Köker, 2019). Üçüncü yaklaşımda yani üçüncü dalga eleştirilerinde ise “otobiyografinin artık ne yaşamı ne de kendi’yi temsil edebileceği çünkü gerçek manada bir öz’ün mevcut olmadığı, onun sadece bir kurgudan ibaret olduğu ileri sürülür. Dolayısıyla otobiyografinin yazıyla (graphy) ilgili olan kısmı sorgulanır ve otobiyografinin tür kategorisinde değerlendirilemeyeceği” (Köker, 2019, s. 78) yönünde bir görüş sunmaktadır.

2.2.3. Otobiyografik Bellek

Otobiyografi kavramı, bellek ile ilişkisi ve belleğin alt alanı olan otobiyografik bellekle ilişkisinden dolayı psikoloji ve felsefe alanında da yoğun şekilde incelenen bir konudur. Psikoloji alanında bellekten başlayarak otobiyografik bellek incelenmektedir. Öncelikle, “Bellek geçmişle ilgili bilgilerin akılda tutulmasını sağlar, 'Bellek geçmiş olayları saklamamıza yardımcı olur” (Boyer ve Wertsch, 2015, s. 6). Bellek (Memoria) kavramı, Latince kökenli olup, bellek ve hatıra olarak biçim ve içeriği aynı anda karşılayan iki anlama sahiptir. Yani, memoria kavramı hem hatırlayan hem de hatırlanandır. Buna ek olarak unutma eylemi de belleğin unuttuğunu fark etmesi için gerekli bir eylemdir. Varlığıyla hatırlama eylemini gerçekleştiren bellek, unuttuğumuz kayıtları hatırlama eylemini de gerçekleştirmektedir (Korkmaz, 2016). Bu bağlamda felsefi anlamda bellek şu şekilde tanımlanmaktadır:

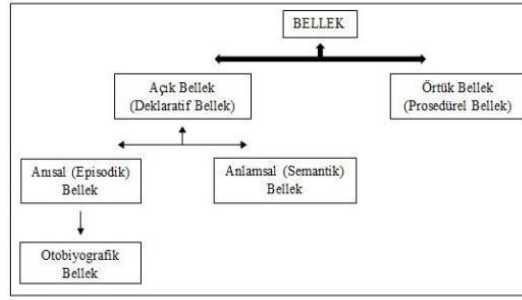
“Zekâ düzeyinin bir yönünü oluşturan, yaşananları, edinilen bilgileri, davranış kalıplarını, deneyimleri ve anıları depolayıp saklama gücü, olarak tanımlanan bellek (hafıza), zihnin en temel işlevlerinden biri olan ve yaşam boyu devam eden bir süreçtir” (Güçlü vd., 2002, s. 191). “Belleğin algısal olarak çeşitlendirilmesi anı kavramının ve tekrarlanan olay örüntülerinin oluşturduğu alışkanlıktan ayırt edilmesi açısından önemlidir. Kişinin kimliğini oluşturan karakterleşme sürecinde geçmiş zaman edinimlerinin geleceğe olan yansımaları bu yüzden önem kazanmaktadır” (Gürpınar, 2019, s. 9). Bireyin kimliğini ve benliğini oluşturan bellek ve belleğe ilişkin düşünsel yaklaşımlar her dönemde varlığını sürdürmüştür. Ancak, düşünsel yaklaşımlardan önce, tarih öncesi dönemde bellek ile ilgili en önemli gelişme yazının bulunması olmuş ve bu belleğe ilişkin düşünsel yaklaşımları etkilemiştir.

“Bellek, bireyin gelecek yaşamını çocukluk döneminden itibaren kaydettiği geçmiş bilincinden yola çıkarak oluşturduğu kodlama sistemleri ile benlik ve kimlik örüntüleri oluşturarak bireye ait yaşam öyküsü oluşturmak için başvurulacak en temel kaynaktır” (Gürpınar, 2019, s. 9). Bellek; insanların ve belki hayvanların şu anki amaçlarında kullanmak için, akılda tutma ve geçmişi yeniden kurma yoluyla gerçekleştirdiği bir dizi çeşitli bilişsel kapasiteye verilen addır (<http://plato.stanford.edu/entries/memory/#2> Erişim Tarihi: 26.10.2020). “Bellek, kişinin geçmiş deneyimlerinin, öğrenilmiş bilgilerin, alışkanlıkların, geçmişe dair olguların saklandığı bütündür. Bu bütünde bilgiler, birbirleriyle kurdukları bağlantılarla oluşturdukları örüntüler halinde saklanırlar. Her an yeni eklenen bilgilerle bu bütünün durmaksızın yeniden kurulduğu bilinmektedir. Her yeni deneyimin belleği yeniden kurmasının yanı sıra, bellek de geçmiş deneyimlerin bilgileriyle eşleştirdiklerini algılatmasıyla şimdideki deneyimi şekillendirir” (Çelikcan, 2017, s. 8).

Bellek, Sutton’a (2010) göre; “bilginin bilinçli bir şekilde çağrılabilmesi ve hesaplanabilen açık bellek (deklaratif bellek) ve kolayca hesaplanamayan ama öğrenilmiş davranışların ya da yeteneklerin kazanımı olarak ifade edilen örtük bellek (prosedürel bellek) şeklinde ayrılabilir” (aktaran Özdemir, 2019, s. 11). Bellek, söze dökülebilir bellek (declarative)-söze dökülemeyen bellek (non-declarative) olarak da isimlendirilebilmektedir. Sözel bellek sistemi, bilinçli olarak temsillendirilerek geri getirilmesi mümkün, anlamsal olgular ve yaşanmış olayların uzun zaman diliminde saklandığı yerdir. Sözel olmayan bellek ise, motor beceriler, dil becerileri gibi sözel olarak ifade edilmesi mümkün olmayan ve geri getirme sürecinde bilincinde olunmayan veya örtük bilgilerin uzun zaman diliminde depolandığı bellek bölümüdür. Sözel ve sözel olmayan bellekler de alt gruplara sahiptir. Sözel bellek, semantik bellek ve epizodik bellek olarak iki gruba ayrılmakta, sözel olmayan bellek ise işlemsel, hazır hale getirme ve algısal olarak üç bölümden oluşmaktadır. Sözel bellek ile ilgili olarak, epizodik bellek kişisel açıdan yaşanan olayların yer ve zaman bilgisi ile saklandığı yer, semantik bellek ise evren ile ilgili bilgilerin dil ve semboller aracılığıyla saklandığı yer olduğu kabul edilmektedir (Tosun, 2005).

Tablo 1.

Bellek Türleri (Özdemir, 2019, s. 12).



Anlamsal (Semantik) bellek, “geçmişte yaşananlardan şimdiki şartlara dair işe yarar bilgiler çıkarmamızı sağlar. Zaman içinde süregelen ne varsa bizim anlamsal belleğimize dahildir. Aynı şekilde, işlemsel belleğin farklı formlarının (beceriler, beklentiler, hazırlama) açık biyolojik işlevleri vardır” (Boyer ve Wertsch, 2015, s. 6-7). Epizodik bellek, bireyin öznel algısıyla ilişkili devamlılık sağlayan zamansal bir süreçte, kendi yaşantısının ‘otonoetik’* açıdan bilincinde olmasıyla ilişkili olmasıyla ilgilidir. Öznel olan bu zamansal süreç, geçmişe doğru olduğunda ‘hatırlatma’ ya da gelecekle ilgili olarak ‘planlama’ şeklinde gerçekleşmektedir. Semantik belleğin dış dünyanın, nesnelerin ve oluşumların neotik** farkındalığına dayanmakta ve benlikten, otonoetik farkındalıktan ve öznel zaman algısından bağımsızdır. Epizodik bellekte, kişinin deneyimlediği tüm yaşantısı ve anıları saklanmakta, bu bağlamda epizodik bellekte bulunan bilgi içeriği duyu organlarından gelen bilgi ile oluşmaktadır. Deneyimlenen olayların mekân bilgisi ise mekânsal bellek adındaki, epizodik belleğin alt katmanında depolanmaktadır (Tosun, 2005). Bir örnek üstünden açıklanacak olursa, ev kelimesinin nasıl yazıldığını hatırlamak semantik bellekle ilgilidir ancak, ilk ev kelimesini yazmayı öğrendiğinde kiminle, nerede, nasıl olduğunun, epizodik bellek ile ilişkili olup semantik bellekle ilişkilidir (Kapısız, 2019). Epizodik belleğin duygusal sistem ile oldukça ilişkili ve anılardaki duygusal bileşenlerin epizodik bellek ile birlikte kodlandığını vurgulamak gerekmektedir (Tosun, 2005).

“Bellek hatırlama ile yapılanmakta ve mutlaka bir mekana/yere/yerele tutunmaktadır. Bu mekan/yer/yerel ise aidiyet ve iyeliğin kurulduğu yerler olarak karşımıza çıkmaktadır” (Sabancılar Iştın, 2016, s. 26). Bu konuda Schacter’de geçmiş deneyimin hatırlanması için o anın zaman ve mekan olarak içinde deneyimlenerek hatırlandığını belirtmektedir (Schacter, 2022). “Psikolog Endel Tulving bu tarz hatırlamanın, hayatlarımızı özgün kılan kişisel olayları açıkça hatırlamamızı sağlayan olaysal (epizodik) bellek denen özel bir sisteme dayandığını ileri sürmüştür” (Schacter, 2022, s. 36).

* Otonoetik: “Kendini bilmek, hatırladığı şeyi yaşayanın kendisi olduğunu bilmek” (Tosun, 2005, s. 9).

** Neotik: “bir şeyi bilmek, bir olayı hatırlarken olayın olduğu anı hatırlamadan sadece olduğunu bilmek” (Tosun, 2005, s. 9).

Gülgöz, semantik bellek ile epizodik bellek arasındaki farkı bir örnek üstünden açıklamaktadır. Tayland'ın başkenti sorulduğunda zihnimizi karıştırır ve bilgiyi çıkartırız. Doğru şekilde bilgiyi çıkardığımızda cevabı bilirizi, ancak başaramazsak cevabi bildiğimizi bilir ve hatırlayamadığımızı belirtiriz. Bu iki durumda semantik bellek kullanılmaktadır ve bu durum bilmek fiili ile ilişkilidir. Epizodik bellek ise, hatırlama fiili ile ilişkilidir. Tayland'ın başkenti sorulduğu zaman, bu bilgiyi nasıl öğrendiğimiz, o şehri ziyaretimiz gibi hatırlama durumu gerçekleşmesi durumunda epizodik bellek kullanımı söz konusudur (Gülgöz, 2018).

Otobiyografik bellek “o kişinin kendi yaşamı hakkında bildiği her şeyin özetidir ve benlik algısının çekirdeğini oluşturur. Bu nedenle kişilik ve benlik kuramları ve kendilik-bellek sistemi otobiyografik belleğin tanımlanmasında önemli bir rol oynamıştır. Çünkü, otobiyografik bellek benlikle ilgilidir ve ‘benlik’ bu gibi kuramların en temel teknik terimlerinden birisidir” (Kapısız, 2019, s. 8). Otobiyografik bellek benliği oluşturmakta ve kimliğin tutarlılığını sağlamaktadır. Bu bağlamda, otobiyografik bellek ve benlik ilişkisi şu şekildedir; benlik, hatırlananları kısıtlamakta, bellek ise olası benlikleri kısıtlamaktadır (Özdemir, 2019). Otobiyografik hatırlamayı diğer hatırlamadan ayıran durum kendiliğini bilme farkındalığı olarak kabul edilmektedir (Gülgöz, 2018). Bu durum ise benlik-kendilik konusunun önemini ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda benlik kavramına da değinmek araştırma problemi açısından önem taşımaktadır.

Psikolojide benlik, kişinin kim olduğunu ortaya çıkaran ve ötekilerle ilişkisi sonucundaki geri bildirimlerle şekillenen bir yapıdır. Benlik, kişinin kendisine ve çevresine ilişkin algılarını düzenlemesinde ve bu düzenlemelere göre davranmasında bireyi güdülemektedir. Benliğin oluşumu ise çocukluğun erken dönemlerinde başlamasıyla birlikte yaşam boyu devam etmekte ve benliğin oluşumu için ötekinin varlığı gerekmektedir (Ağluç, 2016). Benlik, “bireyin toplum içindeki davranış ve etkileşimlerini, plan ve eylemlerini ortaya çıkarma gücüne sahiptir. Ne var ki insanın benliğini tanımlayabilmesi için öncelikle aslında kim olduğunu bilmesi dolayısıyla amacının ne olduğunu, neler yapabileceğini, nelere değer verip, nelere inanıp bağlanabileceğini bilmesi gerekir” (Ağluç, 2016, s. 33). Benlik kavramı ile birlikte kendilik kavramı da değinilmesi gereken bir diğer öneli kavramdır. Bu bağlamda, “Benlik, düşünen bilinçli bir özne anlamına gelir. Kendilik (Self) ise ‘bir kişiyi diğerlerinden ayıran, özellikle içe bakişlı (murakabe) veya öze dönüşlü eylemin nesnesi olarak kabul edilen temel varlığı’ şeklinde açıklanır” (Köker, 2019, s. 1). Denizarslanı’na (2010) göre;

“... otobiyografik benlik kavramı, öncelikle kendilik bilgisi, ardından benlik bilgisi şeklinde olmak üzere iki ana eksen üzerinden

gelişmiştir. Böylece kendilik ile benlik ayrımında otobiyografik anlatımın da bu minval üzere inşa edildiği söylenebilir. Kendilik kavramının Batı dünyasında karşıladığı “iç gerçekliğin temsili” (aktaran Köker, 2019: 3-4) düşüncesi otobiyografinin itiraf formuna uygun düşerken ve hakiki olanın bilgisine ulaşmayı hedeflerken Rönesans ile birlikte ortaya çıkan aydınlanmacı düşüncede kendiliğin bu tanımı, bireyin/bireyselliğin yükselen değeriyle eşsizliğin formuna dönüşmüştür. Rönesans ile ortaya çıkan yeni bireyin benlik sunumları bugüne gelinceye kadar farklı damarlardan devşirdiği malzemelerle artık, içini kimlik ve öznellik kavramları ile dolduran bir bireyin varlığını mümkün kılmaktadır. Bugün otobiyografi anlayışında benliğin sunumu, geleneksel otobiyografi anlayışından farklı bir noktaya evrilmiş; benlik, kimliğin ve özneliğin kendisine vermiş olduğu imkânlar dahilinde sunulmaya başlanmıştır” (Köker, 2019, s. 3-4).

Otobiyografik bellekle ilgili bir diğer önemli nokta ise tüm anıların birbirine belirli ağlar ile bağlanmış olmasıdır. “Otobiyografik Bellek Ağları, çok sayıda çapraz-kodlanmış anılardan oluşur. Kişiye ait otobiyografik anılar çeşitli ağlar aracılığıyla endekslenebilir ve bu Freud'un tanımladığı “çoklu belirlemenin” bir formudur. Örneğin, bir kız arkadaşla ilk buluşmaya ait belirli bir olaysal anının hatırlanması” (Williams ve Conway, 2015, s. 47-48) herhangi ipucu sayesinde hatırlanabilmektedir. İpucunun belirli bir tetikleyici olmasının anının ortaya çıkmasında önem taşımaktadır. Otobiyografik belleği açıklamaya yönelik üç model bulunduğundan bahsedilmektedir:

1. İnsan Belleği Analizi (Otobiyografik Belleğin Yapısal Açıklaması)

Brewer ve Pani'nin (1983) ortaya koyduğu kuram, “kazanım türü ve temsil şekilleriyle, girdi türlerini içeren bir insan belleği modeli oluşturmayı amaçlamışlardır” (Sayar, 2011, s. 23). Bu modelde otobiyografik anıya ilişkin beş bellek çeşidi bulunmaktadır. Bunlar Sayar'a göre şu şekilde açıklanmaktadır;

“Kişisel bellek; örneğin bireyin Ankara'ya gittiğinde yaptığı bir akraba ziyaretine ilişkin ayrıntılarla ilgili zihinsel bir imgelemidir. Otobiyografik gerçek herhangi bir imgelem olmadan daha önceki bir zamanda Ankara'ya arabam ile gittiğimi bilmemdir. Genelleyici kişisel bellek arabayla giderken sürücü koltuğundan Ankara'nın nasıl görüneceğiyle ilgili zihinsel bir imgelemimdir. Ankara'nın Türkiye'nin başkenti olduğunu bilmem anlamsal bellekle ilgilidir. Son olarak genelleyici algısal bellek ise, Ankara'nın sınırlarıyla ilgili görsel bir imgelemidir” (Sayar, 2011, s. 23).

Kurama göre, “kazanım koşulları ile bellek girdilerinin etkileşimi bellek temsillerinin şeklini belirlemektedir. Girdiyle karşılaşmada tek sefer ve tekrarlı olmak üzere iki tür kazanım koşulu bulunmaktadır. Ayrıca her iki kazanım koşulunda imgelemsel olan ve olmayan temsiller bulunmaktadır” (Sayar, 2011, s. 23).

Tablo 2.

Brewer ve Pani (1986) İnsan Belleği Analizi (Otobiyografik Belleğin Yapısal Açıklaması) kuramı şeması (Sayar, 2011, s. 23).

Kazanım koşulları & Temsili şekilleri	Girdi Türleri			
	Ego-Kendilik	Görsel-uzamsal (nesneler, yerler)	Görsel-temporal (olaylar-eylemler)	Anlamsal
Tek Sefer				
İmgesel	Kişisel bellek	Belirli imgelem	Belirli imgelem	Girdinin sunum şeklinin imgelemi
İmgesel olmayan	Otobiyoğrafik gerçek	Zihinsel model	Desteklendirilmiş plan	Gerçekler
Tekrarlı (değişimli)				
İmgesel	Genelleyici algısal bellek	Genelleyici algısal bellek	Genelleyici algısal bellek	İmgelem yok
İmgesel olmayan	Kendilik-şeması	Şema	Senaryolar	Bilgi

1. Kendilik-Bellek sistemi içinde otobiyoğrafik bellek yapısı (The construction of autobiographical memories in the self-memory system)

Otobiyoğrafik belleği açıklayabilmek adına işlevsel ve psikolojinin bilişsel, sosyal, gelişimsel ve klinik alanlarının ortaya koyduğu geçerli olan son modelidir. Bu modelle yalnızca otobiyoğrafik bellek yapısı değil aynı zamanda bilgi işleme sürecindeki problemlerle meydana gelen psikopatolojiler de anlaşılmasına çalışılmaktadır (Sayar, 2011). Conway, kendilik bellek sisteminin, otobiyoğrafik anıların iki temel unsurdan oluştuğunu söylemektedir. “Kendilik bellek sistemi, otobiyoğrafik bilgi temeli ile çalışan kendiliğin etkileşimine gönderme yapmaktadır. Böylece onlardan daha üstün bir yapı ortaya çıkmaktadır. Amaçlar, çalışan kendiliğin temsilleri içinde otobiyoğrafik bilgi temeliyle etkileşimde bulunarak kendilik bellek sisteminde bulunmaktadır” (Sayar, 2011, s. 23). ‘Olaya özgü bilgi’, olayla ilgili detayları sağlamakta ve belleğin canlılığını sağlamaktadır. Duyusal/algısal episodik bellekten gelen anılar olarak adlandırılan bu anılar, travmatik ve flaş bellek oluşumunda önem taşımaktadır. Bu modelin önemli kavramı olan çalışan kendilik kavramı, bellek yapısını kontrolde tutan ve birbiriyle ilişkili amaçların karmaşık hiyerarşisi olduğu düşünülmektedir. Çalışan kendiliğin amacı, otobiyoğrafik bilginin kodlanmasını ve geri getirilmesini sağlamaktır (Sayar, 2011).

3. Otobiyoğrafik belleğin bio-psiko-sosyal modeli (bio-psycho-socio model of autobiographical memory)

Welzer ve Markowitsch (2005) otobiyoğrafik belleğe ilişkin bütüncül bir model oluşturmaktadır. Bu modelde otobiyoğrafik bellek üstünde genetik yatkınlık ve çevre şartlarının etkisi irdelenmiş yani nörolojik ve sosyal etkileşimi bir arada incelemektedir. Bu model gelişim psikolojisi, sosyal ve nöropsikolojik alanda bir yaklaşımdır (Sayar, 2011). Psikoloji alanında, bellek/otobiyoğrafik bellek, bilinç/bilinçaltı adlandırılan kavramlar, felsefe alanında anımsama olarak kişinin kendisine bağımlı ya da bağımsız olarak geliştiği tanımlanmaktadır. Bu bağlamda, araştırmada otobiyoğrafik kavramını derinlemesine betimlemek adına bellek ve anı kavramlarını düşünsel alanda da irdelemek gerekmektedir.

2.2.4. Düşünsel Açıdan Bellek ve Anı Ağları

Bellek tüm alanlarda irdelendiği gibi, tüm dönemlerde felsefi açıdan da temel tartışma konularından biri olmuştur. Bellek tartışmaları aynı zamanda hatırlama, anımsama ve anı kavramlarının da irdelenmesini sağlayarak aslında bir bakıma otobiyografik bellekle ilişkili düşünsel yaklaşımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Geçmiş hatırlama bellek açısından sıradan olmanın çok ötesinde bir eylem olmasıyla birlikte, düşünsel açıdan da çeşitli görüşlere sahiptir. “Neyi hatırladığımız ve neyi hatırlamadığımız konusunda belli ilkelerin varlığı konusu ilk çağdan bugüne düşünürleri meşgul etmiştir” (Çağla, 2007, s. 217).

“Antik dönemde bellek, belirli yer ve zamandaki belirli bir olayın bellekten geri çağırımı olarak retoriğe[†] ilişkin yetenekler içinde irdelenmiştir. Dokuz ‘müz’den (ilham perisi) biri olan retorik, bugünkü batılı anlayışı biçimlendiren Yunan mitolojisine göre Mnemosyne ve Zeus’un çocuğudur. Retoriği temsil eden ‘müz’ün varlığının Mnemosyne’i gerektirmesi gibi hatırlayıp dile getirmek de belleği gerektirir. Bu da bellek sanatı ya da anımsama sanatının kaynağını oluşturur. Bellek üzerine yapılan ilk çalışmalar daha çok belleğin kaynaklarını güçlendirmeye yönelik hatırlama teknikleri üzerinedir” (Kılınçarslan, 2007, s. 6).

M. Ö. 5. Yüzyıl’da alfabetik yazı kullanılmasının başlangıcıyla, bu zamana kadar olan sözlü kültürün aksine bellek kavramı yeniden şekillenerek önem kazanmıştır. Yazı ile bilgi kayda geçirilmeye başlamış, yazıya ulaşan seçkin kişilere yazıyı tekrar düzenleyerek gözden geçirmesi ve kendiliği (self), hatırlanan kelimedenden ayırmasını mümkün kılmıştır. Felsefe tarihinde belleğe ilişkin ilk sorgulamaları Platon ‘Theaitetos’ ve ‘Philepos’ adlı çalışmalarında gerçekleştirmiştir. Sokrates’in diyalektik yönteminde dünyaya gelindiğinde unutilan bilgi nesneleri, ideaları hatırlamak için belleği çalıştırma ile geri çağrılmaktadır. Sokrates, bir şey üstüne gördüğümüz, duyduğumuz ya da kendi kendimize hatırlamak için düşündüğümüzde, bir bal mumunun üstünde kalan iz gibi iz bıraktığını, yani ideaların belleğimizde iz bıraktığını söylemektedir. Doğuştan gelen bu bilgiler a priori bilgilerdir ve bu bilgileri saptamak için bireyin kendisini sürekli sorgulaması sağlanmalı ve tümevarımcı bir yöntem ile ideaları (anamnesis) hatırlaması hedeflenmektedir. Platon, bilme ve hatırlamayı özdeş olarak kabul etmekte ve anımsamanın en temel bilme olduğunu öne sürmektedir (Poyraz, 2010). Platon’un düşüncelerine ilişkin şu açıklamalar yapılmaktadır:

“Platon’un idealizminde zihinden hiçbir zaman kaybolmayan bir hakikat ya da gerçeklik söz konusudur. O, mantıksal ve istikrarlı bir bütün olarak belleğimizde orada bir yerde durmaktadır. Onu oradan alıp geri getirmek gerekir. Platon için insan belleği, zihnin rasyonel kısmının hakikat üstüne bilinçli bir düşünme sürecine girmesine yarayan bir araçtır. Platon un

[†]Retorik: Söz söyleme sanatı

anamnesis'i belleği eğitmeye dönük bir teknik değildir, bilinen şey, olgu ya da yerleri anımsamak için kullanılan bir yöntem değildir. Daha ziyade, bir tür zihinsel ebelik olarak kabul edilebilecek, anlamlı sorular sorup yanıtlar bulmayı sağlayan diyalektik bir sanattır" (Çağla, 2007, s. 219).

Bu bağlamda, Platon bilginin zihin ve ruhtan geldiğini kabul etmekte, bilginin bilince çıkmasını ise bir anımsama olduğunu söylemektedir. Tüm bu anımsamaları bilince çıkarmak için sorgulama yapmak gereklidir.

Tüm bunlardan farklı olan Aristoteles ise, anımsama duyu nesnelerinin kopyaları olan a priori fikirler değil, duyu algısından türemiş imgeleri çağrıştırmaktadır. Aristoteles'e göre bellek yalnızca geçmişle ilişkili duyu algı ve yetisidir. Anımsama ise yalnız insana özgü yetenek olarak belleğin zihinde hapsedtiği duyu imgelerinin geri çağırılması olduğunu savunmuştur (Poyraz, 2010). Aristoteles için Platon'a kıyasla anımsama daha büyük öneme sahiptir. Bu bağlamda Aristoteles'in (2001) düşünceleri şu şekildedir:

"Her gün birçok şeyi anımsarız; gördüğümüz, duyduğumuz, düşündüğümüz birçok şeyi günlük yaşamın sıradan temposu içinde bir şekilde anımsarız. Aristoteles, Platon'dan farklı olarak, belirli bir anı anımsamakla o anı anımsamaya eğilimli olmak arasında bir fark olduğunu düşünür. Söz konusu eğilim çoğu zaman bedensel bir duyudan kaynaklanır ve algımız üstünde bir takım sonuçlar oluşturur" (aktaran Çağla, 2007, s. 220-221).

Aristoteles düşüncesinde bellek eskiden algılanan nesnenin geçmişten sahnelerle ancak şu an var olan duygularla yeniden kurgulanmasıdır. Bellek konusunun yalnızca geçmişle ilişkili olduğunu belirten Aristoteles, somut nesne olmadığında bilgi ve algının varlığını bellekle ilişkilendirmektedir. Buna ek olarak, Aristoteles, bellek ve imgelemin ruhun derin bir bölümünde yer aldığını söylemekte, bellekteki görüntüleri ise ruhta bırakılmış birer iz olduğunu belirtmektedir. Ona göre bellek bir süreç değildir. İnsanların değişken psişik durumları bulunmakta (iyi ya da kötü geçmiş/bellek sahibi olmak), bu durumda anımsamanın tek başına algılama ya da kavramsallaştırma olmadığını söylemektedir. Ancak, bellek bu iki süreçle de bağlantılıdır. Aristoteles, belleği algı yetisi kapsamında sınıflandırmakta ve hem bedene hem de ruha özgü nitelik olarak kabul etmektedir (Çağla, 2007). Buna ek olarak Aristoteles, Barash'a (2007) göre; "Platon'dan farklı olarak duyu algısından türetilmiş imgelerle anımsamanın ortaya çıktığı söyler. Böyle bir anımsama duyu deneyimi ile sınırlıdır. Bu anlakta* önceden bulunan tasarımları anımsayarak yansıtıcı olan imgeleme benzeyen bir bellek kavrayışıdır. Aristotelesçi felsefede "anlık bile nesneler için duyu deneyimine bağlıdır" (aktaran Kılınçarslan, 2007, s. 7) şeklinde bir düşünceye sahiptir.

* anlak: zeka

Çiçero ise anımsamanın kuralları üstüne sorgulamalar yapmış, genel fikirler görüntüler aracılığıyla bellek içerisinde sırasıyla tutulduğunu söylemektedir. Çiçero iyiyi ayırmak için bellek, zekâ ve ileri görüşlülüğe sahip olmak gerektiğinden bahsetmektedir. Genel yapısıyla Aristoteles'in bellek anlayışından izler taşıyan görüşleri, geçmişte gerçekten neyin gerçekleştiği yerine, gerçekleşen olayı nasıl anımsadığımızın ve nasıl aktardığımızın önemli olduğunu belirtmektedir. Çiçero'nun belleğe ilişkin düşünceleri, Antik dönemden Ortaçağ'a geçişi sağlamaktadır (Çağla, 2007, s. 225).

Hume ise belleği, imgelem ile birlikte epistemolojinin merkezine yerleştirmiştir. Ona göre, bellek ve imgelem bilginin sağlanmasında temeli oluşturmaktadır. Hume'a göre bellek algıladığı her şeyin imgesini bünyesinde depolar ve çağrışım yapan bir tetikleyici oluştuğunda hatırlama ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda hatırlanan şey, o şeyin kendisi değil bir izlenimdir. Hume'a göre bazen ide ve izlenimin yanlış eşleşmesinden kaynaklı olarak yanlış hatırlamalar meydana gelebilmektedir. Hume'a göre;

“Herhangi bir izlenim zihinde bir ide olarak ortaya çıkar ve bunu iki farklı yoldan yapar: “İster yeni görünüşünde ilk canlılığını büyük ölçüde korur ve bir şekilde *izlenim* ve *ide* arası bir şey olur, ya da canlılığını tümüyle kaybeder ve tam bir *ide* olur. İzlenimlerimizi ilkinde ki gibi (canlı ve güçlü) yinelediğimiz yetimize “*bellek*” (memory), ikincisine ise “*imgelem*” (imagination) diyoruz. Hume göre *bellek* ve *imgelem* arasındaki fark onların güçlülük derecesinde yatar. *Bellek*'in ideleri *imgelem*'inkilerden çok daha üstün, diri ve güçlüdür; ayrıca *bellek*, nesnelerini *imgelem*in kullandığı tüm renklerden çok daha belirgin renklerle resmeder. ‘*Bellek*’in ideleri çok zayıflayıp etkisizleştiklerinde sıkça bunlardan şüpheye düşeriz; nitekim *imgelem*, *bellekten* geldiğini belli edecek ölçüde canlı renklerle resmedilmediğinde imgenin *imgelem*den mi yoksa *bellekten* mi geldiğini belirlemede güçlük çekeriz” (Hume, 2009, s. 70).

Modern döneme gelindiğinde felsefede “ortaya çıkan ‘ben’ kavramı, belleğin nasıl kavrandığı üzerinde son derece belirleyici olmuş, geçmişteki bellek açıklamalarından büsbütün başka bellek açıklamalarının doğması sonucunu doğurmuştur. Nitekim bu bağlamda ‘ben kavramsız bir bellek’ten ‘ben kavramlı bir bellek’e geçiş” (Güçlü vd., 2002, s. 195) bellek konusundaki düşünsel yaklaşımlarda büyük değişimi beraberinde getirmiştir. Bu noktada modern dönemde önem kazanan ben kavramını tanımlamak, modern belleği algılamak açısından önem taşımaktadır. Bu bağlamda ‘ben’ kavramını ve modern filozofların bu kavrama ilişkin düşüncelerini Timuçin şu şekilde açıklamaktadır:

“Bireyselliğin temeli olan düşünen özne. Ben, bilginin hem öznesi hem de bir nesnesidir. Descartes ben’i felsefesinin çıkış noktasına, en temele yerleştirmişti. Ruhbilimin kurucuları olarak bilinen İngiliz filozofları David Hume ve John-Stuart Mill ben’i belirgin ruh durumlarının birbirini izleyişi olarak tanımlıyorlardı. Kant’a göre ben, düşünüyorum ilişkisi içinde sunumları bir araya getiren ya da bütünleştiren bir işlevdir. Bergson ben kavramını zaman kavramıyla özdeşleştirdi. Ona göre zaman ben’dir, ben

sezdiğim sürenin kendisiyimdir, bende süre kendini sezmektedir” (Timuçin, 2004, s. 56).

Ben’e olan düşüncelerin şekillendirdiği bellek kavramı, modern filozoflar tarafından zihin-bilinç-kendilik çerçevesinde ele alınmaya başlamıştır. Ayrıca, modern dönemle birlikte kişisel kimlik kavramı da gündeme gelmeye başlamıştır. Bu bağlamda, Locke ve Descartes’in belleğe ilişkin düşünceleri şu şekildedir:

“John Locke insan zihninde doğuştan gelen bilgilerin olmadığı yönündeki felsefesini kurarken kişisel kimliğin dayanak noktasını bellek yaparak, ilk kişisel bellek kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Burada kişisel kimlik, “bilinç” ve “kendilik” için bir çerçeve oluşturmaktadır; her ne kadar kendilik (self) kavramının doğuşu Descartes’e atfedilse de, Descartes’in felsefesinde kendilik anlamında bir bilinç kavramlaştırması yoktur (Poyraz, 2010, s. 6).

Riceour, John Lockle’un düşüncelerini şu şekilde aktarmaktadır: “kimlik, bilinç ve kendilik kavramlarıyla beraber bireysel belleğin eksenini oluşturmaktadır. Bilinç her zaman düşünce ile birliktedir. İnsan bilinç sayesinde kendi olur. Düşünen başka şeyden (insandan) ayrıdır. Kişinin kimliği geçmişine ait bilincin her türlü eylem ve hareketlerinden oluşmaktadır” (Gürpınar, 2019, s. 9-10).

Bellek konusunda günümüzde zaman zaman karşımıza çıkan ‘Bellek Sanatı’ kavramı ise ilk olarak İngiliz tarihçi Frances A. Yates tarafından ortaya koyulmuştur. Yates’in bu konuda bakış açısı Platon ve Aristoteles düşünceleri çerçevesinde gelişmiştir. Bu bağlamda, Yates’in düşünceleri, Platon’un aşkın bilginin arketipi olarak yolları açma gücüne sahip bellek düşüncesi ve Aristoteles’in bellek gücünü tanımlama ve geri çağırmaya yönelik düşünceleri ile temellenmektedir (Kılıçarslan, 2007).

Çağdaş sosyolojinin kurucusu olarak kabul edilen Durkheim, bellek konusunda önemli fikirler ortaya koymuştur. Kolektif belleğin temelleri çok önceleri tarihçi Thukydides tarafından atılsa da, fikri geliştiren Durkheim olmuştur (Çağla, 2007). Durkheim (1881), “toplumu basit bir bireyler toplamı olarak görmez, onların birlikte oluşları dolayısıyla vücut bulan, kendine özgü özellikleri olan bir gerçeklik olarak düşünür” (aktaran Çağla, 2007, s. 228). Bu düşünceler, Durkheim’in bellek ile ilişkili düşünceleri bakımından önemlidir. Bu düşünceleri Halbwachs (2001) şu şekilde aktarmaktadır:

“Durkheim’in sosyolojisi gelenek ve dayanışma kavramlarını kolektif bilince dönüştürür. Durkheim’in öğrencisi Halbwachs ise grupların zaman ve mekân içinde konumlanışlarından hareketle “kolektif bellek” kuramını oluşturur. Bellek, onların basitçe anımsanması değildir, gerekli görüldüğü için anımsanan belli nesneleri bir araya getiren, anılara belirli anlamlar yükleyen toplumsal bir “ürün”dür. Kolektif belleğin anlaşılması için toplumsal grubun ne olduğunun kavranması gereklidir. Grup, dünyayı algılama biçimiyle özeldir, düşünme biçimiyle, kendisine katılanlara bir dizi

olay, kişi ve değer içeren özgül bir bellek sunmasıyla özeldir” (aktaran Çağla, 2007, s. 228).

Tüm bu düşüncelerle bellek konusunda bulunulan yaklaşımlara farklı bir yorum getirilmiş, aynı zamanda bellekte bir öteki algısı ve toplum düşüncesi gelişmiştir. Halbwachs’ın (2001) dediği gibi “eğer anılar yeniden canlanıyorsa, bu toplum her an onları yeniden üretecek araçlara sahip olduğundandır” (aktaran Çağla, 2007, s. 229).

20. Yüzyıl’da ise belleğe ilişkin iki düşünce öne çıkmıştır. Kolektif Bellek üstüne düşünceleriyle Maurice Halbwachs ve zaman ve belleğin özdeş olduğunu savunan Henri Bergson’dur. Bergson’un düşüncesinde, dünyayı devamlılık ve akış karakterize etmektedir. Ona göre, insanlar ise sadece bunları deneyimlemektedir. Bergson düşüncesinde beden ve zaman birbirine bağlıdır. Bir şeyin yaşadığı mekânda zaman da kaydedilmektedir. Bergson belleğin, beyin ya da bilinçdışı gibi bir yerde depolanmayacağını belirtmekte, ona göre nesnel evren devasa, imgelerin aralıksız devamlılık sağladığı, maddenin ve belleğin bir parçası olduğu bir mekandır (Kılınçarslan, 2007). Deleuze’e (2005) göre;

“Geçmiş ‘şimdi’ olduktan sonra geçmiş, olarak kurulmaz ya da kendisine göre geçmiş olduğu şimdiki anın şimdisi tarafından da yeniden kurulmaz. Bergson’da şimdinin ve geçmişin eş zamanlılığı fikrini Deleuze ‘geçmiş, olmuş, olduğu şimdiyle bir arada var olmakla kalmaz; ama (şimdi geçerken) geçmiş, kendinde saklı durduğuna göre, her şimdiyle bir arada var olan, tamamıyla bütün bir geçmiş, bütün geçmişimizdir’ diye açıklar. Bergson’a göre kendimizi geçmişe yerleştiremediğimiz sürece geçmişe ulaşamayız. Platon’da geçmişin saf varlığını, kendinde olan varlığını olumlar. Proust’ta geçmişin kendinde varlığını, bir tür saf geçmişi kabul eder ve bunun zamanın iki anındaki rastlaşma ile deneyimlenebileceğini söyler. Proust’ta yaratıcı imgelemin kaynağı istemsiz bellek fikri buradan gelir. Oysa Bergson’a göre saf anı ya da geçmiş, yaşantının alanına dahil değildir. Ona göre paramnezi* durumunda bile bir anı – imgeyi yaşarız” (aktaran Kılınçarslan, 2007, s. 11).

Bergson; “belleği bir yandan anıya bir yandan da alışkanlığa bağlamaktadır” (Hançerlioğlu, 1978, s. 149). Bergson’un bu düşüncelerinin yapılan çalışmalar doğru olmadığını ortaya koymuştur. “Bellek, anı ve alışkanlıkla ilişkili bulunmakla beraber, onlardan ayrı nitelikte bir işlemdir. Nitekim anı ve alışkanlık hayvanlarda da gerçekleşmektedir ama belleksel bir işlem gerçekleşmemektedir. Belleğin bu iki biçimi, çok yerde de bu ikisinin birleşimi, canlı varlıklarda ortaktır” (Hançerlioğlu, 1978, s. 149). “Bergson, bellek’i ikiye ayırmaktadır: 1) Alışkanlık-bellek ya da örgensel bellek 2) Anı-bellek ya da yalın bellek” (Hançerlioğlu, 1978, s. 149). “Bergson geçmişin sunumsuz

* Paramnezi: Çarpık anımsama olarak da bilinen bu sendrom, bir yerin replikasının yapılmış olduğuyla karakterize edilmektedir. **Paramnezi** sendromuna, anların çarpıtılması sonucu ortaya çıkan bellek bozukluğu da denir. 1903 yılında Arnold Pick tarafından ortaya atılmıştır (<https://www.ensonhaber.com/ipucu/paramnezi-sendromu-nedir> Erişim Tarihi: 03.01.2021).

anımsanışıyla (alışkanlık belleği) geçmişin geçmiş, olarak anımsanışını (anı belleği) birbirinden ayırır. Duygu belleği daha önce yaşanmış olan duyguların yeniden ortaya çıkmasıyla belirlidir” (Timuçin, 2004, s. 53). Bergson, anı ve tekrarla oluşan anı (bilgi kalıcılığı için tekrar) konusunda ise farklı bir yaklaşımda bulunmaktadır. Bu konuda Bergson, “tekrarlanma ile oluşan anının bir tasarım olduğunu, buradaki sürecin kalıplaşmasıyla elde edildiğini ortaya koymuştur. Buradaki bilinçli edinimler ile yapılan kaydetme işlemini tasarım olarak açıklamıştır. Eyleme dönük yer edinilen hafıza kaynakları asıl anının özelliklerini taşımaktadır” (Gürpınar, 2019, s. 8). Modern dönemde gelişen düşünsel yaklaşımlardan şüphesiz ki en önemlileri, Friedrich W. Nietzsche ve Sigmund Freud’un görüşleridir. Bu konu psikanalitik analiz yöntemine ilişkin bölümde derinlemesine irdelenecektir.

Nietzsche ise “insan anısız yaşayabilir ama unutmadan yaşamak imkânsızdır” (Korkmaz, 2016, s. 36) şeklinde açıklamasıyla Freud ile benzer görüşlerde olduğu anlaşılabilmektedir. Bir diğer önemli düşünür Edmund Husserl’in belleğe ilişkin görüşleri ise şu şekilde özetlenmektedir:

“Bellekle ilgili bellekte anımsanan şeyi, zamanın içerisindeki geçmiş-şimdi-gelecek bağlamında dilsel ve görüngesel olarak sorgular. Kişilerde var olan bilgi ve deneyimlerin bir yönelimsellik taşıması yani kavram veya nesneyle ilişkili bir bağ kurması anlamına gelmektedir. Yönelimsellik bireyin yaşantısıyla ilgilidir. Bireyin yaşantısının yönelimselliği, tinsel ve bilinçte var olan her türlü olayın dilsel ve göstergesel olarak anımsanmasını sağlamaktadır” (Gürpınar, 2019, s. 9-10).

Bilimsel gelişmelerle fotoğraf ve sinema teknikleri de zaman algısı, geçmiş ve bellek üstünde etkili olmuş ve geçmiş deneyimlerin görüntüyle birlikte saklanmasına olanak sağlamıştır. Birinci Dünya Savaşı’yla birlikte ise bellek konusunda bir canlanış yaşanmaya başlanmış, Psikoloji alanında Sigmund Freud, edebiyat alanında Marcel Proust, sanat tarihi alanında Aby Warburg gibi isimlerin bellek araştırmaları dönemin araştırmalarına yön vermiştir (Poyraz, 2010).

Modern sonrası dönem olan postmodern dönemde ise bellek konusu önem kazanarak irdelenmeye devam etmiştir. Örneğin, dönemin öne çıkan isimlerinden Jacques Derrida, “hafızanın muhafaza edildiği ilk mekânın kelimeler, ikinci aşamasının ise kelimelerin yazıyla sabitlenmesi olduğuna dikkat çekerken kitapları, paragrafları, eşyaları ve fiziksel mekânların metaforik ‘hafıza mekânları’ olarak hafızayı muhafaza ettiğine ve bir çeşit müze işlevini gördüğüne dikkat çekmektedir” (Taşkent, 2017, s. 157). Otobiyografinin yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki sınırları yok etme konusunda kurmaca- gerçek olanı birleştiren bir yapısı bulunmaktadır. Postmodern düşüncede evrensel ve bütünlük özneye karşı, 19. Yüzyıl’da yükselen modern otobiyografinin özne yapısına uygun düşmemiştir.

Postmodern dönemde özellikle feminizm ve post-kolonyalist çalışmalarla öznenin yapısı yapı söküme uğratılmıştır. Paul de Man, Roland Barthes gibi isimler otobiyografiyi kuran öznenin yapısı, onun gerçeklikle ve bellekle ilişkisini irdelemişlerdir (Poyraz, 2010).

Postmodern dönemde bellek konusunda ortaya atılan bir diğer önemli kavram ise, sonrası anlamını veren ‘post-’ ön ekini alan post-bellek kavramıdır. Bu kavramla belleğin kitlesel travmaların, yaşamış olan kuşaktan yaşamamış olan kuşağa aktarıldığı düşüncesi Marianne Hirsh tarafından ortaya atılmıştır. Burada yer alan post- ön eki olayların sonrasında edinilen anıları işaret etmektedir. Hirsh, post bellek kavramını ‘çocukların ebeveynlerinin anılarına dayanan anıları’ şeklinde açıklayarak, deneyimlenen geçmişin dinleyen özneye aktarılması olduğunu söylemektedir (Sezgintürk, 2019).

1980’li yıllarla birlikte öne çıkan kuramcılardan Jameson ve Baudrillard, bellek konusunda umutsuz yaklaşımlar öne sürmeye başlamıştır. Jameson postmodernite üstüne yazınlarında, 1970 ve 80’li yıllarda belleğin televizyon, sinema vb. kültür endüstrisi üretim şekilleriyle kuşatılarak işlevsizleştiğini ileri sürmektedir. Baudrillard ise dijital hafızanın artık günlük yaşamla ilişkisiz bir bilgi yığını olduğunu, öznelere ise bu yığın içerisinde yok olduğunu savunmaktadır. Ona göre bellek artık yapay belleğe dönüşerek özneyi öldürmüştür. Michel Foucault ise belleğin kendi içerisinde bir sorun olduğunu söylemektedir. Onun için bellek, anısal tarihle bireyin metafiziksel kavramını desteklemek ve sürdürmek için bir proje içinde birleşmektedir. Bu, duygular içinde tarihi ve tarihe ilişkin olayları hiyerarşik şekilde bir araya getirmektedir. Bu düzenlemede bir yığın oluştursa bunu düzenlemenin belleğin görevi olduğunu söylemektedir (Kılınçarslan, 2007). Otobiyografik ifadeler oluşturulurken otobiyografik bellekte kaydedilmiş anıların gün yüzüne çıkartılması söz konusudur. Bu bağlamda Hançerlioğlu, otobiyografik açıdan büyük öneme sahip anıyı “bilinçte yinelenen, daha önce bilinçte bulunmuş olanın yine bilince gelmesini kapsayan olgu olarak tanımlar. (...) Anı olgusu algılarımızı şekillendirmekle başladığı sürece, kişiliğimiz ve dolayısıyla tüm yaşantımızı şekillendirerek devam eder” (Baydemir, 2008, s. 28) şeklinde açıklamaktadır.

2.3 Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanakları

2.3.1. Sanatsal Dilde Otobiyografik Olgular

Edebiyat alanında kişinin kendi yaşamının diğer insanlara sunumu olan otobiyografi, görsel sanatlar alanında da edebiyat alanıyla benzer şekilde bireyin kendi yaşamını sunmasıyla gerçekleşmektedir. Sanat ve çağdaş sanatta otobiyografik ifade olanaklarının kullanımı öz yaşamın ve benliğin sunumu olmasının yanı sıra yazınsal otobiyografiden belirli değişikliklere sahiptir. Öncelikle, “Otobiyografik araştırmalar tarihi bir kayıt, edebi bir metin, psikolojik bir durum çalışması, didaktik bir kompozisyon ya da ideolojik yansımalar,

yaşamsal kurgular, özel yansımalar, kişisel deneyimler ve söylemler üzerine temellenebilir” (Bedir Erişti, 2017, s. 156). Otobiyografik analiz yapılırken öyküsel inceleme, oto-etnografik yöntem analizi, öznel tarih incelemesi, görsel antropoloji incelemesi ve görsel fenomenolojiden de faydalanmak gerekebilmektedir. Eserde otobiyografik olguları saptamak bir çözümleme biçimidir (Bedir Erişti, 2017).

Özyaşam öyküsü/otobiyografi anlatıları ortaya koyan eserler “kişilerin kendi yaşamlarını kaleme aldığı, geçmiş, yaşamın ben’e ait bilinmeyenlerini ortaya koyan metinlerdir” (Gariper, 2016, s. 160). Bu bağlamda öncelikle görsel sanatlarda da edebiyat alanında olduğu gibi benliğin kurgusunu ortaya koymayı amaç edinen uygulamalar bu kapsamda olduğu kabul edilmektedir. İlk olarak biçimsel anlamda düşünüldüğünde, daha önce de bahsedildiği üzere, otobiyografik anlatı özne-nesne bütünlüğüne dayanmakta ve bunun görsel sanatlarda karşılığı ise otoportre ve özportre türü resim olmaktadır. Otoportre türünde ortaya koyulmuş eserlerde eseri ortaya koyan kişi ile nesne olarak konumlandırılan kişi aynıdır. Ayrıca, otoportre türündeki eserler sanatçının kendi benliğini koyduğu eserlerdir (Yücel, 2019). Otoportre aynı zamanda özportre olarak da anılabilmekte, ancak otoportre ve özportre arasında belirli farklılıklar bulunmaktadır. Özportre otoportrenin tüm niteliklerini kapsamakta ve özportre sanatçının daha derin bir anlayışla kendisine yöneldiği anlamını da taşımaktadır. Yani özportre daha içsel olan duygulara da yönelmektedir (Ağluç, 2016). “Sanatçı, otoportre aracılığı ile kendisini nasıl ve ne kadar göstermek istiyorsa öyle ele almayı amaçlarken; özportrede dış görüntüsünden daha çok aslında ne/kim olduğuna ve ne yaşadığına yönelik bir sorgulamayı kapsamına alır” (Ağluç, 2016, s. 48).

“Otoportre de eserin gerçekleştiği alan, sanatçının ‘ben’i üzerine kurulmaktadır. Dolayısı ile otoportre de model, sanatçının kendisidir ve sanatçı bu faaliyet alanında tamamiyle yalnız ve içe dönüktür. Ayrıca otoportreler, narsistik tutkular açısından da ele alınabilir. ...Kimi sanatçılar kendine dürüst davranarak yüzleşir, kimiler ise ‘ideal benlik’ peşinde koşarlar. Gerçek benliği ile ideal benliği arasında büyük fark yaşayan sanatçı depresyona girebilir” (Gül, 2017, s. 4).

Otoportre türü eser “sanatçının model olarak kendisini kullandığı, kendi özelliklerini betimleyerek, fiziksel ve kültürel kimliğini ortaya koymak için eserini araç olarak kullandığı türe denmektedir” (Yücel, 2019, s. 7). Rideal’e (2005) göre; “Otoportre sanatı, aynı zamanda sanatsal varoluşu ve sanat tarihsel tanınmayı güvence altına almanın bir yolu olmuştur. Sanatçının görünüşünün ve sanatçının dünyayı yorumlama biçiminin bir kayıdır. Sanatçıların hayat boyu tekrarlanan gözlemlerde bulunmaları gerçeği, kimileri için otoportrelerin görsel birer otobiyografi niteliğinde olduğu” (aktaran Yücel, 2019, s. 7) kabul edilmektedir. Otoportrenin psikolojik bakış açısında da önemi bulunmaktadır. Sanatçı otoportre ile kendisini yüceltmek, geleceğe aktarmak, teşhir etmek, ölümsüz kılmak ve üstün

insan haline getirme arzusunun tatmin etmektedir (Gül, 2017). “Yapıtta görsel dile ulaşan bu süreci anlamlandırmak, sanatçının geçmişe yönelmesine aracılık eden zaman dilimine ait duygusal, düşünsel ve psikolojik bağlamların çözümlenmesi aracılığıyla mümkün olmaktadır” (Doğan, 2015, s. 352).

Otoportre türü eserlerin dışında kimi eserler de otobiyografik olarak kabul edilebilmektedir. Görsel sanatlarda otobiyografi, kişisel geçmişin bir sanat temasına dönüşmesi kabul edildiğinden dolayı, sanatçının kişiliğini ve gerçekliğini temsil eden eserler görsel sanatlarda otobiyografi türünde yapılmış eserler olduğu kabul edilmektedir (Çavdar, 2011). “Günümüz çok yönlü görsel dünyası düşünüldüğünde, otobiyografinin görsel içeriklerle oluşturabilirliği de kaçınılmaz bir gerçek olarak karşımıza çıkar. Görsel otobiyografi bir belgesel, video sanat, performans, film, animasyon vb. çok yönlü birçok ortam içerisinde vardır” (Bedir Erişti, 2017, s. 157). Otobiyografik eser kişinin kişisel geçmişi kadar ruhsal süreçlerini de ortaya koymayı gerektiren bir çalışma alanı olduğu için bu eserlerde bireysel özellikle önem kazanmaya başlamıştır (Çavdar, 2011). Sanatsal ürünlerde otobiyografik yapıtlar “benlik sunumu gayesiyle yapılır. Bu çalışmalarda benlik, bazen geçmiş olayların önüne çıkartılarak bazen olayların içinde anlatılarak, fakat her iki şekilde de belli bir izleyici kitlesi üzerinde istenilen/hedeflenen etkiyi yaratmaya yönelik bir biçimde sunulur. Geçmişin kurgusuna benliğin kurgusu dahil edilir” (Meşe, 2012, s. 28).

“Görsel otobiyografi imajlar dünyasına kişisel olarak bakmak, yorumlamak ve kişisel deneyimi ile doğrudan ilişkilendirmek anlamına gelir. Otobiyografik kimlik oluşumları tamamen görsel odaklı olarak yapılandırılabilir. Görsel otobiyografi kimlik oluşumunda öznel görsel kültür söz konusudur. Görsel otobiyografik yaklaşımda kişinin kendisini imaj ve imge odak olarak yansıtmaya söz konusudur” (Bedir Erişti, 2017, s. 157).

Sanatçıların otobiyografik eser üretmesi “yaşamla kendileri arasında kurdukları ilişkinin tüm zamansal boyutları içermektedir. Bu çerçevede ressamın sanatsal çalışmalarında ele aldığı geçmiş, yaşantısı, belleğinde yer etmiş anıların basit bir sunumu değil, bu zaman dilimlerinin birbiri arasındaki etkileşimlerin bir sonucu olarak değer kazanmaktadır” (Doğan, 2015, s. 352). Silveira’ya (2008) göre; sanatçı, “yaşadığı andan çocukluğuna kadar uzanan deneyimlerine anlam veren ve bu deneyimleri açıklayan öyküler ile kişisel mitler oluşturarak; birey yaşamına tutarlılık, birlik ve amaç duygusu sağlamaktadır. Bu anlamda yaşam öyküleri bireyi tanımlayan en kapsamlı biçim olarak (aktaran Gürpınar, 2019, s. 9) kabul edildiği gibi, otobiyografik eserlerde aynı şekilde kabul edilmektedir. Özellikle günümüz sanatında “sanatçı, otobiyografisini reel gerçeklikler yerine, içeriğin benimsenmesini sağlayacak, soyut düşünceler ve disiplinlerarası akla gelecek tüm malzemeyi anlatılarının bir nesnesi olarak kullanabilmektedir, ki bu bağlam otobiyografik

anlatımlara yeni açılımlar getiren eserler üretilmesini de sebep olmaktadır” (Yücel, 2019, s. 19). “Otobiyografik her sanat eseri sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını ifade ettiği analitik bir süreci temsil ettiğinden, her sanat eserinde otobiyografik öğeler bulmak mümkündür” (Yücel, 2019, s. 3).

“Özyaşam öyküsü olarak adlandırılan, Fransızca kökenli otobiyografi, kaynağını kişinin kendisinden, kendi geçmişinden ve edindiği deneyimlerinden alarak sadece kişisel ve tarihsel değil, olumlu, olumsuz bilişsel sürecin de yansımasının tanımıdır. Yazında da sıklıkla sözü geçen bu anlatım plastik sanatlarda da pek çok şekilde karşılığını bulmaktadır. ... Sanatçının doğrudan etkilendiği bu duygu durumları, içsel bunalımlar ve kişinin dış dünyasıyla kurduğu ilişki, pek çok sanat yapıtının söyleminin oluşmasında önemli rol oynamıştır” (Tüfekçi Ardıç, 2019, s. 23).

Görsel sanatlar alanında özyaşam öyküsünün şu ana taşınarak, eserin ana teması haline getirilmesi basit bir hatırlama olmanın ötesinde bir durumdur. Bu sanatçının özgün bir dil oluşturma çabası, kendini anlamlandırma ve var olma arzusu olarak değer görmektedir. Sanatçının öz kimliğiyle özdeşleşimi sağlayan bu girişimler, Heidegger’e göre saklanma-itiraf etme arasındaki çatışmada insanın varoluşunu ele geçirmesidir. Bu bağlamda sanatçıların eserlerindeki otobiyografik aktarımlar geçmişin yeniden kurgusu olmanın ötesinde kişisel tarihin şimdide yeniden üretimidir (Doğan, 2015).

“Sanatçıların kendi geçmişlerine yönelmeleri ve bu geçmişi yapıtlarında otobiyografik bir anlatıma dönüştürmeleri, yaşamla kendileri arasında kurdukları ilişkinin tüm zamansal boyutları içermektedir. Bu çerçevede ressamın sanatsal çalışmalarında ele aldığı geçmiş, yaşantısı, belleğinde yer etmiş anıların basit bir sunumu değil, bu zaman dilimlerinin birbiri arasındaki etkileşimlerin bir sonucu olarak değer kazanmaktadır. Yapıtta görsel dile ulaşan bu süreci anlamlandırmak, sanatçının geçmişe yönelmesine aracılık eden zaman dilimine ait duygusal, düşünsel ve psikolojik bağlamların çözülmesi aracılığıyla mümkün olmaktadır” (Doğan, 2015, s. 352).

Otobiyografik esere dönüşmesinde, yaşamın izlerinin sanatçının zihin kodlarına ne kadar yaklaştığı sorusuna cevap aranmaktadır. Otobiyografik anının oluşmasında unutma ya da anıların yeniden şimdiye getirilerek canlandırılması söz konusudur. Otobiyografik eser bir ayna gibi anılara müdahalesini de ortaya koymaktadır. Kişisel geçmişi ortaya koyan bu aynaya ne kadar güvenilebileceği ise tartışma konusudur. Çünkü, aynanın ne şekilde göstereceği belleğin filtrelerinden geçerek belli olmaktadır (Gariper, 2016). Otobiyografik eseri ortaya çıkarma kendini bulma yolculuğudur. Otobiyografik ifade de bu yolculuğun anlatılmasıdır. Otobiyografinin sanatsal bir anlatım olarak ortaya koyulmasındaki sıkıntı ise, çoğu sanat eserinin sanatçısıyla kurduğu ilişki nedeniyle otobiyografik sayılabilecek olmasıdır. Eser, malzeme aracılığıyla sanatçının kendisiyle karşılaşarak duygularını yinelemesini sağlamaktadır. Kısacası her sanat eserinde bir şekilde otobiyografik verileri

saptamak mümkün olmaktadır. Bu noktada sanatçının kendisini nesne olarak tanımlayıp tanımlamadığı otobiyografik anlatı kullanılan eser için belirleyici bir nitelik olmuştur (Koruç, 2018).

Edebiyatta bir yazın türü olan otobiyografik anlatı, plastik sanatlar tarihinde de benliğin sunumu amacıyla kendisine her zaman yer bulmuştur. Çağdaş sanatta, değişen malzeme olanakları ve sanatın anlamsal değişimiyle otobiyografik sanat anlayışında da belirli değişimler gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, öncelikle edebiyat dışındaki sanat alanlarında nelerin otobiyografik olarak tanımlanabileceği, ardından çağdaş sanatta otobiyografik ifade olanaklarının neler olduğunun açıklamak araştırma probleminin çözümüne ilişkin katkı sağlayacaktır.

2.3.2. Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanakları

Sanatın yaratım sürecinde otobiyografik olguların yer alması, neredeyse sanatın başlangıç noktasına kadar gitmektedir. İhtiyaç ve büyüsel amaçtan ortaya çıktığı kabul edilen sanatla tarih öncesi insanlar mağara duvarlarına çeşitli boyalar ve kazımlarla resimler yapmışlardır. Bu noktada otobiyografik olan olgu hem kendi yaşamlarını ve av sahnelerini bu duvarlara yansıtmış olmalarıyla günlük yaşam sahnelerini ortaya koymak, hem de kendi benlikleri ve ben de buradaydım diyebilmek adına kendi el izlerini buralara bırakmış olmalarıdır. “M.Ö.10.000 yıllarında yapıldığı tahmin edilen, en ünlüleri İspanya’da Altamira Mağaralarının’da bulunan, çoğu av sahnesi olan ilk çizilmiş eser olarak kabul edilen duvar resimlerine dayanır. En eski devir diye adlandırılan paleolitik kültürde insanlar, yaşamlarını anıları anlatmada” (Baydemir, 2008, s. 34) kendi dönemsel anlatım dillerini kullanmışlardır.



Şekil 1. Altamira mağarası, İspanya (<https://arkeofili.com/altamira-magarasinda-uc-yeni-el-izi-bulundu/>).

Bu mağara resimlerinden sonra sanat, bugün mitoloji olarak adlandırdığımız inançsal sistemlerin ve daha sonraları ise tek tanrılı dinlerin egemenliğine girerek bu sistemlere hizmet etmek zorunda kalmıştır. Sanatçılar bu dönemde kolektif olguların kendi bireysel yansımalarını sanatlarına aktarmış, aslında kendi yaşamlarındaki kendi inançsal olgularını

sanata çevirmişlerdir. Buna ek olarak, Antik Yunan düşüncesinde sanat eserinin oluşum sürecinde belleğin katkısının büyük olduğu düşünülmektedir. Bu dönem kurulan bellek-imelem ilişkisinde, bellek sanatçının deneyimlediği ve algıladığı gerçekliğin temsilini oluşturmasında yardımcı olduğu düşünülmüştür. Mimetik anlayışın hâkim olduğu Antik Yunan düşüncesinde, doğayı taklit etmek, yaşamı taklit etmek olarak kabul edilmiş, bellek ise hayal gücünün sağlayıcısı olarak görülmüştür (Taşkent, 2017). Rönesans dönemi sanatında ise, aydınlanma düşüncesi kendisini gösterdiğinde, sanatçı bireysel olanı ortaya koyma yolunda adım atmaya başlamıştır. Rönesans döneminde; “Avrupa sanatında otobiyografik resim 16. Yüzyılın sonlarına doğru özellikle Rembrandt ve Velazquez gibi sanatçıların; gündelik yaşam resimlerinde, toplumsal yaşama ilişkin eleştirileri ve kendi yaşam öykülerini resimlerine katmaları ile önem kazanmıştır (Yücel, 2019, s. i). Rönesans döneminde yaşanan bireyselleşme ve Hümanizm ile birey önem kazanmış ve kendisini tanımaya başlamıştır (Köker, 2019). “Bundan sonra insanın kendi kendini sorguladığı, kendisiyle ilgili araştırmalarda bulunduğu yeni bir dönem başlar. İnsanın kendi ruhunu keşfetmeye başlamasıyla birlikte Batı’da otobiyografik alanda yeni bir döneme girilir” (Köker, 2019, s. 23). Bu görsel sanatlarda da karşılığını bularak, özne-nesne bütünlüğünü sağlayan otoportre türünde eserlerin ve kişisel yaşam verilerinin kullanıldığı otobiyografik eserlerin önem kazanmasına neden olmuştur.

“Örneğin, bir Rönesans sanatçısı olarak Dürer kendi benliğini ortaya koyduğu otoportresinde kendisini tam karşıdan betimlemiş ve İsa ile benzer bir şekilde betimleyerek kendisine bir kutsiyet katmış ve güçlü bir görünüm kazandırmıştır. Ayrıca, resmin sağ tarafında yazan yazıda ‘ben Nürnberg’li Albrecht Dürer, 28. Yaşımda uygun renkler kullanarak bu resmi yaptım’ şeklinde bir açıklama bulunmaktadır” (Aytekin ve Bahadır, 2019, s. 52).



Şekil 2. Albrecht Dürer, “Otoportre”, 1500.

“Rönesans’la birlikte sanatçıların kendileri, yaşamları, yaşantıları, hayata bakış açıları en çok resimde gösterilmeye başlanmış ve günümüze kadar gelinen süreçte de bilinçli olarak sanatın öznesi olma halinin temelleri atılmıştır. Sanatsal kronolojiye göre takip edildiğinde Rönesans’tan sonra

Barok dönemde de, benzer şekilde duyguların ve gerçeklerin yakalandığı eserlerde belirmiştir” (Tüfekçi Ardiç, 2019, s. 5).

Rembrandt “kendisi ve eşini mutlu halde resmettiği, iyi günlerini yansıtan ‘Rembrandt ve Saskia (Savurgan Evlat Sahnesinde)’ resmi” (Baydemir, 2008, s. 37) ve birçok günlük yaşamını sahneleyen eseri otobiyografik resim özelliği taşımaktadır. Uysal’a (2009) göre; sanatçının “aralıklarla çalıştığı otoportre dizileri, sanatçının yaşamına ait ve kendini tanımaya yönelik çözümlemeleri içermektedir. Bu çözümlemelerde kimi zaman dönemin sosyal yapısına göndermeler de gözlenmektedir. Örneğin; 1630 yılında yaptığı gravürde Rembrandt’ın kendisini bir dilenci olarak resimlemesi, toplumsal sınıf eleştirisi olarak algılanabilir” (aktaran Yücel, 2019, s. 13-14). Rembrandt’ın otobiyografik eserleri narsist olarak oluşturulmuş otobiyografik eserler değildir. Onun ortaya koyduğu otoportre ve otobiyografik sayılabilecek eserleri başka bireylerin kendi imajıyla ortaya koyulmasıdır. Özellikle aile yaşantısı hiç yaşamadığı bilinen Rembrandt’ın sanki mutlu bir aile ortamı yaşamışçasına ortaya koyduğu eserler buna örnek niteliğindedir (Tüfekçi Ardiç, 2019).



Şekil 3. Rembrandt Van Rijn, Dilenci olarak Kendi Portresi, 1630,

Barok dönemde ise, otoportre türünde resimler devam etmekte, fakat bir travma olarak geçmiş yaşam öyküsünün plastik sanatta kullanımı başlamaktadır. “Artemisia Gentileschi, perspektif eğitimi alabilmesi için Floransalı manzara ressamı olan Agostino Tassi ile anlaştı. Fakat o zaman daha 19 yaşında olan Gentileschi, Tassinin tecavüzüne uğradı. Babası Tassi’yi mahkemeye verse de bir sonuç, alamadı” (Taş, 2017, s. 29). “Gentileschi, tecavüzcüsü Tassi’nin serbest kalması ve yaşadığı travmayla, bu olaya tepki olarak yaptığı resimle intikam alma yolunu seçmiştir. Sanatçı yaşadığı bu travmatik durum ile birlikte bu sahnede kendisini Judith, Holofernes’i ise tecavüzcüsü olarak betimlemiştir” (Gültekin ve Bahadır, 2020, s. 26).



Şekil 4. Artemisia Gentileschi, “Judith’in Holofernes’in Boğazını Kesmesi”, 1614-20

Benliğin oluşumunda etkili olan anılar “kaydedilen olay ve olay örgüsü yeniden hatırlanmak üzere saklanan bellek sistemiyle gelecek zaman diliminde bireyin kimliğini temsil edecektir. Bu yüzdendir ki yaşanan olayın bireylerde yarattığı hisler önemli olmaktadır. Bireyler neyi unutmak ya da neyi hatırlamak istediklerini yaşanan olayın yarattığı duygusal” (Gürpınar, 2019, s. vi) açıdan verilen öneme göre belirlenmektedir. Bu bağlamda, yaşanan travmatik olaylar unutulmadığı gibi, sanatçıların da bu olayları ifade dili olarak sanatlarında kullandıkları görülmektedir. Özden’e (2015) göre; Gentileschi’ye benzer şekilde “Goya yapmış olduğu baskı resimlerinde savaşın travmasını organları kopan bedenlerin temsiliyle belgelemiştir. Goya’nın “Savaşın Felaketleri” resimleri acıyı bir imge olarak baskı çalışmaları aracılığıyla adeta tanıklık belgeleri gibi izleyene sunmuştur” (aktaran Gürpınar, 2019, s. 15).



Şekil 5. Francisco Goya, Savaşın Felaketleri, 1808-1814

Tanınmış bir ressam olmayı başaran Goya, herşey yolunda giderken sağır olmuş ve kendisini herşeyden soyutlayarak yalnızlığa çekilmesine sebep olmuştur. Bu süreçte kendisini Madrid yakınlarında bir eve kapatmış ve duvarlarına korku resimleri yapmaya başlamıştır (Çavdar, 2011). “Goya, seri içerisindeki masum ve çaresiz kalan insanları betimlerken bir yandan da bu tanıklık ettiği savaşın görsel belleğini resimleri aracılığıyla belgelemiştir” (Gürpınar, 2019, s. 16).

19. Yüzyıl ile birlikte, fotoğrafın icadı büyük bir değişimi de beraberinde getirmiştir. Görsel anıların, görsel olarak kaydedilebilirliği, bellek için yeni bir devri açmıştır. Buna ek olarak, sanayi devrimiyle kültürel açıdan büyük bir kırılma yaşanmıştır. Bu gelişmelerle bellek yeni bir döneme girmiştir. Bu dönemde bellek, beden merkezli ve süreklilik gösteren olarak tanımlanmakla birlikte, objektif ve nesnelleştirilmiş arşiv, kütüphane ve müze gibi kurumlarla korunmasına yönelik bir tutum gerçekleştirmeye başlamıştır (Kılınçarslan, 2007)

Romantik dönemde, bu döneme düşünsel açıdan şekil veren isim Immanuel Kant olmuştur. Artun'a (2013) göre: Kant, ortaya koyduğu düşüncelerle "otoriteye karşı özgürlük, geleneğe karşı özgürlük ve bireycilik kavramlarının gündeme gelmesiyle, bireyin özgürleşmesinin olduğu gibi sanatın ve sanatçının özerkleşmesinin de yolunu açmıştır. Zira Romantiklere göre de sanat, özgür bireylerin imgelemlerinin, mizacının, duygularının temsili olmalı; kilise ve sarayın himayesindeki akademilerin dayattığı" (aktaran Kuruç, 2018, s. 6) kalıplar yıkılmalıdır. San'a (2019) göre; "19. yüzyıl itibarıyla Romantizm akımında dikkat çekmeye başlar. Dönem eserlerinde esin kaynağı kişinin kendisi ve duygularının ifadesidir. "İşte sanatçının yaşamına ve yaşantılarına yönelen bu anlayışa göre sanat eseri bir ayna olmaktan çıkıp, sanatçının iç dünyasına ruhuna açılan bir pencere olmaktadır" (aktaran Tüfekçi Ardic, 2019, s. 6). "Sanatçıyla eseri arasındaki bu sıkı ilişki, hem sanatçının yaşamını anlatması ve kişiliği sayesinde eserini algılamayı, hem de eserlere bakıp sanatçının kişiliği ve dönemi hakkında bilgi edinmeyi sağlayan iki bakış açılı bir eleştiri yöntemi de sağlar" (Tüfekçi Ardic, 2019, s. 7).

Kendini ifade etme ediminde, kendini keşfetme ile sanatsal yaratma arasında ilişki bulunmaktadır. Sanatsal eser ortaya koyma birey olarak sanatçının kendisini izleyiciye tanıtmada önem teşkil etmiştir. 19. Yüzyıl'dan başlayarak, sanatçının kendisini kahramanlaştırması, insan olmanın esasını ortaya koyması ve kültürel değerlerin bir taşıyıcısı olması durumu görülmeye başlamıştır. Bu düşüncelerle, sanatın özerk bir alan olması (Yazıcı, 2006) otobiyografik sanat eserleri üretmede önem taşımıştır. Söz konusu düşünceler sanatçıda duygu ve bireysel olanı ortaya koyma motivasyonunu geliştirmiştir. Örneğin; Romantik sanatın öne çıkan sanatçılarından Gustave Courbet, otobiyografik anlatı içerdiği kabul edilen eserler ortaya koymaktadır. Sanatçının "Bu bellek otoportresinde, bakışları izleyiciyi sarsarak kendini anlatma çabası içinde yani benliği sunma isteği içindedir. Ayrıca, duruş, kaygı ve endişeyi insana geçirmektedir. Bu yüz ifadesindeki kaygı, portreyi yaptığı dönemdeki siyasi karşıtlığı ve resimlerine yasak getirilmesi" (Aytekin ve Bahadır, 2019, s. 20) durumunu aktarır.



Şekil 6. Gustave Courbet, Self Portrait (Desperate Man), 1844-45

Otobiyografik sanat eser üretimleri bakımından Romantizm ile iç dünyaya yönelme başlamış, modern dönemle sanatçılar bu konudaki bakış açısını daha da geliştirmeye başlamıştır. Sanatçının kendi içsel dünyasına yönelerek eserlerini bir otobiyografik esere dönüştürmesini Moran (1991) şu şekilde yorumlamaktadır: “İnsan benliğine ilişkin bu yeni kavrayış sanat ve edebiyata bakışta da yeni bir paradigmayı devreye sokar: Edebî eser artık bir ayna olmaktan çıkıyor, sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir pencere oluyor; sanatçıyı diğerlerinden ayıran, ona üstünlük sağlayan” (aktaran Yazıcı, 2006, s. 199) tüm yönlerini esere aktardığı da söylenebilmektedir. Edebiyat alanında olduğu gibi görsel sanatlar alanında da benzer gelişimler gerçekleşmiştir.

Yaşanan bu gelişmelerle, sanat kamusal alandan bireysele bir evrilme içerisine girmeye başlamıştır. Bu değişim yalnızca edebiyat değil plastik sanatlarda da otobiyografi türünde eserler ortaya koyulmasını sağlayacak yeni bir duygusal davranış biçiminin zeminini hazırlamıştır. Romantik dönemle birlikte, Ortaçağ’ın dinsel değerleri terk edilmiş, Aydınlanma’nın bilim ve akıla olan inancıyla birlikte içkin bir tavır meydana getirmiştir. Bu içkin tavır sanatta otobiyografik üretimlerin yaygınlaşmasına olanak sağlamıştır (Yazıcı, 2006). Bu konuda Sennett’in (2002) düşünceleri şu şekildedir:

“1870’lere gelindiğinde, ‘duygu’nun belirlediği tüm somut koşullar ve ‘duygu’nun kendini açığa vurduğu somut işaretler ortaya çıkarılabildiği takdirde, ‘duygu’yu kendi içinde anlamlı bir şey olarak ele almak makul görünüyordu. Bundan dolayı hiçbir koşul ya da işaret, a priori olarak, yersiz görülüp göz ardı edilemezdi. İçkinliğin seküler bilginin ilkesi olduğu bir dünyada her şey önemlidir; çünkü her şey önem kazanabilir” (aktaran Yazıcı, 2006, s. 201).

Romantizm ile başlayan, sanatçıyı kendi içsel duygularını ortaya koymaya yönlendiren bu içkin tavır, otobiyografik eser üretmeye ilişkin bir yaygınlık sağlamıştır. Romantizm ile başlayan bu kendi benliğini/geçmişini esere dönüştürme eylemi, modern sanatta da devamlılığını sağlamıştır.

“Romantizmle kendine yönelmeye başlayan sanatçı, modern dönemde konu perspektifini geliştirmiştir. Geleneksel değerler ve klasik

üslubun rotası daha da çok sanatçının iç dünyasına çevrilmeye başlamıştır. Yaşantıların oluşturduğu bireysel ruh hali, iç burkan detaylar, dramatik olaylar, bunalımlar hafızada sıkışıp kalmak yerine bir ifade, anlatı, bazen de belgelenmek ya da ortaya çıkarmak için mesaj olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bireye dönük konuların sanatsal alanda kendine yer edinmesi aslında yaşanan dönemin oluşturduğu felsefi düşüncenin temellendirilmesinden ileri gelmektedir” (Gürpınar, 2019, s. 17).

Romantizm ile başlayan otobiyografik eser ortaya koyma geleneğinin modern sanatta devam etmesini sağlayan belirli koşullar gerçekleşmiştir. Dönemin yeni yaşam biçimi, bireyin duygu ve güdülerini kısıtlamıştır. Tüm bu duygu ve güdülerini kısıtlayarak iç dünyasında yaşayan birey, kendi ruhsal yaşantısında gerilim yaşamaya başlamıştır. Bu kapitalist düzen, büyük kentler ve bu kentlerde yaşayan modern bireyin içsel gerilimidir. Tüm bu nedenler bireyi pasif konuma getirmiş, bireyin çevresel korkularının yerini içsel korkular almıştır. Bireyi saran huzursuzluk ve tatminsizlik düşüncesi nedeniyle modern özne aidiyetini ve meşruluğunu kurabileceği otobiyografik yapıtlara yönelmiştir (Yazıcı, 2006).

Tüm bunlara ek olarak, “Modern sanatta, akılcılıkla birlikte yaşanan teknolojik ilerlemeler, “özellikle fotoğrafın bulunmasıyla görünen gerçekliğin birebir kopyasına ulaşılması sanatçıların yeni ifade yolları aramalarını sağlamış,” (Koruç, 2018, s. 16) fotoğrafın icadıyla birlikte, anıların görsel olarak kaydeden bir bellek oluşmuştur. Bu konuda;

“Bu yeni bellek insanın deneyimlerini görsel olarak kaydetmeye ve yeniden üretmeye hazır bir fotoğraf yüzeyidir. Bellek olarak fotoğraf yüzeyi plastik sanatların özellikle de resmin geleneksel estetik değerlerini yeniden sorgulamasına neden olmuştur. Walter Benjamin, Tekniğin Olanakları ile Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı makalesinde, fotoğrafın icadından sonra resmin daha fazla kült nesnesi niteliğini koruyamayacağını üzerinde durur. Kopyalanıp çoğaltılabiliyor olma, sanat yapıtı için imge ve onun temsili sorunsallarını ortaya çıkarırken anın durdurulup yakalanabiliyor olması belleğe olan bakışı değiştirir” (Kılınçarslan, 2007, s. 5).

Fotoğraf makinasının gerçeği kolayca kopyalaması ve bununla ilişkili olarak, gelecek için anıların görsel olarak saklanması durumuyla birlikte yaşanan durumla birlikte, Romantik sanatçılar içsel duygularına yönelmişlerdir. Dönemin bir diğer önemli etken gelişmesinden, Philip (1999) şu şekilde bahsetmektedir: “20. Yüzyıl’da görülen aydın hareketleri, toplumsal gelişmeler ve medya devrimi otobiyografinin gelişimini sağlamış, psikanalizin gelişmesi ile” (aktaran Yücel, 2019, s. 18) özyaşam öyküsü en dikkat çeken konulardan biri haline gelmiştir. Görsel sanatlar da dönemsel olaylardan yoğun şekilde etkilendiğinden dolayı görsel otobiyografi de sanatçılar tarafından yoğun şekilde kullanılmaya başlamıştır (Koruç, 2018). Tüfekçi Ardiç modern dönemde otobiyografik sanat ile ilgili şunları söylemektedir:

“20. yüzyılda iç içe geçen sanat akımlarının pek çoğunda köklü değişimler, yenilikler yaşanmış, olsa da konunun sanatçının kendi yaşamıyla ve yaşam alanıyla ilişkisi devam etmiştir. Yaşanan bilimsel, toplumsal ve siyasi olayların birey üzerindeki etkileri sanatta da yeni değerlerin, yeni görme ve aktarma biçimlerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu yüzyılda şekillenen sanat anlayışı, yaşanan travmatik olayların da etkisiyle insanlara kendini, dünya üzerindeki yerini ve ahlaki değerlerini yeniden sorgulamasına neden olmuştur. Bu yüzyılın akımları olan Empresyonizm ve Ekspresyonizm’den sonra da Fovart, Kübizm ve Sürrealizm’e paralel olarak ortaya çıkan pek çok modern sanat akımının konusu insan ve içsel dünyası olmaya devam etmiştir” (Tüfekçi Ardıç, 2019, s. 8-9).

“İçe dönen birey, içe dönen yaşam. Savaş zamanı hayat o denli parçalanmıştır ki, adeta her birey başlı başına birer küçük devlet haline gelmiştir. Kendi belirledikleri bireysel sınırları içerisinde bağımsız hareket etmektedirler” (İlter, 2006, s. 11). Bu da sanatçıları bireyselliğe ve içsel olana iterek otobiyografik eser üretmeyi sağlamıştır. Örneğin, Empresyonizm sanatçıları “eserlerinde alışlagelmiş yöntemleri bir kenara bırakarak tamamen içgüdüsel olarak duygularını özgürleşerek ifade etmişlerdir. Artık bilinçaltının devreye girdiği dış dünyadan soyut bir anlayış hâkim olmuştur. Kendini ortaya koymanın en çarpıcı” (Tüfekçi Ardıç, 2019, s. 8) şekillerinden biri duyguları ortaya koymaktır. Bu bağlamda, en öne çıkan örneklerden biri Van Gogh’un ürettiği çalışmalardır. Psikolojik açıdan bunalımlı süreçte yaptığı otoportrelerle kendi benini ortaya koyan Van Gogh, yaşadığı bunalımı renk ve çizgileriyle hissettirmekte, yaşadığı travmaları otobiyografik eser üretmede bir motivasyona çevirmiştir (Koruç, 2018).



Şekil 7. Vincent Van Gogh, Sargılı Kulaklı Otoportre, 1889.

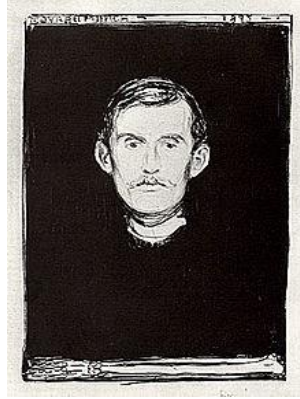
Van Gogh, “kendisinden önce doğmuş fakat ölmüş olan kardeşinin adının konulmasının ardından içinde barındırdığı melankoliyi sanat yaşamında devam ettirecektir. ... bunalımlı ve karmaşık duygular onun melankolisini giderek daha da artırmıştır. Ailesinden uzakta bir hayat sürmeye başlayan ressam, kardeşi Theo’nun yardımları ile sanat kariyerine” (Gürpınar, 2019, s. 17-18) başlamıştır.

Expresyonizm sanatçıları iç dünyalarına yönelmiş ve duygularının dışavurumunu gerçekleştirmeye çalışmışlardır. “19. yüzyılda yaşamasına karşın 20. yüzyılı en çok etkileyen edebiyatçı ve düşünürlerden olan Nietzsche’nin, Hristiyanlık karşıtı düşünceleriyle yeni bir insan düşüncesi ortaya koyup, “*ben*”i yücelterek getirdiği *üstün insan* ve *erk dürtüsü* kavramlarının etkisi yüzyılın sanatına yansımıştır” (Baydemir, 2008, s. 52). Expresyonist sanatçı Edvard Munch, eserlerinde yaşadığı travmatik otobiyografik olguları kullanan bir sanatçıdır. Munch’ın eserleri “ailesindeki bireyleri erken yaşta kaybedişi ve çevresel faktörlerin yarattığı nedenlerden kaynaklanmaktadır. Resimlerinde hastalık ve ölüm temalarını çok sık kullanmış olduğu görülmektedir. Aile bireylerini kaybetmenin verdiği acı ve travmatik olaylarla yüzleşme onun sanatının vazgeçilmez temelleri arasında yerini almıştır” (Gürpınar, 2019, s. 20).



Şekil 8. Edvard Munch, “The Sick Child (Hasta Çocuk)”, 1885-1886.

Munch, “Johanna Sophie adında tüberkülozdan yaşamını yitiren kardeşinin hasta yatağında ve başucunda kafasını öne doğru eğmiş, bir şekilde duran- çaresizce bekleyen-annesini resimde betimlemiştir” (Gürpınar, 2019, s. 21). Munch “1908 yılında, içsel derinliklerinden gelen, duygusal çalkantılar içerisinde bulunan, sanatını bile derinden etkileyen saplantıların etkisi ve aşırı alkol kullanımından sinir krizine girmiştir...Tedavisini tamamlayan Munch artık resimlerinde şiddet ve uyumsuzluk göstermekte; kişilik yapısında daha dingin ve uyumlu bir ruh haline bürünmüştür” (Çavdar, 2011, s. 59).



Şekil 9. Edvard Munch, Otoportre, 1895

Expresyonizm sanatçısı Otto Dix'in eserlerinde “Birinci Dünya Savaşı’nda tanık olduğu vahşeti görselleştirerek yer küreye aslında savaşın bir insanlık suçu olduğunu, parçalanan yüz, kopan el ve bacak parçaları ile bir daha asla eski halini alamayacak olan beden amputasyonlarının tanığı olarak” (Taş, 2017, s. 66) ortaya koyduğu eserlerine izleyiciyi de tanık konumuna yerleştirmektedir.



Şekil 10. Otto Dix, “Savaşta yaralı”, 1922

Expresyonist sanatçı Pablo Picasso “hayatını etkileyen olaylara kayıtsız kalamamıştır. Casagemas adındaki arkadaşını kaybeden ressam, melankolik bir döneme adım atmış olmaktadır. Sanatçının aklından bir türlü çıkmayan olayın ardından “Casagemas’ın Toprağa Verilişi” isimli tablosunu resmetmiştir” (Gürpınar, 2019, s. 28).



Şekil 11. Pablo Picasso, “Casagemas’ın Toprağa Verilişi”, 1901

Picasso’nun bir diğer önemli eseri ile ilgili Gürpınar “İspanya’da çıkan iç savaşın yarattığı yıkım Picasso için kayıtsız kalınabilecek bir durum değildir ve kendi yaratıcılığını kuvvetlendirecek resimler yerine tarihsel bir gerçeğin içerisindeki bireylerin acısını resimde yansıtmak onun için daha önemli olacaktır” (Gürpınar, 2019, s. 33). Sanatçı, görerek şahit olduğu İspanya iç savaşında Nazi Almanyası’nın bombaları sonucu yok olan Guernica kentini kendi benliğinden geçirerek resmetmiştir. Bu resim bir başkaldırı aracıdır. Parçalanmış bedenler savaşın felaketini ortaya koymaktadır. Sanatçı bu eser ile tanık olduğu savaşın belleğindeki duygusal etkileşimlerini ortaya koymuştur (Gürpınar, 2019).

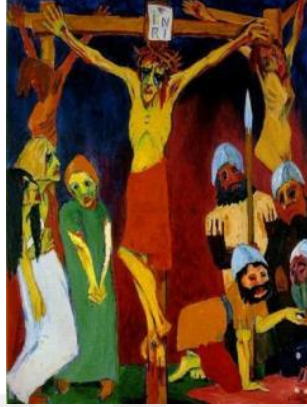


Şekil 12. Pablo Picasso, “Guernica”, 1937

(https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/09/07/original-stretcher-for-picassos-guernica-rediscovered-in-moma-storage/)

Geçmişinden yola çıkarak eserler üreten bir diğer sanatçı ise Emile Nolde’dur. Özdeş (2003) bu konuda şunlardan bahsetmektedir: “‘Savaş Yılları’ adlı otobiyografisinde bu değişimin nedenlerini açıklarken: ‘Kötü bir zehirlenme sonrası ölü gibi yattığımı ifade eden komşuları duydum ve önümde yaratıcılığımı kullanmam gereken ne kadar çok zaman olduğunu fark ettim’” (aktaran Baydemir, 2008, s. 52) diye açıklayan sanatçı ardından:

“hastalığının hemen ardından İsa ve havarileri ile ilgili resimler yapmaya” (Baydemir, 2008, s. 52) başladığını söylemektedir.



Şekil 13. Emil Nolde, “Çarmıha Germe”, 1912

Özdeş (2003) Expresyonist sanatçı Egon Schiele ile ilgili olarak ise eserlerinde kendi benliğini ortaya koymak adına “On altı yaşından beri yaptığı ve sayıları yüze varan oto-portreleriyle Schiele, belki de tüm ressamlar arasında kendini fütursuzca sergileyip en yakından gözlemleyen sanatçı olmuştur” (aktaran Baydemir, 2008, s. 54). Babasının ölümünden çok etkilendiğini söyleyen Schiele’nin resimlerindeki anne ve çocuk figürleri ressamın kişisel yaşamına ayna tutar (Baydemir, 2008, s. 54).



Şekil 14. Egon Schiele, “İki Kadın”, 1915

Özdeş (2003, s. 47) bu eserle ilişkili olarak şunları belirtmektedir: “İki kız arkadaşla uzun süre birlikte olup aralarından birini seçene kadarki dönemde yaptığı resimlerde, Schiele’nin çoğunlukla iki kadınla birlikte yaşama fantezilerini dile getirdiği iki kadın figürlü erotik sahneleri çalıştığı görülür” (aktaran Baydemir, 2008, s. 54). Modern sanat içerisinde, Sürrealizm ile bilinçdışına itilen anıların bağlantısı bulunmaktadır.

“Savaşın yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk içinde geleceğe inançlarını yitiren, her şeyin anlamsızlığını ve hiçliği vurgulayan sanatçılar, mantığı ortadan kaldırarak bilinçdışını özgür kılma yoluna gitmişlerdir. Sürrealizme göre bilinçdışının çok derinlerine itilmiş, anılar rasyonel deneti veya estetik ve ahlaki sınırlamalar olmadan, küçük kabarcıklardan figüratif

temsile kadar çeşitli formel yaklaşımlarla ifade edilebilmektedir. Bu bağlamda, yaratımı meydana getirenin sadece bellek değil aynı zamanda amnezi de olduğu söylenebilir” (Baydemir, 2008, s. 56).

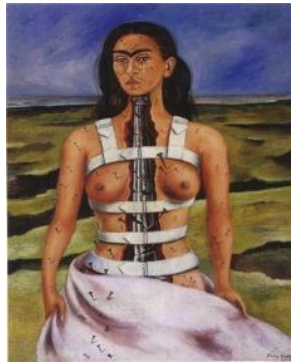


Şekil 15. Salvador Dali, “Belleğin Azmi”, 1931

Dali bu eserinde; “Gala ile birlikte yemek yiyerek, sevişerek ve resim yaparak geçirdiği zamanın tuhaf bir şekilde ve hissettirmeden aktığını anlatıyordu. Resimdeki akışkan-eriyen saatler için Dali’ye ilham veren şey ise ağustos ayının öğle sonrası sıcaktan yumuşamış, halde sofrasında duran Camembert peyniriydi” (Boyut Yayın, 2008 s. 16; aktaran Gürpınar, 2019, s.36). Özyaşam öyküsünü sanatsal esere dönüştüren ve Sürrealizm ile ilişkilendirilen bir diğer önemli sanatçı da Frida Kahlo’dur.

“19 Eylül 1925’te Kahlo’nun bütün hayatını derinden etkileyen kaza gerçekleşir. İçinde bulunduğu okul otobüsünün bir tramvayla çarpışması sonucu sırtından ağır biçimde yaralanır. İyileşmesi için yaklaşık iki yıl yatakta yatmak zorunda kalır. Kahlo yatakta geçirdiği bu dönemde birçok oto-portre yapmıştır. Son derece kişisel olan bu resimler, Kahlo’nun hayatından sahnelerle dünya görüşü ve ruhsal durumu konusunda da bilgi verir” (Gürpınar, 2019, s. 91).

Bu dönemde yaşadığı acıları ve zorlu ameliyatlara bir sanatsal yaratım motivasyonuna çevirmiş, izleyicilere kendi öz yaşam öyküsünü sunmuştur. Özellikle otoportrelerini, kendi benliğini aktarmak adına sürreal bir etki ile tavana astırdığı aynaya bakarak yapmıştır (Aytekin ve Bahadır, 2019). Sanatçı çektiği ruhsal acıyı da bedenine saplanmış birçok çivi ile sembolize etmektedir. Bu nedenle göğsündeki çiviler daha büyüktür (Gürpınar, 2019).



Şekil 16. Frida Kahlo, “Kırık Sütun”, 1944.

Burrus, (2011) Frida Kahlo'nun ortaya koyduğu eserlerle ilgili olarak, “resimlerim gerçeküstücü mü değil mi bilmiyorum ama kendi benliğimin en açık anlatımı olduklarını biliyorum” (aktaran Yücel, 2019, s. 18) şeklinde açıklamaları olduğundan bahsetmektedir. Kahlo'nun bu sözleri eserlerinin otobiyografisini yansıttığının da bir kanıtı niteliğindedir.

Otobiyografik bir diğer eser örneği olarak “Duchamp'ın tuvale imzasını atması ve bunu otoportre olarak sunması buna örnek olarak verilebilir. Buradaki otoportre, kavramsal bir unsur olarak, özneye karşılık gelen bir temsil olarak değerlendirilmelidir” (Sağlık, 2013, s. 105). Çağdaş sanata geçiş sürecinde otobiyografinin en temel karşılığı olan otoportre de yapısöküme uğratılmış ve bazı sanatçılar otobiyografik bir çalışma olarak otoportreyi geleneksel olmayan şekillerde sunmuşlardır.



Şekil 17. Marcel Duchamp, Otoportre, 1958

Romantizmde başlayan ve modern dönemde devam eden içe dönüşle öznellik öne çıkmaya başlamış, her çeşit duygu önemsenmeye başlanmıştır. Günümüzde güncelliğini koruyan hatta aşırılaştırılan bu öznellik, duyguların dışavurumu sanatçının kendi benliğini ortaya koymasının bir yöntemidir ve bu yöntem eseri otobiyografik bir esere dönüştürmektedir (Yazıcı, 2006). Otobiyografik eser ortaya koyma, çağdaş sanatın da öne çıkan sanat biçimlerinden olmaya devam etmiş, hatta çağdaş sanatta bir itiraf aracına dönüşerek cesur bir tavır haline gelmiştir.

Otobiyografik ifade olanakları sanatsal üründe, bu ürünün üreticisi olarak sanatçının geçmiş, deneyim, kendi kimlik, kişilik, yaşayış, benlik ve duygusal durumunu esere yansıtmasıyla oluşmaktadır. Bu bağlamda bir önceki bölümde de ortaya koyulduğu şekilde sanatın varlığından bu yana kendini ifade etme şekli olan sanatta otobiyografik ifadenin varlığı da sanat eserinde kendisine yer bulmuştur. Ancak, otobiyografik ifade olanaklarının daha içselleştirilerek ve bilinçli bir şekilde ortaya koyulması Romantizm ile başlamış, modern dönemde ise akılcılığın getirdiği yeni yaşam biçiminde sıkışan ve daha sonraları ise akılcılığa inancı sarsılan birey, dolayısıyla sanatçının da eserlerinde otobiyografik ifade olanaklarını kullanmak bir çıkış noktası olmuştur. Modern dönemin bitmesiyle, yani 1960 sonrasında başlayan ve günümüzde de devam eden postmodern dönem, çağdaş sanatın

dinamik dönemiyle bir eş anlamlılıkla kullanılmakta, bu dönemde de otobiyografik ifade olanakları görsel sanat alanlarında kendisine yer bulmaktadır.

Otobiyografik anlatılar postmodern döneme kadar bireysel deneyim ve biricikliği merkeze almış olsalar da postmodern dönemde yaşanan değişimlerle, odaklanılan biricikliğin bir simülasyon olduğu, dil, iktidar, kültür ve tarihsel olgular sebebiyle bu biricikliğin mümkün olmadığını ortaya çıkardığı belirtilmektedir. Bu bağlamda, otobiyografik anlatılar özerk ve biricikliği merkeze alan deneyim yerine, kişiliği ve kimliği ortaya koymayı hedefleyen anlatılara dönüşmesi söz konusu olmuştur. Bu durum, deneyim aktarılırken öznelliğin ortaya koyulmasının önem kazanmasını sağlamaktadır. Foucault, öznenin doğuştan gelmediğini, deneyim ve ilişkilerle bireyin kendine özgü bir gerçekliğe sahip olmadığını düşünmekte, öznenin her zaman bir kurgu olduğunu belirtmektedir. Söz konusu kurgu, iktidarın bireye taleplerinin reddi olacak şekilde yeniden yapılanabilir ya da çürütülebilmektedir. Buradaki iktidarın yapısı, bireysel yaşamın baskı altına alınması ve hatta bireyi oluşturan şahsi olmayan ve anonim olan bir iktidarın varlığından söz edilmektedir (Koruç, 2018).

Erzen, (1997); çağdaş sanatın genel çerçevede “bireyci, özgün, çeşitli kaynaklardan ayırım yapmadan etkilenmeye ve yararlanmaya açık, çarpıcı niteliklere sahip ve biçimsel bütünlüğü amaç edinmeyen çalışmaların sınırlandırıldığı genel bir yaklaşım çeşidi” (aktaran Büyükkol, 2013, s. 90) olduğunu söylemektedir. Bu bireyci olma ve her kaynaktan yararlanma düşüncesi bazı sanatçıların kendisini kaynak olarak alarak, kendi öz yaşam öyküsünden yola çıkarak eserler üretmeye itmiştir. Bunun nedeni, büyük anlatıların yerini küçük anlatılara bırakmış olmasıdır. Küçük anlatılar her bireyin kendi anlatısının önem kazanmasına neden olmuştur. Rich (2014), “Büyük anlatıların ölümünü ilan eden postmodern düşünürler -hızlanan sosyal ve teknolojik gelişmeler karşısında alınan bir tavır olarak- kendiliği sürekli bir değişim içinde algılayan bakış açısını benimsemişlerdir” (aktaran Karaaslan, 2019, s. 308) şeklinde açıklamalarıyla teknolojinin birey üstünde olan etkisinin otobiyografik anlatıyı da etkilediğini belirtmektedir. Büyük anlatıların ölümü küçük anlatıların önem kazanmasına, yani öznenin ortaya koymaya çabalayan bireyin doğmasına neden olmuştur. Böylelikle birey için otobiyografik anlatılar ve bu bağlamda sanatçı için de otobiyografik eser üretme önem taşımaya başlamıştır. Lyotard (2013) küçük anlatılarla ilgili şunları belirtmektedir; “Lyotard, 1970’li yılların sonunda büyük anlatıların ölümünü ilan ettiği ünlü eseri Postmodern Durum’da, postmoderniteyi modernitenin üst-anlatılarına karşı artan inançsızlıkla birlikte bu anlatıların meşruiyetini yitirdiği bir dönem olarak tanımlar” (aktaran Karaaslan, 2019: 311).

Postmodern dönem toplumunda yaşayan bireyler açısından bütünleştirici bir anlatısal kimliğe sahip olmanın büyük önemi bulunmaktadır. Birey nasıl yaşaması gerektiği, yaşamın anlamı gibi sorgulamalarına cevap bulmasını sağlayan bir rehberlik ve kendisinin kişisel bütünlüğünü aramaktadır. Kişisel bütünlük ise, tutarlı yaşam anlatıları ile mümkün olabilmektedir. Anlatı, bireyin yaşamında olaylar dizisinden fazlasıdır. Çünkü, anlatılarla neden-sonuç ilişkilendirilir, zaman kavramı anamlanır, yapılanlar düzene girmektedir. Postmodern dönemde kişisel anlatı da göstergebilimsel bir fenomen olmuş, gerçekliğin bir yansıması olmasının ötesinde gerçekliğin yaratımında var olan bir etken konumuna gelmiştir. Sosyal bilimlerin farklı alanlarında anlatı, pozitivist anlayıştan uzaklaşmış, dil, kimlik, semboller ve toplumsal yapı gibi kavramlara odaklanmaya başladığı belirtilmiştir. Pozitivist karşıtı görüş ise, dilin sosyal yaşamın kurucusu olduğunu kabul etmektedir (Karaaslan, 2019).

Çağdaş sanatla, sanatçıların kendi benliğine, kişisel tarzlarına uygun ve kendine özgün olanı ortaya koyma çabaları sanatçının eser yaratım sürecinde kendisine yönelmesine neden olmuştur. Bazı kaynaklara göre ‘Akım Sonrası Sanat’ olarak isimlendirilmesi de her sanatçının bireysel tarzını ve kendinden olanı ortaya koyma çabasıyla eserler üretmesiyle ilgilidir (Gül, 2017). Bu konuda Sarlo (2012) dönemin gelişen bireycilik yani öznellik düşüncesiyle ilgili şunları söylemektedir:

“Altmışlı yıllardan itibaren antropoloji, dilbilim, sanat kuramları ve sosyal bilimlere dek pek çok alanda etkisini gösteren yapısalcı eleştiride özne, deneyimin ve temsilin imkânsızlığı ile eleştirilmiştir. Ancak yetmişli ve seksenli yıllarda “güncel simgesel metalar pazarında ve akademyada görülen hayatın ve gerçeğin dokusunu deneyimin hatırlanmasına yerleştirerek yeniden inşa etme” eğilimlerinin ve “geçmiş araştırmalarından şimdiki zamana dair kültürel çalışmalarda birinci tekil şahısın bakış açısının yeniden değer kazanması” yoluyla öznel boyutun önem kazanması eğilimlerinin sonucu öznele / özneye dönüş, etkinlik kazanmış ve “daha önceki yıllarda dışlanan öznelerin üstünlüğü” yeniden tanınmıştır” (aktaran Koruç, 2018, s. 35-36).

Çağdaş sanatta sanatçıların hem bireyselliğe yönelmelerinin dışında içeriğin biçime göre önem kazanması otobiyografik ifadeye yönelmedeki bir diğer önemli nedendir (Aytekin ve Bahadır, 2019). “Çağdaş sanatçılar doküman niteliğindeki eserleriyle mevcut kavramları yeniden tanımlamış ve yorumlamışlardır. Böylelikle yarattıkları nesneleri canlı bir organizmaya dönüştürerek yalnızca özgün eserler bırakmamış, aynı zamanda sanatçının varlığını ispat eden sonsuzlukta büyük çaba göstermişlerdir” (Uçar, 2014, s. 416).

Sanatçıların otobiyografik eser üretmesini sağlayan bir diğer neden ise 1960 sonrası çağdaş dünyada, yeni teknoloji olanakları, politik düzen ve zamansal anlayışlara sahip olmasıdır. İlerlemecilik yerini bir zaman algısı krizine bırakmıştır. Bu krizde ise bellek önem kazanmış ve sanat uygulamalarıyla ilişkisi sorgulanmaya başlanmıştır. Sanatsal açıdan

kişisel anlatıların bellek ile, kültürel hafızanın ve travmatik deneyimler ile ilişkisi önem kazanmıştır (Poyraz, 2010). “Yaşantılarında olup bitenleri sanat nesnesine dönüştüren sanatçılar, sanatsal üretim süresince kendilerini gerçekleştirme açısından yeniden bir sorgulama şansı yakalayabilirler. Örneğin çalışmalarında kendi yaşam deneyimlerinden yararlanan sanatçı, çocukluk döneminde belleğinde yer edinmiş imgeleri masalsı bir yolla sanat alanına taşıyabilmektedir” (Tüfekçi Ardıç, 2019, s. 12). Otobiyografik eser üretmede çağdaş sanatçı kendi geçmişine yönelmekte, kendi geçmişine yaptığı yolculuk serüveninde kendi kimliğini oluşturan, kendisinde iz bırakan deneyimlerini çekerek bugünde sanat eserine konu olarak yorumlamaktadır. Genellikle geçmişten bugüne çekilen anı ise travmatik anılardır.

“Gündelik yaşamda, böyle uzak otobiyografik yaşanmışlıklara ait anıların hatırlanması durumuna sık rastlanmaz ve doğrudan hatırlama daha çok, travma sonrası stres bozukluğu olgularında veya çok kısa süre önce gerçekleşen olaylarla ilgili anılar söz konusu olduğunda görülür. Travma sonrası stres bozukluğunda, doğrudan hatırlama, oldukça ayrıntılı anıların davetsiz bir misafir gibi birdenbire ortaya çıkmasıyla kendini gösterir. Bu durumu genellikle bir ipucu tetikler. ...bu doğrudan hatırlamanın "kodlama özgüllüğü ilkesinin" bir şekli olduğunu gösterir” (Williams ve Conway, 2015, s. 53).

Çağdaş sanatta sanatçıları otobiyografik eser üretmeye yönelten bir diğer durum ise, postmodern teorisyenlerden Jacques Derrida’nın, otobiyografinin gelişiminde önem taşıyan Rousseau’nun ‘İtiraf’ yapıtını yapıbozuma uğratmasıdır. Bu durum çağdaş sanatçılarda hem otobiyografik eser konusunu yeniden gündeme getirmiş, hem de bir itiraf etme kültürünün oluşmasına neden olmuştur. Böylelikle, kavramsal temelli eserlerde kendi öz yaşam öykülerine yönelen sanatçılar yaşamlarından kesitleri ve hesaplaşmaları ortaya koymuştur (Aytekin ve Bahadır, 2019). İtiraf etme kültürü içerisinde ise çağdaş sanatçılar içerisinde Tracey Emin ve Louis Borgeois gibi sanatçılar bulunmaktadır. İtiraf etme kültürüne ilişkin Michel Foucault (2007), Cinselliğin Tarihi çalışmasında; “Bir haz sanatı olan Ars Erotica’ya sahip Doğu toplumlarının aksine Batı toplumları için cinsellik, saklanan şey değil ‘itiraf edilen şey’dir. Her zaman iktidar söylemleri kuran bir yöntem olan itiraf, “iktidar tarafından bireyleştirme yöntemlerinin merkezine yerleştirilmiştir” (aktaran Poyraz, 2010, s. 18-19).

Otobiyografik olarak nitelendirilen eserler, geçmiş anı ve olay örgülerinin aktarılmasının dışında aynı zamanda sanatçının kendiliğini/benliğini esere dönüştürerek izleyiciyi sunma ile de gerçekleşebilmektedir. Bu durum sanatçının nesne olarak kendisini tanımladığı otoportrelerde gerçekleşmekte, ayrıca sanatçının duygusal durum ve içsel dünyasını yansıttığı eserler de otobiyografik sanat ürünü olarak görülebilmektedir.

Kendilik kavramı, kişinin kendisini algılayış biçimi ve kendiyle ilişkili imgeler bütünü olarak tanımlanmaktadır. Kendilik, kişinin kendi iç yaşantısını tanımlamasıdır. Kendilik psikolojisi kavramını Heinz Kohut ortaya koymuştur ve bu kavramla ilgili olarak, kişinin kendi yaşam deneyimlerinin algısı olarak tanımlamaktadır. Kendilik psikolojisinde narsistik eğilimler bulunmaktadır. Kohut, kendilik nesnesiyle ilgili olarak ise, insanın doğumundan ölümüne kadar kendilik nesnelerinin içerisinde yaşadığı ve insanın yaşaması için kendilik nesnelere gereksinim duyduğundan söz etmektedir. İnsan için özellikle çocuklukta önemliken, sonraki dönemde ötekine olan ihtiyaç olarak görülmekte, yaşlılıkta ise yine çocukluk döneminde olduğu gibi önem kazanmaktadır (Tüfekçi Ardic, 2019). Bu bağlamda otoportre türünde ortaya koyulan sanat ürünleri hem narsistik bir tür olarak kabul edilmesi, hem de kişinin kendisini algıladığı şekliyle yansıtması bakımından otobiyografik eser olarak nitelendirilmektedir. Ayrıca, otobiyografik eser bir kendilik nesnesi olmasıyla birlikte, aynı zamanda, kendiliğin ortaya koyulması sanatçının algıladığı şekilde kendi yaşamını, duygusal durumunu ortaya koyması olarak kabul edilmektedir.

Otobiyografik anlatı ile ilgili olarak, edebiyat eleştirmeni Paul John Eakin, otobiyografik dürtünün benlik duygusu için çok önemli olduğunu ve evrensel bir eylem olduğunu belirtmektedir. Postmodern dönemde benliğin, derin olmayan bir yapıda, parçalı ve merkezsiz olduğu vurgulanmaktadır. Levi-Strauss, bireysel benliğin deneyiminin her dönemde parçalı olduğunu, ancak günümüz toplumunun diğer dönemlere göre artık bu toplumların parçalı deneyimler için tutarlılık modelleri önermiyor olduğunu belirtmektedir. Büyük anlatıların toplumda tutarlılık sağlama görevi de bireye kaldığı vurgulanmaktadır (Karaaslan, 2019).

Otobiyografik anlatıda önemli olan özne nesne bütünlüğüne ilişkin ise Foucault, özne olabilmenin bireyin kendisini nesne olarak tanımlamasıyla mümkün olabileceğini belirtmektedir. Bu bağlamda, sanatçının özne olması, benliğini eser olarak ortaya koymasıyla, yani kendisini nesne olarak tanımladığında mümkün olduğu belirtilmektedir (Tüfekçi Ardic, 2019).

“Benliğin gelişimi ve zenginleşmesi yönünden diğer insanlar sayesinde, benliğin ihtiyaçlarını karşılayacak ve besleyecek objeler olarak bakılabilir. Güven verici ve destekleyici rolleriyle, "kendilik nesnesi denilen bu kişiler aslında insan olmaktan çok işlev olarak nitelendirilebilirler. Bu nesneler başlarda çocuğun ihtiyaç duyduğu kişi olan annesi veya herhangi bir ebeveyni olabilmektedir. Kendilik kişinin kendisiyle kurduğu gerçek bir ilişkidir. Sanat eseri de gerçekliği araştırma ve yorumlamada kullanılan bir araştırma nesnesi haline dönüşen kendilik nesnesidir” (Tüfekçi Ardic, 2019: 15-16).

Sanatçılar kendi hayatından yola çıkarak sanatsal ürünlerinin hem öznesi hem de nesnesi konumuna kendilerini yerleştirirler. Bu durum özellikle otoportre türünde ortaya koyulmuş eserleri akla getirir de çağdaş sanat sanatsal ifade biçimi olan performans sanatında da sanatçı eserin hem öznesi hem de nesnesi olarak konumlanmaktadır. Beden sanatında toplumsal kavramlar sorgulanırken, benlik kavramının da irdelendiği belirtilmektedir (Tüfekçi Ardıç, 2019).

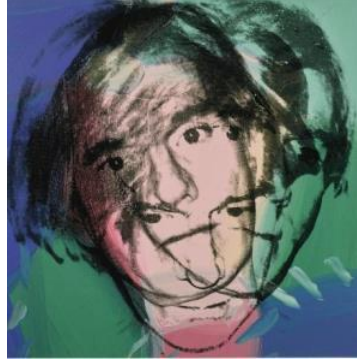
Çağdaş sanatta ötekileştirilen sanatçılar, kimlik politikalarını görünür kılmak için kendi yaşamsal deneyimlerini, tarihlerini ve kökenlerini ortaya koymak adına otobiyografik ifade olanaklarına başvurduğu belirtilmektedir (Koruç, 2018). Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulandığı, birçok feminist görüşü yansıtan eserler, otobiyografik unsurları taşımaktadır. Otobiyografik sanat bakımından feminizm önem taşımaktadır. Çünkü, 20. Yüzyıl feminist hareketleriyle otobiyografiye ilgi artmıştır. Yukarıda bahsedildiği üzere, özellikle İkinci kuşak feministlere gelindiğinde ise, kadının toplumsal yeri, cinsiyet eşitsizliği ve buna bağlı olarak olumsuz yaşam koşullarının sorgulanması ve bu konuda yapılan mücadeleler otobiyografik eserler üstünden gerçekleşmiştir (Yücel, 2019). Feminist sanatta otobiyografi konusuna Kara (2013) şunları eklemektedir:

“...özellikle feminist ve postyapısalcı kuramlar bugünkü otobiyografik çalışmaların seyrini değiştirmiş ve otobiyografik eserlerdeki kimlik / benlik inşası sosyal ve tarihsel olarak üretilmiş kültürel bir yapı olarak algılanmaya başlanmıştır. Bu anlamda, postmodernizmle birlikte, “bireysel, yekpare ve özerk bir benlik merkezli ve tarifli anlatı” fikrine karşı çıkılması özellikle görsel sanatları doğrudan etkilemiş ve sanatçının yapıtında kendisini bir özne olarak nasıl konumlandırması gerektiği sorunu sanatın da temel sorunlarından biri haline gelmeye başlamıştır” (aktaran Koruç, 2018, s. 28).

Çağdaş sanatta, özellikle son yıllarda öne çıkan otobiyografik uygulama eğilimleri, Batı’lı küratörler tarafından da fark edilmiş ve bu isimlerle ya da konuyla ilişkili büyük çaplı sergiler, bienaller düzenlenmeye başlamıştır. Bu otobiyografik sergiler, sanatçıların deneyimlerini, benlik ve kendiliklerini ortaya koyarken aynı zamanda kültürlerarası farklılıkları, sanatçının dünya algısını ve yaşam şekillerini ortaya koymakta, aynı zamanda yaşam ve sanat arasındaki sınırları birbirine yakınlaştırmaktadır. Bu sergilerden bazıları; 2007 yılı The Power Plant Contemporary Art Gallery Kanada’da (Toronto) Otoduygu: Otobiyografi, Duygu ve Kendi-İnşası (Auto Emotion: Autobiography, Emotion and Self-fashioning), 2009 yılı Almanya (Berlin) Ego Belgeleri: Çağdaş Sanatta Otobiyografi (Ego Documents: The Autobiographical in Contemporary Art), 2016 yılı İsveç (Stockholm) Otobiyografi (Autobiography) adlı sergilerdir (Koruç, 2018).

Modern sanatla çağdaş sanat arasında bir köprü olarak niteleyebileceğimiz ve geçişi sağlayan PopArt akımının öncüsü sayılan Andy Warhol, ortaya koyduğu eserlerde kendi

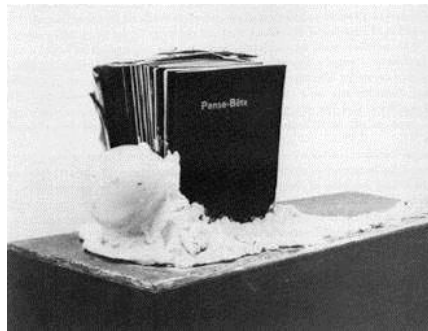
otobiyografisinden kaynaklanan eserler üreten sanatçılardan biridir. Warhol'un sanat yaşamı ve şöhreti çocukluk dönemleri incelendiğinde anlam kazanmaktadır. Sanatçının, annesi nakış ve çizim işleriyle ilgilenirken babası inşaat işçisidir ve Warhol 8 yaşında merkezi sinir sistemi rahatsızlığı olan Chorea hastalığına yakalanmıştır. Bu hastalık, Warhol'un vücudunda istem dışı kas hareketlerine neden olmaya başlamış, eğitim hayatını etkilemiş ve yatağa bağlı bir hayat sürmeye başlamasına neden olmuştur. Bu dönemde annesiyle birlikte çizimler yapmaya başlayan Warhol, bu dönemde annesinin aldığı kamerayla çekimler yapıp evde kurdukları karanlık odada fotoğraf baskıları denemeleri yapmaya başlamıştır. Kendi yaşamını anlattığı 'Andy Warhol Felsefesi' adlı kitabında, babasının iş nedeniyle çok fazla onlarla birlikte olamadığını belirtmekte ve 14 yaşına geldiğinde ise babasını karaciğer rahatsızlığından kaybettiğini eklemektedir. Babasının ölümü, sanatçıda travmaya neden olmuş, cenazesine katılamayıp yatağının altında saklanmış. Babası ölürken ise tüm her şeyini Warhol'a eğitimi için kullanması için bırakmıştır. Bu nedenle sanatçı, Carnegie Mellon Üniversitesinde sanat eğitimi alabilmiştir. Mezun olduktan sonra sanatçı New York'a taşınmış, bir süre dergilerde çalıştıktan sonra ün kazanarak bir ikona dönüşmüştür. Warhol, 'Andy Warhol Felsefesi' adlı kitabını ise 1970 yılında yayınlamış, bu kitapta kendisini A ve bilinmeyen kişi B olarak kodladığı iki kişinin konuşmalarını, yani hayatından olayları anlatmaktadır. Bu kitapta sanatçı çok fazla duygu durumundan kesitlere yer vermiştir. Warhol bu kitapta, sürekli çelişkiler yaşamakta ve çok kıskanç olduğunu, hatta kıskançlık krizleri geçirdiğini vurgulamaktadır. Ayrıca sanatçı, lise yıllarında popüler olmadığını birileriyle arkadaşlık kurabilmek adına çeşitli girişimlerde bulunarak başarısız olduğunu da kitapta belirtmektedir. Bunun sonucunda Warhol, insanlara kınıldığını, insanlardan vazgeçtiğini ve kendisini çalışmaya adanmış olduğunu belirtmektedir. Sanatçı bu yalnız kalmaya yönelmesinin sonucunda ise insanların onla ilgilenmeye başlayarak onu popülerleştirdiklerini belirtmektedir. Devamında ise ilişkilerini hiçbir zaman sevgi açısından düşünmediğini belirtmektedir. Sanatçı, kitabında aynı zamanda istifçi olduğunu belirtmektedir. İstifçilik, genellikle stresli yaşam koşullarından kaynaklanmaktadır. Sanatçıda ise geçirdiği hastalık, babasını kaybetme travması ve arkadaş ilişkileri edinememe gibi durumlar buna neden olmuş olabilir. Sanatçının eserlerinde kullandığı teknik ise serigrafi baskı tekniğidir. Amerikan toplumunun tüketimine uygun bir teknik olarak sanatçı tarafından seçilmiştir. Ancak, Freud'un belirttiği gibi, travmatik bir olay yenilendikçe etkisi azalmakta, bu durumu ise 'Yenileme Kompulsiyonu' olarak isimlendirmektedir. Sanatçının ünlü ikonları çalışmasının sebebi de etkisini azaltmak ve yerle bir etmektir(Yedikardeş, 2018).



Şekil 18. Andy Warhol, Self Portrait, 1978

Warhol, ortaya koyduğu bu otoportrede kendisini parçalanmış bir şekilde ortaya koymaktadır. Otobiyografisi incelendiğinde kendisinin asla parçalanmadığını, çünkü hiçbir bütün olmadığını belirten sanatçı (Aytekin ve Bahadır, 2019), psikolojik bakımdan sanatçının hep bir benlik parçalanması yaşadığını işaret etmektedir. Bu benlik parçalanması, sanatçını önceden yaşadığı hastalık, arkadaş çevresinde ötekileştirilme ve istifçiliği gibi nedenlerle bağlı olabilmektedir. Bir takım açıklamalarında yer alan ‘bir makine olmak istiyorum’ istiyorum açıklamaları da kendi benliğinin parçalanmasının ve ötekileştirildiğinin farkında olarak bundan haz duymasına gönderme olarak okunabilmektedir.

Çağdaş sanatta otobiyografik olarak kabul edilen bir diğer sanatçı Marcel Broodthaers'dır. Sanatçı, hayatı boyunca edebiyat, sinema, fotoğraf gibi birçok sanatsal üretimde bulunmuş, hayatının son dönemlerinde ise görsel sanatlara ilgi duymaya başlamıştır. Belçikalı olan sanatçı, yayınladığı ve başarısız olan iki şiir kitabına sahiptir ve ilk görsel sanatlar sergisinde, kitabının satılmayan 50 kopyasını ‘Pense Bête’ adlı çalışmasında alçıya gömerek sergilemiştir (Çimen, 2019).



Şekil 19. Marcel Broodthaers“Pense-Bête 1964 (Çimen, 2019, s. 43).

Broodthaers, bu eseriyle sanat hayatını şekillendirmiş, sözcükler, nesneler, imgeler üstüne çalışmaya başlamıştır. Sanatçının bir diğer eleştirisi ise müzecilikle ilgilidir. Bu bağlamda sanatçı Brükseldeki evini kurmaca bir müzeye dönüştürmüş ve bir bakıma

kavramsal bir eser ortaya koyarak, kendisini müzenin yöneticisi, küratörü ve tasarımcısı ilan etmiştir (Çimen, 2019, s. 43-44).

Otobiyografik eser ortaya koyan Merry Kelly ise, bireyi kültürün yaratmasını konusuna dikkat çekerek, kültürün çözümlenmesi gereken bir metin olduğu düşüncesini otobiyografik eserlerinde ortaya koymaktadır. Lacancı psikanaliz bağlamında, kendi çocuk yetiştirme deneyimi üstünden incelediği anne-çocuk ilişkisinde, özneleşim üstüne odaklanmış ve soyut kavramsal irdelemeler yapmaktadır. Kolektif bellekteki anne-çocuk ilişkisinin çeşitli şekillerde yinelenmesiyle, kimlikte bir değişim yaratma çabası ortaya koymaktadır. Sanatçı, 1973’de dünyaya getirdiği oğlunun 165 parçalık bir belgeselini, diyagramları, bebek bezlerini, açıklama yaptığı mektuplarını, çocuk resimlerini ve çocuğunun ilk söylediği kelimelerin analizlerini izleyiciyle paylaşmaktadır (Çimen, 2019).



Şekil 20. Merry Kelly, “Post Partum Document” 1976 (Çimen, 2019, s. 42).

Çağdaş sanat içerisinde otobiyografik ifadeye dayalı eser üreten Reachel Whiteread ise, çocukluk döneminde yaşadığı yuvasına özlem duygusuyla eser ortaya koymuştur. Sanatçı, çocukluk dönemini geçirdiği evinin içeriden kalıbını alarak, tüm yaşamsal izlerinin kalıpta kalmasını sağlayarak eserini oluşturmuştur. Bu izler birer kişisel bellek izleridir ve yaşamsal izlerin sanatsal olarak somutlaşmasını sağlayarak eseri otobiyografik esere dönüştürmektedir. Sanatçının ortaya koyduğu eserde öne çıkan bir diğer durum ise, sıcak yuva olgusunu tersyüz etmesi, soğuk bir izlenim veren malzeme seçimi ve kendisini yuva kavramına yabancılaştırmasıdır. Evin içeriden kalıbının alınarak dışa dönük şekilde yapılandırılması ise, izleyiciyi mahremiyete almaktadır. Eser bulunduğu sokaktan şikayetler üstüne kaldırılmıştır (Poyraz, 2010).



Şekil 21. Rachel Whiteread, House, 1993, (Poyraz, 2010).

Sanatçı Sophie Calle ise, kendi yaşamındaki ilişkiler bağlamında kendi yaşamsal pratiklerini eserlerine aktarması bakımından otobiyografik olarak sayılabilecek bir sanatçıdır. Calle, gözetleme, takip etme, ikizleşme gibi konuları sanatsal pratiklerinde yansıtmakta, kimliğin performatif yapısını izlerken, gözetlenen bedeni de kurtarmayı amaç edinmektedir. Sanatçı eserlerinde performatif bir tutum sergilemekte ve izleyenlere bunu fotoğraf ve yazı yoluyla ulaştırmaktadır. Calle, insan ilişkilerini ve işleyişini izleme isteğiyle sanatsal uygulamalarına başlamış, daha sonraları kendisinde bu bir arzuya dönüşmüştür. Sanatçı başkalarının hayatlarını fotoğraflayıp yazıya dökmesinin yanı sıra, kendi yaşamını da bolca ayrıntıyla izleyiciye sunması bakımından, kendisini eserlerinde hem özne hem de nesne olarak konumlandırmaktadır. Calle, eserlerinde görünürlük kavramına dikkat çekmek için, görünür olmayı kontrol etme ve kendini başkasının denetimine bırakma arasında gezinmektedir ve sanatçı beden üstünde olan baskıyı kavramak adına izleyen olduğu gibi kendisini izlenen olarak da konumlandırmaktadır. İzlediği insanların mahremiyetini ihlal etmesi de sanatçının otobiyografisinden kaynaklıdır. Çünkü yedi yıl süreyle başka bir ülkede yaşadıkdan sonra Paris'e dönen sanatçı kendisini şehre karşı yabancılaşmış hissetmektedir. Eski çevresi ve alışkanlıklarından uzak kalan sanatçı, insanlarla ilişki kurmak için olaylar yaratmakta, kurulan ilişkilerde yakınlığı ve mesafeyi deneyimlemektedir (Bilmez, 2021).



Şekil 22. Sophie Calle, Uyuyanlar, 1979

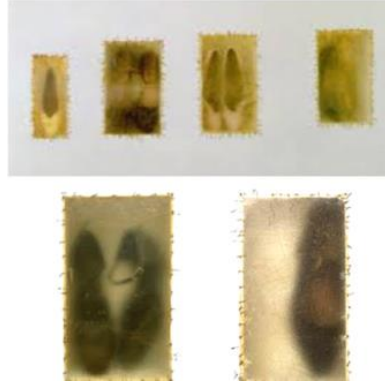
Sanatçı bu eserinde tanımadığı insanları evine davet etmiş, yatağında dönüşümlü olarak sekiz gün boyunca uyumalarını istemiştir. Bu süreçte de onları fotoğraf çekerek belgelemiştir. Sanatçı kendi benliğinin mevcutluğunu hissedemez durumdadır ve içsel yolculuğuna bu şekilde anlam katmaktadır. Bu, sanatçının eksik hissettiği benliğini izlediği insanların yaşamlarıyla tamamlama girişimidir (Bilmez, 2021). Sanatçı eserlerinde açıkça kendi benliğini ortaya koymasa da daha önce de belirtildiği gibi başka hayatları kendi benliğinin tamamlayıcısı olarak kullanmakta ve bunu sanata çevirerek izleyiciye sunmaktadır.

Çağdaş sanatta, öne çıkan sanat biçimlerinden olan yeni medya sanatı, çeşitli teknolojilerin kullanımını mümkün kılan bir alandır. Bu bağlamda teknolojik olanaklarla otobiyografik eser ortaya koyan bir diğer sanatçı Ted Lawson'dur. Sanatçı, yaşamın özü olarak kabul edilen kan ile ancak bunu otobiyografik olarak önem taşıyan kendi kanıyla kendi otoportresini ortaya koymaktadır. Sanatçı kendi müdahalesiyle oluşturduğu CNC (Computer Numerical Control) tezgahında bu otoportreyi bastırmakta, cihaz sanatçının koluna bağlı olarak eş zamanlı bir şekilde sanatçıdan kanı almaktadır (Ağluç, 2016). Sanatçı bir bakıma, kendi yaşamının özü olan kanı ile kendisini/benliğini oluşturmaktadır.



Şekil 23. Ted Lawson, Ghost in the Machine, 2014

Doris Salcedo, politik şiddetin sık yaşandığı Kolombiya'nın kırsal kesimlerinde faili meçhul cinayetlere kurban giden insanların aileleriyle görüşmeler yapmaktadır. Bunun nedeni sanatçının da ailesini bu şekilde kaybetmesidir ve bu durum onun sanatını otobiyografik yapmaktadır. Atrabiliarios adlı çalışmasında, herhangi iz bırakmadan kaybolan insanların özel hikayeleri yerine izleyici okumasına açık beden ve bellek deneyimini ortaya koymaktır. Kaybolan insanların ayakkabılarını kendisine alan sanatçı, ayakkabıların daha özel olduğunu, sahibinin bedeniyle şekillendiğini ve ondan iz taşıdığını belirtmektedir. Sanatçı ayakkabılarla olan eserinde ise belirsizliği ortaya koymakta, buradan hem kendi kaybına hem de sevilen birinin keybedilmesi düşüncesine gönderme yapmaktadır (Çimen, 2019).



Şekil 24. Doris Salcedo, Atrabiliarios, 1996, (Çimen, 2019, s. 33).

Sarkis Zubunyan ise, 'Çaylak Sokak' adlı ortaya koyduğu enstalasyon eserde, çocukluk anılarını ortaya koyduğu çağdaş eserde izleyiciye sunmaktadır. Eser adını sanatçının büyüdüğü yerden almaktadır. Geçmişe göndermeler yaptığı eserinde tanıdık nesneler ve konular sanatçının deneyimleriyle yeniden kurgulanmaktadır. Eserde kullanılan nesneler zamanın etkilerini de beraberinde getirmektedir. Geçmişten gelen bu nesnelerin gerçeklikle kurdukları ilişki sıra dışıdır. Zamanla bozulmuş ve yıpranmış olmaları, örneğin kasetlerin bantlarının dışarı saçılmış olması, tekinsiz bir duygu oluşturmaktadır. Bu Freud'un da açıkladığı gibi tanıdık ve bildik olan şeyin yabancılaşması durumudur (Doğan Özcan, 2019).



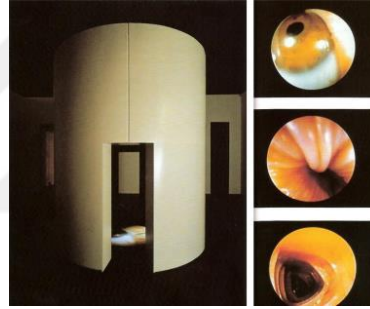
Şekil 25. Sarkis. Çaylak Sokak, 1986 (Doğan Özcan, 2019, s. 53).

Çağdaş sanatta hem benliğini hem de otobiyografisinden verileri ortaya koyması bakımından önemli eserler üreten Mona Hatoum, benliğini ve otobiyografisini izleyiciye sunarken aynı zamanda Feminist bağlamda sorgulamalar gerçekleştirmektedir. Video sanatı bağlamında ortaya koyduğu 'Measures of Disaster' adlı eserinde katmalı bir yapıda annesiyle Arapça mektupları, annesinin Beyrut'taki evlerinde banyo yaparken sanatçı tarafından çekilmiş görüntüleri bulunmaktadır. Bu görüntüyle birlikte sanatçının mektubu İngilizce olarak okuduğu ses kaydı da izleyiciye dinletilmektedir. Hatoum, ailesinin yaşadığı savaş travmasını ve ailesi tarafından kendisi yaşamamış olsa da kendisine iletilmesini ele almaktadır. Mektup ve annesinin banyo yaparken görüntüleri sanatçının ve annesinin mahremiyetidir, böylelikle ataerkil düzene başkaldırıda bulunmaktadır (Gürpınar, 2019).



Şekil 26. Mona Hatoum, Measures of Distance (Mesafe Önlemleri), 1988

Sanatçının benliğini aktarması bakımından önemli olan işi ise, cesur ve sıradışı bir tavır sergilemektedir. ‘Corps Etranger’ enstalasyonunda Hatoum, endoskopi ve kolonoskopi görüntüleme cihazı ile teninden, gözlerinden, kulaklarından, anüs ve vajina görüntülerini ve seslerini silindirik bir odada sergilemektedir. Sanatçı bu bağlamda parçalanmış bedenini izleyiciye sunmakta, ancak bu görüntüler birleşse de bir bütün oluşturmamaktadır. Buna ek olarak sanatçı bu odada nefes ve kalp seslerini de izleyici ile paylaşmaktadır (Poyraz, 2010).



Şekil 27. Mona Hatoum Corps Etranger (Yabancı Beden), 1994

Küba kökenli Amerika’da yaşayan Felix Gonzales Torres, sanatsal üretiminde kayıp ilişki, kimlik ve aşk temalarına değinmesi bakımından otobiyografik eserler ortaya koymakta, aynı zamanda bu eserlerde siyasi bağlamda bireyi ele almaktadır. Kişisel geçmişinden yola çıkarak ürettiği eserlerinden en çok tanınan eseri ‘Ross’un Portresi’dir. Eşcinsel olan sanatçı, AIDS hastası olan sevgilisinin ölümüne yaklaştıkça tükenmesini ve yaşamını yitirdiğini izleyiciye aktarmak adına, Ross’un ağırlığı kadar (80kg) ‘Fruit Flasher’ marka şekeri yığın şeklinde sergi alanına dökmüştür ve izleyicilerin sevgilisinin en sevdiği şekerden yemesini istemektedir. Bu sayede hastalıktan tükenen bedenin temsili olarak şekerlerin tükenmesi, yaşanan acıların temsilini izleyiciye aktarmaktadır. Şekerler bittikçe sergi süresince tekrarlanmaktadır (Çimen, 2019).



Şekil 28. Felix Gonzalez-Torres, İsimli, Ross'un Portesi, 1991 (Çimen, 2019, s. 26).

Torres'in bir diğer otobiyografik eseri ise, sevgilisi ile paylaştığı yatağı sergilemesidir. Bu sanatçı ve izleyici için Ross'un yokluğunu hissettirmekte ve izleyicinin özdeşleşim kurmasını sağlamaktadır (Kılınçarslan, 2007).



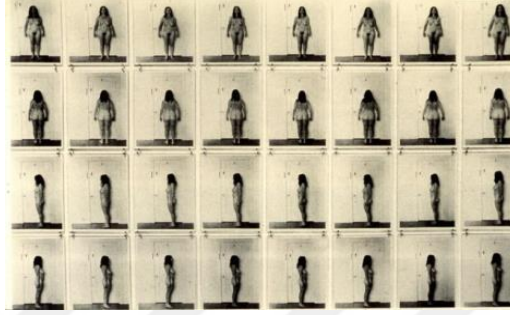
Şekil 29. Felix Gonzalez Torres, Untitled, 1991, New York'ta 24 farklı yerde sergilenmiştir (https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/04/04/printout-felix-gonzalez-torres/).

Miyako Ishiuchi ise ortaya koyduğu otobiyografik eserde, annesinin ölmeden önce çektiği fotoğraflarını yayınlamaktadır. Annesinin yaşlı tenini, yaralarını ve parçalar halinde bedenini yayınlayan sanatçı, annesinin yüzünü yayınlamamaktadır. Sanatçı bu fotoğraflarla birlikte annesinin giysileri, tarağı, takma dişleri gibi kişisel eşyalarını sergilemektedir. Sanatçının fotoğrafları siyah beyaz şekilde yayınlamasının nedeni ise tenin canlılığını ve rengini yok ederek ölüme gönderme yapmak istemesidir. Fotoğraflar ise çok büyük boyutlarda baskı alınmıştır. Bu durum ise annesiyle olan ilişkinin yakınlığı ve uzaklığını sorgulamaya yönelik bir tutumdur. Aksesuarlarla da anneye ait bir bellek imgesi oluşturma çabası bulunmaktadır (Çimen, 2019).



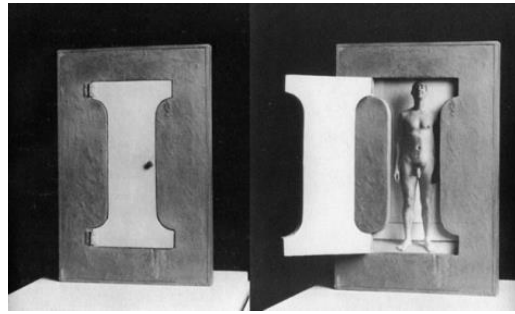
Şekil 30. Ishiuchi Miyako, Mother's Series 2001-2005 (Çimen, 2019, s. 27).

Feminist sorgulamalarla birlikte otobiyografik bağlamda benliğin ortaya koyulmasını içeren sanatsal uygulamalar üreten Eleanor Antin, ideal vücut ölçülerine ulaşabilmek adına uyguladığı diyet boyunca fotoğraf aracılığı ile bir günlük tutmuş ve bunu ‘Geleneksel Bir Heykel Yontmak’ adıyla izleyici ile paylaşmıştır (Koruç, 2018). Tamamen çıplak olarak verdiği pozlarda sanatçı, kendi bedeni üstünden kadın algısına göndermelerde bulunmakta, aynı zamanda da vücudundaki değişimleri belgelendirmektedir.



Şekil 31. Eleanor Antin, Geleneksel Bir Heykel Yontmak, 1973

Otobiyografik açıdan önem taşıyan bir eser olarak Robert Morris’in eseri, ahşaptan, ortasında ‘I’ şeklinde bir kapı bulunan gri bir kutudan oluşmaktadır. Kapı kapandığında izleyiciyi kendi benliğini ve kendini bulma yoluna iten çalışma, kapı açıldığında sanatçının kendisi olarak çıplak bir erkek görüntüsünü izleyiciye sunmaktadır. Çalışmanın adı ile de işaret edilen ‘ben’, sanatçının benliğini ortaya koyarken, kimi izleyici için kapı kapalıyken oluşan özdeşleyimi ortadan kaldırarak reddedeceği bir benlikle karşılaşma sunmaktadır (Lorenz, 2015). Sanatçının kendi benliğini, kavramsal temelli olarak izleyiciye sunması bakımından ürettiği eser otobiyografik açıdan önem taşımaktadır.



Şekil 32. Robert Morris ‘I-Box’ closed and open, 1962 (Lorenz, 2015, s, 139).

Çağdaş Türk sanatında da otobiyografik ifadeye dayalı üretimler kendisini göstermektedir. Bu bağlamda, kişisel belleğinden anılardan yola çıkarak eserler ortaya koyan bir sanatçı da Canan Tolon’dur. Çocukluk döneminde geçirdiği çocuk felci hastalığı nedeniyle uzun süre hastanede yaşamak zorunda kalan sanatçı, daha sonraları bu hastane süreçlerine sanatsal üretimlerinde değinmektedir. ‘Alıdat’ adlı çalışmasında, sol tarafta organik malzemeler, sağ tarafında ise metal, çelik, akrilik gibi malzemeler bulunmakta,

kullanılan organik malzemeler galeri koşullarında belirli değişimlere uğramıştır. Sanatçının organik malzeme olarak çimen kullanması ve bu çimenlerin sararması sanatçının doğal süreci aktarma çabasından kaynaklanmaktadır. Sanatçı böylelikle, anıların geçiciliğinin izlenimini ortaya koymaktadır (Bilmez, 2021).



Şekil 33. Canan Tolon, “Alıdat”, 1993 (Bilmez, 2021, s.26).

Annepçioğlu ve Kurt’a (2019, s. 230) göre;

“Yıpranma, çürüme, dönüşüm ne de olsa canlılık/organizmanın kaçınılmaz sonudur. Her büyüme aslında bir yok oluşturma ve bu süreç tüm canlılara/organizmalara mutlaka dokunacaktır. Bu bağlamda, eserde yapay ve doğal malzemelerin bir arada kullanılması ve bir ölçüm cetveli şeklinde adlandırılması zamana, yaşama, dönüşüme dolayısıyla da sürece dayalı belleğe dair güçlü göndermelerde bulunmuştur” (aktaran Bilmez, 2021, s.26).

Otobiyografik ifade olanaklarına dayalı üretim yapan bir diğer Türk sanatçı ise Hale Tenger’dir. Sanatçı, ‘Sandık Odası’ adlı eserinde, tanık olduğu 80’li yılların baskıcı ortamını anlattığı bir enstalasyon eser ortaya koymuştur. Eserde, dışarıda oluşan baskının, içeriye, yani sanatçının yaşadığı aile evinin içine nasıl etki ettiği gösterilmeye çalışılmaktadır. Tenger, yaşadığı aile evinin planının kopyalayarak, evin baskın nesneleriyle üç odayı canlandırmaktadır. Sanatçı izleyiciyi yamuk duvarlara sahip beyaz florasan aydınlatmalı yemek odasına sokmakta, burada rahatsızlık verici 80 darbesi sonrası çekilmiş TRT radyo yayını ve ardından futbol maçı radyo bandını dinlemelerini sağlamaktadır. Sanatçı, yayınları babasının çok yüksek sesli olarak dinlediğini ifade etmektedir. Yemek odasının ardından ikinci oda tekinsizlik hissi uyandıran yatak odasıdır. Eserde son oda ise, evin sığınma noktası olarak tanımlanan sandık odasıdır. Bu oda diğer odaların aksine soğuk ve baskıcı atmosferden kurtulmuştur. Sanatçı, bu bağlamda evin çifte yapısına dikkat çekmekte, ev olgusunun ne kadar korunaklı olsa da iç sıkıntılar barındırdığını ortaya koymaktadır. Sanatçı hatırladıklarını eserde izleyiciyle paylaşmış ancak unuttuklarının da oraya yerleştiği hissedilmekte, yani bilinçdışının yeri kendisini göstermektedir (Doğan Özcan, 2019).



Şekil 34. Hale Tenger, ‘Sandık Odası’, 1997

(<https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/39-hale-tenger/works/9436-hale-tenger-sandik-odasi-1997-2015/>).

Eserde resmi ideolojiyi yüceltme ve onun sloganlarından oluşan ev ödevi, kendisini masanın üstündeki defterde izleyiciye göstermektedir. Devletin otoritesi çocuk anılarından, okul kitaplarında bile rejimi destekleyen düşüncelere yer verilmektedir. Yapıtta, devletin otoritesinin aile ve okuldaki otoriteyi ele aldığı, ev içi düzende dahi kendisini gösterdiği açıkça belirtilmektedir. Bu disiplin altına alma durumu, sandık odasında son bulmaktadır. Bu oda evin merkezidir ve diğer odalarda beyaz ışık varken burası sarı ışıkla aydınlanmaktadır. Rengarenk giysiler tüm kasveti götürmektedir (Sayar, 2016).

Otobiyografik anlatılar, geçmiş deneyimlerin ortaya koyulması olarak kendisini göstermekle birlikte, plastik sanatlar sanatçısı kendisine yöneldiğinde bu geçmiş olay örgülerinden genellikle travmatik anıları ortaya çıkararak esere aktarmaktadır. Geçmişte yaşanan travmatik anıları ortaya çıkarmaya çalışan psikanaliz yöntemi, bu bağlamda otobiyografik eser ve uygulamaları analiz etmede önem taşımaktadır.

2.4. Psikanaliz ve Otoetnografi Kavramları, İlgili Kuramlar, Psikanalitik ve Otoetnografik Analiz Yöntemi ile Otobiyografik Eser Analizi

2.4.1. Psikanaliz Kavramı, Gelişimi ve Kuramları

Psikanaliz kavramı etimolojik köken olarak ‘Psişe’ (Psyche) kavramından türemiştir. Yunanca, ‘nefes, soluk, üfleme, soluma’ anlamlarına gelen psişe kavramı, aynı zamanda yaşamın ana ilkesi olarak kabul edilen ruh anlamını da taşımaktadır (Güçlü ve diğer, 2008). Bakırcıoğlu (2012: 1044) psişe kavramını, “İnsanın duygulanım, akıl yürütme, düşünme yeteneği; bilinçli ve bilinçdışı yaşam, ruh” şeklinde tanımlamaktadır. Psişenin bir diğer önemli anlamı ise, bilincin merkezi olan ‘zihin’ anlamında kullanılmasıdır. Bu iki anlamın ilişkisinden ise, ‘bedene can veren yaşama gücü’ gibi anlamları barındırdığı da vurgulanmaktadır. Psişe kavramıyla ilgili zaman içerisinde çeşitli yaklaşımlar var olmuş, ancak sonrasında benlik ve kişilikle ilişkilendirilerek insanın ruhsal özelliklerinin tümünü kapsayan bir kavram olarak kabul edilmiştir (Güçlü ve diğer, 2008). Psişe kavramı, bilim

anlamına gelen ‘logos’ kelimesiyle birleşiminden ise ‘ruhbilim’ anlamına gelen psikoloji alanı doğmuştur. Psikanaliz kavramı ise kurucusu Sigmund Freud (1890) tarafından ortaya koyulmuş bir kavram olup, bu tekniğe Freud, Yunanca ruh anlamına gelen Psyche sözcüğü ile analiz kelimesinden yola çıkarak, psişik tedavi yöntemi adını vermiştir (Freud, 2019). Koptagel’e (1984) göre; “Psikanaliz, psikiyatride eksik olan psikolojik temeli sağlamayı, beden ve ruh rahatsızlıklarının karşılıklı etkileşimini anlaşılır kılabilen ortak basamağı bulmayı amaçlar. Psikanalitik çerçevede akıl, duygu, düşünce ve istek süreçlerinin hepsi yer alır ve bilinçdışı düşünce ve isteklerin varlığı kabul edilir” (Ayaz, Kıvanççı ve Safarov, 2019, s. 77).

Freud’un psikanaliz ile amacı, kişinin geçmişine, özellikle de çocukluğuna inerek yanlış kodlamaları düzeltmek olduğu belirtilmektedir (Bay Yenmez, 2018). Psikanaliz kavramına ilişkin, nörolog Freud’un, nevroz* ve diğer sinir hastalığı bozukluklarını tedavi etmek amacıyla ortaya koyduğu psikolojik kuramın tamamını kapsadığı belirtilmektedir. Psikanalizin zihinsel ve nevrotik bozukluklar üstünde tedavi uygulayan psikoterapi (sorunların çözümünü ruh sağlığının gelişimiyle sağlayan tekniklerin genel ismi) yöntemidir (Ayaz, Kıvanççı ve Safarov, 2019). Bu bağlamda, arzu, bastırılan duygu ve düşünceler ya da geçmişte yaşanan anılar psikanalizin ilgi alanları olduğu söylenebilmektedir.

Freud açısından Psikanaliz üç aşamada gelişmiştir. İlk aşamada Freud, fizyolojiden psikolojik alana yönelerek bilinçdışı ve ruhsal yaşamla ilişkili egemen yasaları bulgulamıştır. İkinci aşamada Freud, sağaltımda bilinçdışını etkileme ve telkin yönteminin yerine serbest çağrışım ve melodik yol ile sağaltım yapan özdüşünüş yöntemin uygulanmasının başladığı belirtilmektedir. Üçüncü aşamada ise, Freud’un kendi yaşamına odaklanarak öze analiz yöntemini uyguladığını belirtmektedir (Freud, 1993). Psikanalizin ortaya çıkışı konusunda Freud’un eğitim hayatı önem taşımakta ve buna ilişkin şu bilgiler verilmektedir;

“1873 yılında Viyana Üniversitesi Tıp Fakültesi’ne girer; ancak, mezun olduğu 1881 yılında hekimlik yapmak gibi herhangi bir niyeti bulunmamaktadır. Fizyoloji alanında araştırmalar yapmayı tercih eder. Kariyerini devam ettirebilmek için babasının ve arkadaşlarının mâli desteğine bağımlıdır ve durumu da pek parlak değildir. Mezuniyetinden sonra, üniversitenin Fizyoloji Enstitüsü’nde inatçı bir determinist olan Brücke’nin yanında kalarak araştırma yürütür ve hocalık yapar. İleride kendi kuramının da temel taşlarından birisi olacak determinizm ilkesini buradayken edinmiştir” (Doksat ve Önen, 2004, s.61).

Freud, bir nöroloji uzmanı olarak, histeri konusunun tıp fakültesince kabul edilmesi üstüne, yaşadığı maddi zorluklara rağmen bu konuda ciddi şekilde çalışmaya başladığını

* Nevroz: küçük çaplı ruh hastalıkları, aslında aklın tümünden kaçma tehlikesiyle karşılaşan benliğin (egonun) tamamen çökmek için aklın birazını sistematik olarak kaçırması şeklinde açıklanabilir (Ayaz, Kıvanççı ve Safarov, 2019, s. 77).

belirtmekte ve masaj, hidroterapi ve elektroterapi gibi yöntemlerin tedavi edici olmaması nedeniyle bu konuda çalıştığını vurgulamaktadır. 1890'lı yılların başında Freud, Josef Bruer'den öğrendiği katarsis yöntemiyle çalışmaya başladığını, bu yöntemde hipnoz yönteminden faydalanılsa da davranışını etkilemek amacıyla olmasa da, duygusal dışavurum ile kendisini ortaya çıkaran tekrarlamalarla ve belirtilerin oluşumu için kullanıldığını belirtmektedir (Freud, 1993).

Freud, tıp fakültesinde öğrenciyken Bruer ile “profesyonel ilişki ve kişisel dostluk kurar. Bruer, Freud’a histerik semptomların “konuşma yoluyla” geçirilmesi süreci olan “katarzis'i” (catharsis) öğretir. Katarzisi kullanırken, Freud zaman içerisinde, daha sonra hipnozun yerini alacak olan temel terapötik yöntemi olan serbest çağrışım yöntemini icat edecektir” (Doksat ve Önen, 2004, s. 62). Bruer'in yöntemine ilişkin şunlar belirtilmektedir:

“1880-1882 yılları arasında, Viyanalı hekim Dr. Josef Breuer (1842-1925), şiddetli isteri nöbetleri geçiren bir kızı, keşfettiği yeni bir yöntem aracılığıyla tedavi ederek hastalığın çeşitli belirtilerinden kurtarmayı başardı. Semptomların, kızın hasta babasına baktığı sıkıntılı bir dönemde edindiği izlenimlerle bağlantılı olduğunu düşünmekteydi. Bu yüzden, kızı hipnozla uyutarak hafızasında bu bağlantıları araması ve "patojenik" sahneleri bu süreçte ortaya çıkan duyguları baskı altında tutmadan yeniden yaşaması için yönlendirdi. Sonuçta, söz konusu semptomun bir daha ortaya çıkmamak üzere yok olduğu anlaşıldı” (Freud, 2006, s. 59).

Breuer'in histerik semptomların kökenini ortaya koyduğu bu uygulama tamamen özgün bir çalışma olmuş, daha önceleri böyle bir çalışma hiç ortaya koyulmamıştır. Ancak, bu çalışmalar Breuer tarafından daha öteye götürülmemiş, on yıl sonrasında ise, Freud ve Breuer'in ortaya koyduğu ‘Histeri Üzerine Çalışmalar’ (Studien über Hysterie) adlı makalede Breuer'in keşfi anlatılarak ‘Katarsis’ yöntemi denedikleri belirtilmektedir. Daha sonra Freud bu araştırmaları daha öteye götürmüştür (Freud, 2006). Histeri tedavisi üstüne yoğunlaşan Freud katarsis yöntemi daha ileriye götürmüştür. Bu bağlamda psikanalitik yöntem için önemli bir kavram olan histeri kavramı ise şu şekilde açıklanmaktadır:

“Bastırılmış kimi kaygıların, bilinçdışı çatışmaların felç, körlük, duyumsama yitimi gibi bedensel belirtilere dönüştürülmesi; *dönüşümce*. Bu belirtilerin hem kaygıyı dindirmeye hem de dikkat çekmeye, yakınlık uyandırmaya yaradığı kabul ediliyor. Histeri, çocukluktaki korku, yetersizlik duygusu, kaygı ve çatışmalar, karın ağrısı, kusma ile; daha ileri yaşlarda da görmeme, işitmeme, titreme, el ve ayağın uyuşması, donma, ses yitimi, kol ve bacak felçleri (yürüyememe, organı hareket ettirememe) baş ağrısı, öksürük, hıçkırık, kasılma, ayakta duramama, kambur durma gibi çok değişik bedensel belirtilerle ortaya çıkıyor” (Bakırcıoğlu, 2012, s. 616).

Bu çözümleme Freud öncülüğünde hipnoz ve katharsis (arınma) yöntemleriyle başlamış ve gelişmiştir. Freud, 1895 yılında bir araştırmasında katharsis tekniğini Breuer'den öğrendiğini ve Breuer'in bu tekniği yıllardır uyguladığını belirtmektedir (Freud, 2019). Kelime

anlamı olarak “‘temizlenme’ ya da ‘arınma’yı gösteren katharsis terimi, psikodinamik bakımdan, temel gerginlikleri ve endişeleri azaltan duyguların atılmasını anlatmaktadır” (Marshall, 2005, s. 393). Psikanalitik yöntem bakımından katharsis, “hastalıklı ve bastırılmış duyguların, uygun bir biçimde dışarı vurulmasını sağlayan; olayları su yüzüne çıkararak bunlara bağlı belirtilerin ortadan kaldırılmasını öngören tedavi yöntemi; katarsis terapisi, arınma sağaltımı” (Bakırcıoğlu, 2012, s. 90) şeklinde tanımlanmaktadır. Freud, bunlara ek olarak bilinçdışı görünür kılmanın rüyaları yorumlama ve ‘parapraksis’ (farkında olunmayan hatalar) yöntemiyle de mümkün olduğunu belirtmekte, parapraksis yönteminin unutmalar, sakarlıklar ve dil sürçmelerine odaklandığından ‘Hatalı Eylem’ kitabında bahsetmektedir (Uşaklı Sandal, 2016).

Freud için önemli olan bir diğer olay ise 1895 yılında, kazandığı burs ile gittiği Paris’te Jean-Marie Charcot ile dört ay çalışma fırsatı bulmuş olması olduğu belirtilmektedir. Bu çalışmalarla, felç ve bozuk işlevle kendisini gösteren histeri tedavisinde kullanılan hipnotik yöntemi öğrenmiştir. Bu bağlamda, Freud’un histerinin psikojenik* ya da cinsel kaynaklı olduğu sonucuna vardığı belirtilmektedir (Doksat ve Önen, 2004). Freud geçici sonuçlarından memnun olmadığı hipnoz yönteminden bir süre sonra uzaklaşmıştır. Hipnotizmanın yerini, dikkatin bir nesnede toplanarak belirli anıların çağrıştırılmasından, elini hastanın alnına koyduğu ve belirtileri üstüne konuşturduğu konsantrasyon tekniğini kullanmaya başlamıştır. 1896 yılında ise, serbest çağrışımla tüm bilinçdışı etkilenmeleri temizlemeye çalıştığı belirtilmektedir (Freud, 1993). Psikanalitik yaklaşımda, hiçbir şey görüldüğü şekilde değildir ve bireyler bir metin gibi okunabilmektedir. Freud, bilinçdışı ve baskılamının, birbiriyle bağlantılı ve aktif şekilde işleyen olgular olduğunu, baskılamının bilinçdışının bir parçası olduğunu ve bilinçdışından bir dürtü geldiğinde baskılamının ortaya çıktığını belirtmektedir (Barret, 2015). Bu baskılamayla kişi çeşitli histerik durumlar yaşar ve psikanalizin amacının ise bunları çözümleme ve tedavi etmeye yöneliktir.

Psikanaliz yöntemi, bir ruh analizi ve nevroz tedavi yöntemi olarak ortaya koyan Freud, bunu sonraları bir araştırma yöntemi olarak da kullanmaya başlamış ve birçok alana uygulanabilir olduğundan bahsetmiştir. Böylelikle psikanalizin etkisi, felsefe, sanat, reklamcılık, politika ve benzeri sosyal bilim alanlarını etkilemiş ve bir analiz yöntemi olarak

* Psikojenik: “Merkez sinir sistemini doğrudan etkileyerek algısal çarpıtmalar, sanrılar, kuruntular, zihinsel içgörüler, yaratıcı yetide artış, psikozlara özgü ruh hastalığı belirtilerine benzer belirtiler gibi bilinç değişiklikleri yaratabilen maddelerin ortak adı; psikotojenik” (Bakırcıoğlu, 2012, s. 1494)

kullanılmaya başlanmıştır (Gündoğdu, 2016). Bu yöntemin diğer sosyal alanlara analiz yöntemi olarak kullanılması, Freud sonrası psikanalitikçiler tarafından da kullanılmış ve yaygın kullanılır bir analiz yöntemi haline gelmiştir. Freud'un ortaya koyduğu psikanalitik yöntemde analiz için dönemsel olarak 'İçgüdüler Kuramı', 'Topografik Kişilik Kuramı' ve 'Yapısalcı Kişilik Kuramı' olmak üzere üç kuram ortaya koymuştur. Bu kuramları açıklamak, Freud'un ve ardılları olan psikanalitikçilerin düşüncelerini anlamak bakımından önem taşımaktadır.

Bu bağlamda, psikanalitik kuramın gelişimini etkileyen içgüdüler kuramında, genellikle hayvanların iç güdülerini incelenmekle birlikte, fizyolojik ihtiyaçların ön plana çıkmakta olduğu düşüncesi hakimdir (Uşaklı Sandal, 2016). İçgüdüler kuramına göre insanda motiv oluşturan her eylemin temelinde içgüdülerin yattığını belirtmekte, Freud bu enerjiyi 'libido' olarak adlandırıldığı vurgulanmaktadır. Freud'a göre libido tek başına kişiliği açıklamaya yeterli olmamaktadır ve kişiliği açıklamak adına 'libido'nun yanına 'ölüm dürtüsü' enerjisini de eklediğini belirtmektedir (Candan ve İliden, 2017). Bu iki kavram, özellikle de libido kavramı psikanaliz açısından önem taşıyan bir kavram olmasından dolayı, kökeni olan Freud düşünceleri önem taşımaktadır.

Freud tarafından insan içgüdülerini yaşam ve ölüm olmak üzere iki ana grupta toplanmış ve yaşam mitolojiden 'Eros' ile ölüm ise 'Thanatos' ile sembolize etmiştir. Eros'un mitolojik karakteriyle de bağlantılı olarak üreme ve üretme, yani yaşamın devamlılığını sağlamak, Thanatos'un ise yok etmek ve cansız duruma geçirmek eylemleri sembolize edilmektedir. Yaşamı sembolize eden Eros ile cinsellik ve libido öne çıkmakta, yaşam içgüdüsünün devamlılığını da bu arzuların sağladığı düşüncesi Freud tarafından ortaya koyulmaktadır. Ölüm içgüdüsü yani Thanatos ile yaşamın en büyük amacının ölüm olduğu, bilinçdışında ölüm arzusu bulunduğu ve yıkıcı dürtülerin tümünün Thanatos'tan kaynaklandığı vurgulanmaktadır (Uşaklı Sandal, 2016).

Psikanalitik kuramı etkileyen ve gelişiminde etkili olan diğer kuram ise 'Topografik Kişilik Kuramı'dır. Bu kuram bazı kaynaklara göre, topografik zihin modeli gibi isimlendirmelerle de ele alınmaktadır. Psikanalitik kuramda bir dönem Freud tarafından kullanılmış, ancak sonrasında kişiliği açıklamak konusunda yeterli olmadığı düşüncesiyle, yapısalcı kişilik kuramı kullanılmaya başlanmıştır.

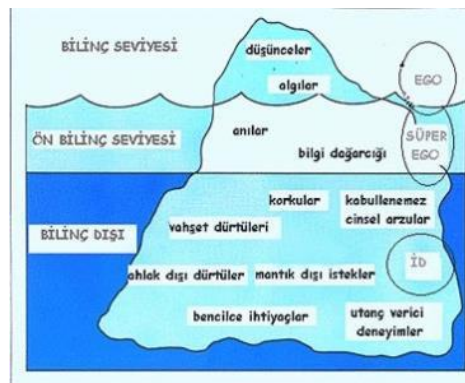
"Zihinsel olayların farkında olunması ya da olunmamasını tanımlamada geçerliliğini koruyan topografik kişilik kuramı ruhsal yapıyı belirli bilinçlilik düzeylerine ayırmıştır" (Candan ve İliden, 2017, s. 813). Topografik kişilik kuramında kişiliğin, bilinç (Conscious), bilinçaltı ya da önbilinç (perconscious) ve bilinçdışı (unconscious) olmak üzere üç bölümde

sınıflandırma yapıldığı belirtilmektedir. Buna göre; bilinç dışarıdan ya da içeriden gelen algısal süreçleri yöneten zihin, yani düşünsel süreci sağlamaktadır. Bilinçöncesi, zorlanarak da olsa hatırlanan zihinsel olay ve süreçleri kapsayan kısımdır. Bu kısımda, ilkel bir süreç olan düş kurma eylemi sağlanmakla birlikte, gerçeklikle ilişkili sorun çözme işlevini de üstlenmektedir. Bilinçdışı ise, bilinçli algılama dışında kalan tüm her şeyi (bilinç öncesi de dahil) kapsamaktadır. Bilinçdışı, bilincin sansürü nedeniyle bilinç düzeyine ulaşamayan süreçleri içermektedir. Bu kısımda, gerçeğe ve mantıksal perspektife uygun olmayan ve doyurulması hedeflenen dürtüler bulunmaktadır (Tuzcuoğlu, 1995). Freud'a göre, belirli durumlar dışında bilinçdışının ortaya çıkması mümkün değildir. Bilinçdışı bu nedenle kanıtlanması zor bir alandır ve ortaya nevroz, unutkanlık, rüya ve dil sürçmesi durumlarında gibi durumlarda çıkmaktadır (Gündoğdu, 2016). Freud'un bilime kuşkusuz en büyük katkısı bilinçdışı kavramı olduğu ilgili literatürde belirtilmektedir.

Topografik kişilik kuramının kişiliği açıklamakta yetersiz kalması üzerine Freud, yapısal kişilik kuramını geliştirdiği belirtilmekte, Yapısal kişilik kuramına göre kişilik, id, ego ve süperego olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır (Candan ve İliden, 2017). Freud, 'id', 'ego' ve 'süper-ego' nun birbiriyle çatışarak insan davranışlarına şekil verdiğini, id'in tamamen bilinçdışında olduğunu, ego'nun gerçeklik ilkesiyle ilişkili şekilde id'in aşırı istekleri ve süper-ego'nun baskısı arasında denge sağladığını ileri sürmektedir. Süper-ego ise çocukluktan itibaren öğrenilmiş ahlaki ve toplumsal ilkelerin bütünüdür (Köse ve Ayten, 2015).

Tablo 3.

Buzdağı (Oktuğ, 2007).



Freud, id'i açıklarken insanın doğduğu anda sahip olduğu saf kişilik yapısı olduğunu vurgulamaktadır. Bu kısım insanın bencil olan ve kişiyi sürekli istekleri bakımından tatmin etmeye çalışan kısmı olduğunu belirten Freud, id'in toplumsal ve fiziksel sınırları kabul etmeden tamamen haz alma ilkesi doğrultusunda çalıştığının da altını çizmektedir. İd, yeme,

içme, nefes alma gibi yaşamsal faaliyetler dışında, saldırganlık, cinsellik gibi dürtüleri de kontrol etmektedir (Okтуğ, 2007).

İd'in arzuları doyurma isteğinin dış gerçekle bağlantılı olmadığı, yer ve zaman gibi kısıtlayıcı unsurları kavrayamadığı belirtilmektedir. Arzuları doyurmak için id, "egoyu kullanmakta ve ona baskı yapmaktadır. Eğer id kişiliği ele geçirip ego devre dışı kaldığında, kişi hiç bir sınır tanımaksızın canının istediğini yapabilmekte, yoluna çıkanı itebilmekte ya da onu engelleyenlere saldırabilmekte, cinsellikle ilgili istek ve davranışları ön plana çıkabilmektedir" (Okтуğ, 2007, s. 7-8). Gençtan (1988) "İd nesnel gerçeklerden bağımsız, öznel bir yaşantı dünyasıdır. Fazla enerji birikimine katlanamaz ve böyle bir durum organizmada gerilim yaratır. Bu gerilimi giderebilmek için id, enerji birikimini bir an önce boşaltma eğilimi gösterir ki bunu 'idin haz ilkesi'" (aktaran Candan ve İliden, 2017, s. 814) olduğunu belirtmektedir. İd, doğumla birlikte kişilik yapısında bulunmakta, ancak çevreyle iletişimle birlikte egonun oluşmaya başladığı belirtilmektedir. Egonun aynı zamanda benlik olduğu vurgulanmakta ve temel işlevinin algı ve biliş olduğu, ayrıca gerçeği değerlendirme işlevini üstlendiği belirtilmektedir. Egonun diğer önemli görevi ise, İd'in dürtülerini tatmin etmek, koşullar doğrultusunda hareket etmeyi sağlaması olduğunun altı çizilmektedir (Okтуğ, 2007).

"İdden gelen dürtüler çoğunlukla toplum içinde uygun olmayan, kabul görmeyen davranışları özendirici olmaktadır. Cinsellik ve saldırganlık gibi dürtüler ego tarafından değerlendirilmekte ve kabul edilmeyecek olduğu anlaşılan davranışlar engellenmektedir. Dolayısıyla ego, kişiliğin çevreyle uyumunu sağlayan birimdir. Ancak buradan, egonun görevinin yalnızca idden gelen dürtüleri bastırmak olduğu anlaşılmamalıdır. Çünkü ego, idden gelen dürtüleri değerlendirirken, gereksinimleri de göz ardı etmeyerek, toplumda kabul görebilecek, uygun bir seçenek arayışına gider. ... İd haz ilkesine göre çalışırken, ego gerçeklik ilkesine göre çalışmakta, mantık yürütme görevini yerine getirmektedir. Başka bir deyişle, egoda hazlar yerine gerçekler egemendir" (Okтуğ, 2007, s. 8).

Dış dünya gerçekliği ve içsel arzular arasında denge sağlayan ego, süperegodan gelen vicdani, ahlaki koşulları da değerlendirerek süperegodan gelen baskılar arasında da dengeyi sağlama işlevini yerine getirmektedir. Çevresel ilişkiyle oluşan egodan sonra, aşağı yukarı beş yaşlarında oluşmaya başladığı belirtilen süperego, değer yargılarını kontrol eden kısımdır. Bu değer yargıları genellikle aileden edinilmekte ve süperego sahip olduğu bu değerlerle toplum ahlakına ters olan eylemleri engellemektedir. Topluma ters düşen eylemleri gerçekleştiren insanda, suçlu hissetmeye neden olan kısmın da süperego olduğu belirtilmektedir (Okтуğ, 2007). Psikanalitik yaklaşıma göre sağlıklı kişi id, ego ve süperego arasında dengeyi en iyi şekilde sağlayabilen kişi olduğunun altı çizilmektedir. Bu dengenin bozukluğu ruhsal olarak olumsuzluklara neden olmakta bu noktada psikanalitik tedaviye

ihtiyaç duyulmaktadır (Tuzcuoğlu, 1995). Buna ek olarak, belirli kaynaklarda yapısal kişilik kuramındaki ego, benlik olarak, id alt benlik olarak, süperego ise üst benlik olarak adlandırılmaktadır.

Freud'un psikanalize yaptığı en büyük katkılardan biri de, kişiliğin gelişimini ortaya koyduğu 'Kişilik Gelişim Kuramı'dır. Psikanalitik kuramın, bir bebeğin bile cinsel bir birey olduğunu kabul ettiği belirtilmektedir. Bu kurama göre, insan kişiliği bebeklikten başlayarak gelişmeye başlamaktadır. Aşamaları bulunan dönemlere ayrılan bu gelişim dönemlerine Freud psikoseksüel aşamalar ismini vermektedir. Bu bağlamda, Freud bir yaşına kadar olan dönemin oral dönem olduğunu belirtmekte, bu dönemde uyarıcı olanın ağız, dudaklar ve dilin olduğu belirtilmektedir. Bu dönem emme ve yeme bebekte haz verici olduğu vurgulanmaktadır. Bu dönem bu uyarılmanın olmaması saplantılara neden olabilmektedir. Sonraki dönem olan 1-3 yaş arası dönem anal dönemdir. Anal bölge bu dönem en hassas uyarandır. Bu dönem dışkılama ile uyarıldığı belirtilmekte, bu dönem aldığı tuvalet eğitimi önem taşımaktadır. 3-5 yaş arası dönemi işaret eden fallik (cinsel organ) dönemdir. Cinsel bölge uyarandır ve bu dönemde Oedipus çatışması yaşanmaya başlamaktadır. Oedipus kompleksi bağlamında karşı cins ebeveyne ilgi duyarak kendi cinsi ebeveyne düşmanca duygular beslemeye başlamaktadır. Sonrasında, kendi cinsi ebeveyn ile özdeşleşim kurmayla birlikte süperegonun gelişimi de gerçekleşmektedir. Sonraki dönem 5-10 yaş arası örtük dönemdir. Cinsel istek azalır ve gizlenir, oedipus kompleksi son bularak hemcinslerle etkileşim gerçekleşmeye başlamaktadır. 12-18 yaş arası ergenlik dönemiyle, genital aşamaya geçilmektedir. Cinsel enerji yeniden canlanır ve karşı cinse ilgi duyulmaktadır. Cinsel organ ve duygular arası bağ da bu dönemde keşfedilmektedir. Freud'a göre ilk üç dönemin (pregenital dönemler: oral, anal ve fallik) kişiliğin gelişiminde büyük önemi bulunmakta, yetişkin kişiliklerimizin bu dönemde oluştuğunu belirttiğinden bahsedilmektedir (Gündoğdu, 2016).

Psikanaliz yöntem Freud tarafından ortaya koyulmuş, bir süre sonra birçok psikolog ve düşünür çalışma yürütmek adına onunla birlikte çalışmaya başlamıştır. Bu bağlamda birçok ismin Freudyen dönem sonrası kendi kişisel yaklaşımları ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, kimi teorisyen Freud düşünceleri çerçevesinde psikanalitik yöntemi sürdürürken, kimi teorisyenler ise temel bazı düşünceler dışında çok tersi düşüncelerle kişisel yaklaşımlarını savunmaya başlamıştır. Bu noktada, Freud tarafından ortaya koyulsa da araştırma bağlamında çeşitli psikanaliz yöntem yaklaşımları da incelenmektedir. Psikanalitik düşünce çerçevesinde çalışan en öne çıkan isimler, Alfred Adler, Otto Rank, Karl Abraham, Erik Erikson, Heinz Kohut, Erich Fromm, Karen Horney, Ernest Joney, Carl Gustave Jung,

Kelime kökeni olarak ‘arketip’ kavramı Antik Yunan’a dayanmakta, eski ve orijinal anlamına gelen ‘arc-hein’ ve ‘model, tip’ anlamına gelen ‘typos’ kelimelerinin birleşiminden meydana gelmektedir. Jung arketip kavramını insan psişesi için kullanmış, St. Augustin’in ‘ana düşünceler’ anlamında kullandığı ‘arketipi’ sözcüğünden etkilendiğini belirtmiştir (Yılmaz, 2018). Jung, arketip kavramını ortaya koymadan önce bu kavram yerine, ‘başlangıçtan beri olan imgeler’ ve ‘kolektif bilincin hakimleri’ ifadelerini kullanmıştır (Gülcan, 2020). Jung, arketiplerin bireyi belli biçimlerde davranmaya zorlayan kavrayış biçimi olduğunu belirtmiştir (Beytur, 2017). Fordham (2015)’a göre “Yaşamı, insanlığın geçmiş, tarihince koşullanmış, bir biçimde kavramak ve yaşamak eğilimini –ki buna gereksinimi de denebilir- Jung, arketip olarak adlandırır. Arketipler “önceden var olan kavrayış biçimleri” (yani, bilincin ortaya çıkmasından önce) ya da “sezginin doğuştan gelme koşullarıdır” (aktaran Beytur, 2017, s. 23). Jung, arkaik yapıya sahip imgeler konusundan ilksel imgeler olarak bahsetmektedir. Mitolojik bir motifle uyuma sahip bu ilksel imgeler kolektif bilinçdışından türediğini ortaya koymaktadır. Jung’a göre kolektif imgeler kişisel imgelerden ayrıdır ve kişisel imgeler arkaik ya da kolektif özelliklere sahip değildir. Bunlar, kişisel bilinçdışında bulunanları yansıtmakla birlikte, kişisel bilinci de ifade etmektedirler (Beytur, 2017). Jung, arketiplerin merkezine ise, mitoloji ve dini yerleştirmiş, arketipe ilişkin birçok arketipsel kavram (anne arketipi, gölge arketipi, aile arketipi vb.) oluşturmuştur (Gülcan, 2020). Jung için çok fazla arketip olmakla birlikte, belli başlı temel arketipler şu şekildedir;

Jung’a (2006) göre; ‘Persona Arketipi’ “bireyin dış dünyaya karşı genel ruhsal davranış biçimidir” (aktaran Gülcan, 2020, s. 289). Bu bağlamda, ‘Persona Arketipi’nin işlevsel bir kompleks olduğu belirtilmekte ve bireyin dış dünyada uyum sağlamak ve kabul edilmek için taktığı bir maske olduğu vurgulanmaktadır. Jung, Persona Arketipine ilişkin insanın olduğu şey yerine, diğerlerinin ve kendisinin olduğunu düşündüğü şey olarak açıklamaktadır. Persona bilinç yapıları olan psişe için büyük önem taşımaktadır. Birey, toplum tarafından kabul görürse merkez benliğini kaybetmemektedir. Persona çok baskın bir yapıya sahip olursa, bireyin kendisine yabancılaşması söz konusudur, bu da nevrozlara neden olabilmektedir. Personanın işlevini yerine getirmemesi durumunda ise, topluma uyumsuz, garip hareketleri olan bir birey ortaya çıkar ve bu da bireyin toplum tarafından ötekileştirilmesine neden olmaktadır (Gülcan, 2020).

Jung’un ortaya koyduğu bir diğer temel arketip, ‘Gölge Arketip’idir. Gölge Arketipi bireyin karanlık ve ilkel tarafını temsil etmektedir. Bireyin yaşadığı toplum ne kadar dar ise, gölgesinin o kadar geniş olacağı belirtilmiştir. Ayrıca Gölge Arketipi bireyin yaratıcılık

yönünü de kontrol eden bölge olarak tanımlanmaktadır. Gölge Arketipi, tam anlamıyla aynı olmasa da Freud'un İd kavramıyla benzerlikler gösterdiği vurgulanmaktadır. Gölge Arketipini baskılayan ise egodur ve bazı durumlarda ego etkisini kaybedebilmektedir (Gülcan, 2020).

Bireye yön veren temel diğer arketip ise Anima-Animus Arketipidir. Jung'a göre, bir erkekte anima (kadınsal), bir kadında animus (erkeksi) adını verdiği bir ruh imgesi bulunmaktadır. Bu ruh imgesi arketipsel olarak bireyin tamamlayıcısıdır. Bu tamamlayıcı karşı cinsle iletişimi sağlamakta ve kendi kişisel ilişkilerimizi de belirlemesi açısından önem taşımaktadır (Beytur, 2017). Anima Animus Arketipinde, animus duygusallığı ve anaçlığı, cesaret, güç, liderlik, entelektüel akıl temsil etmektedir. Anima ise, duyarlılık, duygusal akıl, sezgi, duygudaşlık ve özen gibi kavramları bireye kazandırmaktadır. Bireyde bunun birinin baskın hale gelmesi nevrotik durumlara neden olabilmektedir (Gülcan, 2020). Jung'un bunun dışında da birçok arketipi bulunmaktadır. Bu arketipler ve kolektif bilinçaltı olgusu Jung'un Freud'dan ayrıldığı en temel alanlardır.

Jung'un Freud'un düşüncelerini doğruladığı belirli noktalar da bulunmaktadır. Örneğin; 'Rüyalar' adlı kitabında, rüyaların psişedeki etkinliklerin özerk ve anlamlı bütünü olduğunu ve sistemli şekilde inceleyebileceğinden bahsetmekte, Freud'un düşüncesine katılarak rüyaların bilinçaltına dayanan çağrışımlar olduğunu belirtmektedir. Ampirik düşüncedeki karşıtıtlıklara rağmen, rüyaların görünmeyen tarafındaki içeriği keşfetmek gerektiğini ve a priori bilgi sunmanın doğru olmadığı, insan psişesinde hiçbir şeyin nedensiz olmadığını savunmuştur. Güçlü anıları uzun süre boyunca etkili olabilmekte ve karmaşık çağrışımlara neden olabilmektedir (Jung, 2015).

Jung travmaların, histeri belirtileri ve sorunlara neden olan ölçüde, psişede izlerin bilinçdışına aktarılan ve yıllarca süren ruhsal hasarlardan kaynaklandığını belirtmektedir. Jung'a göre travmaya tepki, travma yaşanan olay dışında, erotik olan dürtülere de dayanmakta, hastalığın nedeni olarak görülen travma, bilinçdışında erotik çatışmayla ilişkili olabilmektedir. Jung, kültür olgusunun gelişmesiyle insanın denetim altına alınmaya başladığını ve özgür insanın özgür yanının bastırıldığını belirtilmektedir. Bugün ise uygarlıkların kalıplarıyla hayvansı yanımızın değil bilinçdışımızdan yükselen seslerin çatıştığını, bu seslerin içgüdüsel olan kadar uygarlıkla ters düştüğünden bahsetmektedir. Jung'a göre; nevroz, çağımızla yakından ilişkilidir, bireyler sorunlarını kendi içlerinde çözümleme çabasıyla başarısızlık yaşamakta ve bundan ötürü yaşanan nevrozla bireyin 'özben' leri bölünmektedir (Jung, 2006).

Psikanalitik kavramıyla ilişkili kuramlardan bir tanesi de Jung'un ortaya koyduğu kişilik gelişim evreleri kuramıdır. Jung'a göre bireyin yaşamı boyunca, çocukluk, gençlik, orta yaş ve yaşlılık kişiliğin gelişiminde önem taşımaktadır. Bu düşünceye göre çocukluk dönemi ergenliğe kadar olan dönemdir ve bilinçli benliği olmayan birey gerçek anlamda bir soruna da sahip değildir. Bu dönemde çocuk içgüdülerinin egemenliğinde yaşamakta, bu içgüdüler ise anne-baba tarafından yönlendirilmektedir. Bu dönem sağlıklı yönlendirme de önem taşımaktadır. Gençlik döneminde ise birey, toplumsal yaşama uyum süreçlerinden geçmekte, bedensel değişim yaşamakta ve ruhsal yapı kendi karakterini oluşturmaktadır. Bu dönem çocukluk düşlerinde takılıp kalanlar, adapte olma sorunu yaşamaktadır. Bireyin orta yaş dönemi, Jung'a göre en köklü değişimlerin yaşandığı dönemdir. 35-40 yaş aralığında başlayan bu dönem yaşlılığa kadar devam etmektedir. Bu dönemde kimi bireyler, kendisini değersiz görme, boşlukta kalma gibi durumlar yaşayabilmekte, Jung bunun nedenini hayatın anlamını yitirme olarak cevaplamaktadır. Yaşamın anlamını sorgulama bu dönemde sık görülmekte, geçmişle hesaplaşma yaşanmaktadır. Tüm bunlarla birey, kendisine bütüncül bakmaya başlamaktadır. Geçmişinde anlamlı şeyler bulamayan bireyler anlam krizi yaşayabilmektedir (Gündoğdu, 2016). Jung'a göre orta yaş "yaşama yeniden anlam katabilmek için varılması gereken yer, maddeci amaçların ötesinde, manevi ve kültürel boyutları içerir. Bir başka deyişle, orta yaş, insanın kendisini tanıma ve içsel derinliklerini hissedebilmesinin zamanıdır" (Gençtan, 1988, s. 195). Jung'a göre yaşlılık döneminde ise birey bir çocuğa dönüşmeye başlayarak, aslında çocukluk dönemindeki gibi bilinçdışına gömülmektedir (Gençtan, 1988).

Freud sonrası öne çıkan bir diğer önemli psikanalitik kuramcı, Alfred Adler'dir. 1902 yılında Freud ile tanışan Adler onun öğrencisi olmuştur. Bir süre sonra görüş ayrılıkları nedeniyle, Freud'dan ayrılmış, hatta 1911 yılından itibaren kendisiyle düşüncelerini paylaşan psikanalistlerle birlikte Freud'u açık şekilde eleştirmiş ve bireysel psikolojiye ilişkin çalışmalarını sürdürmüştür (Adler, 2004). Freud'dan ilk olarak ayrılan psikanalitik kuramcı Adler olmuştur. Freud bu ayrılığı, bir baba ve oğul arasında çıkan bir yarış gibi değerlendirmiştir. Adler'in Freud'dan ayrılmasının temel nedeni, Freud'un normal dışı tüm davranışları libidoya bağlamasıdır. Adler, Freud'a yaptığı eleştirilerde biraz fazlaya kaçmış, libido kavramını tamamen etkisiz bırakmıştır. Adler'e göre, kişilik bireyin kendine, diğer insanlara ve topluma karşı tutumlarla gelişmektedir (Gençtan, 1981). Adler'in önem kazanmasının nedeni ise "kişilerarası ilişkileri ve diğer toplumsal etmenleri insanın kendi hakkında geliştirdiği imgenin başlıca belirleyicisi olarak tanımlamış olmasıdır" (Gençtan, 1981, s. 104). Adlere göre insan topluma göre şekillenmektedir. Bu bağlamda, insanı

yaradılış olarak yalnız kendi faydasına davranışlar gösteren bir varlık olarak değil, başkaları için de faydalı amaçlar için çabalayan bir varlık olarak kabul etmektedir. Adler, insancıl bir kişilik kuramı ortaya koymuştur. Bu bağlamda kuramında, yardımseverlik, iş birliği, yaratıcılık, özgürlük gibi kavramlara değinmiş, bireyi kaderinin kurbanı olarak tanımlamak yerine, yaratıcısı olarak kabul etmiştir. Adlere göre, insanın güdülleri, kişiliği ve değerleri özgündür, insan cinsel bir varlıktan daha fazlası olarak toplumsal bir varlıktır ve geçmişten çok geleceğe yönelik yaşamaktadır (Altıntaş, 1992). Adler'in ortaya koyduğu bireysel psikolojide;

- “İnsan kişiliğinde bütünlüğü ve devamlılık vardır.
- Bireyin davranışlarında kendisi ve çevresi hakkındaki düşüncesi rol oynar.
- Birey sorunlarını çözebilmek için başarıya ulaşma çabası gösterir.
- Yeterli toplumsal ilgi ile sorunlar çözülebilir” (Altıntaş, 1992, s. 51).

Alfred Adler'in kişilik gelişimine ilişkin düşünceleri ise, yine genel psikanaliz düşünceleriyle benzer şekildedir. Adler, Freud'un kişilik gelişimini kabul etmemekle birlikte, kişiliğin ilk beş yılda şekillendiğini kabul etmektedir (Gündoğdu, 2016). Buna ilişkin Gençtan (1988) şunları belirtmektedir;

“Freud gibi, yaşamın ilk beş yılının ve bu süredeki aile içi ilişkilerin kişilik özelliklerinin belirlenmesinde büyük önem taşıdığına inanmıştı. Freud, çocuğun sorunlarını, onun biyolojik dürtüleriyle ailenin çocuğun karşısına çıkardığı gerçeklerin bir çatışması ve cinsel gelişim süresince çocuğun annesine (ya da babasına) karşı bir tutku geliştirmesiyle açıklamıştır. Buna karşılık Adler, kuramında, ebeveynin ve de özellikle annenin tutumlarına ve kardeşler arasındaki ilişkilerin niteliğine önem vermiştir” (Gençtan, 1988, s. 134).

Adler, Freud'un tersine kişilik gelişiminde sosyal etkileri daha çok önemsemiş, kişiliği anlamak için sosyokültürel bağlamda incelemek gerektiğini belirtmiştir. Bu noktada Adler, kişilik gelişiminde ilk önemli faktörün aile olduğunu belirtmekte, Freud'un Oedipus kompleksinin olabileceğini ancak, bunun nedeninin yanlış aile üyesi davranışı olduğunu belirtmiştir. Bu ve bunun gibi aile tutumlarındaki yanlışlar Adler'e göre kişilik gelişimindeki sorunları da beraberinde getirmektedir (Gündoğdu, 2016). Adler, kişiliğin oluşumunda ilk altı aylık sürecin önemli olduğunu, bireyin kendi geçmişini nasıl yorumladığına bakarak kişilik özelliklerinin ortaya çıkacağını vurgulamıştır. Ona göre, insan davranışı, kalıtsal ya da çevresel faktörlerden yalnız birinden etkilenmekle oluşmamaktadır. Adler, bireyin, yorumlama ve ortaya çıkarma yetenekleri olduğunu ve bu yeteneklerin doğuştan geldiğini söylemektedir. Adler, değerlerin, inançların, tavırların, ilgi alanlarının ve bireyin gerçekliği algılayışı gibi davranışların içsel belirleyicisiyle ilgilenen öznel görüşü savunan ilk psikanalist kuramcıdır. Adler, ortaya koyduğu bu düşünceler çerçevesinde, danışanlarına bir tedavi uygulamadığını, bu bireylere toplumda eşit yaşamaları açısından eğitim verdiğini

belirtmektedir. Bireyin yaşamı, yaşamındaki sorunların üstesinden gelmede güçsüz ve çaresiz hissetmesine yol açmaktadır. Adler, bu çaresiz bireylere, geçmiş-şimdi-gelecek üçgeninde bağlantı kurmasını sağlamalarında destek olduğunu, böylece bireyin geniş bir perspektifle dünyaya bakmasını sağladığını belirtmektedir. Bu amaçla Adler, yaşam biçimi analizini yöntem olarak kullanmaktadır (Bingöl, 2017). Bu analiz, kişinin kendi geçmişini yorumlaması yöntemiyle yapılmaktadır.

“Adler, insan davranışlarının bireyin kendi içsel özelliklerinin çözümlenmesi ile açıklanabileceğine inanmıştı. Ona göre, davranışların ortaya çıkış nedenleri bireyin çevresindeki olaylarda aranmamalıdır. Davranışlar o anda kişinin “derisinin altında” oluşan olayların ürünü olarak ortaya çıkar. İnsan bedeni içinde gelişen bu öznel tepkilerin başlıca belirleyicileri bireyin değer yargıları, geliştirmiş olduğu tutumlar, iyi davranışları ve düşünceleridir. Dolayısıyla, bireyin gerçeği yorumlama biçimini yansıtan çeşitli düşünceler insan davranışlarının başlıca belirleyicileridir. Bir diğer deyişle, davranışların oluşumunda çevredeki gerçek olaylardan çok bireyin onları nasıl gördüğü ve yorumladığı önemlidir” (Gençtan, 1981, s. 106).

Adler’in ortaya koyduğu kişilik kuramında, derinlik psikolojisi şeklinde adlandırılan psikodinamik yaklaşım bulunmaktadır. Bu yaklaşımda, insan doğuştan gelen içgüdüleriyle davranışlarda bulunmakta, ileriki hayatında da yaşadığı sorunları buradan gelen savunma mekanizmasıyla çözmektedir. Adler, davranışlara odaklanmak yerine, davranış anındaki kişinin durumuna odaklanarak anlamaya çalışmıştır. Adler’e göre, kişilik bir bütün olmalı ve bu devamlı olmalıdır. Adler’e göre toplumsal yaşamın bireyin karşısına çıkardığı zorluklarla kişilik ve davranış oluşmaktadır. Bu bağlamda, Adler ruhsal ilişkiler örüntüsü içerisinde alınan bir olay ile bireyi tanımanın mümkün olmayacağını vurgulamaktadır. Adler’e göre, bireyin diğer insanlarla ve toplumla iletişimiyle kişiliğin gelişimi gerçekleşmektedir. Adler, insanın herşeyi deneyimlerle öğrendiğini, kendisini toplumdan soyutlayan insanın kişilik gelişimi bakımından problemlere sahip olacağını belirtmektedir. Ona göre, birey ‘bütünlüklü benlik’ ve benimsenen ‘hayat tarzı’yla, toplumda olumlu ilişkiler geliştiren, ‘sosyal duygu’su gelişmiş olması gerekmektedir. Adler, toplumsallaşmanın yanında benlik konusuna da dikkat çekmektedir. Freud’un egosuna karşılık kullanılan benlik kavramı, Adler’de ‘yaratıcı benlik’ kavramı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yaratıcı benlik, bireyi tatmin edecek hayatı sağlamayı hedeflemektedir. Adler’in kişilik gelişiminde önem taşıyan kişilik gelişimine ilişkin düşünceleri ise ‘hayat tarzı’ ve ‘sosyal duygu’ olmak üzere iki önemli kavram bulunmakta, benlik bireyi tatmin etmek için topluma yönelmekte, toplumda destek bulmadığı takdirde yaşam tarzını kendisi inşa etmektedir. Yaratıcı benlik, her bireyin farklı kişilik özelliklerinden dolayı, farklı yaşam tarzına sahip olmasını sağlamaktadır. Yaşam tarzı ise toplumsal ilişkilerle yapılmaktadır. Adler’e göre kişiliğin temelinde bilinçli eylem ve seçimler bulunmakta, yaşam tarzı kişinin kendisini olumlu ve olumsuz yönleriyle tanıyarak

değiştirmesiyle oluşan bir gerçekliktir. Adler, en temel amacın ‘üstün olma’ amacı olduğunu, bu duygunun insanı harekete geçirdiğini ve kusursuz benlik olmak için insanın çabaladığını belirtmektedir. Üstün olma dürtüsünü ise aşağılık duygusu tetiklemekte, kendisini yetersiz hisseden birey bunu yok etmek için çabalamaktadır (Eker, 2012).

Adler’in psikanalize kazandırdığı değer gören belirli kavramlar olmuştur. Bunlardan ilki ‘Organ Eksikliği’ kavramıdır. Bu kavramla Adler, bireyin vücudunda bulunan eksikliklere karşı bireyin geliştirdiği yapıcı tavrın birçok başarıya olanak sağladığını açıklamaktadır. Organ eksikliği, bireyin saygınlık kazanmasında göz önünde bulundurulmaktadır. Adler, her insanın doğuştan gelen özellik olarak eksiklik duygusunun bulunduğunu belirtmektedir. Bu duygu hem olumlu hem de olumsuzdur ve hem yetersiz hissettirirken, aynı zamanda motivasyon sağlayabilmektedir. Adler’in ortaya koyduğu bir diğer kavram ‘Üstünlük Çabası’ kavramıdır. Bu kavram, tüm insanların üstünlük kurma çabası içinde olduğunu, bu çabanın insanın yaşamını sürdürmesi için gerekli olduğunu açıklamaktadır. Bu üstünlük çabası negatif bir olayın üstesinden gelme çabasıdır. Diğer kavram olan ‘Toplumsal İlgi’ kavramı, insanlığa daha iyi gelecek vermek adına çabayı, bebeklikten itibaren bir gruba ait olmayı ve bu toplumda yer edinmeyi açıklayan bir kavramdır. Toplumsal ilgi geliştikçe yabancılaşma azalmaktadır. ‘Yaşam Biçimi’ kavramıyla, bireylerin çocukluk etkileşimlerinde kendilerine has örüntüler oluşturduğu ve bu örüntülerin yaşam planı, yaşam stili, yaşam stratejisi vb. yol gösterici biçimleri ifade etmektedir. Yaşam biçimi oluşan birey kendisi olabilmekte ve kişilik ilk altı ayda gelişmesinden dolayı yaşam biçimi de bu dönemde gelişmektedir. Adler’in ortaya koyduğu son üç kavram ise önem taşımaktadır. Bu kavramlardan ilki, yaratıcı benlik kavramıdır ve bu kavram her insanın kendi kişiliğini yarattığını açıklamaktadır. Adler’e göre, bireyin davranışları kalıtım ve çevre iletişimi ile oluşmakta, insanın seçici özelliği ise bu iletişimde öne çıkmaktadır. İnsan çevredeki uyarıcılardan seçtiği hedefe yaratıcı benlik ile yönelmektedir. Yaşam amacını belirleme ve ona ulaşma da yaratıcı benlik işlevleri arasındadır. Diğer önemli kavram olan ‘Erkeksi Protesto’, ataerkil düzende kadına yüklenen anlamların küçülmesinden kaynaklı bazı kız çocukların erkeksi tavır sergilemesini ya da erkeğe karşı saldırgan tavır geliştirmesini ifade etmektedir. Adler kadının ezildiğini erkeğin üstün görüldüğünü kabul eden ilk kuramcı olmuştur. Adler için önemli olan son kavram ise ‘Doğum Sırası’ kavramıdır. Adler kardeşlerin bireyin gelişiminde önemli olduğunu vurgulayan ilk kuramcıdır. Aynı aile içinde yetişen çocukların birbirinden farklı olmasının üstüne giderek, her çocuğun kendi psikolojik konumunu oluşturduğunu bulgulamıştır (Bingöl, 2017).

Doğum olayını Adler gibi önemseyen bir diğer psikanalitik kuramcı Otto Rank'tir. Rank, psikanalitik kuram içerisinde düşünceleri diğerlerine göre daha felsefeye yakın olduğu kabul edilen bir psikanalitik kuramcıdır. Rank, Adler ve Jung ile benzer şekilde, Psikanalizin gelişim aşamasında Freud'un yanında olmuştur. Rank, diğer psikanalitik kuramcılardan farklı olarak, tıp dokтору değildir ve ilgi alanları, mühendislik, felsefe, psikoloji, tarih ve sanat yönünde olmuştur. Rank, özellikle Schopenhauer ve Nietzsche'den etkilenmiştir. 1900'lü yılların başında Rank'ın sanatçılarla ilgili yazdığı bir makale Freud'un dikkatini çekmiş, aynı zamanda Freud, Rank'i kültürel psikanalizin öncüsü olduğunu kabul etmiştir. Rank üniversite eğitimini tamamladıktan sonra Amerika'ya gitmiş, geri döndükten sonra Freud ile farklı görüşler nedeniyle uzaklaşmaya başlamışlardır. Özellikle, Rank'in ortaya koyduğu Doğum travması fikri Freud tarafından kabul edilmemiştir. Tüm bunların sonucunda, Rank psikanaliz yerine psikoterapi terimini kullanmaya başlamıştır (Gençtan, 1981). Rank'ın en önemli ortaya koyduğu yapıt olarak kabul edilen 'Doğum Travması' adlı kitabı, doğumun kişinin gelişiminde en önemli travma olarak kabul ettiği yapıttır.

Bu yaklaşımda Rank, bireyin anne karnında rahat ve mutlu olduğu bir evreden sonra doğum olayını yaşadığı, bu doğumdan sonra gerçek hayatta yaşanan zorlukların bir travmaya neden olduğunu ileri sürmektedir. Rank, bu nedenle doğum döneminin birey tarafından hatırlanmadığını ve bilinçdışına itildiğini belirtmekte ve bunun birinci baskı mekanizması olarak kabul etmektedir. Bu baskının sonucu, yaşanan zorluklar da anne karnına geri dönme isteği oluşmakta, ancak bu dönüşün yine doğum gibi acılı bir süreç olacağı korkusuyla bir çatışmaya neden olacağını vurgulamaktadır. Bireyin yaşantısındaki sonraki evrelerde, her travmayı da, doğumda ki ayrılış gibi bir ayrılış travmasına bağlayarak yorumlamıştır. Örneğin memeden kesilen bebek aslında içgüdüğü engellenen değil, doğum travmasını hatırlatan ayrılığın tekrar yaşanması olarak yorumlanmaktadır. Bir diğer örnek ise, erkeğin cinsellikte anne rahmine geri girme dürtüsü ile hareket ettiği düşüncesi olduğu Rank tarafından iddia edilmektedir (Gençtan, 1981). Rank'in bireyin hayata gelişile ilgili düşünceleri gibi, yaşamdan gidişi, yani ölümle ilgili düşünceleri de önem taşımaktadır.

Rank, bireyin yaşam ve ölüm olmak üzere iki dinamik yapı olan var olma ve yok olma korkusuyla yaşadığını, bireyin kendini gerçekleştirmeye, bireyselleşmeye, özerlik sağlamaya ve bağımsız olmaya çalıştığı süreçte bir korku geliştirdiği, bu korkunun da yalnızlık ve korunmasızlık korkusu olarak, doğum ve ölüm korkularından kaynaklandığını belirtmiştir. Rank, tüm bunların sonucunda bireyin bireyselleşmeden vazgeçerek, kendisini teslim ettiğini ve bu çatışmaları yaşadığını belirtmektedir (Bilge ve Taşçı, 2020). Rank, ölüm korkusuyla bireyin kendi varoluşunun devamlılığını sağlamak adına tanrısal olana

başvurduğunu, bireyin varlığını sadece kendi egosunun dışında bir tanrı idealiyle yaşayarak sürdürebileceğini belirtmektedir. Rank, temel ontolojik dürtü olarak, ölümsüzlük dürtüsünün, ölüm kaygısının refleksi olmanın ötesinde, varlığının hayata uzanışı olduğu şeklinde değerlendirmektedir. Rank, insanoğlunun yaşamın büyüleyici aşkınlığı karşısında, aşağılık duygusu hissettiği ve modern psikolojinin bu travmayı anlamaya çalışmasını anlamsız olarak görmekte ve bu duygunun insanın varoluşunu ezerek gerçek bir yaratık duygusu oluşturduğunu belirtmektedir (Filiz, 2016).

Rank, sanatçı üstüne de çalışmalarıyla öne çıkmakta, ortaya koyduğu yaklaşımlar günümüz sanatsal araştırmalarında önem taşımaktadır. Rank, sanatçıyı sanat yapıtının işlevi açısından incelemiş, sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici arasında ruhsal bir birlik olduğunu belirtmiştir. Bu birlik sanatçının ruhsal durumunun eser aracılığıyla izleyiciye ulaşması ve iki tarafın psikolojileri arasında bir bütünlük oluşmasıyla oluşmaktadır. Rank'e göre; sanatçı hem bireye hem de topluma yönelik tavrı en nihayetinde bireysel bir tavidir ve sanatçının bireyselliğini ortaya çıkarmaktadır. Rank, sanatçıyı ve eserini de ölüm travmasıyla ilişkilendirerek, sanatçının eser ile ölümsüzlük için çabaladığı ve bunu ölüm korkusuyla yaptığı görüşündedir (Budak, 2009).

Araştırma için önem taşıyan yapısalcı ve postyapısalcı düşünceleri de psikanalitik kurama dahil eden ve çağımızda büyük önem verilerek, kimileri tarafından Freud sonrası en büyük psikanalizci kabul edilen isim Jacques Lacan'dır. Lacan, tüm düşüncelerini 'Freud'a Dönüş' olarak nitelendirerek, aslında döneminde Freud'un özellikle bilinçdışı ile ilgili düşünceleri başta olmak üzere onun anlaşılmadığını ve kendisine haksızlık yapıldığını belirtmektedir. Bu bağlamda, Lacan Freud'un düşüncelerini yeniden yorumlayarak daha ileri götürmeyi amaçlamıştır.

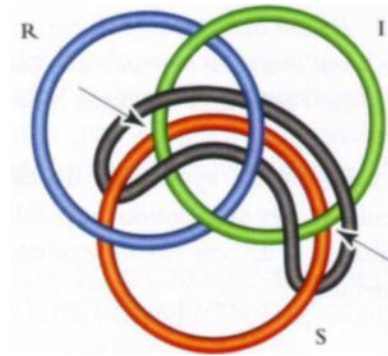
Bu bağlamda, Lacan Freud karşıtı tüm düşüncelere karşı çıkmış ve Freud'un düşüncelerini yeniden yorumlayarak bir üst noktaya taşıyarak geliştirdiğini iddia etmiştir. Lacan'ın psikanaliz ile ilgili oluşturduğu düşünceler yapısalcılıktan postyapısalcılığa bir dönüşüm içinde olmuş, bu bağlamda, dil bilim, antropoloji ve felsefe ile ilişkili düşünceler ortaya koymuştur (Karar, 2016). Yapısalcılıktan etkilendiği düşünceler bağlamında, bilinçdışının dil ile benzer şekilde yapılandığını, dilin, dünya, başkaları ve benliğin belirleyicisi konumunda olduğunu belirtmiştir. Lacan'a göre; psikanaliz tamamen dilde ve dil aracılığı ile geçmektedir, ayrıca üstünde çalışılan dilsel olduğu gibi, inceleyen de dilseldir (Ankay, 2019). Lacan'a göre konuşma, özne ve bir ötekiyi zorunlu kılmakta, dil ise bir yapı olarak bir özneyi gerektirmemektedir. Bir farklılıklar sistemi ve konuşmadan farklılaştığında dilde insani bir şey bulmak mümkün değildir. Bu nedenle Lacan'ı tam anlamıyla yapısalcı

olarak kabul etmek mümkün değildir. Çünkü, yapısalcılar, özne ve öznel etkinliği yok ederek dilsel yapıların kendi kendisini yöneten bir yapı olduğunu kabul etmektedirler. Lacan, simgeselin kendi kendisini yöneten yapısında aynı fikirdeyken, özneyi konumlandırmaya çalışmaktadır (Karar, 2016).

Lacan yaklaşımında benlik psikolojisi, benlik ve kendiliği, yani bilinçdışı, alt benlik ve özne karşıtı yapılan bir tasarım olarak kabul edilmektedir. Bu yaklaşım nedeniyle, kendilik psikolojisinin insan modeli oluşturduğunu belirtmekte ve bu bağlamda, Lacan buna karşıt bir düşünce yapısı geliştirmektedir. Lacan yaklaşımında, Freud'un tam olarak açıklayamadığını söylediği, ancak kendisinin detaylandırarak belirttiği 'imgesel', 'simgesel' 'gerçek' kavramları önem taşımaktadır. Lacan'da bu kavramlar açıklandığında, gerçek düzen psikoza denk gelen bir dönemi, imgesel düzen nevroza denk gelen bir dönemi ve simgesel düzen bireyin toplumla olan ilişkisini ifade etmektedir. Aşağıdaki şekilde, gerçek düzen (R), imgesel düzen (I) ve simgesel düzen (S) olarak verilmiştir. Bu üç halkanın birleşim noktası ise, bireyin bağlamlarını işaret etmektedir. Lacan, bu üç noktanın kesişimindeki gerçek kısmının bilinmez ve kontrol edilemez olduğunu belirtmektedir (Tuzgöl, 2018).

Tablo 5.

Lacan'a göre Gerçek, İmgesel ve Simgesel Düzlemler (Tuzgöl, 2018, s. 43).



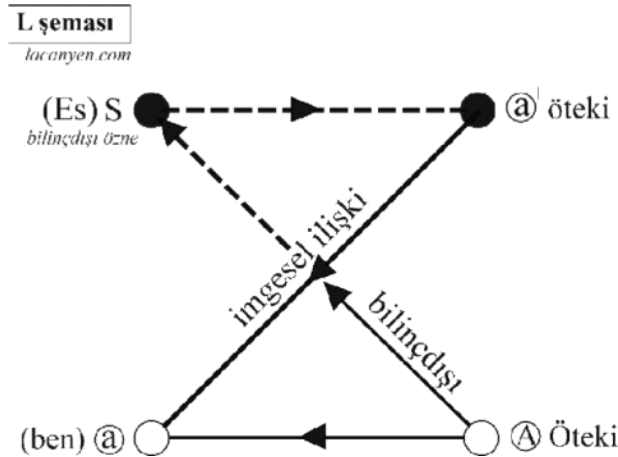
Lacan, 1930 ve 1940'lı yıllar arasında ortaya koyduğu psişik yaşamda imgesel düzenle ilişkili olarak 'ayna evresi' düşüncelerini ortaya koymuştur. Psikenin hayali imgelerle özdeşleşimi ve hayali birleşme hissini oluşturan aşamaya imgesel düzen ya da hayali düzen denilmektedir (Arıkan, 2013). Lacan'ın psikanalize getirdiği ilk kavram ayna evresi kavramıdır. Lacan, 'ben'in oluşumunu kendilik imgesiyle özdeşleşme ve yabancılaşmaya bağlayarak oluştuğunu belirtmektedir. Lacan'a göre, ayna evresi öncesi bebek, kendisini bir bütün olarak kavrayamamakta, bu dönemde bedenin meme, anüs vb. bölgelerinden alınan hazlar bulunmaktadır (Arıkan, 2013). Lacan, bir bireyin bebeklik

döneminde annesiyle ayna evresini yaşadığını belirtmekte ve söz konusu dönemle bebeğin yabancılaştığını, özdeşleşmesinin gerçekleştiğini belirtmektedir. Bebek bu dönemde kendisini annesinin bir uzantısı olarak kabul etmektedir (Tuzgöl, 2018).

Ayna evresinde, 6-18 ay arasında bebek, aynada kendi imgesini görmekte ve özdeşleme yaşamaktadır. Bu sayede bebek kendi benliğini oluşturmaya başlamaktadır. Ayna evresiyle bebek hayali birlik bütünlük oluşturmakta, ayrıca aynadaki yansımayla tam bir özdeşleşme yaşayamadığından parçalanmışlık ve yabancılaşma yaşamaktadır. Ayna evresi öncesi herşeye müdahale etme gücüne sahip hisseden bebek, ayna evresiyle, aynadaki yansımayla müdahale edemediğini fark ederek her şeye müdahale etme yetisine sahip olmadığını kavramaktadır (Arıkan, 2013). Bu bağlamda Lacan, ‘ben’i öznellik kavramı bağlamında, öznenen ayırarak ve bölünmüş ya da yabancılaşmış bir yapı olduğunun altını çizmiştir. Freud’un birinci narsist döneme eş olan ayna evresinde özne kendisine aşiktir. Ayna evresinde Lacan ‘ben’e ve imgelele ilişkin kavrayışı betimlerken, imgesel ‘ben’in dünyası olarak tanımlanmıştır. Bu dönem özdeşleşmenin, duyu algısının, birlik duygusunun ve dil edinmenin öncesi dönemdir. Lacan, özneyi konumlandırırken öteki kavramını ortaya koymakta ve ona göre, dilde mesaj bireye ötekenden gelmekte ve bu tamamen tepetaklak şekilde iletilmektedir. Lacan’a göre bilinçdışı ötekinin söylemidir, dil ile karşılaşan bir ötekinin varlığı söz konusudur. Bu karşılaşma Lacan’a göre ‘Ayna Evresi’ ile gerçekleşmektedir. Lacan’da iki öteki kavramı bulunmakta, bunlardan ilki ‘öteki’ (küçük harf ile) ve diğeri ‘Öteki’ (büyük harf ile) dir (Tuzgöl, 2018). Buna ilişkin bu iki öteki kavramı aşağıdaki Lacan’ın L şeması adını verdiği şekilde ortaya koyulmaktadır:

Tablo 6.

Lacan’ın L Şeması (Tuzgöl, 2018, s. 44).



Yukarıdaki şemada görüldüğü üzere özne, simgesel dönem öncesinde olduğundan ve özneye dönüşmediğinden dolayı, çizgiler bütün değildir. S, noktasından a noktasına geçişte bebeğin aynada kendisiyle karşılaşması gerçekleşmekte, bu a simgesi sol altta olan egonun (ben) üzerine binmektedir. Bu şu ana kadar annesinin parçası olduğunu kabul eden bebeğin, aynadaki yansımasını görmesiyle kendisini özdeşleyerek oluşturmasıdır (Tuzgöl, 2018).

Lacan düşüncesinde, egonun benlik imgesiyle özdeşleşmesiyle oluşması düşüncesi, Freud'da var olan narsizm düşüncesiyle benzerlik göstermekte, Lacan bunun ayna evresinde özdeşleşme ile gerçekleştiğini belirtmektedir. Ancak, Freud düşüncesinde ilk özdeşleşme, Oedipus kompleksinde gerçekleşir ve psişik yapının temelleri oluşturulmaktadır. Ayna evresi, imge 'ben'in oluşumunu sağlamakta, bu ben eksiklik, parçalanma ve yabancılaşma ile işaretlenmiştir. Yabancılaşma imgesel düzenin kurucu unsuru olarak yer almakta, benlik tam anlamıyla kendi olamayan bir özdeşleyimle kendine yabancılıkla oluşmaktadır. Bu bağlamda aynadaki yansımanın sürekli bir eksikliğe sahip olduğu belirtilmekte, ayna evresinin dil kullanımı öncesi bir dönem olmasına rağmen, çocuk sosyal çevresince sembolik ağlara dahil edilmektedir. Sembolik olan ayna evresinde zaten bulunmakta, ancak sembolik olan içinde bir eksiklik barındırmaktadır. Bu eksikliğin nedeni, öznenin tamamlanamayacağı yabancılaşma ve parçalanmışlık duygusundan kaynaklanan bir eksikliktir (Arıkan, 2013).

Lacan, Freud'un egonun oluşması için gerekli olan zihinsel etkinliği bulamadığını söylediği bir yazısına cevap olarak, narsizm yaşamın ilk anlarında yok ise ve sonlarında geliştiğinde yaşamın odağını oluşturuyorsa, narsizmi ortaya çıkaranın ne olduğunu sorgulamak gerektiğini belirtmiştir. Bu bağlamda, ayna evresini geliştirmiştir (Karar, 2016).

Lacan düşüncesinde önemli olan diğer kavram olan simgesel düzendir. Lacan, Anna Freud ve onun düşüncelerini savunan kişilerin, 'ben'in savunma geliştirmesi ve bütünlüklü bir benlik oluşturan ego-psikolojisi düşüncelerine karşı çıkmaktadır. Lacan, imgesel düzleme önem vererek, psişik yaşamda kurucu öge olan sembolik düzeni görmezden gelen kuramlara karşı duruş için, dil ve sembolik psişik düzende benliğin oluşumuna yoğunlaşmıştır. Bu bağlamda, Freud'un bilinçdışı kavramı ve yapısalcı Saussure'un dil bilim kuramını birleştirerek ortaya kendi yaklaşımını koymuştur (Arıkan, 2013).

Lacan, bebeğin içine doğduğu toplumsal, kültürel ve dilsel ağlar olarak kabul ettiği simgesel düzen etkisini ve düzenleyici olduğunu kabul etmiştir. Dil olgusunun altını çizen Lacan, anne babanın çocuk ile ilgili konuşması ve isim koyması gibi olayların geleceği şekillendirdiğini belirtmiştir. Simgesel düzen, imgelerin oluşturduğu bir yapı olmamakla beraber, bir örüntüsel yapıdan oluşmaktadır. Bu örüntüler yapısı imleyenlerden oluşmaktadır. Lacan, imgesel, simgesel ve gerçek düzenin, öznenin erken deneyimleriyle

oluşturduğu kodlamalarla yapılandığını belirtirken, gelişimsel bir yaklaşım yerine yapısal bir yaklaşımla değerlendirmektedir. Öznenin, imgesel ve simgesel düzleminin dışında kalan ve kişilikle ilintili süreçleri içermeyen bölümü gerçek düzlemdir. Lacan'ın Freud düşüncesinden farklı olarak ortaya koyduğu kavram olan ve bireyin parçası olan gerçek düzlem kısmıdır. Lacan, gerçek düzlemin, gerçeklikten farklı olduğunu, gerçek düzlemin tam anlamıyla bilinmeyen ve eksikliklerin olduğu bir düzlem olduğunu belirtmektedir. Gerçeğin yaşamda oluşumuna örnek olarak anne karnındaki bebeğin doğumu, yaşamı ya da ölümünü vermektedir. Gerçeklik ise imgesel ve simgesel düzlemdeki oluşumları ifade etmektedir (Tuzgöl, 2018).

Lacan, özellikle son on yılında çok önem verdiği gerçek düzlem, zamanla değişiklik göstermiş kavramlardan bir tanesidir. 1930'lu yıllarda gerçek kavramına ilişkin 'mutlak varlık' ve 'kendine-varlık' diye tanımlayarak ayna evresinin imgesel yapısına karşıt bir yapı olarak tanımlamıştır. 1950-60'lı yıllarda, gerçek düzlemle ilişkili olarak özellikle dil, gösteren ve sembolik düzlem yaklaşımını oluşturmuştur. 1954 yılında ise, verdiği seminerde hem imgesel hem de sembolik olana karşıt olarak 'daima yerinde kalan' olarak ortaya koyulan gerçek kavramı, önemli bir düzenlemeden geçirdiği kabul edilmektedir. Gerçek düzlem ne imgesel hayali bir evrende ne de sembolik yarasında kapalı kalmamaktadır. Lacan'ın ortaya koyduğu gerçek, dil kullanımı öncesi döneme karşılık gelmekte ve ihtiyaç-ıtki bağlamında ortaya çıkmaktadır. İtkiye oluşan durumlar (örn; bebeğin acıkması) bu gerçeklik düzleminde gelmektedir. Lacan'ın 70'li yıllarda ortaya koyduğu cinselliğe ilişkin düşünceleri de temellerini gerçek düzenden almaktadır. Gerçek, nesne ya da şey olmamakta, dile getirilmemekte, üzerine düşünülmemen ve sembolikleştirilmesi mümkün olmayan şey olduğu belirtilmektedir. Gerçek, imkânsız ve bu dünyaya ait değildir. Lacan, gerçeklik ise sadece sembolüğün alanına giren şeyin varlığından bahsedileceğini belirtmektedir. Bu bağlamda Lacan, öznenin sembolüğün alanında algıladığı her şeyin gerçeklik olduğunu belirtmektedir (Arıkan, 2013).

Lacan düşüncesinde gerçek düzlem, dış dünya yerine ruhsal dünyayı açıklayan bir kavramdır. Gerçek, dilin dışında olan ve sembolleştirilemeyen bir yapıdır. Lacan'a göre gerçek imkânsız olarak tarif edilmekte, simgesel düzene ve imgesel düzene dahil edilememekte ancak, bu iki düzeni çevrelemektedir. Lacan'a göre sembolleştirilemeyen gerçekten geri gelmekte ve sözleri sembolik düzende dışarıda tutulan ve gerçek düzenden tekrardan geri dönen psikotik kişilerde olduğu şekildedir. Örneğin ana rahmindeki bebeğin deneyimsiz ve konuşamayan, imgeler bile oluşturamayan deneyimleri gerçek olarak gösterilmektedir (Tuzgöl, 2018). Lacan psikanalizinde önem taşıyan sembolik, imgesel,

gerçek düzlem ve ayna evresi kavramlarının dışında arzu, Jouissance, babanın adı, nesne a, kesme gibi kavramlar öne çıkmaktadır.

Arzu kavramı Lacan psikanalizinde gereksinimden farklı olarak konumlandırılmaktadır. Bu bağlamda, açlık ve susuzluk gibi doyurulması mümkün olan şeyler gereksinim olmakla birlikte, Lacan arzuyu insani ihtiyaçların ötesinde bir şey olarak betimlemekte ve arzunun ‘insanın özü’ (Spinoza’dan etkilenmiştir) olduğunun altını çizmektedir. Lacan’a göre arzu, varoluşumuzun tam merkezindeki eksiklik ve bilinçdışının oluşmasındaki bu eksiklik duygusu olan arzuyu Lacan ‘fallus yoksunluğu’ olarak adlandırmaktadır. Bu bağlamda arzu, özne ve Öteki’nde sembolik düzende eşiklik yaratan şeyin dışavurumudur. Özne, toplumsal düzende ve sembolik açıdan Öteki sayesinde ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan öznenin Ötekine bağımlı olduğu söylenebilmekte ve bu açıdan öznenin de arzusunun Ötekinin arzusuna bağlı olduğu belirtilmektedir (Tuzgöl, 2018).

“Anne ile bebek arasında yaşamın ilk yıllarında bir bütünlük ilişkisi vardır. Anne için bebek kendi uzantısıdır ve fallustur. Ancak bu bir yanılsamadır ki ilerleyen süreçte annenin yokluğu bu ilişkinin yanılsamasını gösterir. Burada Lacan’ın anne için kullandığı timsah metaforuna geri dönmek gerek. Anne, ağzını açmış yavrusunu yutmayı bekleyen bir timsahdır ve biliriz ki yavru timsahlar tehlikeli bir durum sezdiklerinde anne timsahın ağzına sığınır. Ancak o ağız onları koruyup kapsayabileceği gibi beslenmek için ayırım gözetmeksizin yiyebilir de. Burada var olan şey annenin arzusudur ve çocuk annenin fallusu olmanın, varsaydığı eksiğini tamamlamanın, arzusunun nesnesi olmanın peşindedir” (Kıraç, 2020, s. 61).

Lacan’da diğer önemli kavram olan Jouissance kavramı, diğer dillere çevrilmekte zorluk yaşanan Fransızca bir kavramdır. Kelime, Jouir kökünden gelmekle birlikte, argo olarak boşalmak anlamı ve hukuki olarak ‘haktan istifade etmek’ anlamlarına gelmektedir. Lacan, Jouissance kavramını haz ilkesinin ötesine yerleştirmiş, Freud’un bahsettiği haz olan bedensel ve ruhsal boşalma ya da doyum anlamına gelirken, Lacan’da Jouissance kavramı, bir tatminin ötesinde bir dürtü olarak tatmini açıklamaktadır. Lacan bu kavramı gerçek düzlem ile ilgili araştırmalarında kullanmaya başlamış, kelimeyi zevk anlamında kullanmıştır. Lacan’ın ortaya koyduğu ‘Babanın Adı’ kavramı, oedipus kompleksinde ortaya çıkan baba ile özdeşleşmenin duygusal, doğru olduğu kabul edilen ve köklü bağ ile özümsemeyle bir baba biçimine dönüştürmektedir. Bu sürecin Freud’un bilinçsiz içsel sürecinden simgesel bir babaya doğru giden durumunu ifade etmekte, Lacan buna ‘babanın adı’ adını vermiştir (Tuzgöl, 2018).

“Ayna Evresi’ndeki çocuğun arzusu annesi için varlık olmak, fallus olmaktır, dedik. Bu arzu esasta coşku ile ele geçirilen varlığın onaylanmasının arzusudur. Çocuk adeta varoluşundan duyduğu keyfin onaylanmasını bekler annesinden. Ancak Babanın Adı ile toplumsal kültürel simgesel kodun dolayısıyla karşılaşır. Bu simgesel dolayımılandırıcıyı fallus olarak algılar.

Omnipotensi ona yakıştırır. Babanın idealizasyonunu, çocuksu omnipotens hayallerinin çöküşü koşullandırmaktadır” (Tüzünoğlu, 2004, s. 342).

Buradaki omnipotensi kavramı, mutlak kudreti çocuğun babaya yakıştırması anlamına gelmektedir. Çocuk baba kavramıyla aslında, kendi varlığını ispat eden bir annenin dışındaki bir gücü keşfetmiştir. Lacan için önemli olan bir diğer kavram ise arzuyla da bağlantılı olan ‘nesne a’ kavramıdır.

Nesne ilişkileriyle ilgili kuramda nesne kavramını eleştiren Lacan, nesneye ilişkin irdellemelerle yeni bir yapı oluşturmuş, buna ‘Nesne a’ adını vermiştir. Lacan, Freud düşüncesindeki her zaman yerine kullanılan ve ulaşılabilenin her zaman kayıp nesne olduğunu belirten düşüncesine katılarak, bireyin yaşamında ortaya çıkartılan bir nesneyle ilgili oluşan ilişkinin, Lacan kalıcı bir kayıp nesnesinin varlığından bahsetmiştir. Lacan bu düşünceden yola çıkarak, iyi ya da kötü nesne analizi yerine ilk kayıp nesne ile ilgili analiz yapmayı tercih etmiştir. Lacan’ın bu kayıp nesne kavramına yaklaşımı nevrozların psikanalitik tedavisinde farklı bir boyut kazandırmış, histerik kişinin arzusu, ötekinin arzu nesnesini, kendi arzusunun nesnesi haline gelerek oluşmasını örnek vermiştir (Tuzgöl, 2018).

“Lacan’ın histerik söylemine uyan bir durum olarak da hayatımızda sıkça rastladığımız ve çoğu zamanda bire bir muzdarip olduğumuz bir durumdur bu. Arzulanan şeyin bize vereceği tatmin ve tamlık duygusundan çok "arzulamanın arzulandığı" fakat tam olarak tamamlanamamanın (tam olamamanın) verdiği bir rahatsızlık ile ya ulaşamadığımız temel kayıp nesnenin yerine de geçmesi çabası ile bir nesneye yöneliş (bu tam da küçük a nesnesi olarak ifade edilebilir) ya da bize kendini "kendine ulaşılabilir hissettiren" sonuçta da bu yüzden "hem arzulanan hem de ulaşamadığı için bizi mutsuz kılan" bir ötekinin arzulanması hali. Burada Ötekinin arzusu varoluşumuz için Ötekinin söylemine ve var edişine muhtaç bir özne alanında yapılanmaktan kaynaklanmaktadır denilebilir” (Tuzgöl, 2018, s. 50-51).

Nesne a’daki imgesel olan öteki, Lacan düşüncesinde kişinin ve benliğin oluşumunda, bebeğin 8. Ayında başlayan ayna evresinde var olan ötekiyi tanımlamaktadır. Büyük harfle yazılan Öteki ise, sembolik düzende yer almaktadır. Sembolik düzen ve imgesel düzen arasında ayrım, imgesel düzen görsel ve işitsel olarak imgelerin var olmasıdır. İmgesel düzen ise, bütün yerine parçanın varlığıdır (bir gülüşün çizgisi, tırnak, bir melodi vb.). Bu bağlamda, nesne a parçalı, bütünleşmemiş ve bu nesnelerde akan arzu, ötekinin veya ötekine duyulan arzu olarak konumlanmakta, bu öteki özellikle anne ile anımlanmaktadır (Ümer, 2018). Lacan, Freud düşüncesinden yola çıkarak psikanalizi yeniden ele almış, bilinçdışının eklemlerini ortaya çıkarmaya çalışarak iç yapısı ve temel işleyişini görünür kılmaya çalışmıştır. Lacan, Freud’un kişilik gelişim aşamalarında her şeyi cinselliğe bağlamasına katılmamakla birlikte, bir nesne geliştirme kavramını öne sürmüştür. Lacan, psikanalizin tek nesnesinin ise bilinçaltı olduğunu belirtmekte ve yapısalcı dilbilim ile ilişkisellik kurarak bilinçaltını çözümlemeye çalışmaktadır (Bozpınar, 2019).

Psikanalitik kuram içerisinde Freud karşıtı görüşlere sahip bir kuramcı da Karen Horney'dir. Horney, Freud'un insan davranışını içgüdülere bağlaması düşüncesini kabul etmeyerek, davranış bozukluklarının nedenini aile içi sorunlara ve sosyokültürel olaylara dayandırmıştır. Horney, bireyin çevresiyle ilişkisinden geliştirdiği tepkileri bir örüntüye dönüştürerek davranışları oluşturduğunu, hayatın ilk döneminde sınırlı olan bu davranışların yaşam ilerledikçe çoğaldığını ve yetişkinliğe ulaşarak yaşamın karmaşık görünen tepki örüntülerine dönüştüğünü belirtmekte, bu bağlamda bireyin yaşamında geliştirdiği algı, duyu, düşünce, yargı, değer, amaçlarla ve bunların karşılıklı etkileşimlerle oluştuğunu vurgulamaktadır. Buna ek olarak Horney, Freud düşüncesinde ego olarak adlandırılan kişiliğin bölümünü yalnızca nevrozlu kişiler için kabul etmekte, egonun nevrozlu kişilerde görülen 'kişilik işlevlerinin bölümleştirilmesi' olgusunun bölümlerinden biri olduğunu ileri sürmektedir. Nevrozlu kişi, birbiriyle ilişkisi bulunmayan, fakat düzene girmeye çabalayan kişilik bölümlerinin topluluğu olduğu kabul edilmektedir (Gençtan, 1998).

Horney, Freud'un libido ile ilgili düşüncelerini eleştirmekte, dayanağının olmaması nedeniyle gerçek veri olarak kabul edilmeyeceğini belirterek, erojen* bölgelere ilişkin verilerin geçerliliğinin kuşkulu olduğunu ve insan ilişkilerini çarpık şekilde tanımladığını vurgulamaktadır. Horney, ilaveten Freud'un Oedipus kompleksine de ilişkin kendisinin de bu durumu gözlemlediğini ancak bu durumun biyolojik kökenli olmadığını düşünerek karşı çıkmaktadır. Horney'e göre, oedipus kompleksi cinsellik temelli değil, koruma, kusursuzluğa itme gibi anne baba tutumlarından kaynaklanmaktadır. Horney'in Freud'a karşı çıktığı bir diğer konu da erkek cinsel organına imrenme konusudur. Ona göre, kadınların da cinsellik konusunda bir özerklikleri bulunmakta, ancak kültürel olguların kadınlar üstünde büyük etkisi olduğundan bahsetmektedir (Gençtan, 1998). Bu noktada, Horney 'Kadınlardaki İğdiş Edilme Kompleksi' konusunda bir takım düşünceler ortaya koymuştur. İğdiş edilme cinsel organdan yoksun kalma anlamında kullanılmaktadır. Bu konuya ilişkin şu şekilde sorgulamalarla yola çıkmıştır;

“Birçok çocuk ya da yetişkin kadın, geçici ya da sürekli olarak, kendi cinselliklerinin acısını çekerler. Kadınların ruhsal yaşamlarındaki kadın olmaya karşı çıkma tutumundan kaynaklanan belirtiler, bu kadınların küçük birer kızken duydukları kâmiş özlemine bağlanabilir. Temelde bu bağlamda yoksun olma düşüncesi pasif iğdiş edilme fantezilerine yol açarken etkin fanteziler, göz dikilen erkeğe yönelik öç alma tutumlarından kaynaklanır. Bu formülasyonda, kadınların kendi cinsel organları yüzünden dezavantaj

*Erojen: Beyin, bedenin bulunduğu pozisyonu yine bu reseptörlerden gelen bilgiler doğrultusunda belirler. Bu reseptörler bedenin bazı özel bölgelerinde beyne daha özel sinyaller gönderirler ve cinsellik konusunda uyarırlar. Bu bölgeler erojen bölgeler olarak bilinir (<https://www.hurriyet.com.tr/mahmure/erojen-bolgeler-34395208> Erişim Tarihi: 18. 04. 2021).

duygusuna kapılmaları olayını, bunun kendi içinde bir sorun oluşturmalarına bakılmaksızın -belki de erkek narsistliği için bunun açıklama gerektirmeyecek denli açık olmasından dolayı- semptomatik bir olay olarak ele aldık. Yine de, şu ana dek yapılan araştırmalardan çıkarılan sonuç, -insan soyunun yarısının kendi cinselliklerinden hoşnut olmadığı ve ancak belli koşullar altında bu hoşnutsuzluk duygusunu yenebildikleri savı- yalnızca kadın narsistliği sorunu için değil, biyoloji için de doyurucu olmaktan uzaktır. Bundan dolayı şöyle bir soru akla gelmektedir Kadınlarda görülen ve hem nevrozların oluşumu hem de bütün pratik amaçlar normal olan kadınların kişilik oluşumu ve yazgıları üzerindeki olanca etkileriyle iğdiş edilme kompleksi türlerinin, yalnızca kamış özlemi yüzünden duyulan bir doyumsuzluk üzerine kurulup yerleştikleri doğru mudur?” (Horney, 1991, s. 38-39).

Bu sorgulamaların sonucunda Horney, kadında iğdiş edilme kompleksinin cinselliğin acısını çekme, kadın olmaya bağlı duydukları eksiklikler (küçük kızken duyulan penis özlemi) kadında yoksun olma düşüncesine neden olmaktadır. Bu yoksunluk, iğdiş edilme fantezilerine neden olurken, göz dikilen erkeğe karşı öç alma davranışına da neden olabileceği Horney tarafından öne sürülmektedir (Gençtan, 1998). Horney, Freud’un kadınlarla erkeklerin birbirinden ayrı kişilik yapısıyla hayata başladığı düşüncesinin doğru kabul etmediğini belirtmektedir. Ona göre; kültürel ve toplumsal etkilerle bu farklılıklar oluşmakta ve bir bebeğin cinsiyet anlamındaki kişiliği bu bağlamda oluşmaktadır. Horney, bu toplumsal ve kültürel etkileri hayatı boyunca irdelemiş, biyolojik faktörler yerine bu etkilerin bireyin yaşamını etkilediği sonucuna varmıştır (Gündoğdu, 2016).

Horney’in psikanalitik görüşünde bir diğer önemli durum anksiyetedir ve anksiyeteli bir bireyle karşılaşıldığında, ‘tehlikede olan nedir?’, ‘tehlikenin kaynağı nedir?’ ve ‘tehlikeye karşı kişiyi çaresiz kılan nedir?’ sorularına cevap aramak gerektiği belirtilmektedir. Horney, Freud’un anksiyete durumunu çözümleyemediğini ileri sürmektedir. Ona göre Freud, Oedipus Kompleksi ile bu durumu çözüme ulaştırmaya çalışmış, ancak anksiyetenin oluşumunda en önemli içsel nedenin düşmanlık olduğunu çözümleyememiştir. Horney, çaresizlik hissinin her durumda anksiyeteye neden olduğunu belirtmektedir. Buna ek olarak, Horney düşüncesinde nevrotik karaktere sahip bireyler bu anksiyete duygusunu ortaya çıkarmaya daha yatkınken, Freud tehlikenin temelini içgüdüsel gerilimin çokluğu ve süperegonun baskısının cezalandırması olarak açıklamaktadır. Freud’a göre, tehlike egoya saldırmakta, çaresizlik duygusu ise egonun yenilgisi ve egonun id ve süperegoya bağımlılığından kaynaklanmaktadır. Horney’e göre sağlıklı birey gerektiğinde başkasının isteğini kabul edebilmeli, savaşılabilmeli ve yalnız olmayı başarabilmelidir. Nevrotik kişi ise, bu davranıştan birini süreklilik haline getirerek yaşam şekli haline getirmektedir (Gençtan, 1998). Horney’in tüm bunları tanımlaması, psikanalitik tedavi yöntemiyle ilişkilidir. Çünkü

Horney, nevrotik kişilik ve anksiyetenin kişinin yaşamı üstünde etkili olduğunu belirtmektedir.

Horney'in Freud'dan ayrıldığı bir diğer önemli görüş ise, Freud'un ölüm ve cinsellik dürtüsünün birlikteliğinin mazoşist duyguları meydana getirdiğini ve bu duygunun bireyin kendisine ilişkin yıkıcı eğilimlerini engellediğini düşünmesiyle ilgili düşüncelerdir. Horney bu mazoşist duygunun, bireyin kendi varlığını ortaya koymadığında, kendini küçümsediğinde ve başkasına bağlanıp kendi varlığını reddedecek kadar ona boyun eğdiğinde ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu mazoşist duygu, anksiyete ve öfkenin çoğalmasına sebep olmakla birlikte, bireyi diğer insandan mantık dışı isteklere yönlendirmektedir. Bu birey acısını ve çaresizliğini düşmanca duygularının boşaltımı olarak kullanmaktadır. Bu düşmanca duygular sadistçe bir hal alıp çevreye de yönlenebilmektedir. Horney, bu sadist ve mazoşist duyguları nevrotik kişiliğin bir parçası olarak kabul etmekte ve nevrotik kişinin acılara gömülerek nefret ettiği kendi benliğinden kurtulmayı amaçladığını vurgulamaktadır (Gençtan, 1998).

Horney'in kişilik gelişim kuramında ise, kişilik gelişimi ilk çocukluk yıllarıyla sınırlandırılmamaktadır. Horney'e göre kişiliğin gelişimi her yaşta devam etmekte, çocukluk dönemindeki davranışlar yetişkin dönemi açıklamakta yeterli olmayabilmektedir. Horney tüm yaşamda gelişim devam etse de, Freud gibi ilk beş yılın bu süreç içinde en önemli dönem olduğu düşüncesindedir. Horney ayrıca kişilik gelişiminde sosyokültürel etkenleri öne çıkarmaktadır (Gündoğdu, 2016). Horney'in ortaya koyduğu kuramda ise ego, sahip olunan benlik, gerçek benlik ve idealize benlikten oluşmaktadır. "Freud'un ego olarak adlandırdığı kişilik bölümünün varlığını yalnızca nevrotik kişiler için kabul eder. Ona göre ego, nevrotik kişilerde gözlemlenen "kişilik işlevlerinin bölümleşmesi" olgusunun bölümlerinden biridir. Çünkü nevrotik kişi, birbiriyle bağlantısı olmayan, ancak bir düzene girmek için çabalayan kişilik bölümleri topluluğudur. Horney, ego ideali kavramının tanımında da Freud'dan ayrılır" (Gençtan, 1988, s. 238).

Horney'in kişilik kuramında, bireyin benliği, yaşantısı ve deneyimleri toplamı olarak; gerçek benlik. Hayatın devamlılığı ve uyumunu sağlayan; idealize benlik, narsizm kavramı ile de ilişkilidir. İdealize benlik, 'abartılı benlik algısı' olarak da adlandırılmaktadır. Horney'in ego kuramının temelinde, bebeklik döneminde yaşanan güvensiz dünya düşüncesi ve bu endişeyle ebeveynlerin denge sağlayamayan davranışlarının neden olduğu belirtilmektedir. Bebek tüm bunlarla, dünyayla iletişim sorunu yaşamakta ve bunun sonucunda eksiklik duygusunu yok etmek adına bebekte bir arzu oluşmaktadır. Bu bozuk ilişkiler ve güvensiz ilişkilerle 'benlik şişmesi-narsizm' yaşanmaktadır. Horney'e göre

narsist birey, sevmeye duygusunu kaybederek, bunun eksikliğiyle benlik saygısını yitirmektedir. Bunun sonucunda içsel dünyasında yitirdiği olgunluğu düzeltmek için diğer insanlara oyunlar oynamakta ama asıl doğasıyla ilişkisi kesildiğinden davranışları anlamını kaybetmektedir. Bu durumda bireyin bir karar alması söz konusu olmakta ve yaşamda bulamadığı sevinci sahte bir benlik inşa ederek değiştirmektedir. Bu benliğin başarısı uzun sürmemeye birlikte, birey kendisini ideal bütün benliği ile özdeşleştirmektedir. Bu doğrultuda, imge oluşumu yüzeysel imge olarak kalmamakla birlikte fark etmeden imgeye dönüşebilmekte, gerçek benlik olarak görülmektedir (Türkmen, 2019). “Horney, ego idealini, kendisini kabul etmeyen bir benliğin ulaşmak istediği ütopyik bir amaç olarak tanımlar” (Gençtan, 1988, s. 238-239).

Horney, düşüncesinde kişilik gelişimini incelerken nevroz ve yaşamdaki ilişkiler bazında ele almıştır. Ona göre nevrotik bireyler, baskıcı, fazla koruyucu, göz korkutan, değişken ve aşırı eleştirel olabilmektedir. Horney, nevrotik kişiliğin nedeni olarak erken çocuklukta biz olma duygusunun gelişmemiş olmasını ve güvensizlik (temel kaygı) duygusunu göstermektedir. Bu bağlamda bireyin kişilik oluşumu, sevgi ve onay, hayatı yönlendirme ortağı, güç kazanma, diğerinden faydalanma, saygınlık kazanma, hayranlık ve başarı kazanma, bağımsızlık ve kendine yeterli olma ve eleştiri karşısında kendini savunma gibi nevrotik gereklilikler üstünden şekillenmektedir. Horney, tüm bu açıklamaların sonrasında üç kişilik tipini önemli olarak nitelendirerek açıklamıştır. 1- çaresiz bireyin kendisini korumak adına diğer insanlara yaklaşan kişilik tipi olan ‘insanlara yakın davranan kişilik’. Bu kişilik tipi diğer insanların sevgi ve onayını almak için çabalamaktadır. 2- yaşamı düşman olarak algılayan ve ‘insanlara karşı davranan kişilik’. Bu kişilik tipindeki bireyler kendisini güçlü gösterme çabasında, her zaman kendisini haklı konumlandırmakta ve diğer bireyleri ezme çabası göstermektedir. 3- insanlara karşı mesafeli olma eğiliminde olan ‘insanlardan uzak kalan kişilik’. Bu kişilik tipindeki birey her konuda kendisine yetme çabasında, olumlu davranışlara gereksinimi reddeden ve evlilik durumunda eşlerine bile uzak duran bireylerdir. Horney’in önem verdiği bu kişilik tipleri, bireyin kendisi, ihtiyaçları ve narsizmini korumak üstüne kurulmaktadır (Türkmen, 2019).

Psikanalizde önem taşıyan diğer isim Erich Fromm, ortaya koyduğu psikanalitik düşüncelerde yaşamından izlerin de yoğun şekilde hissedildiği bir psikanalisttir. Fromm’un düşünceleri Neo-Freudçu olarak isimlendirilmekle birlikte, Freud’un kimi düşüncelerine katılırken kimi düşüncelerini yetersiz bulmuş ya da reddetmiş bir psikanalitik kuramcıdır. Fromm düşünceleri genel anlamda iyimser bir tavır sergilemeyle birlikte, onun düşüncesinde sevgi olgusu yapıcı bir unsur olarak kullanılmıştır.

Fromm'un 1926 yılında reddettiği dini inanç sistemleri, Budizm'e yönelmesine ve daha sonraları bu konuda psikanalitik araştırmalar ortaya koymasına neden olmuştur. Marksist düşünceye yakın olması Adorno gibi Frankfurt Okulu üyeleriyle ilişki kurmasını sağlamıştır. Özellikle, Adorno düşüncesinden insan konusunda ayrılmış, Fromm (1961); "insan özünün tanımlanmasının olanaksızlığına vurgu yapmak yerine Fromm, felsefi bir antropoloji nosyonunu kabul etmiştir. Ayrıca, insan doğasını, dünyayla kurulan ilişki sayesinde ve diğerleriyle etkileşim içerisinde yaratılan bir şey olarak" (Kiraz, 2017, s. 64) değerlendirmiştir.

Fromm, psikanalizi sosyal psikolojik anlamda irdeleyen düşünceleri ile öne çıkmakta, insanı konumlandırma girişimlerinde varoluşçu/fenomenolojik yaklaşım etkileri bulunmaktadır. Fromm'a göre insan tesadüfen belli bir zaman ve mekânda doğmakta, doğasından büyük bir ayrılıkla karşılaşarak dünyaya gelmekte ve doğadaki tüm canlılar gibi doğanın kanunlarına tabi olmaktadır. Fakat, hayvansal olarak var olan içgüdüsel uyum, insandaki öz farkındalık, mantık ve hayal etme yetisi sayesinde bozulmaktadır. Bu bağlamda, insan hayatının sınırlarını kavrayarak ve aidiyet duygusuyla başlangıcındaki tekliğe tekrar ulaşmasının mümkün olmamasıyla, bir aşkınlık duygusu yaşamaya başlamaktadır. Fromm'a göre varoluşun kendisi bireyden çözüm isteyen ve çözüm bulunması istenen büyük bir problemdir. Fromm, insanın doğasında var olan ayrılık duygusunun varoluşsal ikilemlerle ortaya çıktığını belirtmekte, varoluşun yaşamı verirken sürekli ölüm duygusu tehdidinin olması, bireyin duyarsız bir evrede insan olmakla eş zamanlı bir şekilde yalnızlık, bireysellik ve sosyal yaşamsal sorunlar yaşarken, varoluşsal problemini çözmesi imkânsız kıldığını belirtmektedir. Tüm bunlarla insan, ayrılık duygusunu engellemek için yönelim ve bağlanma nesnesi bulmakta, bu ihtiyaç duygusu insan olmadaki en güçlü kaynaklardan olup çeşitli şekillerde karşılanmaktadır. Fromm'a göre bu yönelim ihtiyacı, güçlü bir lider ya da tanrıya boyun eğme ile doyurulmaya çalışılmakta ve nesneye bağlanma ihtiyacını karşılamaktadır. Çocukluk döneminde ise, bu geride yatan dünyayla ilişki kurma arzusu ilkel bağlanma ile (anne, baba, din vb.) doyurulmaktadır. Kendi doğasına dönmek için yaşadığı bu durumla insan, Fromm' a göre bir bedel ödemek zorunda kalmakta, bu bedel ise onun aklını kullanması, sevmeyi bilmesi ve üretme yeteneğini tıkamaktadır (Wulf, 2005).

Fromm'un psikanalitik görüşlerinde hem Freud'a katıldığı hem de karşı çıkarak eleştirdiği (bu konuda 'Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları' kitabını yazmıştır) bilinmektedir. Bu bağlamda ortaya koyduğu ilk düşünce Freud'un bilinçdışına ilişkin düşünceleridir. Freud'un bilinçdışını sistemleştirmesi büyük başarı olarak kabul eden Fromm, Freud düşüncesinde yer alan çocukluk döneminde cinsel eğilimlerin bilinç

tarafından bastırılması ve düşünmek ile bastırılan çocukluk dönem cinselliği arasında olduğunu kabullenmesinin Freud'un düşüncesini sınırladığını belirtmiştir. Buna ek olarak Freud'un dönemin materyalist ruhunu yaşadığını, bu nedenle yalnızca psikolojik ve fizyolojik temelde değil aynı zamanda toplumsal olarak da bastırılan duyguların varlığından söz etmiştir. Fromm, bunun nedeninin Freud'un ve hastalarının geldikleri orta sınıfın Victoria dönemi ahlak anlayışı ile ilişkili olduğunu belirtmektedir. Fromm'un Freud düşüncesini eleştirdiği bir konu da hastalık belirtilerini, bastırılmış cinsel arzulardan kaynaklandığı düşüncesini genellemesidir. Fromm'un Freud düşüncesinde irdelediği diğer konu, Oedipus kompleksidir. Fromm, Freud'un bu düşüncelerinde anneye olan bağlılığın cinsel yönde olmasına ilişkin düşünceleri eleştirmektedir. Fromm'a göre çocuğun anneye bağlılığı cinsellik temelli değil, cennetsi duruma özlem ile alakalıdır (Fromm, 1991).

Fromm'un bir diğer önem verdiği ve üstünde düşünceler ortaya koyduğu konu ise sembollerdir. Fromm'a göre sembol dili insanlık tarihi boyunca meydana getirilen ortak dildir ve bu nedenle önemini kavramak ve anlamak gerekmektedir. Bu sembol dili, insan ruhunun gizli bilinmezliğini anlamada, gizli kalmış fikirleri anlamada önemli bir araçtır. Fromm'a göre modern insan sembol dilini bilmediğini hissetse de, bilmesi gereken ortak bir dil olduğunu vurgulamaktadır (Kiraz, 2017). From sembollerle ilgili;

“Acaba sembolün kendisi ile sembolize ettiği şey arasında ne gibi bir ilişki vardır?” Bu soruyu cevaplayabilmek için, sembollerin üç türe ayrıldıklarını bilmemiz gerekmektedir. Bunlar sırasıyla geleneksel, rastlantısal ve evrensel sembollerdir. Son iki tür, iç dünyamızı ve hislerimizi sanki algılarımızmış gibi açıklayabilen sembollerdir. Ve yine bu iki sembol türü, sembol dilinin tipik özelliklerine sahiptirler” (Fromm, 1992, s. 25).

Sembollerini bir dil olarak kabul etmesi Fromm'un, rüyaları bir sembol olarak kabul ederek bilinçaltına ilişkin anlamlar taşıdığını ileri süren Freud'un düşüncelerini incelemesine neden olmuştur. Fromm, Freud'un rüyalara materyalist tavrı nedeniyle akılcı olarak yaklaştığını, bu nedenle sembolik anlatımın farkına varamadığını belirtmekte ve Freud için sembolik dilin yalnızca cinsellik kökenli olduğunu vurgulamaktadır. Fromm, rüyalarda var olan sembolik anlatımın geniş olanaklara sahip olduğunu ya da çağrışımlarla doğan bir şey olduğunu altını çizmektedir (Fromm, 1991). Fromm “Rüyaların anlamlı olması demek, eğer anlayabilirsek, onların bize önemli mesajlar iletmeleri demektir. Rüyaların bir özelliğe sahip olmaları ise, rüyada hiçbir zaman gereksiz şeylerin görülmemesinden kaynaklanır” (Fromm, 1992, s. 39). Fromm (2014) rüyalarla ilgili olarak şunları da eklemektedir; “...rüyaların ortak özelliği, kişinin uyanık haline zıt bir şekilde, rüya esnasında mantık kurallarının geçerliliğinin olmamasıdır. Yani kişi, mantığını devre dışı bırakarak yalnızca hissettiği şeyleri yaşar” (aktaran Kiraz, 2017, s.64).

Freud, rüyaların içsel dünyadan gelen bir mesaj olduğunu, hatta iç dünyada bilinmeyen anlamaya götüren yolda rüyaların bir ‘kral yolu’ olduğunu belirttiği için kral yolu kavramı önem kazanmıştır. Freud rüyaları hastalıklı ve normal dışı davranışların motivasyonu olarak görmektedir. Fromm ise, rüyaların ruhun her faaliyetini yansıttığını belirtmektedir (Fromm, 1992). Fromm’un rüyalar ile ilgili görüşleri insan anlayışı ile şekillenmiş, sembolleri açıklama arzusunun da bu konuda etkisi olmuştur. İnsan anlayışı ile ilgili çözümlemeleri ile Marksizm’e olan ilgisi, onun feminizme ilişkin düşünceler ortaya koymasını sağlamıştır. Bu bağlamda, Fromm Marksist ve cinsiyet olgusuna değinmiştir. Tüm bunlarla birlikte Fromm, bir Frankfurt okulu üyesi olarak toplumsal cinsiyet çalışmalarını psikanalitik açıdan yorumlamış ve kuramlaştırma çabası içinde olmuştur (Kiraz, 2017).

Erik Erikson, ilk dönemlerinde psikanalitik kuram ve Freud’un ortaya koyduğu gelişim kuramını inceleyerek kabul etmiş, ancak çalışmalarını sürdürdükçe bu kuramı eksik bularak bireyin gelişimini dönem dönem incelediği kendisine ait gelişim kuramını ortaya koymuştur (Yılmaz ve Ölçer, 2018). Freud, ortaya koyduğu gelişim kuramında çocuğu psikolojik açıdan incelemiş, Erikson ise, Freud’un kuramına kültürel ve çevresel bakımdan katkılar sunduğunu belirtmektedir. Erikson’un Freud’un düşüncesini eleştirdiği nokta ise, Freud’un kuramında kişinin gelişimini çocukluk dönemine sığdırmasıdır. Erikson insanın kişilik gelişiminin yaşam boyu sürdüğünü belirtmektedir (Başal, 1995). Erikson, bireyin gelişim aşamalarında birçok dönüm noktası ve krizlerle karşılaştığını belirtmektedir. Freud’un gelişim kuramını eleştirirken Erikson, ‘psikososyal dönemler’ olarak tanımlamış ve Freud’un ele aldığı döneme ise ‘kimlik kazanmaya karşı rol karmaşası’ olarak isimlendirmektedir (Fincan, 2019).

Erikson, Freud’un ruhsal rahatsızlıkların kaynağını cinsel dürtüler olarak göstermesine de değinmiş ve cinsel dürtünün açılımını yapmaya çalışarak, dönemlere göre dürtüsel yaşantının rollerini açıklamaktadır. Erikson’un Freud’dan ayrıldığı bir diğer nokta ise, onun Freud’un aksine hasta kişiler yerine sağlıklı kişilerin kişilik gelişimiyle ilgilenmektedir. Bu bağlamda Freud, patolojik gelişim etiyolojisi* ortaya koymaya çalışırken, Erikson birey gelişiminin başarılı irdelemeleri ve sosyal açıdan ne şekilde evirildiğini incelemektedir (Başal, 1995).

Erikson’un üstünde durduğu bir diğer kavram, ‘kimlik bunalımı’ kavramıdır. Ona göre güçlü bir kimlik duygusu olmadığında birey kafa karışıklığı ve çaresizlik duygusu

* etiyoloji; neden bilim (TDK, 2013).

hissetmekte ve kimlik bunalımı yaşamaktadır. Bu durum her yaşta görülmekle birlikte, bireye süreksizlik duygusunu yaşatmaktadır (Anlı, 2016).

Freud'un kuramına göre, bireyin kişiliği id, ego ve süperegodan oluşmakta, gelişim evreleri ise oral, anal, fallik, gizil ve genital dönem olmak üzere beş döneme ayrılmaktadır. Erikson ise insan egosunu incelerken, ego gelişiminde psikososyal etkileri incelemiş, insanın psikososyal gelişim evresinde kendisine ve sosyal çevresine yeni temel davranışlar geliştirdiğini belirtmektedir (Başal, 1995). Erikson, egonun kişiliğin en güçlü ve bağımsız bölümü olduğunu belirtmektedir. Ego, kimlik oluşumunu sağlamak ve çevre üstünde egemenlik kurma arzusunu doyurmaya çalışmaktadır. Kimlik oluşumunun, biriciklik, bireysellik, gelecek, geçmişle bütünlük ve süreklilik duygularını da kapsadığını, bunun içsel ve karmaşık bir durum olduğunu belirtmektedir (Anlı, 2016).

Erikson, ego psikolojisiyle ilgili olarak, kimliğin oluşumunun bebeklikten başlayarak özdeşimlerle ve ergenlik dönemiyle söz konusu özdeşimlerin tekrar ele alınarak süreklilik kazanmasıyla ortaya koyulan bir psikososyal gelişim olduğunu belirtmektedir. Yani, kimlik oluşumu, çocukluk özdeşimlerinin bir yapısının yeniden özümsemesi olduğunu vurgulamaktadır. Erikson, bu süreçte bireyin toplum tarafından kabul edilmesinin öneminden bahsetmektedir. Erikson, bu düşüncede, toplumun kimliğin oluşumunda aynalayıcı bir kendilik nesnesine dönüştüğünü belirtmektedir (Çuhadaroglu Çetin, 2001).

Erikson'un diğer katkısı, Freud düşüncesinin tersine, kişilik gelişiminin ergenlikte durmadığı, aksine yaşam boyu devam ettiği yönündeki düşüncelerdir. Erikson, kişilik gelişim evrelerinde, olumlu olduğu kadar olumsuz içeriklerin de bulunduğu yönünde düşünceler ortaya koymuştur. Erikson, ortaya koyduğu gelişim kuramını 'oluşum epigenesis' olarak isimlendirdiği kavram ile açıklamaya çalışmıştır. Epigenesis gelişimi kuramında Erikson, insan gelişimini birbiriyle bağlantılı şekilde sekiz bölümde ele almıştır. Her bir dönem başarısı önceki dönemlerin başarısıyla ilişkilidir ve herhangi dönemde oluşan başarısızlıkla meydana gelen kötü davranış biçimleri, sonraki dönemlerde çevresel faktörlerle düzeltilenmektedir. Erikson düşüncesinde yer alan bir diğer fark ise yetişkin bireyin yaşantısını da dönemlere ayırarak incelemiş olmasıdır (Başal, 1995). Kişilik gelişimine ilişkin Ericson, bireyin kendini ve toplumsal etkileri temel almakta, içerisinde olunan her dönemin zayıf tarafları kadar güçlü taraflarının da olduğunu belirtmektedir. Bir dönemde yaşanan başarısızlık sonraki dönemlerde düzeltilmektedir. Freud ile kıyaslandığında, Ericson düşünceleri daha iyimserdir (Başal, 1995). Erikson'un kişilik gelişim evreleri ise şu şekildedir:

- 1- "Oral Sensory Dönem- Güvene Karşı Güvensizlik- (1 yaş),
- 2- Özerkliğe Karşı Kuşku Dönemi (2 ve 3 yaş),

- 3- Girişkenliğe Karşı Suçluluk Dönemi (4-5 yaş),
- 4- Becerikliliğe Karşı Aşağılık Duygusu Dönemi (6-11 yaş),
- 5- Kimlik Kazanmaya Karşı Rol Karışıklığı-Ergenlik Dönemi (12-18 yaş),
- 6- Yakınlığa Karşı Uzaklık Dönemi (Ergenlik Sonundan Orta Yaşa Kadar),
- 7- Üretkenliğe Karşı Durgunluk Dönemi (Yetişkinlik Dönemi),
- 8- Olgunluk Dönemi (Bütünlüğe Karşı Umutsuzluk Dönemi)” (Başal, 1995, s. 31).

Bu gelişim kuramına göre, ilk dönem olan ‘Temel Güvene Karşı Temel Güvensizlik’ yani bebeklik dönemi gelişimi Freud ile benzer şekillenmektedir. Bu dönem Erikson’da da oral bölge merkezli bir yapıdadır. Bu dönem bakım sağlayan anneye güven gelişmekte, bu ihtiyaçlar karşılanmadığında güvensizlik gelişmektedir. Kişilik gelişimindeki bir sonraki evre olan ‘Özerkliğe Karşı Kuşku ve Utanç’ evresi yani ilk çocukluk evresi, çocuğun tuvalet eğitimini aldığı ve bedensel kontrol sağladığı dönemdir. Bununla birlikte çocuk dış dünyaya da özerklik sağlamaya çalışmaktadır. Bu dönem özerklik ispatı adına anneyle güven ilişkisi ihlal edilebilmekte, bakım sağlayan özerkliği kabul ederse irade kazanılmaktadır. Bakım sağlayan katı kurallar uygulayıp özerkliği engellerse, yetişkinlikte kuşku ve suçluluk gelişmektedir. ‘Girişimciliğe Karşı Suçluluk’ evresi olan oyun çağı döneminde, egonun ustalığını sağlayan, yürüme, koşma gibi yetenekler gelişmekte, bu dönem çocuk cinsiyetler arası farkları keşfetmektedir. Bu dönem hemcinsi ebeveyn rakip olmakta ve çocuk bedenine rol model aldığı kalıplara ilişkin bir takım girişimlerde bulunmaktadır. Bu dönem katı kurallar koyulursa, çocuk kendi bedenine yönelik suçlulukla birlikte, insanlara yönelik korku hissedebilmektedir. Becerikliliğe Karşı Aşağılık Duygusu dönemi, okul çağına denk gelmekle birlikte, ergenlik dönemi öncesi sakin dönem yaşanmakta, akademik başarıya odaklanma, cinsel dürtüleri bastırma ve hemcinslerle vakit geçirme eğilimi görülmektedir. Bu evrede bireyin başarıları çalışkanlık duygusunu oluştururken, başarısızlıklar yetersizlik ve aşağılık duygusu yaratmaktadır. Bu dönem sağlıklı geçerse başarılı kimlik oluşumu sağlanmakta, ego önemli görevlerin tamamlayarak yetkinlik kazandığı duygusunu yaşamaktadır (Türkmen, 2019).

Erikson için en önemli dönem olan Kimliğe Karşı Kimlik Kargaşası dönemi, yani ergenlik dönemidir. Bu evrede bireyin kimlik duygusu gelişmekte, bu dönem başarılı şekilde atlatılamazsa birey kimlik kargaşası yaşamaktadır. Sonraki dönem, Yakınlığa Karşı Yalıtılmışlık yani genç yetişkinlik dönemidir. Bu dönem kimlik arayışı sonrası dönem olduğundan, kimliğin başka bireylerle ilişkisi ön plana çıkmakta, aşk, sevgi evlilik gibi düşünceler gelişim göstermektedir. Bireyin kimliği çok kırılgan ise izolasyon ve yalıtılmışlık gözlemlenebilmektedir (Türkmen, 2019). Bu dönemin temel özellikleri arasına kimlik

arayışı, istikrarsızlık, kendine odaklanma, arada kalma hissiyatı ve sonsuz olanaklar arzusu gibi durumların da eklenebileceği belirtilmektedir. Bu evrede aileden ayrılarak bağımsız kimlik edinme ve dış dünyayı deneyimleme fırsatı yaratmaktadırlar (Ümmet, Tekiner ve Erişten, 2019). Erikson'un kişilik gelişim kuramında yetişkin dönemini tanımlayan Üretkenliğe Karşı Durgunluk evresinde, çocuk sahibi olma isteği ve çocukları yönlendirme, ihtiyaçlarına cevap verme isteği olan, toplumda sorumluluk alınan dönemdir. Bu dönemde kendisine ihtiyaç duyulan yetişkin, üretkenlik eğilimi göstermekte, tersi olursa durgunluk kendisini göstererek kendine güven yitirilmektedir. Son evre olan yaşlılığa karşılık gelen Benlik Bütünlüğüne Karşı Umutsuzluk döneminde Erikson'a göre tüm aşamalar başarıyla geçmişse benlik bütünlüğü sağlanmakta, tersi biçimde umutsuzluğa kapılarak ölüm korkusunu hissetmektedir (Türkmen, 2019).

'Kendilik Psikolojisi' adında ortaya koyduğu düşüncelerini narsizm ile ilişkilendirerek ortaya koymuş çağdaş psikanalitik kuramcı olan Heinz Kohut, kendiliği 'self', benliği ise 'ego' olarak ele almış ve benliği, kendiliği açıklayan bir yapı olarak açıklamıştır. Kohut, kendilik psikolojisi ile düşüncelerini narsizm ile ilişkili şekilde ele almıştır. Kohut'un düşüncesinde kendilik, bireyin kendisini algılayışı ve kendisiyle ilgili olan imgelerin tümü olarak kabul edilmektedir. Ona göre, kendilik kapsayıcı bir örgütlenme biçimi, kişiliğin merkezi, algı ve girişimlerin odağıdır (Terbaş, 2004). Kohut, kendiliği kişinin kendine ilişkin algılarının tümü olarak tanımlamış, bu kendine ilişkin algıları da narsizm ile ilişkilendirerek açıklamıştır.

Kohut'un kendilik psikolojisi kuramında önemli olan narsizm kavramı, bireyin sağlıklı, bütünlüklü ve uyumlu kendilik oluşturmada normal bir durum olarak gelişimsel süreç olarak kabul edilmektedir. Kohut'a göre kendilik, bireyin kendi ve dünyaya ilişkin düşünceleri, duyguları ve davranışlarını içermesini ve içsel deneyimlerinin gerçeklikle uygun şekilde yönetmesini sağlamaktadır. Sağlıklı bir kendilik oluşumu ise, uyumluluk ve tutarlılıkla ortaya çıkmaktadır. Bu uyumluluk ve tutarlılık durumu, Kohut'a göre ancak narsizm ile oluşmaktadır. Kohut, narsizimin bireyin gerçekliğe uygun şekilde kendisine bakış açısı oluşturduğunu vurgulamaktadır (Akça, 2017). Kohut gelişimin bir parçası olan narsizmin hayat boyu izlerinin bireyde varlığını sürdürdüğünü belirtmektedir (Schmidt, 2019). Narsizm duygusu, bebekte, bebeksi saldırganlık, cinsellik ve haz ilkesi olarak adlandırılan birinci narsizm dönemi ile ortaya çıkmakta ve gelişen bir yapıyla varlığını sürdürmektedir. Bebeklik dönemindeki birey, birinci narsist dönemle kendisini mutlu ve bütünlüklü hissetmesiyle birlikte, annenin kısıtlı olmasını keşfederek hayal kırıklığı duygusunu hissetmektedir. Kusursuz hissedilen bu dönemin devamlılığı için kendine bağımlı

ve bir parçası şeklinde algıladığı, bakım veren tarafından karşılanacak ihtiyaçlar kendisini göstermektedir (Akça, 2017). Birinci narsist dönemde bebek ben-sen olgularını algılayamaz, cennet benzeri olan bu narsist dönem, ebeveyn başarısızlığı ile bölünmekte, bebek buna karşın ‘yeni mükemmellik sistemi’ yaratmakla ilgilenmektedir. Bu sistemde iyi şeyler benliğin parçası olarak tanımlanmakta, kötü her durum benliğin dışında konumlanmaktadır. Bu sayede narsistik benlik, bebeğin mutluluğunu korumakta, bu durum ‘büyülenmeci benlik’ olarak da adlandırılmaktadır. Bu dönem Freud’un ‘saflaştırılmış zevk egosu’ kavramına karşılık gelmektedir. Kohut’a göre birinci narsist dönem etkisini hiçbir zaman kaybetmemekte, bireyin tüm kişiliğinde kendisini göstermektedir. ‘Temel narsistik gerginlik’ (tonus) olarak da adlandırılan bu dönem kişiye benlik/nesne (benliğe hizmet eden ve benliğin devamlılığını sağlayan öteki yani kendilik nesnesi) ihtiyacına neden olmaktadır. Kohut’a göre, benlik narsistik libidoyu dağıtma ve ilkel dürtüleri olgunluğa dönüştürme görevini üstlenmektedir. Bu nedenle, narsizm gelişimi tamamlanmayan bir yapıdır ve yaşam boyunca gelişmektedir (Schmidt, 2019).

Kendilik ise Kohut’a göre; bebekteki iç potansiyellerin anne-baba beklentisiyle karşılaşma durumunda ortaya çıkmaktadır. Bebeklik dönemindeki kendilik zayıf ve şekil almamış biçimde, yapısı olmayan ve zamanda sürekliliği bulunmayan biçimdedir. Süreklilik ve esneklik kazanması için başkalarına ihtiyaç duymaktadır. Bu başkası ise, Kohut’un ortaya koyduğu kendilik nesnesidir (Çuhadaroğlu Çetin, 2001). Kohut’a göre bu nesne çocuğun hayatındaki önemli kişilerden biridir. Kendilik nesnesi, çocukta kaygıyı azaltma, benliğinin var olmasından kaynaklanan hazzı kendilik nesnesine gösterme, kendine olan güven duygusunu sağlama gibi işlevlere sahiptir (Terbaş, 2004). Kendilik nesnesi ilk dönem anne olmakla birlikte diğer dönemlerde bu nesne farklı kişi (baba, dede, babaanne, öğretmen, romantik, partner vb.) olabilir. Kendilik nesnesi ihtiyaçları ise, aynalanma, idealleştirme, ikizlik ihtiyacı olarak isimlendirilmektedir (Akça, 2017). Kendilik nesnesi ihtiyaçları aynalanma, idealleştirme ve ikizlik ihtiyaçlarına sahipken, kendilik kuramı ise büyülenmeci kendilik ve idealleştirilmiş anne baba imagosu olmak üzere iki noktadan incelenmiştir.

Kohut, narsistik kişilik bozukluğunda ortaya çıkan kendilik nesnesi aktarımını irdelemiştir. Bu bağlamda, iki ayrı noktayla kendilik kuramını ele almıştır: büyüklenmeci kendilik ve idealleştirilmiş (ülküleştirilmiş) anne-baba imagosu. Büyüklenmeci kendilik, çocuğun büyüklenmesi ve teşhir davranışını, anne ve baba tarafından taktir görmeyi beklemesini açıklamaktadır. İdealleştirilmiş anne/baba imagosu, çocuğun anne ve babasını güçlü görerek güven duygusu yaşaması, hayranlığı ve yakınlık duygusunu açıklamaktadır. Bu duygulardan yola çıkarak, kendisini kusursuz olarak tanımladığı kendilik nesnesinin bir

parçası olarak kabul etmekte, güçlü ve güvende hissetmektedir. Ebeveynin çocuğun yaşına uygun şekilde verdiği aynalama cevaplarla ise, çocukta büyüklenmeci kendilik anlayışı oluşturmaya başlayarak kendiliğin bir noktası olan ihtiraslar oluşmaya başlamaktadır. Bu noktanın işlevi, amaçları, bedensel ve zihinsel etkinliklerle zevk alma duygusunu, çocuğun kendisine saygısını sağlamaktadır. Çocuk idealleştirilmiş güçlü kendilik nesnesinde herhangi kayıp (ölüm ya da hastalık gibi) yaşamazsa, idealleştirilen anne/baba işlevleri içselleştirilerek ikinci kutup olan idealler noktası oluşmaktadır. İdealleştirilmiş anne/baba imagosu, idealler ve değerlerin oluşumu, bunları gerçekleştirmek için çabalama, dürtü kontrolü ve gerginlik anlarında kontrol sağlama gibi davranışları sağlamaktadır. 1984 yılına geldiğinde Kohut, bu iki noktaya yetenek ve beceri noktasını da eklemektedir. Bu noktada, yetenek ve becerilerin düzgün şekilde kullanılmasının bütünlük hissi yarattığını ve kendiliğin bütün ve tam olduğunda yaşanabildiğini vurgulamıştır (Terbaş, 2004). Bu dönemde çocuğun bu idealleştirdiği kişiye bağlanması, kendisini bu kişinin bir uzantısı olarak nitelendirmesi, birinci narsist dönemi atlatarak kaybettiği mutluluğa ulaşması anlamına gelmektedir (Akça, 2017).

İdealleştirilmiş anne baba imagosu, bebeğin birinci narsist dönemde ebeveyne yansımaları olarak kabul edilmektedir. İdealleştirilmiş anne baba imagosu, oedipus kompleksi öncesinde, benlik oluşurken kaybolmaktadır. Oedipus kompleksi döneminde yaşanmış olan bu kayıp, süperegounun oluşumunu sağlamaktadır. Çocukta, nesnelerin idealleştirilmiş imgeleri içe aktarılmakta, bu durum süperegounun bir parçası ego idealini meydana getirmektedir. Bununla ilişkili olarak, idealleştirilmiş anne baba imagosunu sınırsız güçlü, her şeyi bildiği kabul edilen ve kusursuz olarak algılamının, var olan süperegounun değer ve standardı olduğu belirtilmektedir (Schmidt, 2019).

Kendilik nesnesi ihtiyacı olan aynalanma gereksinimi dürtüsüyle bebek, kendiliğine normalden fazla bir değer biçmekte, bu nedenle büyüklenmecilik ve mükemmel olma duygusunu yaşayarak, mükemmelliğini onaylatmak istemektedir. Bu bağlamda, Kohut ayna aktarımı ihtiyacı döneminin, bebeğin kendiliğine yönelerek olumlu şeyleri kendisine, olumsuzları başkalarına yüklediği bir dönem olduğunu ve bu dönemde ‘narsistik kendilik’ ya da ‘büyüklenmeci kendilik’ yapısının olduğunu belirtmektedir (Akça, 2017). Kohut, aynalanma sürecini ‘transmuting internalization’ olarak adlandırmaktadır. Bu süreçle içselleştirme döneminde, çocuğun kendiliği kalıcı bir ruhsal yapı olarak geliştiğini belirtmektedir. Kendiliğin gelişimi ise kendilik nesnesinden farklılaşmayı ve uzaklaşmayı sağlamaktadır. Bu çocukta anneden bağımsızlaşarak özgürlük duygusunu geliştirmektedir (Çuhadaroglu Çetin, 2001).

Aynalanma dönem, başarılı geçip, yaşanan hayal kırıklığı ile gerçeklik benliğe uygulanırsa, çocuk var olan gücünü ve sınırlarını fark etmektedir. Aynalanma gerekliliği travmatik olacak kadar yaşanırsa, çocuk büyülenmeciliği onaylayan bir şahide sahip olamayacak ve böylelikle teşhirci narsizm duygusu narsistik kendilikte kalacaktır. Narsizmin gelişiminde sorun çıkaran bu durum, bireyin ilkel şekilde kalmasına ve benlikle ilişkilendirememesine neden olmaktadır. Kendilik psikolojisinde yaşanan ikizlik ihtiyacı döneminde çocuğun ihtiyaç ve yetenekleri de ortaya çıkmaktadır. Bu dönemde çocuk, kendisinin yeteneklerini kabul eden ve kendisini ait ve ilişkili hissedeceği bir kişiye (öteki) ihtiyaç duymaktadır. Bu ihtiyaçla, gelişimsel açıdan önemli olan doyurulma ve hayal kırıklıkları yaşanmasının bu narsist dönem için gerekliliği belirtilmektedir. Kohut’a göre, bu dönem çocuğun gerçeklikle karşılaşarak gerekli miktarda hayal kırıklığı yaşaması, kendiliğin meydana gelmesini sağlamakta ve bunun sonucu benliğe uyarlamaktadır. Bu hayal kırıklığının düzeyini önemseyen Kohut, travma yaratacak düzeyde ya da yeterince etki yaratacak kadar olmamasının kendilik oluşumunu kötü şekilde etkilediğini belirtmekte ve çocuğun gerçekliğe uygun olmayan içsel duygular geliştirerek, süreksizlik ve parçalanmışlık yaşayarak birinci narsist dönemde kalacağını vurgulamaktadır (Akça, 2017).

Kohut’un sanatsal yaratıcılıkla ilişkili düşünceleri ise, psikanalizin sanatsal yaratıcılığı arttırdığı, sanatçı olma arzusu hisseden bireyin psikanalizle ilgilendiğinde bu tutumun farkına vardığı yönündedir (Maçkalı ve Gülöksüz, 2014). Buna ek olarak Kohut, sanatsal ürünün bir kendilik nesnesinin niteliklerine sahip olarak, sanatçının kendiliğinin bütünlüğünü oluşturduğunu belirtmektedir. Bunun nedenini, duygularını aktardığı eserle, sanatçının arasında ortaya çıkan yaşantısal bağ olarak göstermekte, ruhsal ihtiyaçların ve gereksinimlerin yaratıcılıkla sanatsal nesneye aktarılması olarak göstermektedir (Cantekin ve Atalay, 2020). Bu bağlamda Kohut (2004) şu açıklamaları yapmaktadır; “... sanatçı için sanat yapıtının bebek için anne ya da anne için bebeğin gördüğü işleve benzer bir işleve sahip olduğu söylenebilir. Yani sanatçı için kendi yapıtı, anne için bebek neyse odur: Aynalayıcı kendilik nesnesi” (aktaran Gökçe 2016, s. 1233).

Kohut’un anne olarak konumlanan kendilik nesnesi kavramı, psikanalizde anne-çocuk ilişkisinin önem kazanmasına neden olmuş, anne-çocuk ilişkisini Kohut gibi irdelen bir diğer kuramcı ise Melanie Klein olmuştur. Klein, ortaya koyduğu düşüncelerle ‘Kleinci Okul’un kurulmasına neden olmuştur. Klein’in ortaya koyduğu ‘Nesne İlişkileri Kuramı’ psikanalitik düşünceye büyük katkı sağlamıştır. Klein “kendini sadık bir Freud yorumcusu olarak sunmakla beraber klasik kuramdan önemli ölçüde uzaklaşmıştır. Klein’in çalışmaları çocuk psikanalizlerine dayanır. Aslında psikanalizi çocuklarda gözlenen ruhsal

bozukluklarda kullanmaya girişen ilk analistlerden biridir” (Klein, 1998, s.7). Klein, Freud’un tersine, içgüdüyü, doğumla başlayan, insanın evriminden gelen, fanteziye dayanan içsel nedenlere bağlamıştır. Ona göre bebeklikle birlikte, bireyin içgüdüyü tatmini nesne ilişkisiyle sağlanmaktadır. Klein’in içgüdü kavramını Freud’un dürtü kavramına karşılık gelecek şekilde kullandığı da belirtilmektedir. Freud düşüncesinde dışsal ve toplumla ilişkili tabulara ve ailenin yasaklayıcı davranışlarıyla ilişkilendirilen düşünce, Klein düşüncesinde nesne ilişkisi olarak ele alınmış ve bu gelişimin bir sonucu olarak konumlandırılmıştır. Klein düşüncesinde, üstben gelişimiyle, saldırganlıkla nesne ilişkisi ve libido ilişkisinin bütünleşerek ve bu ikili nitelik kazanmayla birlikte iyi nesne karşısında saldırganlığın suçluluğunu uyandırmaktadır. Klein bu dönemi Freud kuramındaki oral döneme eş değer olarak kabul etmektedir (Klein, 2011).

Klein’in nesne ilişkileri kuramında, bebeklik döneminde bireyin içsel çatışmalar, saldırganlık, yamyamsı dürtü, ilkel yok edilme/zarar görme korkularıyla başa çıkmak adına ilkel kendini koruma eylemleri gerçekleştirdiklerini belirtmektedir. Bu bağlamda bebeklerin, ‘paranoid/şizoid konum’ ve ‘depresif konum’dan geçtiğini belirtmektedir. Konum kavramı, kişisel anksiyete, savunma ve içsel nesne ilişkileri bulunan benlik örgütlenmesi olarak ele alınmıştır (Göka, Yüksel ve Göral, 2006). Klein bu dönemlerin sıralı ya da tek defa olmadığını defalarca tekrar edebileceğini belirtmektedir (Gündoğan, 2016). İki durumda da motiv oluşturuç güç saldırganlıktır ve bebek nesneleri bölüm bölüm yaşamakta ve ilk bölüm nesne anne memesi olmaktadır. Bebeğin yaşamında birincil olan anne memesi, saldırganlık ve başka dürtüler için fantezi dünyasının imgelerinin toplandığı bir mekân haline gelmekte olduğu belirtilmiştir (Göka, Yüksel ve Göral, 2006). Ona göre, ‘paranoid şizoid’ 0-3 ay arası bebekte saldırgan dürtüler ve kötü yönleri azaltmak adına yansıtılmalı özdeşimle, kendisini savunmak için, nesneye (anneye) yansıtmaktadır. Bu dönemde bebeğin bölme mekanizması kendilikteki iyi ve kötü tarafları bölerek kötü taraflarını anne memesine yansıtmaktadır. Bunun sonucunda bebeğe yalnızca iyi yönleri kalmakta, kötü yönler anneye aktarıldığı için bu dönemde anne kötü olarak konumlandırılmaktadır. Sonraki dönem 3-6 ay arası depresif dönemdir. Bebek bu dönemde, benliğini ve nesnelerin temsillerini kavramayla birlikte, iyi ve kötünün bütünleşmiş görüldüğü dönemdir. Bu nedenle bebek, önceki dönemde anneyi kötü olarak konumlandığı için suçlulukla birlikte depresif hissettiği dönemdir. Bebeğin zamanla saldırgan ve cinsel dürtüleri anneye yönlendirmeye başlaması da, bebeğin ikilem yaşamasına neden olduğu belirtilmektedir. Buna ek olarak, anne hem sevilen hem de cezalandıran olduğu için bebek çift değerlilik yaşamaya da başlamaktadır (Gündoğan, 2016).

Klein'e göre yansıtma özdeşim ile anneye yansıtılan parça geri alınmakta, bebek onunla özdeşleşmektedir. Bu davranışta amaç, kötü yönden kurtulma ve karşısındakine zarar vermektir. Bu farklı olarak o kişiye hükmetme ve onun üstünde kontrol sağlamaktır. Bu bağlamda incelendiğinde yansıtma özdeşimin yansıtmadan daha ilkel bir düzen olduğu belirtilmektedir. Yansıtma, içsel kötülüğün başkasına aktarılmasıdır, yansıtma özdeşim karşısındakini istenilen biçime (hükmetme) getirme çabasıdır. Kurama göre, yansıtmanın ana düzeneği 'bölme' (splitting) olarak isimlendirilen savunma düzeneğidir. Bu dönemde iyi/kötü anne ve iyi/kötü ben imgeleri bebeğin ruhsal yapısında ayrı tutulmakta, bebek bölme yapmaktadır. Anneyle yaşanmışlıkları çoğaldığında (anne yetersizliği ya da aşırılığı nedeniyle kırılma/bozukluk oluşmazsa) bölme işlemi, iyi ve kötüyü birlikte algıladığı ben ve anne algısına dönüşmektedir. Oedipus kompleksi dönemi öncesinde bu bölme işlemi, kendisini benlik ve nesneye ait olan kötü yönlerden korumasını sağlamaktadır. Bu dönem bölünen ve ayrı tutulan parçalar ötekine atfedilmektedir (Göka, Yüksel ve Göral, 2006). Depresif konumda bebek anneyi iyi ve kötü davranışların toplamı olarak, yani bir bütün olarak görmeye başlamakta, bu kavramla birlikte geçmişte anneyi kötü konumlandırmış olmanın suçluluğu yaşanmaktadır. Bu dönemde çocuk kendisini de anne gibi bir bütün olarak algılamaya başlamaktadır (Göka, Yüksel ve Göral, 2006).

Klein'in kuramında yaygın şekilde kullanılan saldırganlık kavramı ise, insan ruhunun ilkel ve vahşi yönlerini açıklamak adına, 'id psikolojisi' ile ortaya koyulmuştur. Klein, insanda ortaya çıkmaya çalışan arkaik duyguları (bilinç dışında yatan duyguların ilkel yönleri) bir yorum çalışmasıyla ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Klein, 2011). Klein, bebeğin anneye saldırganlığının parçalarını ve bu dürtülerin bebek tarafından sonraları içselleştirdiğini düşünmektedir. Ona göre bebek dışkıladığı her defada, kendisinin ruhsal nesne olarak konumlandığı anne ile ilişkili şekilde gerçekleştirmektedir. 'Yansıtma'nın en ilkel hali bu döngüde işleyişe girmektedir. Bu bebeklik dönemi, meme annenin tamamı gibi algılanmakta, memeyi emmek ve içindeki tehlikeli ve istenmeyen parçaları anneye aktarma ikileminde kalmaktadır. Bu bebek için yaşamsal bir durumdur, meme yani anne bunu sağlayan araçtır. Klein, anne ve bebek ilişkisine gerçeklik bağlamı yerine bebeğin düşsel dünyasından bakmakta ve bu dünyada saldırganlık dürtüsünü ön planda tutmaktadır. Ona göre, insanın davranışsal nedenleri bebeklikte anne ile ilişkide yatmakta, saldırganlık ve güç ilişkisi, o dönemde sonraki dönemlere yön vermektedir. Bu saldırganlık dürtüsü, hayatta kalma savaşında, egemenlik kurmak için kullanılmaktadır (Göka, Yüksel ve Göral, 2006).

Klein'in ortaya koyduğu düşünceler, karakterin patolojisini ve erken dönemin içsel psikik yapısının çözümlenmesine dayanmakla birlikte, şizoid patoloji ve kuralcı şizoid

tecrübeyi analiz etmeye yönelmiştir. Klein'in söz ettiği şizoid, bölme anlamına gelmekte, bebeğin içsel dünyasında oedipus dönem öncesi, algılamada parçalama/bölme uygulamasını açıklamaktadır. Bebekte var olan iyi/kötü algıların ve içselleştirmelerin ayrılması olan bölme (şizoid) dışa yansıtma (projeksiyon) ve içe yansıtma (introjeksiyon) ile bebeğin kaos durumundaki içsel dünyası düzenlenmektedir. Klein'in şizoid bozukluğa bu kadar değinmesine karşın, şizoid kişilik bozukluğu temel özelliklerini açıklamamış, bölme mekanizması (şizoid manevra) içerdiğini iddia ettiği, bebeğin oedipus dönemi öncesine yönelmektedir (<http://www.psikoterapi.com/icerik/makaleler/page/25/> Erişim Tarihi: 07. 05. 2021).

Klein'in en önemli yapıtlarından biri olan 'Haset ve Şükran', nesne ilişkileri kuramıyla ilişkilidir. Haset bebeklik döneminde bebeğin arzuladığı şeyin bir başkasında olması ve bundan memnun olması, bebekte saldırgan ve yıkıcı bir duygu oluşturmaktadır. Bu arzu bebeğin oral yönden doyurulma arzusudur ve oluşan haset duygusu, bebekte arzulanan şeyin alınması isteğine ya da yok edilmesi arzusuna dönüşmektedir. Bu bağlamda haset duygusunun bebeklikten başlayarak tüm yaşamda olan yıkıcı bir duygu olduğu Klein tarafından vurgulanmakta, ancak, bu ilk haset duygusu sonraki dönemlerde görülen haset duygusundan farklı olduğunun da altı çizilmektedir. Klein haset duygusuna ilişkin, bu duygunun ölüm arzusunun erken dönem belirtisi olduğunu, çünkü yaşamak için mecbur olunan nesnenin (meme) yok edilmesi duygusunun bunun göstergesi olduğunu belirtmektedir. Bu dönem yaşanan yoğun haset duygusu, sonraki dönemlerde aşırı şekilde idealizasyon, suçluluk kendiliğin değersiz görülmesine neden olmaktadır (Tuna, 2018).

Klein, nesnelerin iyi ve kötü olarak ikiye bölündüğünü ve içe atıldığını belirtmiş, erken bebeklik dönemindeki kısmi nesne, Freud düşüncesinde de anne memesi olarak kabul edilmektedir. Bu meme bebek acıktığında kendisini doyuruyorsa iyi meme, yok ise kötü meme olarak konumlandırılarak belleğe depolanmaktadır. Bu bağlamda, nesne ilişkileri kuramına göre memenin iyi meme kötü meme olarak konumlandırılması gibi benlik de şekillenmekte, iyi ben ve kötü ben olarak ayrılmaktadır. Bu dönemde yaşanan, ölüm ya da terk edilme gibi durumlarda, yaşanan içe atma, Klein'de de Freud'da olduğu gibi savunma sistemi olarak kabul edilmektedir. Klein buna ek olarak bebekteki bu saldırgan dürtünün yatıştırma görevini üstlendiğini belirtmektedir (Göka, Yüksel ve Göral, 2006). Oral dönemde bebeğin doyum sağlayamaması, ileride bağımlı olan, insanlara güvenmeyen, kendini önemsemeyen bir birey olmasına neden olmaktadır (Gündoğan, 2016). Klein, bebeklik döneminde olumlu açıdan içsel nesneler geliştirilmediğinde manik/depresifin geliştiğini belirtmektedir. Bu bağlamda depresif kişilerin bebeklik dönemi geçici depresif konumu

aşamadıkları belirtilmektedir. Bebeklik döneminde bebek, yıkıcılığı ve hırsları nedeniyle inandığı nesnelerin (olumlu nesneler) yasını tutmaktadır. Bunun sonucu yitirilen objenin yası tutulurken, içselleşen kötü nesneleri uzaklaştırmaya çalışmaktadır. Depresif kişiliğe sahip bireyler, yıkıcı dürtüyle kendi ebeveynini yok etmenin pişmanlığıyla kendisini değersiz görmektedir (Ünal ve Çam, 2005).

Klein, haset ve şükran kavramlarına ilişkin, bebeğin tersine hiç engel olunmadan arzu nesnesine (anne memesi) kavuşarak beslenme sağladığı durumda, kaygıyla baş etme hissini hiç yaşamayacağını belirtmektedir. Bunun sonucunda bebekte yaratıcılık, kendisini geliştirme ve güçlenme duyguları hasar almaktadır. Eğer bebek, dengeli bir şekilde beslenir, yeterince doyum ve haset duyarsa, şükran duygusunun gelişimi başlamaktadır. Klein'in psikanalitik düşüncesinde şükran duygusunun önemi bulunmaktadır. Klein şükran duygusunu haset duygusunun karşısına koyarak denge sağladığını belirtmektedir. Şükran duygusu bebekte, sevgi ve haz duygularını oluşturmaktadır. Şükran duygusuyla haset duygusu dengeli şekilde yaşanırsa, bebek ileride kendisini seven içselleştirdiği bir nesne oluşturmaktadır (Tuna, 2018). Klein'in düşüncesinde genellikle haset düşüncesiyle karıştırılan bir kavram olan kıskançlık kavramına ilişkin ise kıskançlık duygusunda üç ana kişilik yapısı rol oynamaktadır. Bebek bu dönemde babanın, anneyi ve memeyi kendisine sakladığını düşünerek oedipal döneme geçmekte ve haset düşüncesine kıskançlık duygusu da eklenmektedir. Bebek için memeye ulaşamamanın sebebi babadır. Bunun sonucu bebek, öfkeyi anne yerine suçluluk duygusu bakımından daha kolay olan babaya yönetmektedir. Klein, bu durumla birlikte haset duygusundan farklı olarak kıskançlık duygusunun anne yerine babayı yok etmeye yönelik bir duygu olduğunu belirtmektedir. Kıskançlık duygusu gelişimsel olarak bakıldığında haset duygusundan sonra gelmektedir (Tuna, 2018).

Psikanalitik kuramda bir uzantı olarak gelişmiş bir kuram da 'Ego Psikolojisi' kuramıdır. Freud sonrası, onun ortaya koyduğu yapısalcı kişilik kuramını geliştiren kimi psikanalistler, 'Ego Psikanalistleri' olarak anılmaya başlamıştır. Bu kuramında öncüsü, Freud'un kızı Anna Freud olarak kabul edilmekte, sonrasında Eric Ericson, Heinz Hartman, Edith Jacobson ve David Rapaport ise kuramın önemli gelişimini sağlayan isimlerdir. Bu kuram, Freud'un tespit ettiği savunma mekanizmalarından en çok baskı (repression) üstünde durmasını bir eksiklik olarak görerek, diğer savunma mekanizmalarını açıklamayı ve genişletmeyi hedeflemiştir. Bu bağlamda, ilk olarak Anna Freud, 1936 yılında 'Ego ve Savunma Mekanizmaları' isimli araştırmasında, bu savunma mekanizmalarını genişletmeye odaklanarak, bu çalışmada dokuz savunma mekanizması açıklamış, egonun savunma yapısını anlamının, tedavide de önem taşıdığını vurgulamıştır (Gençtan, 1988). Ego

Psikolojisi kuramında, Anna Freud'un Ego Psikolojisi düşüncelerine ilişkin Anlı şunları belirtmektedir;

“... egonun başlangıçtan itibaren idden farklı bir yapı olduğunu öne sürmüştür ve bu sav ile klasik psikanalizden ayrılmıştır. Bu kuramda ego, ilk defa bütün kimlik duygumunu düzenleyen ve bilinçdışı çatışmalardan bağımsız bir kısmı da olan bir yapı olarak tanınmış ve egonun iki temel özelliği, “savunma” ve “uyum” olarak ele alınmıştır” (Anlı, 2016, s. 287).

Ego psikolojisi psikanalistleri idden gelen arzuları çıkarma peşinde olmamış, tedavi sürecinde karşı direnç olan egonun geliştirdiği savunma mekanizmalarını tedavide kullanmayı amaçlamışlardır. Anna Freud, Ego Psikolojisi kuramında, merkezi içsel dürtülerden ego savunmasına kaydırmış, bu bağlamda, dinamik psikiyatrinin ilgisi de nevrotik belirtilerden karakter patolojisi üstünde durmaya başlamıştır (Gençtan, 1988). Ego Psikolojisi kuramına göre, ego dış çevreyle tüm ilişkileri şekillendirmekte, kimlik oluşumunu sağlamaktadır. Bu bağlamda kurama göre egonun önemli işlevleri şu şekilde sıralanmıştır;

- Gerçeği değerlendirme
- Niyet edilen bir davranışın uygunluğunun ve olası sonuçlarının farkında olma
- Dünya ve kendilik gerçeği sezgisi
- Dürtülerin ve duyguların düzenlenmesi ve kontrolü
- İnsanlarla ilişkilerin düzenlenmesi
- Düşünce süreçlerinin düşünceyi yönlendirme ve düşüncenin devamlılığını sağlama konusundaki yeterlilikleri
- Bilinç öncesi ve bilinç dışı içeriklerin farkında olma ve yaratıcı düşüncelerin ve uyum potansiyelinin artması Savunma mekanizmalarının kullanımı
- Çeşitli seviyelerde uyaranlara verilen yanıtın doğası
- Algı, sezgi, duyum, düşünme, dil, motor gelişme, kavrayış, öğrenme, zekâ, bellek, alışkanlık haline gelmiş davranışlar, öğrenilmiş karmaşık beceriler, hobiler ve ilgi alanlarının düzenlenmesi
- Birbirlerine zıt olan tutum, değer, duygu, davranış ve kendilik temsillerinin bütünleştirilmesi
- Çevreyle olan mevcut etkileşim yeteneğinin derecesi
- Kişinin başarı beklentisi” (Anlı, 2016, s. 287).

Ego Psikolojisi kuramında önem taşıyan savunma mekanizması ise, yeni duruma alışma çabası ve psikolojik yıpranma karşısında kendini korumak gibi iki zorlu durumda ortaya çıkmaktadır. Birinci grubun savunma mekanizması sürekli konuşmak ve ağlamak gibi davranışla, psikolojik onarım mekanizmasıdır. Diğer grup, can sıkıcı durumu görmezden gelmeye çalışmak ya da kendini haklı çıkarma çabasında nedenler bulmaya çalışarak, insanın psikolojisinin zarar görmesine ya da değersizleşmesine karşı koruyan ego savunmasıdır. Bu bireyde psikolojik bütünlüğü ve dengeyi sağlamaktadır. Savunma mekanizmasında öğrenme büyük öneme sahipken, tepkiler, kendisi açısından değersizleşmesine neden olan yenilgiler gibi dış ve iç tehlikelerden korumaktadır (Gençtan, 1988). Bu koruma;

“Kişinin (1) duygularını yadsıması, olayları değişik biçimde algılaması ya da algı alanını daraltmasıyla; (2) olaylara duygusal katılımını azaltarak; (3) tehlikeye karşı savaşıarak. Bir insan tek bir savunma mekanizmasını değil, bir grup savunma örüntüsünü birlikte kullanır. İnsanın ön planda kullandığı savunma mekanizmaları, içinde bulunduğu koşullara göre, yaşamının bir döneminden diğerine farklılık gösterebilir. Ego savunma mekanizmalarını çabaya yönelik davranışlardan ayıran en önemli özellik, bu tepkilerin bilinçdışında geliştirilmesi ve işlemesidir. Bir başka deyişle, kişi kullandığı savunma mekanizmalarının anlamının farkında değildir. Bu mekanizmaların oluşturduğu duygu ve davranışları, gerisindeki dinamik güçlerden haberdar olmaksızın yaşar” (Gençtan, 1988, s. 73).

Birey, psikolojik bütünlüğü devam ettirmek ve benlik değerini korumak için savunma mekanizması kullanmaktadır. Tepkilerin zorlanılacak durumların üstesinden gelmek için temel araca dönüşmesi durumunda ve uyumu engelleyecek derecede kullanılması durumunda kötü bir duruma dönüşmektedir. Bu durumda nevrotik savunma mekanizmalarının ortaya çıktığı belirtilmektedir. Nevrotik davranışlar yetersiz ve eksiklik duygularının kısır bir döngüsüdür. Nevrotik bireyde tatmin edilmemiş sevgi gereksinimi, bireyde düşmanca duygulara ya da cinsel tutkulara dönüşmektedir (Gençtan, 1988).

Psikanaliz kavramının genel anlamda gelişimi bu şekilde ilerlemiş, temel kuramcılar bu isimler olmakla birlikte kurama ilişkin birçok isim daha bulunmaktadır. En genel anlamıyla insanın pişesindeki sorunları çözümlemeye odaklanan psikanaliz, bu sorunların oluşumuyla ilgilenirken kimi zaman sosyal etkilere de yakınlaşmıştır. Bireyin/sanatçının, bu bağlamda da sanat eğitimi öğrencisinin, pişesindeki sosyal etkilerin en büyüğü şüphesiz ki kültür olgusudur. Bireyin kültürel deneyimleri de otobiyografisinde bir takım etkilere neden olabilmekte ve bir birey olarak sanatçı da, bu kültürel deneyimleri sanatına aktarabilmektedir. Kişisel deneyimleri ifade eden otobiyografi kavramının, kültürel bağlamda ele alınması ile otoetnografi kavramı ortaya çıkmıştır.

2.4.2. Etnografi/Otoetnografi Kavramları, Kuramları ve Gelişimi

Etnografi kavramı, kelime kökeni olarak, Yunanca insan, soy aşiret ve ulus anlamlarına gelen ethno kelimesiyle, tanımlama tasvir etme, yazı anlamlarına gelen grafi kelimesinin birleşiminden ortaya çıkmış bir kavramdır (Uzal, 2016 ve Arda 2020). Etnografi en genel anlamda, topluluğun ilişki ve davranışlarını inceleyerek; belgeleme ve yorumlama olarak tanımlanmaktadır. Bu incelemeyi bireyi kültür ve organizasyon olarak doğal ortamlarında gerçekleştirmektedir (Uzal, 2016). Hancock’a (2004) göre “Antropoloji geleneğini yansıtan kültür analizi (etnografya/ethnography) bireysel algı ve davranışın ne olduğu kadar toplumsal davranış, yapı, işleyiş, değerler, normlar gibi kültürel öğelerin tanımlama ve analizi üzerine odaklanmaktadır” (aktaran Yıldırım ve Şimşek, 2016, s: 67).

Kültürü mercek altına alan etnografik analiz için öncelikle ‘kültür’ kavramının ne olduğu ve neleri içerdiğini incelemek gerekmektedir. TDK Türkçe Sözlüğe göre kültür; “tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü” ve “bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü” (TDK, 2013, s. 1558) olarak tanımlanmaktadır. Kültür kavramı Latince, ‘colere’ kelimesinden gelmekte, bu kelime, yetiştirmek, onarmak, inşa etmek, iyileştirmek gibi birçok anlamı içerisinde barındırmaktadır. Bu kelimedden tarım anlamına gelen ‘cultura’ kelimesi türemiş, doğada kendiliğinden yetişen bitkilerden, insan uğraşısıyla yetişen bitkileri ayırmak için kullanılmıştır. En sonunda ise, insanın yetiştirilmesi, işlenmesi ve eğitilmesi anlamında kullanılarak bugün bilinen anlamına gelmiştir. Bu anlamda ilk defa, 17. Yüzyıl’da Samuel Von Pufendorf tarafından kullanılarak, doğaya karşıt ve toplumsal bağlamda oluşan insani eserler şeklinde tanımlanmıştır (Arda, 2020). Daha sonra ise, 18. Yüzyıl’da Alman Filozof Herder, kültürü “bir ulusun, bir halk ya da topluluğun yaşam tarzıdır. Buradan hareketle kültürün bilgileri, inançları, sanatı, ahlakı, yasaları, gelenekleri ve bir toplumun üyesi olarak insanın edindiği bütün öteki eğilim ve kompleks bütün olduğu söylenebilir” (Cevizci, 2017, s. 273) şeklinde tanımlamıştır. Bu tanımlama günümüz kültür tanımlamalarına giden yolda önemli bir dönüşümü barındırmaktadır. Antropolog E. B. Taylor’da Herder’in kültür tanımlamasına katılmış ve ek olarak kültürün toplumun bir üyesi olan insanın edindiği tüm öteki eğilim ve alışkanlıkları kapsadığını belirtmiştir (Arda, 2020).

Kültür olgusu yaşayan bir yapı olduğundan değişmekte ve gelişmektedir. İnsan topluluklarına kimliği kültür vermekte, yaşam biçimlerini de kültür oluşturmaktadır. Bu durum ise, giyimden, beslenmeye, dilden, kut törenlerine ve hatta davranıştan inançsal sisteme kadar her şeyi etkilemektedir. Kültürü oluşturan bir diğer önemli durum ise özgün olması ve nesilden nesile aktarılmasıdır (Arda, 2020). Topluluğun bu kendine özgü olan ve tüm hayatı derinden etkileyen kültürünün ise incelenmesi, etnografik araştırma ile mümkün olmakta, kültürün topluluk bazında bireyi nasıl etkilediği bu araştırma yöntemiyle görünür kılınmaktadır.

Etnografi, kültürel antropolojinin bir alt alanıdır. Etnografi, kültürün betimlenmesinde tanımları irdelemekte, kültüre ilişkin öğeleri derinlemesine inceleyerek raporlamaktadır (Uzal, 2016). Kültür ortak bir yapı olarak kurallar bütünü olarak grubu olduğu gibi, bireyi de etkilemektedir. Ayrıca, Bir toplumda olduğu gibi, bir kurumda, arkadaş grubunda, bir sınıfa ait grupta da kültür oluşabilmektedir. Bu bağlamda, etnografinin

inceleme grubu inceleyeceği grubun kültürünü incelemeye ve yorumlamaya yönelik olmakta ve o grubun kültürüne özgü kavram, süreç ve algıları çerçevesinde gerçekleşmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Etnografi toplulukların gündelik yaşamını derinlemesine incelemeye dayanmaktadır (Burhan, 2018). Başka bir deyişle, etnografi bireylerin doğal ve yaşam ortamlarında durumlarını araştırmayı amaçlayan metodolojidir. Derin mülakatlar ya da gözlemlerle bu bireylerin dünyasına ilişkin bilgi alınır ve anlanan duygulanımlar rapor edilmektedir (Akın, 2019). Etnografi, bir topluluğun kültürünü analiz etmek adına yapılan bilimsel araştırmaların tümüdür ve nitel bir araştırma yöntemidir. Bu bağlamda, etnografinin kültürel bir bütünlükle araştırmayı çözüme ulaştırması amaçlanmaktadır (Kartarı, 2017). Antropolojinin araştırma alanı olarak kullanılmaya başlanan etnografik araştırma yöntemi, daha sonra birçok sosyal bilim alanında kullanılmaya başlanmıştır. Bu sayede bir bakıma ‘farklı olanın bilimi’ olarak kabul edilmeye başlanmış ve derinlemesine bir bakış açısı, olayları içerisinde gibi anlamayı (empati kurma) ve özdeşünümselliği kapsayan bir bakış açısı geliştirilerek kültür bağlamında insanı çözümlemeye çalışmıştır (Burgan, 2017).

Erduyan (2017) ve Cresswel’e (2018) göre; “Etnografi ortak bir kültüre sahip bir grubun davranışlarını, deneyimlerini, kültürel öge, pratik ve kodlarını yorumlayan ve pek çok veri toplama yöntemine başvuran; sonucunda büyük portreler çizen bir araştırma desenidir” (aktaran Çarpar, 2020, s. 697). Nitel araştırma tekniklerini kullanan etnografi, Can’ın (2017) deyişiyle “başka bir toplum ve kültürün tüm yaşamına bütün süreçleriyle beraber doğrudan dahil olunarak gerçekleştirilen bir öğrenme girişimidir ve yaşamın tüm alanlarını kapsar” (aktaran Çarpar, 2020, s. 697) şeklindedir ve bu öğrenme bilimsel temellere dayanmaktadır. Bu yönüyle etnografi Atay’ın (2018) belirttiği gibi, bir insan topluluğunun hayat bilgisini yazmak demektir” (aktaran Çarpar, 2020, s. 697).

Etnografi teriminin gelişimi incelendiğinde ise, ilk olarak “The Shorter Oxford English Dictionary” 1834 tarihinde 3. Baskısının 2. Cildinde kavramın kullanıldığı belirtilmektedir (Burhan, 2018). Burada kavram, Marcus’a (2015) göre; “ulusların ya da insan ırklarının bunların geleneklerinin, alışkanlıklarının ve farklılıklarının bilimsel betimlemesi” (aktaran Burhan, 2018, s. 47) şeklinde tanımlanmaktadır. İlk Etnografi kavramının kullanılması bu tarihlerde olsa da etnografik araştırma geleneği çok öncelerine, Herodot’un tarih yazınlarına kadar gitmektedir. Herodot ayrıca bu yazınında etnografinin temel niteliklerinden de bahsetmekte, öteki üstüne kültürel ve politik bir yaklaşım, konumlandırmanın ve tanımlamanın olduğunu belirtmektedir. Herodot yazınında bu özellikleri Doğu-Batı ayrımında ve kültürlerin farklılıklarını betimlemeyle gerçekleştirmektedir. Bu yazınlar daha sonraları, otobiyografinin tarihine ilişkin bilgilerde

verildiği gibi kurgu-gerçeklik arasındaki tartışmalara neden olmuş, ek olarak da ötekinin kendi (oto/self) üstünden konumlandırılması ise bir diğer tartışma konusu olmuştur. Heredot sonrası ise, 19. Yüzyıl'a kadar bu ötekinin tanımlanması, bilimsel olmayan çerçevede devam etmiştir (Yavuz, 2019).

Avrupalı kâşif ve misyonerlerin, ekonomik, siyasi ya da dini amaçlarla gittikleri toplulukların kültür ve coğrafi betimlemelerini döndükten sonra anlatmaları ve raporlamalarına dayanmaktadır. Bu rapor ve anlatılar, bilimsellikten uzak olsa da etnografik araştırma örnekleri olarak kabul edilmektedir (Burhan, 2018). 19. Yüzyıl ekonomik arayışlar ile diğer coğrafyaların da araştırılması ve anlatılması bakımından etnografiye katkı sağlamış, ancak, araştırmalar araştırmacının dışarıdan bir birey olarak, nesnel şekilde kültürün analizi ile kendisini göstermiştir. Bu dönem ötekinin vahşi ve kötü görülmesi düşüncesinin en üst düzeyde olduğu dönemdir. Ancak, etnografi yeni kuramsal gelişmelerle 20. Yüzyıl'a geçiş sağlar, bu kuramsal gelişmeler ötekinin yazımında metodolojik bir tavır ortaya çıkarmaktadır (Yavuz, 2019). Modern etnografide ise, bu kâşif ve misyoner düşünceleri birçok kuramcı tarafından ele alınmış, bu kuramcılar tarafından taraflı, önyargılı ve yanıltıcı bilgilerden kurtulmanın önemi ortaya koyulmuştur (Burhan, 2018). 20. Yüzyıl ile ortaya çıkan pozitivist yaklaşım, toplumsal ve kültürel olguların nicel düşüncede anlaşılamayacağını ileri sürmüş, insan davranış ve kültürünün niteliksel olarak değerlendirmek gerektiğini vurgulamıştır (Çevik, 2013). Bu durum etnografik araştırmaların bilimsel temellerde yürütülmesinin temellerini hazırlamıştır.

Modern dönemde I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı'nın sarsıcı etkilerinden dolayı ortaya çıkan kolonyal eleştiri, etnografiyi etkilemiş, etik olarak yazılan etnografik edebi eserlerle birlikte edebiyatta oldukça sık etnografinin kullanılmasına neden olmuştur. Bu dönem İngiltere işgalinde olan İrlandalıların kültürel, ekonomik, politik ve kişisel anlamda verdikleri mücadelelerini anlattıkları eserler ise erken dönem otoetnografik örnekler olarak kayıtlara geçmiştir. Ancak bu yazınlar pozitivist etkilerden uzak, öznel ve temsil krizinin başlangıcını yansıtmaktadır. Böylelikle, etnografinin otoritesi ve içeriğinin değişmeye başladığı belirtilmektedir (Yavuz, 2019). II. Dünya Savaşı sonrası, Feminist Kuram ile gelişen kültür ve kültür incelemeleri, ataerkil düzen/kültür, beyaz/siyahi sorunu gibi konuların üstünde durarak, öteki olarak tanımlanan özneler, etnografik ve otoetnografik açıdan incelemeye başlanmıştır. 1980 sonrası ise, kimlikler melezleşerek, öteki kendi kendisini ifade olanağı bularak, etnografide, dilsel, yorumsamacı ve yoğun betimlemeci yaklaşımı benimsemiş, metinsel ve kurgusal olana yönelmiştir. Bu bağlamda, 20. Yüzyıl'ın son çeyreğinde, temsil krizi ve kültürel açıdan ortaya koyulan araştırmalarda, öz/self/oto'nun

değişen anlamıyla, yani otobiyografinin önem kazanmasıyla, otoetnografi de önem kazanmıştır (Yavuz, 2019). Elis vd. (2011) postmodern dönemde etnografi ve otoetnografi ile ilgili şunları belirtmektedir;

“... postmodern dönüm noktasında, postmodern etnografılar dil, söylem, metin ve sembol sistemlerini öncekine göre daha ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmektedirler. Böylece, söylem artık sadece kültürü anlamak için bir araç olmanın ötesinde bizatihi* kültürün kendisi olmaktadır. Etnografi araştırmacıları; kültürle ilişkili pratikleri, ortak değer ve inançları inceler, gerek incelenen kültürün üyelerinin ve gerekse yabancıların o kültürü anlamalarını sağlamak amacıyla deneyimlerini paylaşırlar. Otobiyografi ve etnografinin birleştiği bir yöntem olarak otoetnografi’de ise; bir kültürün parçası olmak veya belli bir kültürel kimliğe sahip olmaktan kaynaklanan ya da bu yolla olanaklı kılınan epifaniler* hakkında, seçici ve geçmişe dönük bir biçimde yazılır” (Çevik, 2013, s. 2-3).

Etnografik ve otoetnografik araştırmalarda önemli bir kavram olan epifani kavramı ise, bireyin iz bırakan deneyimlerinde etkileşim uğrağı olarak tanımlanmaktadır. Majör epifani, birikimli epifani, minör/aydınlatıcı epifani ve yinelenmiş epifani olmak üzere dört epifani çeşidi bulunmaktadır. Majör epifani bireyin yaşamındaki dönüm noktasını işaret ederken, birikimli epifani yavaş yavaş değişimi ya da birikimle oluşan değişimi ifade etmektedir. Minör/aydınlatıcı epifani ise, ilişki ya da bir durum konusunda mevcut problemin bir anda kıvranılmasıyla, yinelenmiş epifani, geçmişte deneyimlenen ancak anlamı çok daha sonra tekrar yaşama ya da anımsamayla kavranan epifanidir. Epifani kavramının karşılığı olan durum bir kişisel bunalım gibi görünse de toplumsal yapıya ve kültürel izler taşımaktadır (Çelik, 2013). Epifani kavramı bir çeşit aydınlanma ile eş değer bir kavramdır. Aynı zamanda Hristiyanlık dininin Ortodoks mezhebinde epifani bayramı yer almakta, Hz. İsa’nın yeniden doğuşu kutlanmaktadır.

Tarihsel gelişimi göz önünde bulduğunda, antropoloji alanı ilk geliştiğinde, klasik antropoloji (kimi kaynaklarda sömürgeci antropoloji) yaklaşımıyla nesnel bir tavırla etnografik araştırmaları sürdürmüş ve bilimsel temellere oturtma çabasında olmuştur. Bu doğrultuda etnografi klasik antropoloji yaklaşımıyla, yansız bilim olma çabasında olmuştur. Ancak, postmodern döneme girilmesiyle birlikte antropolojinin bu klasik anlayışın nesnelliği sorunsallaşarak, klasik etnografik yaklaşımın da gözden geçirilmesine neden olmuştur. Bu süreç sonucunda, araştırmacının araştırmada bir konumu olmuş, duyguları ve deneyimleri etnografik araştırmanın temeli haline gelmiştir. Bu değişimin nedeni olarak üç neden

* Bizatihi: Kendiliğinden (www.tdk.gov.tr)

* Epifani (duygu), aniden bir şeyin özünü anlama veya anlamını bulma duygusu (TDK, 2013).

gösterilmiş; bunlardan ilki Malinowski'nin etnografik araştırmasındaki günlüklerin gün yüzüne çıkarak buradaki kişisel deneyimlerinin katkı sağlaması, postyapısalcı yaklaşımla antropolojinin de sorgulanarak yapıbozuma uğratılması ve son olarak da, antropolojinin incelediği ilkel kültürün de değişmiş olması, diyaloga dayalı bir araştırma geleneğine dönüşmesidir (Çarpar, 2020).

Bu değişim sonrası, etnografik araştırma da kendi alt alanlarına ayrılarak çeşitli yaklaşımlar geliştirmiştir. Bunlardan ilki, kültürü çatışma noktası olarak ele alan ve eleştirel teorilerden beslenen 'eleştirel etnografi'dir. Bu yaklaşımda, toplumda bulunan güç ilişkileri incelenmekte ve özellikle öteki olarak nitelendirilen gruplar ele alınmaktadır. Burada kültürün ne şekilde olduğundan çok, kültür içinde eşitsizlik ve baskının nasıl oluşturulduğu ortaya çıkartılmaktadır. İkinci etnografik yaklaşım çeşidi, deneysel etnografidir, kültürün subjektif yapısını odak noktası alırken, kültürel temsillerin tekrar ele alınmasının altını çizmektedir. Üçüncü yaklaşım kuramsal etnografidir, teorik alt yapısını Marksizm, feminizm ve etnometodolojiden alan yaklaşım, gündelik yaşamı odak noktasına almakta ve günlük yaşamda dahil olunan süreçlerin bireyin davranış ve deneyimlerini nasıl etkilediğini ele almaktadır. Bu üç yaklaşım da diyaloga dayalı süreçleri içermektedir (Çarpar, 2020).

Etnografik araştırmaların temel özellikleri ise şu şekilde özetlenmektedir;

- 1- Etnografik araştırmalar bir kültürdeki insan grubunun karmaşık olan ilişkilerine odaklanmakta, kültürü analiz ederken aynı zamanda sosyal davranışları da çözümlemektedir.
- 2- Etimolojik açıdan insanı yazmak anlamına gelen etnografi, bu anlam bağlamında sosyal düzendeki günlük rutinlerden, etkileşimlere ve ilişkilere kadar her şeyi incelemektedir.
- 3- Etnografinin çağdaş yaklaşımı, ilişkileri bütün olarak ele almakta ve yorumlamaktadır.
- 4- Etnografik araştırma yapan araştırmacı, birçok nitel araştırma tekniğini (gözlem, görüşme, içerik analizi) kullanabilmektedir. Ek olarak, içerisinde yaşanılan mekânsal ve görsel işitsel bağlamlar da analiz edilebilmektedir.
- 5- Etnografik araştırmacı, yalnızca araştırdığı kültürün özelliklerini yazmanın ötesinde, kendi epistemolojik gözünden araştırdığı kültürün etkileşimlerinin yorumlamasını da değerlendirmelidir.
- 6- Etnografik analizde, veriler analiz edilirken etik bakış açısı bulunmalı, katılımcı görüş, duygu ve deneyimleri bu etik düşünceyle paylaşmalıdır (Çarpar, 2020).

Etnografi, kültür ve gündelik hayatın anlamına odaklanan bir analiz biçimidir. Ancak. Yukarıda da bahsedildiği gibi postmodern dönemin düşünsel olarak getirileriyle otoetnografi de yaygın olarak kullanılan bir analiz biçimi olmuştur. Otoetnografi kavramını Ellis ve Holman Jones'un (2011) şu şekilde aktarmaktadır;

“Kültürel deneyimi anlamak amacıyla kişisel deneyimin betimlenmesi ve sistematik olarak analiz edilmesine yönelik bir araştırma ve yazma yaklaşımı olarak tanımlanmaktadır. Bochner, otoetnografinin, kişisel kültürele bağlayan, bilincin çoklu katmanlarını gösteren bir tür otobiyografik yazım olduğunu belirtir. Otoetnografi yapmak ve yazmak isteyen bir araştırmacı, otobiyografi ve etnografyanın ilkelerini kullanır. Bu nedenle otoetnografinin, bir yöntem olarak hem bir süreç hem de bir ürün olduğu belirtilmektedir” (aktaran Çelik, 2013: 5).

Otoetnografi, sosyal ve kültürel açıdan kişinin kendi yaşam deneyimini ele almasıdır. Otobiyografi ve etnografinin birleşerek yeni bir araştırma biçimi oluşturduğu alandır (Gürtekin ve Kaygan, 2018). Otoetnografi, etnografinin kişisel olarak ortaya koyulan biçimidir. Bu açıdan otobiyografiden ayrılmaktadır. Ellis ve Bochner'e (2000) göre; “otobiyografinin bireysel bağlamlarının kültürel kökenlerle ilişkilendirildiği noktada otoetnografi karşımıza çıkar. Otoetnografik bakış çerçevesinde etnografik açılar kişisel deneyimlerle ilişkilendirilir. Ancak burada etnografik yansıtmadan çok otoetnografik olarak kültürel ve etnik kökenlerin kişisel deneyimle ne şekilde ilişkilendirildiği ve ne şekilde yorumlandığı önem taşır” (aktaran Bedir Erişti, 2017, s. 159). Fox (2006) ise otoetnografi ve otobiyografinin ayırımına ilişkin şunları belirtmektedir;

“Öyküsel sorgulama ya da otobiyografik yöntemleriyle benzeşse de otoetnografik yöntemin değerler, inançlar ve kültürel bağıntılar ile kişinin kendi durumunu sorgulaması, bu sorgulamayı şeffaf biçimde yansıtması ve etnik bağlılıklarını kişisel olarak yorumlanması ile diğer yöntemlerden ayrıldığı söylenebilir. Bu durum ise kişisel farkındalık ile kültürel farkındalık ve daha da ötesi kültürlerarası farkındalık ile araştırmayı zenginleştirir” (aktaran Bedir Erişti, 2017, s. 159).

Otoetnografik araştırmalar, kişisel bir anlatı çeşidi olmasına karşın, hikâye anlatımının ötesinde, gerçekleri ve bilimsel yorumlamaları kapsayan araştırma yöntemidir. Araştırma sırasında, gözlem, görüşme, özdeşünümsel yazım, belgeler gibi çoklu kaynaklara dayanmaktadır. Otoetnografide, otobiyografinin içsel bakışı ve etnografinin dışsal bakışı bir aradadır. Objektiflik ve tarafsızlık yerine otoetnografik araştırmada öznellik ve ilişkilendirme bulunmaktadır (Ata, 2016). Otoetnografi, benliği ve kültürü bir araya getirerek sunmaya çalışmaktadır. Otoetnografi, öznelliği, duyguları ve araştırmacının araştırmada etkisini önemsemektedir (Ceyhan, Özbaş-Anbarlı ve Ova, 2017). Ayrıca, otoetnografinin benliği sosyal bir bağlama yerleştiren bir öz anlatı biçimi olduğu belirtilmektedir (Uğuz Arsu ve Tekindal, 2021).

Tarihsel açıdan otoetnografik araştırma incelendiğinde, ilk olarak Heider (1975) tarafından uzun süre otobiyografik olarak kabul edilen araştırmaların, sonrasında otoetnografik olduğu kabul edilmiştir (Taşçı ve Kenan, 2021). Ancak, Heider ‘otoetnografi’ kavramını ilk kullanan kişi olarak kayıtlara geçmiştir (Çelik, 2013). Daha sonra ise, kimlik politikalarında yaşanan krizle 1970’li yıllarda sosyal bilimler alanlarında yaşanan gelişmeler sosyoloji, antropoloji, iletişim bilimleri, toplumsal cinsiyet ve kadın çalışmaları alanlarınca, kişisel anlatı, öznel ve düşünömsellik gibi alan ve konuların gelişmesine neden olarak, etnografi ve otoetnografinin gelişimine olanak sağlamıştır. Ancak bu dönemlerde etnografi kavramı kullanılsa da otoetnografik araştırmalar bu kavramla nitelendirilmemiş, 1980’li yılların sonuna gelindiğinde, Heider sonrası yeniden kullanılmaya başlanmıştır (Ata, 2016). Etnik otobiyografi olarak da çeşitli kaynaklarda geçen otoetnografi kavramına ilişkin Yavuz şunları açıklamaktadır;

“Eğer etnografik metinler Avrupalıların kendilerini ötekilerine (genellikle boyun eğdirilmiş) açıklama aracı anlamına gelirse, otoetnografik yazılar ise ötekilerin, metropolitan temsillerle diyaloga girmesi ya da onlara karşılık vermesi için kurgulamalarıdır” (aktaran Yavuz, 2019, s. 477). Postkolonyalin, yerinden edilenin, göç edenin ve uluslararası kimliği olanın verdiği refleks, doğal olarak, geleneksel formların dışına çıkılmasını zorunlu kılar. Otoetnografinin de uygulama alanı sadece yazınsal alan olmaktan çıkar ve bu çalışmada da göröleceğı üzere, özellikle görsel alanda yeni ifade biçimleri bularak antropoloji-etnografi-sanatın kesiştiğı ortak bir alan ortaya çıkar. Dolayısıyla belirleyici olan etnografin yazınsal üretim biçimi ve yöntemi değil, sanatçının kültörel ifade ve dışavurum biçimidir” (Yavuz, 2019, s. 477-478).

Etnografi kavramı, sömürge amaçlı başlayan ve sonrasında bilimsel anlamda gelişim göstererek ilerleme kaydeden bir alan olmuş, çağdaş araştırma anlayışında ise, bu gelişimle birlikte kişisel olanla kesişim noktasından otoetnografi doğmuştur. Araştırma problemi bağlamında kişiselliğı işaret eden, öz/oto/self ön eklerinin aldığı tüm kavramlar gibi otoetnografi de araştırma kapsamında önem teşkil etmektedir.

2.4.3. Psikanalitik Analiz, Otoetnografik Analiz Yöntemi ile Otobiyografik Eser Analizi

2.4.3.1. Psikanalitik Yöntemle Analizi

Sigmund Freud’un bilinçdışını çözümlemeye yönelik ortaya koyduğı Psikanaliz yöntemi, 20. Yüzyıl’ın en önemli kuramlarından biri olmuştur. Bu kuram hem Freud’un ortaya koyduğı haliyle, daha sonra ise gelişimine katkılar ve kişisel görüşlerini koyan kuramcılarla oldukça etkili olmuş, bu bağlamda tedavi yöntemi olarak bireylere katkı sağladığı gibi sanatçıların da ilgisini çekmiştir. Sanat açısından psikanalitik kuram, hem sanatçıları etkileyerek bilinçdışı olgusunu keşfetme ve içsel olanı sanatlarına aktarma isteğini ortaya çıkarmış hem de Freud’un Psikanalizin yalnızca bir tedavi yöntemi olmadığı, sanat

gibi birçok alanda analiz yapmakta bir araç olduğu söylemleriyle bir analiz yöntemi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Psikanalizin, bir analiz yöntemi olarak kullanılması konusunda Freud ilk analiz örneklerini de ortaya koymuştur. Bu bağlamda, araştırmanın bu bölümünde öncelikle psikanalitik analiz yöntemi kısaca açıklanacak ve ardından psikanalitik yöntemin sanata etkisi, psikanalitik analizle eser analizi ve otobiyografik eser analizi açıklanmaktadır.

Freud, 1895 yılından başlayarak psikanalitik tedavi yöntemini yenilikçi şekilde geliştirmeye ve bu yöntemi kavramsallaştırmaya çabalamıştır (Gürpınar, 2019). Freud 1914 yılında yayınladığı (Hatırlamak Tekrarlamak ve Derinlemesine Çalışmak/remembering repeating and working-through) araştırmasında psikanalitik yöntem ile otobiyografik anıların düzeltilmesinin üç adımda gerçekleşebileceğinin altını çizmektedir. Freud bu üç yöntemi şu şekilde sıralamıştır 1- Josef Breuer'in katarsis tekniği, semptomların kaynağı olan otobiyografik anıları merkeze almak ve bunlar üzerinde bir zihinsel kontrolün gerçekleştirilmesini sağlamaktır. Breuer travma yaratan otobiyografik anıların hatırlanması ve duyguların dışı vurulmasını sağlamanın tedavi edici olduğunu belirtmektedir. 2- semptomlarla ilişkili hatırlanması mümkün olmayan otobiyografik anıların, serbest çağrışım yöntemiyle hatırlatılması ve yeniden yaşanmasını sağlama yöntemidir. 3- direncin çalışmasıyla kişinin travma anıları üstünden yeniden değerlendirme yapmasını sağlamaktır (Tosun, 2005).

Psikanalitik tedavi yöntemiyle, travmaya maruz kalan bireyin olumlu bir yaklaşım gösterildiğinde, duygusal açıdan kötü deneyimlerin etkisinden kurtulduğu gözlemlenmiştir. Travma, daha önce de açıklandığı gibi, bir uyaran karşısında psikolojik açıdan bireydeki bozulmadır. Söz konusu bozulma bireyin benliğinde de kalıcı olumsuz etkiler bırakmaktadır. Travma yaşandığında bireyde çaresizlik, dış dünyaya ilgisizlik, tekinsizlik gibi olumsuz duygu durumları yaşanmakta ve kendilik duygusu, nesne ilişkileri, fantezi kapasitesi, hoşgörü gibi kişilik fonksiyonları da etkilenmektedir. Nöropsikoloji ve Nörofizyoloji alanında çalışmalar travmaların çeşitlilik gösterebildiği ve çok yıkıcı olabildiklerini belirtmektedir. Travmatik anılara bağlı olarak hafıza, duygu düzenleme, biyolojik stres modülasyonu ve kişilerarası ilişkilerde çok olumsuz izlerin kalması söz konusu olabilmektedir. Psikanalitik tedavi yöntemi ise, bu travma yaratan anıları tespit ederek tedavi etmeyi amaçlamaktadır. Freud ve Breuer travmatik anıların anlatılmasının veya yazılarak ifade edilmesinin duygusal olarak var olan gerilimi hafiflettiğini belirtmektedir. Bu yöntem sonrasında psikoloji alanı için kabul görerek kayıtlarda kendisine yer bulmuştur (Gürpınar, 2019).

Bu yöntemle Freud'un amacı, kişinin geçmişine, özellikle de çocukluğuna inerek yanlış kodlamaları düzeltmektir (Bay Yenmez, 2018). Bunun nedeni Freud'un, yaşanan nevrozların her zaman otobiyografik anılar ile ilişkili olduğunu tespit etmesinden dolayı hastalarının geçmiş yaşamlarını çözümleyerek travmalara ulaşmaya çalışması ve bu travmaların şu an yaşanan psikopatolojik sorunlara neden olduğu sonucuna varmış olmasıdır (Temel, 2019). Psikopatoloji alanının, otobiyografik açıdan ilk sınıflandırılması Freud tarafından yapılmış, perde anılar ve bastırılmış anılar olmak üzere otobiyografik anıları iki bölümde incelemiştir. Freud'a göre bastırılmış anıların erken çocukluk dönemiyle ilgili, perde anılar ise geri kalan hayatın gündelik anılarıyla ilişkilidir (Tosun, 2005). Ancak, Freud zamanla, bu travmalara bağlı olarak ortaya çıkan semptomların yok olması için bilinçdışının normal bilince çıkarılması gerektiğini fark etmiştir (Gürpınar, 2019). Bu bağlamda, Freud, hipnotize ederek hastanın bilinçdışını açığa çıkarttığını ve hastayı bilinçdışıyla yüzleştirerek duygularının dışavurumunu sağlamanın iyileşmeyi sağladığını belirtmektedir. Freud, ruhsal ya da bedensel bozuklukların sebebinin öncelikle ruhsal sorunlardan kaynaklandığı ve bunların tedavi edilmesi gerektiğinden bahsetmektedir (Freud, 2019).

Freud'un hipnoz yöntemini kullanmaya başlamasıyla, yalnızca hatırlanan değil, bilinçdışına itilen anıları da bilince çekmeyi başarmıştır. Hipnoz yöntemi ve uygulandığı incelendiğinde ise, bireyin kendisine ilişkin denetimini kaldırarak hipnoz uygulayıcısının önerdiği ve buyurduğu komutları aldığı bir yöntemdir. Hipnoz sırasında birçok hastanın tereddüt ettiği, hastanın hipnoz altında istemeyeceği şeylerin yaptırılması mümkün olmamakta, hasta hipnoz uygulayıcısının emrine girmemekte ve terk edilse dahi kendiliğinden uyanmaktadır. Hipnoz yöntemi, bireyin gözlerini bir noktada sabitlemesi istenerek (odak nesnesi olmalıdır) hipnoz uygulayıcısının sözlerine odaklanması sağlanmalıdır. Hipnoz uygulayıcısı bu sırada hastaya otoriter ve ağır sesle yorgun olduğunu ve uzuvlarını hareket ettiremeyecek kadar yorgunluk çöktüğünü söylemekte ve yineleyerek uyuması gerektiğini belirtmektedir. Bir süre sonra hasta uykuya benzeyen bir duruma geçecektir. Hastaya nevroitik belirtilerinden kurtulduğu ya da amaç doğrultusunda söylenmesi gereken şeyler söylenmektedir. Hastanın uyandığında nevroitik belirtilerinin yok olduğu gözlenmektedir. Hipnozda hipnozu uygulayan ile hastanın idi arasındaki ilişki, hipnozun etkisini arttırmaktadır. Hipnoz yöntemi günümüzde ise psikoterapinin bir aracı olarak kullanılmakta, hipnoz diğer psikoterapi yöntemleriyle kullanıldığında daha etkili sonuçlar vermektedir (Özaktaş, 1995).

Freud'un kullandığı bir diğer yöntem olan serbest çağrışım yöntemi incelendiğinde, öncelikle çağrışım kelimesi, bir olay ya da kelimeyi yakın bir olay ya da kelimeyle

hatırlatma yöntemi olduğu belirtilmektedir. Serbest çağrışım yöntemini ise, ilk olarak 19. Yüzyıl sonu Francis Galton, sokak tabelalarının kendisinde belirli çağrışımlar yaptığını fark ederek kullanmaya başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Bu konunun üstüne giden Galton, 75 kelime seçerek bu kelimelerin yaptığı çağrışımları kayıt altına alarak beş yüz beş çağrışım elde etmiştir. Freud ise bu yöntemi psikotepapide kullanılmaya başlamış, önceleri katarsis ve hipnozu kullanan Freud, serbest çağrışım ile kişinin bilinçdışına ulaşmaya çalışmıştır. Serbest çağrışım yönteminde, hasta koltuğa uzanır ve aklına gelen her şeyle ilgili serbest bir şekilde konuşmaya başlamaktadır. Bu sıra ortaya çıkan alakasız düşüncelerle Freud bilinçdışına ulaşabileceğini ileri sürmektedir. Serbest çağrışım sırasında kişinin konuşmalarının akıcılığı bozulduğu noktalarda, bilinçli olarak yüzleşmekten kaçındığı bilinçdışı tepkilerin olduğu keşfedildiğini ileri sürmektedir. Bu da Freud'un savunma mekanizmaları ile ilgili fikirlerini oluşturmuştur. Freud sonrası Gustave Jung da bu yöntemi kullanmış, ancak yöntemde süreyle ilgili çalışmalar yapmış, kelimelerle tepkiler arası sürenin kişinin masum ya da suçlu olduğu bilgisini verdiğini ileri sürmüştür. Ayrıca Jung'un yöntemle öncelikli amacı kişinin kişiliğini incelemek olmuştur (Tarakçı, Mert, Yavuz ve Akırmak, 2019).

Psikanalitik tedavi yönteminin psikanalist tarafından başarıya ulaşmasının tek yolu analiz edilen kişinin yerine koyması ve onun iç dünyasını kendisiyle eşleştirmesi, yani empati yapmasıdır. Ayrıca, psikanalitik tedavi sırasında analiz edilen kişinin kendiliği ortaya çıkmakta, bu sırada analistin rolü kendisini dahil ettiği tedavide uygun ortam sağlamaktır. Söz konusu ortam, analiz edilen bireyin istenmeyen duygudan uzaklaşmasında, üstesinden gelemediği sorunları çözebilmesinde ve olumlu davranış edinmesinde önem taşımaktadır (Tüfekçi Ardıç, 2019). Freud'un ve sonrasında da birçok psikanalitik kuramcının tedavi olarak kullandığı bu yöntemlerin dışında, yine Freud'un bilinçdışını analiz ederek tedavide katlı sağlayacağını ileri sürdüğü iki analiz biçimi daha bulunmaktadır. Bunlardan ilki, hata olarak kabul edilen eylemler ve ikincisi rüyalar. Freud bu iki konuya da ayrı ayrı odaklanmış ve bu konularda alana katkı sağlayacak araştırmalarla analizler ortaya koymuştur.

Freud, unutmalar, sakarlıklar, dil sürçmeleri gibi hata olarak kabul edilen ve bilinçdışına ilişkin ipuçları verdiğini düşündüğü yöntemle parapraksis yöntem adını vermiş ve bu yöntemden hatalı eylem kitabında bahsetmiştir (Uşaklı Sandal, 2016). Freud'un Rüyalar ve Yanılgılar kitabında, bu hatalı eylem durumuna ilişkin bir bireyin çok yorgun olduğunda, heyecanlandığında, dikkati başka bir şeye yoğunlaştığında ya da başı ağrıyacaksa bir şeyleri unuttuğu ya da hata yapabildiğinden bahsedilmektedir. Bu durum tıpta psiko-fizyolojik bozukluk olarak kabul edilmektedir. Ancak Freud, bir kişinin

heyecanlı, yorgun ya da ağrı çekmediği durumlarda da bunu yaşayabildiğini, ek olarak da heyecanlı olması durumunda söyleyeceği şeyin tam tersi bir şeyi söylemesinin psiko-fizyolojik açıdan açıklamanın mümkün olmayacağını belirtmektedir. Freud bu yanılgıları ruhsal edimler de olmadığını belirtmekte ve bunun nedenini ruhsal edimlerin gözlemlenebilir olan her şey olduğunu belirtmektedir (Freud, 1978). Freud, bu hatalı eylemlerle ilgili birçok varsayımı çürüttüğünü iddia ederek bu hatalı eylemlerin bilinçdışından kaynaklandığını ve kişinin analiz edilmesinde önem taşıyan ipucunu içerisinde barındırdığını ileri sürmektedir.

Freud histeri nöbetlerinde görülen şeylerin ya da anormal davranışların simgesel anlamları bulunduklarını ve bunların da rüyalar gibi anlamlara sahip olduklarını keşfetmişler, ancak rüyaların daha çok anlam taşıdığından bahsetmişlerdir. Bu bağlamda, Freud rüyalarda görülen şeylerin üzerine konuşmanın bir şekilde gizli kalmış şeylerin ortaya çıkmasını sağladığını belirtmektedir (Jung, 2009). Bunun üstüne, Freud 1900 yılında ‘Rüyaların Yorumları’ adlı kitabını ortaya koymuştur. Bu kitapta rüyaların kişinin iç dünyasını çözümlemede önemli olduğunu, bilinçdışının deforme olarak bu rüyalarla ortaya çıktığını ve bunlarla ilgili şifreleri çözdüğünden bahsetmektedir (Uşaklı Sandal, 2016). Psikanalitik yönetime göre, hiçbir şey görüldüğü şekilde değildir ve bireyler bir metin gibi okunabilmektedir. Freud’a göre bilinçdışı ve baskılama, birbiriyle bağlantılı ve aktif şekilde işleyen olgulardır ve baskılama bilinçdışının bir parçasıdır ve bilinçdışından bir dürtü geldiğinde baskılama ortaya çıkmaktadır (Barret, 2015).

Özellikle Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında oluşan yıkımla oluşan travma, ölüm ve şiddetin yarattığı duygusal çöküntü psikanalizin gelişmesine neden olmuştur. Ölüm ve ölüm korkusunun aşılmasında psikanalitik tedavi yöntemi önem taşımıştır. Psikanalitik tedavi yöntemiyle, bu savaş sahneleri yeniden bellekte hatırlanarak, anının etkisiyle sözel, yazınsal ya da performatif şekilde bir duygu durumuna dönüştürülmüş ve bu duygunun dışavurumuyla etkisi azaltılarak travmatik durum ortadan kaldırılmıştır (Gürpınar, 2019).

Freud ve sonrasında Lacan ve Jung gibi isimlerin psikanalizle ilişkili olarak insanın psikolojisini ve bilincini parça parça incelemeleri ve insanın doğasını bilinçdışına bağlayan yaklaşımlarıyla, hem düşünsel çalışmalarda önemli isimlerden Derrida, Foucault ve Barthes gibi isimlerin parçalanmış özne düşüncelerine yön vererek gerçeklik/kurgu sorgulamalarına neden olur, hem de otobiyografi türünün önem kazanmasına neden olmuştur. Bu bağlamda otobiyografi türü üreticisinin kendisini kurgusal bir gerçeklikte sunması olarak da kendisini göstermeye başlamıştır (Köker, 2019). Freud, bu düşüncelerle bağlantılı olabileceğini düşündüren bir tespitle, geçmiş travmaların bazılarının yaşanmadığı ve bunların birer arzu

olduğunu keşfetmiştir. Freud terapinin bastırılmış anıları ortaya çıkartmak amacı ile arkeolojik bir kazı şeklinde yapılması gerektiğinin altını çizmektedir (Temel, 2019).

Freud, yalnızca psikoloji değil felsefe, sanat ve birçok alanı daha etkilemiş, Shakespeare, Goethe, Homeros, Emile Zola, Mark Twain ve Thomas Mann gibi isimlerden etkilenmiştir (Köse ve Ayten, 2015). Sanat alanında ise sanatçılar ve eserleri üstünde bilinçdışı nedenleri ortaya çıkarmaya çalışmak adına çalışmalar yapmıştır. Dostoyevski, Leonardo Da Vinci, Michalengelo, Lady Machbet, Musa, Karamozov Kardeşler ve Kral Lear, Kül Kedisi Sinderalla gibi sanatçı ve eserleri üstünde analizler yapmış, Freud'dan sonra öğrencilerinin de sanatçılar üstünde psikanalitik yöntem analizi uygulamıştır. Psikanalitikçiler, sanatçıların eserlerini bir duygusal dışavurum olarak kabul etmekte ve bilinçdışına itilen olayların sanatçı tarafından ulaşılarak tekrar yorumlandığı ileri sürülmektedir (Karakuş, 2018). Freud, psikanalizin sanat tarihi bakımından da öneminden bahsetmekte, sanat ve sanatçılarla ilgili sorunlara psikanalitik yöntemi ile bakılmasının belirli noktalarda yardımcı olabileceğinden bahsetmektedir. Psikanalize, sanatta giderilmemiş isteklerin giderilmesini amaç edinen bir etkinlik gözüyle bakılmaktadır. Freud'a göre; sanat öyle bir etkinliktir ki, önce sanatçının kendini, daha sonra ulaştığı kitleyi kapsamına almaktadır. Sanatta yaratma motivasyonunu sağlayan güç, bireyleri nevroza götüren ve kendinde çatışmalara yol açan nedenlerle aynıdır (Freud, 2019). Freud, sanatçının sanatsal yaratıcılığının nevrozlu insanınkiyle aynı olması nedeniyle sanatçıyı hasta insan olarak kabul etmektedir. Bu bağlamda, sanat yapıtı tıpkı nevrozlarla aynı psikolojik koşullarda oluşturulmaktadır (Sarp ve Tosun, 2011).

Bu bağlamda, psikanalitik kuram yaratıcı edime odaklanmış, sanatsal motivasyonu sağlayan durumlarla ilgilenmiştir. Öncelikle Freud, bu yaratıcılık sürecinde, yaratıcılığın işlevleriyle birlikte yaratıcılığı ortaya koyan sanatçının kendisini merkeze alarak incelemiştir. Sanatçının içsel yaşamına odaklanan Freud, sanatı iyimser olarak değerlendirmiştir (Aliçavuşoğlu, 2012). Freud, sanatçının yaratım sürecinde sanatçıya odaklanırken, sanatsal yaratımı bir çocuğun oyun oynamasına benzetmiş, çocuğun oyunda kendisine ait bir dünya yaratmasıyla sanatçının yaratma sürecinde benzerlikler tespit etmiştir. Çocuk yaşı ilerlediğinde oyun oynamayı bırakmakta ve gerçek dünyada dayanak noktası oluşturacağı nesneler aramaya başlamakta, bu dünyada gündüz düşleri görmekte ve arzularını saklama çabasına girmektedirler. Bu gündüz düşleri bu arzuları doyurma işlevini yerine getirmektedir. Sanatçının sanatı da bu düşün üstlendiği gibi sanatçının arzularını doyurmaktadır (Baydemir, 2008).

“Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri, sanatçı olarak adlandırılan kişilerin tuhaf bir varlığa benzetildiği cümleler ile başlar. Freud, bu yazısında

çocuğun yaratıcı oyunu ile sanatçının hayalleri ve gündüz düşleri arasında önemli bir koşutluk kurar. Sanatı bir rüyaya benzetir ve böylece kendisini rüya araştırmasından yapıt çözümlemesine, oradan da yapıtın yaratıcısının incelenmesine götüren bir yol izler. Bütün bu yaratıcılığın altında yatan şey “yüceltmedir” (süblimasyon). Cinsel enerji ya da libidonun toplumsal ve estetik yönden daha çok kabul görür biçimlere dönüştürülmesidir” (Aliçavuşoğlu, 2012, s.5).

Ancak, Freud bir süre sonra, 1912 yılında, sanat ve sanatçılarla ilgili düşüncelerinde bir takım değişikliklere giderek sanat ve cinsel dürtü arasında bir bağ kurmaktadır. Sanat cinsel arzuları yüceltmekte ve Freud bu bileşenlerin arasına narsistik duyguları katarak bu durumu açıklamaktadır. Freud’a göre sanat düşünsel açıdan sınırsız gücün korunduğu alandır, büyüsel etkinliklerin bile kaynağı ile sanatın kaynağı ortaktır. 1919 yılına gelindiğinde ise, saldırganlık ve ölümün sanatsal uygulamada kendisini gösterdiğini belirtmiş, 1927 yılında ise, sanatı toplumun değerlerini geliştiren narsist doyum aracı olarak betimlemiştir (Aliçavuşoğlu, 2012).

Freud, sanatçının yaratımda bulunurken otobiyografik, yani travmatik anılarını kullanmasının psikanaliz açısından önemli olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda sanat yapıtının kökeni ve izleyici üstündeki etkisiyle tekrar deneyimleme şansı oluşmakta ve böylelikle ampirik referanslara tekrar dönmektedir (Özdoyran, 2007). Freud, sanatçı incelemelerinde cinsellik ve saldırganlığa önem vermektedir. Freud sonrası ise sanat ve sanatsal yaratıcılıkla ilgili çeşitli psikanalitik kuramcılar tarafından çeşitli görüşler ortaya koyulmuştur. Bu bağlamda, öğrencilerinden Jung, ‘kolektif bilinç’ ve ‘arketip’ kavramlarını geliştirilerek kullanmıştır. Bu noktada odak noktası sanatçıdan esere geçmiş ve özellikle Adler ile çevre ve aile önem kazanmıştır. Freud’un psikanalitik görüşlerini taşıyan Lacan’da ise dil faktörü önem kazanmış, Rollo May’in ise yaratıcılık üstüne incelemeleri sanatsal analiz konusunda dikkat çekmektedir (Karakuş, 2018). Melenie Klein ise çocuklarla çalışan bir psikanalist olarak, çocuklarda saldırgan dürtüler oluşturmada ve oyunla birlikte yarattığı zorlayıcı deneyimde yaratıcılığın kuramını oluşturmaktadır. Klein çocuklarda yaratıcılığın kaynağını nesneyi onarma arzusundan kaynaklandığını belirtmektedir. Çocuk bu nesne onarmayla hem saldırganlığa tepkisini ortaya koymakta hem de kendisini onarmaktadır. Ayrıca, Klein’e göre, anne de çocukla oyun oynamaya başladığında oyun üreten ve oyun oynamaktan zevk alan bir bireye dönüşmekte, bu durum sanatsal yaratıcılığın harekete geçmesiyle aynı durumdur (Erdem, 2015). Lacan ise, sanat eserinde ortaya koyulan şeyin sanatçının benliğe ilişkin bir şey olması durumunda o eserin kendilik nesnesinin yerine geçebileceğinden bahsetmektedir (Tüfekçi Ardiç, 2019).

Psikanalitik kuram, plastik sanatlar alanı tarafından da kısa sürede fark edilmiş, sanatçılar kuramdan etkilenecek, kendi kişisel/içsel dünyalarına yönelmelererek eserler

üretmelerini sağlamıştır. Sanat tarihinde özellikle Gerçeküstücüler ile psikanalitik kuram ilişkilendirilse de Dışavurumcular, Sembolistler, Soyut Dışavurumcular başta olmak üzere birçok sanat akımı ve sanatçının kuramdan etkilendiği çeşitli kaynaklarda belirtilmektedir.

Birinci Dünya Savaşıyla, travmatik deneyimler, ölüm korkusu ve daha birçok kötü deneyimi yaşayan sanatçılar nevrotik durumlar yaşamaya başlamış, bu nevrotik durumlar ise yaratma sürecinde bir tür yaratıcılık motivasyonuna dönüşerek içsel kaynaklardan beslenerek sanatsal ürünlerin ortaya koyulmasına olanak sağlamıştır (Gürpınar, 2019). Dışavurumculuk akımı, bu duygusal kaosundan ortaya çıkmış kuramlardan biridir. Sanatçı hem savaşın deneyimlerini hem de psikanaliz açısından önemli olacak içsel/travmatik deneyimlerini esere aktarırken, kendisini bir bakıma tedavi ederken, bir taraftan da otobiyografik eser ortaya koymuştur. Psikanaliz ile doğrudan ilişkilendiren Gerçeküstücülükle ilgili olarak ise şunlar belirtilmektedir;

“1924’te Breton’un yazdığı Birinci Sürrealist Manifesto bilinçaltını bilinçle, düş dünyasını gerçek hayatla birleştirmeyi ve bunu gerçekleştirmek için otomatizmi kullanmayı savunmuştur. Otomatizm Freud’un bilinçaltına itilen, unutulmaları açığa çıkarmak için hastalarına uyguladığı serbest çağrışım yöntemine benzemektedir. Sürrealizme göre bilinçdışının çok derinlerine itilmiş anılar rasyonel deneti veya estetik ve ahlaki sınırlamalar olmadan, küçük kabarcıklardan figüratif temsile kadar çeşitli formel yaklaşımlarla ifade edilebilmektedir. Bu bağlamda, yaratımı meydana getirenin sadece bellek değil aynı zamanda amnezi* de olduğu söylenebilir” (Baydemir, 2008, s. 56).

Psikanalitik kuramın kültürel açıdan duyulmasıyla kadın sanatçılar bu kuramdan etkilenmiş, bu kadın sanatçılar içsel dünyalarına ve bilinçdışına ilişkin düşünceleri eserlerine aktarmaya girişmişlerdir. Bunu gerçekleştirirken kendilerini analiz sürecine girmeleriyle birlikte, hem otobiyografik eserler ortaya koymaya başlamış hem de psikanalitik süreçlerini ortaya çıkarmışlardır. Bunun sonucunda kadın sanatçılarda kendilik bilinci, kişisel tutkuların keşfi ve bireysel varoluşun eserlerde yansımaları görülmüştür (Aliçavuşoğlu, 2012). Buna ek olarak birçok sanatçı bireysel olarak da bu dönemde ve dönem sonrasında psikanalitik kuramdan etkilenerek eserler üretmeye devam etmiştir.

Bu sanatçılardan bazıları, Hieronymus Bosch, Grünewald, Bruegel’den Goya’ya, Gustave Doré, Johann Heinrich Füssli gibi sanatçılar olmuştur. Birçok sanatçı bilinçdışının gücüne inanarak bu yolda eserler ortaya koymuş ve sembolistlerin eserlerinde bireyin iç dünyasına yönelen psikanaliz yöntemiyle ilişkili sanatsal ürünler ortaya koyulmuştur. Sanatçılar Freud’un kuramını bilinçli olarak sanatsal yaratılarında kullanmış ve 20. Yüzyıl’dan itibaren sanatta içeriksel olanın öne çıkmasına bu kuramın neden olduğu

* Amnezi: hafıza kaybı çeşididir. Amnezisi olan birey hafıza oluşturma ve bilgi öğrenme sıkıntısı yaşamaktadır.

düşüncesi hakimdir. Freud, sanatçıların yaşam öykülerinden izleri, ortaya koydukları eserlerde aramış, arkeoloji ve antik eserlere ilgi duymuş, özellikle klasik sanat ile ilgilenmiştir. Psikanalitik kuram bağlamında yaratıcı süreç ile ilgili oldukça çok araştırma yapıldığından ve Freud da yaratıcılık, yaratıcı süreç, yaratıcılığın işlevleri ve sanatçının iç dünyasının işleyişi üstüne yoğunlaşmış ve sanatı yararlı bir eylem olarak kabul etmiştir (Aliçavuşoğlu, 2012). Psikanalizin kazandırdığı bilinçdışı olgusu ise modern ve postmodern sanatta önem kazanarak analiz edilmeye çalışılmaktadır (Boz Sülüsoğlu, 2019).

Sanat akımları ve bireysel olarak sanatçıların Freud ve ardıllarından gelen kuramcılardan etkilenecek eser üretmesinin yanı sıra araştırma bakımından psikanalitik kuramın kullanım şekli olan psikanalitik analiz yöntemi, bir sanatçının eserini ya da eserlerini ele alarak sanatçının, ruhsal, içsel, bilinçdışı ve otobiyografik bilgilerini görünür kılmayı hedefleyen bir analiz yöntemidir. Samurçay, Psikanalitik analiz yöntemine ilişkin şunları belirtmektedir;

“Sanat yapıtının psikanalitik olarak ele alınışında, “serbest çağrışım” üzerine dayanılmadığı için çok daha zengin bilgi almanın mümkün olmadığı ileri sürülebilir. Bu anlamdaki girişimler çoğunlukla sanatçının biyografisi ve özellikle patografisi üzerine dayanmaktadır. Sanatçının yapıtına psikanalitik bir yaklaşım çoğunlukla, itilmiş, bastırılmış içtepisel çatışmaların ortaya çıkarılması üzerine dayanır. İçerdiği biyografik veriler aracılığıyla sanat yapıtının patojen öğelerini ortaya çıkarmak demek oluyor bir bakıma, böyle bir yaklaşım. Buna göre, sanatçının kişiliği ile, yapıtın içerikleri arasında bir ilişki kurmak suretiyle, neden bazı temaların daha önemli bir yer tuttuğunu anlamak mümkün olabilecektir. Bu hususta dayanan temel eğitim, bilinçdışının bir olaydan, ona arzu (desir) fantazmını sembolize eden bir rol oynatmak üzere yararlandığıdır” (Samurçay, 2008, s. XII-XIII).

Sanat eseri üstünde psikanalitik analiz yöntemi, uygulamalı psikanalitik yöntemi kullanmamakta, psikanalitik kuramın epistemolojik yaklaşımına yönelmektedir. Bunun için ise sanatçıların, özel bir kaynakla analiz edilmesi, örneğin görüşme yöntemiyle analiz edilmelidir. Ayrıca, klinik olarak kullanılan, Rorschach, T.A.T. (Öyküsel Algı Testi/ Thematic Apperception Test), Koch Ağaç Testi, Rosensweigh Engelleme Testi, Jean le Men’in D10 (on desen) Testi, Minnesota Çok Yönlü Kişilik Envanteri (M. M. P. I.) gibi testler de uygulanabilmektedir. Sanatçıya ulaşamıyor ya da yaşamıyor ise, biyografik ve bibliyografik açıdan ele almak ve tüm eserlerini psikanalitik açıdan incelemek gerekmektedir (Samurçay, 2008).

Araştırmada, araştırma problemi bağlamında psikanalitik analiz yöntemiyle otobiyografik eser analizi yapılmaktadır. Bu noktada açıklığa kavuşturulması gereken nokta, daha önce otobiyografi ile ilgili bölümde de belirtildiği gibi, her eserin bir şekilde sanatçısından izler taşımasından dolayı otobiyografik sayılabileceği ve psikanalitik analiz

yöntemin sanatçının benliği, kişilik yapısı, bilinçdışı ve otobiyografisine ilişkin bilgileri görünür kılmayı hedeflediği bilgisidir. Kısacası, bir eser psikanalitik analiz yöntemiyle incelenmeye uygun ise, zaten otobiyografik bir eserdir. Ancak, araştırmada sanatçı/lisansüstü sanat eğitimi öğrencilerinin eserleri/uygulamaları örnekleme alınırken otobiyografik ifade olanaklarının en belirgin olarak tespit edildiği eserler/uygulamalar seçilmiştir.

2.4.3.2. Otoetnografik Yöntemle Analizi

Bir grubun kültürünü anlamaya ve betimlemeye yönelik bilimsel araştırma türü olan etnografik analiz yöntemi, nitel bir araştırma yöntemidir. Etnografik analiz, araştırdığı grup ya da bireyin kültürünü, kültürün bütününe ele alarak, bileşenlerini ve bu bileşenler arasındaki ilişkileri ortaya çıkarmaya çalışmakta, bireyin gözünden kültürü anlamaya ve bunu yaparken de kültür kodlarıyla analiz etmeyi içermektedir. Etnografik analizin çözümlemeye çalıştığı kodlar insanların arasında iletişimle meydana gelen kodlardır. Bunun nedeni kültür ve iletişimin arasındaki bağlantıdır. Bu nedenle araştırmacı, araştırılan topluluk ya da bireyin perspektifiyle hareket ederek ve kültürel kodlarını ortaya çıkarıp çözümlemek durumundadır. Kültürel kodları Saraç şu şekilde açıklamaktadır;

“Dinamik, kolektif ve sistematik yapısı sayesinde kültürel bellekte geçmişten bugüne toplumların tüm kültürel verileri saklanmaktadır. Bu değerli verilerin sonraki kuşaklar arası aktarımı ise dilde gerçekleşmektedir. Bunun için dil toplumların kültür belleğinde bulunan evrensel, ulusal ve kültürel değerlerini dil göstergelerine kaydetmektedir. Neredeyse her toplumun dilinde bu verileri şifreleyen ve deşifre eden çeşitli kodlar bulunmaktadır. Bu kültürel bilgiler farklı toplumlarını ve onların kültürlerinin öğrenilmesi ve tanınması için anahtar görevi üstlenmektedirler. Bu evrensel ve ulusal değerlere kod kültürleri veya kültür kodları denilmektedir” (Saraç 2019, s, 157).

Etnografik analizle, grubun ya da kültürün üyesinin görüşleri, düşünceleri alınmakta, alınan bu bilgiler ve gözlemler, arşiv ve ilgili literatürde yer alan bilgilerle karşılaştırılmaktadır. Bu gözlem ve literatür karşılaştırmaları, günlük yaşam pratikleri çerçevesinde değerlendirilmektedir. Tüm bulgular yorumlanarak ve yeniden yapılandırılarak anlaşılır sonuçlar elde edilmektedir. Etnografik araştırma, araştırma nesnesi olarak bireyi ya da grubu gündelik yaşam içerisinde anlamaya odaklanmakta, öznenin gündelik yaşamındaki somut ve soyut bileşenleri anlamaya çalışmaktadır. Gündelik yaşamın içindeki farklı bağlamlara göre şekillenen davranış, sözler, etkileşimler, duygular, inançlar ve söylemleri etnografik araştırma bir bütün olarak ele almakta ve anlamaya çalışmaktadır (Kartarı, 2017). Kısacası Etnografik analiz, insan davranışını kültürel ve bağlamsal açıdan ele alarak altındaki nedenleri ortaya çıkartan nitel bir araştırma yöntemidir (Burhan, 2018).

Yıldırım ve Şimşek’e (2005) göre; “Etnografik yöntem (etnografi/ethnography); Antropoloji geleneğini yansıtan etnografya (kültür analizi) bireysel algı ve davranışın olduğu

kadar toplumsal davranış, yapı, işleyiş, değerler, normlar gibi kültürel öğelerin tanımı ve analizi üzerine odaklanır” (aktaran Mamur, 2012, s. 5). Kültürü analiz etmek olarak etnografik analiz, “Bireylerin ya da toplumların inanç, değer, bilgi ve davranış biçimlerini okuyucu için canlandırmayı amaçlar” (Mamur, 2012, s. 5). Etnografik araştırma, nitel araştırma yöntemlerinin tüm tekniklerini kullanabilen bir analiz yöntemidir. Etnografik araştırmada, odağın sorunsallaştırılması gerekmekte, araştırma tasarımı ve kuramsal çerçevenin oluşturularak, veri toplama ve değerlendirme teknikleri belirlenmelidir. Sorunsallaştırma, herkesin görmeyi başardığı grup, birey, kültür, davranış ya da olayı, geçmiş ve mevcut ilişkiler bağlamında irdelemek ve onu oluşturan bileşenlerin ilişkilerini çözümlmek demektir. Analiz süreci ise bilgi ve analitik düşüncüyü gerektirmekte, analitik düşüncenin temelinde de nitel düşünce bulunmaktadır. Etnografik analiz yönteminde, görüşme sonucunda nitel veriler edinilmektedir. Bu veriler işlenerek bulguya çevrilmekte ve değerlendirilmektedir (Kartarı, 2017). Özdemir (2010) etnografik analiz ile ilgili olarak şunları belirtmektedir;

“Etnografik yöntemin (ve otoetnografinin) de içinde yer aldığı nitel araştırma geleneği, gerçekliğin araştırmacı tarafından kurulduğu; gerçekliğin anlaşılmasında söz konusu gerçeklik ile etkileşim içerisinde olunması gerektiği; gerçekliğin araştırmacının kendi öznel değerleri perspektifinden kavranması ve araştırma raporunda kişisel bir dil kullanılması gerektiği varsayımlarından hareket etmektedir” (aktaran Çelik, 2013, s. 3).

Etnografik analiz, dikkat ve duyarlılık istemekte, araştırılan kültürün bireyinin perspektifinden olaylara bakmayı ve toplanan verileri objektif biçimde yorumlamayı gerektirmektedir. Araştırmada, kültüre özgü sembolik açıdan yüklenen anlamlar, gelenek ve görenekler gibi yaşamsal birçok konu yer almaktadır (Uzal, 2016). Etnografik analiz, araştırma nesnesi olarak araştırılan kültür ve araştırmacı arasında bir mesafe bırakmamaktadır. Klasik etnografik anlayışta var olan yerinde inceleme ve katılarak gözlem anlayışı, II. Dünya Savaşı sonrası pozitivizme olan eleştiriler ve postmodern bakış açısıyla bir takım değişimlere uğramıştır. Yorumcu ve postmodern antropoloji, kültür kavramını ve birçok kendi içindeki temel yaklaşımı ele alarak yeniden yapılandırmıştır. Örneğin Fabian, etnografik sürecin insan zihni ve düşüncelerini çözümlmek ve öznelarası olmasını sağlamak bakımından diyaloga dayalı olması gerektiğini öne sürmektedir. Fabian (2015) bu konuda, “temsiliyet yoluyla içselleştirdiğimiz etnografya kavrayışımızın dışında yani temsil edilen şeyle eş biçimli olan ya da öyleymiş gibi görünen etnografik temsillere şüpheyile yaklaşmak” (aktaran Burhan, 2018, s. 56) gerektiğini ileri sürmektedir. Bu noktada, ötekinin olmadığı bir temsil inşa etmek yerine diyaloga dayalı yöntem bilim ile bir araştırma yapılması gerektiği vurgulanmaktadır (Burhan, 2018).

Yine postmodern antropolojik yaklaşımlarla, araştırmacının konumu ve kimliği de dikkat çekmiş, bu konuda ilk Diane Lewis araştırmalar ortaya koymuştur. Lewis, ‘Antropoloji ve Sömürgecilik’ adlı araştırmasında, sömürgeci ve dışarıdan bakan araştırmacı ile yabancılaşma ve üstünlük kurma davranışına dönüştüğünü belirtmiştir. Geertz ise araştırmalarında, anlamla ve anlamların ilişkilerini ortaya çıkarmanın ‘deneyim-uzak ve deneyim-yakın’ ilişkisiyle mümkün olacağından bahsetmektedir. Geertz bu durumu araştırmacının onlardan biri olmayı hedeflemek yerine, görüştüğü kişinin yerine kendini koymasının, yakın (öznel) ve uzak (nesnel) kavramlarının birlikte ele alınarak hareket edilmesinin gerekliliğinden bahsetmektedir. Geertz bu deneyim-yakın ve deneyim-uzak kavramlarının araştırmacının günlük konuşma dili ya da mesleki dile hapsolmasını engelleyerek sentezini ortaya koymaya sağladığını belirtmektedir. Wacquant ve Bourdieu, etnografik analizle ilgili iki temel yaklaşım ortaya koymuştur. Bunlardan birincisi, özdüşünümselliği (self refleksivite) ikincisi ise, özne/nesne, yapı/eylem, birey/toplum, beden/zihin, gibi ikiliklerdeki bağlantılara öncelik vermektedir. Düşünümsellik kavramı, araştırmacının kendi kimliğinin konumlandığı nokta ile araştırılanın konumlandığı nokta arasını sorgulamayı sağlamaktadır. Bu sorgulamada araştırmacının önyargılarının farkına varması sağlanmaktadır (Burhan, 2018).

Etnografik analizin bir alt alanı olarak otoetnografik analiz yöntemi, araştırma problemi açısından otobiyografi-otoetnografi ilişkisi bağlamında önem taşımaktadır. Bu bağlamda, en başta, kendi kültürünün çalışmaları olarak tanımlanan otoetnografi kavramı, daha sonraları etnografik ve otobiyografik araştırmanın içerikleri birleştiren bir araştırma türüne dönüşmüştür. Otoetnografi hem bilen özneyi hem de nesneyi bir arada incelemektir. Sosyal bilimlerde ise, otoetnografinin tanımı kişisel deneyimlerle sosyal olgulara ilişkin olayları ortaya çıkarmaktır. Otoetnografik araştırmacı, etnografik araştırmada olduğu gibi veri toplamalı, bu verilere analiz etmeli, yorumlamalı ve raporlar üretmelidir. Bu süreçte de sistematik bir araştırma süreci takip edilmelidir. Söz konusu analiz ve yorumlamalarla kültürel bir kavrayışa ulaşılmaktadır. Otoetnografinin etnografiden farkı ise, otoetnografik araştırma yapanın kendi kişisel deneyimden yola çıkarak kültürel analizi yapması ve bunu da yaparken etnografik araştırma gibi bilimsel dayanaklarla raporlar üretmesidir. Otoetnografik analizin veri toplama sürecinde, görüşme, katılımcı gözlem, belge ve eserler gibi kaynaklar da ilgili yayın ve literatürün yanında kullanılabilir. Otoetnografi araştırmacının kendisini, yani birincil kaynağı ortaya koyması bakımından metodolojik açıdan araştırmacı dostu ve okuyucu dostu bir analiz yöntemidir (Çevik, 2017).

Otoetnografinin, bilimsel yöntemleri yok saymak yerine, bu yöntemleri sorgulayarak bilgi toplamanın ve paylaşmanın çeşitliliğini ortaya da koymayı hedefleyen postmodern bir araştırma yöntemi olduğu kabul edilmektedir. Bunu yaparken, derinlemesine, analitik ve yaratıcı bir yazma/ürün ortaya koyma sürecini ortaya koymaktadır (Ata, 2016). Kısacası, Bochner'ın de belirttiği gibi kişisel olanın kültürle ilişkili olan yanlarının ortaya koyulduğu ve bunu yaparken de bilincin katmanlarının gösterildiği bir yazım türüdür. Otoetnografi türü araştırma yapan bir araştırmacı hem otobiyografi hem de etnografi türü araştırmanın ilkelerini kullanmak durumundadır. Bu bağlamda, otoetnografi hem süreci hem de ürünü ortaya koymaktadır (Çelik, 2013). Sürece odaklanma, araştırmacının kendine yönelik deneyimlerini süreç olarak ele almasından kaynaklanmaktadır. Bunu yaparken de, bir kültüre bağlı ve kültürel kimlik bağlamında yazılmasıdır. Otoetnografide önemli bir nokta da 'yansıtmacı düşünömsellik'tir. Bu kavram, özenin kendisini düşünerek yansıtmaya işlevini akademik bir şekilde yapmasıdır. Otoetnografik araştırma bir sosyolojik içsel gözlem ve duygusal geri çağırmadır. Çok kültürlü dünyada bu yöntem kişinin kendisini anlamasını sağlamaktadır (Taşçı ve Kenan, 2021).

2.5. Çağdaş Sanat Eğitiminde Otobiyografik İfade Olanaklarının Kullanımı

Çağdaş Sanat Eğitimi, 1960 ve sonrasında kapsayan sanatsal dinamikler, dönüşümler ve sanatın beslendiği kuramsal alt yapıların, sanat eğitimi öğrencisine kazandırılmasını sağlayan ve bu doğrultuda disiplinlerarası bir bakış açısını, sanatsal algıyı ve sanatsal ürün ortaya koyma becerilerini kazandıran eğitimidir.

Öncelikle bireyin eğitimi doğduğu anda başlamakta ve yaşamı son bulana kadar devam etmektedir. Eğitim; diğer bireylerin etkisiyle davranışta meydana gelen değişimlerin oluşmasıdır ve söz konusu durum az önce de belirtildiği gibi yaşam boyu devam etmektedir. Eğitimin, insanlığın var olduğu tüm zamanlarda var olmuş bir etkinlik alanı olduğu belirtilmektedir. Bu bağlamda, eğitim değişmesi gereken davranışları, bireyin kendi isteğiyle ve yaşantısıyla değiştirmesidir. Eğitim, kullanılan yöntemler ve metotları bilimsel temellere oturtan kapsamlı bir süreçtir. Bu bağlamda eğitimin, bireyi malzeme olarak biçimlendirdiği, bireyin yaratıcı davranışlarına sanatsal özelliklerine şekil verdiği belirtilmektedir (Bilirdönmez ve Karabulut, 2016).

Çağdaş eğitim ise, içerisindeki çağdaş kelimesinin getirileriyle birtakım değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda, çağdaş kavramı sözcük anlamı olarak aynı çağda yaşayan anlamını içeriğinde barındırsa ve belli bir dönemi işaret eden çağ anlamından türese de, söz konusu çağdaş kavramı, endüstri çağı, bilgisayar çağı, uzay çağı gibi isimlerle de anılan içerisinde bulunduğumuz dönemi işaret etmektedir. Buna ek olarak

da çağdaş düşünce özgür düşünce demektir. Bu tanımlama çağdaş eğitim için de önem taşımakta, çünkü bu çağdaş düşüncenin dogmalardan bağımsız ve koşullanmamış düşünce biçimi çağdaş eğitimi de etkilemektedir. Çağdaş düşünce konuyu nesnel düzlemde incelemekte, eleştirmekte ve çeşitli açılardan incelemektedir. Tüm bu niteliklerden ötürü çağdaş düşünce aynı zamanda eleştirel düşünce olarak da anılmaktadır. Çağdaş eğitim ise, bu temel nitelikleri barındıran eğitimidir (İpşiroğlu, 1990). Çağdaş eğitim, bilgi yerine öğrenciyi merkeze alarak ve öğrenciyi bilgi yüklenen bir obje gibi konumlandırmadan anlamaya yönelik bir eğitim vermektedir. Öğrenci bu bağlamda, öğrenen kişi olmanın yanı sıra, kendisi inceleyen, araştıran, derse katkıda bulunan birey olarak varlığını ortaya koymaktadır (Güneş, 2015).

Sanat eğitimi ise, bireyin duygu, düşünce ve fikirlerini anlatmasında estetik bir dil kazanmasını sağlamak, yaratıcılık ve yetenek konusunda gelişimini sağlamak adına yapılan tüm eğitim çalışmalarını kapsamaktadır. Sanat eğitimi bu amaçlarla diğer tüm bilimsel alanlardan da faydalanmakta, psikoloji, sosyoloji, felsefe, sanat tarihi gibi alanlarla da yakından ilişki içerisinde (Boğa, 2014). İpşiroğlu (1994) “sanatın eğitim bütünlüğü içerisindeki önemini; 1.Düşünmeyi öğrenme, 2.Kişilik gelişmesi, 3.Kişide yaratıcılık yollarının açılması olarak üç noktada toplamıştır” (aktaran Bilirdönmez ve Karabulut, 2016, s. 348). Sanat eğitimi aynı zamanda, bireyin çok yönlü düşünme becerilerini ve estetik beğenilerini geliştirmekte, kültürel açıdan yetiştirmekte, sezgileriyle ve akıl yürütme becerileriyle hareket etmeyi kazandırmaktadır. Sanat eğitimi kültürel, tarihsel ve toplumsal alanlarla birlikte düşünülmeli gereken tümel bir formasyondur (Güneş, 2015). Bu konuda San (2010) şunları belirtmektedir;

“Sanat eğitimi, sanatın oluşumu, sanatsal yaratma, sanatın toplumdaki yeri, sanat türleri, sanat akımları ve anlayışları, sanatçının kişilik özellikleri vb. konuları işleyen, sanat tarihi, estetik, sanat kuramları ve eleştirisi, sanat psikolojisi, sanat coğrafya ve topografyası gibi, sanat olayına, sanat ürünlerini ve sanat toplumu kültür ilişkilerini irdelenen kuramsal bilgi dallarının da katılmasıyla tamamlanıp bütünleşmektedir. Sanat eğitiminin bel kemiğini oluşturan bu kuramsal eğitim dallarının içinde, bireylerin hem kendi kültürüne hem de başka kültürlerle ait sanat eserlerini tanıması, sanat eserlerini kavrayabilmesi ve onlardan zevk alabilmesi için sanat tarihi eğitimi önemli bir rol oynamaktadır” (aktaran Güneş, 2015, s. 367).

Sanat eğitiminin başlıca tanımlamaları bu şekilde olmakla birlikte, bu tanımlamaların kavram ve kapsam olarak tam yerine oturmadığını ileri süren düşünceler de bulunmaktadır. Çünkü, alanı belirlemek için oldukça çok tanımlama yapılmıştır. Bunlardan bazıları, Resim-iş, sanat yoluyla öğrenme, estetik eğitimi, güzel sanatlar eğitimi, plastik sanatlar eğitimi, görsel sanatlar eğitimi şeklindedir. Sanat eğitiminin, insana özgü gereksinim olduğu

belirtilmekte, bireyin ruhsal ve bedensel bütünlüğünde estetik tüm duyguları geliştirmeyi sağladığı vurgulanmaktadır (Tanyolaç, 2008).

“Sanat eğitimi rastlantısal olarak kimi yönelişleri, kimi becerileri ya da yetenekleri ortaya çıkarabilirse de, sanat eğitiminin salt temel amacı bunlar değil, hayatı değerli kılmak ve ondan zevk almayı sağlamaktır. Yani sanat eğitimi, insanı hedef alan ve onun mutluluğu için, insan anlayışına uygun nesiller yetiştirmeyi amaçlar. Sanat eğitimi, her bir sanat eserinin hedeflediği seyircide, dinleyicide, okuyucuda estetik kaygı meydana getirmeyi, zihnin bir boyutu olan sanatsal zekanın beslenmesi ve geliştirilmesini, bununla birlikte ona, insan ve insana bağlı değerleri iletmeyi hedefler. Sanatsal anlatımı, onun özel dilini kullanan kişi, aynı zamanda bu dil yardımıyla geçmiş ve çağdaş sanat eserlerine değer yargısıyla ulaşabilir. Gördüğü eserleri nitelik yönünden fark eder. Sanat eğitiminin bir başka işlevi de, sanat eserlerine olduğu kadar, çevreye ve her türlü görsel nesneye, estetik ölçütlere ulaşmayı sağlamaktır” (Tanyolaç 2008, s. 24).

Sanat eğitiminin tarihi ise, Antik dönemden günümüze kadar devam etmiştir. Söz konusu antik dönemden itibaren her dönem, sanat ve insanın yaşamı ilişkisi sorgulanmış ve bu bağlamda eğitimi de önem kazanarak süreklilik göstermiştir. Örnek verilecek olursa, Platon gerçek sanatı insan zihnini bilgisizliğe ve aşırı duyarlılığa karşı koruyan, bu bağlamda insan zihnini entelektüelliğe ve tinselliğe ulaştıran bir olgu olarak görmüştür. Sanat bu dönemde akla giden yolda bir koşul olarak kabul edilmiş ve içerisinde fen, felsefe, tarih gibi bilimleri de kapsayan bir eğitim sistemi içerisinde verilmektedir. Rönesans dönemiyle ise, sanat eğitimi usta-çırak eğitimi ile devam etmiş, ancak daha sonraki dönemlerde tekrar antik çağ ile ilişki kurularak yenilikçi düşüncüyü önemseyen Aydınlanma çağı ile ilişkilendirilmiştir (Tanyolaç, 2008).

Ortaçağ'da din yaşamı biçimlendiren bir güçtü. İnsan ve doğa Tanrı'ya oranla değerlendiriliyordu. Bilimiyle, felsefesiyle, sanatıyla Ortaçağ kültürü dinsel dogmalara bağlıydı. Dinsel inançla beslenen yaratıcı güçler, Doğu'da ve Batı'da büyük kültürler oluşturduktan sonra verimliliğinin ve üreticiliğini yitirmeye, tükenmeye başlamıştı. İnsanlık tarihinde yeni bir çağ başlıyordu. Bu akıl çağıydı. Akıl dogmaları sorgulamaya başlıyor, insan da doğada kendi başına değer kazanıyordu. Bu gelişme Ortaçağ kalıplarının kırılmasına neden oluyor, felsefenin, doğa bilimlerinin ve sanatın önünde yeni yollar açılıyor (İpşiroğlu, 1990, s. 16-17).

17. Yüzyıl ve 19. Yüzyıl arasında, sanat eğitimi yansıtmacı eğilim çerçevesinde doğanın taklidi ve usta sanatçıların eserlerini kopyalama olarak faaliyet göstermiştir. Bu dönem sanatçıların çıraklarını yetiştirmede bu şekilde bir eğitim vermesinin nedeni, antik dönemde başlayan ve Michelangelo, Rafael ve Leonardo gibi sanatçılarla mükemmelliğe ulaşan sanatın yüksek standartlarına bağımlı kalma düşüncesidir (Bulut Kılıç, 2015). Bu düşüncede bu ustaların üstüne çıkılamayacağı ve bu nedenle en iyi olarak kabul edilenin taklidiyle en iyiye uygun eserler üretilebileceği düşüncesi de bulunmaktadır.

Batı'da Endüstri Devrimi 19. Yüzyıl'da gerçekleşmiştir. Sanat da okullara bir ders olarak bu çağda girmiş, 1800'lü yılların ortasında önce İngiltere'de daha sonra diğer Batı ülkelerinde okul programlarında sanat dersleri verilmeye başlanmıştır. Endüstri devrimiyle gelen endüstriyel tasarım ihtiyacı bunda büyük etkiye neden olmuştur. Bir süre sonra sanatın ders kapsamına alınmasının da yetersizliği nedeniyle, 20. Yüzyıl teknoloji devriminin gerekliliği ile Bauhaus okulu (1919) kurulmuştur. Bu okulun temel amacı sanat-zanaat ikilemini ortadan kaldırmaktır (Tanyolaç, 2008). Bu konuda bir diğer önemli olay ise İngiltere ve Amerika'da ortaya çıkan Arts and Crafts hareketidir. Sanayi devrimiyle ortaya çıkan sanat-el sanatları ayrımı nedeniyle ortaya çıkan hareket, iki alan arasındaki bağları güçlendirmeye çalışmış, sanat ve el sanatlarının nasıl tasarlanması ve üretilmesi konusunda yaklaşımlarda bulunmuşlardır (Aslan, 2014). Bu yaklaşımlar neticesinde yukarıda da söz edildiği üzere Bauhaus okulu kurulmuş ve sanat eğitiminde de bu etkiler kendisini göstermiştir.

20. Yüzyıl'da sanat eğitimi etkileyen en önemli faktör ise, modern sanatın doğuşuyla sanatta formalist (biçimci) düşüncenin hakimiyet kazanması ve sanatın ilke ve elemanlarının temel prensip haline gelmesidir. Bu bağlamda, sanat eğitimi de bu ilke ve elemanların öğretilmesine odaklanmış, sanat eserinin değeri ise sosyal ve ahlaki değerlerden bağımsızlaşarak sanat eğitimi de bunun aşılmasına odaklanılan bir düşünceye sahip olmuştur. Bu süreçte, Amerikalı Arthur W. Dow, kompozisyon ve tasarım elemanlarına ilişkin araştırmalar yaparak akademik yöntemlerin gelişmesini sağlamıştır. Dow'un eğitim yöntemiyle, sanat eğitimi daha bilimsel bir yapıya dönüşmüş, ilkeleri ve elemanları olan, kurallı bir bilim dalı haline gelmiştir (Bulut Kılıç, 2015). Aynı zamanda, Max Weber, Alfred Stieglitz, Ernest Batchelder ve Georgia O'Keeffe gibi birçok ünlü sanatçı da Dow'un öğrencileri olmuştur (<https://www.abebooks.com/9781885444097/Arthur-Wesley-Dow-American-Arts-1885444095/plp>). 20. Yüzyıl'ın ilk yarısı geçtiğinde ise, sanat eğitiminde bireysel yaratıcılık önem kazanmaya başlamıştır. Böylelikle sanat eserini de değerli kılan şey sanatçının özgün ve kişisel ifadesinden kaynaklanmaya başlamıştır (Bulut Kılıç, 2015). Kişisel olana yönelmek, sanatçının otobiyografisine yönelmesine olanak sağlamış, sanat eğitiminde de bu kendisine yer bulmuştur.

20. Yüzyıl'da, çağdaş sanatı kapsayan döneme kadar, yukarıda da söz edildiği üzere iki görüş sanat eğitime hâkim olmuştur. Bunlardan ilki Dow'un ortaya koyduğu ve Bauhaus okulu ile gelişen tasarım ilke ve elemanlarını kullanılarak ulaşılmaya çalışılan saf biçimdir. Diğer görüş ise, modernizmin getirisiyle bireyselliğin ve özelliğin öne çıktığı bireysel ifade görüşüdür. Bu dönem sanat eğitimi, sanatın günlük yaşam ve toplum yaşamına

nasıl fayda sağlayabileceği konusunda çalışmalarla bağlantılı şekilde ilerlemiştir. Söz konusu dönem 1930-60'lı yıllar arasında gerçekleşmiş, Bauhaus okulu ve Modernist anlayışla paralellik göstermiştir. 1960'lı yıllarda ise Disiplin Temelli Sanat Eğitiminin temelleri atılmış, 70 ve 80'li yıllarda ise bu sanat eğitimi gelişim göstermiştir. Bu eğitim modelinde sanat tarihi, sanat eleştirisi, estetik ve uygulama öğretimini kapsayan dört ana eğitim programı verilmiştir. Bu bağlamda sanat eğitimi öğrencisine yalnızca resim yapması değil aynı zamanda sanat eleştirisi yapma becerisi kazandırılmaktadır (Bulut Kılıç, 2015). Bu süreçteki en önemli yaklaşım, bireysel ve öznel olanın ortaya çıkması, bunun eğitimde de kendisini göstermesiyle, otobiyografi olana yönelişin başlamasıdır.

Çağdaş eğitimde ise, önem taşıyan öğrencinin merkeze alınması, sanat eğitiminde yapılandırmacı felsefe ile ortaya çıkmıştır. Yapılandırmacı felsefe, pragmatik felsefeyi temel alan Piage, Vygotsky, Gestalt, Dewey gibi isimlerin, sürekli değişen ve gelişen bir hayatın olduğunu ve bu bağlamda her şeyin bu değişimlere uyum sağlamak adına değişip gelişmesi gerektiğini öne sürmesiyle gelişmiştir. Yapılandırmacı felsefe, öznel tarih, deneyimsel çıkarımlar, yaratıcı ve kültürel etkileri vurgulaması nedeniyle çağdaş sanat eğitiminde önem taşımaktadır. Yapılandırmacı felsefe bağlamında çağdaş sanat eğitimi, gücünü öğrenenin verdiği bilgi üstünden çekerek, öğrencinin yaşamsal deneyimlerinden ve yaratıcılığından almaktadır (Coşkun Onan, 2013). Bu bağlamda Yapılandırmacı felsefeyle ortaya çıkan öğrenci odaklı çağdaş sanat eğitiminin, otobiyografik ifade olanaklarının ön plana çıkardığı vurgulanmaktadır. Bu süreç modernizmde bireysellik ve öznellik yaklaşımlarıyla ortaya çıkmış çağdaş sanat eğitiminde ise gelişim göstermiştir.

Bu süreçte, Namur'a (2014) göre; "Toplumsal yaşamda hemen hemen her alanda etkisini hissettiren post-modern teoriler, sanat ve eğitim alanındaki uygulamalara da yön vermektedir" (aktaran Çalkuş, 2015, s. 73). Söz konusu 1960 ve sonrasını kapsayan dönem, çağdaş sanatın ortaya çıkmasıyla, sanatsal pratiklerde bir değişim gerçekleşmiş, bu bağlamda da sanat eğitimi kapsamına, geleneksel sanat eğitiminin yanında çağdaş sanatı algılamayı, eleştirmeyi ve çağdaş sanat kapsamında eserler üretebilmeyi amaçlayan çağdaş sanatın eğitimi de eklenmiştir.

Modern sanat eğitiminde, özgün olanı yaratmaya teşvik ve estetik kaygılarla eser üretmeyi sağlamak temel amaçken, çağdaş sanat eğitiminde, biçimsellik yerine düşünsel boyutun ön plana çıktığı eserlerin üretimi önem kazanmıştır (Baysar Boerescu, 2019).

"... Çağdaş sanat eğitimi yaklaşımları, özellikle bu "duyguların eğitimi ve ussal olana karşı çıkılması" biçiminde alışlagelen yönelim ve temellendirmeye artık rağbet etmemektedir. Sanat eğitimi, bugün bir zevk ve duygu eğitim olmanın ve güzel biçimleri yaratmayı amaçlamanın yanı sıra ve daha çok, yeni, özgün, atak; çağdaş düşünceler üretmeyi öngören bir yaratıcı

zihinsel etkinlikler süreci olarak görülmektedir. Bugün sanat eğitimi, bilimsel ve ulusal temellere oturtulmaktadır” (San, 2019, s. 46).

Söz konusu düşünsel boyut ve yaratıcı alt yapı ise, Çağdaş sanat eğitiminde postmodern kuramların öğretilmesiyle mümkündür. Bu doğrultuda, Lyotard, Baudrillard, Derrida vb. kuramcıların görüşleri çağdaş sanat eğitiminin kuramsal alt yapısında kullanılmalıdır. Bu bakış açısı, öğrenciye, toplumsal olaylara duyarlılığı, çokkültürlü ve çoğulcu bakış açısıyla her disiplinin çağdaş sanatsal uygulamaya yansıtılabileceği düşüncesini kazanmaktadır. Ayrıca, postmodernitenin öne çıkan, popüler kültür, görsel kültür, eklectizm, çoklu okumalar, yersiz yurtsuzlaşma kavramları da çağdaş sanatın eğitiminde önem taşımaktadır. Bu kavramlardan çıkışlı uygulamalar kuramsal alt yapıda zengin bir içerik sağlamasının yanı sıra, öğrencilere örnek gösterilen eserlerle öğrencinin eser sorgulamaları ve eserde dönem sosyolojisi, teknolojik ve tarihsel bilgileri benimseyerek alt anlamlara ulaşmalarıyla sanat tarihsel bilginin aktarımı da sağlanmaktadır. Sanat eserleri örnekleriyle, sanat eğitimi öğrencisi kendi söylemini oluşturarak kendi bağlamlarını ortaya koymakta ve kendi uygulamasının temellerini oluşturmaktadır (Coşkun Onan, 2013).

Efland ve diğerleri (1996) “postmodern sanat eğitiminde benzer bir anlayışla postmodernizmin kendisinin içeriğin temeli olmasının gerekli olduğunu vurgulamaktadır. Sınıfta postmodern kavramların (çokkültürlülük, çifte kodlama, metaforlar ve popüler kültür öğeleri gibi) öğretilmesini öncelikli yol olarak önermektedir. Postmodern sanat eğitimi yaklaşımı, içeriği oluşturmakta, kavramları ve çağrıştırdıkları çoklu anlamları kullanmaktadır. Buna göre eğitim, çoklu karmaşık ve tek yönlü olmayan anlamlardan oluşmuş bir kolaj gibidir ve öğretim programı, kavramlar ve düşünceler arasındaki bağlantıların kurulduğu bir kafese benzemektedir” (aktaran Coşkun Onan, 2013, s. 301).

Modern sanat eğitimi her öğrencinin aynı yolla ve aynı oranda öğrendiğini kabul etmekte, bu nedenle sanat eğitimcisi aynı öğretme yöntemleriyle standart bir sanat eğitimi vermektedir. Ancak, çağdaş sanat eğitimi, Postmodern teorisinin bireylerarası farklılar ve bireyin geldiği sosyal yaşantıları göz önünde bulundurarak, yaratıcı düşünciyi geliştiren esneklik ve bilgiyi önemseyen bir eğitimi merkeze almaktadır. Çağdaş sanat eğitimi yukarıda sözü edilen Disiplin Temelli Sanat Eğitiminin, sanat tarihi, sanat eleştirisi, estetik ve uygulama eğitimlerini içine almakta, ancak çağdaş sanatta belli kalıplar ve sınırlamaların olmadığına bilgisini de öğrenciye kazandırmaktadır (Bulut Kılıç, 2015).

“... çağdaş sanat eğitimi, çağına hiçbir zaman olmadığı kadar açıklıkla ve sevecenlikle yaklaşmakta, çocuğu, ergeni, genci ve yetişkini ile karşısına aldığı, bireyleri, örgün ve yaygın eğitimde çağının yabancı durumuna getirmeden, çağın gereği bilimsellik ve ussal yöntemlerle, sanat hakkında yoğun bilgi vererek, yaşamdaki sanat gerçekliklerine geniş bir kapsam içinde yöneltmektedir. Çağına karşı çıkmayarak, tersine onunla bağdaşarak ve bilim ve teknolojiyi de içermek üzere her alanda, insanın yaratıcı, tasarlayıcı,

düşünce üreten yanını pekiştiren bir sanat eğitiminin anlayışı giderek egemen olmaktadır” (San, 2019, s. 49).

Postmodernizm ile değişen çağdaş kültürel bağlamlar ve görsel kültürle, sanat eğitiminde de belirli değişimler gerçekleşmesi zorunlu hale gelmiştir. Çağdaş sanatın eğitiminde günlük yaşam ve çağdaş dünyanın görsel formlarının gücü oldukça vurgulanmaktadır. Bunun ilk nedeni, çağdaş sanatın ortaya koyduğu kültür ve çağdaş sanatın tüketim kültürüyle kurduğu ilişkidir. Tüketim, çağdaş kültür ve çağdaş sanatı eğitsel açıdan bir problematiğe dönüştürerek birleştirmektedir (Çalkuş, 2015).

Çağdaş sanat, modern sanatın aksine malzemeyi gelenekselin ötesine taşımakta, eserin biricikliğini ortadan kaldırmakta ve sanatçıyı bir deha olarak konumlandırmamaktadır. Buna ek olarak, sanat eserinin müze dışında her yerde izleyici ile karşılaşma olanağını sağlamasıyla, pasif izleyiciyi ortadan kaldırarak sorgulayan bir izleyici yaratmaktadır. Tüm bu özelliklerle sanat disiplinlerarası bir hal almıştır. Bu bağlamda, çağdaş sanat eğitimi, bu yaklaşımların kullanımını sağlamak adına, sınırlarını genişletmeyi hedeflemeli, geleneksel malzemenin ötesine geçerek, günlük ve endüstriyel malzeme olanaklarını kullanmayı, biricik eserin yerine süreci öne çıkartmaya çalışmalı, estetik yerine günlük yaşamı öne çıkarmalı ve izleyiciyi aktif sorgulatmayı hedefleyen çalışmaları ortaya koymayı amaçlamalıdır (Coşkun Onan, 2013). Burada günlük yaşamı öne çıkarmayı amaçlayan çağdaş sanat eğitimi düşüncesi, ancak sanat eğitimi öğrencisinin otobiyografisine yönelmesiyle mümkün olabilmektedir. Çağdaş sanat eğitimci bu doğrultuda sanat eğitimi öğrencisini, öznel tarihine, günlük yaşantısından sahnelerine yönlendirmelidir.

Modernizmin kesin olarak birbirinden ayırdığı disiplinlerin, postmodernizm ile sınırları bulanıklaşmıştır. Bu bağlamda, çağdaş sanatın eğitimi, disiplinlerarasılığı ön plana çıkarmaya başlamıştır. Sanatın birden çok disiplini birleştirici bir nitelik kazanması, sanat eğitimini de sanatın merkezde olduğu proje kapsamlı bir eğitim biçimine dönüştürmüştür (Coşkun Onan, 2013). Bu projeler sanatsal uygulamada olduğu gibi, sanat eğitimindeki uygulamalarda da sürecin öne çıkmasına ve kapsamlı düşünmeye neden olmuştur.

Postmoderniteye geçişte, Modernite, Sosyalizm ve Marksizm gibi üst anlatıların son bulmasıyla, birliğe olan inanç da yok olmuş, 2. Dünya Savaşı sonrası küçük devletlerin bağımsızlık ilan etmeleriyle kültürlerini duyurdukları bir dönem gerçekleşmiştir. Bu yapılanma, çokkültürlülük düşüncesinin postmodernite ile ilişkilendirilmesine neden olmuştur. Bu bağlamda postmodernitenin çokkültürlülüğü, çağdaş sanat eğitiminde, farklı kültürleri öne çıkartan, çoğulcu anlayışta uygulamaları öne çıkarmada destek vermektedir (Coşkun Onan, 2013). Çok kültürlülük ve çağdaş sanat eğitiminde bunun kullanımının, otobiyografik anlatıyla ilişkisini ise Antmen (2008) “Toplumdaki ırk, sınıf, kültür, cinsiyet

ya da cinsel kimlik ayrımcılığına yönelik ipuçları veren kişisel deneyimlerin dile geldiği” (Antmen, 2008, s.295) sanatsal uygulamalardan bahsederken, çokkültürlülük olgusunun kişisel deneyimle/otobiyografiyle kesişmesinin önemine değinmektedir.

Çağdaş sanat eğitimi veren programların oluşturulmasında Efland’a (1996) göre; “ekonomik, sosyal ve duygusal-kültürel eylemlerden oluşan üç başlı bir yapının bilinmesinin ve günümüz sanat eğitiminde böylece sanat yoluyla birleştirici bir yapının getirebileceğinden söz etmektedir” (aktaran Coşkun Onan, 2013, s. 299). Bu türden birleştirmeler, çağdaş sanat eğitiminde Postmodern paradigmalara göre şekillenmeyi amaçlamakta, çağdaş sanat eğitiminin yaşamsal konular, yaşantılarla ilgili olayların önem kazandığı bir yöne çevirmektedir. Bu bağlamda çağdaş sanat eğitimin konu seçimleri, toplumsal ve bireyseli içeren anlamları içinde barındıracak doğrultuda gelişmektedir (Coşkun Onan, 2013). Bu durum, çağdaş sanat eğitimi öğrencisinin otobiyografisine yönelerek uygulamalar ortaya koymasında önemli bir faktör oluşturmaktadır.

Türkiye’de, 1977 yılında başlayan çağdaş sanatın gelişiminde büyük öneme sahip ‘Yeni Eğilimler’ sergileriyle çağdaş eserler üretme süreci başlamış, Batı’da olduğu gibi kavramsal temelli ve içeriğin öne çıktığı çalışmaları üretme süreci başlamıştır. Bu sergiler, 1977-87 yılları arasında iki yılda bir kere altışar sergiden oluşan ‘İstanbul Sanat Bayramı’ adı altında gerçekleşerek, çağdaş sanatın akademiye ve ülkemize gelmesini sağlamıştır (Salur, 2016). Bu ‘Yeni Eğilimler’ sergi katılımcılarından Gülsün Karamustafa, Nur Koçak ve Füsün Onur gibi sanatçılar otobiyografik eserler üreten sanatçıların başında gelmekte ve sanat eğitimi öğrencilerinin de otobiyografik eser üretmelerinde referans olmaktadır.

Postmodernitenin, yalnızca akıl ve gözlem yoluyla gerçeğe ulaşılabilceğini savunan bilimsel düşünceyi kabul etmemesi sonucu, çoklu bir gerçeklik anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu düşünce bağlamında doğrunun tekliği kabul edilmez ve her bireyin kendi deneyimleri bağlamında doğruları ortaya çıkmaktadır. Çağdaş eğitimde, öğrencinin deneyimlerinden gelen bilgilerin ön plana çıkmasıyla birey ön plana çıkmış ve öğrenci odaklı eğitimin temelleri oluşmuştur. Çağdaş sanat eğitiminde de bireyi ön plana çıkaran öznel tarih/otobiyografi çalışmaları değer kazanmıştır (Coşkun Onan, 2013). Çağdaş sanat eğitiminde, sanat eğitimi öğrencisinin kendisine ait bir düşünsel yapı oluşturmalarını sağlamak ve bunu plastiğe dökmesini sağlamak önem taşımaktadır. Çağdaş sanat eğitimiyle, düşünme pratiği tüm seçkin kalıplardan arınmış, topluma, yaşama ve kendine ait kodlarla biçimlenen, hayatın dinamiklerini takip eden ve kendini ifade ederken sonsuz olanağı kullanarak kendisini ifade eden sanatçılar yetiştirmeyi hedeflemektedir (Baysar Boerescu, 2019). Baysar Boerescu’nun belirttiği kendine ait kodlarla biçimlenen ve kendini ifade eden

sanatsal uygulamalar, sanat eğitimi öğrencisinin otobiyografik ifadeye yöneldiği uygulamalardır. Ortaya koyduğu uygulamada kendisini ifade etmesi ve kendine ait kodlar oluşturması, sanat eğitimi öğrencisinin kendisine ilişkin olanı sanatsal dil ile otobiyografik açıdan ortaya koymasıdır. Bu konuda Slattery (1995);

“... postmodern müfredatın öğrenciyi, bireysel yaratıcılıklarını, kendi deneyimsel ve tarihsel yaşantılarıyla birleştirebilecekleri özgürlüğü tanıyan öğrenme süreçlerinden oluşturulması gerekliliğini vurgulamaktadır. Bu paradigmadan bakıldığında bireylerin çeşitli tarihsel ve bireysel deneyimlerini sürece katabildikleri, düşünsel dayanaklarla ifadelere ve çeşitli estetik tepki ve yorumlara fırsat tanıyan çeşitli eğitim durumları planlanabilir” (aktaran Coşkun Onan, 2013, s. 305).

Otobiyografilerine dayalı verilerle ve disiplinlerarası araştırmalarla zenginleştirilen içeriklerin, çağdaş sanat eğitiminde sanatsal uygulamaya aktarımı süreçle kavranarak, postmodern kavramlarla ilişkili ve disiplinlerarası değerlendirmeden geçirilerek uygulanmaktadır. Bu değerlendirmede sanat eğitimi öğrencisi, kavramları öznel tarihleri (otobiyografileri) çerçevesinde nasıl kullanıldığı ve yaşamdan hangi materyallerin nasıl sanatsal ürüne dönüştüğü bireysel olarak değerlendirilmelidir. Çağdaş sanat eğitiminde, ortaya çıkan tüm uygulamalar ortak şekilde sergilenmeli, içerisinde barındıran kültürel öğeler, çokkültürlülük bağlamları ve çoklu anlamları yeniden değerlendirilmelidir. Bu sayede öğrencinin aktif olarak sürece dahil olması sağlanmaktadır (Coşkun Onan, 2013).

Mihail Bahtin’in belirttiği gibi sanatçı, hayatında deneyimlediği öznel tarihini ve öğrendiği toplumsal pratikleri kendi sanatsal pratiklerine aktarmalıdır (Baysar Boerescu, 2019). Sanat eğitimi de bu bağlamda sanatçı adayı olan sanat eğitimi öğrencisinin bu gerekliliği kavramasını, çağdaş sanatsal uygulamada da kendi otobiyografisine yönelmesi gerekliliğini öğrenciye kazandırmalıdır.

2.6. İlgili Araştırmalar

Araştırmanın bu bölümünde, araştırma problemini çözüme ulaştırmak için kullanılan temel yurtiçi ve yurtdışı ilgili yayın ve araştırmalar verilmektedir.

2.6.1. Yurtiçi Araştırmalar

Yılmaz (2013) ‘Moderninden Postmoderne Sanat’ adlı kitabında, modern dönemi açıklamasının yanı sıra, 1960 ve sonrası çağdaş sanatı kapsayan postmodern döneme geçiş nedenlerini açıklamaktadır. Yılmaz, Postmodern yani çağdaş sanata ilişkin sanatsal hareket ve konuları sınıflandırarak kitabında ortaya koymaktadır. Yılmaz’ın kitabı, çağdaş sanata geçişi sağlayan dinamikler ve çağdaş sanata ilişkin birçok veri sağlaması bakımından araştırmaya ışık tutmaktadır.

Coşkun Onan (2016) ‘Çağdaş Sanat Öğretiminde Disiplinlerarasılık: Fenomenoloji Çalışması’ adlı doktora tezinde, çağdaş sanatı ortaya çıkaran nedenleri, çağdaş sanatın epistemolojisi ve ontolojisini, çağdaş sanatta öne çıkan disiplinlerarasılığı (konu, malzeme, sanatçı kimliği ve sergileme açısından) ele almaktadır. Tüm bu konuları daha sonra Çağdaş Sanat öğretimi bakımından değerlendiren Coşkun Onan, disiplinlerarası sanat eğitime ilişkin öneriler getirmektedir.

Bulut Kılıç (2015) ‘Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünceye Dayalı Uygulamaların Görsel Sanatlar Öğretmeni Adaylarının Sanat Eğitimi Başarısına Etkisi’ adlı doktora tezinde, çağdaş sanatı, çağdaş sanat formlarını, Türkiye’de çağdaş sanat ve sanat eğitiminde çağdaş sanat konularını incelemektedir. Bu bağlamda, araştırma çağdaş sanata geçişi sağlayan dinamikler, çağdaş sanatın gelişimi ve tanımlaması konusunda araştırmaya katkı sağlamaktadır.

Karadağ Koşay (2015) ‘Postmodernizmin Modernizme Karşıt Söylemlerinde İnsan ve Sanat’ adlı doktora tezinde, çağdaş sanatı da kapsayan postmodern dönemi ortaya çıkartan nedenleri modern dönemden başlayarak ele almıştır. Araştırmada, postmodernitede, insan benlik, kimlik ve kişilik kavramlarının nasıl olduğu açıklanarak, postmodern sanat anlayışı incelenmektedir. Araştırmanın son bölümünde, postmodern insanı etkileyen çevresel faktörler, postmodern sanatçı ve izleyici algısı ortaya koyulmuştur. Araştırmada, çağdaş sanatı kapsayan postmodern döneme ilişkin veriler kullanılmaktadır.

Şeylan (2016) ‘Postmodernizm’ adlı kitabında, Postmodernizmi sanatsal yönden açıklayarak modern dönemdeki kökenlerine ilişkin bilgiler vermektedir. Postmodern kavramıyla birlikte gelen toplumsal değişimden de bahseden ve bu değişimleri inceleyen Şeylan, postmodern kuramcılar ve kuramlarından da bazılarına değinerek, açıklamalar yapmaktadır. Şeylan’ın araştırması, çağdaş sanatı kapsayan postmodernizm, postmoderniteyle toplumsal yaşanan toplumsal değişimler ve çağdaş kuramcılar konusunda araştırmaya ışık tutmaktadır.

Durmaz (2018) ‘Çağdaş Sanatta Malzemenin Dönüşümü’ adlı araştırmasında, çağdaş sanat ve akımlarını açıklamakta, değişen malzeme olanaklarından bahsetmektedir. Çağdaş sanatçı örneklerine değinen Durmaz, araştırmasının sonucunda medyum olanaklarını iki boyut, üç boyut ve her ikisini birlikte kullananlar olmak üzere kategorilere ayırarak değerlendirmiştir. Durmaz’ın araştırması, çağdaş sanat, çağdaş sanat akımları ve sanatçı incelemeleri bakımından araştırmaya katkı sağlamaktadır.

Şahiner (2015) ‘Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi’ adlı kitabında, çağdaş sanat, çağdaş sanatçı ve çağdaş sanata ilişkin kuramlara dair bilgiler vermektedir. Kitapta çağdaş

sanat, kimi zaman genel çerçevede kimi zaman ise bir sanatçı örneği üstünden açıklanmaya çalışılmış ve birçok açıdan irdelenmiştir. Bu bağlamda, araştırmada çağdaş sanat ve sanatçı örnekleri bakımından söz konusu araştırma kaynak niteliği taşımaktadır.

Çavdar (2011) ‘Resim Sanatında Otobiyografik İmgeler’ adlı araştırmasında, yaratıcılık ve benlik ilişkisini, sanatçının bireyselleşme sürecini ve otobiyografik çalışan sanatçı incelemelerini ortaya koymaktadır. Araştırmada, öznel bakışa sahip yaratıcı bireyin tarihsel koşullarda otobiyografik özelliklerinin araştırıldığı belirtilmekte ve günümüzde gelişen teknoloji ve sanatın geldiği noktayla yaratıcı bireyin iç dünyasına ve otobiyografisine her zamankinden daha fazla yönlendiği vurgulanmaktadır. Çavdar’ın ortaya koyduğu araştırma, otobiyografik olgular, sanatta yaratıcı birey ve bireyselleşme süreci açısından araştırmaya ışık tutmaktadır.

Köker (2019) ‘Bireyselliğin Sunumu Olarak Otobiyografi’ adlı doktora tezinde, düşünsel açıdan kendilik ve benlik kavramlarını incelemekte, daha sonra ise Otobiyografi kavramının tanımı, tarifi ve gelişimini incelemektedir. Otobiyografinin insanın kendisini tanımaya başladığından bu yana hep var olduğunu belirtmektedir. Çağdaş dünyada ise otobiyografik benlik, kendini parçalara ayırmanın ötekileştirdiği bir özne durumuna gelmiş, öz temsil (self-representation) projesi ise artık kendiliğin hakikatini sunmada yetersiz kaldığını belirtmektedir. Köker’in ortaya koyduğu araştırma, otobiyografi konusunda araştırmaya ışık tutmaktadır.

Koruç (2018) ‘Günümüz Sanatında Otobiyografik Anlatılar’ adlı araştırmasında, öncelikle otobiyografi kavramının tanımı ve tarihsel süreciyle birlikte, plastik sanatta otobiyografik olguları açıklamaktadır. Araştırmanın son bölümünde ise, günümüz sanatında otobiyografik ifade olanaklarını ve kendi otobiyografik sanatsal uygulamalarını ortaya koymaktadır.

Yücel (2019) ‘Türk Resim Sanatında Otobiyografi’ adlı araştırmasında, otobiyografi ve otobiyografik bellek, tarihsel süreçte otobiyografi, sanatta otobiyografik olgular gibi konulara değindikten sonra, önce Batı sanatında, ardından Türk sanatında otobiyografik resim olgusunu irdelemektedir. Son olarak Yücel, edindiği kazanımlarla, kişisel otobiyografik uygulamalarını ortaya koymaktadır.

Gürpınar (2019) ‘Çağdaş Sanatta Anı ve Bellek’ adlı araştırmasında, anı, bellek kavramlarını ve bellek kavramının bir alt bölümü olan otobiyografik bellek kavramını incelemektedir. Daha sonra, modern dönem ve çağdaş sanatta anı ve bellek kavramını inceleyen Gürpınar, ardından anı-bellek kavramları üstünden travmatik durumları ele alan

çağdaş sanatçıları incelemektedir. Araştırma, sanatçı örnekleri ve kavram açıklamaları bakımından araştırmaya katkı sağlamaktadır.

Tosun (2005) ‘Depresif Belirti Düzeyi Yüksek ve Düşük Kişilerde, Depresif Bilişlerle Bağlantılı Otobiyografik Anıların Karakteristik Özellikleri: Benlik Sistemi ve Otobiyografik Bellek’ adlı doktora tezinde, araştırma ile ilişkili olarak, bellek sistemi detaylı olarak açıklanmakta, otobiyografik belleğin bu sistemdeki yeri ve görevleri psikoloji alanı açısından açıklanmaktadır. Benlik kavramının da açıklandığı araştırma, tüm bu açılardan araştırmaya ışık tutmaktadır.

Kapısız (2019) ‘Genç, Yetişkin ve Yaşlı Bireylerde Algılanan Sosyal Destek ve Otobiyografik Bellek İşlevlerinin, Otobiyografik Bellek Özellikleri ile İlişkisinin İncelenmesi’ adlı araştırmada, Otobiyografik bellek, Episodik bellek ve Semantik bellek tanımlamalarıyla işlevleri, bireyin yaşamındaki dönemlerde otobiyografik belleğin ne şekilde işlediği, otobiyografik belleğe ilişkin kuramlar incelenmektedir. Bu incelemeler bakımından araştırmaya katkı sağlamaktadır.

Kılınçarslan (2007) ‘Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları’ adlı araştırmada, ilk bölümde bellek düşünsel açıdan kronolojik olarak ele alınmış ve geçmişten günümüze kadar irdelenmiştir. İkinci bölümde ise, bellek konusu zamansal açıdan, belgeleme işlevi açısından, travmatik açıdan, gerçeklik açısından ve mekan ilişkisi bakımından irdelenmiştir. Araştırmanın son bölümünde ise, sanatçı örnekleriyle incelemeler ortaya koyulmuştur.

Poyraz (2010) ‘20. Yüzyıl Sonundan Günümüze Çağdaş Sanatta Toplumsal Bellek Etkileşimleri’ adlı araştırmasında, ilk olarak bellek teorilerini, kişisel anlatı kavramını ve sanatçı eserleri incelemelerini, travma olgusunu travma etkisinde eserler üreten sanatçı incelemelerini ortaya koymaktadır. Poyraz araştırmasında, günümüz dünyasında kişisel olana ve bellek konusuna bir ilgi olduğunu, bu bağlamda sanatta ise kişisel alan, kültürel bellek ve kamusal alanın arasındaki sınırların belirsizleşerek parçalı bir özne yapısını öne çıkardığını belirtmektedir. Poyraz’ın ortaya koyduğu çalışma, bellek, sanatçının bellek kaynaklı ortaya koyduğu çalışmalar bakımından araştırmaya ışık tutacaktır.

Bay Yenmez (2018) ‘Kaan Arslanoğlu’nun Kimlik, İntihar, Öteki Kayıp Romanlarının Psikanalitik Açıdan İncelenmesi ’ adlı araştırmasında, Psikanalizin tanımı, temel kuramları olan İçgüler Kuramı, Topografik Kişilik Kuramı, Yapısalcı Kişilik Kuramını açıklamasının yanı sıra, Freud’un kişiliğin gelişim dönemlerini açıklaması bakımından araştırmaya ışık tutmaktadır. Bay Yenmez, Edebiyatta yazarın yaratıcı sürecinde psikanalitik

analiz açısından önemli olan psişik süreçlerin önem taşıdığını, okuyucunun ise okurken bir ruhsal boşalma ve yazarın psişik süreçlerinden etkilendiğini bulgulamıştır.

Uşaklı Sandal (2016) ‘Füruzan’ın Öyküleri Üzerine Psikanalitik Bir İnceleme’ adlı araştırmasında, Psikanaliz kavramını, bilinçdışı kavramını, Freud, Jung, Adler, Rank ve Lacan gibi isimlerin bağlamında incelemektedir. Bu bağlamlarda araştırmaya kaynaklık eden araştırma, aynı zamanda edebi bir eserde psikanalitik yaklaşımı örneği ile çağdaş sanatsal üründe psikanalitik analizin yapılmasında da fikir oluşturmaktadır.

Aliçavuşoğlu (2012) ‘Psikanaliz, Freud ve Sanat’ adlı araştırmasında, öncelikle psikanalizin doğuşu ve sanatla ilişkisini, Freud’un sanata bakış açısını ve sanatçıların Freud’a bakış açısını incelemektedir. Aliçavuşoğlu, sanat eserinin yaratım sürecinde sanatçısının bilişsel süreçlerinden verilerin yer aldığını ve buna ek olarak sanatçıların da psikanalitik kuramdan da etkilenecek eserler ortaya koyduğunu belirtmektedir. Aliçavuşoğlu’nun ortaya koyduğu araştırma psikanalitik yöntem ve eser analizi ile ilgili bölümlerde araştırmaya ışık tutmaktadır.

Oktuğ (2007) ‘Freud’un Kişilik Birimleri (İd-Ego-Süperego) İle Reklam İletisinin İzleyici Üstünde Yarattığı Etkiler Arasındaki Bağlantı: “Magnum, Kalbim Benecol ve Lösev Reklamları Üzerine Bir Araştırma” adlı araştırmasında, Freud ve Psikanaliz, kişilik kuramları, bilinçaltı kavramını, id-ego-süperego kavramlarını açıklamaktadır. Araştırmada, görsel-görüntü üstünde psikanalitik analiz yapılması bakımından araştırmada önem taşımaktadır.

Beytur (2017) ‘Carl Gustav Jung’da Bilinçli Davranış ve İçgüdü’ adlı araştırmasında, Jung’da zihin kavramını, bilinç, bilinçdışı, psişe-ruh ilişkisi, arketip kavramı gibi konuları açıklaması bakımından araştırmaya katkı sağlamaktadır. Araştırma, Jung’un analitik psikolojisini ve arketip kavramlarını ortaya koymakta, bunu davranışsal bakımdan incelemektedir.

Samurçay (2008) ‘Sanatta Psikanaliz’ adlı kitabında, ilk olarak psikanaliz ve sanatın ayrılamayan ilişkisini ortaya koymakta, daha sonra ise, Orhan Peker, Devabil Kara, Devrim Erbil, İhsan Kendir, Zuhale Dekeli, Aynur Ocak, Ayşe Arkün, Yalçın Gökçebağ, Habip Aydoğdu, Duran Karaca, Hayati Misman, Toygun Orbay, Kayıhan Keskinok, Nurcan Giz, Neveser Aysoy gibi bir çok Türk sanatçıyı ve eserlerini psikanalitik bakış açısıyla çeşitli açılardan incelemekte, buna ek olarak otoportre, anne bakışı ve dünya, Rönesans dönemi çocuklu Meryem incelemelerini ortaya koymakla birlikte, yabancı bir sanatçı olarak Picasso’yu ve eserlerini psikanalitik açıdan incelemektedir. Samurçay’ın araştırması, sanatçı ve eserinin psikanalitik açıdan ne şekilde irdelendiği, görsel sanatlarda psikanalitik yöntem

analizinin nasıl uygulanması gerektiği ve psikanalitik analizle ortaya çıkartılan otobiyografik olguları ortaya koyması bakımından araştırmanın başat kaynaklarından.

Gençtan (1988) 'Psikanaliz ve Sonrası' adlı kitabında, ilk olarak Freud ve psikanaliz kavramına değinmekte, ardından Adler'in Bireysel Psikolojisi, Jung'un Analitik Psikolojisi, Otto Rank'in psikanalitik düşünceleri, Horney'in bütüncül yaklaşımı, Sullivan'ın ilişkiler kuramı, From'un İnsancı Psikolojisi, Varoluş Psikolojisi ve Rogers'ın Danışandan Hız alan Psikolojisi olmak üzere, Freud ve sonrası isimleri kronolojik olarak incelemektedir. Gençtan'ın kitabı, araştırmada psikanaliz kavramının teorik açılımlarını incelemeye önem taşıdığından başat kaynaklardan biri haline gelmiştir.

Yavuz (2019) 'Otoetnografik Tarihsel Üstkurmaca: Göç, Bellek ve Geri Dönüş Üzerine Bir Anlatı' adlı sanatta yeterlik araştırmasında, yeniden hatırlama, tarihin yeniden hatırlanması, etnografinin yeniden hatırlanması gibi konulara değindikten sonra, otoetnografi kavramının teorik açılımlarını ortaya koymaktadır. Otoetnografik anlamda görsel ve yazınsal alanlarda örnekler ortaya koyan Yavuz, çağdaş sanatçı örnekleri ve kendisine ait otoetnografik uygulamaların açıklamalarıyla konuyu derinleştirmektedir. Bu bağlamda, araştırmada 'yeniden hatırlama olarak kültür' olgusuyla birlikte otoetnografinin teorik açılımlarını vermesi bakımından Yavuz'un araştırması önem taşımaktadır.

Çelik (2013) 'Kültür ve Kişisel Deneyim: Bir Araştırma Yöntemi Olarak Otoetnografi' adlı araştırmasında, Etnografi, Otoetnografi kavramlarını açıklamakta, daha sonra sanatla ilişkisini irdelemektedir. Bu bağlamda, araştırmada otoetnografi ve etnografinin kavramsal çerçevesini oluşturmada söz konusu araştırma önem taşımaktadır.

Bedir Erişti (2017) 'Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek' adlı hem editörlüğünü üstlendiği hem de içerisinde araştırma yöntemlerine ilişkin anlatı biçimlerini ele aldığı bölümde, otoetnografik yöntem analizine ilişkin bilgileri paylaşmaktadır. Görsel araştırmada kişisel anlatıların öneminin göz ardı edilemeyeceğinden bahseden Bedir Erişti, otoetnografik yöntemde otobiyografik verilerin kültür ile kesişiminin söz konusu olduğunu belirtmekte ve veri toplama, yapılandırma ve analiz edileceğine ilişkin bilgileri paylaşması bakımından araştırmada başat kaynak olmaktadır.

Baysar Boerescu (2019) 'Günümüzün Yeni Dinamikleri Işığında Sanat Eğitimi' adlı araştırmasında, öncelikle postmodern durumla ortaya çıkan değişimleri ortaya koymaktadır. 1960 ve sonrasını ifade eden kavramla gelişen değişimlerin sanat üstünde etkilerinden de bahseden yazar, araştırmanın sonraki bölümünde 1960 sonrasını ifade eden çağdaş sanatın eğitiminin nasıl olması gerektiğine değinmesi bakımından araştırmada önem taşımaktadır. Baysar Boerescu, çağdaş sanat eğitiminin, düşünsel açıdan sağlam, toplumsal gerçekliğe

odaklanan, teknolojik gelişmeleri takip eden, disiplinlerarası bir yapıyı sağlaması gerektiğini belirtmektedir.

Bulut Kılıç (2015) ‘Çağdaş, Sanatta Metaforik Düşünceye Dayalı Uygulamaların Görsel Sanatlar Öğretmeni Adaylarının Sanat Eğitimi Başarısına Etkisi’ adlı doktora tezinde, çağdaş sanat kavramını ve çağdaş sanat formlarını açıkladıktan sonra, Türkiye’de çağdaş sanat kavramını açıklamakta, ardından sanat eğitimi ve çağdaş sanat eğitimi konularını irdelemektedir. Bulut Kılıç metafor algısı bakımından incelediği çağdaş sanat eğitimi konusunda daha sonra ise öğrenci görüşlerini almaktadır. Bu bağlamda çağdaş sanat ve çağdaş sanat eğitimi konularında araştırmaya katkısı bakımından önem taşımaktadır.

Tanyolaç (2008) ‘Çağdaş, Sanat Eğitimi Üzerine Model Araştırması’ adlı araştırmasında, çağdaş sanat eğitiminin yöntemlerini, disipline dayalı sanat eğitimi, işbirlikçi öğrenme, yaratıcılık, yaratıcı birey ve yaratıcılığı etkileyen faktörler şeklinde irdelemesi bakımından araştırmaya ışık tutmaktadır. Araştırmanın sonucunda Tanyolaç, çağdaş sanat eğitiminde disiplinlerarasılığın önemine vurgu yapmakta ve eğitimin bu yönde olmasının altını çizmektedir.

San (2019) ‘Sanat Eğitimi Kuramları’ adlı kitabında, sanat eğitiminin, sanat eğitim biliminin, Temel sanat eğitiminin incelemelerini yapmaktadır. Daha sonra San, 19. Yüzyıl dan sonraki tarihsel gelişim içinde sanat eğitimi incelemektedir. Bu bağlamda, yazar insanın estetik eğitimi, Almanya’daki sanat eğitimi hareketini, Bauhaus okulunu ve sonraki dönemlerin sanat eğitiminin gelişimi değerlendirmektedir. Ayrıca, San sanat eğitimi, eğitim ağırlıklı sanat eğitimi ve sanat ağırlıklı sanat eğitimi olarak iki şekilde incelemektedir. Son olarak ise kitapta çağdaş dünyada Almanya’da gelişen yeni sanat eğilimleri incelenmektedir. San’ın ortaya koyduğu araştırma, sanat eğitiminin gelişimi bakımından araştırmaya ışık tutmaktadır.

2.6.2. Yurtdışı Araştırmalar

Little (2013) ‘...izimler Sanatı Anlamak’ kitabında, kitabın son bölümünde postmodern sanatı ele almaktadır. Bu bölümde, Kavramsalılık, Yeni Kavramsalılık, Yeni Dışavurumculuk, Minimalizm ve Duyumculuk gibi çağdaş sanat hareketlerinden bahseden yazar, sanatçı örnekleriyle bu hareketleri açıklamakta, her sanat hareketini ortaya çıkaran nedenler, öne çıkan özellikleri ve en bilinen sanatçı örneklerini ortaya koymaktadır.

Barrett (2015) ‘Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri’ kitabında, çağdaş sanatı çeşitli yönleriyle ele almakta ve birçok sanatçı örneği ile açıklamalarda bulunmaktadır. Çağdaş sanat eserlerinin içeriklerinin ortaya konulmasında önem taşıyan araştırma bu açıdan çağdaş sanatla ilgili bölümde kullanıldığı gibi, bilişsel anlamda sanatsal

ifadede dışavurumla ilgili bir bölüme de sahiptir. Bu bölümde içsel olanın dışa vurulmasının bilişsel anlamda incelenmesi araştırmada otobiyografiyle ilişkili bölümde katkı sağlamaktadır.

Ricoeur (2012) ‘Hafıza, Tarih ve Unutuş’ adlı kitabında, ilk bölümde hafıza kavramını, hafıza ve imgelem olarak incelemekte, ardından antik Yunan’da düşünürlerin hafıza konusundaki düşünsel yaklaşımlarını ele almaktadır. Fenomenolojik açıdan da hazıyı inceleyen yazar, anı ve imge kavramlarının da açılımlarını yapmaktadır. Kişisel ve kolektif hafızaya da değinen yazar, içebakış geleneği içinde Augustinus, Locke, Husserl, dışa bakış geleneğinde Halbwachs’ın düşüncelerini ortaya koymaktadır. Araştırmada, kuramsal açıdan önem taşıyan bellek ve hafıza kavramlarının teorik açılımlarını içermesinden dolayı Ricoeur’un ortaya koyduğu araştırma önem taşımaktadır.

Boyer ve Wertsch (2015) ‘Zihinde ve Kültürde Bellek’ adlı kitabında, ilk bölümde bellek kavramını, zihinsel bir süreç olarak, kültürde (kolektif) ve tarihi açılardan incelemektedir. İkinci bölümde, otobiyografik anı ağları, kültürel ve bireysel yaşam öyküleri, bireysel ve kolektif hatırlamanın etkilerini inceleyen kaynak, daha sonra kolektif belleği ve kolektif belleğin kültürü ve tarihi nasıl şekillendirdiğini, sözlü gelenekler bilişsel yatkınlıklar ve kültürel aktarım üstünden incelemektedir. Bu bakımdan kitap otobiyografi, bellek ve kültür kavramının etkilerini analiz etmeyi sağlayan otoetnografi ile ilgili bölümlerde temel kaynaklardan biri olmuştur.

Freud’un (2016) ‘Sanat ve Edebiyat’, adlı araştırması, plastik sanat sanatçıları ve edebiyatçılara ilişkin psikanalitik analizini yaptığı bir kitaptır. Bu yapıtta öncelikle Freud’un yaşamı ve düşünceleri tanıtılmaktadır. Sanat eserlerine ilişkin ilk psikanalitik analiz Jensen’in Gradiva’sına aittir. Burada Freud, sanrı ve düş kavramlarına odaklanmıştır. Kitapta, Leonardo Da Vinci ise bir eseri ile değil, tüm eserleri ile Freud tarafından analiz edilmiş, sanatçının tüm yaşamından edinilen bilgiler eserleri ile ilişkilendirilerek psikanalitik analiz yapılmıştır. Kitapta son olarak da Michelangelo’nun Musa heykeli Freud tarafından analiz edilmektedir. Bu analizde Freud Hz. Musa hikayesini eser ile ilişkilendirerek analiz etmektedir. Araştırma, psikanalitik eser çözümleme örnekleri bakımından araştırmada başat kaynaklardan biri haline gelmiştir.

Freud (1993) ‘Yaşamım ve Psikanaliz’ kitabında, kendi yaşam öyküsünü, psikanalizin ilk ortaya çıkışını ve kendi yaşamının ilerleyişi içinde psikanaliz uygulama ve kurama ilişkin bilgileri vermektedir. Kendi özanalizini de yaptığı kitapta Freud, psikanalize ilişkin birçok bilgiyi de vermektedir. Psikanalizin gelişimi, Freud’un hayatını vermesi bakımından kitap araştırmaya ışık tutmaktadır.

Jung'un (2006) 'Analitik Psikoloji' kitabında, psikanaliz kavramı açıklanarak, Eros kuramı, iktidar istenci, davranış sorunu, kişisel ve kolektif bellek, ortak bilincin arketipleri, bilinçdışını tedavi gibi konular irdelenmektedir. Daha sonraki bölümde psikoloji din ilişkisine değinen Jung, bu bölüm içerisinde edebiyat ve sanata da değinmekte, sanatçı Picasso'ya değinmektedir. Kitap, Jung'un analitik psikoloji, kolektif ve kişisel bellek ve sanata değinmesi bakımından araştırmada önem taşımaktadır.

Klein (2011) 'Haset ve Şükran' kitabında, özellikle üstüne eğildiği ve onun psikanalitik teorisinde en odak noktayı oluşturan haset ve şükran duygularının açılımlarını açıklamaktadır. Klein'in psikanalizi çocuğa yöneliktir ve onun düşüncesinin en temelinde çocuğu doğduğu andan itibaren içgüdülerini tatmin etmede nesne ve ilişki aramaktadır. Bu arayışla ortaya çıkan haset ve şükran duyguları bireyin şekillenmesinde önem taşıdığından Klein'in psikanalizinde önem taşıyan bu durumu açıklaması bakımından kitap araştırmada önem taşımaktadır.

Assmann'ın (2018) 'Kültürel Bellek' kitabında, Hatırlama kültürü, bireysel ve toplumsal bellek, kişisel ve toplumsal hatırlama ve yazılı kültür gibi konulara değinmektedir. Yazar, bellek kavramını Doğu ve Batı bağlamında işlemektedir. Otoetnografik analizle ortaya çıkartılması hedeflenen kültürel bağlamlar konusunda kitap araştırmaya ışık tutmaktadır. Assmann ortaya koyduğu araştırmada bireylerin kişisel geçmişi kadar toplumsal belleğin de önem taşıdığını, yazı olgusunun bellekte önem taşıdığını vurgulamaktadır.

Merck (2010) 'Women: A Cultural Review' (Kadınlar: Kültürel Bir İnceleme) adlı kitabın 'Bedtime' (Yatma Zamanı) adlı araştırmasında, araştırmada önem taşıyarak çağdaş sanatçı bakımından örnekleme alınan Tracey Emin'i incelemesi, psişik yapısına ilişkin verdiği bilgilerden dolayı önem taşımaktadır. Yazar, Emin'in sanatsal malzemeye travmatik geçmişinin temsillerini yeniden üreterek izleyiciye sanat eseri olarak sunduğunu belirtmesi, bu bağlamda da kendi deneyimleri üstünden kurguladığı yeniden üretme olgusuyla belirli feminist olgulara da göndermelerde bulunduğunu belirtmektedir.

May (2006) 'Women: A Cultural Review' (Kadınlar: Kültürel Bir İnceleme) adlı kitabın Mummification: The Subject of the Placenta in Marc Quinn's Lucas (Mumyalama: Marc Quinn'in Lucas'ındaki Placenta Konusu) adlı araştırmasında, araştırma problemi bağlamında psikanalitik eleştiri örneği olarak ele alınan çağdaş sanatçı Marc Quinn'in kendi çocuğunun büstünü yaptığı eserinde kullandığı malzemelerden (kendi çocuğunun plasantası, göbek bağı ve çocuğunun kafasından kalıp alması) kaynaklı olarak çeşitli bilinçdışı dürtüleri esere aktarma durumunun olduğu yazar tarafından bulgulanmıştır.

Kubicki (2020) ‘Psychoanalysis and Photography: Mary Kelly and Cindy Sherman’ (Psikanaliz ve Fotoğrafçılık: Mary Kelly ve Cindy Sherman) adlı araştırmasında, çağdaş sanatçı Cindy Sherman’ın eserlerini psikanalitik eleştirisini yapması bakımından araştırmada önem taşımaktadır. Yazar, belleğin zaman zaman kurgusal bir gerçeklik yaratması durumunu açıklayarak, Sherman’ın kurgusal gerçekliklerini işaret etmekte ve sanatçının bu kurgusal gerçeklikte kendi psişesinden, anksiyete bozukluğu ve pornografik imajlar gibi olguları izleyiciye aktardığının vurgusunu yapmaktadır.

Schacter (2021) ‘Belleğin İzinde Beyin, Zihin ve Geçmiş’ adlı kitabında, belleğin kuramsal yönüne ilişkin açıklamaları yapılan deneyler ve sanatsal örneklerle açıklamakta, şimdi ve geçmiş zamanı kodlayarak hatırlama durumundan bahsetmektedir. Araştırma kapsamında Schacter’in otobiyografik bellekle ilgili bilgileri de vererek, kavramı zamanla ilişkili şekilde incelediği ve yine sanatçı örnekleri verdiği tespit edilmektedir. Yazarın, özellikle otobiyografik bellekle ilgili bölümde uzak geçmişi daha çok hatırlaması, yakın geçmişi daha az hatırlaması ile ilgili düşünceleri ve görsel sanatçıların anıları izleyicinin gözünde canlandıracak şekilde ifadelerle eserler ortaya koyabildiği düşünceleri önem taşımaktadır.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Araştırmanın bu bölümünde, araştırma modeli, evren ve örneklem, çalışma grubu, verilerin toplama süreci ve araçları, verilerin analizi, araştırmanın geçerliği ve güvenilirliği ve araştırmacının rolüne ilişkin bilgiler açıklanmaktadır.

3.1. Araştırmanın Modeli / Deseni

Bu araştırma var olan bir durumu ortaya koyması bakımından betimsel analiz modelindedir. Araştırmada problemin çözümüne ilişkin, derinlemesine betimleme yapabilmek adına ilgili yayın ve literatürde yer alan yazılı ve görsel dokümanların kapsamlı bir şekilde taranarak yorumlanması ve görüşme tekniğinin uygulanmasını kapsayan nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analiz tekniklerini kullanarak, algı ve olayların doğal ortamında realist ve bütüncül şekilde incelenmesi için nitel bir sürecin gerçekleştirildiği araştırma çeşidi olarak kabul edilmektedir. Nitel araştırmanın disiplinlerarası ve bütüncül bir yaklaşımla problemi yorumlayarak analiz etmeyi hedefleyen ve insanın kendi sınırlarını çözümlmek ve uğraşlarıyla şekillendirdiği toplumsal sistemlerin sınırlarını analiz ettiği bilgi sağlama yöntemi olduğu belirtilmektedir. Nitel araştırma yönteminde araştırma probleminin çözümlenmesine yönelik kapsamlı bir kavrayışa sahip olmak amaçlanmaktadır (Karataş, 2015). Araştırma nitel araştırma yönteminin tarama modelleri içerisinde belgesel tarama modelindedir. Belgesel tarama yolu ile ilgili yazılı ve görsel kaynaklara ulaşılarak, elde edilen bilgilerin analiz ve yorumu yapılmaktadır.

Betimsel analiz modelinde, özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analiz modeliyle derinlemesine incelenmekte ve tüm kavramları keşfedilmektedir. İçerik analizinde birbiriyle ilişkili verilerin belirli kavram ve gruplara göre ayrılmasıyla yorumlanması sunulmaktadır (Karataş, 2015).

Araştırmada lisansüstü sanat eğitim programlarında otobiyografik ifade olanaklarının kullanıldığı çağdaş sanat uygulamaları üstünde psikanalitik ve otoetnografik analiz yöntemi uygulanmaktadır. Bu analizle, sanatsal uygulamalar ortaya koyan lisansüstü sanat eğitim öğrencisinin, otoetnografik yöntem analiziyle uygulamalarında, kültürel olgular, kültürel kodlar, sosyal kimlik ve sosyal ilişkiler ağı incelenmekte ve psikanalitik yöntem analizinde ortaya çıkartılması hedeflenen, oto-biyografik anı belleği kullanımı, kişisel ve kolektif geçmişin dışavurumsal olarak sanatsal uygulamalarda ortaya koyulması, geçmişin-bilinçdışının yaratım sürecine etkileri incelenmektedir. Bu bağlamda, Türkiye’de lisansüstü

sanat eğitimi veren Güzel Sanatlar Enstitüleri, Sosyal Bilimler Enstitülerinin Görsel Sanatlar bölümleri ve Eğitim Bilimleri Enstitülerinin Resim İş Öğretmenliği programlarında öğrenim almış ya da almakta olan lisansüstü sanat öğrencilerinde otobiyografik ifade olanaklarına dayalı çağdaş sanat uygulamaları ortaya koyan öğrenciler tespit edilerek, bu uygulamaları çözümlemek adına Psikanalitik ve otoetnografik analizi mümkün kılan, aynı zamanda ortam koşul ve zamana ilişkin bilgilerin de ortaya çıkarıldığı görüşme yöntemi uygulanmıştır.

Nitel araştırma yöntem tekniği olan görüşme, bireyin bakış açısı, öznel deneyimleri, duyguları, değerleri, algısına, tutumuna, tepkisine ilişkin bilgilere ulaşmanın ve bireyin iç dünyasına girmenin mümkün olduğu bir yöntemdir (Karataş, 2015). Görüşme, örnekleme alınan ve araştırma konusu hakkında bilgi verecek olan grup hakkında bilgi, duygu ve düşüncelerini ortaya koyma imkânı sağlayan ve yaşam öyküsünün bilgisinin alındığı bir tekniktir. Ayrıca, görüşme ile katılımcıların iç dünyasına ulaşmak, bireyin yaşanmışlıkları ve deneyimleri, tutumları, düşünceleri, yorumları, zihinsel algılarına ulaşmayı mümkün kılmaktadır (Baltacı, 2019). Görüşme yönteminin bu özellikleri araştırma problemi ile de yakından ilişkilidir. Araştırmada, yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi uygulanmış, elde edilen veriler belirlenen temalara göre düzenli ve yorumlanmış haliyle sunulmuş ve bulgular ile neden-sonuç ilişkisi sağlanmıştır.

“İnternetin nitel araştırmalarda kullanılması, nitel araştırmanın zorluk alanları arasında başı çeken randevulaşma ve seyahat etme gibi konularda araştırmacılara kolaylık sağlar. Öte yandan, hedef kişi ve gruplara birden fazla ve eş zamanlı (senkron) veya eş zamansız (asenkron) iletişim ve etkileşime fırsat vermesi araştırmacılara açısından pratik kolaylıklar sağlar. Normal koşullarda veri toplamak amacıyla klasik nitel yöntemleri, örneğin yüzyüze görüşme, kullanılan bir nitel araştırmacı randevu, mekan ve ulaşım sorunları nedeniyle tek bir görüşme fırsatı yakalayabilmesine rağmen internet teknolojilerinin devreye sokulmasıyla birlikte e-posta veya chat gibi araçlar kullanılarak veri toplama sürecinde uzatabilir, ya da teyide muhtaç konuları açıklığa kavuşturabilir. Öte yandan, belirli bir zaman diliminde ve belirli bir mekanda gerçekleşmesi gereken örneğin 100 yüze görüşmeye nazaran internet teknolojileri daha esnek bir veri toplama fırsatı yaratabilir. Katılımcının ve araştırmacının uygun olan zamanlarını denk getirerek günün her hangi bir saatinde araştırma gerçekleştirilebilir. Bu yolla araştırma sürecinde zaman ve mekan baskısı kısmen ortadan kalkar” (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 222).

Bu bağlamda, araştırmada bireysel olarak lisansüstü sanat eğitimi almış ya da almakta olan birçok öğrenci tespit edilmiş ve bu bireylerin birçok farklı yerde olması nedeniyle, zaman, mekan ve maddi kayıpların önüne geçmek adına görüşme yöntemi internet yolu ile (online) yapılmıştır.

3.2. Evren / Örneklem / Çalışma Grubu / Katılımcılar

Araştırmanın evrenini Türkiye’de lisansüstü sanat eğitimi veren Eğitim Bilimleri Enstitüsü-Resim-İş Eğitimi Lisansüstü Programları, Sosyal Bilimler Enstitülerinin Görsel

Sanatlar bölümleri ve Güzel Sanatlar Enstitüsü programlarında öğrenim görmüş ya da görmekte olan öğrenciler oluşturmaktadır. Araştırmada amaca yönelik derinlemesine betimlemeyi sağlayan amaçlı örneklem grubu oluşturulmuştur. Bu bağlamda öğrenciler arasında otobiyografik ifade olanaklarına dayalı çağdaş sanat uygulamaları ortaya koyan öğrenciler bu grubu oluşturmaktadır. Evreni oluşturan lisansüstü sanat eğitim programları içerisinde öğrenim görmüş ya da görmekte olan, bireysel ya da ders içeriği kapsamında otobiyografik ifade olanaklarını kullanarak çağdaş sanat uygulamaları ortaya koyan öğrenciler tespit edilmiş ve çalışma grubu oluşturulmuştur. Söz konusu lisansüstü sanat eğitimi alan öğrencilerin çağdaş sanatsal uygulamaları üstünde psikanalitik ve otoetnografik analizler yapılarak, öğrencilerin konu hakkındaki görüşlerini elde etmek üzere yarı yapılandırılmış görüşme tekniği uygulanmaktadır.

3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları

3.3.1. Veri Toplama Süreci

Nitel araştırma yöntemi içerisinde belgesel tarama modeli kullanılan araştırmada, kavram ve temalara ulaşmak için doküman analiz yöntemi ve görüşme tekniği kullanılmaktadır.

Çalışma verileri, Google akademik, Library genesis, YÖK tez merkezi, E-kütüphaneler, Dergipark vb. kullanılarak araştırmacı tarafından doğrudan toplanmıştır. Ayrıca, veri toplama aracı olan görüşme yöntemi, Google meet üstünden, online şekilde gerçekleşmiştir. Alan yazın belgesel tarama modelinde, araştırma problemine ilişkin yazılı ve basılı belge olarak, kitap, tez, makale, sempozyum bildirileri, çeviri metinler vb. gibi bilimsel yazılı yayınların yanı sıra, kurum kayıtları, kişisel kayıtlar, görsel dokümanlar, ses ve görüntü kayıtları incelenmektedir. Araştırmada diğer veri toplama aracı görüşmedir. Görüşme yöntemi çeşitleri arasında yarı yapılandırılmış görüşme yönteminin uygulanacağı örneklem grubu ise amaca yönelik derinlemesine betimlemeyi sağlayan amaçlı örneklemdir.

Elde edilen verilerin geçerliliği ve güvenilirliğini sağlamak adına doküman çeşitliliği ve birden fazla teknik kullanılmıştır. Araştırma problemi bağlamında veri toplama araçları belirlendikten sonra, veriler toplanmaya başlanmış, edinilen veriler ışığında, yarı yapılandırılmış görüşme sorularıyla, otobiyografik bellek, bilinçdışı ve sosyal çevrenin, bireysel psikoloji ve sanat uygulamaları üstündeki etkilerini ortaya çıkarmak üzere görüşler alınmıştır. Psikanalitik ve otoetnografik analiz yöntemi için yapılan yarı yapılandırılmış görüşmede, verilere ulaşmak adına açık ve anlaşılır sorular kullanılmıştır.

3.3.2. Veri Toplama Araçları

Bu çalışmada veriler toplanmasında veri toplama araçları olarak alan yazın kapsamında;

1. Yazılı ve basılı belgeler olarak, kitap, tez, makale, sempozyum bildirileri, çeviri metinler vb. bilimsel yazılı yayınların yanı sıra, kurum kayıtları, kişisel kayıtlar, görsel dokümanlar
2. Ses kayıtları
3. Yarı yapılandırılmış görüşme formu ile toplanmıştır.

3.4. Verilerin Analizi

Araştırmada, probleme ilişkin görsel ve yazılı dokümanlara ulaşılmış, her kavram ve alt probleme ilişkin ulaşılan bulgular çoklu kaynak kullanılarak geçerlik güvenirlik sağlaması amaçlanmıştır, edinilen veriler yorumlanarak ve doğrudan alıntılarla betimsel içerik analizi gerçekleştirilmiştir. Betimsel analiz derinlemesine çözümleme ihtiyacı olmayan verilerin analizinde uygulanırken, içerik analizi toplanan verilerin daha derinlemesine çözümlenmesini, kavram ve temalara ulaşılmasını gerektirmektedir (Karataş, 2015). Bu bağlamda, kavramlar tema ve alt temalar şeklinde kodlanmıştır. Bu şekilde araştırmanın kuramsal alt yapısı tamamlanmış ve bu kuramsal bilgiler, tema ve alt tema kodlamalar dahilinde araştırmaya veri sağlayacak yarı yapılandırılmış görüşme soruları hazırlanmıştır.

Betimsel analiz için yapılan görüşmede, bireyleri tanıttıcı veriler elde edilmektedir. İçerik analizi yoluyla veriler yorumlanmaya çalışılmaktadır. Bu süreçte, birbiriyle benzer ve ilişkili veriler kavramlar ve temalar şeklinde gruplandırılarak yorumlanmaktadır (Karataş, 2015). Ayrıca betimsel analiz yöntemiyle bireylerin demografik özellikleri, farklılıkları, yaşam öykülerine (otobiyografilerine) ulaşılırken, içerik analiziyle toplanan verilerin kavramlara, kategorilere ve temalara ayrılarak ayrıntılı incelenmesi amaçlanmaktadır (Baltacı, 2019).

3.5. Araştırmanın Geçerliği ve Güvenirliği

Bu bölümde araştırmanın geçerliği ve güvenirliğine yönelik gerekli açıklamalara yer verilmektedir.

Nitel araştırmada geçerlik, ölçmesi amaçlanan olgunun doğru analiz edilmesi, verilerin gerçeği yansıtmasıyla bağlantılıdır. Araştırmada geçerliğin sağlanması için, katılımcı teyidi, meslektaş teyidi, uzman incelemesi gibi yollara başvurulmaktadır (Karataş, 2015). Nitel araştırmalarda geçerlik, araştırma probleminin mümkün olduğunca tarafsız çözüme ulaştırılmasıdır. Araştırmanın bütüncül bir yaklaşımla ve tüm özelliklerini ele almak

geçerlik ölçütlerindendir. Araştırmanın tekrar edilebilirliği ise güvenilirlikle ilişkilidir. Yani araştırma tekrar yapılsa aynı sonucun alınması güvenilirliği sağlamaktadır. Nitel araştırmalar insanı incelemenin merkezine alması ve insanın dinamik ve değişken olması buna engel olmakla birlikte, araştırmanın inandırıcılığını arttırmak gerekmektedir (Baltacı, 2019).

Bu bağlamda araştırmada öncelikle kuramsal alt yapı oluşturulurken edinilen verilerin doğruluğunun teyidi için doküman çeşitliliği sağlanmış, yorumlamalar sırasında veriler çarpıtılmamış, araştırma doğruluğunu sağlamak için bilgilerin belli bir bölümü görmezden gelinmemiştir. Görüşme soruları hazırlanmasının ardından uzman görüşüne başvurulmuş, görüşme sırasında ‘bunu mu söylemek istiyorsunuz?’, ‘doğru mu anladım?’, gibi sorularla katılımcı teyidi alınmıştır. Yüz yüze görüşmelerle detaylı veri toplanması, Doktora Ders aşamasında ‘Görsel Sanatlarda Dışavurumcu Anlatımda Otobiyografi’ Dersinin alınmış olmasından kaynaklı araştırma alanına yakınlık geçerliği sağlamaktadır.

Örnekleme alınan katılımcıların, otobiyografik ifade olanaklarına sahip uygulamaları üstünde psikanalitik ve otoetnografik analiz yöntemi uygulama ve yapılan görüşme yöntemiyle, problemin çözümüne ulaşılmış ve iç geçerlik sağlanmıştır. Ayrıca, iç geçerliği sağlayan araştırma bulgularının tutarlılığı, katılımcı görüşmelerinin kuramsal (psikanalitik-otoetnografik) açılardan teyidi, veri toplama süreci, analizi ve yorumlaması arasındaki tutarlılık açısından iç geçerliği sağlamaktadır.

Yapılan araştırma ile tam anlamıyla aynı sonuç elde edilmese de benzer özelliklere sahip gruplarda araştırma yapılması halinde genellenebilir sonuçların aynı çıkacağı öngörülmekte ve araştırma bulguları benzer örneklem gruplarında uygulanabilir olması bu araştırmanın dış geçerliğini sağlamaktadır.

Araştırmada, araştırmacı araştırmanın kuramsal alt yapısını oluştururken öznel, empatik, verileri doğru analiz eden bir araştırmacı olmaya çalışmıştır. Araştırmacı, çalışma grubunda yer alan katılımcı uygulamalarının psikanalitik ve otoetnografik analizini yapmak ve görüşlerini almak için yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlamıştır. Araştırmacı tarafından katılımcılara görüşmenin amacı, önemi ve araştırma süreci hakkında bilgi verilmiştir. Araştırmada veri kaynağı olan katılımcılar detaylı bir şekilde tanımlanmaktadır. Ayrıca, veri toplama araçları ve analizleri detaylı şekilde belirtilmiştir. Tüm bunlarla dış güvenilirlik sağlanmaktadır.

Araştırmada, kuramsal alt yapıyı oluşturan otobiyografik ifade olanakları, psikanalitik ve otoetnografik analiz yöntemleri kullanılarak benzer araştırmaların yapılabilecek olması iç güvenilirliği sağlamaktadır. Ayrıca araştırmada, elde edilen veriler betimsel analizle doğrudan verilmekte, araştırmada birden fazla katılımcı kullanılmakta,

görüşme yönteminde teyitler alınmakta ve kavramsal çerçeve ile ilişkisellik kurularak görüşme verileri analiz edilmektedir. Tüm bunlarla birlikte araştırmanın iç güvenirliği sağlanmaktadır.

3.6. Araştırmacının Rolü

Türkiye’deki lisansüstü sanat eğitimi programları incelenerek; otobiyografik ifade olanaklarına ilişkin sanatsal uygulamalar yapılan bazı üniversiteler tespit edilmiş, uygulamaların yapıldığı derslerin içerikleri incelenmiştir. Araştırmacı tarafından lisansüstü programlarda bireysel olarak da otobiyografik ifade olanaklarını sanatsal uygulamalarında kullanan öğrencilerin de tespiti yapılmaya çalışılmış, uygun olan öğrencilerle çalışma grubu oluşturulmuştur.

Araştırmacı, çalışma grubunda yer alan katılımcı lisansüstü programları öğrencilerinin, otobiyografik ifade olanaklarına dayalı sanatsal uygulamalarının psikanalitik ve otoetnografik analizine, çağdaş sanat uygulamalarında otobiyografik ifade olanaklarının kullanımına ve de lisansüstü sanat eğitimi programlarında otobiyografik ifade olanaklarına dayalı çağdaş sanat uygulamaları ve psikanalitik, otoetnografik analizi üzerine öğrenci görüşlerinin alınmasına yönelik yarı yapılandırılmış, öğrenci görüşme formu hazırlamıştır. Görüşme sürecinde araştırmacı, katılımcılara soru sormak, süreyi kontrol etmek, süreci doğru yönetmek için moderatör rolü üstlenmiştir. Araştırmacı tarafından katılımcılara görüşmenin amacı, önemi ve araştırma süreci hakkında bilgi verilmiştir. Görüşmeden elde edilen verilerin çözümlenmesi aşamasında, kuramsal alt yapıyı oluşturan, Çağdaş sanat kuramları, otobiyografi kavramı, Psikanalitik ve otoetnografik kuramlar göz önünde bulundurularak verilerin analizi yapılmıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1.Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanaklarının Kullanıldığı Eserler Üstünde Psikanalitik Yöntem Analizi

4.1.1. Psikanalitik Yöntemle Otobiyografik Eser Eleştirisi

Sanat eseri üstünde psikanalitik analiz yöntemini önce Freud, sanatla oldukça ilişkili bir insan olsa da, yalnızca Leonardo ve Michelangelo'nun eserlerini psikanalitik analiz yöntemiyle çözümlediği araştırmalar ortaya koymuştur. Bu araştırmalarda sanatçı ve eseri arasında ilişki ortaya koyulmuş, her ikisini de analiz eden bir çaba göstermiştir. Rönesans döneminin en önemli iki sanatçısının psikanalitik analiz yöntemiyle çözümlenmesi ilk analiz örnekleridir (Aliçavuşoğlu, 2012).

Freud, Leonardo'nun eserlerini analiz ederek sanatçının yaşamı üstünden başarı ve başarısızlıklarını psikolojik açıdan analiz etmektedir. Freud'un bunu yaparken amacı cinsel hayatındaki baskılamanın sanatsal uygulamalarına yansımalarını psikobiyoğrafik açıdan ortaya koymaktır. Araştırmayı yaparken, Leonardo'yu nevrotik bir birey olduğunu düşünmese de araştırmasının bir patografi* olduğunu belirtmektedir. Freud, Leonardo'yu bir deha olarak tanımlamaktadır. Sanatçının hakkında çok çok kısıtlı bilgi olduğunu belirten Freud, sanatçının 1452'de Vinci kentinde gayrimeşru bir çocuk olarak dünyaya geldiğini, babası Ser Piero da Vinci'nin noter olduğunu annesi Caterina'nın ise köylü bir kadın olduğunu belirtmektedir. Sanatçının kaç yaşında babasıyla yaşamaya başladığının bilgisi bulunmamakta, ancak babasının evli olduğu eşinden çocuklarının olmaması nedeniyle Leonardo'nun onlarla yaşamaya başladığı bilinmektedir. Daha sonra Leonardo Verrocchio'nun atölyesinde çırak olmak adına babasının evinden ayrılmıştır. Freud, Leonardo'nun fiziksel görüntüsünü de tanımlamış, uzun boylu, güzel yüzü ve vücutlu olduğunu belirterek, davranışlarının, konuşmasının düzgün, neşeli ve dost canlısı, ek olarak da çekici bir insan olduğunu belirtmiştir (Odabaşı, 2020).

“Freud'un yorumuyla, yaşadığı çağda (16.yy.) sınırsız şehvet duygusu ile iç karartıcı bir çileciliğin sürekli mücadelesi mevcut iken o bir sanatçı ve kadınsı güzelliği tasvir eden biri olarak cinselliğe karşı soğuk ve inkârcı bir tutum sergilemiştir. Temel karakter özellikleri hareketsizlik ve kayıtsızlıktır. Yaşamının ilk dönemleri mutlulukla dolu ve haz peşinde geçmiştir. Daha sonra güvende hissetmediği ve dış başarılarının yoğun olmadığı bir dönem

* patografi: biyografinin olumsuz yönlerine odaklanma (Odabaşı, 2020).

başlamıştır. Freud'a göre Leonardo, benliğinde doğal olarak bulunan bilim adamı yanını sanatçı yanıyla birleştirmiştir ancak araştırmacı ruhu Leonardo'yu hiçbir zaman tam anlamıyla özgür bırakmamış, sık sık zarar vermiş ve sonunda boyunduruğu altına almıştır. Freud, Leonardo'nun kişiliği, yetenekleri ve çok yönlülüğü nedeniyle çağdaşları tarafından ve sonraki yüzyıllarda anlaşılamamış olduğunu vurgulamaktadır. Bu nedenle Freud, Leonardo'nun yaşam öyküsündeki bazı boşlukların doldurulmasıyla "Leonardo neden böyle bir insandı? Neden belirli bir motiv modeli ve bu motivleri ifade etmenin özel yollarını geliştirdi? Leonardo'nun altında yatan motivasyonel kalıpların, çok çeşitli görünür davranışları üzerinde ne gibi etkileri oldu?" (Odabaşı, 2020, s. 315) gibi sorularla sanatçının yaratıcılığını sorgulamıştır.

Freud, Leonardo'nun psikanalitik analizinde öncelikle onun bilim ve sanatla olan ilişkisini analiz etmeye çalışmaktadır. Sanatçının birçok kadavra incelemesinde bulunduğunu, doğayı incelediğini ve sırlarını çözmeye çalıştığını belirten Freud, bu incelemelerin onun birçok buluş yapmasına neden olduğunu, ancak sanatçının simyacı gibi, hatta karanlık sanatlar olarak adlandırılan büyücülükle itham edilmesine neden olmuştur. Freud'a göre, bir süre sonra, bu bilime yakın olma düşüncesi Leonardo'yu sanatını zorunlu olarak yapmasına neden olmuş, bu durum birçok yarım eserin nedeni olmuştur (Freud, 2019). Ek olarak Freud, Leonardo'nun cinselliğe karşı çocuksu bir merakı olduğunu ve bu merakının bakma ve görme arzusuyla bilimsel bir meraka, hatta bilgi açlığına dönüştüğünü belirtmektedir. Bu durumla birlikte, Freud'a göre Leonardo'nun libidosunun yüceleşmesi, kendisine ilgide düşüşe, cinsel yaşamının hareketsizleşmesine neden olduğu Freud tarafından ileri sürülmektedir. Bu ise sanatçının sayısız tasarımını bitirmemesine neden olduğunu düşündürmüştür (Aliçavuşoğlu, 2012).

Freud, Leonardo analizinde, sanatçının araştırmacı yönünü incelemiş, sonrasında sanatçı yönünün oldukça geliştiğini vurgulamıştır. Freud, kişinin karakterinde bir içgüdünün, bilgiye duyulan tutku gibi, aşırı gelişmesi durumunda (Leonardo'da olduğu gibi) özel bir eğilim aramanın doğru olduğunu belirtmektedir. Freud'a göre Leonardo'daki bu içgüdüler cinsel içgüdülerden beslenmekte, sanatçının cinsel yaşamının yerine geçmektedir. Freud'a göre, Leonardo'da cinsel bastırma ile bilinçdışına itilme bulunmamakta, bu dürtü merak dürtüsünü ortaya çıkarmaktadır. Freud, Leonardo tarafından ortaya koyulan bir çizimi onun cinselliğe bakışını irdelemek adına incelemektedir. Bu çizimde, Leonardo, cinsel ilişkiyi konu almaktadır. Freud bu çizimde anatomik orta çizgide belirgin hataların bulunduğunu ve bunun sanatçının kişiliğine ilişkin belirli anlamları açığa çıkarttığını ileri sürmektedir. Freud'a göre bu çalışmaların nedeni sanatçının cinsel baskılamasıdır ve sanatçı çiziminde tam da üreme eyleminde çizimi yarıda bırakmıştır. Çizimde erkek bedeni tam olarak detaylarıyla çizilmiş, kadın bedeni ise yarıdır. Yarım olan kadın bedeninde göğüsler

oldukça sarkık ve çirkin betimlenmiş, bu süt vermekte olan bir kadının göğsü olduğu Freud tarafından belirtilmiştir. Ayrıca, Freud’a göre göğüs uçlarında da hata bulunmakta, bu durum sanatçının kadın bedenini inceleme fırsatı bulamamasından ya da tercih etmemesinden kaynaklanmaktadır. Leonardo tarafından erkek bedeni ve cinsel organı ise en detaylı şekilde çizilmiştir. Freud bu çizimlerden açıkça sanatçının cinsel baskılama yaşadığı sonucunu çıkarmaktadır (Freud, 2019).



Şekil 35. Leonardo Cinsel İlişki Şekil 36. Leonardo Ana Rahmi

Leonardo’nun çocukluk dönemine ilişkin çok fazla bilgi bulunmamakla birlikte, bir not defterinde kendisinin yazdığı bir not Freud tarafından oldukça irdelenmektedir (Freud, 2019). Bu notta “görünüşe göre akbabalara karşı bu kadar derin bir ilgi duymak öteden beri kaderim olmuştu benim; çünkü en eski çocukluk anılarımdan birinde ben beşiğimde bulunuyorken bir akbabanın gelip yanıma yaklaştığını, kuyruğu ile ağzımı aralayıp onunla birçok kez dudaklarıma vurduğunu hatırlıyorum” (Freud, 2019, s. 37) şeklinde bir anı paylaşılmaktadır. Ancak Freud, söz konusu dönemi sanatçının hatırlamasının hatırlama olasılığının çok küçük bir ihtimal olduğunu ve bunun büyük olasılıkla bir fantezi/düşlem olduğunu belirtmektedir. İçerik bakımından da bu durumu oldukça masalsı olduğunu ve sonraki tarihlerde oluşturulan ve çocukluk dönemine yerleştirilen bir fantezi olduğunu belirten Freud bu notu incelemeye başlamaktadır (Freud, 2019).

“Bir kuyruk yani “coda” en bilinen sembollerden ve yalnızca İtalyancada değil başka dillerde de erkeklik organının yerini tutan ifadelerden biridir; fantezide söz konusu olan durum yani bir akbabanın çocuğun ağzını açıp kuyruğunu içine sokması ve ona şiddet de vurması ilgili kişinin penisi ağzına almasından oluşan bir cinsel eylem, fellatio eylemine tekabül etmektedir. Bu fantezinin böylesine tümüyle pasif bir karakter taşıması da tuhaf bir durumdur: üstelik kadınların ve (cinsel ilişkilerde kadın rolünü üstlenen) pasif eşcinsellerin gördüğü bazı rüyaları ve kurduğu fantezileri andırmaktadır” (Freud, 2019, s. 42-43).

Freud, bu durumu farklı bir yaklaşımla da açıklamaya çalışmış, çocuğun süt emmesine bir gönderme olarak oral döneme öykünme olarak da görülebileceği, ancak bu

fantezinin pasif eşcinsel fantezisine dönüştürüldüğünü belirtmektedir. Freud'a göre bu düşüncede anne yerine bir akbaba geçmiştir ve Freud bu noktadan farklı bir düşünceye yönelmekte, Eski Mısırda annenin bir akbaba ile tasvir edildiğini belirtmektedir. Aynı zamanda, Eski Mısırda, akbaba temsilindeki bir ana tanrıçaya da tapınılmış, bu tanrıçanın adı anne (mother) anlamına gelen Mut olduğu belirtilmiştir. Bu iki düşünce de Freud'a aittir ve bu düşüncelerden yola çıkarak Leonardo'nun annesiyle birlikte olduğu ilk yıllarının onun içsel yaşamında belirleyici olduğu bulgusunu ortaya koymuştur. Freud, Leonardo'nun psişik yapısına ilişkin bilgiler edindiği bir not defteri olduğunu, bu not defterinde çeşitli notlar bulunduğunu belirtmektedir. Bu notlardan en ilginç olanlarının çeşitli harcamaları tuttuğu notlar olduğunu belirten Freud, sanatçının annesinin cenaze masraflarını not etmesinin ve bu konuda başka hiçbir duygusal not paylaşmamasını nevrotik bir belirti olarak gördüğünü belirtmektedir. Freud'a göre, Leonardo saplantılı nevrozu olan bir bireydir ve baskılama nedeniyle önemli duygular önemsiz gibi yaşanmakta, ayrıca atölyesindeki genç ve yakışıklı olarak özellikle tercih ettiği öğrencilerine ilişkin de benzer kayıtlar bulunmaktadır. Freud buradan yola çıkarak, Leonardo'nun kendi gençliğindeki gibi yakışıklı öğrenciler tercih ederek onları cinsel obje yerine koyduğunu, onlar için yaptığı harcamaların da kaydını tutmasının annesinde olduğu gibi saplantılı bir ilkel çatışma dışavurumu olduğunu belirtmektedir (Freud, 2019). Freud bu konuda son olarak da, şu notun yazdığını belirtmektedir: "Anneme karşı duyduğum bu erotik bağlılık yüzünden bir eşcinsel oldum ben" (Freud, 2019, s. 72). Freud, Leonardo'nun erken dönem çocukluğu ve anne saplantısının ortaya koyduğu eserlerde de kendisini göstermektedir. Freud'a göre sanatçı bu oral dönem takıntısını ortaya koyduğu eserlerdeki kadın figürlerin dudaklarında da ortaya koymaktadır. Freud, sanatçının Meryem, Çocuk İsa ve Azize adlı eserini yorumlarken, bunun çocukluğuna ilişkin bir anı olduğunu, sanatçının iki anne tarafından büyütülmesi nedeniyle bu eseri yaptığını belirtmektedir (Aliçavuşoğlu, 2012).



Şekil 37. Leonardo da Vinci, Saint Anne ile Bakire ve Çocuk, 1510

Ayrıca, Freud Leonardo’yu incelediği kitabında, bu resimdeki portre ile ünlü Mona Lisa tablosundaki gülümsemenin aynı olduğunu belirtmekte, bu konuda Leonardo’nun eşcinsel olmasından kaynaklı olarak kendisini tanımladığı bir imge, yani kendisi için ideal kadını oluşturduğuna ilişkin farklı araştırmacıların görüşlerine de yer vermektedir. Bu görüşe göre sanatçı Mona Lisa ile kendi benliğini yeniden kurgulamış, ayrıca bu ünlü gülümseme ile erkeklerde arzu yaratma isteğinin söz konusu olduğu bu görüşlerde belirtilmiştir. Bu görüşlere Freud ise, Leonardo’nun ilk yaptığı heykellerin çocuk başları olduğu bilgisine ulaştığı ve bunların çocukluk döneminin yeniden üretimi olabileceği ve bu bağlamda Mona Lisa ve bu resimdeki portrenin annesi olduğunu ileri sürmektedir. Freud’a göre Leonardo, birçok resminde bu gülümsemeyi (annesinin gülümsemesi) aramış ve ortaya koymuş, ayrıca da genellikle figürlerin portrelerinde çift cinsiyetli bir görünüm elde etmiştir (Freud, 2019).

Freud, Leonardo’nun babası ile olan ilişkisinin de yaşamına ve sanatına yön verdiğini ileri sürmüştür. Bu bağlamda Freud, Leonardo’nun not defterinde babasının ölümüne ilişkin aldığı notu analiz etmekte ve bir takım bulgular elde etmektedir. Leonardo’nun babasının ölümüne ilişkin notu Müntz (1899) şu şekilde aktarmaktadır; “9 Temmuz 1504, çarşamba günü sabah saat 7’de Podesta Sarayı noteri babam Ser Piero da Vinci öldü, sabah yedide. 80 yaşındaydı ve geride 10 erkek ve 2 kız evlat bıraktı” (aktaran Freud, 2019, s. 92). Freud, bu notta ölüm saati olan saat yedinin iki defa yazılmış olmasının üstüne gitmektedir. Freud, bu notun tıpkı annesi ve öğrencileri için yazılan notlar gibi sanatçının duygularını bastırma konusunda başarısızlık yaşadığı ve dışavurumun gerçekleştiği bir nottur. Freud, bu durumun perserasyon* kavramıyla açıklandığını belirtmektedir. Bu saplantılı durum ölümle ilgili önemsiz gibi görünen hata ile tüm duyguyu alıp götürmekte ve bastırılmış ve gizlenen bir şeylerin varlığını ortaya çıkarmaktadır. Freud, Leonardo’nun annesine cinsel yönden arzu duyan bir birey olarak kendisini babası ile özdeşleştirdiğini ve ona karşı üstün olma dürtüsü beslediğini belirtmektedir. Sanatçının ihtişama düşkünlüğü de bu üstün olma arzusundan kaynaklanmaktadır. Freud’a göre, Leonardo’nun babası iyi olan ilişkisi sanatını ise eserleri yaratıp daha sonrasında onlarla tıpkı babasının onunla ilgilenmemesi gibi ilgilenmemesine neden olmuştur (Freud, 2019).

Leonardo’nun psikanalitik analizini ilk yapan Freud olsa da daha sonrasında birçok kuramcı ve araştırmacı da Leonardo’nun psikanalitik incelemesinde katkı sağlamıştır. Bu bağlamda Leonardo psikanalitik analizine katkı sağlayacak Freud sonrası düşüncelerden de

* Perseverasyon: saplanıp kalma (Freud, 2019, s. 93).

bahsetmek, bir sanatçı ve lisansüstü sanat eğitimi öğrencisinin psikanalitik analizinin nasıl yapılacağı konusunda ışık tutacaktır.

Yücel, Leonardo'nun ve Mona Lisa'nın yüzlerinin analizlerinin laboratuvar ortamında karşılaştırıldığında, Mona Lisa'nın aslında sanatçının kendi portresi olduğunu, bir eşcinsel olarak kendisini kadın olarak betimlediğini belirtmekte ve Katolik dini çatışması içinde, eril ve dişil olanı tek vücutta topladığı bir otoportre olduğu düşüncesini bulunduğunu ortaya koymaktadır (Yücel, 2019).

Mona Lisa'da sanatçının psişik süreçlerine ilişkin sembollerin de bulunduğu belirtilmekte, sanatçının eserini satmak istememesi, her yerde yanında taşıması ve yatağının altında saklaması, oedipus kompleksiyle benzerlikler taşıdığı gözlemlenmektedir. Ancak başka analizlerde ise, Leonardo'nun çırağı Salai'yi kadın olarak betimlediği iddia edilmesinden kaynaklı görüşte ise, sanatçının çırağıyla bir ilişkisi bulunmakta ve tepki almaktan korktuğu için resmi saklamaktadır. Mona Lisa'nın harfleri değiştirildiğinde Mona Salai (Benim Salai'm) şekline gelmesi de bu düşüncüyü desteklediği belirtilmekte, ölümüyle bu resmi Salai'ye bırakması da bu düşüncüyü güçlendirmektedir. Leonardo'nun psikanalitik analizine ilişkin bir diğer bulgu ise üç rakamıdır. Kompozisyonlarının üçgen olması, üç figür bulunması, dinsel açıdan baba oğul kutsal ruh göndermesiyle birlikte sanatçının kendisini Hz. İsa ile özdeşleştirme durumu olduğu belirtilmektedir (<http://mozartcultures.com/leonardo-da-vinci-ve-eserlerindeki-sembolizme-psikanalitik-bir-bakis/> Erişim Tarihi 22.02.2020).

Freud, Leonardo'nun psikanalitik analizini ve eserleri ile ilişkisini bu şekilde yaparak ilk sanatçı/eserleri üstünde psikanalitik analiz örneğini ortaya koymuştur. Freud sonrası birçok kuramcı ve araştırmacı tarafından hem genel çerçevede sanata ilişkin psikanalitik görüşler, hem de spesifik olarak bir sanatçı üstünde psikanalitik analiz yöntemi uygulanmıştır. Bu bağlamda, araştırma problemine ilişkin bir sanatçının/sanat eğitimi öğrencisinin eseri/uygulaması üstünde psikanalitik analiz yönteminin uygulanmasına ilişkin örnek oluşturması bakımından Freud'un Leonardo analiziyle, Neriman Samurçay'ın Picasso analizi paylaşılmaktadır.

Samurçay, öncelikle sanatı, sanatçının kendisi ve kendisi dışında bir hesaplaşması olarak kabul ettiğini belirterek, bu hesaplaşmayı içinde barındıran yeteneğin, Pisasso'da küçük yaşlardan itibaren gözlemlendiğini belirtmekte ve sanatçının psişik yapısının erken yaşlarda bir olgunluğa ulaştığını vurgulamaktadır. Samurçay, Picasso'nun bebekliğinde bir boğulma (asfiksik) travma yaşadığını, terk edilme nevrozu yaşadığını ve ergenlik dönemiyle ilişkili olarak anal bir karaktere büründüğünü belirtmektedir. Bu üç özellik sanatçının tüm

yaşamını ve dolaylı olarak da sanatını etkisi altına almıştır. Ancak, Samurçay için Picasso'nun sanatını etkileyen ve önemli olan durum büründüğü kişiliklerdir. Bunları; Çocuksu kişilik, Libidinal kişilik ve çalışkan kişilik olarak sıralamaktadır (Samurçay, 2008).

Samurçay, Picasso'nun çocuksu kişiliğini, onun bir Homo Ludens olarak tanımlayarak pekiştirmekte, sanatçının erken çocukluk döneminden itibaren dağıtma, düzensizlik gibi tutumlarla kendisini gösterdiğini ve ilerleyen dönemde bu durumun kübik nesnelerle ilgilenme, saldırganlık, bozma/alt üst etme, daha sonra toparlayarak yaratma eylemi gibi devam ettiğini belirtmektedir. Samurçay, bu tutumların sanatçının narsistik bencilliğini gösterdiğini vurgulamaktadır. Araştırmada, bu oyuncu içtepinin sanatçının yaşamı boyunca çocuklarla özdeşleşmesi olduğu belirtilmiştir. Picasso çocukluğundan itibaren obsessif derecede resim yapmaya başlamıştır. Resim yapmak onun için narsistik gurur haline gelmiştir. İlerleyen yaşlarında da bu durum bir rekabet duygusuna dönüşmüş, onu en yakın arkadaşlarından uzaklaşacak bir hırs haline gelmiştir (Samurçay, 2008).

Samurçay, Picasso'nun oyunsu kişiliğinin tüm yaşamında devam ettiğini, buna ek olarak da paranoyak duygularının bulunduğunu belirtmektedir. Sanatçı için eserlerinde, yıkım öne çıkmakla birlikte, metamorfoz onun için önemli olmuştur. Eserlerindeki grotesk yapı ise her zaman kendisine yer bulmuştur. Sanatçı bu alaycı yapısıyla hem karşısındakiyle hem de kendisiyle alay etmiştir. Özellikle otoportrelerinde bu durum tam anlamıyla gözlemlenmektedir. Ancak, Samurçay, bu oyunsu kişiliğin dışında bir de tam tersi bir kişiliği barındıran bir Picasso'nun varlığından söz etmektedir. Bu Picasso, yırtıcı, parçalayıcı ve tahrip etmeye meyilli bir kişiliktir (Samurçay, 2008). Bu durumu Samurçay şu sözlerle aktarmaktadır; “Yaratıcılığın (creative) yanı sıra, saldırganlık (agressivite) ve tahripkarlık (destructivite) ikilemleri içinde Picasso büyük bir çocuk gibi, oyuncakıyla oynadıktan sonra onu kırıyor, parçalıyor. Picasso'nun bu kişisel özelliğine işaret etmektedir” (Samurçay, 2008, s. 166).

Picasso'nun yaşamını ve sanatını yönlendiren bir diğer kişilik olan Libidinal kişilik, sanatçının yaşamının kadın ve cinsellik üstüne kurulu olmasından kaynaklanmaktadır. Sanatçının davranışının olumlu ya da olumsuz olması durumlarında hep amacının kadın olduğunu vurgulayan Samurçay, onun genç yaşlardan itibaren Minator'u* yüce kabul ederek onunla özdeşleşim içerisine girdiğini belirtmektedir. Sanatçının erotik ve duygusallıktan uzaklaşarak hayvansı ve zarar verici ilişkileri tercih etmesinin nedenini Samurçay, anne figürüne karşı suçluluktan kurtulma çabası olarak yorumlamaktadır (Samurçay, 2008).

* Minator: “eski Yunanistan’ın libidinal devi” (Samurçay, 2008, s. 166).

Sanatçının cinselliğe olan düşkünlüğünde bir takım dalgalanmalar bulunmakta, bu dalgalanmalar da yine hayatına giren kadınla benzer şekilde sanatını da etkilemektedir.

“Kadın, Picasso mitinin en önemli ögesidir. Fakat bu “kadınlar dünyası” mutlaka feminen olacaktır diye bir kural yoktur. Picasso’nun bilinçdışına göre, hiçbir kadın tümü tümüne kadın değildir. Mutlaka her kadında, bir erkeksi yan vardır. Muhtemelen Picasso’nun bu tarz düşünmesi ve hareket etmesinde, viril* yanları ağır basan anne imajının büyük rolü vardır. Ona göre, her yaratık “yarı kadın-yarı erkek”tir. Picasso da kadın, erkeksi yanları ağır basan bir otorite ile temellenmiştir. Bu maternal* imaj zaman zaman okşayıcı, kucaklayıcı, zaman zaman da reddedici, tahrip edici, parçalayıcı bir yapı sergiler. Bütün bu çelişik duygular Picasso’nun eserlerinde yankılanacaktır. ... sözünü ettiğimiz bir durum var, onu ruhsal yapısını siklotimik* bir niteliği olduğunu işaret ediyor. Karakteri çatışmalı ve ambivalan*dır” (Samurçay, 2008, s. 167).

Picasso, tüm bu kişilik yapılarının etkisinde ortaya koyduğu eserler de bu kişilik yapılarından beslenerek, sanatçının psişik yapısının birer göstergesi haline gelmiştir. Bu bağlamda Picasso’nun ortaya koyduğu eserlerin psikanalitik analiz sürecinden geçtiğinde hem otobiyografik yapıt olduğu da tespit edilmiş olmaktadır. Sanat eseri psişik yapısı var olan sanatçısının kendi duygulanımları ve zihinsel süreçlerinin süzgecinden geçmesiyle sanatçısının kendisinden, benliğinden ve az ya da çok otobiyografisinden (geçmişinden) izleri bir şekilde taşımaktadır.

Bu bağlamda Samurçay’ın da Picasso üstünde uyguladığı psikanalitik analiz bulgularında, sanatçının kadınlarla ilişkilerinde bir annesi gibi yöneten ve dominant kadın karaktere, daha sonra yumuşak huylu kadın karaktere olmak üzere bu sıralamayla hayatına kadınları aldığı tespit edilmiştir. Araştırmaya göre Samurçay, sanatçının kendisini Minator ile özdeşleşmesinin de genç kalma arzusunun neden olduğunu ve bu nedenle hayatına aldığı kadınlarla her geçen gün yaş farkının arttığını belirtmektedir. Picasso’nun sanatı da hayatına aldığı kadınlarla birlikte bir hırçınlaşmış bir yumuşak bir tutuma bürünmüştür. Son olarak Samurçay, Picasso’nun bu kadınlarla ilgili ikilemlerinin Oedipus kompleksiyle ilgili olduğunu belirtmekte, hiçbir kadının annesinin yerine geçmesinin mümkün olmadığını belirterek sanatçının bu karmaşayı çözümleyemediğini, bu nedenle son dönem çalışmalarında kadınların kimliklerini gizli tuttuğunu belirtmektedir (Samurçay, 2008).

Picasso’nun psikanalitik analizine ilişkin Samurçay’ın analizine ek araştırmalar bulunmaktadır. Bu bağlamda, Yedikardeşler, sanatçının Mavi ve Pembe

* Viril: Fr. Erkek

* Maternal: anne

* Siklotimik: depresyon ve hipomaninin sık ve kısa döngüleriyle karakterize bipolar bozukluğun bir formudur (Kuloğlu, Çayköylü ve Albayrak, 2008, s. 216).

* Ambivalan: ikizli duygu durumu, zıt şeyleri isteme

dönemlerinin de yaşadıklarının bir dışa vurumu olarak ortaya çıktığını, bilinçdışının ifadesi olarak sanatını kullandığı belirtilmektedir. Sanatçının 1900'lü yıllarda en yakın arkadaşı Casagemas'ın ölümüyle, mavi dönemi yaşamış, bu dönem sıradan hayatı resmetmeyle birlikte sirk ve palyaçoları da resmederek bu eğlence hayatının altında yatan hüznü sanatına aktardığı belirtilmiştir. Mavi renk sanatçı için hüzündür ve tablolarında arkadaşını ve geçmişte kaybettiği kardeşinin üzüntüsünün dışavurumunu saldırganca ifade etmektedir. Bu saldırganlığın ise terk edilmiş olmanın saldırganlığı olduğu belirtilmektedir. Pembe dönem ise, Picasso'nun Fernande Oliver ile ayrılığı sonrası gelişmiş, melankoliden mavi dönemin aksine uzak durmuştur. Yedikardeş'e göre, Picasso'nun başarısı narsizminden ve beğenilme arzusundan kaynaklanmaktadır. Resimlerinde ilişkilerindeki kadınlara sıklıkla yer vermesi de, oedipus kompleksinden normal şekilde çıkamadığının göstergesi olarak yorumlanmaktadır. Yedikardeş, Picasso'nun kimi kaynaklara göre obsesif-kompulsif bozukluğa sahip olduğunu ve kübizmi geliştirdiğini, bazı kaynaklarda ise otistik olduğunun belirtildiğini ve bu nedenle çocuksu kişiliğinin olduğunun belirtildiğini vurgulamaktadır. Ancak araştırmada, Picasso'nun kendisini suçluluk duygusundan (annesine öfkeden kaynaklı suçluluk) kaçmak adına çocuklarla özdeşleştirdiği belirtilmektedir. Yedikardeş, bireyin korktuğu zamanda regresyon (geri çekilme) yaşadığını belirtmekte (korkan birey anne karnındaki cenin pozisyonuna dönmektedir) Picasso'da bu regresyon ruh halinin duygularında belirgin olarak kendisini gösterdiğini ileri sürmektedir (Yedikardeş, 2018).

Psikanalitik analiz uygulama konusunda araştırmacıların üstünde durduğu bir diğer sanatçı Salvador Dali'dir. Dali, ürettiği eserleri psikanalitik kuramdan etkilenecek şekilde yapması bakımından diğerler sanatçı örneklerinden de ayrılmakta, sanatçı, kendi bilinçdışını arayarak eserler ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu bağlamda, eserleri kendi bilinçdışının bir dışavurumu olduğundan dolayı otobiyografik olarak da yaşamının izlerini taşımaktadır.

1904 doğumlu Dali, Katalonya'da Cusi ve Felipa çiftinin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Dali'nin önceki ağabeyi Dali hayata gelmeden 9 ay 10 gün önce bağırsak enfeksiyonundan yaşamını yitirmiştir. Ailesi bu travmayı atlatamadan hayata gelen Dali, onun adını almış, sürekli ağabeyinin ölümünden bahsedilesine maruz kalmıştır. Ailesinin ilk Dali'nin ikinci Dali'de yeniden yaşama geldiğini düşünmesi ise ebeveynlerinin ölüm-cinsellik ile ilişkisinde ikinci Dali'nin hayata gelmesine neden olmuştur. Bu durum Freud'un temel içgüdülerden Thanatos (ölüm ve saldırganlık) ve eros (cinsellik ve yaşam) arasında kurulan ilişki ile benzerdir (Yedikardeş, 2018). Dali (1942) bu durumu şu şekilde not etmiştir; "Doğar doğmaz tapınılan bir ölünün ayak izlerinden yürümeye başladım. Beni severken hala onu seviyorlardı aslında. Belki de benden çok onu... Babamın sevgisinin bu

sınırları yaşamımın ilk günlerinden itibaren çok büyük bir yara oldu benim için” (aktaran Yedikardeş, 2018, s. 49). Bu dönem Dali açısından oedipus kompleksinde sorun yaşamasına neden olmuştur. Sanatçı ölen kardeşinin yerine koyularak çocukluk geçirmesinin onda benliğinin oluşmasında sarsıcı histerik krizler geçirttiği açıkça görülmektedir. Bu dönem yaşadıkları sürrealizm akımında ona bilinçdışında büyük kaynak sağlamıştır. Dali, psikanalitik kuramdan ve kurucusundan o kadar etkilenmiştir ki, Freud’dan manevi babam olarak bahsetmektedir. Buna ek olarak otobiyografik olarak da önem taşıyan ilk otoportresinin (10 yaşında yapmıştır) adının hasta çocuk olması (Yedikardeş, 2018) psikanalitik açıdan bu dönemde ne kadar büyük bir depresif ruh hali içerisinde olduğunu göstermektedir. Bu durum Erich Fromm’un deliliğin anlaşılanın tersine bireyin varoluş problemini çözümlemesi düşüncesinden yola çıkarak, Dali’nin yaşadığı bu durum sanatçının varoluşunu kavramada hırçın bir duruma dönüşerek bunalıma neden olmuştur. Dali, bilinçdışına attığı bu anıları, daha sonra sanatında bilince çıkararak, abi figürünü bir çekirge olarak betimlemesine neden olmuştur. Sanatçının hiç görmediği ağabeyi ile rekabeti, aile sevgisi kazanmak için başlamış daha sonra başarı güdüsüne dönüşmüştür. Bu durum ise Alfred Adler’in Bireysel Psikolojisi’nde açıklanmakta, birey psikolojik yetersizliklerini başka yönlerini güçlendirerek telafi etmektedir. Dali’de ise durum aynen bu şekildedir. Freud ise Dali’de olduğu gibi tüm sanatçılardaki eser vermeyi yüceltmeye bağlamaktadır. Bu yüceltme mekanizmasında ego, bilinçdışını kullanmakta, bunun nedeni ise bilinçdışındaki saldırgan ve cinsel dürtülerin bilince çıkmasını engellemek olarak bahsetmektedir. Ayrıca, Dali Freud ile görüşmesinde Freud onu resim yaparken izlemiş ve fanatik gibi durduğunu söylemiştir. Fanatik terimi Aldous Huxley tarafından gizlenen kuşkunun telafisini yapabilen birey olarak tanımlanmıştır. Bu tanımlama Dali’nin kendisinden kuşkusunun telafisini yaptığına işaret etmektedir (Yedikardeş, 2018). Dali’nin resimlerinde en çok kullandığı nesneler dolap ve çekmecelerdir. Bunun nedeni Freud’un günümüz insanını ancak psikanalizin açabileceği ve çok sayıda gizli çekmecelerle dolu olması düşüncesinden yola çıkarak kullanmaktadır (Çavdar, 2011).

Dali, sanatı bütün -izm’lerden kurtarmak için kendisini adadığına ilişkin obsesif bir inanç geliştirmiştir. Ayrıca sanatçının otobiyografik kitabında, çocukluk anılarını hatalı ve gerçek olanlar olarak ikiye ayırmış olması da bilinçdışı anılarını bastıran perde anılar konusuna gönderme gibidir. Daha sonraları ağabey travmasının bilinçdışına ulaşmada bir engel olduğunu fark ederek Dali, iyi anne imgesi oluşturmuş ve bu imgeyi sevgilisi Gala’ya yansıtmıştır. Bu dönemde ürettiği Enigma of Desire (Arzunun Gizemi) adlı eserindeki arzu kelimesi Katalanca arzu anlamına gelen Dali, yani Enigma of Dali’dır. Dali, annesine

nefretinden sıkça bahsederken, o öldüğünde (17 yaşında) günlüklerinde bundan hiç bahsetmemiş, ancak 40'lı yaşlara geldiğinde günlüğünde annesinin kendisi için çok önemli bir imge olduğundan bahsederek onunla ilgili çok övgü ve sevgi dolu sözcüklerden bahsetmiştir. Bu durum sanatçının çelişkili ruh halini ortaya koymakta, ailesel ilişkisinin ötesinde psikoseksüel bağlamda da içsel ve dışsal çatışmalar yaşadığı bilinmekte ve paranoid kişilik bozukluğunun olduğu vurgulanmaktadır. Örneğin, sanatçı babasıyla olan ilişkisini 'Enigma of William Tell' adlı eserinde aktarmış, babasıyla aktif olmayan iletişimi ve psikanalitik açıdan babasına karşı iğdiş edilme korkusunu ortaya koymuştur (Yedikardeş, 2018).



Şekil 38. Salvador Dali, 'William Tell'in Gizemi', 1933 (Yedikardeş, 2018, s. 55).

Dali'nin yaşamını ve sanatını etkileyen bir diğer olay ise Federica Garcia Lorca ile arkadaşlığıdır. Eşcinsel bir şair olan Lorca, sanatçıya yaşam enerjisi vermekte, ancak bir süre sonra ona âşık olmuştur. Daha sonra karşılık bulamayan Lorca uzaklaşır ancak iletişimleri hiç kopmaz. Dali, çok sonra çevresel korkusundan dolayı Lorca'nın aşkına karşılık vermediğini itiraf etmiştir. Ancak, bu süreçte eserlerine bu bireysel isteklerin bastırılması durumu hep yansımıştır. Bilinçdışında yer alan Lorca gerçeği, cinsel kimlik problemi ve arayışları eserlerinde süreklilik kazanmış ancak onun için yüceltme aracına dönüşmüştür. Dali'nin aseksüel eğilimde olması da, bu nedenle gerçekleşmiş, sanatçı buna kendi psişesinde bir anlam yükleyerek abisinin ölüm gecesi bir cinsellik sonucu hayata gelmenin sıkıntısını yaşadığını düşünmüştür. Bu ağabeyini öldüren, onu yaşama getiren cinsel güç nedeniyle, kimseyi öldürmemek adına aseksüel olmayı tercih etmiştir. Cinselliği ölümle ilişkilendiren sanatçı, günlüğünde cinsel hastalık kapmaktan ve cinsel anlamda yetemeyeceğinden korkmakta olduğunda bahsetmektedir. 'Accommodation of Desire' (Arzunun Uyumunu) adlı eserinde sanatçı, Gala ile olan ilişkisinde cinsel yönden kaygısını anlatmaktadır. Cinsel ilişkiyi hayvani bir eylem olarak kabul eden sanatçı, eserinde doğurganlığın sembolü bir narın içinden çıkan bir aslanın çıplak kadına saldırdığı bir sahneyi betimlemektedir. Burada aslan cinsel güç, kadın ise Gala'dır (Yedikardeş, 2018).



Şekil 39. Salvador Dali, ‘Accommodation of Desire’ (Arzunun Uyumu)

Sanatçısı ve eserleri ilişkisi bağlamında bir diğer psikanalitik analiz örneği ise, Frida Kahlo analizidir. Sanatçı acılarla dolu hayatını bir sanatsal üretme motivasyonuna çevirerek oldukça çok eser üretmiş, bu eserlerde kendisini yaşamını ve psişesindeki duygu durumlarını aktararak yaşadıklarını sanatsal bir dile dönüştürmüş bir sanatçıdır. Kahlo’nun yaşamı ve eserlerini ele alarak üstünde psikanalitik analiz uygulamak, sanatçının benliği, kişiliğini ve en önemlisi de eserlerini anlamak adına önem taşımaktadır.

Kahlo’nun hayata gözlerini açması ve annesinin hastalanarak onu emzirememesi, bir Kızılderili kadının ona süt anne olmasına neden olmuştur. Bu dönem Freud düşüncesinde oral dönemdir ve süt anne emzirmesi nedeniyle bu dönem sanatçıda bir saplantılı durum oluşturmuştur. Bu saplantı stres anında ağız bölgesine yönelik faaliyete neden olmaktadır. Sanatçı özelinde ise acılarla dolu yaşamında yani stres anında sanatçının sigara, alkol ve uyuşturucu kullanımının nedeninin bu olduğu ileri sürülmektedir. Sütten kesilme, bireyde haz verenin kaybına katlanmayı öğrenmektedir. Bu durum ise sanatçının özel yaşamında Diego Rivera’nın kendisini aldatmasına rağmen kopamamasına neden olmuştur (Yedikardeş, 2018). Sarp ve Tosun (2011) bu döneme ilişkin şunları belirtmektedir;

“Frida Kahlo’nun kendi çocukluk yaşantısına yönelmesiyle belirginlik kazanan bu hatırlama şekli, Psikiyatri alanında ‘Çağrışımsal Ağ’ kuramıyla açıklanmaktadır. Bu kurama göre, belli bir duygunun açığa çıkması, bellek sisteminin o duyguyla bağlantılı olarak aktive olmasına neden olmaktadır. Bu yaklaşıma göre kişinin geçmiş yaşantısı, belleğindeki düğümler ve bağlantılardan oluşan bir ağ şeklindedir. Bu ağda, duyu organlarından gelen bir uyarıcı hatırlamaya kaynaklık eden aktivasyon başlatmaktadır. ... Dolayısıyla, kişi, hissettiği gibi düşünmeye veya düşündüğü gibi hissetmeye ve buna göre de hatırlamaya başlamaktadır” (aktaran Doğan, 2015: 357).



Şekil 40. Frida Kahlo, Umutsuz, 1945.

Frida için fallik dönem de çelişkili geçmiş, sanatçı babasına yakın, annesi ile ilgili nazik ve zalim benzeri iyiyi ve kötüyü bir arada barındıran bir karakter betimlemiştir. Fallik dönemde birey ebeveyn ilişkileriyle kadın/erkek rollerini öğrenmekte, Kahlo ise bu dönemde kız kardeşleri arasında bir erkek çocuk gibi büyümüş, bu dönem elektra kompleksini çözümleyememesi nedeniyle biseksüel bir birey olmuştur. Genital dönemde ise sanatçı duygusal bağ kurmayı romantik ilişkisiyle öğrenmiştir. Kahlo'nun hayatı toplumsal normlara uygun olmayan bir çok davranışı barındırdığı düşünüldüğünde, idin baskın olduğu bir kişiliğe sahip olduğu belirtilebilmektedir. Bu bağlamda, eserlerinde içsel yaşamını ortaya koyan sanatçı, beğeni görmesiyle yüceltme mekanizmasını ortaya çıkarmıştır. Sanatçının hayatında önemli olan bir diğer durum ise sanatçının 19 yaşında kaza geçirerek yatağa bağımlı kalması ve sanata yönelmesidir. Bu durum Adler'in organ yetersizliği kuramı ile başka bir konuda başarı geliştirilme arzusunun tam olarak karşılığıdır. Sanatçı bu dönemde geliştirdiği aşağılık kompleksiyle başarılı bir ressam olma motivasyonunu geliştirmiştir. Yatağa bağlı olduğu dönem, tavana yerleştirilen ayna ile otobiyografik açıdan önem taşıyan otoportreler ortaya koyan sanatçı, Lacancı analizle sanatçının kendi egosu ile ilişki kurmasına/çabasına işaret etmekte ve ayna evresi egonun görüntüsünü birey için ideal benliğe dönüştürmektedir. Sanatçı, Erikson düşüncelerinde değerlendirildiğinde ise, politik olarak aktif yer aldığı toplantılar kimliğe karşı rol karmaşası döneminde ele alınabilmektedir. Bir gruba dahil olma, uyum sağlama, ilkelerine bağlı olma gereksinimleri bu dönemde çıkmaktadır. Sanatçı hasta olduğu dönemlerde bile bağlı olduğu grupta aktif olarak bulunmuştur. Aynı zamanda cinsel açıdan arayışı da bu dönemin karmaşasını göz önüne serdiği iddia edilmektedir. Yine Erikson'un Özgeciliğe Karşı Kendine Dönüklük aşaması ise sanatçının yaşamının son dönemine denk düşmekte, sanatçının içe dönük tavrı ve ben merkezi yaklaşımını açıklamaktadır. Bu dönemde ebeveynin çocuklarını eğitime ihtiyacı ise,

sanatçının çocuk sahibi olamaması nedeniyle ders vermeye başladığı eğitime ihtiyacı ile karşılanmıştır (Yedikardeş, 2018).

Psikanalitik analiz ile sanatçının hayatı ve eserleri ilişkisinde çözümleme yapıldığında, eser-sanatçı-otobiyografi üçgeninin birbirinden bağımsız olamadığı araştırmalarca da ortaya koyulmaktadır. Freud ile başlayan bu sanatçı ve eserleri üstünde psikanalitik analiz çalışmaları sonları daha da yoğunlaşmıştır. Bu bağlamda araştırmamızın bu bölümünde kronolojik olarak çeşitli dönemlere göre psikanalitik analiz örnekleri paylaşılmış, ‘Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanaklarının Kullanıldığı Eserler Üstünde Psikanalitik Yöntem Analizi’ başlığı altında irdelenmiştir.

4.1.2. Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanaklarının Kullanıldığı Eserler Üstünde Psikanalitik Eleştiri

Louise Bourgeois (1911-2010), çağdaş sanatta, kişisel anı ve travmalarını kaynak olarak eserler üreten sanatçılar içerisinde en öne çıkanlardan biridir. Sanatçının ortaya koyduğu eserler, ontolojik bakımdan irdelendiğinde, içerik bakımından sanatçının, travmalarını sanatında yaratıcı bir motivasyona çevirdiği, böylelikle eserinde bir geçmişle hesaplaşma gerçekleştirdiği görülmektedir. Sanatçı yaşadığı travmaları ev-baba-anne üçleminde ayrı ayrı, hayatının çeşitli dönemlerinde ele almıştır. Bourgeois’ın eserleri üzerinde psikanalitik analiz yapmak, sanatçının ortaya koyduğu uygulamalarda ortaya koyduğu psikolojik olguları ortaya çıkartmakta fayda sağlamaktadır.

Bourgeois, dokuma duvar halılarını onaran bir ailede, Paris’te dünyaya gelmiştir. Sanatçı, matematik ve geometri eğitimi almış, bu konuda ise değiştirilemez konular üstünde çalışmanın kendisine rahatlama verdiğini ancak, Öklidden farklı geometrilerin varlığını öğrendiğinde bu düşüncesinin değişerek, onun için sembolün anlamını yitirdiğini belirtmiştir. Matematiğin sembolü konusunda hayal kırıklığı yaşayan sanatçı, kendisi için yeni bir sembol arayışına girmiş ve annesi 1932 yılında vefat ettiğinde sembollerin izini sanatında sürmeye başlamıştır. İlk dönem çalışmalarını ‘düşme korkusu’ olarak nitelendiren sanatçı, sonraki çalışmalarını ‘düşme sanatı’, en son dönem çalışmalarını ise ‘asılı kalma sanatı’ olarak gördüğünü belirtmektedir. Tüm ürettiği çalışmaların travmatik geçmişinden kaynaklanarak otobiyografik olduğunu açıklayan Bourgeois, gerçek yaşamındaki çatışmaları sanat ile belgelemiştir. Sanatçının çocukluk anılarında, kendisini aşağılayan ve dalga geçen bir baba figürü bulunmaktadır (Cantekin, 2020). Bourgeois’ın babası, dünyaya kız çocuk getirmenin günah olduğu düşünen, bu nedenle de kızını sürekli aşağılayan bir babadır. Sanatçı açısından bu durum babasının onunla penisi olmadığı için onu aşağılamasından başka bir şey değildir (Çimen, 2019). Bu durum Karen Horney’in kadınlarda İğdiş Edilme

Kompleksini akla getirmektedir. Horney, kız çocuklarının yaşadıkları cinsel erkek organı özlemi ile pasif iğdiş edilme kompleksi yaşadıklarını belirtmiştir. Sanatçı babasının tavrı ile erkek olmama eksikliğini yaşayarak, kadın olmanın acısını ve erkek olmamanın eksikliğini yaşamaktadır (Horney, 1991). Sanatçının çocukluğunda Freud düşüncesinde yer alan Oedipus kompleksine göre, dürtülerinin babasına yönelmesi gerekmektedir. Bu durum babasının tavrı nedeniyle engellenmiş olur ve öç alma tavrına dönüştüğü düşünülebilir. Bu baba, sanatçının çalışmalarında rahatsız edici bir şekilde işlenmiştir.



Şekil 41. Louise Bourgeois, “The Destruction of the Father”, 1974, (Öztürk, 2018)

1974’te ortaya koyduğu ‘Babanın Yok Edilmesi’ adlı eseri, babasının dadısı Sadie ile annesini aldatmasına duyduğu nefreti ortaya koymaktadır (Veryeri Alaca, 2008). Bernadac (1996: 96) “Öncelikle eser bir masadan meydana gelir. Oturduğu yerden nutuk atan baba hegemonyasındaki korkunç ve ürkütücü masa... Peki ya ötekiler -anne ve çocuklar- ne yapabilirler? Sessizce dinlerler...” (aktaran Veryeri Alaca, 2008: 9) sözleriyle eseri açıklamaktadır. Fineberg (2014, s. 284) Bourgeois’in, babası 10 yaşındayken eğitimi için işe aldığı yatılı İngilizce öğretmeni hakkında: “Kusura bakmazsanız eğer, Sadie, benimdi. Bana İngilizce öğretmek için tutulmuştum. Benden hoşlanacağını sanmıştım. Bunun yerine bana ihanet edeceğine değil. Lanet olsun, sadece babamın değil, onun da ihanetine uğramıştım” (aktaran Cantekin, 2020, 35) şeklindeki açıklamalarını aktarmaktadır.

Sanatçı bu eserle babasına karşı olan sadistçe duygularını sanatsal ifadeye dönüştürmüştür. Bu sadistçe duygular, Horney’in tespitine göre nevrotik kişiliğin bir göstergesidir ve birey bu sadistçe duygulardan acı çekerek aslında nefret duyduğu kendi benliğinden kurtulmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, Horney düşüncesinden yola çıkarak Bourgeois’in de kişisel anılarla oluşan benliğinden bu sadistçe duygularla kurtulmak istediği, belki de sanatı yoluyla bir sağaltım gerçekleştirdiği şeklinde yorumlanabilir.

Freud düşüncesi bağlamında sanatçının eseri değerlendirildiğinde, sanatçı babasının annesini aldatmasını süperegodan (ahlaki kurallar) gelen dürtülerle kabul etmemesine karşın, bu durumda karşı idden gelen yok edici dürtülerle bir yaklaşım sergilediği görülmektedir. Ayrıca Freud'un ilk dönem insan içgüdülerini sembolize ettiği Eros ve Thanatos mitolojik karakterlerden Thanatos yıkıcı ve yok edici, ölümcül dürtüleri sembolize etmesi bakımından, Bourgeois'in id ve Thanatos dürtüleriyle baba kavramına yönlendiği görülmektedir.

Klein düşünceleri bağlamında, sanatçının babasına olan saldırganlığının en derinlerdeki ilkel ve vahşi tarafı temsil eden id psikolojisi ile açıklanmaktadır. Klein bireyin psikopatolojisini, erken dönemini inceleyerek çözümlemeye çalışmış, bunu şizoid patoloji ve kuralcı şizoid tecrübe kavramlarıyla yapmıştır. Burada söz edilen şizoid kavramı, parçalama ve bölme anlamına gelmektedir. Çocukluğun erken dönemlerinde algısal olarak parçalama ve bölme uygulamasıdır. Bu kavram Bourgeois'in 'Babanın Yok Edilişi' adlı eserinde parçalanmış izlenimi veren bir yapıyı ortaya koyarak, bilinçdışından erken dönem çocukluğunda olumlu içsel nesneler geliştiremediğine ve bu nedenle manik/depresif ruh halini taşıdığına gönderme olarak okunabilmektedir. Sanatçının Klein'in düşüncesine göre geçici depresif konumu aşmadığı, depresif bir yapıya sahip olması nedeniyle yıkıcılığa yönelen ebeveyni yok etmeye yönlendiği düşünülebilmektedir.

Bourgeois, aynı zamanda Freud'un psikanalitik kuramıyla da yakından ilgilenmiş bir sanatçı olup, otobiyografik ifadeye dayalı eserler üretmesinin bu ilgisi olduğu belirtilmektedir. Sanatçı, babasının ölümüyle (1951) 35 yıl boyunca psikanalitik seanslar almış, bu bağlamda kendi benliğini ve kadınlığını yeniden kurguladığını belirtmiştir. Bir diğer düşüncede, Bourgeois'in babasıyla ilişkisi ise, aşk-nefret ilişkisidir. Babası sanatçıyı başarılarından ötürü çevresinde övgü ile anarken, erkek evlat sahibi olamaması nedeniyle aşığılaması bu durumun nedeni olarak gösterilmiştir. Bu nedenle babasına karşı oluşan saldırganca dürtülerin dışavurumunu gerçekleştirdiği 'Babanın Yok Edilmesi' eserinde, yaşadığı bilinçdışı çatışmaları aktardığı, babasını öldürme isteği içerisinde olduğu belirtilmektedir (Öztürk, 2018). Bilinçdışından gelen dürtülerle eserlerini oluşturmaya ilişkin ise, sanatçı Donald Kuspit ile yaptığı röportajda şunları belirtmektedir (Kuspit, 1988, s. 164);

“Ayrıcalık bilinçdışına erişimdir. Bilinçdışına erişmek ise fantastik bir ayrıcalıktır. Bu ayrıcalığa layık olmak ve onu kullanmak zorundaydım. Bu aynı zamanda bilinçdışındakileri iyiye yönlendirebilme ayrıcalığıydı. Pek çok insan bu yönlendirmeyi yapamaz çünkü bilinçdışına erişimleri yoktur. Bilinçdışını iyiye yönlendirebilmek çok özel ve ama oraya erişebilmek de bir o kadar zorlu bir durumdur. Sonuçta ondan kaçış yoktur ve isterseniz de istemeseniz de bir kez size verilmiş olan bu erişimden bahsedilen bu lütuftan

kaçış yoktur. (...)Bütün bunlar birer armağandır. Hepsi birer nimettir” (aktaran Doğan Özcan, 2019, s. 39-40).

Sanatçının eserlerinde bir hesaplaşma, ruhsal bir boşalma ve hatta katarsis yaşadığının, bu sayede de kendi travmalarını tedavi etmeye çalıştığı, İlter’in (2006, s.15) aktarımıyla “Üretmezsem çıldırabilirdim. Bir şekilde bunlardan kurtulabilmeliydim” şeklindeki açıklamalarından da net şekilde çıkarılmaktadır. ‘Babanın Yok Edilmesi’ adlı eserin biçimsel olarak yapılanmasını ve motivasyonu sağlayan anıyı ise Bourgeois; “Bir keresinde yemek masasında hep beraber otururken beyaz ekmeği aldım, tükürükle karıştırdım ve babamın bir figürünü şekillendirmeye başladım. Figür bittiğinde bir bıçakla kol ve bacaklarını kesmeye başladım. Bunu, benim ilk heykelsi sonucum olarak düşünüyorum” (aktaran Cantekin, 2020, s. 36). Bu durum, hem oluşturup biçimlendirme ile bilinçdışını ortaya çıkartarak sanatsal yaratma olarak kendisini göstermekte, hem de parçalama ile hesaplaşma içerisine girilerek id baskın karakterin ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Babasının annesini özel öğretmeni Sadie ile aldatması ve evde kurduğu baskı konusu da Bourgeois için önem taşımaktadır.

“Anne tabii ki de kocasının zorbalığını tatmin etmeye çalışır. Çocuklar öfkeyle dolular. Biz üç kardeşlik; abim, kız kardeşim ve ben. Ebeveynlerimin evlat edindiği iki tane daha çocuk vardı. (...) Babam bize bakarken tedirgin olur ve ne kadar büyük bir adam olduğunu açıklardı. Öfkeyle adamı yakaladık, masaya attık, parçaladık ve onu oburca yemeye devam ettik” (Cantekin, 2020, 37).

Babayı parçalama isteği/düşüncesinden sonra onu yeme hayali ise sanatçının en ilkel/vahşi dürtülerle travmasına yaklaştığının bir kanıtıdır. Doğada olduğu gibi yaşamak için öldürüp beslenen canlılar gibi, Bourgeois de yaşamak için öldürüp yemesi gerektiği düşüncesine girdiği söylenebilmektedir. Ek olarak, Kohut’un psikanalitik düşüncesiyle sanatçı eseri okuması yapıldığında, sanatçının erken çocukluk döneminde kendilik oluşumunu tamamlamada (birinci narsist dönem) sorun yaşadığı ve gerçekliğe uygun olmayan içsel duygular oluşturarak süreksizlik ve parçalama eğilimi geliştirdiği şekilde yorumlanabilir.

Sanatçının eseri Freud’un yüceltme (sublimation) kavramıyla açıkladığı savunma mekanizmasının karşılığı gibidir. Babaya duyulan nefretle oluşan saldırganlığın, toplum tarafından ancak bu şekilde kabul edilebileceği bir sanatsal esere dönüştürülmesi, asıl ürkütücü olan saldırganlığı amacının dışına çıkartarak yüceltme uygulanarak kabul edilebilir hale getirmektedir (Öztürk, 2018). Eserde kullanılan kırmızı ışık bedeninin içerisinde bir bölge (ağız, rahim vb) bir bölgeyi andırmaktadır (Cantekin, 2020). Bu toplumsal olarak erkek egemen topluma bir gönderme olarak okunabildiği gibi, erkek olmama, yani babasının

aşağılamalarından ötürü penis özlemi çeken bir kadının da babasını parçalayarak bir kadınsal göstergeye dönüştürmesi olabilir.

Bourgeois'ın sanatının Julia Kristeva'nın iki temel kavramı etrafında şekillendiği görülmektedir. Bu kavramlardan ilki Abject (iğrenç), diğeri ise melankolinin temelinde gösterilen 'kayıp nesne' (lost thing) kavramıdır. Ancak, sanatçının kayıp nesnesi, Kristeva'nın belirttiği gibi anneyle ilişkili değil, tam tersine babayla ilişkilidir. Bu bağlamda sembolik olarak kayıp nesnenin yerini alan yüceltme sanatçının eserlerinde öne çıkmaktadır. Kauçuk, doldurulmuş kumaş, alçı, çelik gibi birçok malzemeyi kullanan sanatçı, aynı zamanda atık ve sıvıların yüceltmesi yoluyla bedensel olan cinsellik, dışkılama gibi grotesk figürlerle bedenleri parodileştirmektedir. Bu sayede abartılı fallik nesneler kullanmış olan Bourgeois, Rönesans'tan günümüze kadar devam eden erk bakışının güzellik anlayışını alt üst etmekte, gerçekliği müstehcen bir bakışla ortaya koymaktadır. Bu durum Feministlerde de bu şekildedir. Kadın ve erkek cinsel organları Bourgeois'ın sanatında kendisini sürekli göstermektedir. Bu konuda en öne çıkan eseri 1968 yapımı 'Küçük Kız' (La Fillette) adlı eseridir. Bu eser hadım edilmiş, bir nefret nesnesidir. Bu eser ve 'Babanın Yok Edilişi' adlı eseri için psikanalitik yorum yapan Foster, Freud düşüncesindeki kadınların penisle ya da bebekle özdeşleşim kurdukları düşüncesini hatırlatır ve penis yokluğunda bebekle telafi edildiğini eklemektedir. Ancak Küçük Kız adlı eser bir fetiş nesnesi ya da penis değildir. Bu eser Sembolik fallusun feminist sahiplenmesidir (Türk, 2017).



Şekil 42. Louise Bourgeois, Küçük Kız (La Fillette), 1968 (<https://www.sartle.com/artwork/fillette-louise-bourgeois>)

Bourgeois'ın kendi psişesinde hesaplaşmaya giderek eser ürettiği anne konusu ise yaşadığı duygu durumu karmaşıklığını ortaya koymaktadır. Sanatçı, anne kavramına hem koruyucu hem de kızgın (ya da anlayamadığı) bir tavırla yaklaşmaktadır. Annesi ile ilgili bir konuşmasında sanatçı şu sözleri belirtmiştir;

“Aileye öğretmen olarak tanıtıldı ama babamla yattı ve on yıl kaldı... Şimdi bana soracaksınız, orta sınıf bir ailede metresin standart bir mobilya parçası olması nasıldı? Aslında bunun nedeni, annemin buna tahammül etmesi, gizem bu. Neden yaptı? (...) Çok heyecanlandığım için üzgünüm ama yine de buna hala tepki veriyorum. Sadie ile ilgili olarak, bu kişinin boynunu bükmek için duyduğum korkunç arzumla uzun yıllar boyunca hüsrana uğramıştım. Her gün geçmişinizi terk etmek veya kabul etmek zorundasınız ve sonra kabul edemezseniz bir heykeltıraş olursunuz” (aktaran Cantekin, 2020, 38-39).



Şekil 43. Louise Bourgeois, “Maman”, 10 x 8,9 m, Bronz, 1999, (Cantekin, 2020, s. 41).

Bourgeois annesi ile ilişkisi özelinde travmalarını ise ‘Hücre’ serisinde ele almıştır. Sanatçı için bu dev örümcek anne sembolüdür. Sanatçının örümcek figürünü anne sembolü olarak seçmesinin sebebi annesinin ömrünü halı dokuyarak geçirmiş olmasıdır. Annesinin yaptığı eğirme, dokuma, besleme ve koruma açısından üstlendikleriyle örümcek seçimi metaforik bir anlatıma sahiptir. ‘Maman’ (anneciğim) olarak adlandırılmış bu örümcek, bir çocuksulukla nitelendirilmiş, bu sayede kolektif anne imgesine, arketipsel anne imgesine ve annenin niteliklerine göndermede bulunmaktadır (Cantekin, 2020). Bu göndermeler Jung’un arketiplerinden ‘Anne Arketipi’ni akıllara getirmektedir.

Anne arketipine göre, kadın anne olmayı bilinçli olarak seçmese dahi annelik görevleri onda arketip olarak bulunmaktadır. Annelik kadın için cinsiyetle gelen bilinçli olmayı temsil etmektedir. Anne, çocuğu dünyaya getirmek, bakım vereni olmak gibi nitelikleri nedeniyle, bolluğun ve bereketin sembolü olmuştur. Tüm bunların tersine, anne arketipi aynı zamanda cadı, baştan çıkaran, korkutucu, zehirleyici gibi nitelikleri de işaret etmektedir (Yılmaz, 2018). Bu durum, sanatçının annesini metaforik olarak neden korkutucu bir örümcek ile nitelediğini de açıklamaktadır. Dev bir örümcek, nitelikleri bakımından anne olgusunu çağrışırsa da, görüntüsü bakımından korkutucudur. Bu durum tıpkı sanatçının annesini hem koruyucu ve bakım veren olarak görmesi, hem de babasının onu aldatmasına karşı sessiz kalmasına öfkesindeki ikilemi ortaya koyar gibidir.

Anne Arketipinin kız ve erkek çocukta etkileri farklıdır. Erkek çocukta, eşcinsellik, iktidarsızlık, Don juanizm (her kadınla birliktelik kurma) vb. etkileri olabilirken, kız çocukta dışı içgüdülerin aşırı olması ya da yok olmasına neden olmaktadır (Jung, 2020). Bu arketipin etkisi olarak bilinçaltında sanatçının annesi gibi olma korkusu ya da babası gibi bir eşe sahip olma korkusu olabilir.

Bourgeois, bu örümceğin annesine bir övgü olduğunu belirtmiş, bunun nedenini ise annesinin örümcekler gibi zeki olduğunu, ek olarak da örümceklerin sivrisinekleri yediğini annesinin de buna benzer şekilde yardımcı ve koruyucu olduklarını belirtmiştir. Burada yer alan sivrisinek ve örümcek benzetmeli sanatçının hayatındaki anne-baba figürlerinin bir temsili gibidir. (Cantekin, 2020). Bourgeois annesini kaybetmesine ilişkin sözlerini İlter (2006, s.91) şu şekilde aktarmaktadır; “Annemin ölmesinden korkarken baş edemediğim bir şeydi bu, onun ölümünün vasiyeti benim için onu unutmamaktı, bir yemin ettim. Eğer o sabah annem hayatta kalırsa artık seks yapmayacaktım” (aktaran Cantekin, 2020, s. 42). Bu sözler sanki annesine karşı ahlaki koşulları sağlayan süperegonun baskın geldiğini gösterir gibidir. Bourgeois, annesinin ölümünden sonra annesi ile çalışmaya karar verdiği ve örümcek eserini ortaya koyma sürecini şu sözlerle açıklamaktadır;

“... O madde oradaydı ve bütün alanı işgal ediyordu sanki. Beni rahatsız ediyordu, sinir bozucu varlığı ile beni rahatsız ediyordu. Ve bir şekilde anne fikri aklıma geldi. Annemin beni etkileme şekli buydu; çok güçlü, çok sessiz, çok yargılayıcı ve tüm stüdyoyu kontrol ederek. Ve doğal olarak bu eser anneme dönüştü. O sırada, bir konum vardı. Ona karşı hissettiklerimi ifade edecektim... Önce kafasını kestim ve boğazınıardım... Haftalarca çalıştıktan sonra, düşündüm ki, eğer annemi böyle görüyorsam demek ki o beni sevmeydi. Ona bu şekilde davranırken beni nasıl sevebilirdi ki? O sırada bir şeyler değişti. Beni sevmemiş olması fikrine dayanamadım. Eğer beni sevmeydiğini düşünürsem yaşayamazdım (Cantekin, 2020, 43).

Bourgeois, geçmişinden örtük anılar ve bilinçdışından çağrışımlarla ortaya koyduğu eserlerle, belleğiyle bir savaş vermektedir. Çünkü sanatçı geçirdiği uzun psikanaliz döneminin de etkisiyle, bilinçdışını açığa çıkarmakta, geriye attığı, sustuğu ve bastırdığı ne varsa eserleriyle izleyiciye sunmaktadır. Sanatçının bu çocuk dönemi anılarını canlı tutma isteği, onda, bellek yalnızca unutulmuş olanın saklı olduğu yer olmadığının kanıtıdır düşüncesinin oluşmasına neden olmuştur. Tam tersine belleğin unutmaya (amnesia) karşı bir savunma olduğunu belirten sanatçı, belleğinin onu dirençli kıldığını eklemektedir. Psikanalizin incelediği bilinçdışı öğeler ise, Bourgeois’de yaratıcılıkla sanatçının kendi gerçekliğinin bize aktarımıdır. Bu süreçle sanatçı, kişisel bir sağaltım yapmış olmakta, kullandığı her ayrıntı sanatçı için bir anlam ifade ederken, bunlar izleyici için kimi örtük kimi ise görünür anlama sahiptir. Bourgeois, benliğimizi oluşturan cinselliği, soyut konularla ilişki kurmadan anne/dışillik ve baba/erillik üstünden ele almaktadır (Cantekin, 2020).



Şekil 44. Louise Bourgeois, “Spider”, 1997

‘Hücreler’ (Cells) serisinin en çok tanınan eserlerinden olan ‘Örümcek’ adlı eser ise, sanatçının, babasının baskısı karşısında tel ile oluşturulmuş hücrede kendisini sıkışmış hissetmesini, aynı zamanda da annesinin kendisini koruyuculuğunu aktarmaktadır. Bourgeois’in eserinde örümceğin hücrenin içerisine giren başı arketipsel anne-çocuk ilişkisine göndermedir. Miecke Bal ise Freudçu bir okumayla, hücrelerin bir anlatı (narrative) olduğunu, ikonografik bir okumanın yetersiz kalacağını belirtmektedir. Bal’a göre bu, klasik, yani başlangıcı, gelişmesi ve bitişi olan bir anlatı yerine, hücrenin yuvarlak oluşu ve hücredeki öğelerin parçalılığı, anlatıyı da bölmektedir. İzleyici eserin etrafında gezerek tek tek incelemek zorundadır ve bu da zaman almaktadır. Bir kısmı geçmiş zamana bağlı görme algısı, hikâyeyi her an şimdide tekrar günceller (Poyraz, 2010).

Bourgeois’in geçmişinden olayları anlatmak için kullandığı metaforlar da önem taşımaktadır. Anlatmak istediği şeyin yerine kullandığı sembolün ilişkisi sanatçının bilinçdışında baskılanan olayları ortaya çıkarmaktadır. Fromm’ a göre; geleneksel, rastlantısal ve evrensel semboller bulunmaktadır. Rastlantısal ve evrensel semboller içsel dünyayı ve hisleri açıklamada önem taşımaktadır. Bourgeois’in de özellikle ‘Hücreler’ serisinde oluşturduğu örümcek sembolü, rastlantısal bir semboldür ve onun içsel yaşamını ve duygularını ortaya çıkarmaktadır. Bourgeois’in ev-anne-baba konularını ele aldığı eserlerinden ‘Kadın Ev’ (Femme Maison) serisi eserleri aslında sanatçının erken dönem çalışmalarıdır. Sanatçı bu seriyi 1940’lı yıllarda Fransa’dan New York’a taşındığı süreçte ortaya koymuştur. Bu seri çıplak kadın bedeni ile ev imgesinin birleşiminden oluşan bir seridir. Öncelikle, ev konusunun derinlikli yapısından Doğan Özcan şu şekilde bahsetmektedir;

“Evin çift kutuplu doğasının bir yanıyla evin bizi koruyup kollayan olması diğer yanıyla çocukluğun bütün bilinçdışı katmanlarını kendinde barındırmasıdır. Bu yanıyla ev, iç dünyanın yansımasıdır-imgesidir. Hiçbir zaman peşimizi bırakmayan bu imgeler, görünür, kaybolur ve bazı zamanlarda aniden geri gelerek tedirginlik yaratırlar” (Doğan Özcan, 2019, s. 39-40).

Bu seride Bourgeois'ın kendi kişisel anılarına yönelmesi ve geçmişteki Fransa'da çocukluğunun geçtiği evi sembolize etmesinin dışında kolektif olarak ev-kadın ilişkisinde sorgulamaları da ortaya koymaktadır. Bu kolektif olguların sorgulanması da yine kişiseldir. Sanatçı bu dönemde Amerika'da yaşamaya başlamış ve üç çocuk yetiştirmesinden dolayı, kendi özelinde toplumsal olan kadın-ev ilişkisini sorgulamaktadır. Bu yıllarda sanatçı için ev, hem bir sığınak hem de bir kafese dönüşmüştür. Sanatçının bu serisi, Freud'un Tekinsizlik (heimlich) kavramıyla okunabilir. Freud 1919 yılında bir makalesinde tekinsiz anlamına gelen 'unheimlich' kavramını 'heimlich kavramının zıttı olarak kullanmıştır. Heimlich, ev, eve ait olan anlamındadır. Bu nedenle bilinen, tanıdık ve tekindir. Ancak kavramın aynı zamanda gizli, yasak, töredışı gibi anlamları da bulunmaktadır. Bu bağlamda Freud, tekinsiz kavramını bilinen, tanıdık olan ancak derinlerde bastırılmış olandan kaynaklı korku ve rahatsızlık olduğunu belirtmektedir. Tekinsizlik, bastırılmış olanın bize yabancılaşmasıyla başlamakta ve yabancılaşmış olanla yüz yüze gelme korkusudur. Ev annenin korumasıyla ve bakımıyla özdeşleştiği için güvenilir yeri simgelemektedir. Ancak sanatçının kişisel hafızasında yer alan anılarında travma ve çatışmaların olması, Bourgeois'ın bir duygusal çatışma içerisinde kalmasına neden olduğu belirtilmektedir. Geçmişinden gelen dürtüleri bastırmaya çalışan sanatçı, yine ev aracılığı ile açığa çıkarmaktadır. Bourgeois'ın Kadın ev serisindeki ilk düzey tekinsizlikle karşılaşması bu şekildedir (Öztürk, 2018).



Şekil 45. Louise Bourgeois, 'Femme Maison' 1940

(<https://www.peramuzesi.org.tr/blog/bedenim-benim-heykelimdir-louise-bourgeois/1207>)

Sanatçının eserlerinde ev ve kadın imgeleri birbirine geçmiş şekildedir ve insan bedeninin tıpkı ev gibi tanıdık bildik bir mekan olmasına göndermedir. Beden toplumsal ve kültürel kodların dayatmasının üstünde olduğu bir çatışma alanı olarak kabul edilmektedir. Bu bakımdan da sanatçının bu serisi tekinsizlik içermektedir. Eserlerdeki, kadın formunun

evin (toplumsal ve kültürel yapıyla oluşan) sınırlarını aşan ve orantısız bir biçimde betimlenmesi tekinsizlikle diğer karşılaşmadır (Öztürk, 2018).

Tüm yaşamı ve sanatı düşünüldüğünde Bourgeois, Kohut'un psikanalitik düşüncesinde belirttiği gibi, sanatsal eserlerini birer kendilik nesnesine dönüştürdüğü, yaşantısal bir bağ oluşturduğu, ruhsal ihtiyaçlarını esere aktardığı görülmektedir. Psikanalizle yakından ilgilenen bir birey olarak Bourgeois, bu ilginin etkilerini sanatsal uygulamalarında göstermiştir. Tıpkı Kohut'un belirttiği gibi, psikanaliz sanatsal yaratıcılığı arttırdığı görülmektedir. Bourgeois'in geçmiş travmalarını bu denli yaratıcı güce çevirmiş olması ve tüm sanat dünyasında tanınan bir sanatçı olması da, Adler'in 'Organ Eksikliği' kavramında belirttiği gibi belirli eksiklikleri (geçmişe ilişkin duygusal eksiklikler) telafi etmek için bir diğer şeyde üstün başarı ve saygınlık sahibi olma çabasına dönüşebildiği düşüncelerini hatırlatmaktadır.

Bourgeois'in, baba ve anne figürüne yönelik ortaya koyduğu eserlerde bilinçdışının ortaya çıktığı görülmektedir. Bu durum tıpkı Lacan'ın belirttiği gibi bilinçdışı ötekinin söylemidir şeklindeki açıklamaları desteklemektedir. Lacan'a göre bebek, dünyaya geldiği toplumsal, kültürel ve dilsel etkilerle 'simgesel düzen' etkilerinde kalmaktadır. Bourgeois'in ise, babasının toplumsal ve kültürel etkilerle erkek olmamakla suçlanması, dilsel olarak baba hegemonyasını hissetmesi, bu simgesel düzeni olumlu olarak atlatamamasına ve neden olarak travmalara neden olmuş olabilir.

Otobiyografik ifadeye dayalı, aynı zamanda da psikanalitik analiz ortaya çıkarmayı amaçladığı psişik olguların da yer aldığı eserler ortaya koyan bir diğer isim, Russell Wrangle'dır. Sanatçı seramik tekniğiyle sürrealist olarak tanımladığı eserler ortaya koymaktadır. Ancak Wrangle'ın eserlerinde teknik becerinin dışında, otobiyografik kaynaklı nesnelerin birleşimiyle, psişik olgular da yer almaktadır.



Şekil 46. Russel Wrangle, 'Stiletto ve Tavşan', 2015 (Boz Sülüsoğlu, 2019, s. 106).

Wrangle eserlerinde, ince ayrıntılarla bir gerçeklik yanılsaması ya da gerçekliği kendi kişisel algısından geçirdiği halini izleyiciye sunmaktadır. Özellikle sanatçının hayvan

ve insan derisinin dış nesnelerle etkileşimini yansıtmayı oldukça gerçekçi bir anlayış içerisinde. Sanatçı, bu insan ve hayvan derilerini, sünmüş ve büzülmüş halde sunmasının yanı sıra, çeşitli metaforik nesnelerle birleştirmektedir. Sanatçının deriyi bu kadar yoğun şekilde kullanmasının sebebi ise, çocukluk ve gençlik dönemlerinde babasıyla olan av (özellikle Amerikan tavşanı olan Jackrabbit) deneyimleridir. Bu deneyimlerle ve çeşitli ilişkisel nesnelerle Wrangle, dehşet verici duygu yüklü çağdaş heykeller ortaya koymaktadır. Sanatçı, kendi geçmiş deneyimlerini bilinçdışında yeniden şekillendirerek ön yargılar, bastırmalar, suçluluklar ya da pişmanlık olmadan özgürce sanatsal ürünlerine yansıtmaktadır (Boz Sülüoğlu, 2019).



Şekil 47. Russel Wrangle, 'Homoloji Teorisi', 2016

Sanatçının eserlerindeki insan/hayvan derisi ve nesneler, eril ve dişil olana gönderme olarak kullanılmıştır. Bu nesneler birer fallus olarak değerlendirilebilir. Kadın ve erkek olarak bireylere yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri ve kimlik dayatmaları sanatçının eserlerinin derinlikli yapısını oluşturmaktadır. Bu göstergeler, temsili olduğu eril ve dişil olarak görünür kılınan yönlerinden daha derin katmanlı bir yapının olduğunu hissettirmektedir. Sanatçının psikanaliz ve felsefe alanına yakından ilgisi olduğu belirtilmektedir. Yapılarında kullandığı dişil ve eril semboller, homoseksüelliğe göndermedir. Bu durum Judith Butler'ın cinsel kimliğin tek olmadığı, çok çeşitli olduğu düşüncesini akla getirmektedir. Sanatçının yapmaya çalıştığı, fallusu kavram olarak ataerkillikten uzaklaştırarak, dişil ya da eşcinsel olana yakınlıkla toplumsal kimlik kurallarını değiştirmektir. Sanatçının çalışmalarında tavşan derisinin altında cinsel anlatı bulunmaktadır. Homoloji Teorisi adlı çalışmasında sembolizm ile anlatmaktan biraz uzaklaşmaya başlamıştır. Cinsel organ tasviriyle, değişim tutkusunu ortaya açık şekilde koymaktadır. Toplumsal ötekinin bastırılması ve buna başkaldırı arzusu ortaya koyduğu

belirlenmektedir. Sanatçının sembolik anlamla cinsellik, canlı ya da ölü olmamakla birlikte eti ve kemiği olmayan, rahatsızlık uyandıran şekilde sunulmaktadır (Boz Sülüoğlu, 2019).



Şekil 48. Russell Wrankell Homological Fetish 2016

Wrankle’ın eserleri, cinsel bir fetiş andırmaktadır. Bu bağlamda, Freud (2002, s. 60) cinsel fetişizmi; “Normal cinsel nesnenin yerine onunla bir ilişkisi olan ama normal cinsel erek için tümüyle uygunsuz olan bir nesnenin geçtiği olgular” (aktaran Akarsu, 2017, s. 19) şeklinde tanımlamaktadır. Freud fetişizmin ve fetiş nesne oluşumunu çoğunlukla çocukluk dönemi deneyimleri ile ilişkilendirmektedir. Freud’a göre, çocukluk döneminde nesne edinme olmamasından dolayı çocukluk dönemi deneyimleriyle ileriki yaşlarda nesne seçimi gerçekleşmektedir. Freud, fetiş tarif ederken fallusun yerine konulan bir düşünce/nesne gibi olduğunu, bir başka durumda ise fetiş nesnenin yerine sembolik karakterde bir nesnenin çağrışımı gerçekleşebilmektedir (Akarsu, 2017). Bu durum, sanatçının çocukluk av deneyimlerini fetiş bir nesneye dönüştürmüş olabileceği, aynı zamanda da belki de cinsel açıdan iğdiş edilme arzusu kurduğunu düşündürmektedir. Sanatçıda, bir çeşit bastırmanın varlığı da söz konusudur.

Çağdaş sanat içerisinde, oldukça tartışma konusu olan ve otobiyografisini sanatsal uygulamalarının merkezine koyarak eserler ortaya koyan bir diğer sanatçı Joseph Beuys’dur. Kendi hayatını performans ve çeşitli hazır nesnelerin birleşimiyle, metaforik bakımdan izleyiciye sunmaktadır. Beuys, 2. Dünya Savaşı’nda Nazi ordusunda pilotluk yapmış, uçağın Kırım’da düşmesinden sonra yaralanmıştır. Kazanın olma şekli ve sanatçının kurtulma hikayesine ilişkin ise çok fazla tartışma olmasına karşın, bazı şaibeler olduğu iddia edilmektedir. Beuys, Tatarlar olmasaydı hayatta olmayacağını, uçak düştükten sonra Alman arama kurtarma ekibinin umudu keserek aramayı sonlandırdığını, Tatarların ise karın içerisinde kendisini bularak kurtardıklarını, 12 gün sonra ise gözünü Alman sahra hastanesinde açtığını belirtmektedir. Buna ek olarak, Beuys, son hatırladığı şeyin uçaktan paraşütle atlamak için geç kalmış olduğunu, kendisinin uçaktan fırladığını ve arkadaşından

geriye ise hiçbir şey kalmadığını belirtmiştir. Uçaktan düşmesinden sonrasını ise sanatçı, günler sonra kendisini Tatarların bulduğu, kendisine su verdiklerini, çadırların keçesini, keskin yağ, peynir ve süt kokularını hatırladığını, kendisinin vücudunu ısıtmak için yağlayıp keçe ile sardıkları şeklinde açıklamaktadır. Ancak, bazı tanıklar Beuys'un uçak düşüncesi doğrudan Alman hastanesine götürüldüğünü, böyle bir olayın yaşanmış olmasının mümkün olamayacağını da belirtmiştir (Çimen, 2019).

Psikanalitik çerçevede bu durum düşünüldüğünde, Freud'un 'perde anılar' kavramı akıllara gelmektedir. Freud, kişinin yaşadığı kötü bir deneyimi perdelemek adına zihinde yaratılan bir başka anı oluşturulabileceğini, bunun ise perde anı olduğunu ileri sürmektedir. Bu bağlamda, yaratılan perde anı asıl anıdan bağımsız olmamakla birlikte, bastırılan anıya gönderme ve ilişkili olmaktadır. Perde anı travmatik deneyimi örterken, ortaya koyulan kurgu anı ile olay ortaya koyulmaktadır (Avcu, 2019). Psikoloji literatüründe, Beuys'un söz konusu olduğu bu durumla ilgili olan bir diğer kavram 'Sahte Anı' (False Memory) kavramıdır. Bu bağlamda, Roediger ve McDermott (1995: 803) bu kavramı "...geçmiş hatırlama esnasında belleğimiz her zaman geçmişin güvenilir temsilleri değildir. İnsan belleğinin yapılanan bu doğasını temsil eden sahte anı kavramı, "meydana gelmemiş olayların hatırlanması ya da meydana gelmiş olayların olduğundan oldukça farklı hatırlanması" olarak tanımlanmıştır" (aktaran Bağcı, 2016, s. 2) şeklinde açıklamaktadır. Beuys, belki bu anıyı travmatik deneyimi bastırmak için bilinçsiz olarak ortaya koydu, belki de yaşadığı travmatik deneyimi kurgulayarak kendisine sanatsal bir malzeme yarattı ya da gerçekten bu anıyı yaşadı, ancak bu durum onun sanatında büyük bir otobiyografik sanatsal malzemeye dönüşmüştür.

Freud'a (2018, s.114) göre; "ego, gerginlik verici durum karşısında mevcut duruma hazırlıklı olmayı ya da durumdan kaçmaya yönelir. Bunun için de id dürtülerini kontrol altına almak ve var olan gerilimi ortadan kaldırmak için savunma mekanizmalarını kullanmaktadır" (aktaran İnce, 2020, s. 16). Beuys'un da bilinçdışına attığı travmalarına karşı ego savunma mekanizması oluşturuyor olabilir. Bu doğrultuda, eğer söz konusu Tatarların sanatçıyı kurtarma olayı gerçek bir olay değilse, sanatçının travma kaynaklı ego savunması geliştirdiği söylenebilir. Sanatçının egosunun ortaya koyduğu savunma biçimi 'Savunma Amaçlı Düzenlemede Bozukluk Düzeyi'dir. Bu savunma, Aktan'a (2009, s. 13) göre; "Psikotik inkar ve psikotik çarpıtmanın bulunduğu stres karşısında gerçekliğin bozulduğu savunma mekanizması grubudur" (aktaran İnce, 2020, s. 17). Beuys'un söz konusu olduğu bu durumla ilgili olan 'Sahte Anı' (False Memory) kavramıdır. Bu bağlamda, Roediger ve McDermott (1995: 803) bu kavramı şu şekilde açıklamaktadır; "...geçmiş

hatırlama esnasında belleğimiz her zaman geçmişin güvenilir temsilleri değildir. İnsan belleğinin yapılanan bu doğasını temsil eden sahte anı kavramı, “meydana gelmemiş olayların hatırlanması ya da meydana gelmiş olayların olduğundan oldukça farklı hatırlanması” olarak tanımlanmıştır” (aktaran Bağcı, 2016, s. 2).

Beuys, ortaya koyduğu çağdaş sanat uygulamalarında kaza sonrası Tatarların kendisini iyileştirmek için kullandıkları keçe, yağ, bal vb. ürünleri kullanmaktadır. Beuys, bu otobiyografik malzemelere, bir takım anlamlar yüklemiştir. Bu bağlamda sanatçı, keçenin izalasyon ve dış dünya ile bağlantısını kestiğini, katı yağ mekanın fiziksel özellikleri alması bakımından toplumu simgelediğini düşünüyordu. Ayrıca, sanatçı toplumun da kendisi gibi yaralı olduğunu kendi hikayesindeki yeniden doğuşun toplumda da sağlanabileceğini, bunun ise rasyonel düşünceden uzaklaşarak yaratıcı düşünce ile gerçekleşebileceğini ileri sürmektedir (Çimen, 2019). Sanatçının bu düşüncesi, bir bakıma Freud’un toplumsal normların bilinçdışını baskılaması ile ilişkili kabul edilebilmektedir. Sanatçının amacı, bu toplumsal normlardan bilinçdışı kurtulduğunda, bilincin de özgürleşeceği şeklindedir. Aynı zamanda, toplumsal olanla ilişkili olarak ortaya koyduğu düşünce Jung’un kolektif olana ilişkin düşünceleri ile bağlantılı olarak sanatçı, Alman halkını ve Nazi soykırımına ilişkin yaşanan toplumsal travmayı sanatı aracılığı ile iyileştirmeye, bir bakıma sanatıyla sağaltım yapmaya çalışmaktadır. Burada sanatçı kendisini kurtarıcı olarak konumlandırmıştır.



Şekil 49. Joseph Beuys, “Felt Suit”, 1970.

Beuys’un ortaya koyduğu Keçe Takım Elbise adlı sanatsal uygulama, sanatçının kendisini dış dünyadan keçe aracılığı ile koruma isteği olarak okunabilir. Keçe, metaforik açıdan, koruyan, tedavi eden ve saklayan gibi anlamlara sahip olmasından kaynaklı olarak geçmişte toplumsal olarak gerçekleşen olaylardan ya da dış dünyadan kendisini koruma arzusu olarak okunabilmektedir. Ancak, bu kendini koruma ifadesinin tersine sanatçının bir

diğer kendisine olan tavrı, kendisine bir kutsiyet yüklemesidir. Bu konuda Artun (2015) şunları belirtmektedir;

“Beuys’un şamanlığı; işlerinde sürekli keçe ve yağ kullanarak, onları İsa’nın eti ve kanı (ekmek ve şarap) gibisinden kutsallaştırması, hep bu olaya bağlanıyordu. Beuys’un ölümden dönmesi bir, ‘diriliş’ olayıydı sanki. Keçe ve yağdan yapılmış, her eseri, bütün gizemiyle bu dirilişi anlamlandırıyor, onu ruhanileştiriyordu. İsa’yı çarmıhtan sonra yaşatan din olmuştu, Beuys’u ise sanat” (aktaran Çakmaktaş, 2016, s. 37).

Buna ek olarak, kendisini bir kurtarıcı ve tedavi eden şaman gibi görmesi, sanatçının psikanalitik açıdan narsistik kişilik bozukluğu yaşıyor olabileceğini gösteriyor olabilir. Narsistik kişilik bozukluğu belirtileri, “büyüklenmecilik, kendine aşırı bağlılık, takdir ve onay elde etmek için ötekinin peşinde koşulmasına rağmen başkalarına yönelik ilgisizlik ve empati yoksunluğudur” (Masterson, 2014, s. 19).

“Dinamik benlik düzenleme modeline göre narsistik kişiler benlik saygılarını, etraflarındaki insanların yorumlarına göre şekillendirmektedirler ve bu sürece kendileri hakkında kurdukları grandiyöz düşler de dahil olmaktadır. Özellikle büyüklenmeci narsisizmde, kişi benlik saygısını yüksek tutmak için etrafındaki kişileri eleştirme, küçümseme yoluna gitmekte ve eleştirilmeyi benliğe yapılan bir tehdit olarak algıladıkları için sıklıkla saldırgan davranışlar sergilemektedirler” (İnce, 2020, s. 9).

Beuys’un ise kendisine kutsiyet yükleme girişimleri, sanatıyla fark yaratma çabası olması ancak insanlara sanatı izah etmenin zor olduğu düşüncesi narsistik bir eğilim gösterdiğini düşündürmektedir. 1965 yılında, ortaya koyduğu ‘Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır?’ adlı performansında kendisini bal ve altın tozuyla kaplaması da, kendisini değerli olarak ortaya koyma girişimi olarak kabul edilebilir. Ayrıca, sanatçının toplumu hatalı kabul etmesi, kendisini ise kurtarıcı ilan etmesi benlik saygısını yüksek tutma girişimi olarak okunabilir.



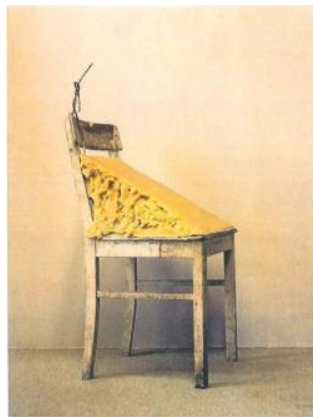
Şekil 50. Joseph Beuys ‘Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Anlatılır?’ 1965 (Seven, 2022).

Bu performansında Beuys, kendisini bal ve altın tozu ile kaplamış, kucağında ise ölü bir tavşan taşıyarak, tavşana galerideki resimleri anlatmıştır. Zaman zaman tavşanı resimlere yaklaştırmış ve patileriyle resimlere dokundurmuştur. Sanatçı bu performansını, bir şeyleri

insanlara anlatmaktansa ölü tavşana anlatmanın daha basit olduğunu göstermek olarak açıklamaktadır. Ona göre insanlarda bulunan mantıksal yaklaşma isteği bu zorluğun nedenidir. Sanatçı bu performansında yine kendisini ruhani bir dünyanın merkezine koymaktadır. Performanstaki altın tozu mükemmelliğe göndermeyken, bal evrenin sıvı haldeyken katı hale geçmesinin metaforu olarak kullanılmaktadır. Beuys performansı, sanat aracılığıyla bir sağaltım gerçekleştirdiğini belirtmektedir (Çakmaktaş, 2016). Sanatçının yine bu performansında büyülenmecilik sergilediği akıllara gelmektedir.

Beuys'a göre sanatın amacı insanları özgürleştirmektir. Sanatçı kendisinin ölüm bilincini deneyimlediğinden ötürü özgür olduğunu düşünmektedir. Sanatçı birçok sanatsal uygulamasını zamansızlık ve mekansızlık üstüne dayandırmaktadır. Ona göre; zaman doğumdan önce ve ölümden sonrayı ifade etmektedir (Çakmaktaş, 2016). Sanatçının bu düşünceleri, Otto Rank'ın hayatın doğum travması ve ölüm korkusu arasında geçen zaman olduğunu savunan düşünceleri gelmektedir. Ancak, Beuys'un ölüm korkusunu derinlemesine yaşamaya bağlı olarak, yaşadığı travmayı atlatmak adına hayata yeni anlamlar yüklediği ve bunu da sanatsal bir motivasyona çevirdiği görülmektedir. Ölmüş bir tavşanın kullanılması, kendisinin ölüme yakınlık deneyimini yaşamış olması arasındaki ilişki, sanatçının ölüm ile ilgili bir saplantısının olduğunu düşündürmektedir.

Beuys, ortaya koyduğu 'Yağ Sandalyesi' adlı sanatsal uygulamada ise, çürüme ve bozulmaya dikkat çekmektedir. Sandalyenin üstüne koyduğu iç yağ, bedene gönderme olarak ortaya koyulmuştur. Çevresel faktörlere tepki veren iç yağ erime ve bozulmaya başlamaktadır (Ergür ve Çoban, 2021). Sanatçının yine bu eserinde de yok olma konusunu ele almış olması, yağı bir beden metaforu olarak da bunu yapması, sanatçının bilinçdışında ölümlle ilgili bir saplantısının olduğu düşüncesini kuvvetlendirmektedir.



Şekil 51. Joseph Beuys. “Fat Chair” (Yağ Sandalyesi), 1963 (Ergür ve Çoban, 2021)

Joseph Beuys'un ortaya koyduğu tüm sanatsal uygulamalarında, travmasından yola çıkarak eserler ürettiği ve bu travmanın dışavurumuyla bir tür sağaltım gerçekleştirdiği görülmektedir. Bir bakıma sanatçı nevrotik durumu engellemek adına sanatı bir araç olarak kullanmaktadır. Buna ek olarak sanatçı, performans ve uygulamalarında, bilinçli akıldan kurtularak, şaman bir tavırla, bilinçdışını ortaya çıkarma eğilimindedir. Şamanlar bu bilinçsizleşme halini hayvan postları giyerek ve dans ederek gerçekleştirirken, Beuys bu durumu hayvan (ölü tavşan, kurt), hayvansal (iç yağ, keçe, bal vb.) malzemeler ve en önemlisi de sanatla gerçekleştirmektedir.

Otobiyografik ifadeye dayalı çağdaş sanat uygulamaları üstünde psikanalitik analiz yöntemini uygulama konusunda örnekleme alınan bir diğer sanatçı, Cindy Sherman'dır. Sherman'ın ortaya koyduğu sanatsal uygulamalar, daha önceki örneklerden biraz ayrılmaktadır. Sanatçı, geçmişini referans olarak eser üretmek yerine, kendisini/otoportresini, benliğini ve hatta içinde bulunduğu anı belgelemektedir.

Sherman'ın fotoğrafları, içerisinde yaşadığımız kültürün birer parçası olduğumuzu göstermektedir (Kubicki, 2020). Sherman, eserinde kendisini hem özne hem de nesne olarak konumlandırmasından dolayı, bu eserler otobiyografik olarak kabul edilmektedir (Koruç, 2018). Aynı zamanda, otoportresini kullanması bakımından otobiyografik birer üretim ortaya koyarken, diğer yandan benlik hayali bir yapı olarak gösterildiğinden, sanat ve otobiyografi terimlerini tersine çevirmektedir. Sherman aslında, Buffalo State College'da (1972–1976) resim eğitimi almış, daha sonra medyanın egemen olduğu bir kültürde en uygun ifade aracı olarak fotoğraf temelli sanat pratikleri üretmeye odaklanmıştır. Sanat ve fotoğraf tarihindeki yeri açısından, kavramsal pratiğinde, bu tür yöntemlerin teorik söylemde güncel olarak görüldüğü bir zamanda fotoğrafa yönelmiş olması sanatçı için önemli bir avantaja dönüşmüştür (Kubicki, 2020).

Bellek bazen kurgusal bir gerçeklik yaratmakta ve bunu yaşanmış bir anı olarak kabul etmektedir. Bu kurgusal anlatım şekli çağdaş sanatta öne çıkan bir durum haline gelmiştir. Fleming ve Honour (2016: 884), Sherman ile ilgili olarak “özbenliğin bir oyun alanını ya da hayali olarak özdeşleşebilecek diğer çalışmaları türetmek için daha çok kadın sanatçılar tarafından kullanılan ‘fotoğraf’ geniş ölçüde yararlanılan bir araçtır ve özellikle Cindy Sherman otoportre fotoğraf ikonalarında özbenliğin parçalı bir kavramını alttan alta ve bazen de çok rahatsız edici bir yolla ifade etmiştir” (aktaran Koruç, 2018: 31-32) şeklinde açıklanmaktadır. Bu bağlamda, Anksiyete bozukluklarının eşlik ettiği insan kişiliğindeki bir kriz ve bir benlik fikrinin parçalanması durumunun Freud tarafından öne sürüldüğü

düşünülürse (Kubicki, 2020) sanatçının bir bakıma Anksiyete bozukluğuna sahip olduğu düşüncesi akıllara gelebilmektedir.



Şekil 52. Cindy Sherman, ‘İsimsiz Film Kareleri #35’ (Untitled Film Still #35) 1979.

Tüm bu kurgusal aktarımın aslında kültürel (cinsiyetçi rolleri sorgulamak) alt metni olmasının yanı sıra, aynı zamanda psikolojik bir alt yapısının olması da kaçınılmazdır. Sanatçı her çekimde kendisini kullanırken, kendisi dışında birini canlandırmaktadır. Bu açıdan kendi benliğini parçalamakta ve yapısöküme (deconstruction) uğratmaktadır (Koruç, 2018). Sherman'ın erken dönem “İsimsiz Film Fotoğrafları” (1978 ve 1980 arasında çekilmiş) post-modernizm teorileri aracılığıyla, 1950'lerde ucuz dergilerde ve televizyonda görüldüğü gibi Amerika'nın bir pastişisi olarak görülüyor; yapay cazibe. Pornografi, Kubicki'nin belirttiği gibi, Sherman'ın fotoğraf pratiğinin paralellik gösterdiği başka bir alandır ve dışarıdaki görüntünün bir kadının zekasının, yetkinliğinin ve zekasının ötesinde değerlendirildiği ve bir toplumun banal yüzeyselliğidir (Kubicki, 2020).



Şekil 53. Cindy Sherman, ‘İsimsiz Film Kareleri #2’, 1977 (Delemen, 2014, s. 73).

Shermann'ın bu eserleri, Lacan'ın ‘ayna evresi’ ile ilişkili düşüncelerini aklı getirmektedir. Ayna evresinde, ego aynada bütünlüklü olarak kendisini algılamakta, bu

bütünlüklü algılamanın sonucu bütünlüklü kavrayış gerçekleşmektedir. Aynada kendisine bakan bebek, benliği bir imge, öteki olarak görmektedir. Lacan bu imgeye, egonun imgesel izdüşümü olarak nitelendirmektedir ve bu başka bir yetişkin yani öteki tarafından doğrulanmaktadır. Ayrıca, Lacan bu imgesel birliğin bedeninin parçalar halinde algılandığı bir önceki evreyi kapsayan fanteziler ürettiğini belirtmektedir. Bu sayede, imgenin anlık özelliği geri getirilmeye çalışılmakta, imge benimsediğinde öznedeki gerçekleşen dönüşüm, imgenin bu aşamada etkisine bağlı olarak Psikanalitik kuramda imago (bilinçsiz olarak bir kişiye oluşturulan tablo) kavramıyla belirtilmektedir. Sherman ise, 'İsimsiz Film Kareleri #2' adlı eserinde, aynaya yansıyan yüzün birbirine geçmiş imgelerinde, aynaya yansıyan yüzünün nasıl yanlış tanındığını anlatmak ister gibidir (Delemen, 2014).

Sherman'ın fotoğraf pratiği, kariyeri boyunca doğrudan bedene atıfta bulunan özel bir şekilde gelişmiştir ve fotoğraflarının, temsilin ötesinde bir iç dünyayı veya alter-ego'yu (diğer benliği) temsil eden bir yönü de vardır, tıpkı Lacan'ın teorilerinde simgesel düzenin tuhaf yasalar, imkansızlıklar, yokluklar ve dışlamalar tarafından yönetilmesi gibidir. (Kubicki, 2020). Sanatçı, bu eserinde aynaya bakarak kendi benliğini bulmak ve izleyiciye de benliğini sunmak ister gibi, ya da kurguladığı benliği izleyiciye göstermek ister gibidir. Bu kurgusal benlikler oluşturma, psikanalitik açıdan sahte anı kavramını hatırlatsa da, burada sanatçının yaptığı bilinçli olarak bu kurgusallığı ortaya koymaktır. Sahte anı ise, bir anının sahte olarak oluşturularak bunun bilincinde olmama halidir. Bu bağlamda, Sherman'ın çoklu benliklerini bilerek kurguladığı durumu ortaya çıkmaktadır. Bu durum, sanatçının çoklu benlikler kurarak, yani çokça benliğin yerine geçerek özdeşleşim kurma arzusu duyduğunun bir göstergesidir. Belki de Sherman, bu çoklu benlikleri kullanarak kendi benliğini saklamaya/parçalamaya çalıştığı da düşünülebilmektedir.

Ayna, benliğin suretini gösterdiği için öteki olma haline bir geçiş olarak düşünülebilir. Orada yansıyan ben'in benzeşimidir. Özne ve nesne, bakış ve göz, özdeşleşimlenerek bir araya gelmekte ve yaşantının gerçekliği bu özdeşleşime yansımaktadır. Arzu nesnesinde teşhir bulunmaktadır. Lacan'ın konumlandığı arzu/nesne bağlantısında süreklilik bulunmakta ve çağdaş dünyanın imgesi olarak gösteriye dönüşmektedir. Lacan, sahici değeri taşımayan, arzu nesnesi olarak ortaya çıkan dönemin imgeleri yeniden tanımlamak ve konumlandırmaya çalışmıştır. Bakışın arzu nesnesine dönüştürülmesi, nesne olarak öznenin içerisinde kendi bakışının delinmesi şeklinde gerçekleşmektedir. Bu bağlamda, çağdaş sanatın önemli araçlarından olan ve Sherman'ın da etkili şekilde kullandığı fotoğraf sanatı, özne, daha çok bakış tarafından görülmekte ve ele geçirilmektedir. Sanatçı fotoğraflarında kendi gerçek otoportresini kullanmamaktadır. Eril

bakış açısının dışıl olana bakışını kendi özelinde yansıtmaktadır. Bu sayede sanatçı kendi benliğini ayırıştırmakta ve yapısöküme uğratmaktadır (Delemen, 2014).



Şekil 54. Cindy Sherman: İsimsiz, 2010 (Delemen, 2014, s. 74).

Sherman'ın fotoğrafları, 1985 ve 1989 yılları arasında üretilen işlerin görüntülerinde açıkça görüldüğü gibi, kendi parçalanmalarının temsiline ulaşmaktadır. Vücut kaybolur veya bazen protezler (sahte göğüsler veya kalçalar) kullanılmaktadır. Sherman'ın eserlerinde, kusmuk, adet kanı ve diğer vücut sıvıları ve saçtan oluşan görüntüler de kullanılmaktadır. Bu durum, izleyicide tiksintiye neden olmaktadır. İğrenç olarak tiksintiye neden olan bu maddeler, anlaşılabilir ölüm dürtüsüyle bağlantılı bedensel bir korkuya neden olmaktadır (Kubicki, 2020).

Sherman'ın, kendi çalışma yönteminde (erkek) sanatçının ve (kadın) modelin stüdyo ortamındaki geleneksel rolünü alt üst ettiği de düşünülmektedir. Bu yöntemlerle üretilen fotoğraflar bir dizi farklı ve ikircikli anlamlar almaktadır, bunlar birçok farklı şekilde okunabilir. Sherman'ın fikirlerinin, reklamlarda ve Hollywood filmlerinde görülen ve kullanılan kadınlık kavramlarından kaynaklandığı veya bunları taklit ettiği için, nesne olarak kadın özneyi tanımladığı kabul edilmektedir. Sherman'ın eserlerinde vücudun temsili nesneleştirmenin ötesinde iğrenmeye doğru ilerlemektedir (Kubicki, 2020). Bu bağlamda Julia Kristeva'nın düşünceleri önem taşımaktadır.

Kristeva, dışıl olanı semiyotik (göstergebilimsel) bir alan olarak tanımlar. Bu, dilin içinden algılanabilen ve çocuğun annenin bedeniyle yakın bağları olduğu oedipus dönem öncesi dönemin bir tür kalıntısını temsil eden bir güçler modeli ya da oyunuyla saptanır. İğrençlik kavramı ise, Kristeva için ne özne ne de nesnedir; biçimi, cansız, cansız bedensel madde, bedensel atıklar ve ölü bedenin kendisinin insan psişesinde uyandırdığı tiksintidir ve psişede annenin bedeninden ayrılma ile yakından ilişkilidir. İğrençlikle birlikte, şiddetli ve karanlık bir duygu belirmektedir. Bu duygu, dışarıdan ya da içeriden oluşan bir tehdide karşı oluşan bir düşünceyi de içermektedir. Bu duygu ile, endişe yaşanmakta, arzu büyülenmektedir ancak baştan çıkmaya izin verilmemektedir. Endişe duygusu, ortaya çıkan

arzu duygusunu bir kenara atmakta ve reddetmektedir. Fetişsizleştirilen bedenin ürettikleri zihinde canlandırıldığında, bu beden kadın bedeni olarak programlandırılmaktadır (Kubicki, 2020). Sherman'ın eserlerinde, hem dişil olan kendi bedenini göstergebilimsel bir alan bakımından, hem de arzu yaratma ile baştan çıkarıcı bir etki yaratması ancak buna izin vermemesi bakımından Kristeva'nın bu düşünceleri ile ilişkilendirilebilmektedir.

Sanatçının son dönem eserleri ise; görüntüde gizli kör alan, görüntüde olmayan başka şeyleri andırarak harekete geçirmektedir. İmgeye katılan 'gizli-öte', imgesel çerçeveyi delen bir gizlilik içermektedir. Pornografi, imge içinde olmayana sahip çıkma eğilimindedir. Pornografik imgenin dışavurumcu bir tavır sergilemesi bu nedenledir. Freud, bakma hazzının içgüdüsel hazlardan biri olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda, fotoğrafta bakılan, görülmeyen nesne olması nedeniyle ele geçirilmeyi arzulayan bir haz olmaktadır. Bu, Lacan'ın röntgencilik olarak belirttiği pornografik arzuyu işaret etmektedir. Bu arzu, gölge olarak görmeyi değil, çıplaklık içinde görmeyi arzulayan bir içgüdüdür. Sartre ise, ötekinin bakışının kendisinin olmadığı yerde olduğunu belirterek, ötekinin bakışını kendisinin görebildiği şekilde çıplaklaştırmak yerine perdelemenin de pornografik olduğunu belirtmektedir (Delemen, 2014).

Sherman'ın fotoğrafları zaman zaman anti-feminist görüntüler olarak ya da pornografik olanı potansiyel olarak yücelten ya da en azından kasıtlı olarak erkeklerin bakışını ayartmak için biraz erotizm içerdiği şekilde okunmuştur. Röntgenci imalar açık olmasına rağmen, izleyici sürekli olarak "kılık değiştirmiş" sanatçının farkındadır. Yatak odasının mahrem alanında yer alan bilinçdışının içsel kaygısının dışsal bir ifadesi olarak görülmektedir. Sherman'ın canlandığı kadınlar, olası bilinmeyen bir davetsiz misafirin saldırmayı ve istila etmeyi beklediği, askıya alınmış bir animasyon durumunda kadın kılığına girmektedir. Giysilerin darmadağın hali, olası bir tecavüz veya cinsel istismara işaret edebilir; Sherman'ın ifadeleri şaşkınlık ve travmatize olmayı işaret etmektedir (Kubicki, 2020). Sherman'ın eserlerinde, sanatçının eril yapının kadına bakışı ele alınmış olsa da, sanatçının kendisini ve benliğini bir arzu nesnesine çevirmesi bilinçdışından gelen arzuların bir dışavurumu olabilmektedir. Sanatçı kendisini arzu nesnesi olarak sunmayla birlikte kendisini fetişleştirmektedir. Ancak sanatçı bu arzuları ortaya koyarak ve kendi benliğini arzu nesnesi olarak sunarak, süperegonun ahlaki yapıyı savunan yapısıyla, süperegonun id ve ego arasında dengeyi sağlamasıyla benzer şekilde, eril bakış açısının nasıl id merkezli bir yaklaşımla kadına yönlendiğini belirtmektedir. Sherman tüm bunlara ek olarak, Kendisi üstünden oluşturduğu cinsel dürtüyü sanatına yönlendirme işlevini gerçekleştirmektedir.

Freud, belirli arzuları, hazları ve tatminleri bastırma ve bunların yerine hayatta kalma içgüdüğü ihtiyacını tartışmıştır. Bu arzuların aşırı bastırılmasının, zayıflatıcı olabilen semptomlara yol açabileceği kavramına dayanmaktadır (Kubicki, 2020). Sanatçı, bu bağlamda düşünüldüğünde ortaya koyduğu fotoğraflarla, haz yaratma işlevini üstlenmesi bakımından izleyicinin bilinçdışına ulaşma yetisine sahip olmayı da hedeflediği kabul edilebilir. Bilinçdışı, birçok görüntüyü tek bir ifadede yoğunlaştırmaktadır ve bir nesnenin veya kişinin anlamını onunla ilişkili başka bir şeye kaydırmaktadır. Cinsel sembolizm, bu noktada devreye girmekte ve fallik bir sembol olarak tanınabilmektedir (Kubicki, 2020). Sherman'ın, bu durumun bilincinde olarak fotoğraflarında kullandığı akıllara gelmektedir. Kendisi üstünden dışıl olana gönderme yapması, ortaya koyduğu fotoğrafları fallik bir sembole dönüştürmektedir.

Sherman, çağdaş temsilde kadınların ötekiliğinin temelini araştırmak için otoportreyi kullanır ve kılık değiştirme ve yer değiştirme, kadın öznelliğinin fotoğraflarında barınma biçimleridir. Sherman'ın görüntüleri, kariyeri ilerledikçe daha fazla zorluk ve karmaşık okumalar sunmaktadır. Sonuç olarak, çalışmalarıyla ilgili söylemlerde Sherman'ın yaratıcılığı toplumsal cinsiyet ve psişe kavramlarıyla iç içe geçmiş durumdadır. Genel anlamda, kadın sanatçıların eserlerinde, psikanalitik açıdan önem taşıyan içerikler, toplumsal cinsiyet ve estetik değere ek olarak, eleştirel açıdan tartışmalar içermekte ve çelişiklere dikkat çekmektedir. Sherman ise, eserlerinde, kadın kimliğini inşa ederken, kültür ve toplumdaki konulara bu bakımdan vurgu yapmaktadır (Kubicki, 2020).

Otobiyografik ifadeye dayalı çağdaş sanatsal üretim yapan ve geçmişinden anı, travma ve duygularını ele alması bakımından Psikanalitik analize uygun olan diğer sanatçı örneği Tracey Emin'dir. Emin, Young British Artists (YBA, Genç İngiliz Sanatçılar) üyesi bir sanatçıdır. Kıbrıslı bir baba ve İngiliz bir anneye sahip olan Emin, çocukluk döneminde maddi açıdan sıkıntılı bir dönem geçirirken, babasının iflasıyla bu koşullar değişmiş, yalnız, parasız ve zorluklarla dolu devam eden günler geçirmeye başlamıştır. Sanatçı eserlerinde, ailesinden dolayı sahip olduğu çokkültürlülük olgusunu kullanmakta, eserlerinde içeriksel olarak toplumsal tabular olan cinsellik, tecavüz ve namus kavramlarına değinmektedir (Gürpınar, 2019). Sanatçının eserleri duyguları, geçmişi ve anıları üstünde gelişmiştir.

Sanatçının babası iki aile arasında yaşantısını geçirmiş, annesi ise seksen odalı bir otel işletmektedir. Sanatçının çocukluğu işçi sınıfının yaşadığı Margate adındaki sahil kasabasında geçmiştir. Emin sekiz yaşından itibaren tacize uğramaya başlamış ve 13 yaşına geldiğinde ise tecavüze uğramıştır. Bu durumun ardından, Emin gençliğinin başlarında

rastgele cinsel ilişkiler yaşamıştır. Şu an ise sanatçı, Britanya'nın en tanınan sanatçılarından biridir (Merck, 2010).

Yaşamında hissettiği duyguları da eserlerine aktaran sanatçı örneğin “With You I Want to Live” (Seninle Yaşamak istiyorum) adlı neon ışıklı eserinde ve bunun gibi diğer eserlerinde duygularını topluma haykırmak istercesine paylaşmaktadır (Gürpınar, 2019). Bu durum, sanatçının içsel dünyasındaki duyguların dışavurumunu, yani psikanalitik açıdan oluşturduğu sağaltımı direk olarak sanatsal ürüne dönüştürmektedir. Sanatçı bu ve buna benzer birçok duygusal durumunu ortaya koyduğu eser ortaya koymuştur.



Şekil 55. Tracey Emin, With You I Want to Live, 2007

Daha önce de belirtildiği üzere sanatçının diğer çalışmaları, travma ve anılarından yola çıkarak ortaya koyduğu sanatsal pratiklerdir. Bu pratiklerde, çeşitli medyum araçlarını kullanarak hayatından mahrem şeyleri izleyiciyle paylaşmaktadır. Bu bağlamda, sanatçının ‘Yaban Vatan’ adlı metinsel olarak otobiyografik kesitleri koyduğu bir de kitap bulunmaktadır. Parçalı bir anlatım sunan bu metinsel otobiyografik üründe, sanatçının normal bir çocukluk geçirmiş olma arzusu kendisini göstermektedir. Sanatçı, küçükken yaşadığı cinsel taciz olayını bu metinde anlatırken bile, kendisini acınası göstermemekte, güçlü bir tavır sergilemektedir (Koruç, 2018). Bu itirafı Emin (2007, s. 133-134) şu satırlarla dile dökmektedir; “Çocukken cinsel taciz talihsizliğini yaşadım. On üç ya da on dört yaşında genç, bir kızken rezil bir alışkanlık edindim; benden çok daha yaşlı erkeklerle cinsel ilişki kurma alışkanlığı” (aktaran Koruç, 2018: 44). Sanatçının burada önce metinsel olarak bir bilinçdışına atılan travmatik olayları açığa çıkarma durumu, daha sonra ise, çağdaş sanatsal uygulamada bu aktarımı sağladığı görülmektedir. Sanatçı, ‘Everyone I Have Slept With’ (Uyuduğum Herkes) adlı eserinde, birlikte olduğu insanların adını bir çadırın içine yazmanın dışında, burada kürtajla aldırıldığı çocuğun ve tecavüzcüsünün adına da burada yer vermektedir.



Şekil 56. Tracey Emin, Everyone I Have Ever Slept With, 1995

‘Everyone I Have Ever Slept With’ adlı eser, sanatçının otobiyografik olarak ortaya koyduğu metin ile anlam kazanmaktadır. Eserde, içerisinde aydınlatma olan, girişi açık bir çadır ve içerisinde sanatçının bu zamana kadar uyuduğu 102 kişinin adı yazmaktadır (Koruç, 2018). Tracey Emin’in “1963-1995 Yılları Arasında Yattığım Herkes” adlı çalışmasında cinsel ilişkiye girip yatağını paylaştığı insanların, tacizine uğradığı yakınlarının, ikizinin ve kürtaajla aldırıldığı iki ceninin isimleri yazmaktadır (Çimen, 2019). Bu yazılar, kadınsal olana gönderme yapmak bakımından nakış işi olarak yazılmıştır. İzleyici eseri görebilmek adına çadırın içerisine girmek zorundadır ve sanatçı bu durumu çadırın kendi bedenine bir gönderme olarak planladığını ve izleyicinin kendi bedeninin içerisinde yer aldığını belirtmektedir. Sanatçı ayrıca eserle beraber yatmanın ve uyumanın mahremiyetine dikkat çekmektedir (Koruç, 2018). Emin, 'Everyone I Have Ever Slept With 1963-95' adlı eserinde, çadırın duvarlarına ve yerde duran battaniyeye işlediği yazıları okuması için izleyiciyi, anne rahmini andıran çadırın içerisine emeklemeye zorlamaktadır. Çadırın duvarlarında isimler yazarken, zeminde duran battaniyede “Kendimle, hep kendimle, asla unutmadan” yazısı yer almaktadır. İzleyici, çadır duvarında yer alan yazıları rahat okumak için battaniyeye yatmaktadır. Bu durum sanatçının tek başına uyumasını, izleyiciye hissettirdiği ve izleyicinin sanatçıyla özdeşleşim kurduğu belirtilmektedir (Merck, 2010).

Emin’in diğer önemli çağdaş sanat eseri ise, Turner Prize’a aday olan ‘My Bed’ adlı eseridir. Bu eserde sanatçı kendi yatağını izleyiciye sunmaktadır. Sanatçının izleyiciye sunduğu yatağı, oldukça dağınık, lekeli çarşaf, yorgan, yastıklar, külotlu çorap, havlu, etrafına saçılmış içki şişeleri, sigara paketleri, prezervatifler gibi hazır nesnelerin birleşiminden oluşmaktadır. Bu eser birçok yerde sergilenmiş, ilk sergide tavandan sarkanilmek yapılmış bir ip varken, diğer sergilerde bu ipin ucunda bir bavul yer almıştır. Bu durum intihara meyilli bir ruh halini ortaya koymaktadır (Kılınçarslan, 2007). Sanatçı eseriyle ilgili olarak şunları belirtmektedir;

"Küçük dairemde bir tür sinir krizi geçiriyordum ve dört gün boyunca yataktan kalkamadım ve nihayet yataktan kalktığımda, öylesine susamıştım ki

mutfağa giderken zeminde sürünerek gittim. Dairem gerçek bir karmaşada, her şey her yerde, kirli bulaşıklar, kirli dolaplar, banyo gerçekten kirli, her şey gerçekten kötü durumda idi. Zeminin üzerinden sürünerek kendimi biraz su içmek için lavaboya attım ve yatak odama geri döndüm ve odama bakıp 'Aman Tanrım' diye düşündüm. Ya ölseydim ve beni burada bulsalar mı? Ve sonra düşündüm ki, 'Burada olmasaydı?' Ya bu yatağı çıkarsaydım, -tüm bulaşık parçalarıyla, şişelerle, kirli çarşaflarla, kusmuk lekeleriyle, kullanılmış, prezervatiflerle, kirli iç çamaşırıyla, eski gazetelerle- hepsini bu yatak odasından çıkarsaydım ve onu beyaz bir alana yerleştirseydim? O halde nasıl olurdu?" (Girgin, 2020: 57).

Emin, 1970'li yıllardan itibaren Feminist sanatçıların kullandığı tekstil ürünlerini yeniden işleme yöntemini kullanmaya başlamıştır. Sanatçı, bu malzeme olanaklarıyla, yaşadığı tecavüzün bir temsilini oluşturmaktadır. Bu tecavüz temsili, cinsiyet şiddetle birlikte eleştirilmeyen bir tema olarak ortaya koyulmaktadır. Emin'in otobiyografik olarak yaşadıklarını sanatına aktarıldığı düşünülürse, bu durum aynı zamanda heteroseksüelliğe yönelik birçok feminist eleştiride ve genel olarak insan cinselliğine ilişkin psikanalitik hesaplarda da tanınan bir temadır. Freud, bu konuda, çocukların cinsel ilişkiyi, güçlü ebeveynin zayıf ebeveyni ezdiği 'sadist bir çiftleşme' olarak algıladıklarını ve kendi başlarına geldiğinde ise, erken uyarılmadan kaynaklı olarak şiddet içeren bir şey yapılacak gibi hissettiklerini belirtmiştir. Bu nedenle, özne erken cinsel uyarılmada, zevk yerine, acı, travma, ruhsal savunma durumlarını yaşayarak, şiddet olarak gördüğü cinsiyeti metapsikolojiye dönüştürmektedir (Merck, 2010). Emin'in yaşadıkları da tam anlamıyla bu şekildedir. Sanatçı, cinselliği bir şiddet/savaş gibi görmektedir. Bu durumdan ise, sanatını kullanarak ve şiddet gördüğü insandan onu ifşa ederek galip gelmektedir.

Hal Foster ise, parçalanmış beden sınırlarıyla, sanatın ilişkisini, travma estetiği ve tiksindirici sanat kapsamında ele almaktadır. Foster, fantezideki öznelliği ve postyapısalcı arzusunun sanatta kendisine yer bulmasını, toplumsal olarak hastalık, ölüm, terk edilmişlik gibi duyguların yansıması olarak görmektedir. Foster, gerçeğin iğrençleşmesine ise, travmanın travmanın öznelliği parçalayan psikanalitik bir durum ve acı çekilen duruma tanıklık etme düşüncesi olarak iki şekilde incelemektedir. Foster söz konusu travmada, öznenin sağaltım yaptığını ya da yüksek ruh haline ulaştığını belirtmektedir (Merck, 2010). Emin ise, bu yaklaşıma göre kendi bedeninin sınırlarını parçalayarak, travma estetiğine dahil olmaktadır. Nesnel boyutta esere bakıldığında iğrençlik durumu olmasa da, travma sanatçının öznelliğini parçalamakta ve izleyici içeriği öğrenme durumuyla bu travmaya tanıklık etmektedir denilebilir.

Tüm bunlara ek olarak, sanatçının bu eserinde, izleyicinin çadırın içine diz çökerek girmesi, çadırın içinde o kıvrılma durumu, anne karnı ve cenin pozisyonunu hatırlatmaktadır. Sanatçı bu durumu arzu etmeseydi, eseri bir platformun üstünde konumlandırabilirdi, ancak

bu şekilde izleyiciyi konumlandırma düşüncesi, çadırın içerisine çekme düşüncesi, belki de doğum öncesi döneme, yani travmalarının çok öncesine dönme arzusu olarak okunabilmektedir. Bir başka açıdan da düşünüldüğünde, doğumunu sonlandırdığı bebek ile izleyiciyi özdeşleştirmek istemiş olabilir.



Şekil 57. Tracey Emin, “Yatağım”, (My Bed), 1998.

Sanatçının sanat anlayışı, gerçeği gözler önüne sererken, kendi yaşamını ve çocukluğundan derin izleri odak noktasına koymaktadır. Emin’in cinsel gerçekliğe dayanan çalışmaları, toplumda kadını kurban ilan eden ahlak düşüncesiyle savaşılmaktadır. Toplumun bilip üstünde konuşmadığı cinsellik problemini tüm çıplaklığıyla ve kendi acı deneyimleriyle ele alması sanatçının üne kavuşmasına olanak sağlamıştır. Sanatçının ‘My Bed’ adlı eserinde o dönemdeki depresif ruh halini, ‘Everyone I Have Ever Slept With’ eserinde ise çocukluk döneminde maruz kaldığı cinsel istismarı ve travmatik kürtaj deneyimini görmek mümkündür (Çimen, 2019).

Bazı kültürlerde yatak, yalnızlığın anımsatan bir sembol olarak görülmektedir. İnsanın yalnız olduğunu kabul etme durumu bu kültürlerde olgunlaşma olarak kabul edilmektedir. Ancak, düzgün olmayan yatak, yalnız olmanın ya da cinsel birleşmenin temsili gibidir. Emin’in bu enstalasyonu, yalnızca cinselliğin ortaya koyulması değildir. Ortaya koyulan çift kişilik bir yataktır ve sanatçının yalnız olması ya da birine özlem duyması, yatağı bu durumun kanıtı olarak konumlandırmaktadır. Yataktaki cinsellik esnasında oluşan lekeler kadınlar için cinselliğin tehlikelerini (bekaret, itibar kaybı, arzunun yerini alan tiksinti) düşündürmektedir. Emin, bu enstalasyon eseriyle izleyiciyi röntgenci olarak konumlandırmaktadır. Bu durum, sanatçının çocukluğunda annesinin otelinde yarı kamusal olan alanda mahremiyet kazanmak adına gizli bir dil geliştirebildiğini, özel ve kamusal alanın iç içe geçtiği düşüncesini getirmektedir. Bu dönemde sanatçı, misafirleri gözetleme ve yetişkinlere has şeylere tanık olmasına neden olmuştur (Merck, 2010).

Tracey Emin’in sanatı en genel anlamda psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde, ‘Tate Magazine’ dergisinin ilk sayısında belirtildiği üzere, sanatçının narsist bir kişiliğe

sahip olduğu dikkat çekmektedir. Ancak, sanatçının bu narsistliği kendisine olan sevgiden kaynaklanmamaktadır. Sanatçı bu bağlamda, narsistik kişiliğini aktaran otobiyografik bir belgeselci olarak eleştirilmiştir. Emin'in, kendisi olan ya da olmayan, asla emin olamadığı bir imajı sevmekte ve kendi görüntüsünün yalnızca yarısını izleyiciyle paylaştığı belirtilmektedir. Eserlerinin bu derece yalnız, öfkeli, dikkat çekici olmasının nedeninin de bu durum olduğu belirtilmektedir. Sanatçının işleri, kendisine ulaşmayı hedefleyen, kendi bilinçli haliyle başarısızlığı (özel yaşamında) yaşayan ve aynı olay çevresinde yeniden başlamaya zorlanan bir karakteristiğini ortaya koymaktadır (Tokdemir, 2006). Sanatçı bu düşünceler bağlamında, narsistik kişiliğini bir yaratıcı özneye dönüştürmekte ve sanatsal yaratıda otobiyografik olanakların (travmaların) kullanımıyla, sanatsal motivasyona dönüştürmektedir. Tracey Emin'in sanat eserlerindeki “otobiyografik tavrı, bir hayatta kalma mücadelesi ile birleşir. Zaten sanatçı da “tanrıya ihtiyacım olduğu gibi sanata ihtiyacım var” cümlesi ile bunu açıkça belirtir. Anımsayan özne, bugünü kurarken hatırlamayı, kişisel belleğine sahip çıkmayı, bir var olma sorunu olarak ortaya koyar” (Kılınçarslan, 2007: 47). Bu durum ise sanatsal yaratıda ortaya koyduğu sağaltımın hayati öneme sahip olduğunu, sanatçının duygularını dışa vurmaması durumunda benliğinde ciddi sorunların oluşacağını düşündürmektedir.

Emin'in sanatı, günah çıkarma sanatı olarak da isimlendirilmektedir. Bu günah çıkarma sanatı, 20. Yüzyıl sonunda, İngiliz sanatında kendisini göstermiş, bu dönemde İngiliz kültüründe gelişen aşırı dinsel eğilimlere karşıt bir hareket olarak gelişmiştir. İtiraf etme fikri, dini ritüeller ve psikanalitik etkilenmelerle ortaya çıkmıştır. Emin bu bağlamda cinsel ilişki, kürtaj, tecavüz, alkolle kötüye kullanım ve kendini ihmal gibi konuları çalışırken, kişisel zafer ve hayal kırıklıklarını da dışsallaştırmaktadır. Sanatçının eserlerinde, dönüşüm, kendi öznelliğinin anahtarı olan kişisel anlatılarının kilit noktasıdır. Ancak, 90'lı yılların sona ermesiyle toplumsal olarak bir kaygı ortaya çıkmış, imgeyle yüzleşme konusu felsefe, politika (sahte itiraf ile gerçeği saklama ve sempati kazanma) gibi alanların problemi haline gelirken, sanatçıların da kendi benlik imgesiyle yüzleşmesine yönlendirmiştir. Bu benlik imgesiyle yüzleşme, düzeltme, değiştirme ve uyarılma gibi durumları kapsamıştır. Bu düşünceler bağlamında itiraf etme yerine gizleme eğilimi oluşmaya başlamıştır. Ancak, Emin ise, sanatıyla gerçeği üretme girişiminde değil, gerçeği ortaya koyarak, ‘bunu ben yaptım, utanç hissediyorum’ düşüncesini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, sanatçı, kendisini dürüst insan olarak da konumlandırmıştır (Juliff, 2019).

Sanatçının ‘Homage to Edvard Munch ve All My Dead Children’ (1998) adlı sanatsal video uygulamasında da, ataerkil bakış açısı sembolize edilmektedir. Lacancı

psikanalize feminist tepki olarak ortaya koyulan sanatçının rolü, erkek öznelliğini güvenceye alan bir ayna işlevini de yerine getirmektedir. Aynı olanın ötekisi olarak, sanatçı kendisine ait bir ontolojiye sahip değildir ve ötekiliğinin erdemiyile erkek tutarlılığı tarafından onaylanmaktadır kısacası bu fikir yine bu çalışmada da öne çıkmaktadır (Johnson, 2010).



Şekil 58. Tracey Emin, 'Homage to Edvard Munch ve All My Dead Children', 1998. (<https://www.artimage.org.uk/41172/tracey-emin/homage-to-edvard-munch-and-all-my-dead-children--1998>).

Bu video eser, adından da anlaşılacağı üzere, tüm ölü çocuklarıma ve Munch'a saygı, iletmektedir. Burada Much'a gönderme yapmasının nedeni, sanatçının kürtaj kararı ile yaşamlarına son verdiği çocuklarından ötürü tıpkı Munch'ın 'Çığlık' resminde olduğu gibi bir psikolojik buhran içerisinde olduğunu belirtmek istemesidir. Video eserin tıpkı Çığlık resminde olan gibi bir köprü üstünde konumlanan sanatçıyı göstermesi de bu nedenledir. Yine bu video eserde Emin, anne karnında olan cenin pozisyonunda durması, yine anne karnı vurgusu ve yaşamdaki travmalardan öncesine gönderme yapmaktadır. Sanatçının bu eserleri dışında monoprint tekniğiyle yaptığı birçok çizimi de aslında psikanalitik açıdan elde edilen sanatçının doğurganlık ve bebek konusundaki psikolojik travmalarına gönderme yapar niteliktedir.



Şekil 59. Tracey Emin, *Suffer Love XI*, 2009, (Coor, 2015).

Sanatçının monoprintlerindeki imgenin cinsel doğası, erkek bakışını ortaya koymaktadır. Desende ortaya koyulan kasık bölgesindeki vurgu, doğum ve kadın üremesine göndermedir. Bu sanatçının bir dönem cinsel uygunluğu ve doğurganlığına işaret ederken, şimdi başarısız üretkenliğine göndermedir. Çünkü, ikinci kürtaj sonrası sanatçıya doktoru, %99 ihtimalle tekrar hamile kalamayacağını bildirmiştir. Bu noktada sanatçı bir çocuğunun olamayacağıyla birlikte yalnızlık fikrini ve kayıp fikrini ortaya koymaktadır. Aynı zamanda, sanatçının sosyal yaşamda dinamik kişiliği feminist bir tavır ile ilişkili olarak kadından beklenen pasif kişiliğe karşı bir başkaldırıdır ve bu durum sanatsal uygulamalarına da yansımaktadır. Sanatçının yukarıda görülen kendisini tatmin eden kadın figüründe, Emin için kendini tatmin etmenin daha çok kendinden iğrenme ve yalnız olma eylemi olduğu, bu monoprinte verdiği isimden anlaşılmaktadır. Sanatçı kafası olmayan bir figür olarak çizimi ortaya koymuş, kırılabilirliği ve ironik nesneleşmeyi bu sayede ifade etmiştir. Kendisini ve eylemlerini ortaya koyarken kendisine yabancılaşmıştır (Coor, 2015).

Emin çocuk sahibi olmamayı tercih ederek, anne olma idealini reddetmiştir. Bunun yerine kendilik nesnesine dönüştürdüğü sanatını, kendi mirası olarak geliştirmeye adanmıştır. Bu sanatçının bilinçdışında ölüm korkusunu ve öldükten sonra dahi kalıcı olma fikri olarak, eser aracılığı ile ölümsüz olma fikrini düşündürmektedir. Daha önce de sanatçının anne karnına dönüş arzusu ile cenin pozisyonu alması, bu ölüm korkusu düşüncesi ile birleştiğinde, Otto Rank'ın hayatın doğum travması ve ölüm korkusuyla geçen bir dönem olduğu düşünceleri akıllara gelmektedir. Sanatçının melankolik tavrı ise, bu kaybolan annelik ideali ile ilişkilidir. Bir zamanlar annesiyle arasında olan ve sonrasında kesilen göbek bağı, psikanalitik düşüncede kayıp nesnedir. Kürtaj ile sanatçıda bu kayıp nesne düşüncesi tekrar ortaya çıkmış, bu bağlamda kendisini hep bir anne-özne olarak konumlandırmıştır. Bu bağlamda sanatçı kayıp duygularının bilinçdışında kaldığını ortaya koymaktadır. Emin annelik fikrine hayranlık duymakta ve bunu yaşayamamaktadır. Bu noktada sanatçı 'I Didn't Expect' adlı eserini ortaya koymuştur.



Şekil 60. Tracey Emin, 'I Didn't Expect' 2002

(<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/292.2018/>)

Emin, bu eseri bir battaniyedir ve üzerinde 'Anne olmayı beklemiyorum ama yalnız ölmeyi bekliyorum' sözlerini aplike etmiştir. Ayrıca, 2001 yılında sanatçının annesiyle yapılan bir röportajda, Emin'in alışılmadık şekilde yetiştirilmesini açıklamış, annesi 13 yaşında hamile kalmaması için hap verdiğini açıklamıştır. Sanatçının annesi, kızının asla çocuk sahibi olmaması gerektiğini belirtmektedir. Emin'in annesi çocuk sahibi olmayı onarıcı bir birliktelik olarak değil, bir yük ve hüsrana olarak görmektedir. Emin'in özgür bir ruh olduğu ve bu şekilde kalabilmesi için çocuk sahibi olmaması gerektiği konusunda ısrar etmektedir. Psikanalitik açıdan annelik fantezisi, varlığın tek başına olmaması düşüncesini sağlarken melankolik duyguları hafifletmekteyken, çocuğun erken bağımsızlık kazanması durumunda acı veren bir durum ortaya çıkmaktadır (Rice, 2007).

Çağdaş sanatta, en çok tanınan isimlerden olan ve Emin gibi Young British Artist sanatçılarından olan Marc Quinn, otobiyografik açıdan eserler üretmektedir. Quinn, kendi geçmişinden yola çıkarak eser üretmekten ziyade, kendi benliğinden yola çıkarak eserlerini izleyici ile paylaşmaktadır. Sanatçının, kendisinden yola çıkarak ürettiği eserlerde, malzeme çeşitliliği dikkat çekmesinin yanı sıra, ortaya koyduğu fikirler de çok yenilikçi bir tavır sergilemektedir.

Sanatçının bu bağlamda ortaya koyduğu ilk eser, vücudundan belirli aralıklarla kan aldırarak oluşturduğu eseridir. Sanatçı, vücudundan aldıracağı kan, bu normalde ortalama insanda bulunan kan miktarına eşittir. Quinn, kendisinden kalıp aldırarak oluşturduğu büst kalıbına vücudundan aldıracağı bu kanı doldurarak dondurmuştur. Cam bir küp ve tabanında çelik soğutucu ile sergilenen eserle ilgili olarak sanatçı, kanın yaşamın özü olduğunu ve kendisinde eşit bir miktarda kan ile kendisini oluşturduğunu belirtmektedir (Değirmenci Aydın, 2017).



Şekil 61: Marc Quinn, Self, 1991, (<http://marcquinn.com/artworks/single/self-1991>).

Sanatçı, kendi büstünü kan ile doldurabilmek adına vücudundan 10 litre kan aldırması ve kelimenin tam anlamıyla kendisini, vücudunu malzeme olarak kullanmıştır. Böylelikle, heykelin maddiliği hem sembolik hem de gerçek bir işlevi üstünde taşımaktadır. Sanatçı büstü dondurmak için çelik bir tabaka ve elektrik kullanmaktadır. Sanatçı, çalışmayı alkolik olduğu bir dönemde yaptığını, bağımlılık kavramı düşünüldüğünde, heykelin elektriğe bağımlı olmasının, kendi alkol bağımlılığı ile benzer bir bağımlılık olduğunu belirtmektedir. Ayrıca, sanatçının eserinde bir diğer önemli durum ise, eserin beş yılda bir tekrarlanmasıdır. Bu bağlamda, sanatçının geçirdiği zamanın bir kaydını, yaşlanan bedeninin devam eden bir otoportresini ortaya koymaktadır (<http://marcquinn.com/artworks/single/self-1991> Erişim tarihi: 17.08.2022). Sanatçının, ortaya koyduğu eseri, psikanalitik bağlamda değerlendirildiğinde, ölüm korkusuna bilinçdışı bir yaklaşım olarak okunabilmektedir. En genel anlamda, sanatçının kendi varlığını sonraki nesillere aktarma-kendini ölümsüz kılma-dürtüsü olarak okunabilmektedir. Bu tıpkı paleolitik dönemde ‘ben de buraydım’ dürtüsüyle mağara duvarlarına bırakılan izler gibi, sanat tarihsel bir iz bırakma eylemidir. Bu düşünce bağlamında, sanatçının beş yılda bir kendi kanıyla kendi benliğinin bir kopyasını oluşturması da, tüm yaşamıyla kendisini gelecek nesillere aktarma dürtüsüdür. “Self” çalışması üzerine Peter de Bolla (2006);

“Heykelin dış yüzeyi ince bir buz tabakası ile kaplıdır ve bu tabaka heykelin kırılganlığına ait belli imleri yüzeyin altındaki daha çok donmuş, kanı sergileyen çatlaklar halinde ortaya koyar. ... ağız ve gözler kapalıdır, yüz hatlarının bir çeşit huzur ifade edip etmediğini söylemek güçtür. Sanki sanatçının duyuları içe yönelmiştir, bilincin (ya da korkunun) sesine ya da gürültüsüne dikkat ediyormuş, sanki dünyayı bilinçten ayırma girişimi başarısız olacakmış, gibidir. Görülebilecek olanın korkusu yüzünden heykel aynı anda, hem “bakmayın” hem de “içinize bakın” der gibidir. ... Açıkça yaşam ve ölüm, sanatın kalıcılığı ya da kırılganlığı, temsil edimi ya da biçimleri –aslında temsil olgusu- üzerine birçok şey ortaya koyar” (Değirmenci Aydın 2017, s. 172-173)

Quinn, ortaya koyduğu eserde, kanı ile varlık olarak kendisinin tüm özelliklerini esere aktardığını düşünmektedir. Bu bağlamda, yerleştirme şekli ve eserin hammaddesi göz önünde bulundurulduğunda, yaşam ve ölüm arasındaki sınırın kırılganlığını ortaya koyduğu belirtilmektedir (Ferayze Pereira, 2015). Bu düşünce, Otto Rank'ın doğum ve ölüm travması arasındaki yaşam düşüncelerini hatırlatmaktadır.

Sanatçının eserinde, derinin baştan çıkarıcı görüntüsü ortadan kaldırılmış ve vahşi olarak nitelendirilebilecek et görüntüsü ortaya koyulmaktadır. Bu deri örtüsü kalktıktan sonra bile, sanatçı bireyselliğini ortaya koymayı başarmaktadır. Bu durum, Francis Bacon'ın eserlerinde biçimin özünü et görüntüsüyle olan arayışlarını ve dış görünüşten çok öznelliğini yakalama çabasını hatırlatmaktadır. Bacon'da boyayla ortaya koyulan figürün varlığı ve yokluğunu anlatma çabası benzer şekilde Quinn'in çalışmalarında da vardır (Kulasekara, 2016). Quinn'in değindiği yaşam ve ölüm kavramları, psikanalitik bağlamda Freud'un kişiliği açıklamak için kullandığı Eros ve Thanatos mitolojik karakterlerini akıllara getirmektedir (Sliwinska 2010). Bu düşünce bağlamında, sanatçının kendisini ölüm ve yıkıcı dürtüleri sembolize eden Thanatos ile ilişkilendirirken, ortaya koyduğu bir başka eser olan, kendi bebeğinin plasentası ve göbek bağına da dökümünde kullanarak ortaya koyduğu eserde, çocuğunu yaşamı sembolize eden Eros ile ilişkilendirdiği düşünülmektedir.



Şekil 62. Marc Quinn, Lucas, 2002 (May, 2006, s. 369).

Quinn bu eseri çocuğu doğar doğmaz yapmış, kalıbını almış ve bu kalıbın içerisine, yemek mikserinde oluşturduğu, sıvı macun, çocuğunun plasentası ve göbek bağı karışımını dökmüştür. Psikanalitik bağlamda, baba plasentayı esere aktararak yeni doğan çocuğunu tanımanın aracına dönüştürmüştür. Lacancı psikanalizde belirtilen ilk kayıp nesne kavramı bu durumda geçerli bir durumdur. Bebeğin ilk kayıp nesneleri olan plasenta ve göbek bağı, baba tarafından gasp edilmiş ve baba olarak çocuğun varlığında sebep olurken, sanatçı olarak da eserin yaratımı durumu bulunmaktadır (May, 2006). İlk kayıp nesne konusunda sanatçının

bebeği ile bir özdeşleşim kurduğu, kendi yaşadığı ilk kayıp nesne deneyimini çocuğu ile olan ilişkisine yansıtıp yansıtmadığı konusunda-sorgulama yaptırmaktadır.

Buna ek olarak, Freud'un aşk psikolojisi ile ilgili araştırmalarında, annenin doğum sırasında bebeğin kafatasında bir biçimlendirme gücüne sahip olduğu belirtilmektedir. Quinn ise oğlunun doğar doğmaz kafatasını biçimlendirerek ve onun plasentası ve göbek bağıını kullanarak, bu biçimlendirme görevini kendisine yüklemiş, aynı zamanda da bunu yaparken anneyi göstermemiştir. Anne olgusu, sanatçının ortaya koyduğu bu baba-oğul ilişkisinde bastırılmış bir karakterdir. Quinn, anne ile oğlunun ilk bağlantısını alarak, oğlunun bir benzerini oluşturmaktadır (May, 2006).



Şekil 63. Marc Quinn, Cloned DNA Self Portrait (2nd perspective), 2001



Şekil 64. Self-Conscious, 2000 (<http://marcquinn.com/artworks/single/cloned-dna-self-portrait-26.09.01-2nd-perspective> Erişim tarihi 20.08.2021).

2000 yılında Ulusal Portre Galerisi, Quinn'i insan genomu üzerine çalışmalarından dolayı ödül alan John Sulston'un portresini yapmak için görevlendirmiştir. Bu durum sanatçı için iş birliğine yol açmıştır. Genom dizinlenmesi, insanlık tarihi için çok önemlidir, burada ilginç olan genomumuzun, %99'unu diğer insanlar, hayvanlar ve hatta bitkilerle paylaşıyor olmamızdır. Quinn ise bu DNA eserinde, bir illüstrasyon yerine, gerçek DNA'sını kullanmak istediğini belirtmektedir. Sanatçı, bu eseri yaptığı süreçte alkolik olduğu için alkol

alamadığını, ancak DNA kopyasının alkolle korunması durumunu ise ironik bulduğunu belirtmektedir. Bu durumu bir yanımı yok eden, diğerinin koruyucusu oluyor şeklinde açıklamaktadır. Sanatçı ortaya koyduğu Aile portresinde ise, eşinin, kendisinin, üvey kızının ve biyolojik oğlunun DNA portrelerini ortaya koymaktadır. Bu konuda da sanatçı, bu aile portresindeki kişilerden yalnızca genetik olarak oğlu ile akraba olduğunun vurgusunu yapmaktadır (<http://marcquinn.com/artworks/single/cloned-dna-self-portrait-26.09.01-2nd-perspective>). Sanatçının daha önce Lucas adlı çalışmasında, anne olarak eşini yok sayması, DNA Self Portrait adlı seride de özellikle karısıyla akraba olmadığının vurgusunu yapması, akıllara Melenie Klein'in erkek bireylerin eşleriyle ilişkilerinin, aslında anneleriyle olan ilişkilerinin bir yansıması olduğu konusundaki düşüncelerini akıllara getirmektedir. Quinn bu bağlamda düşünülürse, çocukluğunda annesi tarafından yok sayılmış ya da annesini yok sayma durumunu yaşamış olabileceği düşünülmektedir.

4.1.3. Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanaklarının Kullanıldığı Eserler Üzerinde Psikanalitik Analiz

Bu bölümde, otobiyografik ifadeye dayalı çağdaş eserler ortaya koyan sanatçıların eserleri üzerinde yapılan psikanalitik eleştiriden elde edilen verilerin analizi ortaya koyulmaktadır.

Tablo 7.

Psikanalitik Eleştiri Bağlamında Otobiyografik Sanatsal Uygulamaların Analiz

Tablosu.

Psikanalitik Eleştiri Bağlamında Otobiyografik Sanatsal Uygulamaların Analizi	Bilinç Yapısı		Tracey Emin'in Eserleri	Marc Quinn'in Eserleri	Louise Bourgeois'ın Eserleri	Cindy Sherman'ın Eserleri	Joseph Beuys'un Eserleri	Russell Wrankel'in Eserleri
		Id/Bilinçdışı	X	X	X			
		Ego		X			X	
	İçsel nedenlere bağlı psikik olgular	Superego			X			
		Yaşam-ölüm (Eros-Thanatos)		X	X			
		Bastırma				X		X
		Benlik (Self) Sembolik anlatımı/ Metaforu	X	X	X		X	X
		Benlik aktarımı	X	X	X	X	X	X
		Sağaltım	X		X		X	X
		Parçalama/bölme			X	X		X
		Yüceltme	X	X	X			X

		Kayıp nesne	X	X	X			
		Abject (iğrenç)	X	X	X	X	X	X
		Arketip			X			
		Tekinsizlik			X			
		Kendilik nesnesi	X	X	X	X	X	X
		Büyükleme cılık	X	X			X	
		Perserasyon (saplanıp kalma)	X	X	X	X	X	X
		Ayna evresi				X		
	Dışsal nedenlere bağlı psişik olgular	Travmalar		X		X		
		Ölüm Travması		X	X		X	X
		Ebeveyn otoritesi	X	X	X			X
		Aile Olgusu		X	X			
		Fallus yoksunluğu			X			
		Organ eksikliği	X		X			X
		Toplumsal cinsiyet rolleri	X		X	X		X
		Bedensel sorgulama	X	X	X	X	X	X
	Dönemi	Çocukluk dönemi	X		X			X
		Gençlik ve Sonrası	X	X	X	X	X	X

Tablo 7 de görüldüğü üzere, çağdaş sanatta otobiyografik ifadeye dayalı eser üreten ve örnekleme alınan sanatçılarda *Bilinç Yapısına* ilişkin bulgulara sırasıyla değinildiğinde, Emin, Quinn ve Bourgeois'ın *İd*'den gelen dürtülerin baskınlığını ortaya koyduğu sanatsal uygulamalar tespit edilmiştir. *Ego* ise Quinn ve Beuys'un uygulamalarında kendisini gösterirken, *Superego*, Bourgeois'ın sanatsal uygulamalarında kendisini göstermektedir.

Tablo 7 de görüldüğü üzere, *İçsel Nedenlere Bağlı Psişik Olgulara* ilişkin bulgulara, *yaşam-ölüme (Eros-Thantanos)* ilişkin psişik olgular Quinn ve Bourgeois'ın eserlerinde kendisini göstermektedir. Psişik olguları *Bastırma* durumu, Sherman ve Wrangkell'in eserlerinde tespit edilmiştir. *Benlik (Self) Sembolik Anlatımı/Metafor kullanımı* ise Cherman dışındaki tüm sanatçıların uygulamalarında kendisini göstermektedir. Ayrıca, tüm sanatçılarda, sanatçının geçmişinden ve kendisinden kaynaklı olarak eser üretiminde bulunduğu ve her sanatçının *benlik aktarımında* bulunduğu tespit edilmiştir. Emin, Bourgeois, Beuys ve Wrangkell'in ortaya koydukları eserlerle psişik olarak sağaltım

gerçekleştirdikleri tespit edilmiştir. Bourgeois, Sherman ve Wrankell'in eserlerinde, biçimsel ya da içeriksel olarak *Parçalama/Bölme* eğilimlerinin ortaya koyulduğu bulgulanmıştır. Psişik açıdan Emin, Quinn, Bourgeois ve Wrankell sanatsal uygulamalarında *Yüceltme* uygulamaktadır.

İçsel nedenlere bağlı psişik olgulardan, *Kayıp Nesne*, Emin, Quinn ve Bourgeois'in eserlerinde kendisini göstermektedir. Ek olarak, tüm otobiyografik sanatsal veriler doğrultusunda, eserlerin biçimsel ya da içeriksel olarak, içsel olgu olan *abject (iğrençlik)* kavramı bağlantılı olduğu tespit edilmiştir. Arketipsel olgular ve tekinsizlik kavramı konusunda ise yalnızca Bourgeois'in sanatsal uygulamasında bu kavramlar tespit edilmiştir. Ayrıca sanat eseri sanatçısının bir *Kendilik Nesnesi* olarak kabul edildiği için her sanatçının eserini kendilik nesnesine dönüştürdüğü kabul edilmiştir. *Büyükleme* tavrı (Narsistik kişilik), Emin, Quinn ve Beuys'un eserlerinde kendisini gösterdiği tespit edilmiştir. Ayrıca örnekleme alınan tüm sanatçıların eserlerinde, bir konuya *Saplanıp Kalma (Perserasyon)* eğilimi gösterdikleri bulgulanmıştır. Lacan'ın *Ayna Evresi* ile ilgili düşüncelerine gönderme ise yalnızca Sherman'ın eserlerinde kendisini göstermektedir.

Tablo 7 de görüldüğü üzere, *Dışsal Nedenlere Bağlı Psişik Olgularda*, tüm sanatçıların, *konu/travma/anılar* üstünde odaklandıkları görülmekte, Emin ve Sherman dışında tüm sanatçılarda ise *Ölüm Travması* düşüncesine göndermeler tespit edilmiştir. Emin, Quinn, Bourgeois ve Wrankell'in eserlerinde, *Ebeveyn Otoritesinin* aktarımı tespit edilmiştir. Bunlardan Quinn ve Bourgeois, otorite bağlamı dışında *Aile Olgusunu* farklı bağlamlarında psişik açıdan eserlerinde ele almıştır. *Fallus Yoksunluğu* ise yalnızca Bourgeois'in eserlerinde kendisini göstermektedir. Ayrıca, Adler'in *Organ Eksikliği* kavramının açılımı, Emin, Bourgeoise ve Wrankell'in otobiyografileri incelendiğinde, sanatçı psişesinde tespit edilmiştir. Emin, Bourgeois, Sherman ve Wrankell'in eserlerinde toplumsal cinsiyet rollerinin psişik açıdan etkilerinin eserlere yansımaları bulgulanmış ve tüm sanatçıların eserlerinde, bedensel sorgulamanın ortaya koyulma durumu tespit edilmiştir.

Buna ek olarak, örnekleme alınan sanatçıların eserlerinde, Emin, Bourgeois ve Wrankel'in *Çocukluk Döneminden* anıların psişik etkilerini sanatsal uygulamalarına aktardığı ve de genel anlamda tüm sanatçılarda da *gençlik ve sonrası dönem* anılarının sanatsal uygulamada kendisine yer bulduğu bulgulanmıştır.

4.2.Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanaklarının Kullanıldığı Eserler Üzerinde Otoetnografik Yöntem Analizi

4.2.1. Otoetnografik Yöntemle Otobiyografik Eser Eleştirisi

Sanat eserlerini inceleme açısından ise Aytekin ve Tokdil'e göre, öncelikle otoetnografi; "kişisel verilerin yanında kültürel, sosyal ve toplumsal yaşantı verilerinin bütünüdür. Bu veriler toplamı içerisinde bireylerin salt kendi kimlikleri ve bu kimliklerin ortaya koyduğu sanatsal dil ve kişisel söylem yetersiz bir incelemeden öteye gidemez" (2017, s. 69). Buradan da anlaşılacağı üzere, sanatsal üründe yalnızca kişisel kimliğin ve söylemin aktarımı otoetnografik açıdan yetersiz olmaktadır. Ancak kimliğin sosyal ilişkiler ve kültür bağlamında sanatsal dil ile aktarımının otoetnografik açıdan zengin bir içerik oluşturacağı söylenebilmektedir.

Etnografi/otoetnografi ve sanat ilişkisi her dönemde kendisine yer bulmuştur. Sanatçı, eserinde kendi içsel yaşamını aktarırken aslında benliğini esere aktarmış, benlik ise öteki ile şekillenmesi nedeniyle sanatçının içerisinde yaşadığı toplumun kültürel yapısından izlerin de esere aktarımını sağlamıştır. Kültür olgusu, eserlerde az ya da çok her dönemde kendisine yer bulabilmiştir. Sanatsal açıdan kültürel olanın esere aktarımı etnografik sanatı ortaya çıkarırken, sanatçının özyaşam öyküsüyle kültürün çakışması otoetnografik sanat yapısını oluşturmaktadır. Sanatın, kültürle kesişmesine ise ilk olarak Hal Foster (2009) 'Bir Etnograf Olarak Sanatçı' makalesinde değinmiştir. Foster bu makalede; Walter Benjamin'in 1934 yılında sunduğu 'Üretici Olarak Yazar' makalesine atıfta bulunmaktadır. Bu makalede Benjamin, Sovyet Devrimi etkisindedir ve sanatçıları sanatsal üretimleriyle alt sınıf gibi direnişe çağırmaktadır. Foster ise, sanatta bir dönüşümün söz konusu olduğunu, sanatçının bir etnograf gibi, 1920'li yıllardan itibaren kültürel/etnik öteki'ye olan ilgisinin başladığını belirtmektedir. Foster ayrıca, Postkolonyalizm ve Kolonyalizm'in bu sanat-etnografi sınırını iyice bulanıklaştırdığını belirtmektedir (Foster, 2009).

Foster, çağdaş sanatta bu değişimin nedenini iki harekete bağlamıştır. İlki Sürrealizm ikincisi Siyahi hareketi. 1940-50'li yıllarda, iki hareket de bilinçdışını kültürel ötekiye bağlamıştır. Sürrealizm, ötekiliği kendini ötekileştirmek için kullanırken, siyahi hareketi, kültürel ötekiliği doğallaştırmak için kullanmıştır. Foster'a göre, bilinçdışı araştırmalar da bu eğilimlerde büyük önem taşımaktadır. 1960'lı yıllarla başlayan ve sonrasında da devam eden süreçte, sanatta yaşanan değişimler, özellikle feminizm, psikanaliz gibi etkilerle antropoloji-sanat ilişkisi güçlenmiştir (Foster, 2009). Foster, ek olarak antropolojinin çeşitliliğin bilimi olarak değer kazandığını, bu perspektifle psikanalizle sanatsal eylem ve eleştirel söylemin ortak dili olduğunu belirtmektedir. Çağdaş sanatta da gereksinim olan çevresellik ve günlük

yaşam, etnografinin düşünüş biçimidir. Etnografi ve sanat ilişkisi sanat açısından farklı yönelimlere sahiptir. Foster, etnografinin daha yazınsal/edebi alana, sanatın ise otoetnografik alana yöneldiğini belirtmektedir (Yavuz, 2019). Etnografi ve sanat ilişkisi, ek olarak da otoetnografinin bu bağlamda değerlendirilmesine ilişkin olarak Yavuz şunları belirtmektedir;

“Etnografi ve sanat arasındaki ilişki, sanat bağlamında başka bir tarihsel süreci kapsarken, etnografi bağlamında özellikle etnograflar ve antropologlar açısından başka bir ilgiyi ortaya koyar. Etnografik yazım otoriter sesin anlatım biçimini kırmak ve sahadaki araştırmacının kendisini yalıtamayacağı gerçeğiyle etnografik yazımlara dahil olmasını ve bunu yaparken de özellikle daha edebi metinler gibi alternatif formlara başvurulması gerektiğini düşünürken; sanat da Foster’ın ilişkilendirdiği haliyle etnografik olana yönelir. Otoetnografi kesişme noktası olarak, bu bağlamda sanattaki etnografik dönüşümün ve etnografinin kendi dönüşümünün kesiştiği önemli bir yöntemdir. Etnograflar yazım performansları ile alternatif bir etnografik anlatım gerçekleştirirken, sanatçılar da özellikle postkolonyal söylemde etnografinin kültürel, öteki’ne, ki burada kültürel ‘öteki’ sanatçının kendisidir, yaklaşma stratejisini kullanırlar” (Yavuz, 2019).

Postmodern dönemde otoetnografik yazınlarda yaratıcı kavramı öne çıkmaya başlamış, yazarın hayat hikayesinin sosyal, kültürel ve politik bağlamları ortaya koyularak kabul edilmesi söz konusu olmuştur. Bu bağlamda, anlatılma esnasında olay örgüsünün tekrar ve tekrar yeniden yaratılması söz konusudur. Bu performantif kişisel anlatı, çağdaş sanat ve hayatın arasındaki sınırın bulanıklaşması ile bağlantılıdır. Performatif olarak kabul edilen otoetnografi tekniği, sanatla ilişkili olan ekfrastik eleştiri ile ilişkilidir. Tasvir anlamına gelen ekfrastik kavramı, bir sanat alanında ortaya koyulan eserin farklı bir alanda yeniden kurgulanarak üretilerek yorumlanmasıdır. Görsel sanat eserinin dilsel-metinsel temsili buna örnektir (Çelik, 2013).

Sanatsal ürünün otoetnografik analizinde, eseri ortaya koyan sanatçının otobiyografik geçmişinin antropolojik/etnografik söylem bakımından incelenmesi gerçekleştirilmelidir. Bu bağlamda, etnografik açıdan önem taşıyan toplumun kültürel yapısı, sosyal düzeni ve kültürel yapı bakımından sanatçının otoetnografik bilgilerine, yani sanatçının benliğini esere nasıl aktardığı, otobiyografik verilerin simgesel biçim/sembol olarak nelere dönüştüğü ve ötekinin sanatçıda etkisi çözümlenmeye çalışılmalıdır (Aytekin ve Tokdil, 2017). Bu konuda Sabancılar Iştın (2016) şunları belirtmektedir;

“Çünkü, yaşadığı toplumdan bağımsız değildir insan ve anılar kişilerin, kimliklerini edindikleri toplumun öyküsü içine gömülüdür. Anılar kişisel psikolojiye yer verir, ancak bu yer toplumsal tanımın gerekleriyle belirlenmiştir (Sabancılar Iştın, 2016, s. 4). Nora (2006), “Anıların olması için, önce geleneksel sosyal çerçevenin kırılması ve bireyin ortaya çıkması gerekmektedir” (aktaran Sabancılar Iştın, 2016, s. 4) şeklinde ifade etmiştir. Bireyin ortaya çıkmasıyla birlikte “ben” kavramı önem kazanmakta ve “ben”

kavramı bireysel olanı yansıttığı kadar, içinde yetiştiği tarihi ve toplumsal yapıyı da yansıtmaktadır” (Sabancılar Iştın, 2016, s. 4).

Artun’un (1995) da dediği gibi "sanatçının kendi varoluşuyla, ürünüyle, diğer sanatçılarla, toplumla, izleyicileriyle ilişkileri bağlamlarında olduğu kadar, farklı tarihlerin, kültürlerin, kimliklerin birbirleriyle ilişkileri bağlamında da" (aktaran Aytekin ve Tokdil, 2017, s. 71) etnografik ve otobiyografik veriler sanatın içeriksel yapısını oluşturmaktadır.

Otoetnografik yöntem, daha önce de belirtildiği üzere otobiyografik olgular, yani sanatçının kendi özyaşamındaki olgulara sanatında yer vermesi ve bu olguların kültür ve dolaylı olarak da çevresel bağlamlarla kesişmesini analiz eden bir yöntemdir. Sanatçının ise dış gerçekliği içsel gerçeklik süzgecinden ve kendi algısından geçirerek sanatsal eser/uygulamayı ortaya koyduğu düşünüldüğünde, kendi kültürü ya da kimi sanatçılarda da görülebileceği gibi tanık olduğu başka kültürü eserlerinde yansıtmaları söz konusu olabilmektedir. Bu bağlamda otoetnografik analiz bakımından önemli nokta, sanatsal üründe etnografik olanın oto/self bağlamında ele alınmış olmasıdır. Kuramsal açıdan etnografik ve otoetnografik analiz yöntemi çok yeni bir yöntemdir. Bu yöntemlerle birlikte özellikle 20. Yüzyıl’da sanatçıların da dikkatini çekerek, içeriksel açıdan bu olgular daha dikkat çekmeye başlamıştır.

4.2.2. Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanaklarının Kullanıldığı Eserler Üzerinde Otoetnografik Eleştiri

Boltanski, Paris’te Yahudi bir babanın çocuğu olarak 1944 yılında dünyaya gelmiştir. Sanatçı özellikle 50’li yıllardaki çocukluk dönemine ait defterler ve filmlerden yola çıkarak ürettiği eserleri ile tanınmakta, bu da onu otobiyografik eserler üreten bir sanatçı yapmaktadır. Bu eserlerde sanatçı, kullandığı hazır nesneleri ön anlamlarından uzaklaştırarak yeni bir bağlamda ele almaktadır. Sanatçının eserinde kullandığı hiçbir nesne içeriksel anlam ile ilişkili değildir ve bu durum ise izleyicinin sadece izleme yoluna gitmesi durumunda eserin içeriksel yapısını algılamasına engel olmaktadır. Aslında, bu eserlerde insan ve hatta sanatçının deneyimleri ve acıları bulunmaktadır (Aytekin ve Tokdil, 2017). “... sanatçı Christian Boltanski, hafıza sonrası temsile ilişkin çok çeşitli araçlar kullanması bakımından önemli bir örnektir. Sanatçının 1980’lerden itibaren özellikle fotoğraf tabanlı gerçekleştirdiği çalışmalarda; belge, gerçeklik, kişisel ve kültürel hafıza ve travma sonrası temsil sorunlarına dair farklı yaklaşımlar getirdiği söylenilebilir” (Yavuz, 2019, s. 73).

Boltanski, 60’lı yıllar itibariyle, topladığı fotoğraflarla yerleştirmeler ortaya koymuş, fotoğrafları kendisi çekmek yerine günlük belgelerden edinmiştir. Bunun nedeni sanatçının yaşam ve hayatın sınırını ortadan kaldırma çabası ve bireysel kimlik yerine kolektif olan kültürel deneyimlere dikkat çekme çabasıdır. Sanatçının ‘Personnes’ adlı eseri

incelendiğinde ise, eser hazır nesnelerden oluşmakta ve toplumsal bir mesaj iletilmektedir. Bu eser, Paris'te sergilenmiş ve 'Monumenta' serisinin bir parçası bir çalışmadır. Bu çalışmada, üçerli sıralanmış 69 bölümden oluşan eski kıyafetler bulunmaktadır. Bunların önünde ise bir kıyafet yığını bulunmakta, tavanda asılı bir kanca bu kıyafetlerin içinden alarak yukarı çıkarıp aşağıya bırakmaktadır. Eserde 69 bölüme ayrılmış kıyafetlerden ise 69 kalp sesi gelmektedir (Aytekin ve Tokdil, 2017).



Şekil 65. Christian Boltanski, Personnes, 2010, Enstalasyon (Aytekin ve Tokdil, 2017, s. 76).

Sanatçının eserindeki derin anlam incelendiğinde, annesi Hristiyan, babası Yahudi olan bir aileden gelmekte ve çocukluk döneminde sanatçının babası Naziler tarafından aranmaktadır. Sanatçının ailesi ve birçok aile dostu da Yahudi soykırımından sağ çıkmıştır. Boltanski'nin deneyimlediği bu çocukluk anıları, onun sanatına yön vermiştir. Sanatçı için bu elbiseler, Nazi soykırımında katledilen insanların geride kalan kıyafetlerini hatırlatmaktadır. Naziler, Yahudilerin elbiselerini çıkarttırmış, bebeklerden yaşlılara kadar tüm insanları gaz odalarına sokarak katletmişlerdir. Bu insanlardan ise geriye yalnızca kıyafetleri kalmıştır. Sanatçı için bu yığın ise bir ceset yığının sembolik anlamını taşımaktadır. Sanatçının yalnızca bu eseri değil, birçok eseri tanık olup travmasını yaşadığı bu olaylardan beslenmektedir. Aynı serinin 'Monument Canada' adlı eseri de yine aynı konu ile ilişkilidir. Eserde bir elbise yığını bulunmakta, bu yığının üstünde kimliği belirsiz fotoğraflar bulunmaktadır. Bu eseriyle izleyiciyi ölüm ve söz konusu katliam üstüne düşündürmeyi hedefleyen sanatçının, portrelerde kullandığı ışıklar ise tek tek sorgulanan ve işkence edilen Yahudilerin yaşadıklarının metaforik bir anlatımıdır (Aytekin ve Tokdil, 2017).



Şekil 66. Christian Boltanski, Monument Canada, 2010, Enstalasyon (Aytekin ve Tokdil, 2017).

“Boltanski’nin çalışmalarını iki döneme ayılamak olursak 1969’daki ilk sergisinden itibaren 1980’lere kadar olan dönemde genellikle kendisini konu alırken (aslında yine ‘diğeri’ üzerine kurgulanır), 1980’lerden sonra ‘diğerleri’ (Holokost kurbanları) üzerine eserler üretmiştir. 1968’de gençliğine ait hafızasını yeniden kurgulamaya çalıştığı, ‘The Impossible Life of Christian Boltanski’ (Christian Boltanski’nin İmkânsız Hayatı) isimli ilk kişisel sergisinden bir yıl sonra 1969’da, ‘Research and Presentation of All That Remains of My Childhood’, 1944-1950’ (Çocukluğumdan Kalan Tüm Kalıntıların Araştırılması ve Sunumu, 1944-1950), kitabını yayınladı. Boltanski burada çocukluğuna ait hafızasının en derin yerlerinin arkeolojik kazısını yapmayı ve kayıp parçaları bulmayı hedefler. Kitapta ailesine, 1951 yılındaki sınıfına, yatağına ve gömleğine ait fotoğraflar yer almaktadır. Ancak aslında, buluntu nesnelerin (kalıntıların) çoğu sahtedir ve yeğenine aittir. Boltanski’nin buradaki amacı doğumundan altı yaşına kadar olan zamanda kendisine ait nelerin kaldığını bulabilmek ve hatırlayabilmektir” (Yavuz, 2019, s. 73-74).

Boltanski’nin eserleri, hem bireysel deneyim olan otobiyografik verileri, hem de evrensel ve kötü de olsa kültürde izleri olan Yahudi soykırımı izleri bakımından otoetnografik değer taşımaktadır. Eserlerin bu bağlamda duygu ve tarihselliği birlikte izleyiciye verdiğini söylemek mümkündür. Sanatçının çocukluk dönemine ait bu deneyimleri ve toplumsal acıları, eserlerinde siyah beyaz ve kimliği belirsiz kişilerin fotoğrafını kullanıma dönüştürmekte, bu fotoğraflar ise izleyende ölümü çağrıştıran izlenimler bırakmaktadır. Sanatçının 70’li yıllarda ortaya koyduğu ‘Referas Vitriini’ serisi de, yine aynı amaçla oluşturulmuş, belgeleme niteliği olan, otoetnografik içerikli ve toplumsal/kültürel nitelikler taşıyan işlerden oluşmaktadır. Boltanski, otoetnografik açıdan önem taşıyan bu işlerinde en genel anlamda öteki olarak kabul edilenin ötekileştirilmesini konu alarak sanatsal ürünler yaratmaktadır. Bu sanat eserleriyle sanatçı aynı zamanda sayısız hayatını kaybeden insan adına bir anıt ortaya koymayı da hedeflemektedir (Aytekin ve Tokdil, 2017).

“Kişisel çocukluk anlatısından çıkarak Holokost* travmasının anlatısına geçtiği süreçte, çalışmalarını tamamen ‘diğerleri’ üzerine yoğunlaştırır. Her ne kadar diğerleri olarak tanımlanan Holokost kurbanları üzerine yoğunlaşsa da kendisi de travma sonrası hafızaya sahip olduğu için

* Holokost: Nazi soykırımını (6 milyon Yahudi’nin katledilmesini) işaret eden bir kavram.

yine kendi belleği ile ilgilenir. Bu aşamada kişisel ve kolektif bellek kavramları iç içe geçerek sınırlar muğlak hale gelir. Boltanski bir bakıma ilk dönemlerinde kendisini anlatırken diğerleri üzerine yoğunlaşır; daha sonraki dönemlerde ise diğerlerini anlatırken kendi travmasını anlatmıştır” (Yavuz, 2019, s. 74).

Boltanski, sanatında özyaşamsal deneyimlerini ortaya koyarken, aynı zamanda bu deneyimleri toplumsal ve kültürel bağlamlarda inceleyerek sanatına aktarmış bir sanatçıdır. Deneyimlerinin kültürle/toplumla kesiştiği noktada otoetnografik olgular ortaya çıkmış, sanatçı salt kendi deneyimleriyle ilişkisi bağlamında bu olguları ele almak yerine, kolektif açıdan deneyimlediği travmayı izleyiciye aktarma çabasına girmiştir. Her ne kadar Nazi Soykırımı yalnızca bir toplumsal olay gibi düşünülse de yaşanan travmaların büyüklüğü uzun vadede toplumda sosyal ilişkileri ve dolaylı olarak da kültürel olguları da etkilemiştir.

Otoetnografik bağlamda incelenebilecek bir diğer sanatçı Halil Altındere’nin çalışmalarıdır. Altındere, ‘My Mother Likes Pop Art, Because Pop Art is Colorful’ (1998) adlı çalışmasında, toplumsal açıdan gerçekleşen değişimi ve bunun sonucunda ortaya çıkan karşıtlıkları ortaya koymaktadır. Ancak, otoetnografik olarak önemli olan sanatçının bunu yaparken söz konusu değişim ve karşıtlıkları kendisi üstünden ele almış olmasıdır (Koç, 2017).



Şekil 67. Halil Altındere ‘My Mother Likes Pop Art, Because Pop Art is Colorful’, 1998 (Koç, 2017, s. 36).

Eserde, rengarenk minderler içerisinde oturan sanatçının annesi, Pop Art kitabını okumaktadır. Sanatçı, bu çağdaş sanat çalışmasıyla ebeveyni ile arasındaki sosyokültürel mesafeyi gözler önüne sermekte ve aslında otoetnografik açıdan deneyimlediği kültürle gelen durumu görünür kılmaktadır (Koç ve Karoğlu, 2011).

“Eserin adından anlaşılacağı üzere resimdeki rengârenk mindere oturmuş, elindeki sanat kitabına bakan yaşlı kadın sanatçının annesidir. Sanatçı ile ailesi arasındaki sosyo-kültürel mesafeyi, annenin hoşgörüsünü ve sanatçının yeni habitusunu göstermektedir. ... Altındere’nin bu ironik sanatsal ifadesini etnografik bir form olan otoetnografi olarak görmek mümkündür” (Koç, 2017, s. 35).

Bu kişisel olgu, toplumsal bir durum olan kuşak çatışması, yaşam tarzının sonuçları gibi toplumsal durumları da ortaya koymakta ve popüler kültüre ilişkin eleştirel bir yaklaşımı da ortaya koymaktadır. Ayrıca, Türk kültürünü ve diğer kültürlerden farkını ortaya koyması bakımından sanatsal uygulama otoetnografik bakımdan önem taşımaktadır. Sanatçının ortaya koyduğu sanatsal ürünlerin bir çoğunda kültür ile kesişim noktaları bulunmaktadır. Ancak otoetnografik açıdan sanatçının kendisiyle kültürel olguların kesiştiği bir diğer önemli eseri ise ‘6 Kimlik’ adlı çalışmasıdır.



Şekil 68. Halil Altındere, 1997, “6 Kimlik”, değişebilir boyut. (Toptaş, 2017, s. 441).

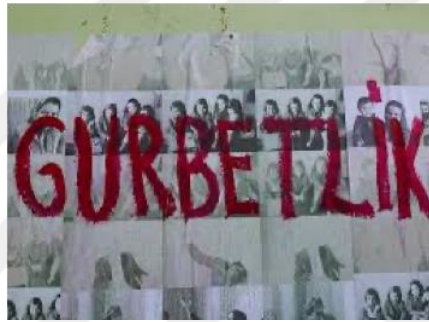
90’lı yılların sonunda Altındere, çalışmalarında etnografinin önemle incelediği kimlik, aidiyet, ulus/devlet gibi konuları ele almaya başlamıştır. ‘6 Kimlik’ eserinde ise sanatçı, Türkiye Cumhuriyeti nüfus cüzdanını kullanarak ulusal kimliğini ortaya koymuştur. Sanatçının amacı, devletin kendisini bireyler üstünden gerçekleştiriyor olması ve oluşturulan kimlik yapısının aslında bir kimliksizleştirme olduğu yönünde bir eleştiriyi ortaya koymaktır. Sanatçı bu kimliksizleştirme durumuna olan eleştirisini kendi kimliğinin bir kopyasıyla ortaya koyarken bunun yanı sıra nüfus cüzdanında yer alan otoportresinin kademe kademe yok olması ile görselleştirerek ortaya koymaktadır. Akay (1999) bu konuda şunları belirtmektedir;

“... kimliksizleşme sürecine girişi görsel olarak sunmakta bizlere, ancak bu kimliksizleşme kendi dilini ve kültürünü yadsımak amacıyla değil, tersine o kültüre ve kimliğe kendi kişiliğini tamamıyla ilişkilendirdikten sonra, o kimliğin verili veya kurulu olduğunun bilincine vararak, kendi kimliğini kimliksizleştirme sürecine sokuyor, demektedir” (aktaran Kozlu, 2011, s. 155).

Bu bağlamda, Altındere’nin kimliksizleşme olgusuyla, dil, kültür konusunda sorgulamalar yapması ve bunu kendi kimliği üstünden yapması otoetnografik bakımdan önem taşımaktadır.

Otoetnografik bağlamda otobiyografik eserler üreten bir diğer sanatçı Nil Yalter’dir. Babasının görevi nedeniyle Kahire’de doğan sanatçı, üç yaşından sonra Türkiye’de, 27 yaşında ise Fransa’da yaşamaya başlamıştır. Farklı coğrafyalarda bulunma durumu, sanatçının otobiyografik açıdan üretimler yapmasına neden olmuş, bu bağlamda

otobiyografisinden yola çıkarak göçebelik konusunun üretimlerinde odak noktası olmasını sağlamıştır. Sanatçının göçebelik konusuyla birlikte eserleri kadının sosyal konumuna da değinmektedir. Göçmen bir sanatçı olarak sanatçı, 1960'lı yıllarda devrimci Fransız karşıtı akımlarda yer almış, cinsiyet ve göçmen işçiler konusunda üretimler yapmıştır. Fransız tarihçi Philippe Artieres, sanatçının işlerini anıların saklandığı bir yer olduğunu ve çağımızda görmezden gelinen, tanınmayan ve sesi olmayanların belleği diye tarif eder. Yalter, eserlerinde, belgesel bir dil oluşturduğu gibi, şiirsel bir dil kullanmaktadır. İfade gücünü yaşadığı kültürlerden alarak farklı kimliklere bürünmekte, kişisel ve toplumsal olayların travmalarını yansıtmaktadır. Bu nedenle, dışlanmış ve itilmişlerin hikayesiyle, yani ötekileştirilme ile ilgilenmektedir (Çimen, 2019, s. 33-34).



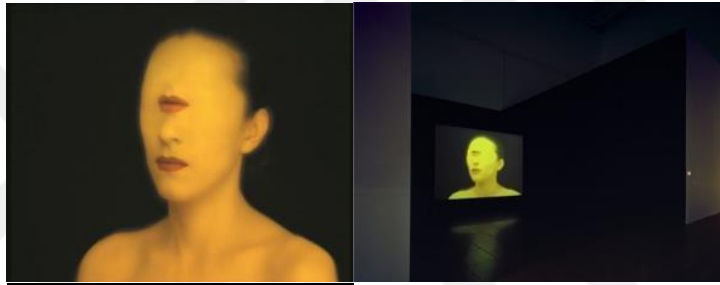
Şekil 69. Nil Yalter “Şu Gurbetlik Zor Zanaat Zor” (1983).

“Nil Yalter’in eserlerinde tüm bu etkilerin ve kişisel olan ile politığın iç içe geçtiği, hatta yer yer otobiyografik sayılabilecek bir üslup söz konusudur” (Toprak, 2018, s. 222). Bu bağlamda kendi yaşamından deneyimleri ile göçmenlik yaşaması, kadın olması ve siyasi olayları deneyimleyerek eserlerine aktarması sanatçının eserlerini otobiyografik yapmaktadır. Sanatçı, eserlerinde hem gurbet çeken kişi ve toplulukların yaşam biçimlerine, hem de kadınların sosyal ve kültürel hayatlarına dikkat çekmesi ve bunları sonraki nesillere aktarması bakımından otoetnografik sayılabilmektedir.

Yalter, 60'lı yıllardan sonra, politik, ideolojik ve erkek egemen anlatıları feminist bir dil ile yorumlamıştır. Çoğul sanatsal pratiklerinde, yaşamı sanat aracılığı ile deneyimleme yoluna gitmiştir. Sanat yaşamında her şeyi kültür, tarih, dil, gelenek, kimlik bağlamında parçalayarak sorgulamış, sosyolojik ve etnografik estetik pratiklerini ortaya koymuştur (Toprak, 2018).

bakımından önem taşımaktadır. En derin anlamda ise sanatçı, kadının toplumsal rolü ve üzerinde yaratılan baskıya dikkat çekmektedir. Eserde kendi öz kültürü ile özdeşleşen Yörük çadırı ve toplum ve tarihin yaşayışından etkilenen kadın figürü ilişkilendirilmiştir (Toprak, 2018).

Otoetnografik bağlamda incelenecek bir diğer sanatçı, Saraybosnalı olan Danica Danic'tir. Sanatçının eserinde iki dudaklı bir yüz ortaya koymaktadır. Bu eser bir video performans olup, sanatçının makyajla kendisi üstünde oluşturduğu ve videoya aldığı bir performanstır. En derin anlamda etnografik verileri taşıyan bu performans, sanatçının kendini kullanması ve kendi deneyimlerinden yola çıkması bakımından otoetnografik öğeler taşımaktadır.



Şekil 72. Danica Danic, Self Portrait, 2002
(https://danicadakic.com/works/selfportrait_02.php).

Sanatçı, eserinde insanlararası iletişimsizliğe gönderme yapmayı hedeflemektedir. Danic, bir göçmen olarak farklı bir ülkede yaşamaya başlamış, dil problemi çekmiş bir birey olarak bu otobiyografik deneyimlerinden yola çıkarak bu video performansı ortaya koymuştur. Bu nedenle, ortaya koyduğu eserde, çift dilli olma çabasına, göçmenliğin zorluğuna dikkat çekmeye ve kendisi gibi olan insanların sorunlarına dikkat çekmeye çalışmaktadır(<http://www.beralmadra.net/wp-content/uploads/2003/12/2002-SELFPORTRAIT-SÖYLEŞİ>). Sanatçı, eserinde her iki dudak ile de konuşmakta ve iki dili de kullanmaktadır. Sanatçının, eserinde, dramatik değişimler, dil ve kültürel kimlikte kalan izler ortaya koyulmaktadır. Bir göçmen olarak kendi deneyimi üstünden, dışlanma, kaçış, yerinden edilme ve kültürel belleği içeren anlamları taşıması bakımından otoetnografik sayılabilmektedir. Sanatçının küreselleşmeye karşın tek kalma durumu görüntü ve ses kolajı olarak izleyiciye aktarılmaktadır (<https://www.mutualart.com/Exhibition/Danica-Dakic--Role-Taking--Role-Making/FFD8423818198BBE>).

Otoetnografik bakımdan eserleri önem taşıyan bir sanatçı da Shirin Neshat'tır. Neshat, aktardığı kültürel olguları travmatik şekilde deneyimleyerek bunları sanatına aktarmaktadır. 1979 yılında İran devrimi nedeniyle ülkesini terk eden ve New York'ta

yaşamaya başlayan sanatçı, Amerika da İran kültürünü sanatında ele almaktadır. Neshat, çalışmalarında, özellikle de ‘Allah’ın Kadınları’ serisinde, İran’da yaşayan bireylerin yaşadığı hak ve özgürlük kısıtlanması durumunu içeren toplumsal eserler üretmektedir. Neshat, sanatçının toplumu ve kültürü yansıtmaları konusunda en iyi örneklerden olup, hem doğduğu kültürü hem de yaşadığı toplumdan aldığı politik-feminizmin eleştirel tavrını öznel tavrıyla eserlerinde yansıtmaktadır (Yönsel, 2019).



Şekil 73. Shirin Neshat, “Suskun” Allah’ın Kadınları Serisinden, 1996, (Yönsel, 2019).

Neshat, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, aidiyet, feminizm, siyasi rejim ve inanç gibi konulara eserlerinde değinmekte ve sıklıkla otoportrelerini kullanmaktadır. Sanatçı, kadın bedenini deneyimlediği coğrafya olan İran bağlamında ele alarak, kadınların ikinci sınıf olarak görülmesini izleyiciye sunmaktadır. İran’ın İslam devrimi sonrası kadınlardan hak ve hürriyetlerini alması, seçme ve seçilme hakkının alınması, eğitim haklarının alınması ve çalışma haklarının alınması da Neshat’ın dikkat çekmek istediği konular arasındadır (Yönsel, 2019). Bu bağlamda Neshat’ın çalışmaları hem kendi deneyimini hem de otoportre kullanımıyla benliğini ortaya koyması bakımından güçlü bir otobiyografik/otoetnografik tavır sergilemektedir.

Allah’ın Kadınları serisinde, Neshat, siyah beyaz portre fotoğrafların üstüne Fars kaligrafisini kullanmaktadır. Bu portrelerde, izleyicinin gözlerinin içine bakan çarşafli kadınlar ve bir de namlu ucu görünmektedir (Yönsel, 2013). Figürlerde kullanılan Farsça kaligrafiyi Mehmet Yılmaz; “Doğu toplumlarında, eskiden beri insanlar ellerini, yüzlerini, ayaklarını ya da görünmeyen bölgelerini yazı ya da resimlerle geçici ya da kalıcı dövmelerle bezerler. Dolayısıyla, Neşat’ın imgelerinin bu gelenekle ilintili olduğu ortadadır” (Yılmaz, 2013: 493) şeklinde açıklamaktadır. Bu durum da Ortadoğu’da var olan bir geleneği yansıttığı için etnografik bakımdan önem taşımakta ve kendi otoportrelerine bu kaligrafik imgeleri yerleştirdiği ve bu kültürü deneyimlediği için otoetnografik olarak okunabilmektedir.



Şekil 74. Shirin Neshat, ‘Women of Allah’ (1993-1997)

Sanatçı erkek egemenliğindeki iki öge olan yazı ve silah unsurunu kadınların hak ve özgürlük savunması için eserlerinde kullanmaktadır. İslam iktidarı altında yaşayan Müslüman kadın kimliği izleyiciye sunulmaktadır. Otoportre ve portrelerde yer alan kadın imgesi ise doğrudan izleyicinin gözünün içine bakmaktadır. Bununla sanatçı, Müslümanlıkta kadın ile erkeğin göz göze gelmesini günah sayan bakış açısına saldırarak başkaldırıda bulunmaktadır (Yönsel 2013). Sanatçı, ezilen kadınların durumunu, İslamı yüceltmeden ya da yermeden, Batı ve Doğu gelenekleri zıtlığı bağlamında, izleyiciyi sembolik olarak düşündürerek vermektedir. Neshat’ın eserlerinde hayata dair olan yaşam ve ölüm, kadın ve erkek, siyah ve beyaz gibi zıtlıklar yansıtılmaktadır. Neshat’a göre toplumun kadınlarına bakmak, toplumu tanımanın en iyi yoludur ve o toplumun sosyokültürünü anlamaya neden olmaktadır (Rokhsari Azar, 2015). Ayrıca Neshat, göç eden insanların yarım kaldığını ve bütünleşemediklerini belirtmektedir. Sanatçı, göç etmek zorunda kalmış ve sürgünde olan insanların duygu, ülkelerine özlem ve umutlarını sanatında aktardığını belirtmektedir (Vakhshouri ve Nuhoğlu, 2021).

Otoetnografik bakımdan önem taşıyan bir diğer sanatçı da Mustafa Ashier’dir. Bulgaristan doğumlu sanatçı, Türkiye’de özgün baskı sanatının önemli temsilcilerinden biridir. Gazi Eğitim Enstitüsü mezuniyeti sonrası bir dönem öğretmenlik yapmış ve Milli Eğitim Bakanlığının açtığı yarışma sınavını kazanarak Almanya’ya grafik eğitime gönderilmiştir. Geri dönmesiyle, ülkede Özgün Baskı sanatının gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Sanatçı, Türk kültürünü ve günlük yaşam sahnelerini eserlerinde kullanması ve tüm bunları kendi deneyimlemesinden kaynaklı olarak otoetnografik bakımdan önem taşımaktadır. Ashier (2019) sanatını şu şekilde açıklamaktadır; “Zaman yoldaşım olan yurdum insanların, ortak duygu ve düşüncelerinden kaynaklanan çağırılarımı çizerek

geleceğe aktarmaya çalışıyorum. Başka bir deyişle, insanlarıma ‘Türkü’lerimi görsel öğelerle söylemeyi deniyorum. Benim de izimi taşıyan görsel ‘Türkü’ler” (aktaran Şahin, 2019, s.72).



Şekil 75. Mustafa Aslier, “Ana”, Tahta Oyma, 1978 (Şahin, 2019, s.78).

Bu eserde sanatçı, Anadolu kadınının doğurganlığına gönderme yapmakla birlikte, anne sorumluluğu ve koruyuculuğunu ortaya koymaktadır. Figürün başında olan yöresel kırmızı renk başlık ve başından aşağı uzanan siyah bir örtü Anadolu kadının giyimini izleyiciye aktarmaktadır (Şahin, 2019, s.78).



Şekil 76. Mustafa Aslier, ‘Ben’, 1974

Sanatçının otoetnografik bakımdan birçok eseri deneyimlediği anı ve kültürü aktarması bakımından önem taşımasının yanı sıra, 1968 yılında yaptığı ‘Ben’ adlı eseri bu eserler arasından öne çıkmaktadır. Sanatçı bu eserinde, kendisini/fotoğrafını, sanatçı kişiliğini, sanat çevresini ve özgün sanatını ortaya koymaktadır. Eser iki eşit bölümden oluşmaktadır ve sol kısmında sanatçının otoetnografik açıdan önem taşıyan Anadolu insanların yaşayışına göndermede bulunduğu bir özgün baskı eser varken, sağ kısmında kendi portresi ve öğrencileriyle olan bir fotoğrafı bulunmaktadır. Bu eserde sanatçının fotoğraf kullanımı da ilk defa gerçekleşmiştir. (Dokuzlar Canpolat, 2012). Sanatçı eserini şu

şekilde açıklamaktadır; “Ben ordayım, ressamım, bu şekiller de benim şekillerim. Bu insanlar, Türk halkından. Her birine bir şiir var. Bu resimde asistan olduğum yıllardaki fotoğrafım ve öğrencilerim de var. Bunlar sanatı temsil ediyor” (Tosun, 2008, s. 85). Sanatçı bu eserde bir bakıma, ben ve beni oluşturan kültür der gibidir. Kendi portresi ve kültürel figür ve yaşayış biçimlerini ortaya koyması bakımından bu eser otoetnografik bakımdan önem taşımaktadır.

4.2.3. Çağdaş Sanatta Otobiyografik İfade Olanaklarının Kullanıldığı Eserler Üzerinde Otoetnografik Analiz

Araştırmanın bu bölümünde, araştırma problemi bağlamında otobiyografik ifadeye dayalı çağdaş eserler ortaya koyan sanatçıların eserleri üzerinde otoetnografik eleştiriden elde edilen verilerin analizi ortaya koyulmaktadır.

Tablo 8.

Otobiyografik Sanatsal Uygulamanın Oto-etnografik Bağlamına, Kültürel Etkileşime ve Toplumsal Eleştiriye İlişkin Analiz Tablosu

			Cristian Boltanski'nin Eserleri	Halil Altındere'nin Eserleri	Nil Yalter'in Eserleri	Danica Danic'in Eserleri	Shirin Neshat'in Eserleri	Mustafa Aslier'in Eserleri
Otobiyografik Sanatsal Uygulamanın Oto-etnografik Bağlamına, Kültürel Etkileşime ve Toplumsal Eleştiriye İlişkin Analiz	Kültürel olgulara ilişkin eleştiri	Kültürel Gerçeklik	X	X			X	X
		Kültürel anılar	X	X			X	X
		Kültürel nesne	X	X	X		X	X
		Kültürlerarası karşılaştırma	X	X	X	X	X	
		Din	X		X		X	
		Sembol/metafor	X	X	X	X	X	X
		Kolektif bilinçdışı	X				X	X
	Toplumsal eleştiri ve Sosyal Olgular	Toplumsal işleyiş eleştirisi	X		X		X	
		Toplumsal travma	X		X	X	X	
		Normlar		X	X	X	X	
		Günlük yaşam sahneleri		X	X			X
		Siyasal Eleştiri	X		X		X	
		Tarihsel sorgulama	X				X	X
		Dilsel olgular		X	X	X	X	X
		Göç			X	X	X	
	Kimlik olguları	Toplumsal cinsiyet, cinsel kimlik olguları			X		X	
		Kültürel kimlik	X	X	X	X	X	X
		Etnik köken	X		X	X	X	

		Ötekileştirilme	X	X	X	X	X	

Tablo 8’de görüldüğü üzere, otobiyografik ifadeye dayalı çağdaş uygulamalar ortaya koyan sanatçılardan, otoetnografik bağlamda, *Kültürel Olgulara İlişkin Eleştiriden*, *Kültürel Gerçeklik* ve *Kültürel Anıların* sanatsal uygulamaya aktarımı, Boltansky, Altındere, Neshat ve Aslier tarafından gerçekleştirilmektedir. Örnekleme alınan sanatçılardan Danic dışında tüm sanatçılar sanatsal uygulamada *Kültürel Nesne* kullanımı ya da *Kültürel Nesneye* gönderme yapmaktadır. Bu sanatçılardan, Aslier dışında tüm sanatçıların eser içeriklerinde, *Kültürlerarası Karşılaştırma* söz konusudur. Örnekleme alınan, Boltansky, Yalter ve Neshat’ın eserlerinde *Din* konusunda içeriksel mesajlar verdiği tespit edilmiştir. İncelenen sanatçıların eserlerinin tümünde *Sembol/Metafor* kullanımı gözlemlenmiştir. *Kolektif bilinçdışı* olguları ise Boltansky, Neshat ve Aslier’in eserlerinde bulgulanmıştır.

Tablo 8’de yer alan *Toplumsal Eleştiri* ve *Sosyal Olgular* bağlamında ele alınan *Toplumsal İşleyiş Eleştirisi*, Boltansky, Yalter ve Neshat’ın ortaya koyduğu eserlerde sorgulanmaktadır. Boltansky, Yalter, Danic ve Neshat’ın eserlerinde Toplumsal Travmadan kaynaklanan durum ya da durumların ortaya koyulması söz konusu olmuştur. Toplumsal olarak önem taşıyan Normlara ilişkin Altındere, Yalter, Danic ve Neshat ortaya koydukları otobiyografik eserlerde çeşitli toplumsal sorgulamaları ortaya koymuştur. Altındere, Yalter ve Aslier, otoetnografik açıdan önem taşıyan çeşitli *Günlük Yaşam Sahnelerini* eserlerinde izleyiciye aktarmaktadır. Boltansky, Yalter ve Neshat ortaya koydukları eserlerde, içeriksel açıdan *Siyasal Eleştiri* ortaya koymaktadır. *Tarihsel Sorgulama* ise Boltansky, Neshat ve Aslier’in çalışmalarında içeriksel bağlamda ortaya koyulmaktadır. Kültürün en önemli olgularından olan *Dilsel Olgular* Boltansky dışında tüm sanatçılar tarafından eserlerinde kendisine yer bulmuştur. Göç konusunun ise, Yalter, Danic ve Neshat’ın çalışmalarında kendisine yer bulduğu tespit edilmiştir.

Tablo 8’de ele alınan *Kimlik Olgularına* ilişkin, *Toplumsal Cinsiyet*, *Cinsel Kimlik Olguları*, Yalter ve Neshat’ın eserlerinde ele alınmış konulardır. Örnekleme alınan tüm sanatçılar, kendi *Kültürel Kimliklerini* eserlerinde ortaya koymuşlardır. Altındere ve Aslier’in eserleri dışında, diğer sanatçıların, etnik köken sorgulamalarını eserleri üstünden izleyiciye sunma girişiminde oldukları gözlemlenmiştir. Son olarak, kültürel/otoetnografik bakımdan önem taşıyan *Ötekileştirme’nin*, tüm sanatçıların otobiyografik eserlerinde ya da içeriksel altyapısında kendisini gösterdiği bulgulanmıştır.

4.3.Lisansüstü Sanat Eğitim Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamaları Üzerinde Psikanalitik ve Otoetnografik Analiz

4.3.1. Lisansüstü Sanat Eğitim Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamaları Üzerinde Psikanalitik Analiz

Araştırmının bu bölümünde, lisansüstü sanat eğitim programlarında eğitim almış ya da almaya devam eden sanat eğitimi öğrencilerinden otobiyografik ifadeye dayalı uygulamalar ortaya koyan öğrencilerin çalışmaları üzerinde psikanalitik eleştiri yapılmaktadır. Bu bağlamda, dört doktora/sanatta yeterlik ve dört yüksek lisans olmak üzere sekiz öğrenci ile birebir görüşme yapılmış olup, bu görüşmelerden elde edilen veriler, öğrencilerin kendi ifadelerinden yola çıkarak psikanalitik eleştiri bağlamında yorumlanarak ortaya koyulmaktadır. Tüm öğrencilere birer kod (K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7, K8 olmak üzere) verilmiştir. Bu bağlamda ilk olarak, K1 adlı sanatta yeterlik öğrencisinin uygulamaları üstünde psikanalitik eleştiri ortaya koyulmaktadır.



Şekil 77. K1, 'Buradayım', 2018

K1'in, otobiyografik sanatsal uygulamaları için ürettiği manifestosu şu şekildedir;

"Meşrulaştırma/meşruiyet kavramlarının kişiselleştirilmesini içermektedir. Bir önceki projede beden ve beden dili, bedenin araçsallaştırılması gibi anahtar ifadeler kullanılmışken bu projede kendilik durumunun meşrulaştırmadaki varlığı sorunsal olarak belirlenmiştir. Bireylerin kurumlarda ya da herhangi elektronik ortamda var olabilmeleri fiziksel ya da düşünsel varlıkları yerine rakamlarla ya da belirli belgelerle sağlanmaktadır. Kendi ülkenizin vatandaşı olduğunuzu kanıtlamak için kimlik numarasına, yurtdışında pasaportunuza, hastanede, okulda ya da seyahat için bilet alırken, alışveriş yaparken bireyleri tanımlayan şeyler rakamlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendimizi tanımlayan rakamların yokluğu düşünüldüğündeyse fiziksel varlığımızı ortaya koyabilecek, yerine geçebilecek başka kimliksel bilgi ne yazık ki kabul görmeyecektir. İnsanlar onları tanımlayan rakamlarla toplumdaki varlıklarını meşru kılabilirler. Aksi, distopik bir

oluşumun içine sürükler bizleri. Bu fıkirden yola çıkarak portre ve nü fotoğraflarımı çekip bunların üzerine beni oluşturan rakamları kompoze ettim. Çalışma siyah beyaz fotoğraf çıktıları üzerine yazılan kimlik no, yaşadığım koordinatlar, vergi no, IBAN, kredi kartı numaraları, telefon numaraları vb sayıların estetik bir düzenlemesinden oluşmaktadır”.

K1, kendisi üstünden insanların bir bakıma sayılara indirgenmesini, bu sayılarla belirli durumların o insanlara kodlanmasını eleştiriyor gibidir. Kendi otoportresinin bir bölümü sayılar tarafından ele geçirilmiş gibi ya da K1'i oluşturanın belli ölçüde bu sayılar olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda, K1'in kimlik konusunu, devletin kimliği sayılara indirgemesini kendisi özelinden incelemektedir. Bu bir bakıma, birey olarak fiziksel varlığını gösterememeye bir tepki gibi hissedilmektedir. K1, otobiyografik sanatsal uygulamalar ortaya koyma nedenlerini şu şekilde açıklamaktadır; *“...sanatı kendimi anlatabilmek için bir araç olarak görüyorum. Aslında bu benim var olma biçimim. Yani kendimi sadece malzemelerle ifade edebildiğim için bu alandayım ve otobiyografik olarak da diğer anlamda da kendimi en iyi bu şekilde ifade edebiliyorum”*

K1, otobiyografik sanatsal uygulamalarını bir iletişim aracı olarak kullandığını belirtmektedir. Bu K1 için, kendi benliği ve geçmişini izleyiciye aktarma aracıdır. Bu sayede K1, kendi geçmişi ve benliğini ortaya koyarken, bir sağaltım gerçekleştirdiğini belirtmektedir. Sanatsal üretimlerinde benliğini aktarmak adına kişisel geçmişe yönelme konusunda K1, *“...kişisel geçmiş, aslında kişisel olarak imgelerimizin yaratılmasına yardımcı olduğunu düşünüyorum. Bu kişisel geçmişteki imgelerin, simgelerin ve sembollerin bir şekilde günümüze kadar taşınması bizdeki duygu ve düşünce zenginliğiyle birleşerek çalışmalarımızda sanatçı imgeleri olarak karşımıza çıkıyor”* diye belirtmektedir.

Buna, geçmiş ve benliğin kaynak alınmasının yaratıcılığı desteklediğini şu şekilde sözlerle açıklamaktadır; *“...yaratma cesaretini tetikliyor, geçmişten gelen imge, simge ve sembollerin kullanılması ve bu şekilde üretim yapıyorum”*. K1'in açıklamalarından yola çıkarak, geçmiş ve benliği hatırlamanın, belirli imgeleri zihinde oluşturarak sanatsal üretime destek olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. K1, otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki öznel tavırla koyduğu biçim ve mekan algısına ilişkin ise, *“Aslında, çok kişisel bir yerden çalışmalarımı yapıyorum. Yani tamamen benlik yaratımı, benlik oluşturma ve bu oluşturduğum benliğin yapısökümüyle birlikte figüratif çalışıyorum çoğunlukla, soyuta çok fazla kaçmıyorum çünkü, figürün anlatım açısından bana çok kuvvet verdiğini, anlatımımı güçlendirdiğini düşünüyorum. Mekan açısından da çalışmalarımı parçalayarak mekanlar oluşturuyorum. Aslında benim çalışmalarında genel olarak bir zarar verme etkisi var. Malzemeye zarar vererek, yüzeye zarar vererek, aynı zamanda mekana zarar vererek*

çalışmalarımı bir araya getiriyorum. Bu zarar verme etkisi, kendimden geliyor. Yani bir şeylere, birilerine ya da kendime zarar vermek istiyorum. Bu zararı kendime ve birisine veremeyeceğim için mekanı parçalayarak veya kullandığım figürü parçalayarak ya da bulduğum anlamı parçalayarak biçim ve anlam arayışına yöneliyorum” şeklinde açıklamasını yapmaktadır.

K1’in, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, parçalama, zarar verme ve sanatsal açıdan yapısöküm uygulamayla, Freud düşüncesinde yer alan Thanatos, id ve bilinçdışından gelen dürtülerini sanatsal uygulamada kullandığı, bu dürtülerdeki tahrip edici etkileri ortaya koyduğu düşünülmektedir. K1, bu zarar verme etkisinin de kendisinden geldiğini belirterek bu düşünceyi onaylar gibidir. Buna ek olarak, başkasına ya da kendisine de zarar verme isteğini gerçekleştiremediğinden ötürü sanatını bunu meşru kılmak için kullanmaktadır. Sanat manifestosunda da belirttiği meşrulaştırma kavramı buna gönderme olarak düşünülebilmektedir. Freud, bu durumu yüceltme (sublimation) kavramıyla açıklamaktadır. Kendi benliğinde duygulardan oluşan saldırganlığın, toplum tarafından ancak bu şekilde kabul edilebileceği bir sanatsal uygulamaya dönüştürülmesi, amacının dışına çıkartarak yüceltme uygulanarak kabul edilebilir hale getirmektedir.

K1’in açıklamaları Horney bağlamında irdelendiğinde, Horney mazoşist duygunun, bireyin kendi varlığını ortaya koymadığında, kendini küçümsediğinde ve başkasına bağlanıp kendi varlığını reddedecek kadar ona boyun eğdiğinde ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu mazoşist duygu, anksiyete ve öfkenin çoğalmasına sebep olmakla birlikte, bireyi mantık dışı isteklere yönlendirmektedir. Bu birey acısını ve çaresizliğini düşmanca duygularının boşaltımı olarak kullanmaktadır. Horney, bu sadist ve mazoşist duyguları nevrotik kişiliğin bir parçası olarak kabul etmekte ve nevrotik kişinin acılara gömülerek nefret ettiği kendi benliğinden kurtulmayı amaçladığını vurgulamaktadır (Gençtan, 1998). K1’in ise kendisinin de belirttiği gibi bu duyguları boşaltmasının sanat aracılığı ile gerçekleştiği, gerçekleştirdiği sağaltım ile bu duyguları engellemekte, bu sayede nevrotik kişilik yapısına sahip olmaktan kurtulabildiği düşünülmektedir.

Melenie Klein düşüncesinde bebeğin bebeklik döneminde yaşadığı içsel çatışmalar, saldırganlık, yok edilme/zarar görme korkularıyla başa çıkmak adına ilkel kendini koruma eylemleri gerçekleştirdiklerini belirtmektedir. Bu bağlamda bebeklerin, ‘paranoid/şizoid konum’ ve ‘depresif konum’dan geçtiğini belirtmektedir. Konum kavramı, kişisel anksiyete, savunma ve içsel nesne ilişkileri bulunan benlik örgütlenmesi olarak ele alınmıştır (Göka, Yüksel ve Göral, 2006). İki durumda da motiv oluşturuç güç saldırganlıktır. Bu bağlamda, Klein’ göre yaşam boyu tekrar tekrar yaşanabilecek olan bu durum K1’de de şu anda

kendisini göstermiş olabileceği düşünülmektedir. Klein'in söz ettiği ilkel kendini koruma dürtüsü ise, K1'de yaratıcılık edimi ile ortaya çıktığı düşünülebilmektedir.

K1, otobiyografik sanatsal uygulamalarında belgeleyici unsur olup olmadığı konusunda; *“Performans yaptığım çalışmalarım var. Onları video kaydı alıp yayınlıyorum”* şeklinde açıklamaktadır. Bu bağlamda K1 performans sürecinde hem kendisini kullanması bakımından uygulamayı otobiyografik kılmakta, aynı zamanda da videonun teknik olanağı ile şu anı geleceğe geçmiş olarak sunmaktadır. Bu durum en gerçekçi anlamda K1'in kendisini ve benliğini geleceğe aktarma arzusuyla, kendisini ölümsüz kılma dürtüsünden kaynaklanmakta olabilir.

K1, otobiyografik sanatsal uygulamalarında bilinçdışına ait olduğunu düşündüğü bir şeyin olmadığını, soyut anlam ve imge kullanımının olmadığını, figür ve somut şeyleri kullandığını belirtmektedir. Bu noktada, K1'in bilinçli bir tavırla otobiyografik uygulamalarını ortaya koyduğunu, bilinçdışı unsurlarla hareket etmediğini belirtmek yanlış olmamaktadır. Ayrıca, K1, otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki sanatsal motivasyonu ile ilgili olarak, *“Yaratma motivasyonumu oluşturan şey zarar verme dürtüsü, dediğim gibi bir şeylere, birilerine ya da kendime zarar verme fikri içerisindeyim ve bu fikri gerçekleştiremeyeceğimden ötürü malzemeye bunu meşrulaştırıyorum. Aslında benim en büyük problemlerinden bir tanesi meşrulaştırmak. Kendimi, anlamı, çevremi, geçmişimi bir şekilde meşru kılmaya, daha anlaşılır kılmaya çalışıyorum. Yaratma cesaretimi de buradan alıyorum aslında, meşrulaştırma çabasından geliyor. Rollo May ‘Yaratma Cesareti’ kitabında, çok güzel bir şeyden bahsediyor. İki tip insan vardır; psikologlar, psikiyatri ya da işte psikoloji bilimi insanı ikiye ayırır. Normaller ve nevrotikler diye. Sanatçıları da nevrotikler kategorisine alırlar. Aslında bu yanlıştır. Sanatçılar nevrotik değildir. Kendini kendinden aşma hali içerisindeyler. İnsanları kategorize ederken, normaller, nevrotikler ve sanatçılar diye ayırlamamız lazım diye düşünüyor. Ben de bu kategoriye yakın hissediyorum kendimi. Bir aşma hali içerisinde olduğumu ve bu aşkınlık durumunu ancak sanatla meşrulaştıracağıma inanıyorum”* şeklinde açıklamaktadır.

Bu bağlamda, K1'in, sanatsal motivasyonda içsel faktörlerden etkilenecek otobiyografik uygulamalar ortaya koyduğu ortaya çıkmakta, ancak bu içsel faktörlerin dışsal faktörlerden kaynaklı olup olmadığı düşünülmektedir. K1 sanatsal motivasyonunda yaratma cesareti, motivler (güdüler), arzular gibi kavramlardan yola çıkarak otobiyografik sanatsal uygulamalarını ortaya koyduğu düşünülebilir. Ayrıca, K1'in açıklamalarından anlaşıldığı kadarıyla ‘kendisini meşrulaştırma’ açıklamasıyla, kendi benliğini toplumun onayına sunma girişiminde bulunmaktadır. Bu, kendi benliğini ve geçmişini sorgulama ve olduğu şekliyle

topluma sunarak kabul ettirme girişimi olabileceği düşünülmektedir. K1, otobiyografik sanatsal uygulamada alegori ve sembol kullanımına ilişkin ise; *“Alegorik açıdan değil belki ama kişisel simge ve semboller açısından biraz daha yakın buluyorum kendi anlatımımı. Sanat tarihinden ya da mitolojiden çok fazla esinlenmiyorum eserlerimi oluştururken. Biraz daha güncel, daha doğrusu şöyle söyleyeyim, Roland Barthes’ın ‘Çağdaş Söylenler’ kitabında, mitlerden bahseder, çağdaş mitlerden. Mit kulaktan kulağa aktarılan, nesilden nesile aktarılan bir bilgidir aslında ve sanatın da bir tür bilgi aktarımı olduğundan bahseder. Fakat bu aktarımının ille de antik bir yerlere dayanmasının gerekmediğini, kişisel olarak mitlerin yaratılabileceğini ve sanatın da mit yaratma konusunda oldukça kuvveti bir eleman olduğundan bahseder. Ben de böyle düşünüyorum. Kendi yarattığım imgelerin ve simgelerin ve anlamların bir şekilde başka nesillere aktarılması için şu an kullandığım yöntemi ve tekniği kullanıyorum”* şeklinde bir açıklama yapmaktadır.

K1, otobiyografik sanatsal uygulamalarında; *“Bedenin ve beden algısının çok fazla sorgulandığı çalışmalarım var. Figürü kullanmaktan çok haz alıyorum ve bunu yapısökümcü bir dille inceliyorum”* şeklinde bir açıklamada bulunmaktadır. Bu bağlamda, K1’in uygulamalarında, bedeni (uygulamalar incelendiğinde kendi bedenini) içeriksel olarak parçaladığı (yapısöküme uğrattığı) görülmektedir. Bu yine daha önce de belirtildiği gibi id ve Thanatos’dan gelen dürtülerle sanatsal uygulama ortaya koyduğu düşüncesini akıllara getirmektedir. Ayrıca, K1 bir kadın katılımcı olarak kendi bedeni üstünden, kadınsal olan ile ilgili bir takım otobiyografik anlatı sağladığı düşüncesi de düşünülmektedir. Bu sadece kadın kimliğini parçalamaya yönelik bir tutum olarak kendisini göstermekte ve fallus eksikliğinden kaynaklanıyor olabilmektedir. K1, benliğine ve geçmişine ilişkin verileri otobiyografik sanatsal uygulamalarına aktarırken, aktarmaktan kaçındığı anıların olup olmadığına ilişkin olarak; *“Ağır travmatik bulgularım olduğu için bunları çalışmalarımda göstermekten özellikle kaçınıyorum”* sözlerinden de anlaşılacağı gibi, direnç gösterdiği (aktarmaktan kaçındığı) anıları aktaramadığını belirtmektedir. Bu durum kimi travmatik deneyimlerin (K1’de travmatik deneyimlerinin sanatsal uygulamalarında yer aldığını belirtmiştir) bilinçdışında olduğu ve sağaltım için sanatın kullanılması durumuna henüz hazır olmadığı ya da toplumsal kaygılar güttüğü düşüncesinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. K1’in otobiyografik sanatsal uygulamadaki benliğini aktarmada parçalanma ile ilgili düşünceleri bunu destekler niteliktedir: *“Zaten ben kendimi yeniden yaratma ve kendimi inşa etme sürecindeyken bunu çalışmalarım da çok kullandım. Aslında zarar verme dürtüsü de buradan geliyor biraz da kendime fizyolojik olarak zarar vermemekle birlikte psikolojik*

olarak bir şekilde kendimi, kendi geçmişimi, kendi yaşanmışlıklarımı parçalayarak belki de onlara zarar vererek bunu uyguluyorum”.

K1’in açıklamaları, Klein’in söz ettiği şizoid, bölme ile ilgili düşüncelerini hatırlatmakta, bebeğin içsel dünyasında oedipus dönem öncesi, algılamada parçalama/bölme uygulamasını gerçekleştirdiği durumunu akıllara getirmektedir. K1’in bu parçalama dürtüsü, oedipus dönem öncesine özlem ya da takıntılı bir durum olabilme ihtimalini düşündürmektedir. ‘Yaşanmışlıklarımı parçalıyorum’ sözlerinden de, bir takım deneyimleri reddetme durumunun söz konusu olabileceği çıkarımı yapılabilmektedir.

Jung’un ‘Gölge Arketipi’ bireyin karanlık ve ilkel tarafını ifade etmektedir. Ayrıca Gölge Arketipi bireyin yaratıcılık yönünü de kontrol eden bölge olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda, K1’in ortaya koyduğu aşağıdaki otoportreleri bu bağlamda incelendiğinde, otoportrelerin sağ üst bölümü bir karanlığın/gölgenin içerisinde kalmaktadır. Otoportrenin bir bölümünü kaplayan bu gölge, içsel karanlığı ve ilkel (zarar verici) duyguların sembolü gibidir. Otoportrelerde dudakların vurgulu şekilde öne çıkması durumu ise, kadınsallığa gönderme olduğu kadar, oral dönemde bilinçdışı herhangi olaya ya da o döneme geri dönme isteğine gönderme olabileceği düşüncelerini ortaya çıkarmaktadır.



Şekil 78. K1, ‘Buradayım’, 2018

K1, otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki ebeveyn otoritesi konusunda; *“Ebeveyn otoritesini birazcık genel otorite üzerinden alarak irdeliyorum. Yani özellikle anne ve babanın yaptıkları ya da yapmadıkları üzerinden değil de otorite figürünün kendisi üstünden irdeliyorum. Bu genelde devlet oluyor”* şeklinde cevap vermektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere, K1’in ebeveyn durumuna ilişkin bir durumu sanatsal uygulamalarına aktarmadığı, ancak otorite kavramına ilişkin bir takım içselleştirmelerle sorgulamalar gerçekleştirdiği belirtilebilmektedir.

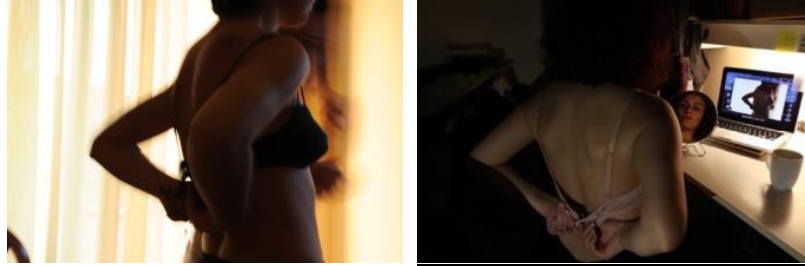
K1, otobiyografik sanatsal uygulama aracılığıyla, izleyicinin kendisiyle ruhsal bir birleşme, özdeşleşim kurduğunu düşündüğünü belirtmektedir. Yukarıda da belirtildiği üzere K1 otobiyografik sanatsal uygulamalarını bir iletişim aracı olarak kullanmakta ve belirttiği üzere bu aracın iletişimi sağladığı sonucunu düşündüğü çıkarılabilmektedir. Rank, sanatçıyı

sanat yapıtının işlevi açısından incelemiş, sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici arasında ruhsal bir birlik olduğunu belirtmiştir. Bu birlik sanatçının ruhsal durumunun eser aracılığıyla izleyiciye ulaşması ve iki tarafın psikolojileri arasında bir bütünlük oluşmasıyla oluşmaktadır. Rank'e göre; sanatçı hem bireye hem de topluma yönelik tavrı en nihayetinde bireysel bir tavidir ve sanatçının bireyselliğini ortaya çıkarmaktadır (Budak, 2009). Bu bağlamda K1'in görüşü Jung düşüncesinde değerlendirildiğinde, K1'in bireyselliğini ortaya çıkararak kendi psikolojisinden verileri sanatı aracılığıyla izleyiciye aktardığı, izleyicinin de kendi deneyimlerinden kaynaklı özdeşleşim/ruhsal birleşme yaşadığını düşündüğü ortaya çıkmaktadır. K1'in bu tutumu, kendi deneyimleri gibi deneyimleri bir tek kendisinin yaşamamış olma arzusunu da ortaya koyar gibidir.

K1, ek olarak otobiyografik sanatsal uygulamalarında; "5-8 yaş arası ve 20-28 yaş arası" dönem anılarının öne çıktığını belirtmektedir. Bu dönemlere ilişkin Erikson'un kişiliğin gelişim evreleri, Becerikliliğe Karşı Aşağılık Duygusu Dönemi (6-11 yaş), Yakınlığa Karşı Uzaklık Dönemi (Ergenlik Sonundan Orta Yaşa Kadar) şeklindedir. Becerikliliğe Karşı Aşağılık Duygusu dönemi, okul çağına denk gelmekle birlikte, ergenlik dönemi öncesi sakin dönem yaşanmakta, akademik başarıya odaklanma, cinsel dürtüleri bastırma ve hemcinslerle vakit geçirme eğilimi görülmektedir. Bu evrede bireyin başarıları çalışkanlık duygusunu oluştururken, başarısızlıklar yetersizlik ve aşağılık duygusu yaratmaktadır. Bu dönem sağlıklı geçerse başarılı kimlik oluşumu sağlanmakta, ego önemli görevlerin tamamlayarak yetkinlik kazandığı duygusunu yaşamaktadır (Türkmen, 2019). K1 sanatsal uygulamalarında bu döneme ait travmalarını aktardığını belirtmesinden yola çıkarak, ego yetkinliğini belki de kazanamadığı, bu nedenle benlik parçalanmasını içeren uygulamalara yöneldiği belirtilebilmektedir.

K1, otobiyografik sanatsal uygulamalarında perserasyon (saplanıp kalma) yaşadığını şu ifadelerle açıklamaktadır; *"İsrarla kullandığım ve kullanmaya devam ettiğim imgelerim var, renklerim var veya tekniklerim var. O durum tükenene kadar, tamamen kendi içimi soğutana kadar, tüketene kadar uğraşıyorum ve ondan sonra o tekniği bırakıp başka bir tekniğe veya malzemeye yöneliyorum"*. Freud, bu bir konuya saplanma durumunun, bastırılmış ve gizlenen bir şeylerin varlığını ortaya çıkarma durumu olarak açıklamaktadır (Freud, 2019). K1'in uygulamalarında da bu durum gizli kalmasını istemediği otobiyografik verileri izleyiciye sunma olarak ortaya çıkmaktadır. K1, otobiyografik sanatsal uygulamada kişisel mitosların kullanımı ile ilgili olarak; *"Kişisel mitoslara dair metaforik kullanımlar var. Bunu hep kendi bedenim üzerinden tanımlıyorum. Aslında, mesela 'Otosansür' isimde birazcık kendimden yola çıkarak oluşturduğum bir şey vardı. Kendi anlamadığım bir*

kavramı açıkladığım bir çalışma dizisi vardı. Anlamadığım bir kelimenin altını doldurarak yeniden bir anlam ürettim o kelimeye dair ve o kelimenin görsel karşılıklarını aradım aslında tamamen kişisel mitostan yola çıkarak metaforik kullanımdı” şeklinde açıklama yapmaktadır.



Şekil 79. K1, ‘Otosansür’ 2019 (Videodan kesitler)

Bu video, içinde yaşadığımız kültürün parçası olduğumuzu göstermekte, ‘otosansür’ adını almasından da bu çıkarım yapılabilir. Kendisini hem özne hem de nesne olarak konumlandırmasından dolayı, bu eserler otobiyografik olarak kabul edilmektedir. Bellek bazen kurgusal bir gerçeklik yaratmakta ve bunu yaşanmış bir anı olarak kabul etmektedir. Bu kurgusal anlatım şekli çağdaş sanatta öne çıkan bir durum haline gelmiştir. K1’in bu video performansı, tıpkı Shermann’ın fotoğraflarını anımsatarak, özbenliğin oynusu bir şekilde parçalanması gibidir. Buradan yola çıkarak, anksiyete bozukluğuna sahip bireylerdeki kriz ve benlik parçalanmasına benzer bir durumun sanatsal uygulamada ortaya koyulduğu düşünülmektedir. Jung’a göre; nevroz, çağımızla yakından ilişkilidir, bireyler sorunlarını kendi içlerinde çözümleme çabasıyla başarısızlık yaşamakta ve bundan ötürü yaşanan nevrozla bireyin ‘özben’ leri bölünmektedir (Jung, 2006).

Bu kurgusal video performansta, kültürel etkilerin dışında psikolojik alt yapısında yapay bir cazibe oluşturarak kendi benliğini parçalamakta ve yapısöküme uğrattığı akıllara gelmektedir. Ayrıca bu video performansta, aynaya bakan K1’in görüntüsü, Lacan’ın ayna evresini akıllara getirmektedir. Ego’nun kendisini aynada bütünlüklü olarak algılayabilmesi ve kavrayışı gerçekleştirmesini ortaya koymaktadır. Aynada kendisini gören bebek, benliğini bir imge, öteki olarak algılamakta ve Lacan bu imgeyi egonun imgesel izdüşümü olarak adlandırmaktadır. Bu durum bir öteki olan yetişkinle bu durumun onaylandığını belirtmektedir (Delemen, 2014). K1 ise, parçalanmış bir benliğe sahip olduğu var sayılırsa, bu aynaya bakma görüntüsüyle, kendi egosunu/benliğini bütünlüklü olarak algılama arzusunu ortaya koyduğu düşünülebilmektedir.

Buna ek olarak, Kristeva, dişil olanı semiyotik (göstergebilimsel) bir alan olarak tanımlamaktadır. Bu, dilin içinden algılanabilen ve çocuğun annenin bedeniyle yakın bağları

olduğu oedipus dönem öncesi dönemin bir tür kalıntısını temsil eden bir güçler modeli ya da oyunuyla saptanmaktadır (Kubicki, 2020). Bu bağlamda K1'in kendi bedenini ortaya koyması, oedipus dönem öncesinden bilinçdışı bir dürtüyle ortaya koyulmuş olabileceği düşünülmektedir. 'Buradaydım' adlı sanatsal uygulamada ortaya koyulan dudak vurgusu da Kristeva düşüncesindeki kadınsal olana gönderme niteliği taşıırken, aynı zamanda oral dönem takıntısı ya da özlemi olarak da yorumlanabilmektedir. Otobiyografik sanatsal uygulamalarında, anılarına dair verileri izleyiciye ne şekilde verdiği konusunda K1; *"Dolaylı olarak vermeyi tercih ederim. Çünkü sanat örterek gösterir, vadetmeyerek vaat eder"* şeklinde cevap vermiştir. Bu cevapla, aslında K1'in doğrudan olarak anılarını itiraf etme girişiminde bulunamadığı, belki de toplumsal olarak bunu yapacak gücü bulamadığı düşünülebilir. Ancak, yine de ortaya koyduğu otobiyografik uygulamalarla, K1'in bir sağaltım gerçekleştirmesi, kendi benliğine dair hesaplar yaşadığı açıkça anlaşılabilmektedir. Buna ek olarak da, K1, otobiyografik sanatsal uygulamalarının günlük yaşam pratiklerini yansıttığını belirtmektedir. Bu durum Jung'un sonraki nesillere sanatla aktarmak istemesiyle benzer bir durumdur.

Psikanalitik eleştiri bağlamında değerlendirilecek diğer gönüllü olan K2, sanatta yeterlik eğitimi almış ve travma ve yaratıcılık ilişkisini ele aldığı Sanatta Yeterlik tezi ortaya koymuştur. Kendi hayatından ve verilerle üretimleri nedeniyle tez konusu da bu doğrultuda olan K2, travmaları öne çıkan bir katılımcıdır.



Şekil 80. K2, “Anne ve Kızları”, 54x47x57cm, Pişmiş Toprak, Saç, 2014

K2 otobiyografik ifadeye dayalı sanatsal uygulama ortaya koyma nedenlerini; *“Aslında ben de hep düşünüyordum. Güzel sanatlarda öğrenciyken, bir gün acaba bir şeyler üretme konusunda sıkıntıya düşer miyim diye ama ben kendi çalışmalarımnda hep içten içe şuna yöneldim, elim hep o tarafa gitti. Kendimle ilgili, en çok düşündüğüm ve tanıdığım aslında kendim olduğu için ve yaşadığım yoğun duyguları bir şekilde ifade etme ihtiyacı duyduğum için, hep aslında bir anlamda kendime yöneldim. Lise hayatımdan, o zamanlardan itibaren, aslında bu tarafa doğru hep elim kaydı. O yüzden bu bir taraftan da benim de deşarj olma alanım oldu. Aslında bazı çok yoğun duygular, bazen ağlamak yeterli*

olmuyor, bazen gülmek, anlatmak, paylaşmak yeterli olmuyor. Bazı anıları belki biraz dondurmak ya da üstesinden gelmek, bu anlamda beni iten en büyük faktör diyebilirim” şeklinde açıklamaktadır.

K2, kendisine, benliğine ve geçmişine yönelmesinin, aslında üretimlerde en zengin kaynak olan kendisine yönelme olduğunu belirtmektedir. Duygularını otobiyografik sanatsal uygulamaya aktarmanın da deşarj yöntemi olduğunu belirterek aslında bir bakıma sağaltım yaptığını belirtmektedir. Ancak, K2’nin ‘bazı anıları belki biraz dondurmak ya da üstesinden gelmek’ değıminden de anlaşılacağı üzere, sağaltım yapmanın dışında, belirli anlara özlem duyulması durumu ve bu anların tekrarlanamayacak olmasının kabul edilmesinin üstesinden gelme durumu olabileceğı akıllara gelmektedir. Buradan, K2’nin geçmişe dönük/içe dönük bir yapıya olduğu düşünölebilmektedir.

K2, benlik aktarımında kişisel geçmişe yönelme konusundaki sözleriyle, sağaltım yaptığını şu sözleri belirterek de doğrulamaktadır; *“Bu bir sağaltım aslında benim için, dediğim gibi bazı duyguların dile gelmesi gerekiyor. Benim için dil, başka bir şey ortaya koymak aslına bakılırsa. Benim çalışmalarım da biraz, figüratif olduğu için, tam anlamıyla aslında o anları canlandırıyormuşum ve canlandırırken de o yoğun duyguları bir nebze daha kolay baş edebiliyormuşum gibi hissediyorum. O yüzden bir taraftan hırpalayıcı bir tarafı varken, bir taraftan da benim için, bazı şeyler için bir kurtuluş yolu oluyor aslında. O yüzden benim için çok önemli, derdim zaten kendimle ilgili aslına bakılırsa, sürekli kendimi tanımak, duygularımı tanımak olduğu için, bunun üzerine çalışıyor olmak da aslında kendimi çözümlmek için önemli bir alan benim için. Çok şanslı hissediyorum o yüzden buna döndürebildiğim için”*. K2, bu sözlerle de geçmişte sanatsal üretimleriyle o anlara sığındığını, geçmişe özlem duyduğunu vurgulamaktadır. K2 için sanat anıları somut olarak ölümsüzleştirme durumudur. Ancak, K2 hırpalayıcı bir tarafı olduğunu belirterek bunun aslında kendisine acı verdiğini de belirtmektedir.

Geçmişin ve benliğin kaynak olarak almasının sanatsal yaratıcılığını ne şekilde etkilediğine ilişkin K2; *“Bence, ben en çok bu taraftan besleniyorum. Bir taraftan, sanat evet çok kıymetli ama bir taraftan da benim için insanlarla olan ilişki, insan daha kıymetli. Aslında ikisini birleştirebiliyor olabilmek, benim için karşılıklı bir kazanç olmuş oluyor ve ben galiba bu taraftan besleniyor olmaktan da çok mutluyum. Çünkü kişisel hayatıma çok olumlu fazla etkisi olduğu için, hem bir şey üretiyor olmak, hem de benim başka duygularımla özdeşleşiyor olması, aslında iki tarafı da karşılıklı besleyen ve bir taraftan da çok fazla mutlu eden bir etki etmiş oluyor”* şeklinde açıklamalarda bulunmuştur.

Buradan, K2'nin geçmişini referans olarak sanatsal uygulamalar ortaya koymasının sanatsal yaratıcılığında itici bir güç oluşturduğu düşünülmektedir. Otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki biçim ve mekan algısını öznel tavır bağlamında K2 şu şekilde açıklamaktadır; *“Biçim olarak aslında, ben hep özellikle seramik çalışmalarında, bunun ayırdına, farkına varmışım aslında, mesela kıyafet, figüratif çalıştığım için hep, ben bir ten ve kıyafet ayrımı yapmak istiyorum. Bunu kıyafet kısmında daha kübik formlar kullanarak ama el, ayak, genellikle açık kalıyor seramik çalışmalarında ve portreler, bunları biraz daha doku katarak birazcık daha canlılık katmak gibi bir hedefim var mesela. O yüzden bir doku ayırdına, buna özellikle dikkat ediyorum. Mekan konusunda, aslında birbirleriyle etkileşimleri, genellikle çoklu figürler de kullandığım için, birbirleriyle etkileşimlerini düşünürsek, buradaki, aralarındaki bağın izleyici tarafından fark edilip, izleyiciyi dahil etmesini biraz istiyorum. Onların yanındaymış gibi hissetmesini istiyorum. Mekan konusunda böyle bir çabam var”*.

Bu açıklamadan, K2'nin öznel bir tavrının sanatsal uygulamalarında olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, K2'nin figürlere canlılık katma düşüncesi, daha önce de belirtilen geçmişi şimdide yeniden canlandırma düşüncesiyle bağlantılı olarak okunduğunda, geçmişe yaşanan bu özlemin ortaya koyulan figürlerle ilişkili olabileceği düşüncesini ortaya koymaktadır. Geçmişteki anılara özlem ve su anda o figürü canlı bir şekilde/yeniden canlandırma çabasıdır.



Şekil 81. K2, “İsimsiz”, 29x28x42 cm, Pişmiş Toprak, 2014

Aynı zamanda K2, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, geçmişi kaydetme/belgeleme durumunun da bulunduğundan bahsetmektedir. Hatta, K2 ortaya koyduğu tezinin de bu konuda bir kayıt ve sanatsal üretim olarak gördüğünü şu sözlerle dile getirmektedir; *“Ben aslında bir taraftan, tezim de bu konuyla alakalı olduğu için, aslında ben tezimi de, bir tür benim üretimim gibi düşünüyorum. Sanatsal bir üretimim gibi düşünüyorum. Tezimin son bölümünde kendi kişisel çalışmalarından bahsederken mesela, o*

akademik dilden sıyrılıp, özellikle ‘ben’ öznesini kullanmaya çok özen gösterdim. Çünkü bir üçüncü şahıs tarafından anlatılıyormuş gibi olması olayın biraz bana büyüsunü bozuyormuş gibi hissettirmişti” sözleriyle açıklamaktadır.

Buradan yazınsal olarak da, plastik sanatsal uygulamalarını desteklediği ve sağaltımı yazınsal olarak da gerçekleştirdiği ortaya çıkmaktadır. K2 belleğinde anı olarak kalan izleri, somut sanat eserine dönüştürerek bir anı belleğinin belgesi haline getirmektedir. Ayrıca, geçmiş kaydetme/belgeleme durumuna ilişkin; *“Ben psikolojik destek de görüyorum uzun süredir görüştüğüm bir psikologum var, o da beni çok iyi tanıdı, bu süreçlerde hep yanımda olduğunu düşündüğüm için onun da görüşünün bildirildiği bir yazının dahil olmasını özellikle istedim. Yani bunların hepsinin bir belge olması, bilmiyorum tam anlamıyla benim için ne hissettiriyor ama önemsiyorum bunu. Galiba görünür olması beni iyi hissettiriyor. Açık olmak bana iyi geliyor bu anlamda, çünkü dediğim gibi hepimiz aynı şeyleri yaşıyoruz. Belki de birileri okuyarak daha iyi hissedecektir, görerek kendinden bir şeyler bulacaktır ve birileriyle bir bağ kuracağız tanısak da tanınmasak da o yüzden bu benim için kıymetli, belge niteliğinde olması ve görünür olması o yüzden önemli benim için”* gibi bir açıklamayla, aslında tam anlamıyla kendisini her açıdan izleyiciye/okuyucuya sunmak istediğini belirtmekte ve bu durumdan dolayı kendisini cesur hissettiği düşünülmektedir.

Ayrıca, K2’nin *“...hepimiz aynı şeyleri yaşıyoruz. Belki de birileri okuyarak daha iyi hissedecektir, görerek kendinden bir şeyler bulacaktır ve birileriyle bir bağ kuracağız”* şeklinde açıklaması da, aslında sanatı aracılığı ile kendisine benzer duygular içerisinde olan insanlara ulaşma isteği olduğunu ortaya koyduğunu düşündürmektedir. Bu konuda belki de kendisini yalnız hissettiği akıllara gelmektedir.

K2, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, bilinçdışına ait olduğunu düşündüğü belirli olguların olduğundan bahsetmekte ve bunları; *“bu grup çalışmalarında yine annem ve kız kardeşimin dahil olduğu çalışma serilerinde, daha doğrusu aileden birilerini, daha doğrusu kadınları tabi ki de yaparken, kullanırken, bir geçmişle gelecek bağıni diri tutmaya çalıştım. Sonradan özellikle figürlerin ellerinde elleri, avuçları ön tarafa bakarken diğer elleri arkaya doğru dönük olması, aslında benim geçmişle gelecek, şimdiyle olan bağı, bir şeylerin hala devam ettiği üzerine, bir takıntılı olarak düşündüğümü ve bunu da yansıttığımı sonradan fark ettim açıkçası. Bu en çok dikkatimi çeken nüanslardan bir tanesi”* şeklinde açıklamaktadır.

Yine geçmişe özlem duygularının öne çıktığı açıklamada, geçmişte takıntılı şekilde saplanıp kalmanın söz konusu olduğu dile getirilmektedir. Bahsedilen ellerin öne ve arkaya bakması durumu ise, bilinçdışından gelen geçmiş ve gelecek arasındaki kopukluğu ortaya

koyduğu düşüncesi akıllara gelmektedir. K2'nin geçmişinde olan travmaların, geleceğe ve şu ana bağlanmasında soruna neden olduğu düşüncesini akıllara getirmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki sanat motivasyonu ve sanatsal yaratma sürecine ilişkin ise K2, *“Düşündüğüm zaman çocukluğumdan itibaren hep bir şeylerle uğraşmak benim ilgim dahilindeydi. Hep ilgilenirdim bir şeylerle yeni bir şeyler yapmak. Tabi ki de içimde yaratma dürtüsü her zaman vardı. Bir şekilde bir şeylerin etkisiyle şekillendiriyordum ama bir taraftan da dediğim gibi, aslında kendimle, yaşadıklarımınla baş etmeye çalışırken, kendimi en iyi ifade edebileceğim alanın bu olduğunu düşünerek, biraz da bilinçdışı bir şekilde buna doğru kaydı. Yani siz bir şeyle çok meşgulsünüz, bir şey yapabiliyorsunuz, başka bir yeteneğiniz var, başka bir şekilde ifade edebiliyorsunuz. Bunların ikisinin birleşiyor olması, daha samimi hissettirdi yaptığım işler konusunda, öyle hissediyorum. Kendimle alakalı, kendi yeteneğimi kullanarak bir şeye dönüştürüyor olmak benim için kıymetli. Bunun haricinde, yoğun duyguların da bir şekilde açığa çıkması gerekiyordu. Benim de en kolay yapabildiğim ifade şeklim malzemelerle başka bir şeye dönüştürmek olduğu için, ağlayamadığım, anlatamadığım şeyleri ister istemez bir yanardağ gibi bir yerden patlaması gerekiyordu ve en kolay yol benim için sanat olduğu için, oraya yönelmesi, o yolu bulması biraz da inanılmaz bir gidişattı. Böyle bir bağlantısı olduğunu söyleyebilirim”*. Buradan yola çıkarak, K2'nin yaratma dürtüsü, yaratma cesareti, motivler gibi olgularla motivasyon sağladığı tespit edilebilmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki, alegori ve sembol kullanımına ilişkin ise; *“İnsan bazı şeyleri öyle kodluyor ki hayatında, sonra üstüne düşündüğünüz zaman garip bağlantılar kurduğunuzu fark ediyorsunuz. Mesela ben baktığımda, belli sembolleri kullanıyorum, çünkü o dönemde benim için can alıcı bir şey olmuş. Aslında bakıldığında o koşullarda dikkat edilmesi garip olabilir ama demek ki o sırada onu onla kodlamışım. Dolayısıyla o kullandığım çalışmaların içerisinde olması biraz da kaçınılmazdı. Çünkü o anı çağrıştıran nesneler gibiydi, can alıcı noktalar gibiydi. O yüzden belirli noktalarda yastık kullanıyor olmam bunlardan bir tanesidir. Bu bir sembolün dışına çıkıyor ama bir nesne olarak ifade edersem alegoriye girebilir. O yüzden bazı nesneler beni bazı duygulara sürüklediği için ister istemez onları o duygu yoğunluğunun içerisindeyse eğer o planladığım çalışma, onlar mutlaka yer alıyorlar”*. K2, geçmişte yaşadığı anıya ilişkin bir şeyleri izleyiciye aktarmak adına yastık kullanımıyla, sembol ve alegori kullandığını belirtmektedir. Yastık kullanımını ona yüklediği anlamlarla izleyiciye bir sembol olarak kullanmaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki bedeninin psikolojik algısına ilişkin sorgulamaları K2; *“Aslına bakılırsa ben annemi meme kanserinden kaybettim. Uzun süre bu*

hastalıkla birlikte, ailecek yaşadık. Ben mememi kaybetmedim ama bir memesini kaybeden bir kadının yanında ne kadar onu anlayabilerseniz, o kadar onu anlayabildiğimi düşünüyorum. Üniversitemin ilk girdiğim senesinde annem hastalanmıştı ve şimdi geçmişe dönüp baktığımda, ilk kendi tasarımlarımı hayata geçirmeye başladığımda, sürekli çalıştığım alan memeydi. Sürekli meme üzerine çalışıyordum, sutyenler, taştan memeler, ahşaptan memeler, memesiz kadınlar, tek memeli kadınlar daha doğrusu. Yani ben bir mememi kaybetmiş gibi hissediyor muyum, hissediyorum ya da o tür insanların beden algısı üzerine tabi ki de daha derinlikli düşünmeye başladım. Annemin bedeni üzerindeki değişimi bizzat gördüğüm için bu beni farklı farklı etkiledi. Güzellik algısıyla ilgili, bir kadının kendi güzellik algısıyla ilgili bir sürü düşüncelerim değişti, fikirlerim, yaklaşımlarım değişti. O yüzden her ne kadar benim kaybım olmasa da tek memeli kadın travmasını ben de yaşadım diyebilirim” şeklinde açıklamaktadır.

Bu açıklamadan da yaşadığı anne kaybıyla geçmişte annesiyle olan anıları sanatsal uygulama ile tekrar canlandırma düşüncesinin ortaya çıktığı akıllara gelmektedir. Geçmişte saplanıp kalma durumu, bu ebeveyn kaybıyla ilgilidir ve K2 annesiyle psikolojik bir özdeşleşim kurduğu ben de göğsümü kaybetmiş gibi hissediyorum açıklamasından dolayı düşünülmektedir. Ayrıca, K2’nin yaşadığı kayıp Adler’in bir eksiklik karşısında başka bir alanda gösterilen yüksek performans başarısını açıkladığı ‘Organ Eksikliği’ düşüncelerini hatırlatmakta ve K2’nin anne kaybını bir sanatsal motivasyona çevirmesini açıklamaktadır. Aşağıdaki çalışmalarda görüleceği üzere, otobiyografik uygulamalar hem kendisinin yaşadığı hem de annesini K2’den alan göğüs kanseri ile ilişkilidir. Soldaki çalışmada tek göğüslü bir ağaç tors varken sağdaki uygulamada sutyenin bir tanesi sanki çürürmesine deforme olmaya başlamıştır. Bu çürüme, kanser nedeniyle yok olan tek göğse gönderme olarak okunabilir. Ayrıca, toplumsal, hatta küresel kadın güzellik anlayışına ilişkin de sorgulamaları çalışmalarında travması üzerinden ortaya koymaktadır.



Şekil 82. K2, “İsimsiz”, 60x29x27 cm, Ahşap, 2008 /: K2, “Sutyen”, Metal, 2009

Bu bağlamda, K2'nin bu anne memesini kaybetme durumu, Freud düşüncesinde ortaya çıkan Thanatos ile ilişkilendirilebilmektedir. Thanatos, yıkıcı duygular ve ölümü temsil eden bilinç yapısı olarak Freud tarafından ortaya koyulmuş, K2 ise, annesi üstünden (aynı hastalığı kendisi de yaşadığı için belki aynı zamanda kendisi üstünden de) ölüm duygusunu hissetmiş olabileceği düşünülmektedir. Ayrıca, anne kaybı öncesi yaşanan meme kaybı durumu ise, Klein'in Haset ve Şükran düşüncelerini akıllara getirmektedir. Klein'e göre; anne memesine beslenme bakımından ulaşma ve ulaşamama durumu bebekte haset ve şükran duygularının gelişmesine neden olmaktadır (Göka, Yüksel ve Göral, 2006). K2, beslenme için olmasa da, yetişkinlik döneminde yaşadığı bu somut meme kaybı, erken çocuk dönemindeki bir takım duyguları ve bilinçdışındaki bu duyguları tetiklemiş olabileceği düşüncesi akıllara gelmektedir. Ancak, K2'de kaybettiği annesine şu anda bu haset duygularına geliştirmede ve bu tetiklenen duyguları kendisine yönlendirerek kendi benliğini parçaladığı düşünülebilmektedir. K2, ayrıca, anne memesinin kaybını somut olarak geç yaşta olsa da yaşamış ve bu onun bilinçaltında kayıp nesne durumunu yaratmış olabileceği tespit edilmiştir.

Klein bu haset duygusunu ölüm arzusunun erken belirtisi olduğunu, yaşamı sağlayan meme kaybının ölümü getirebileceği duygusunu oluşturduğunu belirtmektedir (Tuna, 2018). K2'de de tam anlamıyla kendisi özelinde olmasa da annesinde bu durum gerçekleşmiş, meme kaybı sonrası annesi vefat etmiştir. Bu bağlamda, K2'nin yaşadığı bu durum, bilinçdışında bir takım suçluluk duygu durumlarının oluşmasına neden olmuş olabileceği düşünülmektedir. Ayrıca bu dönemde kendisinin de hastalığı yaşamasından kaynaklı bir ölüm korkusu yaşamış olma olasılığı da bulunmaktadır. Bu bağlamda da, Otto Rank'ın Ölüm Travması düşünceleri, bağlamında K2'nin çeşitli kaygı durumları geliştirmiş olabileceğini ortaya koymaktadır.

K2 otobiyografik sanatsal uygulamalarında aktarmaktan kaçındığı (direnc gösterdiği) anılarının olmadığını belirtmekte ve şunları eklemektedir; *“Özellikle üzerine gittim aslına bakılırsa. Çünkü, dillendirmek istemiyorsam bu benim için çok büyük bir önem taşıyordur, problemidir diye düşünüyorum. Dolayısıyla, ancak üstüne gidebilirsem bazı şeyleri aşabilirim. Düşünmeyi bile bırakmak, üzerine gidip çözümlemekten geçer diye düşünüyorum. O yüzden özellikle aslında, anlatmak, anlatamadığım, anlatmak istemediğim şeyleri aslında üç boyuta aktarmış oldum. Çünkü zaten anlatabiliyorsa, başka türlü deşarj olabiliyor olsam belki onları denerdim ama anlatmaktansa onları başka bir şeye aktarmak benim için daha o duygulardan sıyrılmak ya da o duygularla baş edebilmek için daha olabilir bir yöntemdi”*.

K2 yine sanat aracılığı ile sağaltım gerçekleştirdiğini ve bu yolda tüm açıklığıyla duygularını aktardığını belirtmektedir. Aşağıda ortaya koyulan çalışmada, K2 annesini, tek göğüs ile betimlediği uygulamasında, annesini bir deniz kabuğu gibi bir formun içinde ortaya koymuştur. Bu akıllara sanat tarihinin çok bilinen Boticelli'nin 'Venüs'ün Doğuşu' tablosunu akıllara getirmekte, bilinçdışında Venüs'ün doğuşu gibi annesinin de yeniden doğuşuna bir arzu olarak okunabilmektedir. Bir diğer taraftan, yakından incelendiğinde bu deniz kabuğunun üstüne basılmış olan bir yastık olduğu da görülmektedir. Bununla birlikte, anneyi götüren bir sembol olarak bir yastığın, anneyi getiren bir deniz kabuğuna dönüşmesi durumu gibi okunabilmektedir.



Şekil 83. K2, “İsimsiz”, 12x17x39 cm, Bronz, 2013

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında, benlik parçalanmasına ilişkin olarak ise K2; *“Benim bir ikiz kız kardeşim var. Onunla olan bağımızda da, zaten belli bir seri ikiz kardeşim üzerine, ikiz olduğumuz ve hemcins olduğumuz için birbirimize çok bağlıyız tabi ki de ama bunun başka dezavantajlı getirileri de olabiliyor tabi ki de hayatımda. Sonradan sonraya kardeşimle olan işlerime baktığımda, tabi ki benim bu sürecin içerisinde psikolojik görüşmelerim devam ettiği için, aslında sonradan fark ediyorum ki, bazı duyguların altında, kardeşimle olan, ikiz bir insan olarak, bu duyguların altında çok ezildiğim alanların olduğunu, bazı şeyleri başka şeylerle açıkladığım ama aslında öyle hissetmediğimi fark ettiğim şeyler oldu. Mesela, bazı şeylerin bana ağır geldiğini ve bunların da bu çalışmalarda aslında bizzat vücut bulduğunu fark ettim. Bunla yüzleşiyor olmak bana çok enteresan gelmişti çünkü bazı şeyleri, zor günlerden geçiyoruz ve birbirimize destek oluyoruz ama halbuki o dönem ben bir şeyleri sırtlanmışım ve o sırtlanmak bana ağır gelmiş. Ben onu her ne kadar dillendirememiş olsam da, yaptığım çalışmada aslında o duygunun var olduğunu sonradan fark ettiğim oldu. Size gönderdiğim ikizler albümü içindeki çalışmalarda (aşağıdaki çalışma), ben orada sürekli sırtlanan, üstlenen, aslında o ikizler albümündeki üç farklı çalışmada da aynı şey geçerli, ön plandayım, daha büyüyüm, daha sorunları çözecek*

olan, göğüsleyecek olan kişi benim. Kardeşim daha korunmak için daha arkada, o benim üstüme yaslanmış destek almak için gibi, bütün çalışmalarda bunların hepsi mevcut” şeklinde açıklamaktadır.

K2’nin ikiz kardeşe sahip olması, onda bir benlik parçalanmasına neden olduğu düşüncesini ortaya çıkarmaktadır. K2’nin bu durumu Adler için önemli olan ‘Doğum Sırası’ kavramı ile ilişkili olabileceği düşünülmektedir. Adler kardeşlerin bireyin gelişiminde önemli olduğunu vurgulayan ilk kuramcıdır. Aynı aile içinde yetişen çocukların birbirinden farklı olmasının üstüne giderek, her çocuğun kendi psikolojik konumunu oluşturduğunu bulgulamıştır (Bingöl, 2017). Bu bağlamda, K2 ile ikiz kardeşinin arasında da K2’nin daha korumacı, birçok yükü yüklenen ve belki de duygusal bir psişik yapıya sahip bir konum oluşturmuş olabileceği akıllara gelmektedir.



Şekil 84. K2, “İsimsiz”, 37x45x63, Polyester, 2011

K2, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, tamamen travmalarından yola çıkarak üretimler yaptığını belirtmekte ve şunları eklemektedir; “size gönderdiğim görseller üzerinden gidersek, mesela memesiz anne figürlerinde, bu benim annemin hastalık travmasıyla ilişkili işler aslına bakılırsa. İkizimle olan çalışmalarım da aslında benim çocukluğumda ikiz olarak yaşadığım sıkıntılarla alakalı. Bu çalışmaların hepsi aslında yaşadığım travmalar üstünden yeni bir dil yaratma çabası” şeklinde uygulamalarını açıklamaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki ebeveyn otoritesine ilişkin ise K2, şu açıklamaları yapmaktadır; “Şimdi ebeveyn otoritesi denilince sanki böyle bir negatif bir şeymiş gibi algılıyorum. Şimdi bir ebeveyn figürü kullanımı üstünden düşünersek aslına bakılırsa, annem özellikle bütün çalışmalarım ve aslında bu sürece başladığım ve kendimi en içten gerçekten bu yolda ilerleyeyim düşündüğüm zamanda da aslında, en büyük faktörlerden bir tanesi annemdi. Hemcinsim olduğu için de çok da yakın bir bağımız olduğu için de aslında anne figürü her zaman var. Bir taraftan da benim de bir anaç tarafım olduğu için de sanki benim de bir üstlendiğim, bir ebeveynlik rolü aslında o ikiz çalışmalarım da yer alıyor. Bir taraftan da çok da erkek figürü kullanmıyorum, şimdi baba tarafını düşündüğümüzde, bu konunun üstüne de düşünmem gerektiğini düşünüyorum bazı

zamanlarda. Şu zamana kadar iki tane erkek figürü çalıştığımı düşünüyorum. Bir tanesi bir erkek arkadaşım, çok sevdiğim ama şimdi hayatımda olmayan. Diğeri de babamdı. Sonrasında başka bir erkek üzerine çok çalışmak istedim mi? İstemedim. Ebeveyn olarak da babamı da bir kere çalışıyor olmak aslında neden çalışmıyorum sorusunun arkasından çıktı. Belki, figürlerimde, çalışmalarım da bir ebeveyn otoritesinin varlığı, yokluğu üzerinde konuşacak olursak babam üzerinde çalışmıyor olmam da bir soru işareti olabilir benim için. Özne olarak düşünürsek eğer kendi adıma yorum yaparsam ama dediğim gibi anne tarafı her zaman baskın ve bir eksiklik olarak her zaman vardı var olmaya devam edecek gibi duruyor” şeklinde açıklamaktadır.

Bu açıklamadan K2'nin anne konumlandırmasında bir otorite olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda annesi ile özdeşleşim kurduğu düşüncesi burada da akıllara gelmekte, ancak özdeşleşim kurarak anne görevlerini kendisine yüklediği düşünülmektedir. Hemcinsle özdeşleşim kurma, Gündoğdu'nun (2016) dediği gibi, oedipus kompleksi sonrası süperegonun gelişimiyle gerçekleşmektedir. Ancak, K2 hem kendisinin hem de annesinin hastalık süreciyle bilinçdışından bu dönemin özdeşleşim kurma düşüncesini tekrar bilince çıkarmış, ortak hastalıkları nedeniyle bu özdeşleşimi kurmuş olabilir. Babası ile ilgili olarak ise bir otoritesizlik durumunu sanatsal uygulamalarda babaya yer vermeme durumu ile protesto etme durumunun söz konusu olabileceği düşünülmektedir. Bu durum Oedipus kompleksinde tamamlanmamış bir şeylerin var olabileceği düşüncesini akıllara getirmektedir.

K2, otobiyografik sanatsal uygulamalarıyla izleyicinin kendisiyle ruhsal bir birleşme/özdeşleşim kurduğunu düşündüğünü belirterek ve şunları eklemektedir; *“aslında bu benim için çok da kıymetli. Tabi ki de bazen çok hiç olmayacak bir bağ da kurmuş olabiliyor insanlar. Bu da olası bir şey, beklenesi bir şey”* şeklinde açıklamaktadır. Buradan K2'nin sağaltım yaptığında ruhsal boşalmayı gerçekleştirdiği düşünülmekte ve insanların kendisini anladığını düşündüğü ortaya çıkmaktadır. Buradan izleyicinin kendisi ile özdeşleşim kurarak kendisini anlama yoluna girdiği düşüncesi, K2'de bu sağaltımın gerçekleşmesinde önem taşımaktadır.

Otobiyografik sanatsal üretimlerinde hangi dönem anılarının öne çıktığını K2 şu sözlerle açıklamaktadır; *“Üniversite hayatım sürecine, öğrenciyken ki üretimlerime bakılırsa, hep tam da o zamanlarla alakalı süreçlerdi. Yani 20'li yaşlarımın başlarıydı, zamanla paralel gidiyordu ama ilerleyen zamanlarda, lisansüstü eğitimime geçmeye başladığımda, bunun çocukluk çağlarıma da döndüğünü ya da oradaki duygulardan yola*

çıkarak bir şeyler hep barındırdığını bazı şeylerin, ufak da olsa fark ettim” şeklinde açıklamaktadır.

Bu bağlamda, Erikson’un kişilik gelişim aşamalarından, Becerikliliğe Karşı Aşağılık Duygusu Dönemi (6-11 yaş), Kimlik Kazanmaya Karşı Rol Karışıklığı-Ergenlik Dönemi (12-18 yaş), Yakınlığa Karşı Uzaklık Dönemi (Ergenlik Sonundan Orta Yaşa Kadar) gibi dönemlerin, K2’nin sanatsal uygulamalarında kendisini gösterdiği sonucuna varılmaktadır. Becerikliliğe Karşı Aşağılık Duygusu dönemi, sağlıklı geçerse başarılı kimlik oluşumu sağlanmakta, ego önemli görevlerin tamamlayarak yetkinlik kazandığı duygusunu yaşamaktadır. Kimliğe Karşı Kimlik Kargaşası dönemi, yani ergenlik dönemidir. Bu evrede bireyin kimlik duygusu gelişmekte, bu dönem başarılı şekilde atlatılmazsa birey kimlik kargaşası yaşamaktadır. Yakınlığa Karşı Yalıtılmışlık yani genç yetişkinlik dönemidir. Bu dönem kimlik arayışı sonrası dönem olduğundan, kimliğin başka bireylerle ilişkisi ön plana çıkmakta, aşk, sevgi evlilik gibi düşünceler gelişim göstermektedir. Bireyin kimliği çok kırılgan ise izolasyon ve yalıtılmışlık gözlemlenebilmektedir (Türkmen, 2019). Bu dönemlerle ilgili Erikson’un açıklamaları ve K2’nin açıklamaları yorumlandığında, K2’nin ikiziyle olan travmasının, onda kimlik ve ego oluşumunda probleme yol açmış olabileceği düşüncesini, annesini kaybıyla kurduğu özdeşleşim duygusunun da buna destek olmuş olabileceği düşüncesi akıllara gelmektedir. K2 zaten bir ikizinin olmasıyla kimlik problemi yaşamışken, genç yetişkinlik döneminde annesiyle ilişkili travması tamamen kimlik karmaşasına yol açmış olabilir.



Şekil 85. K2, “İki-iz”, 15x24x67, Polyester, 2010

Sanatsal yaratma sürecinde otobiyografisine yöneldiğinizde, K2 bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma (perserasyon) yaşadığını belirtmektedir. *“Bir yastık takıntım oldu. Çünkü o yastıkla ilgili kafamda hüznü bir sahne her zaman var. Annemi kaybettiğimiz zaman hastane odasında, sonra annemi odadan çıkardıklarında elimizde bir yastıkla*

kalakaldığımızı hatırlıyorum kardeşimle. O yüzden yastık çok hüzünlü bir nesne gibi geliyor yani bir insanın yalnızlığını, bir de şemsiye vardı elimizde, şemsiye üzerine çalışmalarım hala beklemede ama o yastık benim için birazcık üzücü ve birazcık takıldığım bir nesneydi” sözleriyle açıklamaktadır. Freud (2019) bu bir duyguya saplanma durumuyla tüm duygunun dışavurulduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda K2’de bu saplanıp kalmayla bir içsel hesaplaşma yaşamakta ve bunu yastık sembolüyle dışa vurarak izleyiciye aktarmakta/sağaltım gerçekleştirmektedir.



Şekil 86. K2, “İsimsiz”, 30x20x66 cm, Alçı, 2020

Eric Fromm, sembollerin psikanalitik açıdan önemli olduğunu belirterek sembolleri, “sırasıyla geleneksel, rastlantısal ve evrensel sembollerdir. Son iki tür, iç dünyamızı ve hislerimizi sanki algılarımızmış gibi açıklayabilen sembollerdir. Ve yine bu iki sembol türü, sembol dilinin tipik özelliklerine sahiptirler” (Fromm, 1992, s. 25). Bu bağlamda, K2’nin rastlantısal sembol kullanımı ortaya koyduğu, annesini kaybı ile kendi algısını bir yastığa yüklediği söylenebilmektedir.

K2, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, anıları ve travmalarına ilişkin verileri izleyiciye doğrudan mı yoksa dolaylı mı aktardığı konusunda şu açıklamaları yapmıştır; *“Bazı konularda çok net ve doğrudan olduğumu düşünüyorum aslına bakılırsa. ... ama tabi ki de benden küçük nüanslar olup da, bunun izleyiciye açıklama yapılmadan da anlamayacağı küçük ayrıntılar da mevcut tabi ki de. Bu kıyafetin herhangi ayrıntısı olabilir, izleyicinin çok dikkat etmeyeceği ama benim için özel yeri, geçekten bir anlam ifade etmesi söz konusu olabilir yani. Ben zaten anılarım ve yaşadıklarım üzerinden gittiğim için, o anıları canlandırmak gibi de bir anlamda da bir gayem var aslında orada bir an olmuş çok yoğun bir duygu yaşamışım onun etkisiyle bunu kendi ifadem ve malzememle yeniden kurguluyor olmak benim için aslında oradan bir kurtuluş gibi de, atlatmak gibi de. Bir de doğrudan olması, insanlarla gerçekten bağ kurmak benim için önemli olduğu için, biraz da birileriyle*

oturup konuşabilmek istiyorum açıkçası. ...” şeklinde açıklamıştır. K2, anılarını ve travmatik deneyimlerini doğrudan izleyiciye sanatsal uygulamada vermayla birlikte, sağaltımını güçlü bir şekilde yapmaya çalışmakta ve izleyicinin kendisiyle özdeşleşim kurmasını beklerken, sanatını bir iletişim dili olarak kullanmaktadır.

K2, son olarak, otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki psikik olgulara ilişkin; *“Hep şunu düşündüm, insanlar belki de hüznünlü şeylere bakmak, izlemek istemeyebilirler diye düşündüm. Çok karamsar şeyler anlatıyorum diye de algılanabilir diye düşündüm ama hep benim çalışmalarımda buruk bir gülümseme vardır figürlerimde, çünkü evet çok benim için hüznünlü bir anı betimlemişim ama hayat devam ediyor. İçinde yine iyi bir şeyler oldu, olacak her zaman var olma ihtimali var. Dolayısıyla, her ne kadar travmatik duyguları ifade ediyor olsam da, aslında biraz dikkatli bakıldığında, özellikle biraz daha umutlu bir şekilde geleceğe bakmaya çalışıyorum aslında işlerimde. Bunun da bir şeyleri olumlu anlamda kıymetli olduğunu düşünüyorum. Hem kendi adıma hem de izleyiciler adına. Özellikle bunu söylemek istedim, çünkü benim için bu bir hayatta kalma çabası ya da şimdi yanımızda olmayan insanların bile şimdi heykellerinde hafif bir gülümseme olması aslında her kötülüğün içerisinde iyiliğin vurgulanma çabası gibi”* şeklinde bir açıklama yapmaktadır.

Araştırma için diğer bir gönüllü olan sanatta yeterlik öğrencisi K3, otobiyografik bağlamda sanatsal uygulamalar ortaya koymaktadır. K3 otobiyografik sanatsal uygulama ortaya koyma nedenlerini şu şekilde açıklamaktadır; *“Ben sanatın sanatçılar üzerinden değerlendirildiğini ve bağımsız düşünülmemeyeceğini, sanatçıların da kendi yaşamsal deneyimlerini genel olarak aktardıklarını, o yüzden de bunun önemli olduğunu düşünüyorum açıkçası. Birçok üniversitede bu konuyla ilgili derslerde değinilmiyor. Özellikle ders adı başlığı altında değinilmiyor olması bence büyük bir eksiklik. Özellikle lisans deneyimimde çok fazla bununla ilgili bir bilgi almadım. Kendi kişisel çabalarım ve araştırmalarım doğrultusunda oldu. Daha çok yüksek lisans ve doktora döneminde bununla ilgili daha etkin bilgilere ulaştım. Bu açıdan eksiklik olduğunu düşünüyorum. Birçok üniversitede bu konuya daha fazla değinilmesi gerektiğini düşünüyorum”*. K3, sanatın sanatçılar üstünden değerlendirildiğinden bahsederken, kendi sanatının da kendisi üstünden değerlendirileceğini belirtmektedir. Bu bağlamda da sanat tarihinden sanatçılar gibi kendisinin de yaşamsal deneyimlerden yola çıkarak sanatsal uygulamalar ortaya koyduğu düşünülmektedir.

Ayrıca, K3, otobiyografik yaklaşım konusunda lisans sanat eğitimi programlarının eksikliğinden bahsetmekte, ancak bu konuyla ilgili yaklaşımlara lisansüstü sanat eğitiminde ulaşabildiğini belirtmektedir. Otobiyografik sanatsal uygulamada, benliği aktarırken kişisel geçmişe (öznel tarihe) yönelmeyle ilgili olarak ise K3; *“Benim zaten çalışmalarım genel*

olarak tamamiyle kişisel deneyimlerime dayandığı için, zaten sanatsal üretimlerimin odak noktası, çıkış noktası hem bu minvalde oluyor. Hatta birçok sanatçının da bu şekilde ilerlediğini düşünüyorum. Toplumsal olaylara bile dayandırdıkları çalışmaları olsa dahi, kendi kişisel benliklerini ve deneyimlerini zaten içerdiğini düşünüyorum çalışmalarının. Benimkiler de bu şekilde”. Bu bağlamda, K3’ün takip ettiği sanatçılarda gözlemlediği öznel tarihe yönelme durumunu kendi sanatsal uygulamalarında ortaya koymaya çalıştığı tespit edilmektedir. K3, sanatçının ne ile ilgili çalışırsa çalışsın bir şekilde benliğinden ve otobiyografisinden belirli şeyleri esere aktardıklarını, kendisinin çalışmalarında da bu şekilde olduğunu belirtmektedir.

K3, geçmişin ve benliğin kaynak olarak alınmasının sanatsal yaratıcılığına etkisiyle ilgili olarak; *“Beslendiğim kaynaklar genelde belli bir dönemde yaşadığım anılar da olabiliyor, deneyimler de olabiliyor ya da genelini kapsayabiliyor ya da bazen belli başlı duygu durumundan da yola çıkabiliyor. Olumlu bir katkısı var çünkü beslendiğim kaynak tam olarak orası zaten. Benim için olmazsa olmaz bir alan aslında”* şeklinde bir açıklama yapmaktadır. Bu bağlamda, K3’ün deneyimlerini ve duygularını kaynak olarak sanatsal uygulamalarında kullanmasının sanatsal motivasyonda içsel faktör olarak bir itici güce dönüştüğü çıkarımı yapılabilmektedir.

K3, otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki biçim ve mekan algısını öznel tavır açısından şu şekilde değerlendirmektedir; *“Aslında, genel olarak tek bir biçim ya da bir mekan anlayışım yok. Konu ya da değindiğim duygu durumu neyi gerektiriyorsa simgelerim biçimlerim ona göre değişebiliyor, bazen kullandığım simgeler bir metafora ait ya da soyutlama şeklinde de ilerleyebiliyor. Bazen, yansıtmacı da olabiliyor. Farklılık gösteriyor. Konuyla beraber değişebiliyor”* şeklinde açıklamaktadır. Bu bağlamda, K3’ün duygu durumuyla birlikte biçim ve mekanı belirlediği, bu duygu durumu da K3’ün öznelliğini ortaya koyma durumu olduğundan dolayı biçim ve mekan algısının öznel olduğu belirtilebilmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamasında belgeleyici (geçmişin kaydedilmesi) durumunun olduğunu belirten K3; *“Kişisel mit anlatımları serim var. Oradaki tasvirler genel olarak, yaşadığım daha doğrusu deneyimlediğim durumlarla alakalı. Halüsinasyonlarla alakalı, bir hastalık geçmişim var o dönem içerisinde gördüğüm halüsinasyonlar duygu durumlarının düşüncelerine dayanıyor”* şeklinde açıklamaktadır. Halüsinasyonlarla ilgili bir hastalık yaşadığını ve bu durumun kaydı olarak, sanatsal uygulamalarını kullandığını belirtmektedir. Halüsinasyon görme durumu ise, psikanalitik anlamda, psikoz kavramıyla açıklanmaktadır.

“Gerçeklikle ilişkisini tümüyle ya da büyük ölçüde yitirmiş, normal toplumsal ilişkileri bozulmuş ve aşırı kişilik değişimleri gösteren kişilerin organsal ya da işlevsel kaynaklı ruhsal hastalığı. Psikozların belirleyici belirtileri halüsinasyonlar, kuruntular, belirgin konuşma tutarsızlıkları, yönelim duygusu yitimi, içgörü yokluğu, zihin karışıklığı, davranış gerilemesi, dürtüselliktir. Birdenbire yoğun biçimde ortaya çıkan ve kısa bir süre sonra gücünü yitiren psikoza akut psikoz deniyor” (Bakırcıoğlu, 2012, s.1437).

Freud, nevrotik bir öznenin gerçeklikten ya da gerçekliğin bir parçasından uzaklaşarak fantezilere sığınarak kendisini güvende hissettiği durumların olabileceğini belirtmektedir. Nevrozda böyle işleyen süreç, psikotik öznde farklılaşabilmektedir. Psikozda, benlik, yıkıcı yaşamdan alt benliğin dürtülerine uyarak vazgeçmekte ve alt benliğin dürtülerine uygun olan bir gerçekliği yaşamaya başlamaktadır. Bu yeniden şekillendirilen gerçeklik, halüsinasyonlarla gerçekleşmektedir (Nural, 2013). Bu bağlamda, K3’ün deneyimlerinden kaynaklı olarak, nevrotik bir dönem geçirmiş olabileceği, bu bağlamda da psikoza bağlı halüsinasyon görmüş olabileceği tahmin edilmektedir. Halüsinasyonda görülen imgeler, genellikle bilinçdışı/altbenlikte bir şekilde en derine atılmış yerlerden gelmektedir. Bu bağlamda, K3’ün halüsinasyonlarından yola çıkarak ortaya koyduğu uygulamaları, aslında geçmiş deneyimlerle bilinçdışına atılan ve hatta belki de kolektif bellekten gelen imgeler olabileceği düşünülmektedir.



Şekil 87. K3, UMay I, 35X50cm. Serigrafi, 2019.

K3, Otobiyografik sanatsal uygulamalarında bilinçdışına ait olduğunu düşündüğü olguların da olduğunu belirtmekte ve şunları eklemektedir; *“zaten halüsinasyonlara dayandığı için halüsinasyonlar genel olarak bilinçdışından beslenirler. O imgeleri çekip çıkarmaya çalışıyorum”*. Bu bağlamda, K3’ün bilinçdışından gelen imgelerle gördüğü halüsinasyonları, bilincine çekerek bunları birer sanatsal motivasyona ve yaratıma çevirdiği, belki de o psikik olguları sanatı ile belgelemek üzere tekrar bilinçdışından bilince çağırma istenci gösterdiği düşünülebilmektedir.



Şekil 88. K3 Kişisel Mit Anlatımları III, 75x135cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2018.



Şekil 89. K3 Metamorfoz, Video Çalışması, 10sn. 2014.

Otobiyoğrafik sanatsal uygulamadaki sanat motivasyonu ve sanatsal yaratma sürecine ilişkin ise; *“Motivasyonum genel olarak yaşadığım duygu durumlarına dayanıyor. Bunlara tepki ve eleştiri vermek adına kullandığım bazı medyumlarla oluşturuyorum çalışmalarımı”* şeklinde bir açıklama yapan K3’ün, otobiyoğrafik sanatsal uygulamalarında, sanatsal motivasyonunu güdüler ve duyguları ile temellendirdiği tespit edilmektedir. Ayrıca duygu durumunu sanata aktarma, K3 için bir sağaltım gerçekleştiriyor olabileceği düşünülmektedir.

K3, otobiyoğrafik sanatsal uygulamada, kişisel belleğin, sanatsal yaratma sürecinde alegori ve sembollerle aktarılması konusunda, *“Bu benim çokça kullandığım bir şey alegori, ironi çok kullandığım bir şey. Zaten eleştirinin getirdiği şeyler, genel olarak zaten birçok çalışmamda bunları iç içe görebilirsiniz. Ağaç baskılarımdan Kovuluş’la ilgili, yaptığım ağaç baskı. Adem’le Havva’nın benim bir yorumum. Burada bilindik kovuluş sahnesi, birçok dinde, mitolojide geçen sahnelerin oldukça sıradan bir görünümüymiş gibi gözüken, ortada tam merkezde bulunan ağaç, yılan, elma. İki figür ademle Havva olduğu belli olan. Benim yorumumum farklılığı şu şekilde, ben hem kadın çalışmalarına, kadın mitolojisine değiniyorum. Burada mitolojideki kadının yerine dair bir eleştiri, bir ironi sunmaktı. O*

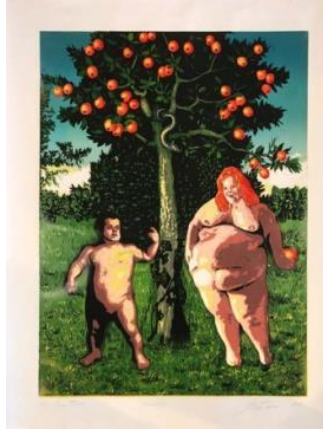
yüzden beden olumlama ile ilgili de okumalar yapabiliriz ya da bir balon balığı tasvirim var ağaç baskıda, onu da Lilith ile ilişkilendirdim. Metaforik olarak Lilith'in normalde yansıtıldığı baykuş, yılan gibi hayvanların dışında başka bir hayvanla ben nasıl simgeleştirebilirim düşüncesiyle çıkmış bir çalışma”

K3 bu mitsel çalışmalarını otobiyografik yapan olguları şu şekilde açıklamaktadır; *“Ben çocukluğumdan beri mitle ilgili, daha doğrusu çok fazla mitle ilgilendim, peygamberler tarihi ansiklopedileri vardı bunlar da mit sonuça, çok ilgimi çekerti ve bazı sorgulamalara aslında o kitaplar üzerinden, o okumalar üzerinden yaptım. Kendimi de konumlandırımdım. Çünkü mitler insanların hayatlarında çok önemli yerlere sahip, bu arketipler bizim toplumsal rollerimizde etki eden, izlerini taşıyan öğeler. O yüzden kendimi konumlandırışımla ilgili bir otobiyografi içerdiğini düşünüyorum”*. K3, bu bağlamda, küçük yaşlarında bu ilginin başladığını ve bunun süregelen süreçte de devam ettiğini belirtmektedir. Ancak, K3'ün 'kendimi de konumlandırımdım' ifadesi dikkat çekmekte, bilinçaltında yarattığı bu mitsel gerçeklikte kendisini konumlandırıdığı düşünülmektedir.



Şekil 90. K3, Unheimlich-Poffh!, Ağaç Baskı, 2017.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında bedensel (bedenin psikolojik algısına ilişkin) bir sorgulama olduğunu belirten K3, *“mesela kovuluş resmimde ideal güzellik algısı nedir, nasıl dayatılmıştır konusuna karşı bir ironi içeren bir çalışma görüyoruz. Daha önce resmedilmemiş tombik, Adem'in Havva'dan daha kısa olması gibi unsurlar veriyor zaten”*. K3, yine bu sanatsal uygulamasında, kişisel geçmişinde kendisine yer bulan bir konu olan 'Yaratılış' konusunu kendi öznel biçimiyle ifade etmektedir. K3'ün bu öznellikte, güzellik anlayışı sorgulamaları, Adem'in küçük betimlenirken Havva'nın büyük betimlenmesi gibi olgular bu uygulamada dikkat çeken konulardandır. K3'ün psişik olarak güzellik anlayışı konusundaki toplumsal dayatmalara, bir anlamda cinsiyet eşitsizliğine vurgusunun, psişik durumu ile bağlantısı düşünülmektedir.



Şekil 91. K3, Kovuluş, 95x125cm, Ağaç Baskı, 2018.

K3, Otobiyografik sanatsal uygulamasında anılarını sanatsal yaratısına aktarırken aktarmaktan kaçındığı (direnc gösterdiği) anıların olmadığını belirtmektedir. K3, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, içeriksel bağlamda, benlik parçalanmasına ilişkin bir durumun olup olmaması konusunda ise; *“Benlik parçalanmasına dair bir iz olur mu bilmiyorum ama kişisel mit anlatımları serisinde kendi deneyimime dayandığım çalışmalar olduğu için belli sorgulamalar içeriyor. Kendim hakkında, dünya görüşümü anlamlandırma çabasıyla ilgili çeşitli sorgulamalar içeriyor”* şeklinde bir açıklama yapmaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında travmatik deneyimlerle ilgili ise K3; *“Bazen travma da içerebiliyor. Bazen farklı bir şeyden de yola çıkabiliyorum”*. Şeklinde açıklamaktadır. Bu bağlamda, K3’ün çalışmaları incelendiğinde özellikle halüsinasyonlarında gördüğü imgeleri betimlediği çalışmalarının travma kaynaklı olabileceğini düşündürmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamada bir ebeveyn otoritesine ilişkin bir duruma ise K3, *“Ebeveyn otoritesi değil de tanrının otoritesi belki metaforik okunulursa bir ebeveyn güç gibi düşünülebilir”* açıklamasını yapmaktadır. Bu açıklamadan anlaşılacağı üzere, Tanrıyı bir ebeveyn algısıyla algılama durumu ya da bilinçdışında bir ebeveyni Tanrı ile özdeşleştirme durumu söz konusu olabileceği düşünülmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarıyla izleyicinin ruhsal bir birleşme yaşamasına ilişkin düşünceleri; *“Aslında, ders sürecinde olmuştu. Oradaki yorumlarla alakalı, bir tane olmuştu. Çok da gözlemlediğim, daha doğrusu gözlemlemeyi sevdiğim bir durum değil. İş benden çıktıktan sonra izleyici ne düşünür kısmını çok umursamıyorum”* şeklindedir. K3’ün bu açıklamalarından sanatsal üretimlerini yalnızca kendi, travmaları ve duygularının bir sağaltımı için ve kendisini iyileştirme aracı olarak ya da sadece bu yönde yaratıcı bir süreç olarak kullandığı düşünülebilmektedir. Bu bağlamda, izleyicinin ruhsal birleşme/özdeşleşim

kurup kurmama durumu ile ilgilenmemektedir. Bu durum da aslında akıllara bir bakıma büyükmecici tavrı içerisinde olabileceği düşüncesini getirmektedir.

Otobiyografik sanatsal üretiminde, öz-yaşamına dair özellikle “26-30 yaş arası” anılarının öne çıktığını belirtmektedir. Bu dönem Ericson kişilik kuramında ‘Yakınlığa Karşı Yalıtılmışlık’ yani genç yetişkinlik dönemidir. Bu dönem kimlik arayışı sonrası dönem olduğundan, kimliğin başka bireylerle ilişkisi ön plana çıkmakta, aşk, sevgi evlilik gibi düşünceler gelişim göstermektedir. Bireyin kimliği çok kırılgan ise izolasyon ve yalıtılmışlık gözlemlenebilmektedir (Türkmen, 2019). Ancak, K3 ün bu ilişkiler bağlamında çeşitli hastalıklar yaşamış olması ve halüsinasyonların travmaya sebebiyet verdiği düşünülürse, sanatsal üretimlerini, bu sosyal ilişkileri konusundaki olumsuzlukları yaratıcılığa çevirerek, yeniden kullanmış olabileceği düşünülebilmektedir.

Sanatsal yaratma sürecinde otobiyografiye yöneldiğinde, bir düşünceye saplanıp kalma (perserasyon) yaşadığını belirten K3, ayrıca; “o düşünceyi tam olarak sindirene kadar bırakmıyorum” şeklinde bir açıklama yapmaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki kişisel mitoslara dair metaforik kullanıma ilişkin K3, “*Kişisel mitos olarak kişisel mit anlatımlarında hastanede gördüğüm halüsinasyonu resmettiğim, ayakta, yoğun bakım odasında kapının orada, serum şişesi ve Lilith’in serum şişesine sarıldığı, kucagımda kendi kedimin olduğu bir çalışmam var bu da bununla ilişkilendire bilinir*” şeklinde açıklama yapmaktadır. Bu açıklamayla, K3’ün kendisini gördüğü halüsinasyonlarda mitsel karakterlerle özdeşleştirebildiği anlaşılmaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamada, anı belleğe ya da benliğe dair verileri, dolaylı olarak vermeyi mi tercih ettiğini açıklayan K3, “*çünkü zaten metafor kullandığımız için zaten genel olarak çoğu halüsinasyonlara da dayandığı için bilinçaltına da dayanıyor. O yüzden dolaylı anlatmayı tercih ediyorum. Alegorik simgelerle oynamayı seviyorum. İroni yapmayı seviyorum. Çalışmayı yaparken, ironi içermesine, saçmalık içermesini gözetiyorum. Bu tam olarak odak noktasına aldığım bir durum değil ama genelde sonucunda hep bu şekilde dönüşüyor. Aslında kaçınmak gibi bir durum değil*”

K3, otobiyografik sanatsal uygulamada günlük yaşam pratiklerini yansıtmaya durumuna ilişkin ise; “*Günlük yaşam pratiklerimi değil de günlük deneyimlediğim olayları aktarabiliyorum bazen. Onları da birebir değil tabi ki yine bir şey ile çevirip. Mesela bu balon balığı, Lilith’le ilişkilendirilmeden önce çıkış noktası, o dönemde yaşadığım bir sorunla alakalıydı. Oradan çıktı, evirildi ve mite dayandı gibi dönüşüm süreçleri oldu*” şeklinde bir açıklama yapmaktadır. K3 yine bu açıklamada, bir sorundan ötürü Lilith ve balon balığını ilişkilendirdiğini açıklamakla birlikte, yaşadığı problemi açıklamamaktadır.

Tüm görüşme boyunca olduğu gibi K3 yine verdiği cevapta direnç göstermiş, yaşadığı bir sorun olduğunu belirtirken sorunun ne olduğunu açıklamamıştır. Bu durum dışsal faktörlerle ilişkili olabilecek bir kaygı ya da egonun savunma mekanizmalarından dolayı direnç gösterme olarak kendisini gösteriyor olabilir. K3'ün bu direnç gösterme durumunun, sanatsal uygulamalarında, metafor kullanımı ile otobiyografik olanı saklama şeklinde kendisini gösterdiği düşünülmektedir.

Lisansüstü sanat eğitimi almış ve otobiyografik ifadeye dayalı uygulamalar ortaya koyan gönüllü katılımcı K4, aynı zamanda otobiyografik ifadeye dayalı sanat uygulamalarına ilişkin bir Yüksek Lisans tezi üretmiştir. K4, Otobiyografik ifadeye dayalı sanatsal uygulama ortaya koyma nedenlerini; *“Aslında, biraz daha bu çağda kendimizi nasıl görüyoruz ya da kendimizi nasıl oluşturuyoruz üzerine ilerleyen bir düşünce pratiği beni buna itti diyebilirim ve bu noktada da görsel sanatlardaki en temel ifade aracı olarak otoportre fikri üzerinden ilerledim tabi ki”* şeklinde açıklamaktadır. Bu bağlamda, K4'ün otobiyografik sanatsal uygulama üstünden kendisini sorguladığı, bu sorgulamalarla kendisini oluşturmada belki de belirli değişimlere gittiği düşünülebilmektedir.

K4, otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki benlik aktarımında kişisel geçmişe (öznel tarihe) yönelme konusundaki düşüncelerini; *“Burada daha çok benim kişisel tarihe yönelme şeklim, onu bir nesneye indirgemek biçiminde, aslında bildiğimiz anlamda otobiyografik yaşam öyküsünün ve o biricikliği ortaya çıkarmak üzerine demeyelim de, o biricikliği yok eden tarafları ortaya çıkarma üzerine kişisel tarihe yönelmek diyebiliriz”* şeklinde açıklamaktadır. Buradan, K4'ün yaşamsal verilerini nesneleştirme/belki de esere döndürme üstünden bir bakıma psikanalitik teorideki yineleme ile etkisinin azalması durumunun söz konusu olduğu düşünülebilmektedir. Aynı zamanda, K4 biricikliği yok etme çabasının olduğunu belirtmekle birlikte, kendisini biricik olarak görmeme, yani büyülenmeci tavrın tam tersi bir tavrı ortaya koyuyor olabilir. Bu biricikliği yok etme düşüncesi, en genel anlamda, izleyici ile iletişim kurma ve izleyicinin özdeşleşim kurmasına fayda sağlayan bir durum olarak algılanabilmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamada, geçmişin ve benliğin kaynak olarak alınmasının sanatsal yaratıcılığa etkileri ile ilgili olarak K4 şunları söylemektedir; *“Bu noktada az önce de söylediğim gibi, doğrudan kişisel yaşantımı bir nesne haline, konu haline getirmeyip onu aracı bir nesne olarak kıldığım için, aslında geçmişim ya da kendi benliğimin kaynağı olarak, şundan bahsedebiliriz, örneğin dört kapılı bir oda adlı bir çalışmam var yüksek lisans tezimde. O çalışmada mesela bizlere bireyler olarak öğretilen zıtlıklar üzerinden kelimelerle, acaba benliği hangi kaynaklarla oluşturuyoruz gibi bir sorgulamadan*

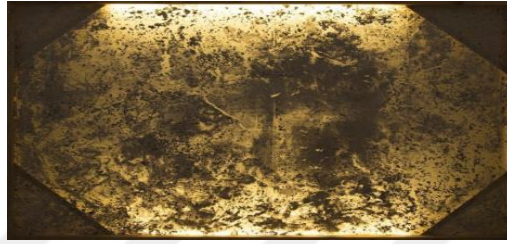
bahsedebiliriz veya fotoğraflara da aynı şekilde bakabiliriz çünkü onlar bize bir tür öğretilmiş geçmişi sunan sabit belge niteliği taşıyorlar. Bu anlamda baktığımızda, bunları benliğin birer kaynağı olarak görüp, bunların ters okumasını yapmaya çalıştığımı söyleyebilirim. Şu şekilde, aslına bakarsanız, doğrudan bu düşünme şeklini eyleme çevirirken de bunu da gösterme şeklinde bir sanatsal pratiğim var. Bu noktada da mesela, video, özellikle hafıza deposu videosunu örnek alabiliriz. Bunun, böyle bir düşüncenin, işte en basitinden benim için fotoğraflarla olan ilişki onları en önce tanımsız bir nesneye çevirmekken bunun aslında benim sanatsal pratiğime yansımalarının bir kanıtı olarak da bu süreci görselleştirdiğim bir video çalışması kullanıyorum”. K4, sanatsal yaratma sürecinde geçmişini kullanmanın yanı sıra, içeriksel olarak kültürel etkileri de uygulamalarında kullandığını belirtmekte, ancak yine kişisel geçmişinden elde ettiği verileri silikleştirdiği/parçaladığı vurgusunu yapmaktadır. Bu fotoğrafların parçalanması, K4’ün geçmişine ilişkin bir yok sayma durumunun psişesinde olabileceği düşüncesini hatırlatmaktadır. Sanatsal yaratıcılığına etkilerinden tam olarak bahsetmese de K4, yaptığı açıklama ile kişisel geçmişinden yola çıkarak eserlerinde bu vurguyu yapması, sanatsal yaratıcılığını olumlu yönde etkilediğini düşündürmektedir.



Şekil 92. K4, 2018, Dört Kapı Bir Oda, 4 adet ahşap kapı, ses düzeneği,

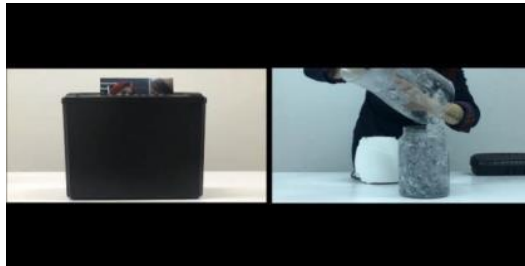
K4, otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki biçim ve mekan algısını öznel tavır açısından değerlendirdiğinde; *“Aslında biçim noktasında tam da belki çağdaş sanatta karşılaştığımız şekliyle, bir yanıyla biçimle meydan okurcasına, bir yanıyla biçimi sorun edercesine yaklaşıyorum aslında. O yüzden bazen soyut görseller oluşabiliyor. Örneğin belleğin iz düşümü adlı çalışmada olduğu gibi, bunlarda mesela daha soyutu tercih ediyorum. Çünkü hem kendi belleğimdiki o soyut ifadeyi ortaya koymak, hem de izleyicinin gördüğü o soyut görüntü karşısında zihninde bir şeyler yaratabilmesine imkan sağlamak için. Mekanla ise, mekanı biraz daha bizi kısıtlayan, sınırlayan alanlar ama aslında bunu, her ne kadar mesela dört kapı bir odada gerçekten bir mekan yaratarak yapsam da ama bunu daha çok sosyokültürel yapıları işaret etme amacıyla, birazcık hani o mekanları kapalı tutma, mekanı bu anlamda kapalı bakıyorum diyebilirim”.* K4 özellikle biçim konusunda

öznel tavrını, soyut biçim şeklinde, hatta somut biçimi parçalayarak ortaya koymaktadır. Mekan konusunda ise özellikle ‘Dört Kapı Bir Oda’ adlı uygulamada bir mekan vurgusu ortaya koyulmayla birlikte, bu mekan sıkışmış bir mekanla içeriksel anlamıyla özneliği sağlamaktadır. K4’ün uygulamaları düşünüldüğünde, ortaya koyduğu parçalama ve sıkıştırma vurguları ve kültürel olanın bireyi sıkıştırması düşüncesi, ‘id’den gelen dürtülerin öne çıktığını göstermekte, süperegounun baskısının yok sayılması gibi bir durumu ortaya koyduğu düşünülmektedir.



Şekil 93. K4, Belleğin İzdüşümü. Kasnak üzeri el yapımı kağıt ve led aydınlatma. 205 x 305 x 10 cm, 2016.

K4, otobiyografik sanatsal uygulamalarında belgeleyici (geçmişin kaydedilmesi) olma durumuna ilişkin; *“Bu noktada sanırım, baktığınızda hafıza deposu videosunu buna örnek verebiliriz çünkü mesela orada bebekliğimden itibaren var olan bütün fotoğraflarımı bir arşiv olarak kullanıp bunları önceden aslında tanımsız bir kâğıda çevirirken, ilk uygulamam bu mesela, devamında bütün bu sürecin görünür kıldığını belgeleyen bir videoya bunu tekrar belgeliyorum. Hafıza deposu bu anlamda böyle bir belgelemeden bahsedebiliriz”* açıklaması yapmaktadır. Bu yorumda, K4 yine geçmişini parçalama (geçmiş reddetme olabilir) vurgusu yapmaktadır. Ayrıca, geçmiş parçalama eylemiyle geçmişin kaydının yok olmasıyla, parçalama eylemi yapılırken anın kaydının yapılması ve o anın belgelenmesi durumu bulunmaktadır.



Şekil 94. K4, 2018, Hafıza Deposu (I), Çift kanal video, 2’30’’.

K4, otobiyografik sanatsal uygulamalarında bilinçdışına ait olduğunu düşündüğü olguların olduğunu belirtmekte ve şunları eklemektedir; *“bu fotoğrafları tanımsız bir kâğıda indirgeme kısmı. Oradaki şeylerden bir tanesi, sanırım o zaman bir ders almıştım, Sanat*

Eserinde Felsefe Problemleri diye, felsefe bölümünden. Orada da, Bachmann'ın 30. Yaş öyküsünü işlemiştik. Ve ben o işi yaptığımda 32 yaşımdaydım. Ben bilinçaltıyla alakalı olduğunu düşünüyorum. İşin ölçüleri de 3 metreye 2 metreydi. Bir şekilde rakamsal olarak, oradan bir paralellik kurduğunu bilinçaltımın düşünmüştüm. Kesin değil ama daha sonra benim kafamda bir soru işareti oluşmuştu. Genellikle işlerimi bir Frida Kahlo otobiyografikliğinde yapmadığımı düşünüyorum. O yüzden de bu gibi şeylerin mesela kendi işlerimi anlatırken çok ön plana koyarak bahsetmemiştim". K4, aslında açıklamasıyla kimi rastlantısal durumların bilinçdışından geldiğini düşündüğünü açıklamaktadır. Bu durum Freud'un rastlantısal olan şeylerin aslında bilinçdışından geldiğini belirttiği düşünceleriyle benzer bir durumdur.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki sanat motivasyonu ve sanatsal yaratma sürecine ilişkin görüşleri konusunda K4, *"Kendini belki 30'lı yaşlarla daha farklı perspektiflerden görmeye başlamakla, fotoğrafları yok edip yeni bir ben inşa etmeye başlamak ya da zihnimdeki geçmişi silerek yeni bir tarih oluşturma çabası olarak bakılabilir buna."* Burada da K4 yukarıda akıllara gelen geçmişi silme ve yeniden bir ben inşa etme düşüncesini kendi sözleriyle doğrulamaktadır. Psişesinde yer alan geçmişi, söz konusu durumla birlikte, geçmişi reddetme ile oluşan bir sanat motivasyonuna dönüşerek içsel faktör oluşturmaktadır. Bu bağlamda, K4'ün sanatsal motivasyonda, yaratma dürtüsü, yaratma cesareti, içtepiller, amaçlar, arzuları gibi kaynakları kullandığı belirtilebilmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamada, kişisel belleğin, sanatsal yaratma sürecinde alegori ve sembollerle aktarılmasına ilişkin olarak K4'ün görüşü; *"Ben bunu sanatsal yaratım sürecimde aslında birçok sanatçıya has olduğunu düşünüyorum. Tabi ki, herkes bunu böyle yapıyor, herkeste mutlaka otobiyografik bir dürtü vardır gibi bir şey demek istemiyorum ama bunun bir parça olsun hemen hemen her sanat eserinde olduğunu düşünüyorum. Sonuçta sanat öznel bir alan. En geniş perspektifte böyle bir şey var baktığımızda. Bu anlamda sanırım, belki semboller, nesnelere indirgemek, nesneleri sembolleştirmek diyebiliriz benim sanatsal pratiğimdeki yaklaşımım. Ama onun dışında çok fazla alegori ve sembollere ilişkin uygulamalar yapmadığımı düşünüyorum açıkçası."* K4'ün açıklamasından, otobiyografik verileri sanatsal uygulamaya aktarmada alegori ve sembollere dönüştürdüğü görülmektedir. Bu bağlamda eserleri düşünüldüğünde ise, geçmişini bir nesne olan fotoğrafa indirgeyerek, geçmişin sembolü olarak fotoğrafı kullanması ve bunu parçalayarak yok etmesi bu duruma örnek verilebilmektedir.



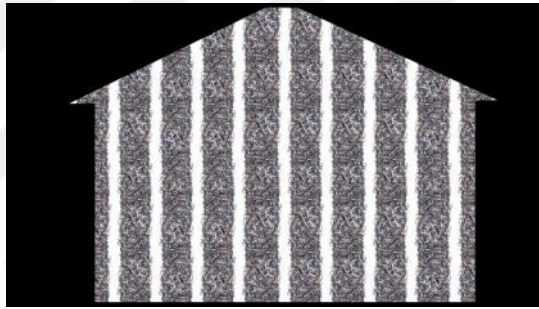
Şekil 95. K4, *Sığınak*. Çelik konstrüksiyon, aydinger, fotoğraf, folyo ayna, 80 x 105 x 225 cm, 2020.

K4, bu sanatsal uygulamada yine geçmişi, parçaladığı fotoğrafları kullanmıştır. Ancak bu uygulamada önemli olan bir ev şeklinin olması ve uygulamanın adının sığınak olmasıdır. Geçmişini parçalama dürtüsüyle ilişkili şekilde geçmişte yaşadığı eve karşı bir bilinçdışı durum olabileceği ya da geçmişini parçalayarak şu anda bir sığınacağı sığınak özlemi duyduğu düşünülebilmektedir. Uygulamanın, içinde ürkütücü bir etkinin bulunması, zeminde ayna ile sınırsız parçalanmışlığın izleyiciye hissettirilmesi durumu söz konusudur. K4 bu çalışmasıyla birlikte, açıklama olarak; *“Sığınak adlı çalışmada ev formunun dış yüzeyleri aydinger kağıtla, iç yüzeyleri -gerçekleştirildiği tarihe kadar çekilmiş olan- fotoğraf parçalarıyla, zemini ise folyo aynayla kaplanarak oluşturulmuştur. Gerçek bir aynaya göre daha bozuk bir görüntü yansıtan folyo aynanın yüzeyine düşen dalgalı görüntü kişinin kendi geçmişinin/yaşamının bir yüzeye indirgenmesi şeklinde düşünülmüştür”*. Bu dalgalı ve bozuk görüntü oluşturma düşüncesi, K4’ün geçmişinde bozuk ve dalgalı giden bir durum olması ve izleyiciye de kendisiyle özdeşleşim kurabilmesi açısından dolayı olarak bunu verme çabası olabileceği düşüncesini akıllara getirmektedir. Ayrıca, sembolik ev formu görüntüsü, aynı zamanda bir mezar ya da tabut izlenimi de vermektedir. İlişkisel olarak düşünüldüğünde tabutun içinde yer alan ayna, sonsuzluğa gönderme olarak okunabilmektedir.

Yine K4, aşağıdaki uygulamasında da, bir ev sembolü ortaya koymuş, parçaladığı geçmişinden fotoğraflarla parçalı bir yapı oluşturarak ‘Eve Dönüş, bir uyku hali...’ adını vermiştir. K4, gönderdiği eser açıklamasında ise, bu uygulamasıyla ilgili; *“Burada ev formu üzerinden günümüzde dışa dönük bir hal alarak yüzeyselleşen yaşam biçimlerinin oluşturduğu tekinsizlik vurgulanmaya çalışılmıştır”* şeklinde açıklama yapmaktadır. Bu

durum Freud'un tekinsizlik kavramını ve Bourgeois'in ev kadın çizimlerindeki tekinsizlikle ilişkisini hatırlatmaktadır.

Freud 1919 yılında bir makalesinde tekinsiz anlamına gelen 'unheimlich' kavramını 'heimlich kavramının zıttı olarak kullanmıştır. Heimlich, ev, eve ait olan anlamındadır. Bu nedenle bilinen, tanıdık ve tekindir. Ancak kavramın aynı zamanda gizli, yasak, töredışı gibi anlamları da bulunmaktadır. Bu bağlamda Freud, tekinsiz kavramını bilinen, tanıdık olan ancak derinlerde bastırılmış olandan kaynaklı korku ve rahatsızlık olduğunu belirtmektedir. Tekinsizlik, bastırılmış olanın bize yabancılaşmasıyla başlamakta ve yabancılaşmış olanla yüz yüze gelme korkusudur. Ev annenin korumasıyla ve bakımıyla özdeşleştiği için güvenilir yeri simgelemektedir (Öztürk, 2018). Ancak K4'ün kişisel hafızasında olanlarla bu anıları parçalama dürtüsüyle ev biçimini oluşturması, belki de bastırılmış olanın yeniden açığa çıkması olarak düşünülebilmektedir.



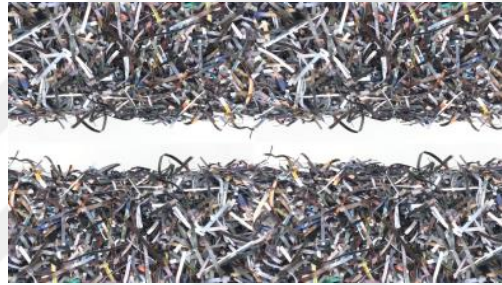
Şekil 96. K4, 2019, Eve Dönüş, bir uyku hali.. Video-loop.

K4, Otobiyografik sanatsal uygulamalarında bedensel (bedenin psikolojik algısına ilişkin) bir sorgulama olduğundan bahsetmekte ve şunları eklemektedir; *“dört kapı bir oda adlı işten bahsedebiliriz. Bu çalışmada izleyici içeriye girmek durumunda bırakılıyor oradaki sesi duyabilmek için ve bir şekilde bedeni kapalı duvarlar ardına aldığımızda orada aslında duyulan tüm kelimeler, bir taraftan doğu diyor, bir taraftan batı diyor bir taraftan yap diyor, bir taraftan yapma diyor. Bunlar gündelik hayatta bedenimizin, hareket halindeyken maruz kaldığı, duyduğu, bir şekilde bilinçaltında kaldığı, bu anlamda bir bedenle ilişkilenmeden bahsediyorum”*. Bu bağlamda, hem bedenin sanatsal uygulamadaki dar alana girerek sıkışması hissi, hem de ses ile bu sıkışmışlık hissine kültürel etkilerin de dahil olması, bedensel bir sorgulama alanı oluşturulduğu düşüncesini desteklemektedir.

K4, otobiyografik sanatsal uygulamalarında anılarını sanatsal yaratılarına aktarırken aktarmaktan kaçındığı (direnc gösterdiği) anılarının olmadığını belirtmektedir. Bu durum, K4'ün geçmişi yok etme düşüncesiyle birlikte düşünüldüğünde, geçmişi sanatsal uygulamayla izleyiciye sunmak yerine, parçalayarak bu parçalanmışlığı sunması, direnc

göstermesini engellemektedir. K4'ün aslında bu parçalama eylemi de aslında bir direnç gösterme durumu olarak okunabilmektedir.

K4, otobiyografik sanatsal uygulamada, içeriksel bağlamda, benlik parçalanmasına ilişkin şu açıklamayı yapmaktadır; *“Birebir hedef bu olmasa da, belleğin izdüşümü adlı çalışmadan bahsedile bilinir. Çünkü orada fotoğrafları, benliği oluşturan birer kanıt olarak görürken onları yok etme eylemi var. Belki bu açıdan yine o birbiriyle paslaşan, arta kalanlar, hafızanın deposu gibi çalışmalardan bahsedilebilir”*. K4'ün açıklaması, kendi benliğine yönelik bir parçalama dürtüsünün olduğunu ortaya koymaktadır. Bu durum id'den gelen dürtülerle alakalı olmayla birlikte, aşağıda görülen uygulamanın isimlendirmesiyle, sanki geçmişin parçalanmasıyla nefes alınacağı düşüncesi izleyicide oluşmaktadır.



Şekil 97. K4, 2019, *Nefes*. Video-loop. (ekran görüntüsü).

Otobiyografik sanatsal uygulamada travmatik deneyimlerinin öne çıktığını düşünmediğini belirtmektedir. Otobiyografik sanatsal uygulamada kişisel anılarını nesne olarak ele aldığını belirtmektedir. Bu geçmişi nesneleştirme durumu, nesneye çevirip parçalama durumudur ve yine Freud'un yüceltme kavramıyla ilişkilidir. Geçmişe dönüp anıları somut olarak parçalama ya da geçmiş anılarla alakalı herhangi şeyi parçalama edimi mümkün olmayacağı için, sanatsal uygulamaya yüceltme uygulayarak bunu meşru hale getirme durumu olduğu akıllara gelmektedir.

K4, otobiyografik sanatsal uygulamalarında bir ebeveyn otoritesine ilişkin bir durumunun olmadığını, ancak *“bize öğretilen gerçekler bağlamında, toplumsal otoriteden bahsedilebilir belki”* şeklinde bir cevap vermektedir. Yine K4'ün cevabından toplumsal otorite kavramına bir ebeveyn ilişkilendirmesi yapması durumu gözlemlenmektedir. Buradan yola çıkarak, toplumsal otorite kavramına ebeveyn rolü yüklemesi, ebeveynlerden birinde bir otorite durumunun bilinçdışında olup olmadığını düşündürmektedir.

K4, otobiyografik sanatsal uygulama aracılığıyla izleyicinin de ruhsal bir birleşme yaşadığını düşünüp düşünmediğine ilişkin olarak; *“Bilmiyorum. Ben de cevabını merak ediyorum. Aslında şöyle evet olabilir. Çünkü zaten, şimdi otobiyografiye baktığımızda,*

izleyici perspektifinden baktığımızda, otobiyografiyi bugün nereye koyduğumuz da çok alakalı olmakla birlikte, zaten aslında izleyicinin de benimle aynı ruhsal birleşmeyi yaşaması için kendi imgeme pek yer vermiyorum mesela çalışmalarda kendi imgemin olmayışı, işte yine az önce örneklediğim, belleğin iz düşümünde, izleyicinin kendi ruhsal yüzleşmesini yaşamasına referans vermek aslında, ona hissettirecek, referans verecek ufak doneler koymak diyebiliriz aslında çalışma pratiğime”

Otobiyografik sanatsal üretimlerinde, öz-yaşamına dair hangi dönemin öne çıktığına ilişkin K4, *“Öyle bir şeyim yok, dediğim gibi genel olarak otobiyografiyi en destekleyici şey olarak fotoğrafları nesne ediyorum. Bu anlamda bebeklikten bugüne deyince tüm yaşamım oluyor galiba”* şeklinde cevap vermektedir.

Sanatsal yaratma sürecinde otobiyografisine yöneldiğinde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma (perserasyon) yaşadığını belirten K4, şunları eklemektedir; *“fotoğraflar benim için bence öyleydi. Devamında vazgeçemediğim, benim için otoportreyi işaret eden bir araç haline geldi fotoğraflar. O yüzden uzunca bir süre fotoğraflarla çalıştım. Şimdi çalışmıyorum, uzaklaştım ama ona öyle bakabiliriz.*

K4, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, anı belleğine ya da benliğine dair verileri, izleyiciye *“Dolaylı olarak vermeyi tercih ederim ki izleyici kendisine de orada bir yer bulabilsin”* şeklinde cevap vermektedir. K4’ün genel tutumu geçmişini alıp gizleme şeklinde ilerlemekte, bu bağlamda da dolaylı olarak uygulamada geçmişini izleyiciye sunmaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamada günlük yaşam pratiklerini yansıtırma durumu bulunduğunu belirterek şunları eklemektedir; *“Bu çalışmaları, örneğin, belleğin iz düşümü, bunu yapmaya başladığımda, devamında günlük birer eylem olarak ama aslında bu günlük bir sanatsal pratik diyebiliriz. Günlük yaşam pratiğinden sanki biraz daha ayırtılabileceğimiz bir şey ama her gün düzenli olarak el yapımı kağıt üretmeye başladım ben o fotoğraflardan, kalıntılardan ve bunları da arta kalanlar olarak tekrar düzenleme yapmıştım. Bunu bir tür günlük eylem pratiği olarak döktüm aslında”*

Yüksek Lisans eğitimini Güzel Sanatlar Fakültesinde yeni tamamlamış olan gönüllü katılımcı K5, sanatsal uygulamalarında çağdaş çeşitliliğin yoğun görüldüğü ve içerik bakımından otobiyografik alt anlamlara sahip üretimler yapmaktadır. K5, otobiyografik sanatsal uygulama ortaya koyma nedenlerini; *“Kadın olmam diye düşünüyorum ben, bedenle uğraşmamın sebebi de kadın olmamdan dolayı sonuç buluyor. Hem de kişisel tarihimi işlemek keyif veriyor. Bedenimle olan bağlantımdan dolayı da otobiyografik bir işlem sürecinde olabilirim yani benim hikayelerim benim hatıralarım, bunlar bence beni*

otobiyografik meseleleri işlemeye itiyor diyebilirim” şeklinde açıklamaktadır. Bu açıklamadan, K5’in Feminist yaklaşımla eserler ortaya koymuş olabileceği düşüncesi oluşmaktadır.

K5, otobiyografik sanatsal uygulamalarında benlik aktarımında kişisel geçmişe (öznel tarihe) yönelme konusunda; *“Nasıl açıklayabilirim bilmiyorum da ama yani çok ailesel bir bağ sanırım. Yani işte bu normlar, öğretilmiş şeyler. Kadın nasıl olunur, erkek nasıl olunur gibi kalıpsal şeylerden rahatsız olduğum için ve bunu da kendim babamdan da gördüğüm için buna karşı bir eylem gibi çıkıyor işlerim”* açıklama yapmaktadır. Bu açıklamadan, K5’in cinsiyet olgularına ilişkin rahatsız olduğu bir takım durumların olması, geçmiş yaşantısında babasının muhtemelen baskı uygulamasının izlerinin ve buna tepkisinin sanatsal üretimlerinde yer aldığı düşünülmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında, geçmişin ve benliğin kaynak olarak alınmasının sanatsal yaratıcılığına etkileri ile ilgili K5; *“Bence etkileri çok güzel çünkü yani sanat kendi başına var olamaz, sanatçısıyla var olabilir ve sanatçıyla kendi işi sanatta birbirlerini göstermeli, mesela imzayla sanatçı tanımamalıydın sen, sanatçının fırçasıyla ya da yaptığı herhangi hareketle, bir şeyle bunu K5 (kendi ismini belirtmektedir) yaptı demeli izleyici bence, bu da bence güzel bir şey çünkü sen de sanatın bir parçası oluyorsun, sanat eserinin bir parçası oluyorsun. Çok daha duygusal böyle”* şeklinde açıklama yapmaktadır. Bu bağlamda, K5’in otobiyografik ifadeye dayalı uygulamalar üretmesinin olumlu katkısının olduğu ve kendisinden bir şeylerin uygulamaya aktarılmasının bir bütünlük sağladığı düşüncesine sahip olduğu düşünülebilmektedir.

K5, otobiyografik sanatsal uygulamalarını biçim ve mekan algısını öznel tavır açısından; *“Mesela bu rahim enstalasyonum, buna çok uygun bir örnek olabilir. Çok öznel bir işti, izleyici sanki bana ait olan bir rahime giriyormuş gibiydi, aynı zamanda da mekana tamamen yayılan bir işti, içeri girebiliyorsun, dışarı çıkabiliyorsun, eserin her tarafını elleyebiliyorsun bir kere eserin içinde yatabiliyorsun. Bunu söyleyebilirim bir de homojenius olan heykellerim, 2017-2018 yıllarında yapılan heykeller, daha çok enstalasyon diyebiliriz onlara, çünkü mekana yayılan ve izleyiciyi de içine alan bir işti. İnteraktif olmayı seviyorum ben izleyiciyle, bu bedenlerin ellenmesine izin veriyordum izleyicinin. Çünkü biz de aslında iktidar tarafından, toplum, dil tarafından sürekli soyut olarak elleniyoruz ve sürekli kalıp olarak bir nesne haline geliyoruz. Benim heykellerim de, beden olan heykellerim, homojenius aslında izleyici de aynı bizim ve kendimizin yaşadığı problemi benim heykellerime de yaşatabiliyordu. Onu mekanın her tarafına alıp atabilirdi, bedeni alıp diğer tarafa götürebilirdi veya onu kaldırıp onunla fotoğraf çekilebilirdi veya bedenlerin üstüne*

yatabilirdi, kendisi de o bedenlerin bir parçası gibi olabilirdi.” K5 sanatsal uygulamalarında biçim ve mekan bakımından öznel tavrını ortaya koyduğu açıklamalarından tespit edilmiştir.



Şekil 98. K5, Rahim,

K5 öncelikle bahsettiği rahim adlı uygulamasıyla ilgili olarak şu açıklamayı iletmiştir; *“Rahim bilinmeyen bir alandır. Ne ölüm ne de doğumdur. Darlığı insanı sıkabilir, dışarı çıkma isteği ile boğabilir. Fakat daha sonra da beden, yaşam sürecinde geri dönme isteği ile karşı karşıya kalır. İçine giren kişi ile tamamlanan rahim, doğal bir ritüel bölgesidir. İnsanın aidiyetsizlik korkusu ile oluşturduğu kalkan devre dışı bırakılarak kişinin kendi çıplak benliği ile baş başa bırakılır”*. K5’in bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere, rahimi bir başlangıç olarak ya da son olarak görmemekte, bu durum ise Otto Rank’ın doğum travması ve ölüm korkusu düşüncelerini akıllara getirmektedir. Rank, anne karnında bebeğin korunduğu ve beslendiği alandan doğumla ayrılmasını, bireyin yaşadığı ilk travma olarak değerlendirmektedir. K5 ise bunun tam tersi bir düşüncelyi, sıkılma ve dışarı çıkma isteği olarak dile getirmektedir. Ancak, sonrasında bireyin geri dönme isteği içerisinde olduğunu belirttiği düşüncesi, onun toplumsal sıkışmışlık hissinden ya da oedipus kompleksi döneminde yaşamış olabileceği bir takım problemlerden ötürü en başa, anne rahmine dönme arzusu güttüğünü düşündürmektedir. Buna ek olarak, K5 ‘Rahim’ çalışmasında sembolik olarak kendi rahmini betimlediği düşünülmekte, ‘içine giren kişi ile tamamlanır’ sözlerini söyleyerek rahminde bir eksiklik olduğunu bilinçdışından ortaya koyduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda, K5’in fallus yoksunluğu çektiği düşüncesi akıllara gelmektedir.



Şekil 99. K5, Homogeneous 205x257x70 cm Amerikan bezi içinde elyaf ve işleme 2017-2018

K5, bu uygulamada ise toplumsal normlardan rahatsızlığından bahsetmekte ve kendi eseriyle özdeşleşim yaşayarak hem izleyicinin esere dahil olmasıyla rahatsızlık durumunu anlatmakta, hem de izleyicinin de eserle özdeşleşim kurarak kendisini anlamasını beklediği düşünülmektedir. Figürlerin çıplak kadınlar şeklinde olması ve özellikle göğüs ve genital bölgelerine vurgu yapılması, K5'in kadın olma durumu ile ilgili psişesinde cinsel bir durumun olduğunu düşündürmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamada belgeleyici (geçmişin kaydedilmesi) bir unsur olduğunu belirten K5, şu açıklamaları yapmaktadır; *“Evet, yani kesinlikle var çünkü zaten sanatta tarihi tamamlayacak bir şey, o yüzden sadece bazı uygulamalarımnda değil tüm uygulamalarımnda var, çoğu sanatçının bence öyledir diye düşünüyorum”*. K5, kendi otobiyografik yaşamını, eserleriyle belgelediğini belirtmektedir. K5, kültürel ve sosyal olayların etkisiyle sanatın tarihsel bağlamda belge görevi gördüğünü, kendi sanatı özelinde de bu durumun olduğu düşündüğünü hissettirmektedir.

K5, otobiyografik sanatsal uygulamaların tümünde bilinçdışına ait olduğunu düşündüğü olguların olduğunu belirtmekte ve şu sözlerle devam etmektedir; *“Bazen iplerimin kendi kendisine çıkmasına izin veriyorum çünkü kalıba girdiğim zaman geriliyorum ve o gerginlikten dolayı üretemiyorum. O yüzden bazen malzeme benim ne yapacağıma karar verebiliyor. Önemli bir şey bilinçdışı, sevdiğim de bir kavramdır. Baskılarım var, baskılarımda bir küçük hikâye oluşmuştu, oturan seri, kucak serisi ve gece. Burada böyle bir hikâye gibi bir şey vardı, daha karanlıkta, daha rahatsız edici bir ortamda. Bunlar örnek olabilir. Gecenin sonuna yolculuk da aslında buna örnek olabilir çünkü hem kitaptan alıntılanarak bir absürtlük içeriği var, hem de aynı zamanda bilinçdışına ait lekeler formlar var diyebiliriz. Aslında hepsinde var. Daha uzun düşündüğümde ve bakınca performansımnda var. İlk performansımnda, X performansı, 2019'daki. Orada bilinçdışının olmasının sebebi benim hayvan gibi hareketlerde bulunmam. Bu performans bir saatlik bir performans, kapalı bir alanda bir saat boyunca performans gerçekleştiriyorum ama bu performanstan önce de iki haftalık bir oruç tuttum, arzu orucu. Birçok arzusal şeyleri yapmadım ve beni nasıl hayvana dönüştürebilirimin çalışmasıydı bu. Bu yüzden bilinçdışımız arzuların nesnesi, arzuların alanı olduğu için bu performans en iyi örnek olabilir diye düşünüyorum bilinçdışıyla ilgili”*. K5, ortaya koyduğu açıklamalarla, id'den gelen dürtülerle hareket ettiğini, hatta bilinçdışını ortaya çıkarıp id merkezli hareketi ortaya çıkaran performanslar ortaya koymaya çalıştığı düşünülebilmektedir.



Şekil 100. K5, X Performansı Video Kaydı, 2019.

K5, Otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki sanat motivasyonu ve sanatsal yaratma sürecine ilişkin görüşlerini şu şekilde açıklamaktadır; *“Arzu en büyük şeyim diyebilirim, içgüdülerim, arzularım beni buna itiyor. Bir doğum gerçekleştirmek istiyorum sürekli olarak aslında, o yüzden bunu da bu şekilde açıklayabilirim”*. Bu bağlamda, K5’in otobiyografik sanatsal uygulamalarında motivasyonunu arzularının, güdülerinin ve yaratma dürtüsünün oluşturduğu tespit edilmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında, kişisel belleğinin, sanatsal yaratma sürecinde alegori ve sembollerle aktarılmasına ilişkin K5, *“Ona örnek olabilecek çok iyi bir iş var. Aslında sembol çok kullanmıyordum, 2018 ile 2020 arasında, semboller çünkü çok dini ve kültürel şeyler, bunların hepsinin içinde kültür ve dil barınıyor. Ben işlerimde öncesinde dilsizliğe ve kültürsüzlüğe gitmeye çalışıyordum. Mesela birisi başka birisinin işini gördüğünde, Türk sanatçı ya da Ukrayna’lı sanatçı değil de, sadece bir sanatçı, kadın da değil düz bir sanatçı, hiçbir şekilliliğin altında olmayan bir sanatçı olarak ilerliyordum öncesinde. Sonrasında geçen sene, ‘Ala’ işi, böyle Ukrayna mitine ait bir şey, daha doğrusu Sovyet mitine ait bir şey, anneannem, anneannemim annesi, daha doğrusu büyük annem, ben çok küçükken anlatırdı. Ben de onu ölümsüzleştirmek için çok devasa bir alana, kamusal alana yerleştirmiştim ve altında da haç ve semboller var, Ukrayna’ya ait semboller var ve en aşağısında da onlar çok görünmüyor ama benim çocukluğuma ait semboller var. Ne bileyim inek sağıyorduk, inek var. Evin kırık yeri var, gittiğimiz arazi var. Bu sembolleri burada kullanmaya başladım çünkü öncesinde kültürsüzlüğe giderken şimdi bana aslında bana, çift kültürlü olmama karşı bir barış gerçekleştirdim. Öncesinde hiçbir yere ait hissetmiyordum kendimi ne Ukrayna’ya ne Türkiye, daha sonra hem Ukrayna hem de Türkiye’ye karşı daha fazla bir şey barınmaya başladı benim açımdan. Bundan dolayı da, bunları işlemeye başladım çünkü aslında yeni bir kültür, yeni bir ulus yaratma sürecine girdim bunu fark edince. Kültürlerdeki sembollerde aslında keyif verici ve sanatın istediği şeyler. Sanat nesnesinin isteyebileceği nesneler. Bu yüzden de semboller kullanım aracım olarak gerçekleşti ama çok değil. Birkaç yerde, belki kelimeler var beni oluşturanda da hiç sembole*

ait yok ama çok sembolik, çok Ukrayna'ya ait şeyler, nesneler var ve Türkiye'ye ait de Mevlana'nın sürekli dönmesi var, buna sembol diyemeyiz ama sembolik bir şey, sembolleşmiş bir şey diyebiliriz”.



Şekil 101. K5, ALA, Çıta, Demir, ip, Kumaş, Naylon, Köpük, 5 metre, 2021

K5, işlerinde dilsizliğe ve kültürsüzlüğe gitmeye çalıştığı bir dönem olduğunu belirtmektedir. Bu durum, Lacan'ın insan psişesini dilsel olarak biçimlenmesi ve dil üstünden oluşarak, yine bu dil üstünden analiz edilmesi düşüncelerini akıllara getirmektedir. Bu bağlamda, K5'in bu dilsizleşme arzusu, kendi psişesini oluşturan dilsel ve kültür olgularını reddederek kendi benliğini yeniden biçimlendirme arzusu olabilir. Ancak, K5 daha sonra hem kökeni olan Ukrayna kültürünü hem de içinde büyüdüğü Türk kültürünün olgularını kullanarak sanatsal uygulamalar ortaya koyduğunu belirtmektedir. Bu durum, K5'in dilsiz ve kültürsüzlüğe gitme çabalarının sonucunu alamadığı ve ortak kültür olgularıyla kendi benliğini kabul ederek bir ortak kültür oluşturarak bunu sanatsal uygulamalarına aktarma yoluna girdiği düşüncelerini ortaya çıkarmaktadır.



Şekil 102. K5, Kelimeler Var Beni Oluşturan, Kumaş, iplik, boncuk, 14 dakikalık performans 2021

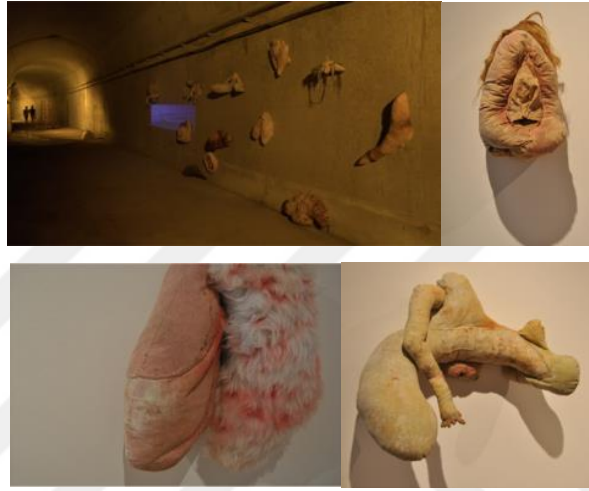
K5, otobiyografik sanatsal uygulamalarında bedensel (bedenin psikolojik algısına ilişkin) sorgulamalarda bulunduğunu belirtmekte ve şunları eklemektedir; *“beden çok trajik bir alan aslında. Sadece kadın için değil, erkek için de böyle. Yani beden sürekli olarak bir*

zorlama içinde yaşıyor, zaten sıkışık bir yerde ruhun, kısıtlı bir alanda ruhun ve üstüne bu kısıtlı alanda ruhu ve bedeni daha da kısıtlıyorlar işte. Dediğim gibi en başta, nasıl kadın olunur, nasıl erkek olunur. Fallus üzerinden kadın geri plana atılıp erkek ön plana atılıyor ama işte erkek çocukluğunda çok fazla dramaya tanık oluyor. Çünkü ona da çok büyük bir baskı var, çok büyük bir tahakküm var. Nasıl erkek olunacağını ona öğretiyorlar ve eğer erkek olamazsa toplumun istediği şekilde olamazsa bu sefer simgesel düzene giremiyor ve dışlanmış oluyor. Beden sürekli bir yara alıyor aslında görülmeden yani, nesnel olarak bir yarayı görmeden sürekli yaralanıyor. Bundan dolayı sanatın bir diğer güzel tarafı da, trajediyi işler sanat aslında. Yani güzeli işleyen tabi ki de var ama trajedik olan her zaman daha ilginç gelir bana. Çünkü anlatmaya çalıştığım bir şey varsa bu çok mutlu olunabilecek bir şey değildir belki. Bu yüzden de buna böyle cevap verebilirim. Bedenin çok travmatik bir yaraya sahip olduğu için benim işlerimde travma, hadisesi üzerinden ilerlediği için bu şekilde cevap verebilirim” şeklinde açıklamaktadır.

K5’in açıklamalarından toplumsal cinsiyet dayatmalarıyla ilgili kendi psişesinde bir takım sorunlara sahip olduğu düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda daha önce de düşünülen fallus yoksunluğu durumunun K5’de bir takım problemlere yol açmış olabileceği, kendisinin de belirttiği gibi simgesel düzene geçişte problemler yaşamış olabileceği düşünülmektedir. K5’de kendi bedeni üstünden oluşan bir travmanın psişesinde yer alması kuvvetle muhtemeldir. Bu bağlamda kendi ruhunu, bedeninin içerisinde sıkışmış hissetmektedir. K5, ayrıca otobiyografik sanatsal uygulamalarında anıları sanatsal yaratısına aktarırken aktarmaktan kaçındığı (direnc gösterdiği) anılarının çok fazla olduğunu belirtmektedir. Bu durum, id baskın dürtülerle hareket ediyor gibi görünse de, kimi zaman sanatsal yaratılarında süperegodan gelen ahlaki dürtülerin de K5’i yönlendirdiği düşüncesini akıllara getirmektedir.

K5, otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki, içeriksel bağlamda benlik parçalanmasına ilişkin olgulara dair; “Aslında işlerimin hepsi birbiriyle bağlantılı olduğu için hepsinde benlik kırılması var. Çünkü benlik dediğimiz şey de çok kaygan bir zeminde, neye benlik diyoruz, gerçek olan benlik mi, yoksa bize öğretilmiş olan benlik mi? Nesnel olarak bir yansıma olabilir belki, çünkü işlerimin bazılarında mesela, ‘Akabe’ serisinde veya ‘Tahayyül’ serisinde ve ‘Ölü Hal’ serisinde bedenin deforme oluşunu hatta yaratığa dönüşüşünü, değişik bir habitat içerisinde yaşayan bir yaratığa dönüştüğünü görüyoruz o işlerde. Bunlar aslında benim benliğimin ne kadar parçalandığını gösteriyor çünkü ‘Akabe’ serisi 2021, ‘Homojenius’ serisi ise 2018, o zaman daha tam hissediyorken, daha bedensel olarak tam hissediyorken, bedensel olarak dediğim bana öğretilmiş olan bir kimlikle

ilerliyorken aslında o anlamda tam, negatif anlamda tam hissediyorken, 2021’de çoklu bir kimliğim oluşabildi aslında, yaptığım üretimler de mesela ben feminist bir sanatçıyım diyerek ilerlemiyorum. Çoğu insan feminist sanatçı diyor ama ben böyle bir tanıma girmek istemiyorum. Gene bir tanıma girmiş, gene bir kimlik oluşturmuş oluyorum aslında, o yüzden kadın sanatçı, Ukraynalı sanatçı vesaire denmesini çok sevmem. Ama yine bazı insanlar bunu sevdiği için, bu kalıpları orada burada böyle diyebiliyorlar” şeklinde bir açıklama yapmaktadır.



Şekil 103. K5, Akabe Serisi / 2021

K5’in yaşadığı fallus yoksunluğundan dolayı bir benlik parçalanması yaşadığı ve kendisine dayatılan benlik ya da benlikleri kabul etmeme girişiminde olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda, K5’in kadın sanatçı, feminist sanatçı gibi kendisine yüklenmeye çalışılan benlikleri kabul etmediği görülmektedir. Sanatsal uygulamalarında da bu durum kendisini göstermekte, deformasyona uğramış penis ve vajina betimlemeleri (Akabe Serisinde) ve hatta bu iki olgunun birleşiminden oluşan biçimler (Tahayyül uygulamasında) kendisini göstermektedir. Bu durum K5’in fallus yoksunluğunun ötesinde bir cinsel kimliksizlik arzusuna sahip olabileceğini düşündürmektedir.



Şekil 104. K5, Tahayyül, Kumaş, Elyaf, Karışık teknik 70x150x50cm

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında travmatik deneyimlerinin öne çıktığını belirten K5, şu şekilde açıklamaktadır; *“travma hadisesi olduğu bariz benim işlerimde, Louise Bourgeois da otobiyografik bir sanatçıdır. Mesela babanın ölümü işi vardı. O çok bariz bir şekilde travmatikti, bedenleri mesela o kadar travmatik görünmüyor ama babanın ölümü çok büyük bir şeydir. Benim de iktidar işim travmatik olarak ele alınabilir. Bu iktidar işini 2021 de üretmişim. Bir günde, tam bir gün de değil yarım günde filan üretmişim. Çünkü çok sinirli ve şiddetliydim, ben bunu nasıl atabilirim dedim ve bunu pozitif yönde aktarmak istedim ve iktidar işi çıktı”*.



Şekil 105. K5, İktidar, Kumaş, Elyaf, Karışık Teknik, 50,80,20cm, 2020

K5, otobiyografik sanatsal uygulamalarında kişisel anılarına ilişkin unsurların bulunduğunu belirtmekte ve şu açıklamaları yapmaktadır; *“bulunuyor ama çok fazla gösterdiğim işler olmuyor onlar. Yani mesela birkaç tane var portfolyomda, ‘Stairway to Heaven’ işinde mesela, zaten işin ismi benim anılarımda olan, anılarıma ilişkin olan bir işti. Aynı şekilde ‘Yusufçuk Avcım’ da bu seri büyük ihtimalle anılarımla alakalı bir serilerimdi. Sen sana anlatılanı hatırlıyorsun videosu oluşturmuştuk orada da anılar üzerinden gidiyorduk. Son zamanlarda işlediğim bir şey anılarım evet”*



Şekil 106. K5, Stairway To Heaven (sol), 2020/ **Şekil 107.** K5, Yusufçuk Avcım, (sağ)

2020

K5, otobiyografik sanatsal uygulamalarında bir ebeveyn otoritesine ilişkin durumun aktarımının olduğunu belirtmekte ve şu açıklamayı yapmaktadır; *“babamın otoritesini ben pek görmedim ama annemin otoritesini gördüm. Annemin otoritesi pozitif olan yöndeydi. Babamın otoritesizliği, vurdum duymazlığı işlerimde görünüyor kesinlikle. Ama dikiş nakış pratiği, birazcık böyle, kadına ait olan şeyler aslında pozitif olarak anneden geliyor diyebilirim”*. K5’in belirttiği baba otoritesizliği ve ilgisizliği, oedipus kompleksinde bir takım eksiklikler yaşanmış olabileceğini düşündürmektedir. Bu bağlamda yukarıda ‘Rahim’ adlı uygulamada belirtilen anne rahmine dönüş arzusunu bu durum açıklıyor olabilir.

K5, otobiyografik sanatsal uygulamaları aracılığıyla izleyicinin de kendisiyle ruhsal bir birleşme yaşadığını düşündüğünü belirtmekte ve bu duruma örnek olarak; *“buna en uygun olabilecek isim rahim, mesela bir tane arkadaşım vardı Yusuf. Yusuf görme engelli ve rahimde yaklaşık altı saat yatıp bir şiir yazmıştı, ya da yazı yazmıştı, metin yazmıştı. Sonra dergide yayınlanmıştı. Onu çok fazla etkiledi, çünkü görme engelli olduğu için benim işimi hissedebilecek olmak, bir görme engelli her sanat eserini göremez, her sanat eserini hissedemez. Rahim ise tam hissedebileceği ve müthiş bir keyif yaşayabileceği bir işti. Bütün insanların yanında, herkes çok keyif alıp çok ruhsal bir birleşme yaşamıştı ama Yusuf en iyi örnek olabilecek kişi”*. K5’in örnek verdiği durumla ve genel anlamda tüm işlerinde bu durumun gerçekleştiğini belirtmesiyle, kendisinin bir psikik sağaltım yaşama durumunu ortaya koyduğu ve izleyicinin de kendisinden bir şeyler bularak kendisiyle özdeşleşim yaşama durumunu düşündüğü tespit edilmektedir.

Otobiyografik sanatsal üretimlerinde, öz-yaşamına dair özellikle öne çıkan döneme ilişkin K5, şu açıklamaları yapmaktadır; *“Aslında şu anda da yaşadığım için tüm hayatım buna dahil ama en büyük, en baskın olan yaşlar bu gördüğümüz işler nereden hangi yaş aralığından geliyor bu işler dersek, 5-10 arası diyebiliriz. O zamanlarda tam zorlandığım büyüme çağında diyebiliriz”*. Bu bağlamda, 5-10 yaş arası yine Freud’un en önem verdiği genital dönemi içine almakta ve oedipus kompleksini içerisine almaktadır. Erikson’a göre 5-10 yaş arası dönem ‘Girişimciliğe Karşı Suçluluk’ ‘Becerikliliğe Karşı Aşağılık Duygusu’ dönemini kapsamaktadır. Özellikle Girişimciliğe Karşı Suçluluk döneminin, K5’in sanatsal üretimlerinde öne çıktığı düşünülmektedir.

Çünkü bu dönem, egonun oluşumu, cinsiyetler arası farklar, hemcins ebeveynle rakip duygular ve bedene ilişkin rol alınan kalıplara ilişkin kalıpların girişimleri oluşmaktadır. Bu dönem katı kurallar koyulursa, çocuk kendi bedenine yönelik suçlulukla birlikte, insanlara yönelik korku hissedebilmektedir (Türkmen, 2019). Bu bağlamda K5’in bu

dönemde, oedipus kompleksine ilişkin, ego oluşumunda ve bedenine ilişkin bir takım sorunlar yaşamış olabileceği düşünülmektedir.

Becerikliliğe Karşı Aşağılık Duygusu dönemi, ergenlik dönemi öncesi sakin dönem yaşanmakta, akademik başarıya odaklanma, cinsel dürtüleri bastırma ve hemcinslerle vakit geçirme eğilimi görülmektedir. Bu dönem sağlıklı geçerse başarılı kimlik oluşumu sağlanmakta, ego önemli görevlerin tamamlayarak yetkinlik kazandığı duygusunu yaşamaktadır (Türkmen, 2019). K5'in yine bu dönemi aktarması, bu dönemde bir takım problemler yaşamış olabileceğini işaret etmekte ve bütünlüklü bir benlik duygusunu geliştiremediğini düşündürmektedir.

K5, sanatsal yaratma sürecinde otobiyografisine yöneldiğinde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma (perserasyon) yaşadığını belirtmekte ve şunları eklemektedir; *“aslında nesne olarak fallus unsurlar çok nesne olabiliyor. Çünkü bir kız çocuğu olarak doğduğum için anne tarafım değil ama baba tarafım mutsuz olmuştu ve bir çocuk için erkek olamama, penise sahip olamamak olarak düşünülüyordu fiktisel olarak. Ben de çocukluğum boyunca, hatta 20 yaşıma kadar çok erkeksiydim, kadınsılığımınla barışamıyordum. Daha doğrusu kadın olduğumu fark edemiyordum ve o zamana kadar da sürekli zaten cinsiyetsiz olarak tanıtmayı seviyorum da ama bir kadınısı tarafım da var ama fallus en büyük nesne olabilir. Aslında doğuma yarayan iki şey, vajina ve penis önemli unsurlar benim işlerimde”*. Bu açıklama, K5'in babası tarafından kendisine yönlendirilen fallus yoksunluğu suçlamasıyla bu duygunun geliştiğini, babasının ilgisizliğini ve oedipus kompleksini neden doğru şekilde tamamlayamadığını ortaya koyar gibidir. Bu durum K5'in sanatsal uygulamalarında da kendisini göstermekte ve fallus yoksunluğunu giderme eylemi olarak fallus nesnesi ortaya koymaya itmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında kişisel mitoslara dair metaforik kullanıma ilişkin K5, *“‘Ala’ zaten kişisel bir mitoloji değil ama çocukluğumda duyduğum ve ‘Ala’yla bağdaştırdığım bir mitoloji. Zaten şu anda İspanya’da olduğum süreçte de bir ay boyunca yapacağım çalışma yeni bir kültür oluşturmak, Türkiye, Ukrayna ve İspanya kültürünü karıştırarak, yeni kültürsüz, normsuz bir ulus oluşturacağım, burada kadın erkek yok benim oluşturacağım ulusta, doğru yanlış yok, dil yok diyebilirim yani, bu yüzden dil olmadığı için de unutulup giden bir ulus olacak. Dünya kaos ortamı olabilir ama büyük bir düzenle yönetiliyor. Bu yüzden de unutilan bir kültür olacak. O yüzden mitolojiler benim işlerimde fazlasıyla var”* şeklinde açıklama yapmaktadır. K5'in ortaya koyduğu sanatsal uygulamalarla, hem kültürel aktarım nesnesine dönüştürdüğü unsurları, hem de kişisel olarak oluşturduğu mitsel olguları ortaya koyduğu görülmektedir.

K5, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, anı belleğine ya da benliğine dair verileri, izleyiciye doğrudan sunmayı mı, yoksa dolaylı olarak vermeyi mi tercih ettiği konusunda; *“Dolaylı olarak seviyorum ama dolaylı olarak verdiğimi düşünmüyorum fakat ben üniversitedeyken, lisanstayken hocalarım direk olarak veriyorsun diyordu ama üniversite dörtte daha sert bir dilim vardı, renksel olarak da formlar olarak da, sonrasında iktidar işi de mesela çok net, bariz iktidar ismi var ve penis var ortada. Bazen direk vermeyi seviyorum. Sanırım hocalar da doğru söylüyor belki de direk veriyorum”* şeklinde açıklamaktadır. K5’in ortaya koyduğu uygulamalar da düşünüldüğünde, doğrudan verme eğilimiyle birlikte soyutlama eğilimleri görülmekte, kimi uygulamalarda ise uygulama isimleri ile doğrudan aktarıma neden olacak durum K5 tarafından oluşturulmaktadır. Bu durum, K5’in kendi duygu, düşünce ve benliğini izleyiciye aktarma ve izleyicinin kendisiyle özdeşleşim kurmasını arzulama durumunu ortaya koyduğu düşünülmektedir.

K5, otobiyografik sanatsal uygulamalarında günlük yaşam pratiklerini yansıtmaya durumunun bulunduğu bahsetmektedir. Ek olarak, Otobiyografik sanatsal uygulamalarının oluşturma ve biçimlendirme aşamasında yer alan psikolojik olgulara ilişkin *“Ruhsal şeyler çok fazla var bence, çünkü sanatın kendisi çok ruhsal, tinsel bir alan, tinsel bir meslek. O yüzden bu işim böyledir diyemem tüm işlerim öyle çünkü ailemi anlatıyorum veya kendimi anlatıyorum. Bu zaten ruhsal bir açılım ruhsal bir işleyiş”* şeklinde açıklamaları eklemektedir.



Şekil 108. K6, İsimsiz, 2020

Kendi yaşamından ve benliğinden yola çıkarak sanatsal uygulamalar ortaya koyan gönüllü katılımcı K6, Yüksek Lisans eğitimine devam etmektedir. K6, kendisini otobiyografik sanatsal uygulamalar ortaya koymaya iten nedenlerini; *“Kendimi tanıma ve hayatın anlamlarını aramayla başladı bende”* şeklinde açıklamaktadır. Bu açıklamadan, K6’nın kendisini ve benliği tanıdıkça bunu sanatsal üretime dönüştürdüğü düşünülmektedir.

K6, otobiyografik sanatsal uygulamalarında benlik aktarımında kişisel geçmişe (öznel tarihe) yönelme konusundaki düşüncelerini; *“Resim bölümünü okurken, yaptığım*

çalışmalarda zamanla çalışmalarım birike birike kendi çalışmalarımı, yaptığım resimleri analiz ettiğimde, kendim hakkında fikirler edindim. Yani bu bir psikanaliz gibi oldu resim benim için” şeklinde açıklamaktadır. Bu açıklamadan, K6’nın sanatsal üretimle bir bakıma sağaltım gerçekleştirdiği, kişisel anıları sanatsal uygulama ile aktarırken gerçekleşen sağaltımla bir bakıma iyileşme sağladığı düşüncesi oluşmaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında, geçmişi ve benliği kaynak olarak almanın sanatsal yaratıcılığına etkilerini K6; *“Ben çok soran ve sorgulayan bir insanım biraz fazla detaycıyım. Bunları araştırırken de bunları resimde de yaptığımda, fark ettiğim şey çok ayrıntıcı bir insan olduğum. Çalıştığım konular üzerine yaptığım tekniği de etkiliyordu mesela deri üzerine ve beden üzerine çalıştığımda, teknik olarak deriyi deri gibi işliyordum mesela 1 yıl-2 yıl süren çalışmalarım vardı katman katman, ayrıntılı”* şeklinde açıklamaktadır. K6’nın açıklamasından, otobiyografik sanatsal uygulama ortaya koymanın kendisini de keşfetmesine neden olduğu, bu bağlamda kendisini keşfettikçe sanatsal üretimlerine daha da yoğunlaşabildiği çıkarımı yapılabilmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamasında biçim ve mekan algısını öznel tavır açısından K6, *“Bedeni mekan olarak ele alıyorum aslında, kimliğin ve aidiyetin mekanı olarak beden”* şeklinde değerlendirmektedir. Bu açıklamadan, K6’nın psişesinde kimlik ve aidiyet konusunda bir takım olaylar olabileceği düşüncesini akıllara getirmektedir. Bedeni, kimlik ve aidiyetin metaforu olarak kullanmak, kendi bedeni üstünden gerçekleştirildiği için bu bağlamda K6’nın bir takım duygu durumları olabileceğini ortaya koyar niteliktedir.

K6, otobiyografik sanatsal uygulamalarında belgeleyici (geçmişin kaydedilmesi) olma durumuna ilişkin; *“leke adlı çalışmamda vardı mesela, aslında ben bu resmi yaptığımda, çok sonradan yaptığım bir resimdi. İlk yaptığım resimlerden değildi. Küçüklüğümde çekilmiş olan fotoğrafı gördüm ve o fotoğrafı resmedeyim dedim, ben leke üzerinde, iz üzerinde çalışıyordum. O fotoğrafı görüp çizmeye başladım ve onu çizerken anladım aslında ben öylesine bu konuyu işlemiyordum. Ben beden üzerine çalışıyorum, iz üzerine çalışıyorum, kimlik, aidiyet üzerine sorgularken, aslında benim geçmişte bir yerde bir şeyler varmış. Ben bunu resmettikten sonra fark ettim”. Bu durum K6’nın aslında bilinçdışına attığı bu durumu, farkında olmadan sanatsal üretimlerinde ortaya koyduğunu ve ancak bu fotoğrafı tekrar gördüğünde bu durumu anlamasıyla ilişkilidir. Bu konuda sanatsal uygulamanın açıklaması olarak K6 şu açıklamayı araştırma için iletmiştir;*

“Her şey küçük yaşta yüzümde beyaz lekelerin çıkmasıyla başladı. Annem götürülmedik doktor bırakmadı ama ilaçların etkisi olmadı. Annem beni üfürükçüye götürdü, üfürükçü iğneyle göz kapağının üstüne bir şeyler okudu ve tükürdü, onun o an tükürmesi

sanırım hayatım büyük travmalarından birisiydi! Sonra tabi tükürüğün etkisi olamayacağına göre bu sefer annem beni imam olan dayımın yanına götürdü, o da göz kapağının üzerine mürekkep sürdü ayet okudu ve annem ne kadar ağladıysam da o mürekkepli halimle okula gönderdi, tabi hocalarım arkadaşlarım şaşkın. Sonra yine geçmedi lekeler tabi. En son annem elimden tutup fotoğrafçıya götürdü, gözüm kapalı fotoğraf çekti Rusya'daki doktorlar da baksın görsün diye fotoğrafı Rusya'ya kamyon şoförüyle gönderdi". K6'nın yüzünde leke çıkması durumu ve olay örgüsü bilinçdışında olsa da, K6, leke konusunu önbilinçte saklamış ve sanatsal uygulamalarına konu haline getirmiştir.



Şekil 109. K6, Leke, 2020, Tuval Üzerine Baskı + Yağlı Boya, 41x29 cm

K6, otobiyografik sanatsal uygulamalarında bilinçdışına ait olduğunu düşündüğü olguların olduğunu belirtmekte ve şunları eklemektedir; *“özellikle yeni başladığımda oldu. Ben izler üzerine çalışıyordum, lekeler üzerine çalışıyordum ama neden çalıştığımı bilmiyordum”*. Yine burada da yukarıda yapılan tespitin doğruluğu K6 tarafından verdiği açıklamayla doğrulanmaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki sanat motivasyonu ve sanatsal yaratma sürecine ilişkin K6, *“aslında ben ilk resme başladığımda, küçüklükten resim yapan biri değildim. Harika yetenekli resimler yapan biri değildim. Hatta benim 8. Yıla kadar resim defterim yoktu ama bu benim fakir olmamdan filan değil. Benim abim de resim öğretmeni idi ama sekiz yıl atanmadı. Annem diyordu ki abin gibi sen de resim çizip atanamayacak mısın? Onun için resim almak benim de hiç içimden gelmezdi. Sonra resim bölümüne girdim ve bir şekilde başladım, annem de artık daha çok yakından ilgilenmeye başladı. Mesela annemle ortak sergi açacak kadar resimlerimiz var. Motivler ve değerler sanatsal motivasyonumda etkili”* K6'nın ebeveyn etkilerine karşı yaratma dürtüsünü ve yaratma cesaretini ortaya koyarak sanatsal üretimler yapmaya başladığı, kendisinin de belirttiği gibi motivlerin ve değerlerin sanatsal yaratmada motivasyonunu sağladığı tespit edilmiştir.

K6, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, kişisel belleğini, sanatsal yaratma sürecine alegori ve sembollerle aktarmadığını belirtmektedir. Otobiyografik sanatsal uygulamalarında bedensel (bedenin psikolojik algısına ilişkin) sorgulama ortaya koyduğunu

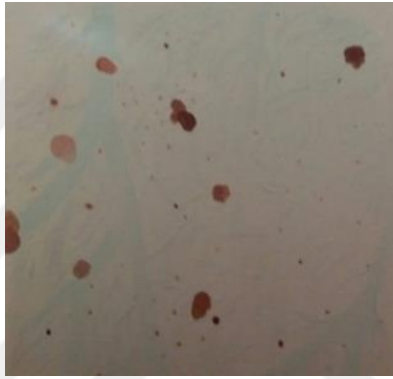
belirten K6, şunları eklemektedir; *“leke adlı çalışmamda var. Çevreden de, kalsız, sivilcesiz, lekesiz olmalıyız. Aslında yaptığım resimler de buna karşı bir tepki. Az önce belirttiğim annemle ortak çalışmalarımızda, annemle aynı yolda farklı bağlamlarda ilerliyoruz. Leke hayata dair bir izken anneme göre bir kusur. Kendi bedenim üstünden bedenin psikolojik algısına ilişkin bir sorgulama yaptığımı söyleyebiliriz”*. Burada K6, toplumsal olarak dayatılan güzellik anlayışının dışında olan sorununa ilişkin bir travması olduğunu hissettirmektedir. Muhtemelen toplumsal olarak ötekileştirilmeye maruz kalma durumu yaşamış, bu durum ise kendi benliğini oluştururken kusurlu bir benlik kodlaması yapmıştır. Lacan’ın dediği gibi, benliği oluşturan öteki’dir ve K6 öteki tarafından ötekileştirilmeyi yaşadığı için kendisinin kusurlu olduğunu o dönemde düşünmüş olabilir. Ek olarak, K6’nın annesinin de onu bu şekilde görmesi, benliğinin oluşmasında bir takım sıkıntılara neden olmuş olabilir. Ancak, K6, bu durumu olduğu gibi kabullenmiş ve sanatını bu durum için eleştiri haline getirmiştir.

K6, otobiyografik sanatsal uygulamalarında anılarını sanatsal yaratısına aktarırken aktarmaktan kaçındığı (direnc gösterdiği) anılarının olduğunu söylemekte ve şunları eklemektedir; *“ben direk göze parmak sokarak göstermek yerine sadece belli bir miktarda göstermek istiyorum. Çok soyutlaşmış bir şekilde de değil, orta yolu bulmaya çalışıyorum”*. K6, biçimsel anlamda gerçekçi bir biçim uygulasa da, açıklamalarından içeriği biraz gizlemeyi tercih ettiği düşünülmektedir. Bu durum, onun sanatsal uygulamayla sağaltım yaparken yine de süperegönün baskısının etkilerinde kaldığı düşüncesini akıllara getirmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında, içeriksel bağlamda, benlik parçalanmasına dair izlerin olduğunu belirten K6, şunları eklemektedir; *“bütün çalışmalarında var. Leke adlı çalışmamda da var, kimlik adlı çalışmamda da var. Leke adlı çalışmamda, eğer hikayeyi anlatmam gerekirse, benim gözümün arkasında küçük bir leke çıkması normal bir şeydi. Ama onun büyük bir sorun haline gelmesi, her Çarşamba gelip üfürükçünün tükürmesi, imamın üzerime okuması, doktorun verdiği ilaçların etkisinin olmaması, onun üzerine fotoğraf çekilip gözüm kapalı Rusya’ya kadar gönderilmesi. Aslında tam da hayata dair lekeler bizi biz yapıyor. Gözümüz gibi, burnumuz gibi”*

K6, otobiyografik sanatsal uygulamalarında travmatik deneyimlerinin öne çıktığını düşündüğünü belirtmekte ve buna örnek olarak *“leke çalışmamdan bahsedebiliriz”* demektedir. Otobiyografik sanatsal uygulamalarında kişisel anılarına ilişkin unsurlara ilişkin K6; *“Evet bulunmakta, ben babamı 5buçuk yaşında kaybettim. Ben onu hiç hatırlamıyorum ama sadece elini hatırlıyorum. Resme başladıktan bir süre sonra konu arayışına girdiğimde*

yaşlılık benleri çizmeye başlamıştım. Arada aklıma geliyordu eli” şeklinde açıklama yapmaktadır. Babasına ait el imgesinin zihninde canlanması, K6’nın bilinçdışına bu görüntüyü atmış olması ile ilişkili olabilir. Tıpkı Lacan’ın düşüncesinde erken çocukluk döneminde bireyin anneyi parçalı olarak algılaması gibi, K6’da babasının bir parçası olan elini ve üstündeki yaşlılık lekelerini hatırlamaktadır. Ayrıca, babasının elindeki lekeler ve yüzünde çıkan lekenin bilinçdışında ilişkiselliği de kurulmuş olabileceği düşünülmektedir. kendi travmatik leke anısı, babasının lekeli elini bilinçdışından önbilince çağırma durumu olabileceği düşünülmektedir. Bu ilişkisellelikle birlikte, K6’da bir lekeye ilişkin bir duyarlılık ve buna bağlı olarak sanatsal uygulamalarda bir motivasyona dönüşmüştür.



Şekil 110. K6, Babasının Elindeki Yaşlılık Lekeleri, 20x20

K6, otobiyografik sanatsal uygulamalarında ebeveyn otoritesine ilişkin şunları belirtmektedir; *“annem sekiz yıl resim defteri bile almadı. Hiç resim ben de istemedim, ben de almadım. Sonrasında abim beni resim bölümüne yazdırdı ve resim bölümü oku demişti o zaman. O zaman başladım ama ben felsefe bölümü de okumak istiyordum ama aslında resmin içinde felsefe de var. Onu sevmiştim. Abim de resim öğretmeni, abimin de etkisi var. Sonra annemle de çalışmalarımızı sürdürdük. Hem annemin hem abimin etkisi var. Annem de sanatsever olarak çıktı ben de öyle. Kimlik çalışmamda annemin zaten etkisi var manifestosunda da söylediğim gibi, benim kimlik adlı çalışmamda annem var. Annemin kimliği, daha önce teyzem doğmuş onun kimliğiymiş, daha sonra o teyzem vefat etmiş. Sonra başka bir teyzem doğmuş o kimlik o teyzeme verilmiş, para gitmesin filan diye. O teyzem de vefat etmiş. O kimlik üçüncü teyzem doğmuş, üçüncü teyzeme kalmış. Üçüncü teyzem de vefat etmiş. En sonda da annem ve annem aldı kimliği”. Özellikle anne otoritesinin varlığı ve K6’nın hayatına müdahalesi açıklamalardan anlaşılmaktadır. Annenin resim defteri bile almaması açıklaması özellikle K6’da derin bir iz bırakmış gibi görünmekte, hemen arkasından “hiç resim ben de istemedim” açıklaması ise bu otoritenin K6 tarafından kabul edilmiş olduğunu düşündürmektedir. Abisinin resim öğretmeni olması ve K6’nın bu yola*

girmesinin engellenmesi de K6'nın psişesinde belirli izlere neden olmuş olabilir. Ayrıca, Annesine ilişkin K6 'Kimlik' çalışmasını da, ebeveyn otoritesi ile ilgili görüş belirtirken açıklamaktadır.



Şekil 111. K6, IV. Fatma, tuval üzerine baskı ve keten tohum yağı, 35x50cm, 2021,

Bu bağlamda öncelikle K6'nın bu uygulaması ve ilgili açıklaması şu şekildedir; *“Sene 1941 hangi mevsim, hangi ay olduğunu bilmediğimiz bir gün I. Fatma teyzem doğuyor, çok geçmeden ölüyor. II. Fatma teyzem doğuyor ve I. Fatma teyzemin kimliği II. Fatma teyzeme kalıyor, II. Fatma teyzem de küçük yaşta ölüyor ve III. Fatma teyzem doğuyor II. Fatma teyzemin kimliği III. Fatma teyzeme kalıyor. III. Fatma teyzem de ölüyor ve IV. Fatma olan annem doğuyor. Bu anneme kalan kimliğinin resmi. Bizim kendimizi nasıl gördüğümüz ve toplum tarafından nasıl görüldüğümüz kimlik kavramıyla ilgiliyse: Fatma kimdi? Kimlik nedir? Kimliklerimiz bizi nasıl kılıyor? Gerçekten kimlik bir özellik, bir nitelik belirtisi midir? Birer özellik, birer nitelik gösteriyorsa aynı zamanda farklılıklar değil midir?”. Bu bağlamda, K6'nın annesinin kimlik sorunundan yola çıkarak ortaya koyduğu 'IV. Fatma' uygulamasını, otorite kavramıyla ilgili görüş bildirirken ele almıştır. Çünkü, annesinin kimlik sorunu, K6'nın resim bölümüyle ilişkilidir. K6'nın resim yapmasını engellemek için defter dahi almayan anne figürünün, şu an kendisiyle ortak sanatsal çalışmalar yürüttüğünü belirten K6 için, bu durum da bilinçdışında tıpkı annesinin kimlik değiştirmesi gibi bir durum olarak okunabilmektedir.*

K6, otobiyografik sanatsal uygulamaları aracılığıyla izleyicinin kendisiyle ruhsal bir birleşme yaşadığını düşündüğünü şu sözlerle açıklamaktadır; *“Ben bir şeyleri sembolize etmiyorum. Çok soyutlamıyorum da ama insanların gözüne parmak da sokmuyorum. Orta yolu bulmaya çalışıyorum ki, izleyiciler de bir anlam yüklesin, kendinden bir şey katsın. Bunu sadece iki şekilde yapıyorum, sadece resmederek değil, resmin boyutu da giriyor. Bu da psikolojik olarak etkiliyor. Nerede sergileyeceğim, nasıl sergileyeceğim burada kıymetli. Babamın elinin üzerini çalıştığım bir çalışmam var demiştim. Ben onu sadece yaşlılık beni yapmıştı ama ben onu sadece 20x20 boyutlarında yaptım. Nedeni küçük olsun dedim çünkü*

eğer küçük olursa evinizdeki prizleri düşünün küçük olursa yaklaşırsınız. Küçük olan bir şeye psikolojik olarak öyledir, ayrıntılı bir şekilde bakmak için yaklaşırsınız. Ben eğer izleyiciyi çalışmama yaklaştırmak istiyorsam küçük yapıyorum o çalışmamı. Eğer ben izleyiciyi kendimden uzaklaştırıp, onların üzerine gitmek istiyorsam, hatta onları biraz sıkamak istiyorsam, çok dar bir koridorda büyük boyutlarda çalışıyorum. Bu sefer o ince koridorun içinde sıkışıp kalabiliyor. Böyle de bir etki, sadece resim de değil, ikisinin bir arada etkisini izleyiciye bırakmaya çalışıyorum. İzleyicinin beni anladığını ve ruhsal birleşme yaşadığını da düşünüyorum. Ben yaptığım çalışmalarda kendimle ilgili yapıyorum ama herkes farklı bir anlam, farklı bir pencereden bakıp yorum yapıyor. Hatta şaşırtıyorum”.

K6, yaptığı açıklamada izleyicinin de kendisiyle ruhsal bir birleşme yaşayarak özdeşleşim kurduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda, K6 için otobiyografik sanatsal uygulamaların bir sağaltım aracına dönüştüğü düşünülebilmektedir. Ayrıca, küçük boyutlu çalışmalarla izleyiciyi çalışmaya çektiğini, büyük boyutlu çalışmalarla izleyicinin üstünde bir baskınlık kurduğunu belirten K6’nın otobiyografik olarak araştırma için ilettiği tüm çalışmaları küçük boyuttadır. Bu bağlamda, otobiyografik sanatsal uygulamalarında benlik aktarımı sağladığı düşünüülürse, izleyiciyi küçük boyutlu çalışmalarla kendi benliğinin içine çekmek ister gibidir. Bu durum, izleyici ile iletişim kurma dürtüsüne sahip olduğunu düşündürmektedir.

K6, otobiyografik sanatsal üretimlerinde, öz-yaşamına dair özellikle “6 yaş ile 15 yaşına kadar bir aralık hatta 18” yaş aralığının öne çıktığını belirtmektedir. Bu bağlamda, 5-10 yaş arası yine Freud’un en önem verdiği genital dönemi içine almakta ve oedipus kompleksini içerisine almaktadır. Bu dönem baba kaybı yaşaması, oedipus kompleksinin tamamlanamaması ve bu bağlamda anne otoritesinin kabulü olarak kendisini göstermiş olabilir. Erikson’a göre söz konusu dönemler ‘Girişimciliğe Karşı Suçluluk’ ‘Becerikliliğe Karşı Aşağılık Duygusu’ dönemini kapsamaktadır.

Girişimciliğe Karşı Suçluluk dönemi egonun oluşumu, cinsiyetler arası farklar, hemcins ebeveynle rakip duygular ve bedene ilişkin rol alınan kalıplara ilişkin kalıpların girişimleri oluşmaktadır. Bu dönem katı kurallar koyulursa, çocuk kendi bedenine yönelik suçlulukla birlikte, insanlara yönelik korku hissedebilmektedir (Türkmen, 2019). Bu dönemde yaşadığı yüzünde leke çıkmasına bağlı olarak ötekileştirilme yaşamış olması, ve hatta yukarıda bahsettiği gibi, lekenin annesi için bile bir kusur olması, K6’nın rakip ebeveynle rakip duygular oluşturmamasına ve benlik oluşumunda bir takım sıkıntılara neden olarak bunları bilinçdışına atmış olabileceğini düşündürmektedir.

Becerikliliğe Karşı Aşağılık Duygusu dönemi, ergenlik dönemi öncesi sakin dönem yaşanmakta, akademik başarıya odaklanma, cinsel dürtüleri bastırma ve hemcinslerle vakit

geçirme eğilimi görülmektedir. Bu dönem sağlıklı geçerse başarılı kimlik oluşumu sağlanmakta, ego önemli görevlerin tamamlayarak yetkinlik kazandığı duygusunu yaşamaktadır (Türkmen, 2019). K6 yine bu dönemde, belki de içten içe arzuladığı resim yapma dürtüsünün ebeveyn tarafından engellenmesi ve bunu da kendisi tarafından onaylamaya gitmesi durumu söz konusu olmuş olabilir. Bu durum, K6'da kimlik oluşumunda bir takım izler bırakmış olabilir ve K6 annesinin yaşadığı kimlik problemi ile özdeşleşim kuruyor olabilir.

Sanatsal yaratma sürecinde otobiyografine yöneldiğinde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma (perserasyon) yaşama konusunda K6; *“Benim kendimi ifade etmem, tanımanız için, mesela arkadaşlarımın da kendi izlenimlerini söylediğinde, kendim hakkında çıkarımda bulunuyorum. Bir insanın kendisini tanıması mümkün değil, ama tanımaya çalışmaya çalışması mümkün. Bu da sorarak, sorgulayarak oluyor. Mesela ben çok fazla sorguluyorum, bir şeyde çok ısrarcı olmuyorum. Bana göre bir doğru yok, bir yol yok, bir sürü doğru var bana göre. Bir çalışmamı yaptığımda da sadece bir çalışma yapmış olmuyorum aslında, belki teknikten de kaynaklanıyor. Yağlı boyayla yaptığım çalışmalar çok. Onların kuruması da çok zaman alıyor. Çünkü benim yaptığım çalışmalar, ben beden çiziyorum, bedeni beden gibi yapıyorum. Ama bedeni beden gibi olsun değil de, Van Gogh’un işçilerin, emeği, emek gibi çizmek istiyordu. Bana göre ten ve deri katman katman ve ben katman katman çalışıyorum. Katman katman olduğu için onun kuruması gerekiyor, zaman alıyor. Ben de bekleyemiyorum. Birkaç konuyu aynı bağlamda ama aynı konunun üzerinde, saplanıp kalma düşüncesi belki de vardır ama ben o düşüncüyü illa bu olacak diye düşünmüyorum. Farklı bağlamlarda araştırıp bilmek istiyorum”* şeklinde açıklama yapmaktadır. Bu bağlamda K6'nın bir düşünceye saplanıp kalma yaşadığı söylenemez ancak bazı durumlarda aynı konuyu farklı bağlamlarda ele alabildiğini söylemektedir.

K6, otobiyografik sanatsal uygulamalarında kişisel mitoslara dair metaforik bir kullanımın olmadığını belirtmektedir. Ek olarak, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, anı belleğine ya da benliğine dair verileri, izleyiciye doğrudan sunmayı mı, yoksa dolaylı olarak vermeyi mi tercih ettiği konusunda K6; *“İki yolu da deniyorum. Aslında sizinle paylaştığım iki çalışmayı da doğrudan seçtim. Sizin çalıştığınız konu bağlamında daha yakın diye. Onlar doğrudan. ‘Leke’ adlı çalışmamda doğrudan vermemin nedeni şu, ben beden üzerine çalışıyorum, kimlik üzerine çalışıyorum, aidiyet üzerine çalışıyorum. Bu da biraz benlikle, kendimizle ilgili bir durum, o yüzden kendimi o çalışmaya koymuştum. Dolaylı olan da babamın elinden yaptığım çalışmam. Onda sadece yaşlılık benlerini çizmiştim. Çünkü leke adlı çalışmamda konu bendim ama konu ben değildim, konu lekeydi, konu toplumdu, konu*

kültürdü. Ama babamın eli olduğu için onu babamın eli diye çizmedim, sadece yaşlılık benleriydi. Onu da daha dolaylı çizmek istemiştım”. K6 bu açıklamalarıyla, aslında kendisi üstünden toplumsal bir takım sorgulamalar yaparken, doğrudan olarak kendi kimliği üstünden bu sorgulamayı yaptığını, izleyiciye de bu durumu açıkladığını belirtmektedir. Ancak babasının elindeki yaşlılık lekelerini ise dolaylı olarak verdiğini, burada bir kimliksel tanımlamanın yer almadığını belirten K6, belki de babasını kaybetmeyi bu şekilde ifade etmekte ya da bilinçdışında babasıyla kendisi arasında bu leke durumunu ilişkilendirerek babasıyla bir ortak özellik olarak algılamaktadır.

K6, otobiyografik sanatsal uygulamalarında günlük yaşam pratiklerini yansıtmaya durumunun olmadığını belirtmektedir. Ayrıca, otobiyografik sanatsal uygulamalarını oluşturma ve biçimlendirme aşamasında yer alan psikik olgulara ilişkin şunları eklemektedir; *“Leke çalışmamda var, kimlikte var. Aslında ben bu bağlamda herhalde altı yıldır çalışıyorum. Tüm çalışmalarında var. Bana göre, benim çok sevdiğim bir söz var, James Allen’in Düşüncenin Gücü kitabındaydı sanırım Koridor yayınlarıydı. Düşündüklerimiz söylediklerimiz olur, söylediklerimiz, hal ve hareketlerimiz olur, hal ve hareketlerimiz de alışkanlıklarımız, alışkanlıklarımız da bizim kaderimiz olur, diye. Ben de çalışmalarında öyle olduğunu düşünüyorum ve ben baktığımda çalışmalarına, aslında benim sürecim, ruhumun, psikolojimin yansımaları zaten”*.

Bir yüksek lisans öğrencisi olan gönüllü katılımcı K7, kendi cinsel kimlik olgusuna ilişkin olan durumunu sanatsal uygulamalarına konu edinmektedir. Bu bağlamda, K7, otobiyografik sanatsal uygulamalar ortaya koymaya iten nedenleri şu şekilde açıklamaktadır; *“Duygu hocanın dersinde ders kapsamında yapmıştım ama hocam bana bütün eserlerime otobiyografik eserler demişti, bilinçsizce yaptığımı söylemişti”*. K7, ders kapsamında belirli sanatsal uygulamalar üretse de, kendisinin zaten otobiyografik içeriklerle sanatsal uygulama ortaya koyma durumu hem ders öğretim elemanı hem de kendisi tarafından belirtilmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında benlik aktarımında kişisel geçmişe yönelme konusunda K7, *“size gönderdiğim o, ‘ve yok oldum, ve kadını yarattım’ adlı işim vardı, Rene Magritte’in eserlerine kendi portremini koymuştum. Onlar da ben bir dört beş yıl önce cinsiyetimi değiştirdim. O resmi yapma amacım da, biraz da oydu. Kadını yaratma, erkeği silme gibi şeyler var. O nedenle kişisel sayılır galiba”*. K7, burada Magritte’in gerçeklik sorgulamalarını yürüttüğü Gerçeküstücü çalışmasına, kendi dönüşümünden önceki ve sonraki halini kolajlayarak, otoportre niteliği taşıyan bir sanatsal uygulamaya dönüştürmüştür. Kadın olarak hayata gelen K7, daha sonra cinsiyet değiştirme ameliyatı olarak erkek bir bireye dönüşmüştür. Ancak bir seri olarak üretilen ve dört uygulamadan oluşan uygulamalardan ilk

ikisi olan aşağıdaki çalışmalarda, erkek olan otoportre figürler, kadın olan otoportre figürleri resimlemektedir. Bu açıdan bakıldığında, zaten kadın olarak hayata gelen K7, kendi erkek otoportresini bir yaratıcı metaforu gibi kullanmış ya da dönüşüm öncesi olmak istediği erkek arzusunu ortaya koymuş olabilir.



Şekil 112. K7, ‘Ve Kadını Yarattım’/ ‘Ve Yok Oldum’

Bu seri için bir sonraki aşamasında ise K7, kadın olarak erkeği yaratma sahnesini betimlemektedir. Bu durum ise, K7’nin cinsiyet dönüştürme sürecinde kadından erkeğe dönüşümünün sanatsal uygulamada yansımasıdır.



Şekil 113. K7, ‘Ve Adamı Yarattım’/ ‘Ve Yok Oldum’

Psikanalitik açıdan K7’nin durumu incelendiğinde, Freud (1920);

“eşcinsel insanların hasta olmadıklarını” ve “eşcinselliğin bir hastalık olarak sınıflandırılmayacağını” daha 1903’teki yazılarında söyleyerek bu düşüncesini 30 yıldan fazla sürdürmüştür. Sadece eşcinselliğin değil, zıtcinselliğin de cinsel nesne seçimindeki bir sınırlamaya bağlı olduğunu belirtmiş; tam gelişmiş bir eşcinseli zıtcinsele dönüştürmeye çalışmanın, tersine göre daha başarılı olamayacağını yazmıştır” (aktaran Engindeniz, 2013, s: 23).

Ancak, toplum tarafından ötekileştirilme ile birlikte, bu bireyler yaygın şekilde benlik parçalanması yaşamaktadır. Kohut ise eşcinsellikle ilgili; “Eşcinsellik narsizmin basit bir dışavuruşudur. Sağlıksız olarak adlandırılmaz. Hatta eşcinsellik, insan

organizasyonunda daha yüksek bir düzeyi gösterebilir. Kimi yaratıcı insanlar zıtcinsel yatırım geliştiremezler. Kohut’a göre uzun süreli ilişkiler sadece cinsellik üzerine değil nesne ilişkileri üzerine kuruludur” (aktaran Engindeniz, 2013, s, 24). Bu düşüncelerle birlikte, geçmişte bir takım aksi düşüncelere sahip olan ve eşcinselliği hastalık olarak gören düşünceler de ortaya atılmış, ancak Amerikan Psikanaliz Birliği 1997 yılında bu durumun psikolojik bir rahatsızlık olmadığı ve tedavi edilmesi gereken bir şey olmadığını açıklamıştır. K7’nin durumu ise, bu durumdan biraz farklı olarak, kadın bedende erkek bir benliğe sahip olma durumudur ve cinsiyet düzeltme ameliyatı geçirmiştir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında, geçmişin ve benliğin kaynak olarak alınmasının sanatsal yaratıcılığına etkilerini K7 şu şekilde açıklamaktadır; “*Zaten benim eserlerimde, geçmişim, bir de otoportre, genelde yağlı boyalarım da kendimi kullanıyorum. Zaten bir tek bunlardan ilerlediğim için, olumlu yönde etkilediğini belirtebilirim*”. K7’nin en zengin kaynak olan kendisinden ve anılarından beslenmesinin sanatsal yaratıcılığına katkısının olduğu tespit edilmektedir.

K7, otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki biçim ve mekan algısını öznel tavır açısından şu şekilde değerlendirmektedir; “*Soyut olarak çalışmıyorum, mekan olarak da iç mekan çalışıyorum hep. Ev ortamı, dış mekana çıkmadım sıradanlık konum biraz. Asosyal bir insan olduğum için devamlı ev içi, iç mekan*”. K7’nin, bu açıklamasında kendisini asosyal olarak tanımlaması, sıradanlık kavramıyla ilişkili çalıştığını belirtmesi ve iç mekan (bunu iç mekan çalışıyorum hep. Ev ortamı, dış mekana çıkmadım şeklinde vurgulayarak belirtmesi) yaşadığı cinsiyet dönüşümünden dolayı toplum tarafından dışlanma kaygısı ya da herhangi başka problemi olabileceği düşüncesinin oluşmasına neden olmaktadır.

K7, otobiyografik sanatsal uygulamalarında belgeleyici (geçmişin kaydedilmesi) bir unsurun bulunduğunu belirtmekte ve şunları eklemektedir; “*Cinsiyet geçiş sürecindeki belgeleri kullanmıştım. Bunlar benim mahkeme raporlarım, özel isim gibi yerlerini silip, oradaki belirli bir kelimeyi seçtim. Mesela erkek oyunları oynadı. O kelimeyi belirginleştirip küçükken oynadığım oyuncakları ekledim*”



Şekil 114. K7, İsimsiz, Dijital, 2021 (sol) / **Şekil 115.** K7, İsimsiz, Dijital, 2021(sağ)

K7, hem kendisine ait mahkeme raporlarını kullanması bakımından belgeleyici bir unsur kullanırken, aynı zamanda netleştirdiği kelimeler kendisi için bir takım duygulara neden olduğu için bu duygu durumunu da sanatsal uygulamayla izleyiciye aktarırken belgelemiş olmaktadır. Ayrıca çocukken oynadığı oyuncakları da kullanması, geçmişin de şu anda belgelenmesidir.

K7, otobiyografik sanatsal uygulamalarında bilinçdışına ait olduğunu düşündüğü olguların olmadığını belirtmekte ve “*genelde bilinçli, tasarlayarak yapıyorum*” demektedir. Ayrıca, otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki sanat motivasyonu ve sanatsal yaratma sürecine ilişkin olarak, “*yaratma cesareti, yaratma dürtüsü*” ile sanatsal motivasyonunu sağladığını belirtmektedir.

K7, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, kişisel belleğini, sanatsal yaratma sürecinde alegori ve sembollerle aktarılmasına ilişkin “Genelde sembol kullanmıyorum. Neyse o şekilde yansıtıyorum, sembol kullanımı fazla klişe gelmişti bana” şeklinde açıklamaktadır. Bu şekilde bir açıklama yapsa da, K7’nin sembol kullanımı, örneğin oyuncak arabanın erkek çocuğa atfedilmesi, bulunmaktadır.

K7, otobiyografik sanatsal uygulamalarında bedensel (bedenin psikolojik algısına ilişkin) sorgulamaya ilişkin olarak “*Kendi bedenimin dönüşümüne ilişkin bir psikolojik algı var*” şeklinde bir açıklamada bulunmaktadır. Bu bağlamda, kendi bedensel dönüşüm sürecini aktarması bakımından otobiyografik kabul edilen uygulamalar, K7’nin dönüşüm süreci ve toplumsal/kültürel etkileri de barındıran ve de K7nin kendi psişesinde bu dönüşümle oluşan benlik parçalanmasını da izleyiciye aktarmaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında anılarını sanatsal yaratısına aktarırken aktarmaktan kaçındığı (direnc gösterdiği) anılarının olmadığını belirten K7, şunları eklemektedir; “*Açık açık ifade etmeyi seçtim ben. Çekinmeden, dışlanmaktan korkmadım hiç bu konuda*”. Bu bağlamda, K7’nin kendi hayatını toplumsal olarak ötekileştirilmekten korkmadan sanatsal uygulamalarının merkezine koyması, izleyici ile iletişim kurma ve kendini anlatma arzusundan kaynaklanıyor olabilir. Bu K7 için bir bakıma sağaltım olabileceği düşüncesi akıllara gelmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında, içeriksel bağlamda, benlik parçalanması konusunda K7; “*Ben yağlıboya yaparken, kendi portremini yaparken, renklerle psikolojik olarak parçalıyorum derdim. Psikolojisi parçalanmış ama ben onu renklerle bütünleştiriyorum gibi. Dönüşüm de bir benlik parçalanmasıysa, o zaman benlik parçalanması vardır*”. Bir benlik parçalanması yaşadığını burada ifade eden K7, renklerle



Şekil 117. K7, Sıradan Adam, Dijital Video, 2021.

K7, otobiyografik sanatsal uygulamalarında kişisel anılarını ilişkin unsurları kullandığını belirtmektedir. K7, otobiyografik sanatsal uygulamalarında ebeveyn otoritesine ilişkin bir durumun aktarımının olmadığını söylemektedir. Buna ek olarak; otobiyografik sanatsal uygulaması aracılığıyla izleyicinin kendisiyle ruhsal birleşme yaşadığını düşündüğünü belirten K7, şunları açıklamaktadır; *“bazı işlerimde düşünüyorum. Bazıları hiç his veremiyorken bazılarının verdiğini düşünüyorum. O korku videosunda mesela Duygu hocanın dersinde şey demişti, ben kendi korkumu yaptım aslında ama toplumsal bir korkuyu yaptığım için kendi anım, ‘toplumsal bir anıya dönüştü işin’ demişti”*.



Şekil 118. K7, Korkan Adam, Dijital Video'dan ekran görüntüleri, 2021

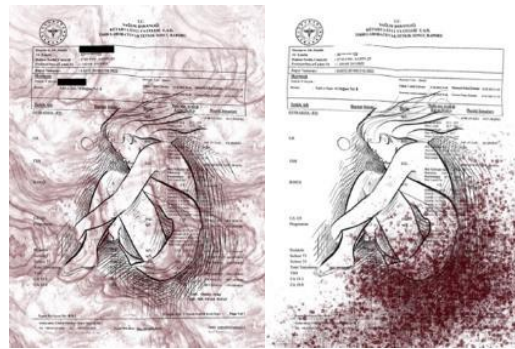
K7, bu videoda ‘id’den gelen korkuları dijital ortamda resimleyerek video oluşturmuş gibidir. Bu durumla kendi korkusuyla toplumsal olarak bir korkuya/izleyicinin korkusuna gönderme yapmayı ve kolektifleştirmeyi hedeflemiş olabilir.

K7, otobiyografik sanatsal üretimlerinde, öz-yaşamına dair özellikle *“21-24 yaş arası”* dönemin öne çıktığını belirtmektedir. Bu dönem K7 için cinsiyet dönüştürme dönemi olduğu için, benliğinin dönüşümünün psikolojik yansımaları sanatına konu olmuştur. Ayrıca K7, sanatsal yaratma sürecinde otobiyografisine yöneldiğinde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma (perserasyon) yaşamadığını belirtmekte ve şunları eklemektedir; *“genelde tek bir konuya saplanıp kalmak yerine, deminki şey gibi, travmalarımdan ilerliyorum aslında, aynı anda iki üç farklı türde yapabiliyorum seriyi. Tek bir seriye hiç bağlı kalmadım şu ana kadar”*

K7, otobiyografik sanatsal uygulamalarında kişisel mitoslara dair metaforik bir kullanım olmadığını belirtmektedir. Ayrıca, K7, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, anı belleğine ya da benliğine dair verileri, izleyiciye doğrudan sunmayı tercih ettiğini, dolaylı olarak vermediğini belirtmekte ve şu sözlerle açıklamaktadır; *“Simgesellikten genelde geri durdum, çünkü tam anlaşılmıyor anlatmak istediğim hiçbir şey. Bir de okulumla da alakalı olabilir bu durum, çünkü şöyle öğretiler bize, simgesellikten kaçının dedikleri için beynime bu kodlandı ve o yüzden hep bu şekilde gitti, o da olabilir”*.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında günlük yaşam pratiklerini yansıtmaya ilişkin K7, *“Günlük yaşam pratiklerimi yansıtmaya durumu bulunmaktadır. Birinde zaten kare kare yürüyüşüm var, birinde adımlarım var. Günlük yaşamım zaten bunlar, birinde dişlerimi fırçalamaya gidiyorum”* şeklinde açıklama yapmaktadır.

Son gönüllü katılımcı olan K8 ise, Yüksek Lisans öğrencisi ve yaşadığı deneyimden yola çıkarak sanatsal uygulamalar ortaya koyan bir öğrencidir. K8, kendisini otobiyografik sanatsal uygulama ortaya koymaya iten nedenleri şu şekilde açıklamaktadır; *“Aslında derste tamamen oldu. Ben hiç kendimle alakalı bir şey yapmıyordum. Tamamen desen ağırlıklı şeyler yapıyordum resim anlamında. Postmodern dersinde, kimliği önce hatıra sonra kimliğe geçtik. Hatırada günlük yapmaya başladık. O günlükten, o hafta yoğun şeyler yaşamıştım hastaneyle ilgili. Dedim onları yapayım, onların üzerinden bir şeyler yapayım. Sonra, bunun toplumsal değerler olarak düşündüğümde kadınların sürekli uğraştığı şeyler olarak görüp bunu yapabilirim diye düşündüm ve bunu resme yapmaya başladım. Raporlarımın üstüne resimler yapmaya başladım”*.



Şekil 119. K8, İsimsiz, 2021 (sol) / **Şekil 120.** K8, İsimsiz, 2021 (sağ)

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında benlik aktarımında kişisel geçmişe (öznel tarihe) yönelme konusundaki düşüncelerini K8 şu sözlerle açıklamaktadır; *“Ben kadın hastalıklarıyla uğraşıyorum. Bu süreçte yıpranma payım, yaşadığım şeylerle alakalı sadece benim yaşadığımı düşünmeyerek, bütün kadınların dili olduğunu ifade etmek için o yüzden bu şekilde şeyler yapmak istedim”*. Bu açıklamadan K8’in kendi psişesinde oluşan rahatsız

edici durumla, otobiyografik sanatsal uygulama ile izleyiciye bu durumun aktarımı, bu aktarımla izleyicinin kendisinden bir şeyler bularak kendisiyle özdeşleşim kurma isteğini oluşturma durumunun amaçlandığı düşünülmektedir. Bu durum bilinçdışından gelen dürtülerle yalnız hissetmemek adına gerçekleştiriliyor olabilir.

K8, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, geçmişi ve benliği kaynak olarak almasının sanatsal yaratıcılığına etkilerini; *“Aslında biraz zorlanıyordum, yani kendime bir dert edinmeye çalışıyordum kendimce. Sürekli bunlarla ilgili şeyler yapıyordum. Beden üzerinden gitmeye çalışıyordum. Bunu nasıl aktarabilirdim anlayamıyordum. Bir türlü bulamıyordum. Bu şekilde olması tek benim de olmayışım ve bunu bu şekilde yansıtmak beni farklı yerlere götürdüğünü düşünüyorum. Farklı bir bakış açım oldu. Sadece benim değil farklı sanatçıların sadece bu işle uğraşan sanatçıların, araştırma yaptığım için, gördükçe daha çok rahatladım. Farklı bir terapi anlamında da bana iyi geldi yani bu tarz şeyleri yapmak. Sanatsal yaratıcılığımı olumlu yönde etkilediğini kesinlikle söyleyebiliriz”* şeklinde açıklamaktadır. K8’in bu açıklamalarından, kendisini yalnız hissetmeme durumunun onu rahatlattığı ve otobiyografik sanatsal uygulama aracılığıyla sağaltım yaptığı düşünülmektedir. Bu durum, K8’in psişesinde travmatik bir deneyim yaşadığı düşüncesini güçlendirmektedir.

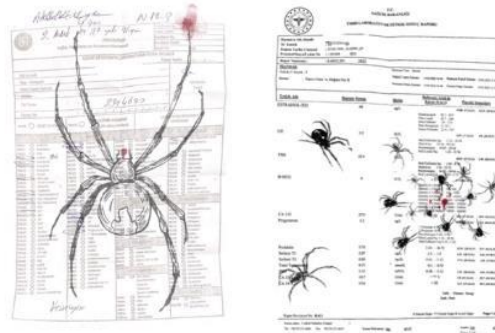
K8, otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki biçim ve mekan algısını öznel tavır açısından şu şekilde değerlendirmektedir; *“Mekan ve biçim algısı yok. Biraz daha rapor üstüne olduğu için, daha çok biraz fazla öznel oluyor galiba. Tamamen anlık bir şey oluyor”*. Otobiyografik uygulamalarında, kendisine ait hastane evraklarının üstüne figür çizimleri uygulayan K8, biçim ve mekan açısından öznel tavrını ortaya koymaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında belgeleyici (geçmişin kaydedilmesi) unsurlara ilişkin K8, *“Evet, hepsi benim belgem. Aslında şöyle, ben hatta tez konum da bunun üzerine. Bununla uğraşıyorum. Sanatın belge olarak kullanılması açısından, onu araştırıyorum. Aslında benim yaptıklarım ve birçok sanatçının yaptığı gibi artık sanatın belgeye değil, belgenin sanata dönüşmesi diye açıklayabilirim bunu. Çünkü zaten benim geçmişim, hepsi benim aslında kişisel bir belgem. Hastane formlarında kimliksel bilgilerim de yer alıyor”*. K8’in belgeleme, daha doğrusu belgenin sanata dönüşümü konusunda bir odaklanma durumu bulunmaktadır. Bu durum, kadın hastalıkları ile ilgili çalıştığını söylediği açıklaması ile ilişkilendirildiğinde, bu hastalıkları belgelenme durumu K8’de belirli problemlerin kalıcı izlerinin aktarımı düşünülmektedir.

K8, otobiyografik sanatsal uygulamalarında bilinçdışına ait olduğunu düşündüğü, nedensiz beliren olguların yer almadığını belirtmektedir. Ayrıca, otobiyografik sanatsal

uygulamalarındaki sanat motivasyonu ve sanatsal yaratma sürecine ilişkin şunları belirtmektedir; *“Motivasyonum genel olarak kendi hastalığım olduğu için, içsel şeyler hatta içimden geldiği gibi, bir de yaşadıklarımla, yaşadığım, gördüğüm fotoğrafları daha çok yansıtmak istiyorum”*. Bu bağlamda, K8’in sanatsal motivasyonunu, yaratma dürtüsü, yaratma cesareti, içsel motivlerin sağladığı düşünülmektedir.

K8, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, kişisel belleğini, sanatsal yaratma sürecinde alegori ve sembollerle aktarılmasına ilişkin; *“bir örümcek kullandım. Onu da Bourgeois’in ondan biraz etkilenmişim. Onu okuduktan sonra araştırırken, daha sonra onu kullanmak istedim. Sembolleri seviyorum aslında çok fazla seviyorum. Ben bir tahlilimde çünkü ben Kütahya’da yaptırıyorum tahlillerimi, benim doktorum Eskişehir’de, onun yanına gidiyorum daha sonra. Tahlilde gebelik testine bakmışlar mesela, gebelik testiyle alakalı hiçbir durum yok. Zaten problemlili bir sürecim var. Zaten bununla ilgili kendim problem yaşıyorum yani psikolojik olarak orada onu gördüğümde kötü olmuştum. O yüzden oraya örümceklerin yürüdüğünü gösteren bir çalışma yapmıştım”*. Burada, K8’in rutin testler karşısında toplumsal baskı hissederek kendisini kötü hissettiği düşünülmektedir. bu bağlamda, Bourgeois’in eserlerinde anne metaforu olarak kullanılan, koruyucu ve kollayıcı olan örümcek figürü, K8’in sanatsal uygulamalarında kötü bir anlama bürünerek bu travmaya gönderme olarak kullanılmıştır.



Şekil 121. K8, İsimsiz, Dijital 2021 / **Şekil 122.** K8, İsimsiz, Dijital 2021

Otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki bedensel (bedenin psikolojik algısına ilişkin) sorgulamaya ilişkin K8, *“Kadın olduğumuz için daha çok bedenle ilgili problem her zaman oluyor o yüzden, kadın temasına değiniyorum”* şeklinde açıklamaktadır. Bu açıklama, Kadın olma durumundan kaynaklandığını, yani erkek olmama durumunu ortaya koymaktadır. Bu erkek olmama hali bilinçdışında fallus yoksunluğa işaret etmeyle birlikte, bu yoksunluğun K8’de toplumsal kaygılar nedeniyle gelişmiş olabileceği düşünülmektedir.



Şekil 123. K8, İsimsiz, Dijital, 2021.

K8 ortaya koyduğu bu çalışmada, hastane raporları üstüne jinekolojik muayene masasında kendisini betimlemiştir. Bu durum kendi bedensel/kadınsal durumunun bir sorgulaması olarak izleyiciye sunulmuş ve izleyicinin K8'in gözünden bu sahneyi görmesi sağlanarak özdeşleşim kurmaya zorlanmıştır. Bu sahne, birçok kadın bireyin muayene olmasına bile engel olan bir sahneyken, bu durumda K8'in kendisini betimlemesi toplumsal kaygılarına başkaldırı göstermesi gibi yorumlanabilir.

K8, otobiyografik sanatsal uygulamalarında anılarını sanatsal yaratısına aktarırken aktarmaktan kaçındığı (direnc gösterdiği) anılarının olmadığını belirtmektedir. Yukarıdaki sanatsal uygulamada da değinildiği üzere kendisini jinekolojik muayene masasında betimlemesi buna örnek olabilir. Ayrıca, K8 otobiyografik sanatsal uygulamalarında, içeriksel bağlamda, benlik parçalanmasına dair izler olmadığını belirtmektedir.

K8, otobiyografik sanatsal uygulamalarında travmatik deneyimlerinin öne çıktığını düşündüğünü belirtmekte ve kişisel anılarına ilişkin unsurların bulunduğu bahsederek, şunları eklemektedir; *“mesela, bacaklarımın olduğu bir resim vardı. O hafta artık sürekli gittiğim için sürekli kontrole gittiğim için o pozisyonu görmek, beni artık sıkıyordu, artık boğmuştu ve bunalıtmıştı. O yüzden onu yapmıştım”*.



Şekil 124. K8, İsimsiz, Dijital, 2021.

K8, otobiyografik sanatsal uygulamalarında ebeveyn otoritesine ilişkin bir durumun aktarımı olmadığını belirtmektedir. Ek olarak K8, otobiyografik sanatsal uygulamaları aracılığıyla izleyicinin de kendisiyle ruhsal bir birleşme yaşadığını düşündüğünü belirterek şu sözleri eklemektedir; *“çünkü bu konularda, bu problemlerde tek başıma olduğumu düşünmüyorum. Bir sürü kadının bunlarla yüzleşmek zorunda kaldığını biliyorum”*.

K8, otobiyografik sanatsal üretimlerinde, öz-yaşamına dair özellikle *“21-28 yaş aralığı”* dönem anılarının öne çıktığını belirtmektedir. Bu dönem benliğin oluşumun tamamlanıp, kimliğin öne çıktığı dönemdir. Ancak, K8 için yaşadığı bu deneyim ve toplumsal kaygılar rahatsızlık duymasına neden olarak bu durumu sanatsal uygulamasına konu edinmesine neden olmuştur. Bu bağlamda, sanatsal yaratma sürecinde otobiyografisine yöneldiğinde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma (perserasyon) konusunda ise K8, şunları belirtmektedir; *“Görüntüye çok saplanıp kalmıştım. Mesela o beni, onunla ilgili çok daha fazla şey yapmak istedim, hala daha yapmak istiyorum”*.

K8, otobiyografik sanatsal uygulamalarında kişisel mitoslara dair metaforik kullanıma ilişkin; *“Örümcek metaforu kullandım”* demektedir. Ayrıca, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, anı belleğine ya da benliğine dair verileri, izleyiciye doğrudan sunmayı mı, yoksa dolaylı olarak vermeyi mi tercih ettiği konusunda; *“Yani zaman zaman direk oluyor, zaman zaman dolaylı oluyor ama bir şekilde o mesajın alındığını hissediyorum ve biliyorum”* şeklinde bir açıklama yapmaktadır. Son olarak ise, K8, otobiyografik sanatsal uygulamalarında günlük yaşam pratiklerini yansıtmaya durumuna ilişkin; *“Aslında günlük olarak çıktı zaten hastane anılarım daha fazla oluyor tabi”* şeklinde bir açıklamada bulunmaktadır.

4.3.2. Lisansüstü Sanat Eğitim Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamaları Üzerinde Otoetnografik Analiz

Araştırma kapsamında, lisansüstü sanat eğitim programlarında otobiyografik ifadeye dayalı sanatsal uygulamalar ortaya koyan örneklem grubunun uygulamaları üzerine otoetnografik eleştiri ortaya koyulmaktadır. Bu bağlamda, ortaya koyulan otobiyografik sanatsal uygulamaların, kültürel, toplumsal ve sosyal ilişkiler ağını ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır. Bu amaçla, yukarıda psikanalitik eleştiri bağlamında görüşme yapılan sekiz (8) katılımcıya otoetnografik eleştiri bağlamında da sorular sorulmuştur.

İlk olarak, K1, otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürel anıların etkileri olduğunu belirtmekte ve buna ilişkin şu açıklamaları yapmaktadır; *“Yani toplumda gördüğüm baskının ve bir şekilde şiddetin, psikolojik şiddetin yansımalarının etkileri var çoğunlukla”*. Bu bağlamda, K1’in uygulamasında, toplumsal olarak bir ötekileştirilme, baskı

görme durumunun olduğu tespit edilmektedir. Bu bağlamda, K1'in toplumsal şiddeti psikolojik olarak içselleştirdiği durumlar otobiyografik sanatsal uygulamalarında da yer almaktadır. Bu noktada, toplumsal olarak söz konusu K1'e ya da belirli insanlara toplum tarafından uygulanan psikolojik şiddetin ve baskının aktarımı bakımından K1'in otobiyografik sanatsal uygulamaları otoetnografik bağlamda taşıyıcı niteliği taşımaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki toplumsal eleştiriye ilişkin K1, *“çalışmalarım bazen teşhirci bulunuyor. Bazen özellikle teşhirci olması için çabalıyorum. Otorite üzerine çok fazla çalıştığım yönünde bazen eleştiriler alıyorum ama eleştirileri aldığım iyi oluyor çünkü rahatlatmak için ya da insanları mutlu etmek için yapmıyorum ben çalışmalarımı. Kendimi anlatmak için ve kendimi biraz da olsa rahatlatabilmek için yapıyorum”* şeklinde bir açıklama yapmaktadır. K1'in otobiyografik sanatsal uygulamalarının hissettiği toplumsal baskı ile otorite konusunda bir eleştiri içerdiği düşünülebilmektedir. Ek olarak, K1'in izleyici tarafından da bu içerik konusunda eleştiri aldığı ancak, onaylanmayı önemsemediğinden dolayı bu içeriksel eleştirilere devam ettiğini belirtmektedir. K1'in otorite kavramına ilişkin sorgulamalarının sanatsal uygulamalarında yer alması, en genel anlamda otorite kavramı ve siyasi otorite kavramlarına ilişkin sorgulamaları, toplumsal, kültürel ve sosyal yaşamın deneyimleriyle kendi benliğinde şekillenen ve otobiyografik sanatsal uygulamaya aktarılmış halidir.

K1, otobiyografik sanatsal uygulamalarını Doğu ve Batı estetik tavrı açısından şu sözlerle değerlendirmektedir; *“Doğu estetiğinden uzağım. Batı estetik tavrına yönelik çalışmalarım var ama 1945 sonrası Japon sanatından da esinleniyorum. Onların yaptıkları çalışmalardan ve oluşumlardan etkileniyorum”*. Bu bağlamda, Doğu estetik tavrı ve içeriklerin etkileriyle Batı üslupta sanatsal uygulamalar ortaya koyarak K1'in Çoğul Estetik anlayışını eserlerinde aktardığı düşünülmektedir.

K1, otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme olmadığını ve beden üstüne çalışmalar yaptığını belirtmektedir. Ancak, ortaya koyduğu çalışmalarda bedeni de, özellikle kendi bedeni, kültürel bir anlamla kullandığı, kültürel açıdan bir başkaldırı aracı olarak kullandığı görülmektedir. Toplumsal yapıda oluşmuş kadın bedeni ve buna yapılan dayatmalara eleştirel bir tavır ortaya koyduğu düşünülmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında toplumsal işleyiş, değer ve nomlara ilişkin K1; *“Bütün çalışmalarım kişisel olarak yaşantımdan çıkıyor ve toplumsal işleyişte bakın burada yanlış bir şey var demek için yapılıyor. O yüzden bütün çalışmalarım estetik bir eleştiri içeriyor”* şeklinde açıklama yapmaktadır. Bu bağlamda, K1'in kendi deneyimlerinde

ve yaşamında yanlış bulduğu bir takım otoetnografik olguları, toplumsal işleyiş, değer ve normlar bakımından eleştirmesi söz konusudur.



Şekil 125. K1, 'Buradayım', 2018

K1'in otobiyografik sanatsal uygulamasında, kendi benliğini aktarmada en temel yaklaşım olan otoportre olgusu üstünden, meşrulaştırma kavramını sorgulamakta, bedenin araçsallaştırılmasını ele alırken, bireyin normlarla ve dijitalleşme ile sayılara ve belgelere indirgenmesi konusuna dikkat çekmektedir. Bu durum günümüz yaşamında bireyin karşı karşıya kaldığı bir durumken, K1, bu durumu otobiyografik sanatsal uygulamada kendi benliği üzerinden ele almaktadır.

K1, otobiyografik sanatsal uygulamalarında ötekileştirme konusuna ilişkin sorgulamanın olduğundan bahsetmekte ve şunları eklemektedir; *"Sıradan isimli videomda var özellikle. Bu videoda, saçlarımı kazıdığım bir video ve farklı açılardan çekim yaptım. Sıradan kelimesini tanımladım öncelikle. Sırada, önümüzde, bir sonraki anlamlarına gelmeyen, sıra gelmeyen şeylere denir diye bir tanımlama yaptım. Toplumda kadın olmama o kadar çok vurgu ve baskı var ki, kadın olmayı sembolize eden şeylerden bir tanesi de saç olduğu için bunu ortadan kaldırıp bu baskıyı ortadan kaldırıp kaldıramayacağıma dair bir araştırma yapmaya çalıştım aslında. Bazı şeyleri sırf kadın olduğum için yapabiliyorum ya da bazı şeyleri sırf kadın olduğum için yapamıyorum. Bunun sebebini bilmiyorum. Bunu anlamaya çalışıyorum, gerçekten çok derinden anlamaya çalışıyorum ama maalesef çok derin bir ötekileştirme ile karşılaşıyorum çünkü Ortadoğu'da yaşayan bir kadını. Ötekileştirmeye karşı bir sorgulama var".*



Şekil 126. K1, Sıradan, Video Performans, 2022 (etik kurallar gereği katılımcının yüzünün görünmediği anlar seçilerek ekran kaydı alınmıştır).

K1, ortaya koyduğu bu Video Performans, feminist bir yaklaşımla ortaya koyduğu bir sanatsal uygulamadır. Toplumsal yapıda var olan eşitsizlik, baskı ve ötekileştirilmeye karşı durumları eleştiren feminist sanatsal uygulamaların amacı Toprak (2018) tarafından şu şekilde açıklanmaktadır; “kadın haklarını ve eşitliği savunan bir düşünce akımıdır. Ortaya çıkma sebebi, dünyada yaşanan kadın-erkek eşitsizliğidir. Aynı haklara sahip olamamaktan doğan bir düşünce biçimidir. ...feminizmin amacı; kadınların toplumda söz sahibi olması ve bunu tam anlamıyla özgürce savunabilmesidir” (Toprak, 2018, 216).

Bu bağlamda, toplumun kültüründe ve sosyal yaşamında var olan ataerkil bakış açısını kendi deneyimleri üstünden ortaya koyması bakımından K1’in sanatsal uygulamaları feminist otoetnografi bakımından önem taşımaktadır. Kendisinin de belirttiği şekilde, bu sanatsal uygulamada kadına atfedilen saç olgusunu yok ederek ataerkil bakışa bir protest eylem gerçekleştirmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri konusunda K1; “*Derrida’nın differans kavramından yola çıkarak dilsel ve söylemsel açıdan kendimce eleştiriler yapıyorum. Derrida’ya göre sözel ve yazısal anlam arasında çok büyük bir fark var. İkisi birbirini karşılamaz ve bu karşılamama durumuna da differans denir. Ben de okuduğumla söylediğim anlam arasındaki diyalektikte ki anlam boşluğunu kavramaya ve bunu çalışmalarımda yansıtmaya çalışıyorum ve tabi ki toplumsal eleştiri içererek bunu yapmaya çalışıyorum. Ayrıca, yazıyı sadece yazmak olarak değil, çalışmalarımda estetik bir eleman olarak da kullanıyorum*”. Toplumların yapısının en önemli elemanlarından biri olan dil olgusunu ele aldığını belirten K1, bu bağlamda yazı olgusunu da, söylemsel olarak dilsel olguları da otobiyografik sanatsal uygulamalarında kullandığını belirtmektedir.

K1, otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşim olmadığını belirtmektedir. K1, otobiyografik sanatsal uygulamalarında toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu olarak; “*Pandemi ile ilgili çalışmalarım var. Salgın olarak bunu koyabiliriz sanırım*” şeklinde açıklama yapmaktadır. Bu bağlamda, K1’in Covid-19 salgını süresince küresel olarak içerisinde bulunan ruh halini, toplumsal ve psikolojik etkileriyle sanatsal uygulamalarına aktarması, salgının yaşadığı döneme ilişkin, toplumsal travmayı ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır.



Şekil 127. K1, İsimsiz, 2020

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürel kimlik ya da kültürel sembol aktarımına ilişkin K1; *“Bunu söylemek çok zor aslında yapan kişi olarak. Mutlaka sembollerim var, oluştu ya da bakıldığı zaman bunlar K1’in (kendi adını söylemiştir) işi denilebilecek bazı karakteristik özellikler var ama kültürel sembol aktarımı çok büyük bir ifade, hayır böyle bir şey yok”* şeklinde açıklama yapmaktadır.

K1, otobiyografik sanatsal uygulamalarında içerisinde yaşadığı kültür ve kültürel kimliğe ilişkin içselleştirdiği bir durumun olup olmadığı konusunda; *“Bütün çalışmalarım sorgulama üzerine ilerliyor. İçselleştiremediğim durumları aslında sanat yoluyla birazcık özdeşleyime sokmaya, içselleştirmeye çalışıyorum”* şeklinde açıklama yapmaktadır. Bu bağlamda, K1’in toplumun dayatmaya çalıştığı bir takım durumları otobiyografik sanatsal uygulamalarına konu ederek içselleştirmeye çalıştığı düşünülmektedir. Ayrıca, otobiyografik sanatsal uygulamalarında toplumsal cinsiyete ya da toplumsal kimlik olduğuna ilişkin eleştiri olduğunu belirtmekte ve *“kadın olmak üzerine çok fazla eleştiri”* olduğunu belirtmektedir. Yine K1’in toplumun kadına bakışı ve ataerkil düzene göndermeler yaptığı anlaşılmaktadır.

K1, otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürel-etnik köken konusuna ilişkin bir sorgulamanın olmadığını belirtmekte ve otobiyografik sanatsal uygulamalarında, sanatsal kişilik ve kişisel kimliğin mitoslarının, sosyal ya da kültürel dışsal faktörlerle şekillenerek oluşması konusunda fikirlerini açıklamamayı tercih etmiştir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında kolektif bilinçdışı aktarımı ve unsurlarına ilişkin K1, *“ötekileştirme ve kadın olmak üzerinden kolektif bilinçdışı aktarımı ve elemanları mevcut çalışmalarında”* şeklinde açıklama yapmaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında ulusal ve evrensel kimliği konusunda K1; *“Ulusal bir ifade etme biçimi yok çalışmalarında, ulusaldan ziyade evrensel olarak kendimi görmeye, yani dünya vatandaşı olarak görmeye, bu şekilde ifade etmeye çalışıyorum ve maalesef ki Ortadoğu’da yaşayan bir kadın olduğum için evrensel kimliğimi de bunu tüketerek gerçekleştirmeye çalışıyorum. Yani, önce kadın olduğumu kabul edip bu konu üzerine çalışıp, ondan sonra insan olduğumu kabul edip yine bunun üzerine çalıştığım,*

ilerlediğim aşamalarım var. Dışardan içeriye doğru geliyor aslında önceden topluma ve toplumsal aidiyet meselesine yönelik çalışmalarım sonra birey ve bireysel aidiyet, birey ve bireysel meşrulaştırma üzerine evirildi. Daha sonrasında da belki dünya vatandaşı olarak insan ve insanın kendini meşrulaştırma çabası olarak kendimi ortaya koyacağımı düşünüyorum”. K1, ortaya koyduğu otobiyografik sanatsal uygulamalarında daha çok evrensel bir bakış açısıyla kendi benliğine yöneldiğini, evrensel sanatsal kimlik oluşturmak için Ortadoğulu kadın kimliğinden kurtulmaya çalıştığını belirtmektedir. Kadın olma vurgusunu tekrar yapan K1, otoetnografik bağlamda bu konu üstünde yoğunlaşmaktadır.

K1, günlük yaşamda kişisel benliği ve sosyal benliği arasında fark olmadığını belirtmekte ve *“kişisel benliğim ve sosyal benliğim arasında fark olduğunu düşünmüyorum. Bunların birbiriyle çok iyi bir şekilde örtüştüğünü ve ortak hareket ettiklerini düşünüyorum”* şeklinde açıklama yapmaktadır. Bu bağlamda, kişisel benliği olan gerçekte olan benliği çevresel baskılar sonucunda zorunlu değişimler göstermek durumunda kalırsa, sosyal benliği ile arasında bir uçurum olmaktadır. Buradan, K1’in sosyal çevresini kendisine göre şekillendirerek bu farkın oluşmasını engellediği düşünülmektedir.

K1, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergelerin kullanıldığını belirtmekte ve şunları eklemektedir; *“Yazı çok büyük bir eleman. Dediğim gibi differans kavramından yola çıktığım için”*.

Otobiyografik sanatsal uygulamalar ortaya koyan gönüllü katılımcı K2’nin uygulamalarının otoetnografik eleştirisinde ise, K2 otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürel anıların etkileri olduğunu belirtmekte ve şunları eklemektedir; *“Türkiye topraklarında yaşayan bir kadın olarak, kadınların hayatlarındaki üstüne yüklenen yükler ya da konumlandırımları mesela bunlar olmazsa olmaz, çünkü bunlarla yaşamışım, öğrenmişim, bir şeyleri değiştirmeye çalışmışım olmamış, alternatifler üretmeye çalışmışım, dolayısıyla kültürel unsurların etkisi muhakkak vardır çünkü beni anlatıyorum, ben de burada yaşadığım için, yaşadığım yerin kültürüyle ilgili elbette unsurlar olacaktır. Aslına bakılırsa, kültürel anlamda, meme bile demek insanları çok rahatsız ediyor. Göğüs kaybı derler, göğüs değil onun adı meme. Dolayısıyla ben o dönemlerde çok meme üzerine çalışırken, sütyen çalıştım, tek memeli kadın çalıştım. Aslında bakıldığı zaman, bir taraftan da o memeye bir taraftan kutsal bir nesne gibi bakılırken, bir taraftan da saklanması, gizlenmesi, örtülmesi gereken namusla bağdaştırılan bir uzuv olarak bakılması. Aslında mesela benim, buna kültürel anlamda kendi fikrimi sunmak için de düşünüyorum şimdi, insanlar bana diyor ki sen de memeyle kafayı bozmuşsun, o kadar meme çalışıyorsun ki, ya da meme ismini koymak o kadar insanları bazen değil, bir durduruyordu ki, ben de bunu*

kültürel anlamda kendi kişisel duruşumu ifade ettiğini düşünüyorum aslında. Çok da gizlemek değil, onun kaybının da görünür olması ya da çıplaklığının da görünür olması bizim kültürümüzde her ne kadar ters düşüyor olsa da, bunu görünür kılmak benim işlerimde önem taşıyordu”.



Şekil 128. K2, “İsimsiz”, 60x29x27 cm, Ahşap, 2008

K2, otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki toplumsal bir eleştiriye ilişkin; *“Toplumsal bir eleştiri tam da biraz önce bahsettiğim gibi kadın, anne ve çıplaklık belki de olabilir biraz maalesef, bunun üzerine bir eleştiri niteliğinde değil aslında ama beklentiye karşılık gibi bir derdim yok aslına bakılırsa. Onun öyle ifade edilmesi gerekiyorsa, o tek memenin tek meme olarak yapılması gerekiyorsa, o çıplak bedenin görünmesiye benim hedefim, orada bir şey anlatmak istiyorsam, bunu o şekilde koymaktan çok da geri durmadım. Direk bir eleştiri değil ama karşı duruş olarak yapmak istediğimi de başkalaştırmak gibi bir çabaya gitmedim”* şeklinde açıklama yapmaktadır. K2’nin açıklamasından kadın olgusu, anne olgusu ve çıplaklık olgusu üstünden eleştirilerde bulunduğu, toplumsal olarak kadın/anne ve bunlara atfedilen anlamlara, biyolojik olarak kadın olmaya ve çıplak olma, günümüz güzellik anlayışına göndermelerin okunması mümkündür. K2, günümüz güzellik anlayışı dışında kalan ve anne olarak tanımlanan bireyi çıplaklaştırarak, tüm bu tabuları alt üst etmektedir. Bir göğsünün olmaması da içeriksel yapının biçimsel anlamda söz konusu eleştiriye desteklemesini sağlamaktadır.

K2, otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki Doğu ve Batı Estetik tavırlarını şu sözlerle değerlendirmektedir; *“Bunu böyle, ayırtırmak, hiç düşünmemiştim aslında. Doğu ve Batı, biz kendimizi nerede görüyoruz diye soruyorum ben kendi kendime. Bir şeyi bir yerlere oturtturmak konusunda ben pek iyi değilim. Önemsemiyorum. Bunu tam anlamıyla o unsurları barındırıyor ya da bu unsurları barındırıyor gibi bir şey söylemem çok olası değil ama bir taraftan bakarsak eğer ifade etmek istediğim şeyin peşinden koşuyorum ama bir şeylerin içerisine çok da oturtturmak istemiyorum açıkçası”*. K2’nin bu yorumundan, Doğu

ve Batı estetik üslubunu da kullandığı, çoğul estetik anlayışı ile içeriksel yapı neyi gerektiriyorsa o biçimsel yapıya yöneldiği belirtilebilmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme olup olmaması konusunda K2; *“Mesela size gönderdiğim bu üçlü figürde, seramikten, annem, kardeşim ve benim olduğum. Orada bir makas vardı, o makas bir nesnenin ilk anlamı olarak vardı aslına bakılırsa ama bir taraftan da makas ve kadın olgularını bağdaştıran bizim kültürümüzde söylem var. Oraya da gidiyor olması özellikle makas gereksizdi de o yüzden kullandım gibi bir durum söz konusu değil ama makasın benim için de o taraflara da dokunduğunu düşündüğüm ve o anlamda da var olması benim için de kıymetli olan bir nesne”* şeklinde açıklama yapmaktadır. Makas kültürel bir kadınsal işlerin göstergesi olmayla birlikte, hamile kadınların erkek ya da kız çocuk vermesi durumu, iki minder altına koyulan makas ve bıçak ile tahmin edilmeye çalışılmaktadır. Hamile kadının bilgisi olmadan yapılan bu durum, makas kız çocuk bıçak erkek çocuk habercisi olarak kabul edilmektedir. Bu söylemler yine toplumsal kadın bakış açısına göndermeler olarak okunabilmektedir. Ancak, K2, bu nesneye bir de kişisel olarak anneyle aradaki bağın ölümle kesilmesi, annesinin göğsünün kesilmesi anlamlarını yüklemiş olabilir.

K2, otobiyografik sanatsal uygulamalarında toplumsal işleyiş, değer ve normlara ilişkin bir eleştiri ya da gönderme olduğunu belirtmekte ve şunları belirtmektedir; *“Kadın, kadın çıplaklığı, tek memesini kaybetmiş kadın olguları üzerinde bir eleştiri olmasa da farklı bir bakış açısı, bir gönderme mevcut”*.

K2, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama olup olmadığına ilişkin; *“Ötekileştirme derken, bir dışlama değil de bir dışlananın belki ilgisini çekmek gibi bir durum var diyebilirim. Dediğim gibi, farklı olanın var olması üzerine bir derdim var benim. Annemin kaybı, bir kadın olarak önemli bir uzvunu kaybeden bir kadının yaşadığı hem bedensel, hem de psikolojik durumunu yaşadığım için yansıtma çabası vardı. Hem de aslında kardeşimle olan ilişkim ve kardeşimin özel durumuyla ilgili, onun farklı bir insan olmasıyla ilgili bu konu üzerine bir şeyler anlatma çabam mevcut”*. K2'nin açıklamalarından, annesinin meme kanserine yakalanıp, daha sonra göğsünün alınması durumundan dolayı bir ötekileşme ve eksiklik hissetmesi durumunu anlaşılabilmektedir. Ayrıca, K2 kardeşiyle ilgili de bir durumdan bahsetmekte, onun farklı bir insan olmasının onu ötekileşmesine yol açtığını kastetmektedir.

K2, otobiyografik sanatsal uygulamalarında dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri olup olmamasına ilişkin; *“bahsettiğim olgular, hep kadınlar üzerine çalıştığım için*

dolayısıyla da kadınlarla ilgili bir yerlere dokunan bir şeyler oluyor” şeklinde bir açıklama yapmaktadır.

K2, otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşime ilişkin; *“Dediğim gibi duygular evrensel olduğu için, o kültür bu kültür bir ayırt söz konusu değil. Belki öyle bir karşılaştırma söz konusu değil ama etkileşiyoruz ki yaptığımız çalışmalar da etkileşiyor diye düşünüyorum. O yüzden mutlaka bir etkileşim söz konusudur diyebilirim”* şeklinde açıklama yapmaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında K2, tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri ve toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu olmadığını belirtmektedir. Ayrıca K2, otobiyografik uygulamalarının kültürel-toplumsal yönüne ilişkin; *“Umarım, hayatımızda var olan üstüne konuşmaktan çekindiğimiz şeyleri aşmayı başarırız diye düşünüyorum. O yüzden bazı şeylerin görünür olması o anlamda benim için kıymetli, farklılıkların da kucaklayıcı şekilde insanlar tarafından kabul edilmesini görmek isterim. Açıkçası o yüzden, işlerimle, yaptığım çalışmalarım, belki bir nebze ona katkı sağlıyorumdur diye temenni ediyorum”* şeklinde açıklama yapmaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere, K2 toplumsal olarak kadın olgusu, anne olgusu, ebeveyn kaybı, toplumsal güzellik anlayışı gibi konulara, kültürel ve toplumsal açılardan değinmeye çalıştığını belirtmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki kültürel kimlik ya da kültürel sembol aktarımına ilişkin K2; *“Kadın olmak ve birazcık da anne olmakla ilgili bir kimlik aktarımı söz konusu, hep kadın çalıştığım için oraya dokunmadığım söylenemez”* şeklinde açıklama yapmaktadır. K2 için kültür içinde kadın kimliği ve kültür içinde anne kimliği üstüne yüklenen anlamlara ve biyolojik açıdan kadının dezavantajlarına dikkat çekmek ister gibidir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında, içerisinde yaşadığı kültür ve kültürel kimliğe dair içselleştirdiği bir durum, bir olgu ya da sorgulama olup olmasına ilişkin K2; *“Kadın olma ve bunun getirileri, bunun beklentileri ve bu dediğim gibi üstümüze atfedilen kimlikler. Bunu sorgulama işlerimde bazı şeylerden şunu yapmayayım, hoş karşılanmaz noktasına çok fazla takılmadığım için bunları bu şekilde sorgulayıp, olması gerektiğini düşündüğüm gibi, neyin ne kadar görünmesi ya da görünmemesine o çalışmanın ihtiyacı olduğu kadar var olmasına çabaladığım için, ona odakladığım için bu taraftan düşünürsek, direk bir eleştiri olmasa da, bir geri çekilmek gibi durum söz konusu değil”* şeklinde açıklama yapmaktadır. K2’nin kadına yüklenen toplumsal ve kültürel kimliklerden bir rahatsız olma durumu bulunmayla birlikte, buna bir başkaldırı ya da sorgulama

gerçekleştirmek yerine yalnızca kendi özelinde sanatsal açıdan bunu içerikte kullanma durumunun bulunduğu belirtilebilmektedir.

K2, otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki toplumsal cinsiyete ya da toplumsal kimlik olgularına ilişkin; *“Anne figürlerimi yaparken, benim annem şişman bir kadındı, bir de tek memesini kaybetmişti, baktığımız zaman “estetik görünmesi beklenen” bir kadın figürüne sahip değildi. Bir de anne olarak onu sunuyorsunuz çalışmada, mesela ben çıplak ve onu hatırladığım haliyle yapmak konusunda hiç kendimi kötü hissetmedim ya da bazı şeylerin görünür olmaması üzerine hiçbir şey düşünmedim. Hatta tam tersine bunu bu şekilde var olması ve görünmesi benim için çok kıymetliydi. O yüzden böyle bir tavrım söz konusu, görünür olmasıyla ilgili bir derdim var”* şeklinde açıklama yapmaktadır. Burada, K2’nin toplumsal güzellik anlayışı sorgulaması, kültürel olarak anne olgusunun neleri yapıp neleri yapamayacağı gibi konulara göndermeler bulunmaktadır.

K2, otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürel-etnik köken konusuna ilişkin bir sorgulamanın olmadığını belirtmektedir. Ayrıca K2, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, sanatsal kişilik ve kişisel kimliğin mitoslarının, sosyal ya da kültürel dışsal faktörlerle şekillenerek oluşması konusunda; *“Açıkçası ben çok kapalı bir toplum içerisinde büyüdüm, öyle bir aile içerisinde büyüdüm. O yüzden bazı konularda da kendimi duraklatmam ya da sorgulamam, acaba bunu yapıyor olmam nasıl algılanır gibi bir değer yargım da çok fazla olmadı. Dolayısıyla aslında, kendi hikayemi de anlattığım için ne yaşıyorsam ne hissettiriyorsa bana ve ne kadar, nasıl görünmesini istiyorsam, aslında kendi özne hayatımla yaptığım çalışmaların aynı çizgide ilerlemesi aslında benim ilk amacım. Dolayısıyla, ikisinin yan yana yürüdüğünü düşünüyorum”* şeklinde açıklamaktadır. Buradan içerisinde büyüdüğü çevre ve aile yapısının K2’nin sanatsal üretimlerini de etkileyerek, rahat bir ortamda büyümüş olmanın verdiği güvenle sanatsal uygulamalar ürettiğini belirtmektedir.

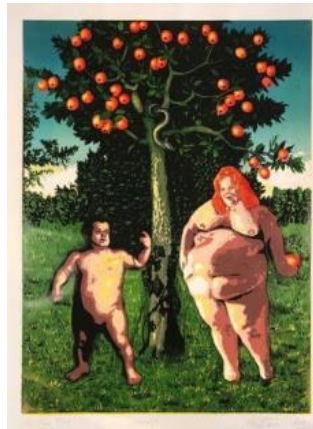
Otobiyografik sanatsal uygulamalarında kolektif bilinçdışı aktarımı ve unsurları olup olmadığı konusunda K2, *“Varsa da farkında değilim galiba yani bununla ilgili bir farkındalığım yok açıkçası”* şeklinde açıklamıştır. Buna ek olarak, K2, otobiyografik sanatsal uygulamalarında ulusal ve evrensel kimliğinin konusun bir sorgulama olup olmamasına ilişkin; *“Kadın olmak üzerine bir çıkış noktası söz konusu, sadece Türkiye’de değil dünyada kadın olmanın aslında bir sürü yerde bir sürü sıkıntıya mahal verdiğini düşünürsek eğer bunun üzerine tabi ki de sorgulamalar mevcut”* şeklinde açıklama yapmaktadır.

K2, günlük yaşamında kişisel benliği ve sosyal benliği arasında fark olduğunu düşünmediğini belirtmekte ve şunları eklemektedir; *“galiba fazla olduğum gibiyim sosyal hayatımda da, amacım aslında ikisini senkron bir şekilde ilerletmek. Böyle olması benim için*

daha sağlıklı olacağını düşünüyorum. O yüzden neysem o olmak, onu yansıtmak gibi bir gayem var. O yüzden umarım başarıyorumdur. İkisi de birbiriyle uyumlu ilerliyordur”. Bu açıklamasından K2’nin sosyal çevresinin toplumsal ya da kültürel yönden kendisini kısıtlayacak bir çevre olmadığını ya da kültürel ve toplumsal normların kendisini etkilemesine izin vermediği anlaşılabilmektedir. Ayrıca, K2, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergeler kullanmadığını belirtmektedir.

Otoetnografik bağlamda, sanatsal uygulamaları incelenecek olan K3, Otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürel anıların etkilerine ilişkin etkilerin olduğunu belirtmekte ve *“dinler tarihi ve bulunduğumuz coğrafyada kültür yaratımlarıyla ilgili. Cinsiyet rolleri, toplumun atfettiği roller üzerine çokça düşünüyorum”* şeklinde açıklama yapmaktadır. Bir toplumun kültürünü oluşturan ana olgulardan bir tanesi din olgusudur. K2, dinler tarihini ve toplumsal yapıda oluşturulan cinsiyet rollerine ilişkin bir takım etkilerin, otobiyografik sanatsal uygulamalarındaki içeriksel yapıda kendisini gösterdiğini belirtmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında toplumsal bir eleştiri bulunduğunu belirten K3, *“Mesela bu ‘Kovuluş’ ağaç baskı çalışmasında tam olarak böyle bir eleştiri”* içerdığını belirtmektedir. K3, daha önce psikanalitik eleştiri ile ilgili sorularda bu sanatsal uygulamasından bahsetmiş, Adem ve Havva’nın cennetten kovuluşunu anlatan, tüm dinlerde kendisine yer bulan dinsel öğretiyi kendi yorumuyla ortaya koyduğunu belirtmiştir. Bu sanatsal uygulamada K3, kadının mitolojideki yerine bir sorgulama getirdiğini ve ironik bir yaklaşımla Adem’i cüce, Havva’yı ise şişman betimlediğini belirtmiştir. Bu bağlamda, K3, kadına dayatılan güzellik algısını, dinsel öğreti üstünden sorgulamış, toplumsal kadın güzellik anlayışına ve dinsel öğretilere bir eleştiri getirmektedir.



Şekil 129. K3 Kovuluş, 95x125cm, Ağaç Baskı, 2018.

K3, otobiyografik sanatsal uygulamalarını Doğu ve Batı Estetik tavırları açısından şu şekilde değerlendirmektedir; *“Bizim aldığımız eğitim tabi ki Batı sanatı üzerine ama tabi ki kendi kültürümüzde etkilendiğimiz, dışarıya çıktığımızda gördüğümüz pek çok etken, unsur var bize katkı sağlayan. Her ne kadar Batı sanatı etkisiyle oluşturulmuş çalışmalar olsa da bizim kendi kültürümüze dair bazı unsurları içerdiğini düşünüyorum”*. Bu bağlamda, K3’ün açıklamalarından, çoğul estetik anlayışını barındırdığı belirtilebilmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme olduğunu belirten K3, şu sözlerle devam etmektedir; *“Umay çalışmalarım var mesela, onlar Orta Asya’daki Türk inanışlarından gelen tanrıçaları içeren kültürün izlerini taşıyan çalışmalar”*.



Şekil 130. K3, U MAY I, 35X50cm. Serigrafi, 2019.

K3, otobiyografik sanatsal uygulamalarında toplumsal işleyiş, değer ve normlara ilişkin eleştiri ve göndermelerin olduğunu belirtmekte ve şunları eklemektedir; *“Genel olarak yaptığım şey aslında toplumsal dayatmalara karşı eleştiriler. O yüzden, çoğu aslında içeriyor. Birebir tasvirlerin olmadığı çalışmalarım genelde bu tür yaklaşımlar içeriyor”*. K3, toplumsal açıdan dayatma yaratan olguları sanatında içerik olarak ele aldığını yinelemektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında, ötekileştirmeye ilişkin sorgulama olduğunu belirten K3, *“Beden olumlamasıyla ilgili”* çalışmalarının olduğunu belirtmektedir. Beden olumlama, özellikle kadına ve de günümüzde artık erkeğe dayatılan güzellik anlayışı ile ilgilidir. Bu güzellik anlayışının dışında olmak çirkin olarak nitelendirilip, ötekileştirilmeye neden olabilmektedir. Bu bağlamda, K3 otobiyografik çalışmalarının içeriksel yapısında bunlara göndermede bulunarak güzellik anlayışının dışında kalarak ötekileştirilenlere bir vurgu yaptığı belirtilebilmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamamızda dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri olduğunu belirterek çalışmasını şu şekilde açıklamaktadır; *“Elma ağacı enstalasyonumda*

var. Bu ağacı yerleştirdiğim alan kadınlar tuvaleti. Yine bu cennetteki elma ağacına bir göndermeydi. Ana tanrıçadan günahkâr kadın dönüşümüne uğrayan kadının, kadına dair bir eleştiri aslında ya da anlatılan bu mite dair bir eleştiri. Madem bu durumun tek suçlusu kadın ilan ediliyor, o zaman ağaca erişimi olması gereken tek canlının da kadın olması gerekir. Ben çocukluğumdan beri mitle ilgili, daha doğrusu çok fazla mitle ilgilendim, peygamberler tarihi ansiklopedileri vardı bunlar da mit sonuçta, çok ilgimi çekerdi ve bazı sorgulamalara aslında o kitaplar üzerinden, o okumalar üzerinden yaptım. Kendimi de konumlandırımdım. Çünkü mitler insanların hayatlarında çok önemli yerlere sahip, bu arketipler bizim toplumsal rollerimizde etki eden, izlerini taşıyan öğeler. O yüzden kendimi konumlandırışımla ilgili bir otobiyografi içerdiğini düşünüyorum”. K3, bu açıklamayla, dinsel öğretileri otobiyografik hale getiren nedenin çocukken aile ortamında sahip olduğu peygamberler tarihi ansiklopedileri olduğunu, bunları çocukken deneyimleyerek ilgisinin bu şekilde başladığını, şu an ise bu mitlere ilişkin sorgulamalar gerçekleştirdiğini belirtmektedir. Yukarıda sözünü ettiği, suçlu kadın ise ağaca yalnızca kadının erişebilmesi gerekir söylemi ise, ortaya koyduğu sanatsal uygulamada kendisini, ağacın erkeklerin ulaşamayacağı kadınlar tuvaletinde konumlanması ile karşılık bulmaktadır.



Şekil 131. K3, Lütfen Sulayın! – Elma Ağacı, Enstalasyon, 2018.

K3, otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşim olup olmaması konusunda; “Genel olarak yine mitler üzerinden yapıyorum. Dünya mitleri üzerinden, aynı olayı farklı kaynaklar üzerinde, farklı kültürlerde farklı dönemlerde nasıl anlatmışlar bunların okumalarını yapıp ona göre çalışmama dönüştürüyorum” şeklinde açıklama yapmaktadır. Bu bağlamda K3’ün, kültürün önemli bir olgusu olan dinsel hikayeler konusunda, çeşitli kültürlerin dinsel öğretilerini karşılaştırmadı söz konusudur. Bu

konuda, bir mit haline gelmiş ‘Lilith’ çalışması ve güzellik anlayışını eleştirme fikri ortaya koyar



Şekil 132. K3, Unheimlich-Poffh!, Ağaç Baskı, 2017.

Otobiyoğrafik sanatsal uygulamalarında tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri konusunda K3; *“Tarihsel bir olaya gönderme midir bilmiyorum ama Adem’le Havva’nın cennetten kovuluşu, var olan bir olaya dayanıp dayanmadığını bilmediğimiz ama işte geçerliliği kabul edilen bir durum. Bunun da bana yansımış olması kadın olmam nedeniyle aslında biraz daha suçlanan taraf olarak bu düşünceyle nasıl başa çıktığıma dair bir çalışma aslında”*. K3, bu dinsel hikayelerde kadınlığa atfedilen durumları, kendisi özelinde üstüne alınma durumuyla, bu durumu sorgulamaları kendi sanatı üstünden gerçekleştirmektedir.

Otobiyoğrafik sanatsal uygulamanızda toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu olup olmadığı konusunda K3; *“Kadının rolüyle alakalı dinlerin empoze ettiği ya da oluşturduğu, kurallarını belirlediği rollerle ilgili olabilir”* şeklinde açıklamasıyla, dinsel hikayelerin, toplumsal yapıda etkilerinin olduğunu ve bu etkilerle kadınlar üstünde belirli travmalara neden olabildiğini belirttiği düşünülmektedir.

Otobiyoğrafik sanatsal uygulamalarının kültürel-toplumsal yönüne ilişkin olarak K3, *“Meryem’le ilgili metamorfoz çalışmam var. Video çalışmam. Bu çalışmada, aslında orada gördüğümüz kadın imgesi, aslında Hz. Meryem, Hristiyanlıkla ilişkilendirilmiş bir figür. Bu aslında bilinçaltından gelen bir imgeydi, o da bir halüsinasyondur. İlk başta uzaktan belli belirsiz gelen kadın yüzü, birden kendi içerisinde dönüşüp bir et parçasına dönüşüyordu. Sonra ben bunun imgelerini araştırdığımda, oradaki örtü şekli ve bazı simgelerin, Hz. Meryem ile ilişkilendirildiğini, aslında o durumu da tam olarak açıkladığını gördüm. Hiç bilmiyor olmama rağmen ortak bilinçaltına ulaştığıma düşünüyorum orada. Çünkü bu konuyla alakalı hiçbir fikrim yokken, aslında bu imgenin görünmesinin hayatınızda çok önemli bir dönüm noktasında olduğunu, bir ölüm kalım olabilir ya da bunun gibi durumlarda bu imgelerin Hristiyanlık inancında görüldüğüne dair bilgileri gördükten sonra*

bu çalışmayla bağlantısını kurmuştum. Kendi kültürüme ait olmasa da bu kültürün içerisinde yaşayan bir birey olarak iki kültürün göstergelerini birleştirdiğini düşünüyorum” şeklinde bir açıklama yapmaktadır.



Şekil 133. K3 Metamorfoz, Video Çalışması, 10sn. 2014.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürel kimlik ya da kültürel sembol aktarımı olduğunu belirten K3, *“Kültürlerin oluşturduğu ya da onların ürünleri olan rollere dair var. Kadın algısına dair, zaten bunun içine giriyor”* şeklinde açıklamaktadır. Yine, K3 kültürün içerisinde yer alan kadın kimliğine otobiyografik çalışmalarında değiştiğini belirtmektedir. Ayrıca, K3, otobiyografik sanatsal uygulamalarında içerisinde yaşadığınız kültür ve kültürel kimliğe ilişkin olarak; *“günahkar kadın olgusuyla bir sorgulama var. Bununla ilgili eleştiriler yapıyorum genelde”* şeklinde açıklamalarla, kültürel kadın kimliği ve kültürün kadın kimliğine dayatmalarına eleştiri yaptığını belirtmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında toplumsal cinsiyete ya da toplumsal kimlik olgularına ilişkin eleştiri olduğunu belirten K3, *“Günahkâr kadın olgusu buna oldukça uygun bir örnek”* şeklinde açıklamaktadır. Buna ek olarak, çalışmalarında, kültürel-etnik köken konusuna ilişkin bir sorgulama olmadığını belirtmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında, sanatsal kişilik ve kişisel kimliğin mitoslarının, sosyal ya da kültürel dışsal faktörlerle şekillenerek oluşması konusunda K3’ün fikirleri şu şekildedir; *“Bunların zaten iç içe olduğunu, çok ayrıştırılamayacağını düşünüyorum. Bu imgeleri, gördüğümüz bütün imgeleri biz farkında olmasak da bir depoya atıyoruz ve oradan zamanı gelince, bazen kendiliğinden çıkıyorlar, bazen de biraz sorgulayıp çağrışımlar kurup biz kendimiz çıkartıyoruz. Bence ikisi de bağlantılı iki alan”*. Buradan K3’ün dışsal faktörlerle -buna kültürel faktörler de dahil- çevresel olguların çalışmalarının içeriğini belirlediği sonucuna varılmaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kolektif bilinçdışı aktarımı ve unsurları olduğunu belirten K3, *“Kendi bilmediğim bir bilgiye dair bir deneyim yaşamış olmam kolektif bilinçle bağdaştırdığım bir durum aslında. Az önce bahsettiğim Meryem’le ilişkili*

çalışmanın da bununla ilgili olduğunu düşünüyorum. Çünkü bunun nedeninin de aslında bütün olay örgülerinin benzer nitelikler taşımasına bağlıyorum yani bütün toplumlarda, bütün kültürlerde ve dönemlerde insanların yaşadıkları deneyimler hep birbiriyle aynı, herkes bir anneden doğarak ilk deneyimini yaşayarak dünyaya geliyor. Doğup büyüyüp, evlenip, ölüyor. O yüzden benzer deneyimlerden ve yollardan geçildiği için anlatılan hikayelerin de hep aynı içerikte olduğunu, birbiriyle hiç etkileşim kurmasalar bile Orta Asya'daki bir kültürle bugün Batı'daki bir kültürün aynı öğeleri taşıdığını görebiliyoruz. Mesela, ağaç simgesi kadın bedeniyle bütün kültürlerde neredeyse aynı dönemlerde ilişkilendirilmiş bir simge, bunu da buna bağlıyorum” şeklinde açıklayarak, hastanede halüsinasyon gördüğü döneme atıfta bulunmaktadır. Bu deneyimlerde K3, kolektif bilinçdışı deneyimleri yaşadığını ve bunun sanatsal motivasyonda bir itici güce dönüştüğünü belirtmektedir.

K3, otobiyografik sanatsal uygulamalarında ulusal ve evrensel kimliğiniz konusunda *“Evrensel kimliğime dair kadın olmamla ilgili bir derdim var. Daha doğrusu toplumun kadınlarla olan derdini sorgulamakla alakalı çalışmalarım var”* şeklinde açıklama yapmaktadır. Ayrıca, K3 günlük yaşamında kişisel benliği ve sosyal benliği arasında fark olup olmaması konusunda; *“Bu ikisini çok iyi dengelediğimi düşünüyorum. Şöyle, kişisel benliğimde ne olduğuna dair yaptığım sorgulamalar sonucunda olduğum kişiyle, bugün toplumun benim kim olmamı istediğine dair, dayatma da denilemez belki ama sınırlarını aslında bir şekilde uzlaştırdım diyebiliriz. O sınırlar üzerinden çok da çıkıntılık yapmadan, çoğu zaman sadece sanatla eleştirilerimi yaparak hem de kendi kimliğimi, kişisel benliğimi kaybetmeden ortak noktayı bulabiliyoruz diyebilirim”* şeklinde açıklama yapmaktadır. Bu açıklamadan, K3'ün kimi çevresel ve kültürel nedenlerden kaynaklı bir takım baskılar hissettiği, ancak bunun çözümünü kendi içinde çözdüğünü belirttiği görülmektedir. Son olarak, K3 otobiyografik sanatsal uygulamalarında, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergeler kullanmadığını belirtmiştir.

K4'ün uygulamaları ve görüşleri üzerinde otoetnografik analizde ise, otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürel anıların etkileri olduğunu belirten K4, örnek olarak; *“bellekti galiba o işin adı. Kanları kullanarak yaptığım bir iş vardı. Bu tamamen kültürel olarak en ufak bir şeyde birbirimizi ötekileştirebilmemiz üzerine oluşturduğum bir işti ve belleğimizde kalan gerçeklerle, gerçek diye bize sunulan şeyler arasındaki o farkların, kültürden kültüre değişen biçimlerinin bir vurgusu, yapmaya çalıştığım biraz öyle bir şeydi aslında”* çalışmasını vermektedir.



Şekil 134. K4, Bellek. Osb plaka, 130 adet 41ml cam kavanoz, mühür, kağıt, kan. 150 x 100 x 8 cm, 2015.

K4, bu çalışmayla ilgili ilettiği açıklamada, yaşadığı coğrafyada, kimlik algısını politik ve ahlaki yapının şekillendirdiğini ve ötekileştirme durumunun olduğunu belirtmektedir. Bu çalışmanın, 2015 yılında, barış için toplanan insanların bir patlamayla katledilmesi olayına gönderme olarak yapıldığını belirten K4, patlama sonrası görüntülerin yasaklandığını, ölen kişi sayısının ise çeşitli kaynaklarda 102 ve 129 arasında olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda, K4, 130 kavanozu (Kesimhaneden alınmış, hayvan kanı ve 130. olarak kendi kanı) kan ile doldurarak ahşap plaka üstüne asmıştır.

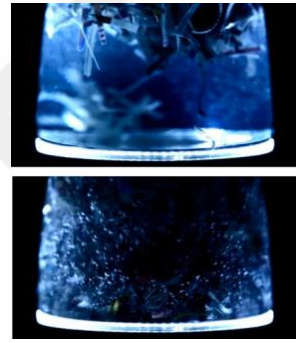
Otobiyografik sanatsal uygulamalarında toplumsal bir eleştiriye ilişkin K4, *“Toplumsal bir eleştiri, şöyle bir şeyden bahsedebiliriz. ...öyle biricik bir benlik ifadesi olarak otobiyografinin pek mümkün olmadığı ve bu da toplumsal ve siyasal yapıların ve hatta günümüzde medyanın fazlasıyla etkisi olduğunu düşünüyorum”* şeklinde açıklamasıyla, toplumun ve siyasi otoritenin bireyi şekillendirdiğini düşündüğünü ve tektipleştirme gerçekleştirdiğini, bu nedenle de benliğin biricik olma durumunun söz konusu olmadığına ilişkin bir eleştiri ortaya koyduğunu belirtmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarını Doğu ve Batı Estetik tavırları açısından K4 şu şekilde değerlendirmektedir; *“Bu noktada, yani estetik tavır olarak baktığımızda ben artık Doğu-Batı sınırının küreselleşmeden sonra erimeye başladığını düşünüyorum. Bu anlamda da net bir fark, vurgudan bahsedemeyeceğim sanırım”*. Ancak, ortaya koyduğu uygulamalar incelendiğinde, K4’ün Batı sanatı anlayışı ile ortaya koyduğu uygulamaların, kültürel etkileri de içerisinde barındırmasından kaynaklı olarak bir çoğul estetik anlayışı içerisinde olduğu belirtilebilmektedir.

K4, otobiyografik sanatsal uygulamalarında da kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme olup olmaması konusunda, *“Aslında, fotoğraf, bir yanıyla kültürel bir nesne bireysel olduğu kadar. Çünkü, özellikle işte ikinci el pazarlarında vesairede bulduğunuz fotoğraflar ya da aile fotoğrafları, bunların her biri bize aslında bize*

çekildiği dönemin belirli özelliklerini sunan kültürel birikim, eğer böyle bakarsak fotoğrafları birer kültürel nesne olarak görebiliriz” şeklinde açıklama yapmaktadır. Kültürün taşıyıcısı olarak kabul edilen fotoğraf, K4’ün uygulamalarında parçalama durumuyla karşı karşıya kalmakta, bu bir bakıma içeriksel olarak kültürü parçalama/yok etme düşüncesini akıllara getirmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında toplumsal işleyiş, değer ve normlara ilişkin bir eleştiri olduğunu belirten K4, örnek olarak; *“günün distopyası videosunda, gazeteleri kullanarak aslında, bize pompalanan değer ve normlar, aynı şekilde uzamsal bellek, günün distopyası, isimsiz bir videom var tezimde gördüğün 36 (katılımcı burada tezindeki 36 numaralı çalışmasını belirtmektedir), orada da şey var. Ses kayıtlarıyla yine bizim kim olduğumuza yönelik ezberlememiz için öğretilen belli kelime öbekleri var. Bunların her birinin tabi ki, toplumsal değer ve nomların açıklanma aracı olduğunu düşünüyorum”*



Şekil 135. K4, 2018, İsimsiz.
Video, ekran görüntüsü (sol)

Şekil 136. K4, Günün
Distopyası, video, 1’25’’, video
ekran görüntüleri 2016 (sağ)

Bu iki çalışmada, medyanın birey üstünde etkisi, toplumu şekillendirmesi konusunu sorgulamak adına gazete kupürleri kullanılmış, bir çalışmada otoportre olgusu da kullanılmıştır. K4, kendi otoportresi üstüne su içinde yüzen gazete kupürlerinin görüntüsünü yansıtırken, medyanın toplum ve kendisi üstündeki etkilerini sorgulamaktadır.

K4, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, ötekileştirmeye ilişkin sorgulamanın olduğunu belirterek, şunları eklemektedir; *“yine bellek adlı çalışmadan bahsedebiliriz. İnsan olmanın ötesinde, tamamen ötekileştirme ile alakalı bir tanıklık anlatısı olarak değerlendirdiğim bir uygulamaydı ve bu işte tam olarak, zaten bugün otobiyografi dediğimizde ve kendimizi tanımlamaya kalktığımızda, mutlaka bir öteki üzerinden tanımlamak durumunda kalıyoruz. Ve bu her ne kadar bugün bireysellik kültürü yükseltirse de, bir o kadar eşitsizliği ve ötekileştirmeyi daha da güçleştiren bir hal alıyor. Bu anlamda*

kendi yaşadığım coğrafyadan bir örnek gibi kurgulamıştım o işi” şeklinde açıklama yaparak, aslında ötekileştirmeye vurgu yaptığını ve bireyselleşmenin ötekileşmeye neden olduğunu düşündüğünü belirtmektedir.

K4, otobiyografik sanatsal uygulamalarında dilsel/söylemsel açıdan toplumsal eleştirinin olduğunu ve bunun “*özgün bir birey olmanın imkansızlığı*” konusunda olduğunu belirtmektedir. Ayrıca, uygulamalarında kültürlerarası bir karşılaştırmının olmadığını belirtmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri olduğunu belirten K4, “*tam olarak işte az önce konuştuğumuz hikâyeye dönüyor. Bu barış için toplanan 2016’daki gar patlamasını hatırlıyorsunuz sanırım. Bellek adlı çalışma, o patlamanın 15-20 dakika sonrasında internette denk geldiğim görüntüler üzerine zihnimde kalanların görselleştirilmesiydi ve bir eleştiriydi. Bu anlamda tarihsel bir olaydı. Belki de bu anlamda kendi çalışmalarında travmatik olarak nitelendirebileceğimiz tek çalışma bu olabilir*” şeklinde açıklamaktadır.

K4, otobiyografik sanatsal uygulamalarında içerisinde yaşadığı kültür ve kültürel kimliğe dair içselleştirdiği bir durum, bir olgu ya da sorgulama olup olmaması konusunda; “*yani genel olarak ben otobiyografiyi beni ben yapan değil de bizi biz yapan nedir üzerinden baktığım için işte o bütün videolarda, dört kapı bir oda gibi çalışmalarda o kelime öbekleriyle, eylem kipleriyle aslında ortaya koymaya çalıştığım şey, birazcık bu bize işte giydirilen sadece kültürel değil, aynı zamanda toplumsal kimliklerimizin de bir tür sorgulaması olduğunu düşünüyorum*” şeklinde açıklamaktadır.



Şekil 137. K4, Dört Kapı Bir Oda, 4 adet ahşap kapı, ses düzeneği, 87 x 87 x 212 cm 2018.

K4, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, sanatsal kişilik ve kişisel kimliğin mitoslarının, sosyal ya da kültürel dışsal faktörlerle şekillenerek oluşması konusunda “*genel olarak zaten bireyi, sanatçıdan da önce bireyi yapan şey sosyal, politik ve kültürel faktörler yani. Zaten bunlar şekillendiriyor ve benim de bunların altını kazıma gibi bir yaklaşımım var*” şeklinde açıklamalarıyla, sosyal ve dışsal faktörlerin birey olarak kendisini ve dolaylı

olarak da sanatını etkilediğini belirtmektedir. K4'ün ortaya koyduğu uygulamalar incelendiğinde, sosyal ve dışsal faktörlerin ve de kültürün, onun sanatsal motivasyon kaynağı olduğu belirtilebilmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamada kolektif bilinçdışı aktarımı ve unsurları olup olmamasına ilişkin K4; *“bellek adlı çalışmada söz konusu, bu yaşanan olayın özellikle sosyal medyada, bir anda her yerde işte videolarının dönmesi, görüntülerinin daha sonra kaldırılması, saldırıda ölen insan sayısının aylarca net kalamaması, bunlar sadece benim bilinçdışıma değil, kolektif bilinçdışımıza çok şey katmış olabilir. Çünkü, ben bu gibi durumlarda yalnızca bir gruba ait olmaktan ziyade insan olmanın bundan zaten etkilenebileceğini düşünüyorum. ... uzamsal bellek adlı çalışmada da, medyanın manipülatif tarafı aslında bilinçaltında bizde bambaşka şeyler bırakıyor. Bu anlamda da yarattığı kolektif bir bilinçdışı var ve zaten hedeflenen de belki biraz da buralarla oynamak diye düşünüyorum”* şeklinde açıklayarak kolektif bilinçdışında yer edebilen olguların sanatsal uygulamalarında olduğunu düşündüğünü belirtmektedir.



Şekil 138. K4, Uzamsal Bellek. Çıkma pencere, sineklik üzeri el yapımı kağıt ve led aydınlatma. 12 x 70 x 97 cm, 2016,

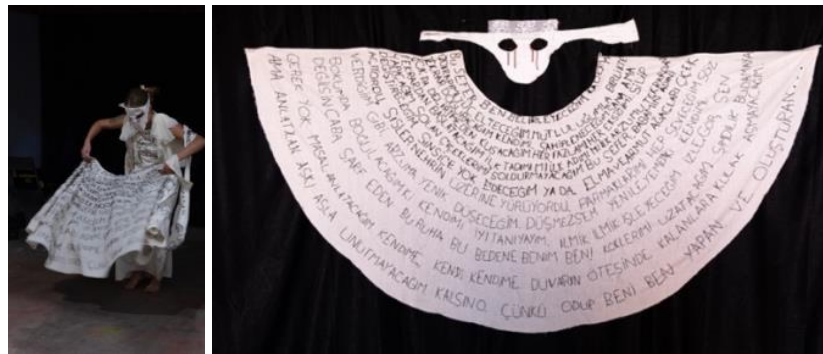
K4, günlük yaşamda kişisel benliği ve sosyal benliği arasında fark olduğunu düşünmediğini belirtmektedir. Bu bağlamda, K4'ün kültürel ve toplumsal baskılardan bir şekilde etkilenmemeyi sağlayabildiği düşünülmektedir. Son olarak ise, K4 Otobiyografik sanatsal uygulamalarında, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergelerle ilgili olarak şu açıklamayı yapmaktadır; *“Sözsöz olanı dilsel olarak adlandırabileceğimizi düşünüyorum. Bu bağlamda baktığımızda yine dört kapı bir oda, isimsiz videom bunlarda dilsel göstergelere yer veriyorum, hatta izleyicinin zaten o dilsel göstergeler aracılığı ile bir anlam çıkarmasını hedefliyorum”*.

Yüksek Lisans eğitimi almış K5'in uygulamaları ve görüşlerinin otoetnografik analizinde ise, Otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürel anıların etkileri ni olduğunu belirten K5, şunları eklemektedir; *“Dediğim gibi daha yeni yeni barıştığım şeyler olduğu için ala veya kelimeler var beni oluşturan performansım ve enstalasyonum bu sorunuza en iyi örnek olabilecek işlerim. Bu ikisi kültürel olarak yapılmış işler daha önce de bahsettim zaten dönme vs. var”*. K5'in psikanalitik analizle ilgili bölümde bahsettiği gibi, 'Ala' işi Ukrayna mitine dayanan bir içeriğe dayanmakta ve kültürel olarak kabul edilebilecek haç gibi semboller bulunmaktadır. Daha önceki bölümde de belirttiği gibi K5, *“Bu sembolleri burada kullanmaya başladım çünkü öncesinde kültürsüzlüğe giderken şimdi bana aslında bana, çift kültürlü olmama karşı bir barış gerçekleştirdim”* şeklinde açıklamıştır.



Şekil 139. K5, ALA, Çita, Demir, ip, Kumaş, Naylon, Köpük, 5 metre, 2021

Kelimeler var beni oluşturan performansında ise K5, kültürün en önemli olgusu olan dil olgusunu, Kiril alfabesi ve Türk alfabesi ile ele almaktadır. Ayrıca, Türk kültüründe önem taşıyan Mevlana'nın ise sürekli dönme olgusunu ele aldığını belirtmektedir.



Şekil 140. K5, Kelimeler Var Beni Oluşturan, Kumaş, iplik, boncuk, 14 dakikalık performans 2021

K5, otobiyografik sanatsal uygulamalarında toplumsal bir eleştiri bulunduğunu belirtmekte ve şunları eklemektedir; *“dil bizi oluşturuyor, toplum bizi oluşturuyor. Kadın nasıl olunur, erkek nasıl olunur gibi böyle şeyler diller rahatsız ettiği için zaten böyle bir*

pratiğim var”. K5’in bu açıklamasından, dilsel olarak toplumun dayattığı cinsiyetçi yaklaşımlardan rahatsızlık duyduğu anlaşılabilmektedir. Toplumun oluşturduğu dilsel tabuların, bireyi kısıtladığı düşüncesi, K5’in sanatsal uygulamalarının içeriksel yapısında kendisine yer bulduğu anlaşılmaktadır.

K5, otobiyografik sanatsal uygulamalarını Doğu ve Batı Estetik tavırları açısından şu sözlerle değerlendirmektedir; *“Doğu için zor bir estetik pratiği var benim işlerimde, ben zaten çirkinin ya da öğretilmemiş estetiğin güzelliğini ortaya çıkarmaya çalışıyorum. Absürt olanı ortaya atmaya çalışıyorum. Bu yüzden bu Doğu için biraz ağır. Bu şekilde çok fazla sansüre uğradım bazı sergilerde ama Batı için böyle olduğunu düşünmüyorum açıkçası, buraya da geldim İspanya’da da burada yaşadığım insanlar da sanatçı, onlardaki yorumla Türkiye’de gördüğüm yorum arasında büyük bir fark var gerçekten”*. Bu bağlamda, K5’in tamamen Batı sanatı üslubu ile uygulamalarını ortaya koyduğunu düşündüğü, ancak içeriksel olarak kültürel etkilerle çoğul estetik bir anlayışı da ortaya koyabildiği tespit edilmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarda kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme olduğunu belirten K5, *“‘Ala’ da ve ‘Kelimeler Var Beni Oluşturan’da var”* şeklinde açıklamaktadır. ‘Ala’ adlı çalışmada, kültürel bir nesne olan Haç sembolünün kullanımı ve ‘Kelimeler Var Beni Oluşturan’da ise alfabe kullanımı bunlara örnek gösterilebilmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal işleyiş, değer ve normlara ilişkin bir eleştiri ya da gönderme olduğunu belirten K5, bu konuda şunları belirtmektedir; *“Ben normsuzluğa gitmeye çalışıyordum. Zaten Lacan, Kristeva çok ilgilendiğim yazarlar bunlar. ... Bunların içinde zaten normlar nasıl oluşuyor bunları görüyoruz. Yüksek lisans tezimde benim birinci bölümüm psikolojik bir bölüm gibiydi. Sadece Lacan, Kristeva, Lacan’ın ayna evresi, Kristeva ve Buty’in ‘İnform’ kavramını açıklayan bir bölümdü. Nasıl nereden geliyor tüm bunlar, bu normlar nereden geliyor, ‘abject’ kavramı neden var, nasıl kadın olunur, nasıl erkek olunur gibi şeyleri ben oradan açıklayarak sanatçılarla örneklendirmeye başladım. O yüzden normlara ilişkin bir eleştiri bariz bir şekilde var. O yüzden bir tane bile isim normları eleştirmiyor diyemem, mesela ‘Ala’ herkes çok beğeniyor, çok tatlı bir iş falan diyorlar ama aslında bariz orada çok büyük bir eleştiri var yani dine karşı bir eleştiri var, çünkü şey bana anlatıldığında ‘Ala’ aslında bir kadınmış ve cadıymış. Hristiyanların hepsini yakıyormuş tam hatırlamıyorum ama kadını eleştirel bir mitolojiye almışlar. Orada ‘Ala’ güzel olabilir ama altında çok bariz bir metin var ve bir haç var, haçın üstünde ‘Ala’ var ama ala haçtan büyük. Ben burada ‘Ala’yı yüceltip Hristiyanlığı aşağı çekmeye çalıştım aslında”*. K5, özellikle hem toplumsal ve kültürel normları eleştirdiğini açıkça belirtmekte,

hem de özellikle ‘Ala’ işinde, kültürün bir parçasını oluşturan dini öğretilere gönderme yaparak bir eleştiri yapmaktadır. Dinsel anlatıda kadına yüklenen kötücül anlamdan ötürü bu eleştiri gerçekleşmektedir.

K5, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulamanın olduğundan bahsetmekte ve *“Ötekileştirdiğimiz için bu ataerkil toplumda, kadın sanatçının ya da erkek sanatçının ya da queer sanatçıların bunlarla ilgilenmemesi garip olur”* şeklinde bir açıklama yapmaktadır. K5, kültürel ve toplumsal açıdan cinsiyetçi bakış açısıyla ötekileştirilme durumuna ortaya koyduğu uygulamalarda içeriksel olarak yer verdiğinden bahsetmektedir. Ayrıca, otobiyografik sanatsal uygulamalarında dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri olduğundan bahseden K5’in özellikle Kelimeler Var Beni Oluşturan performansı dilsel açıdan bir eleştiriye ortaya koymaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşim olduğunu belirten K5, *“Zaten ben de kültürlerarası bir karışım olduğum için aslında saf kan Ukraynalıyım ama Türkiye’de büyüdüm. Ukrayna’da da yaşadım ama sürekli göçebe bir hayat yaşadım. Bu yüzden kendim de bir karışmışlık, kültürsüzlük bir yersiz yurtsuzluk olduğu için o etkileşim bariz var. Kelimeler var beni oluşturan performansında, elbisemin üstünde Türkçe yazılar yazıyor. Türkçe yazılar beni oluşturan metin, beni kelimelerin oluşturduğu metin ve Türkçe yazmamın sebebi izleyici, Türkiye’de yapılmış bir sergileme olduğu için, izleyiciler okuyabilsin diye ama üst bedende izleyicinin çok okumaması gerektiği yerlerde Kiril alfabesiyle yazdığım yerler de var ya da bana ait olan metinler, kelimeler, semboller de var. O yüzden bu tamamen Ukrayna Türkiye karışımı bir performans”*

K5, otobiyografik sanatsal uygulamalarında tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri olmadığını belirtmektedir. Ayrıca, sanatsal uygulamalarında toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu olarak göç olgusunun olduğunu belirtmekte ve *“zaten ben göçebe birisi olduğum için göç var, toplumsal bir travmadan dediğimiz, sonuçta ben Türkiye için yabancıyım ve Türkiye’de buna gavur deniliyordu. Çocukluğumda çok fazla arkadaşlarım tarafından, okulda, okuduğum okullarda bu şekilde aşağılandım sürekli olarak”* şeklinde açıklama yapmaktadır. Bu bağlamda, K5’in ötekileştirilme yaşadığını ve bunun da sanatsal uygulamalarında kendisine bir motivasyon kaynağı olabildiği düşünülebilmektedir. Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel kimlik ya da kültürel sembol aktarımı olduğunu belirten K5, *“‘Kelimeler Var Beni Oluşturan’, kültürel ve kimliksel sembollere ait, ‘Ala’ da öyle”* şeklinde açıklamaktadır. Ayrıca, K5, otobiyografik sanatsal uygulamada içerisinde yaşadığı kültür ve kültürel kimliğe dair içselleştirdiği bir durum olarak bu ötekileştirilmeyi gördüğünü belirtmekte ve şunları eklemektedir; *“gavur*

kavramı, çocukluktan sonra ergenlikte Ukraynalı olduğum için nataşa, tüm Ukraynalılar nataşadır gibi çok gördüğüm olgular var”

K5, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, sanatsal kişilik ve kişisel kimliğin mitoslarının, sosyal ya da kültürel dışsal faktörlerle şekillenerek oluşması konusunda; *“Bunlar benim sanatsal uygulamama çok dokunuyor çünkü bedensel olarak çocukluğumda, bedenimi beğenmiyordum, sorguluyordum, dediğim gibi fallussuz olduğum için eksik hissediyordum. Bu dil beni rahatsız ediyordu. Sanki erkeklik sert bir şeymiş gibi ve kaba bir şeymiş gibi sürekli sert davranıyordum, spora gidiyordum, ışık kapatırken ışığa çarpıyordum filan annem kızıyordu böyle. Aslında babama yaranmak için iğrenç bir şeye dönüşüyordum ama daha sonradan kumaşla tanışınca, çünkü çocukluğumda annem bana çok dikmeyi öğretmek istiyordu. Ben yine kadınsı bulduğum için çok şey yapmıyordum çünkü kadınsı olarak öğretilmiş bir şeydi kumaş ya da yemek yapmak çok kadınsı bir şeymiş gibi öğretilmişti, yemek yapmayı sevmiyordum küçükken, artık bu dilden dolayı bu dışsal faktörler beni çok etkilemişti, bedenle uğraşmamın sebebi de bu zaten, Louise Bourgeois'da mesela babasından çok fazla fiziksel şiddet değil de psikolojik şiddet çok görmüş. Bu yüzden kadının, ben mesela çok düşünüyordum ben neden bedenle uğraşıyorum diye, sonra hocam beni Louise Bourgeois ile tanıştırdı ve okuduktan sonra kadının yaşadığı her şey aynıymış yani, penis eksikliği, fallus eksikliği, kadın olma sorunsalı vs bunları eleştiriyormuş, demek ki o zaman bunları düşünüyorsak bu travmaları yaşıyorsak bedenle ilgileniyoruz diye düşündüm ben de”* şeklinde açıklamaktadır. K5, dışsal ve kültürel olarak oluşturulan etkilerin ve dilsel olguların kendisini çocukluğundan bu yana yoğun şekilde etkileyerek sanatsal uygulamalarında bir yaratıcı güç ve yaratma cesaretine dönüştüğünü ifade etmektedir.

K5, otobiyografik sanatsal uygulamalarında ulusal ve evrensel kimliği konusunda açık bir sorgulama olduğunu belirtmekte ve *“sorguladığım şeyler bunlar aslında, ulus toplum, kimlik”* sorgulamaları olduğunu belirtmektedir. Zaten daha önceki ifadelerinden de anlaşılacağı üzere K5 çok kültürlü bir birey olarak, sanatsal uygulamalarında bu durumdan beslendiğini belirtmektedir.

Günlük yaşamda kişisel benlik ve sosyal benlik arasında fark olduğunu düşünmediğini belirten K5, şunları eklemektedir; *“olduğum gibiyim, işlerimde de olduğum gibiyim. İşlerimin en sevdiğim tarafı bu, bazı işlerimi bazen beğenmiyorum ama gene de işlerime baktığında bu K5'in (katılımcı burada kendi adını söylemiştir) diyebiliyorlar. Bu da gerçekten sanatımın benim sevgilim, kocam karım olmasından dolayı aslında çünkü ben işimle bir bağ içindeyim. Bunun sebebi de âşık olmam. O yüzden ikisi birlikte çok ilerliyor”*

şeklinde açıklamaktadır. Buradan da, K5'in toplumsal ve kültürel etkilerin baskısından dolayı herhangi bir kısıtlama içerisinde olmadığı ya da bu etkilere rağmen kendisi gibi olmayı sürdürdüğü sonucu ortaya çıkmaktadır. Son olarak, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergeler kullanıldığını belirten K5, “kelimeler var beni oluşturan çalışmamda var” şeklinde açıklamaktadır.

Yüksek Lisans eğitimine devam eden K6, otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürel anıların etkileri olduğundan bahsetmekte ve “leke çalışmamda mesela lekeler bizim toplumda, hatta dünyanın bir çoğunda, lekeler ayıptır, çirkindir, ... Mesela bizim kültürde, ben Mardinliyim, Güneydoğuda, Mardin’de doğdum büyüdüm. Küçük bir leke olması çok ayıptı. Mesela benim annemin bunları yapması, bir annenin, çocuğuna düşkün, beni çirkin görmüyor ama dışarıdan, toplum tarafından dışlanacağını düşünüyordu ve kendini çaresiz hissediyordu. Bunu bir engel olarak görüyordu ve bu kültürel bir şey. Eğer toplum, kültür bunu güzel görseydi, annem de böyle hissetmeyecekti, böyle düşünmeyecekti” şeklinde açıklamaktadır. K6'nın açıklamalarından, toplumsal olarak ortaya çıkan güzellik anlayışının dışında olan durumlarda, bu biyolojik ya da fizyolojik dahi olsa çirkin olarak nitelendirildiği, ayrıca kusurlu gibi kabul edilerek ötekileştirildiği sonucuna varılabilmektedir.



Şekil 141. K6, Leke, Tuval Üzerine Baskı ve Yağlı Boya, 41x29 cm, 2020.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında toplumsal bir eleştiri bulunduğunu belirten K6, “ben lekeleri daha görünür kılmak istiyorum. Kilları, sivilceleri, herkese kötü görünen şeyleri daha görünür kılmak istiyorum” şeklinde açıklamalarıyla, toplumsal ve kültürel olarak oluşan güzellik anlayışı dayatmasına, çirkinliğin estetiği ile cevap vermektedir. Ayrıca, otobiyografik sanatsal uygulamalarını Doğu ve Batı Estetik tavırları açısından K6, “Doğu da, Batı da, değişiyor” şeklinde değerlendirerek çoğul estetik anlayışı içinde uygulamalar ortaya koyduğunu belirtmektedir.

K6, otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel bir nesne kullanımı olduğunu belirterek; “kimlik çalışmamda. Aslında kimliğin kendisi bana göre bir nesne” şeklinde açıklama yapmaktadır. Kimlik, birçok şeyin göstergesi olarak, kültürün de bir göstergesidir

ve K6, ‘Kimlik’ (4. Fatma) adlı sanatsal uygulamasında, bu nesneyi kullanarak, kendi annesinin kimliğini kullanmaktadır.



Şekil 142. K6, Kimlik (IV. Fatma), tuval üzerine baskı ve keten tohum yağı, 35x50cm, 2021

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında toplumsal işleyiş, değer ve normlara ilişkin bir eleştiri ya da gönderme olduğunu belirten K6, “*politik açıdan, kültürel açıdan göndermeler var. Bunları eleştiriyorum*” şeklinde açıklamalarıyla siyasi otorite ve kültürün bireyler üstündeki etkilerini eleştirdiğini belirtmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamada, ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama olduğunu belirten K6, “*leke adlı çalışmamda onu yapıyorum. Başkaları tarafından benim ötekileştirilmem*” şeklinde açıklamaktadır. K6’nın kendi otoportresini ortaya koyması, bu uygulamayı otobiyografik yaparken, kültürel ve toplumsal etkilerle ötekileştirilmesine neden olan yüzündeki leke ile yapması bu çalışmaya otoetnografik açıdan içerik kazandırmaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamada dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri olduğunu belirten K6, “*manifestoda da belirtiyorum*” şeklinde cevap vermektedir. Manifestoda, K6, kendisinin yüzündeki leke nedeniyle ötekileştirilmesi durumunu açıklamakta ve gördüğü toplumsal ve kültürel baskıyı açıklamaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel kimlik ya da kültürel sembol aktarımı olduğunu belirten K6, “*leke adlı çalışmamda da bu var. ... Leke adlı çalışmamda da öyle değil mi. Lekesiz görünsün, parlak olsun, porselen takımı gibi olsun. Bunun bir sorgulaması var*” şeklinde açıklayarak, kendi kimliğinin bir sorgulamasını, kültürel olarak kendisine dayatılan kusurlu kimliği sorguladığını belirtmektedir. Ayrıca, K6 içerisinde yaşadığınız kültür ve kültürel kimliğe dair içselleştirdiğiniz bir durum, olarak da “*kusursuz bir bedene sahip olmalı mıyız? Bunun sorgulaması*”nın çalışmalarında olduğunu açıklamaktadır.

K6, otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal cinsiyete ya da toplumsal kimlik olgularına ilişkin olarak; “*Kadın güzellik algısına ilişkin bir sorgulama olduğunu*

söyleyebiliriz ama böyle sınırlandırmak istemiyorum. Çünkü ben çalışmalarına baktığımda sadece kadın kimliğine ilişkin çalışmıyorum. Bunun içinde erkekler de var, hayvanlar da var, meyveler de var, ağaçlar da var” şeklinde açıklama yapmaktadır. K6 genel anlamda toplumda oluşan ‘güzel’ anlayışını sorguladığı açıklamalarından anlaşılmaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel-etnik köken konusuna ilişkin bir sorgulamanın olduğunu belirten K6, “politik bir sorgulama var. Kimlik adlı çalışmamda onu amaçlamıştım” şeklinde bir açıklama yapmaktadır. Kimlik çalışmasında, art arda ölen üç kız kardeşin her defasında doğan çocuğa aktarılan kimlik kartı ve en sonunda dördüncü olarak da K6’nın annesinin bu kimlik kartını alması içeriksel olarak aktarılmaktadır.

K6, otobiyografik sanatsal uygulamada, sanatsal kişilik ve kişisel kimliğin mitoslarının, sosyal ya da kültürel dışsal faktörlerle şekillenerek oluşması konusunda fikirlerini; “Ben kürdüm ve ana dilim Kürtçe. Ben düşünürken, Kürtçe düşünüp, Türkçe cevaplıyorum. Onun çatışmasını yaşıyorum. Çalışmalarında da bunun yansıdığını düşünüyorum. Fark ettiğim bir şey olmadı ama bunun yansıdığını düşünüyorum. Nedeni, onlar benim düşüncelerimi etkiliyor ya, Kürtçe düşünüp Türkçe çevirmek. Çünkü aynı şekilde bazen Türkçe düşünüp annemle de konuştuğumda Kürtçe ifade edemiyorum. Tam tersi oluyor” şeklinde açıklamaktadır.

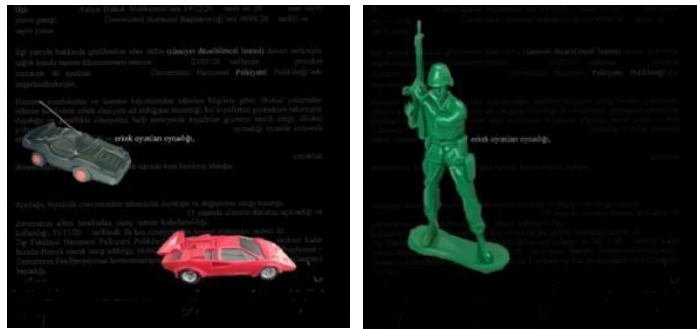
K6, otobiyografik sanatsal uygulamalarında kolektif bilinçdışı aktarımı ve unsurları olduğunu düşündüğünü belirtmekte ve “biz kendimiz olmayı kendi bedenimizde yaşıyoruz. Kimliğimizi, aidiyetimizi kendi içimizde yaşıyoruz ve bunun da toplumsal etkisi oluyor ve bize yansması oluyor. Kimlik adlı çalışmamda biz kimiz şeklinde var” diye sözlerine devam etmektedir. K6’nın bu ifadelerinden yola çıkarak, bir takım kolektif olguların kimliği biçimlendirdiğini düşündüğü ve bunu sanatsal uygulamaya aktardığı düşünülmektedir. K6, Otobiyografik sanatsal uygulamada ulusal ve evrensel kimliği konusunda açık bir sorgulama olup olmaması konusunda, “Evrensel var. Leke adlı çalışmamda, hepimizin sorunu bu” şeklinde açıklamasıyla, kusurlu bir görüntüye sahip olmanın, evrensel olarak negatif kimlikleri beraberinde getirdiğini ifade eden bir düşüncüyü ortaya koymaktadır.

Günlük yaşamda kişisel benliği ve sosyal benliği arasında fark olup olmaması konusunda K6, “Belki farklıdır ama şöyle bir şey, belki küçükken bastırıldım ama sonrasında çok rahat olduğunu düşünüyorum. ... Belki ailem de, çok rahat insanlar olduğu için falan, ailem kabul etti ama toplumda ayıp onlara göre yaptığım şey. Beni ilgilendirmiyor pek, onu yine yaparım” şeklinde sözleriyle, ailesinden aldığı destek ile kendisini kısıtlamadığı anlaşılmaktadır. Son olarak, K6 otobiyografik sanatsal uygulamanızda, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergelerin

kullanılmadığını belirtmekte ancak şunları eklemektedir; *“kimlik çalışmamda bilerek yazıyı muğlaklaştırdım. Yazıyı ve biçimi de sorguluyordum”*. Buradan, K6’nın yazı ve dil olgusunu belirsizleşmesi ve sorgulamasının nedeni kendisinin Kürtçe anadil ile Türkçe arasında yaşadığı problemlerden kaynaklı olabileceği düşünülmektedir.

Yüksek Lisans öğrenimine devam eden K7, otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel anıların etkileri olduğunu düşünmediğini belirtmektedir. Ayrıca K7, otobiyografik sanatsal uygulamalarını Doğu ve Batı Estetik tavırları açısından değerlendirdiğinde; *“Hiç bu şekilde düşünmemiştim. Batı’ya daha yakın diyebilirim ama tam olarak o şekilde diyemem”* şeklinde bir açıklamada bulunmaktadır. Bu açıklamadan K7’nin Batı sanat üslubunu ortaya koyduğu belirttiği görülse de, bir çelişki içerisinde olduğu görülmektedir. Ortaya koyduğu sanatsal uygulamalar incelendiğinde ise, K7’nin Batı sanat üslubu ile ortaya koyduğu düşünülmektedir.

K7, otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme olmadığını belirtmektedir. Ancak çalışmalarında kültürel olarak cinsiyet yüklenen, oyuncak araba, bilyeler gibi nesnelerin kullanımı bu göndermeyi farkında olmadan yaptığını düşündürmektedir. Ayrıca, K7 otobiyografik sanatsal uygulamalarında toplumsal işleyiş, değer ve normlara ilişkin bir eleştiri ya da gönderme olup olmaması konusunda; *“Toplumsal işleyişe yok, yaptığım işlerde, rapor olanlarda, belki toplumsal değerlere ait yazılar var onlarda ve normlara karşı, arkada yazılan yazılarda var daha doğrusu mahkeme raporunda”* şeklinde açıklamaktadır. Buradan K7’nin, cinsiyet dönüşüm ameliyatı mahkeme raporlarını dönüştürerek oluşturduğu eserlerinde bir takım toplumsal değer ve normlara karşı bir başkaldırı durumunun ortaya koyulduğu düşünülebilmektedir.



Şekil 143. K7, İsimsiz, Dijital, 2021 (sol) / **Şekil 144.** K7, İsimsiz, Dijital, 2021 (sağ)

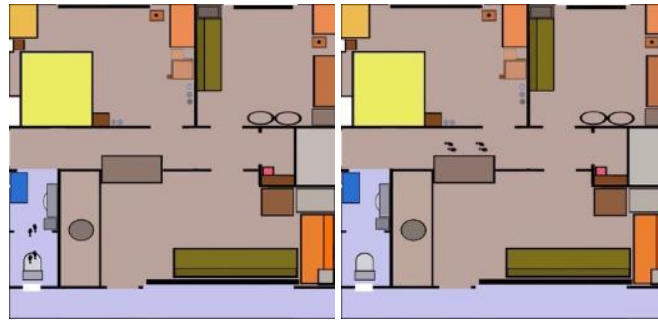
K7, otobiyografik sanatsal uygulamalarında, ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama ortaya koyduğunu şu sözlerle belirtmektedir; *“translık da aslında bir ötekileştirilme olduğunu düşünüyorum. Toplum genelde ötekileştiriyor bu durumu. O bakımdan bakarsak*

var diyebiliriz. Kendin üzerimden toplumdaki ötekileştirilmeye bir gönderme yaptığımı söyleyebiliriz”. Buradan, K7’nin toplumsal ve kültürel anlamda bir ötekileştirilme yaşadığı, bu ötekileştirmeyi bir itici güce dönüştürerek sanatsal motivasyonunu sağladığı anlaşılabilmektedir. Bu ötekileştirilme durumu, aslında sanatsal uygulamada kendisini ‘Sıradan Adam’ ismi ile göstermektedir. Burada K7, sıradan bir adam olmanın arzusunu ortaya koymuş olabilir. (K7 kadından erkeğe cinsiyet dönüşüm ameliyatı geçirmiştir).



Şekil 145. K7, Sıradan Adam, Dijital Video, 2021.

Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu olarak salgın olgusunun olduğunu belirten K7, şu şekilde açıklamaktadır; “*Salgın denilebilir. Pandemi hepimizin hayatını etkiledi çünkü. Adımlar aslında o zamanda yapılmıyordu, evden hiç çıkmadığımızda, evin içinde izlerimi yapmıştım*”. K7 coronavirus salgını karşısında tüm dünya olarak evlere kapanmanın sıkışmışlığını, video uygulamada, evin kuşbaşı görünüşünün içinde adımların sürekli kısır bir döngüde ilerleyişi ile izleyiciye vermektedir.



Şekil 146. K7, Adımlar, Dijital video, 2021

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında içerisinde yaşadığı kültür ve kültürel kimliğe dair içselleştirdiği bir durumun olduğunu belirten K7, şunları belirtmektedir; “*cinsiyet kimliğime dair çalışma yaptım. Yapma amacım aslında rapordaki absürt yazılardı. Şöyle, erkek olabilmek için erkek oyuncaklarla oynamak gerekiyordu mesela ya da etek giymek yerine pantolon giymek, kızlarla değil erkeklerle oynaması. Ben bunları biraz saçma buldum. O yüzden ne kadar saçma olduğunu vurgulamak için de yaptım. Erkek oyuncakları*

koydum” şeklinde açıklamalarıyla, toplumun ve kültürün dayattığı cinsiyetçi bakış açısına bir eleştiri niteliğinde çalışmalar ortaya koyduğu tespit edilmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamada, sanatsal kişilik ve kişisel kimliğin mitoslarının, sosyal ya da kültürel dışsal faktörlerle şekillenerek oluşması konusunda fikirlerini K7, şu sözlerle açıklamaktadır; *“Benim asosyal olmam ve evde devamlı kapalı olduğum için iç mekan çalışmam. Herhangi toplumsal ya da kültürel faktör yok aslında, cinsiyet kimliğim var, benim asosyal olmam var ve hastalık olarak obsesifliğim etkiliyor”*. Bu bağlamda, K7’nin toplumsal ve kültürel olarak ötekileştirilme nedeniyle kendisini iç mekana kapattığı, bunun onda asosyal bir etki gösterdiği düşünülmektedir. Bu durum ise K7’de sürekli iç mekan kurgusu ve sıkışmışlık hissi olan çalışmalara neden olduğu gözlemlenmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamada kolektif bilinçdışı aktarımı ve unsurları olduğunu belirten K7 *“Korku videosunu söyleyip, benim anım ama toplumsal bir anı. Bu benim küçüklük anım, devamlı yaptığım bir anım. Devamlı tekrarlıyordum küçükken. Işığı kapatıp hemen yatağıma giriyordum. Karanlık korkusu. İkincisi de filler, kendimi tamamen yorganın altına kapatmazsam büyük fillerin gelip gördüğünde beni öldüreceğini düşünüyordum. Yapma amacım buydu onu. Sonra derste Duygu hocaya da söylediğimde, kendi anlarıyla birleştirdiler, sınıf arkadaşlarıma da gösterdi, aslında ortak bir anıyı hatırlatıyordu”* şeklinde açıklamaktadır. Buradan K7’nin belki bilinçaltında, belki de kolektif belleğinde yer alan anılara ulaşır sanatsal uygulamaya dönüştürdüğü görülmektedir.



Şekil 147. K7, Korkan Adam, Dijital Video, 2021 (Videodan kesitler, soldan sağa)

K7, otobiyografik sanatsal uygulamalarında ulusal ve evrensel kimliği konusunda sorgulama olup olmaması konusunda; *“Ulusal kimliğe dair herhangi bir şey olduğunu düşünmüyorum ama evrensel kimlik, bütün dünyada bir problem olma dediğimizde trans olma bunun içine girebilir. Bu bizim ülkede problem ama bütün dünya ülkelerinde de problem”* şeklinde bir açıklama yapmaktadır. Buradan K7’nin hissettiği toplumsal baskının tüm dünya genelinde olduğunu düşüncesi olduğu tespit edilmekte ve bu düşüncenin kendisini sıkışmışlık hissi veren sanatsal uygulamalara yönlendirmeye ittiği düşünülmektedir. K7, Günlük yaşamında kişisel benliği ve sosyal benliği arasında fark olduğunu düşünüp düşünmediği konusunda, *“Düşünmüyorum. Zaten fazla bir sosyal*

benliğim yok” şeklinde cevap vermesi, toplumsal ve sosyal yönünü çok kısıtladığını göstermektedir. Son olarak ise, K7, Otobiyografik sanatsal uygulamalarında, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergeler kullanıldığını belirtmektedir.

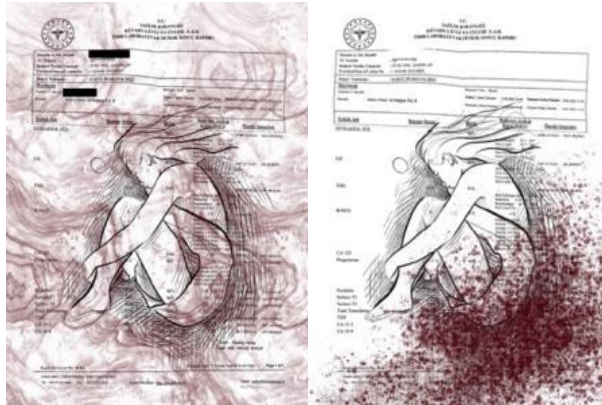
Otoetnografik analizin son gönüllü katılımcısı olan K8, Yüksek Lisans eğitimine devam eden bir öğrencidir. K8, otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürel anıların etkilerinin olduğunu belirtmekte ve *“Tabi ki mutlaka var, çünkü bir toplum baskısı var ister istemez. Kültürün getirdiği bir şey diye düşünüyorum. Yaşadığım şehir küçük bir şehir o yüzden o şekilde çıktığını düşünüyorum tabi ki”* şeklinde sözlerine devam etmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamasında toplumsal işleyiş, değer ve normlara ilişkin bir eleştiri ya da gönderme olduğunu belirten K8, *“genel topluma var zaten. Bu kadar kadınlardan bu beklenti, doğum yap, evlen, çocuk büyüt gibi, aslında bu buna aslında tavrım ve eleştirim”* şeklinde açıklamalarıyla, toplumun ve kültürün kadına dayattığı hayata karşı bir eleştiri niteliğindeki düşüncelerini ortaya koymaktadır. Kendi kadın hastalıkları ve yaşadığı hastalık nedeniyle kendisine gebelik testi yapılması durumunu ve (bu bilgiler, psikanalitik eleştiri kısmında da bizzat katılımcı tarafından verilmiştir) toplumun bunu hoş görmemesi durumu da dahil sanatsal uygulamalarında dolaylı olarak bu olguları ortaya koymaktadır.



Şekil 148. K8, İsimsiz, Dijital, 2021.

K8, otobiyografik sanatsal uygulamada, ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama olup olmaması konusunda; *“Niye çocuğu olmuyor, neden çocuk sahibi olmuyor ya da evlenmiyor bunun gibi bir ötekileştirme oluyorsa, olduğunu düşünüyorum. Tabi ki böyle bir sorgulama var”* şeklinde açıklamasıyla, kendi toplumsal olarak hissettiği baskıyı, kadına olan toplumsal baskıya sanatsal uygulamada yer vererek ele almaktadır. Ortaya koyduğu hastane raporlarına müdahale ile yaptığı uygulamalardan, aşağıdaki uygulamada ise bu sıkılmışlık, ötekileşme kendisini hissettirmektedir.



Şekil 149. K8, İsimsiz, 2021 (sol)

Şekil 150. K8, İsimsiz, 2021 (sağ)

Otobiyografik sanatsal uygulamada dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri olduğunu belirterek şu şekilde açıklamaktadır; *“Jinekoloji, yani kadın hastalıkları ve doğum, onunla ilgili sadece yazıyorum ve bastırıyorum. Bir tek o var. Mesela soruyor insanlar doktora gidiyorum diyorum kontrollerim var diyorum. Ne kontrolü? Jinekoloji, neydi o? Kadın hastalıkları, ha pardon gibi bir şey oluyor yani”*. K8, söylemsel olarak açıkladığı bu durumun, kadının sağlığı ile ilgili bir bölümün bile toplum baskısıyla yok sayılma durumu sanatsal uygulamada kendisine açıkça yer bularak izleyiciye sunulmuştur.

K8, otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürlerarası bir karşılaştırma olduğunu belirtmekte ve *“kültürlerarası karşılaştırma, yani şöyle aslında evrensel bir şey olduğunu düşünüyorum. Çünkü fazla yabancı sanatçı var bu şeylerle ilgili çalışan. Tek ben değilim yani, Türkiye değil yani”* şeklinde açıklamaktadır. K8 toplumun kadına dayatmaların tüm toplumlarda var olduğunu söyleyerek, sanatsal uygulamalarındaki bu eleştirinin yalnızca Türkiye değil tüm ülkelerde görülebilen kadınlıkla ilgili dayatmalara eleştirel bir gönderme olduğunu açıklamaktadır.

Otobiyografik sanatsal uygulamalarında kültürel kimlik ya da kültürel sembol aktarımı olduğunu belirten K8, *“kadının kimliğiyle alakalı problemlerimi aktarıyorum”* şeklinde ifade etmektedir. K8, otobiyografik sanatsal uygulamalarında içerisinde yaşadığı kültür ve kültürel kimliğe dair içselleştirdiği bir durum, bir olgu ya da sorgulama olduğunu belirtmekte ve *“zaten tamamen yaşadığım şeylerin içselleştirmesiyle, toplumdan, kültürün getirdiği toplumun problemleriyle başa çıkmak için aslında yaptığım bir şey. Bir şekilde kendimi o şekilde ifade etmeye çalışıyorum”* şeklinde açıklamaktadır. K8’in kendi hastane deneyimi üstünden, kadına dayatılan bir durumu içselleştirmesi durumu, sanatsal uygulamada bir motivasyon kaynağına dönüşerek itici güç oluşturmaya neden olmuştur.

K8, otobiyografik sanatsal uygulamalarında toplumsal cinsiyet ya da toplumsal kimlik olgularına ilişkin eleştiri olduğunu, çalışmalarını *“Kadın cinsiyetiyle, kadınların toplumdaki kimliğiyle alakalı”* sözleriyle belirtmektedir.

Otobiyografik sanatsal uygulamada, sanatsal kişilik ve kişisel kimliğin mitoslarının, sosyal ya da kültürel dışsal faktörlerle şekillenerek oluşması konusunda fikirlerini K8 şu şekilde açıklamaktadır; *“Dışardaki sesler sadece aslında, yani sadece konuşulanlar üzerine, tabi ki de bir baskıyla alakalı ben de o psikolojiye girip bu şekilde şeyler yapıyorum”*. K8’in açıklamasından da anlaşılacağı üzere dışsal olan kültürel ve toplumsal faktörler, sanatsal kişiliğini ve uygulamalarını etkileyerek içeriksel olarak kendisine yer bulmaktadır.

K8 otobiyografik sanatsal uygulamada ulusal ve evrensel kimliği konusunda açık bir sorgulama olduğunu *“Evrensel bir şey, tamamen kadınlarla ilgili şeyler olduğu için direk evrensel bir konu olduğunu da düşünüyorum. Kadın ve kadın kimliğiyle alakalı”* sözleriyle açıklamakta ve kendi kadınlığı üstünden ulusal ve evrensel kimliğini sorguladığını, sanatsal uygulamada bu eleştiriye kendisi özelinde tüm kadınlar adına yaptığı düşünülmektedir.

K8, günlük yaşamda kişisel benliği ve sosyal benliği arasında fark olduğunu belirtmekte ve sözlerine şu şekilde devam etmektedir; *“Benim enerjim çok yüksektir. Çok fazla hareket ederim, çok fazla gülerim, çok eğlenirim yani problemlerimi bu şekilde attığımı düşünüyorum aslında. Bir de çözdüğümü düşünüyorum ama bu problemler beni çok yormuştu, kimse bilmez yani beni bu problemlerin çok yordüğünü, bunlarla başa çıkmak zorunda olduğumu. O yüzden büyük bir fark var hatta”*. Buradan K8’in kadına dayatılan davranış kodlarının dışında, dayatmalardan uzak, rahat bir kişisel benliği olmuş olsa da, muhtemel gördüğü karşı tavırlardan, yaşadığı sosyal problemlerden dolayı, kişisel benliği ve sosyal benliği arasında fark olduğu düşüncesinin oluşmuş olduğu düşünülmektedir. Son olarak, Otobiyografik sanatsal uygulamalarında, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergeler kullanıldığını belirten K8, *“zaten raporumdaki her şeyi kullanıyorum. İsmimi de kullanıyorum”* şeklinde açıklamaktadır.

4.4. Lisansüstü Sanat Eğitim Programlarında, Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamalarına Yönelik Ders İçeriklerinin İncelenmesi

Lisansüstü sanat eğitim programları olan kurumlarda, Yüksek Lisans, Sanatta Yeterlik ve Doktora Programlarında, otobiyografik ifadeye dayalı sanatsal üretimi destekleyecek kuramsal ya da uygulamaları dersler hem çağdaş sanatçı incelemelerinde hem de lisansüstü sanat eğitiminde sanatsal uygulamalarda büyük önem taşımaktadır. Postmodernitede ve de böylelikle çağdaş sanat dünyasında yükselişe geçen bireysellik, her bireyin özgün ve kendine ilişkin olan tarafının, yani otobiyografisinin önem kazanmasına

neden olmuştur. Çağdaş sanatçının ve lisansüstü sanat eğitimi öğrencisinin, sanatsal yaratım sürecinde, otobiyografisine yönelmesi, sanat uygulayıcısının kendisi için en zengin kaynağa yönelerek bunu sanatsal bir motivasyona çevirmesi demektir. Bu açıdan, Lisansüstü sanat eğitimi programlarında sanat eğitimi öğrencisinin kendi otobiyografisine ilişkin ifadelerle sanatsal uygulama ortaya koymasını sağlamasını destekleyecek uygulamalı ve kuramsal dersler çağdaş sanatsal dünyayı takip etmede önem taşımaktadır. Bu bağlamda, araştırmanın bu bölümünde, Türkiye’de Lisansüstü eğitim programlarında otobiyografik ifadeye dayalı sanatsal uygulamaları destekleyecek, bellek, benlik, kimlik, otobiyografi, kişisel bellek, kültürel bellek, kişisel deneyim, kişisel geçmiş, kişisel tarih vb. kavramlarını içeren, sanat eğitimi öğrencisini yönlendirecek dersler ve ders içerikleri incelenmiştir.

İlk olarak, bu araştırma Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Resim İş Öğretmenliği Doktora Programı mevcut ders programında yer alan, ‘Görsel Sanatlarda Dışavurumcu Anlatımda Otobiyografi’ seçmeli dersinden yola çıkarak problem durumu oluşturulmuş bir araştırmadır. Ders, iki dönem devam eden (I ve II şeklinde) 2 saat uygulamalı + 2 saat kuramsal , seçmeli bir ders olup, dersin amacı doğrultusunda ders tanıtım formundaki öğrenci kazanımları aşağıda verilmiştir.

“Görsel Sanatlar’ın her türlü dışavurumcu anlatımında ve çağdaş sanatsal dil yaratmada otobiyografinin (özyaşam öyküsünün) yeri ve oluşturucu gücünü, çağdaş sanat ve kendilik kuramları ile, gerçek sanat örnekleri üzerinden tartışarak ve değerlendirmeler yaparak yeni sanatsal oluşumlarla (çağdaş ve yeni, özgün sanatsal ürün) kişide yeni farkındalıklar kazandırma. Sanatsal dil yaratmada sanatının konusu kendi yaşamı olan modern ve postmodern sanatçıların çalışmalarına yön veren olayları, kişileri, deneyimleri öz ve düzenli bir biçimde sunabilme. Kişinin kendi varlığını tanımlayarak, biyografisini kendi sanatsal diline yerleştirmesini, çağdaş sanatsal üretimlere dönüştürebilmesini ve çağdaş sanat malzemelerini ve tekniklerini kuramdan pratiğe uygulama becerisi kazandırma” (https://debis.deu.edu.tr/ders-katalog/2017-2018/tr/tr_9144_9144_4220.html) Erişim tarihi: 01.11.2022).

Dersin amacından da anlaşılacağı üzere, otobiyografik ifade yollarının, sanatsal uygulamada, sanatçısının/sanat eğitimi öğrencisinin kendi özgün dilini oluşturmasında öneminin vurgulanması, bu bağlamda kuramsal ve çağdaş sanattan eser örneklerinin analiziyle, sanat eğitimi öğrencisine, bu özgün dili oluşturmada otobiyografiye yönelme durumunu kavratmayı amaçladığı ve sanatsal uygulama oluşturmada, biçim ve içerik ilişkisini kurabilmeyi amaçladığı görülmektedir. Ders içeriği ise aşağıdaki gibi belirtilmiştir;

1. Hafta Biyografi ve Otobiyografi Kavramına Giriş. Ders Tanıtımı
2. Hafta Otobiyografi/Günce Anlayışı-bir edebi alan. Örnek Sunumu, Biyografi/Günce Anlayışı ve bir edebi alan: Plutarkhos ve Attarbiyografi türünün ilk örnekleri

3. Hafta Biyografi Türleri (Anlatım biçimine göre), -Sergileyici yaşam öyküsü, - Yapısal (Fictional) yaşam öyküsü
 4. Hafta Özyaşam öyküsel çaba, anı ve portre. Örnek sunumu. (Bir Dinazor'un Anıları, vb.) Proje 1: Kişisel Sanat Diyagramı- Özyaşam öyküsel sanat diyagramı uygulaması.
 5. Hafta Bireysel mitoloji-yaşam ve sanat arasındaki sınırları eritme. Kuramlar: Kuhut ve Hartman'ın kendilik ve kendilik nesnesi kavramları, kendilik ruh bilimi ve kuramları
 6. Hafta Sanat Tarihi'nde sağlam bir kendilik örneği: Sarsıntılı ve sıradışı yaşamların sanatsal üretime dönüşümü (Frida Kahlo'nun otobiyografisi: Resimdeki yaşam)
 7. Hafta Sarsıntılı ve sıradışı yaşamların sanatsal üretime dönüşümü (Loutrec'in otobiyografisi)
 8. Hafta VİZE
 9. Hafta Proje 2: Otobiyografik sanat projesi uygulaması (Post-yapısalcı yöntemle- Montaj ve Asamblaj) tanıtım. Sanatsal dilde sanatın konusu kendisi olan ünlü ressam: Rembrandt
 10. Hafta Proje 2: Otobiyografik sanat projesi uygulaması
 11. Türkiye'de otobiyografik anlatım postmodern sanatçılar ve eserleri
 12. Hafta Proje 3: Otobiyografik sanat projesi uygulaması (Öz Farkındalık-Performans) tanıtım.
 13. Hafta Proje 3: Otobiyografik sanat projesi uygulaması
 14. Hafta Son değerlendirme ve proje çalışmalarını sergileme
 15. Hafta FİNAL" ('Görsel Sanatlarda Dışavurumcu Anlatımda Otobiyografi I' Dersi İçeriği https://debis.deu.edu.tr/ders-katalog/2017-2018/tr/tr_9144_9144_4220.html Erişim tarihi: 01.11.2022).
- Ders programında, Görsel Sanatlarda Dışavurumcu Anlatımda Otobiyografi II

seçmeli dersinin ders içeriği de aşağıda verilmiştir.

- "1. Hafta Biyografi ve Otobiyografi kavramları bilgisi tekrarı. Derse giriş.
2. Hafta Proje 1: Biyografi Türlerine göre oluşturulmuş kişisel yaşam öyküsü kavramsal sanat uygulaması ve bir örnek eser: I (Ben)yorumu çalışması. Biyografi Türleri -Sergileyici yaşamöyküsü -Yapısal (fictional) yaşamöyküsü
3. Hafta Proje 1: Biyografik sanat uygulaması
- 4 Hafta Proje 2: Özyaşam öyküsel postmodern otoportre uygulaması dijital vesikalık fotoğrafta yapışökümcü anlayış
5. Hafta Proje 2 : özyaşam öyküsel sanat proje uygulaması
6. Hafta Postmodern sarsıntılı ve sıra dışı yaşamların sanatsal üretime dönüşümü: Britart İngiliz Sanat Grubu
7. Hafta Postmodern sarsıntılı ve sıra dışı yaşamların sanatsal üretime dönüşümü: Britart İngiliz Sanat Grubu
8. Hafta vize
9. Hafta Sanatsal dilde sanatının konusu kendisi olan ünlü sanatçı: Tracy Emin ve otobiyografik sanatı
10. Hafta Postmodern Feminist Sanatta Biyografik Anlatımlar ve Kristeva
11. Hafta Postmodern Feminist Sanatta Biyografik Anlatımlar ve Kristeva

12. Hafta Proje 3_-otobiyografik sanat projesi uygulaması Ben Bir Başkasıdır-A. Rimbaud Disiplinlerarası sanat uygulaması
13. Hafta Proje 3-otobiyografik sanat projesi uygulaması
14. Hafta Son değerlendirmeler ve proje çalışmaları sergileme
15. Hafta Final” (‘Görsel Sanatlarda Dışavurumcu Anlatımda Otobiyografi II’ Dersi İçeriği https://debis.deu.edu.tr/ders-katalog/2017-2018/tr/tr_9144_9144_4232.html Erişim tarihi: 01.11.2022).

Ders içerikleri incelendiğinde, hem kuramsal olarak otobiyografi kavramını ortaya koymayı sağlayan durumları, hem de sanat tarihinden, özellikle kendi öz yaşamını ve otoportresini kullanan Rembrandt, Kahlo, Loutrec gibi sanatçıların biyografileri ve eserleri ilişkisi yanında, Young British Artist sanatçıları gibi çağdaş sanat eser örneklerinin bu dersler kapsamında tartışılması büyük önem taşımaktadır. Kuramsal, kavramsal bilgilerin sunumu ve uygulama örnekleri analizleriyle, öğrencilerin otobiyografik ifadeye dayalı sanatsal uygulamalar ortaya koymaları da sağlanmaktadır. Bu uygulamalarda, 1. Dönem dersinde; 1. Proje olarak, ‘Kişisel Sanat Diyagramı, Özyaşam Öyküsel Sanat Diyagramı’, 2. Proje olarak, Otobiyografik sanat projesi uygulaması (Post-yapısalcı Yöntemle- Montaj ve Asamblaj), Sanatsal dilde sanatının konusu kendisi olan ünlü ressam: Rembrandt, 3. Sanatsal projeyle, Otobiyografik sanat projesi uygulaması (Öz Farkındalık - Performans) şeklinde sanatsal uygulamalar ; 2. Dönem dersinde ise; Proje 1: Biyografik sanat uygulaması, Proje 2: Özyaşam öyküsel postmodern otoportre uygulaması dijital vesikalık fotoğrafta yapısökümcü anlayış, Proje 3-otobiyografik sanat projesi uygulaması ‘Ben Bir Başkasıdır’- A. Rimbaud Disiplinlerarası sanat uygulaması şeklinde içeriksel olarak otobiyografiye yönlendirecek içerikler, konu başlıkları ile sanatsal uygulamalar ortaya koyulması sağlanmaktadır. Araştırma kapsamında incelenen, iki dönemlik seçmeli dersleri alan doktora düzeyindeki öğrencilerin, kendi öz yaşamsal verilerini sanatsal uygulamada ortaya koyma becerisi kazanmaları yanında, kendi özgün dillerini çalışmalarla geliştirebilme olanağı sağlanmaktadır.

Araştırma problemi kapsamında yapılan incelemelerde saptanan, bir diğer otobiyografik ifadeye dayalı sanatsal uygulamalara teşvik edecek ders, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Resim İş öğretmenliği Yüksek Lisans programında kuramsal olarak verilen ‘Sanatçı Günlükleri: Resmin Arkasını Okumak’ adlı derstir. Araştırma aşamasında ders öğretim elemanı ile iletişim de kurulmuş, ders kuramsal bir ders olmasına karşın, ders kataloğunda, öğrencilerin sanatsal yaratma sürecinde otobiyografik ifadeye yönelme konusunda katkı sağladığı belirtilmiştir. Ders ile ilgili aşağıdaki bilgiler, Ders Kataloğu’nda paylaşmaktadır;

“Dersin İçeriği; Üründe söz sahibi sanatçı yaşadığı dönemden, günün koşullarından hiç şüphesiz çok etkilenir. Bu etki bir dünya görüşü olarak

görünmez bir işaretleme sistemiyle ürüne yansır. Sanatçı eserde her yerdedir ve hiçbir yerde değildir. Eserinden uzaklaşmış onu sonsuza bırakmıştır. Ancak bu gitmede sanatçının ne kadarı dışarıda kalmıştır ne kadarı eserin içinde. Dersin amacı bir dönemin düşünce fikir ve gelişim boyutunu içselleştiren sanatçıyı keşfetmek ve eserlerine ve o döneme yazılarından ulaşmayı denemektir.

Dersin Amacı; Sanat günlükleri diğer günlüklerden farklı olarak sanatçıların eskiz, çalışma biçimleri, düşünce ve duygularını hayatı anlayış ve eser üretme sürecini anlamamıza yardımcı olur. Bu konuda Leonardo günlükleri en iyi örnek olabilir Frida Kahlo günlüklerinde olduğu gibi. Günlükler bize dönemin sanat, kültür, sosyal ve politik yaşamını anlatan en önemli ip uçlarıdır” (‘Sanatçı Günlükleri: Resmin Arkasını Okumak’ Ders Bilgisi <https://avys.omu.edu.tr/lessons/2/25/4660-932001/275212-117517> Erişim Tarihi: 01.11.2022).

Ders içeriğinde, sanatçının çevresel yaşantısının, bireysel algıyla bir şekilde esere yansıdığı, bu bağlamda eserde sanatçının yaşantısal izlerinin olduğu belirtilmektedir. Dersin amacı da, sanatçı günlüklerinin dönemin kültürü, politik ve sosyal yapısına ilişkin izler taşıdığı, bu ikisinin birbirinden bağımsız düşünülemediğinin lisansüstü sanat eğitimi öğrencisine kazandırılması şeklindedir.

- “1. Ders tanıtımı, ders literatür ve kaynak önerisi.
- 2.Günlük nedir günlük türleri içinde sanatçı günlüklerinin tanımı ve yeri
- 3.Sanatçının elinden çıkan günlüğün dolaylı olarak çağına tanıklık etmesi
- 4.Bu tanıklığın onun eserlerine bıraktığı izler
- 5.Gide örneklerinin özel yeri, Virginia Wolf’un yaşamı ve kesişen öyküleri. Mansfield ve Bir Hüzün Güncesi,
- 6.Leyla Gencer, Van Gogh,
- 7.eserin izinli basımının getirdiği kısıtlılık hali, günlüklerin yazımı bunun kurguyla şekil değiştirmesi sanatçının düşünce biçimini etikeleyen faktörler
- 8.Alberto Manguel’in Okuma Günlüğü, sartre’ın Bulan, Dali’nin, Delacroix’nın, Klee’nin günlükleri, Gauguin ve mahrem günlükler Rosa Lüksembourg. Seyahatname gibi günlükler ve sanatçının eserlerine yansıyan dünya görüşleri
- 9.Damla damla Günler Adalet Ağaoğlu günlükleri, Turgut Uyar Cemal Süreyya Hilmi yavuz gibi resim şiir edebiyat alanında bilinen sanatçı günlükleri
- 10.Ara Sınav
- 11.Olaylar ve etkilerinin değişkenliği (sanatçı örnekleriyle)
- 12.Olaylar ve etkilerinin değişkenliği (sanatçı örnekleriyle)
- 13.Fikret Mualla – Bedri Rahmi- Abidin Dino- Semiha Berksoy okumaları
- 14.Final sınavı” (‘Sanatçı Günlükleri: Resmin Arkasını Okumak’ Ders İçeriği <https://avys.omu.edu.tr/lessons/2/25/4660-932001/275212-117517> Erişim Tarihi: 01.11.2022).

‘Sanatçı Günlükleri: Resmin Arkasını Okumak’ dersinde, ders işleyişi incelendiğinde, Lisansüstü sanat eğitimi öğrencisine, sanatçının bireysel yaşamından ve sosyal çevresinden bağımsız şekilde sanatsal uygulama ortaya koyamayacağı, eserlerde bir şekilde bu otobiyografik ifadenin yer alarak sanatçının eserinin belgesel bir niteliğe sahip olduğu Türk ve Yabancı sanatçı örnekleri analiz edilerek aktarılmaktadır.

Araştırma bağlamında lisansüstü sanat eğitiminde tespit edilen, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Birleşik Sanatlar, Sanatta Yeterlik Programı kuramsal Dersleri; ‘Psikopatoloji ve Yaratıcılık’ (1. Dönem) ve ‘Psikopatolojinin Sanatçı ve Sanat Eserlerine Etkisi’ (2. Dönem) dersleridir. Öncelikle ‘Psikopatoloji ve Yaratıcılık’ dersinin katalog tanıtımı aşağıda verilmektedir;

“Psikopatoloji ve yaratıcılık birbiri ile temelden bağı olan vazgeçilmez iki unsurdur. Bu nedenle bu iki unsurun kavramsal olarak ne olduğunun incelenmesinin yanında; tarihsel süreç içerisinde dünya yapısının değişen kriterlerine nasıl uyum sağladığının da irdelenmesi ve anlamlandırılması gerekmektedir. “Psikopatoloji ve Yaratıcılık” dersinde sanat ve yaratıcılığın toplumsal ve kültürel yapılardan etkilenim durumları, sanatçı ve toplum algısının bu sürece etkisi, bunların görsel uygulamalara temel etkisini tarihsel süreç içerisinde görebilmek, bunu anlamak, anlamlandırmak ve çözümlemeye bulunmak için gerek duyulan kuramsal zeminin oluşturulması amaçlanmaktadır”

([https://cms.hacibayram.edu.tr/api/files/1/Hacibayram%20AHBV/le\(tr-TR\)/ENSTITU%20PROGRAMLARI%20AKTS/BİLEŞİK%20SANATLAR/Doktora/I.YARIYIL/TR/YLS%201.%20YARIYILTR.pdf](https://cms.hacibayram.edu.tr/api/files/1/Hacibayram%20AHBV/le(tr-TR)/ENSTITU%20PROGRAMLARI%20AKTS/BİLEŞİK%20SANATLAR/Doktora/I.YARIYIL/TR/YLS%201.%20YARIYILTR.pdf) Erişim Tarihi: 02.11.2022).

Dersin amacında da belirttiği gibi, sanatçının eser ortaya koyma yani yaratım sürecinde kültürel ve toplumsal etkilerden etkilenmesinin kaçınılmaz olduğu bilgisinin öğrenciye kazandırılması amaçlanmaktadır. Kuramsal dersin içeriğinde de bu amaca uygun olarak, bireysel algı, toplum algısı, kültürel algı, sanatçı algısı gibi bağlamlarda kuramsal incelemelerle, lisansüstü sanat eğitimi öğrencisinin, bireysel yaşamındaki çevresel etkileri, sanatsal uygulamasına ne şekilde aktarabileceğinin kazanımlarının sağlanmaya da çalışıldığı düşünülmektedir.

“1.Tanışma ve ders içeriğinin anlatılması. Sanat nedir? Yaratıcılık nedir?

2.Birey algısı

3.Toplum algısı

4.Kültürel algı ve globalleşme

5.Sanatçı algısı ve yaratıcılık

6.Birey, toplum ve kültürün yaratıcılık üzerindeki etkisi

7.Bireysel ve toplumsal etmenlerin sanat ve yaratıcılığa etkisi

8.Ara sınav

9.Proje, Seminer

10.Proje, Seminer

11.Proje, Seminer

12.Proje, Seminer

13.Proje, Seminer

14.Proje, Seminer

15.Genel Değerlendirme

16.Final Sınavı” (Tablo : ‘Psikopatoloji ve Yaratıcılık’ Dersin Haftalık Dağılımı

[https://cms.hacibayram.edu.tr/api/files/1/Hacibayram%20AHBV/le\(tr-TR\)/ENSTITU%20PROGRAMLARI%20AKTS/BİLEŞİK%20SANATLAR](https://cms.hacibayram.edu.tr/api/files/1/Hacibayram%20AHBV/le(tr-TR)/ENSTITU%20PROGRAMLARI%20AKTS/BİLEŞİK%20SANATLAR)

[/Doktora/I.YARIYIL/TR/YLS%201.%20YARIYILTR.pdf](#) Erişim Tarihi: 02.11.2022).

İkinci dönem kuramsal ders ‘Psikopatolojinin Sanatçı ve Sanat Eserine Etkisi’ adlı derste;

“İnsan psikoloji ile yaratıcılık arasında temel olarak etken bir bağın var olduğu bilinmektedir. Temel olarak var olan bu bağın somut yansımaları ise ortaya çıkan veya ortaya konulan sanat uygulamalarında bire bir gözlemlenebilmektedir. Bu doğrultuda; psikoloji, yaratıcılık ve sanat uygulamaların, bir biri olan etkileşime dayalı bağının anlaşılmasının yanında, bu temel unsurun kavramsal olarak ne olduğunun incelenmesi de gerekmektedir. İnsan psikopatolojisine bağlı olarak var olan ve varlığını sürdürebilen bu olguların, kavramsal olarak ne olduğunun incelenmesinin yanında; süreç içerisinde yapısal değişimlere nasıl uyum sağladıklarının da, irdelenmesi ve anlamlandırılması gerekmektedir. “Psikopatolojinin Sanatçı ve Sanat Eserine Etkisi” dersinde psikoloji, yaratıcılık ve sanat uygulamalarının kişisel mevcut psikopatoloji, toplumsal ve kültürel yapılar ve psikopatolojiden etkilenim durumları, sanatçı ve toplum algısının bu sürece etkisi, bunların görsel uygulamalara temel etkisini tarih yapısı içerisinde somut verilere dayalı olarak, olgusal gerçeklik açısından görebilmek, bunu anlamak, farklı durumlar ve psikopatolojilerle karşılaştırmak, anlamlandırmak ve çözümlemede bulunmak için gerek duyulan kuramsal zeminin oluşturulması amaçlanmaktadır”

([https://cms.hacibayram.edu.tr/api/files/1/Hacibayram%20AHBV/le\(tr-TR\)/ENSTITU%20PROGRAMLARI%20AKTS/BİLEŞİK%20SANATLAR/Doktora/I.YARIYIL/TR/YLS%202.%20YARIYILTR.pdf](https://cms.hacibayram.edu.tr/api/files/1/Hacibayram%20AHBV/le(tr-TR)/ENSTITU%20PROGRAMLARI%20AKTS/BİLEŞİK%20SANATLAR/Doktora/I.YARIYIL/TR/YLS%202.%20YARIYILTR.pdf) Erişim Tarihi: 02.11.2022).

1. Sıra dışı durumlar sıra dışı sanat
2. Sıra dışı olmak ve buna bağlı gelişen psikoloji
3. Psikoloji ve yaratıcılık arasındaki bağ
4. Psikopatolojik durumlar
5. Psikopatolojik algı farklılaşması
6. Sanatsal uygulamalarda, psikolojik rahatsızlığın yaratıcılığa dönüşmesi
7. Sanatı besleyen psikoloji
8. Ara sınav
9. Sanatı besleyen psikoloji ve yaratıcılık
10. Psikoloji ve yaratıcılık arasındaki bağ
11. Psikopatoloji ve yaratıcılık arasındaki bağ
12. Sanatsal uygulamalarda sanatçı psikopatolojisi
13. Sanatsal uygulamalarda sanatçı psikopatolojisinin algıya etkisi
14. Sanatsal uygulamalarda sanatçı psikopatolojisi sanat eseri oluşturmaya etkisi
15. Sanatsal uygulamalarda sanatçı psikopatolojisinin toplumun sanat algısına etkisi
16. Final Sınavı” (‘Psikopatolojinin Sanatçı ve Sanat Eserine Etkisi’ Dersin Haftalık

Dağılımı [https://cms.hacibayram.edu.tr/api/files/1/Hacibayram%20AHBV/le\(tr-TR\)/ENSTITU%20PROGRAMLARI%20AKTS/BİLEŞİK%20SANATLAR/Doktora/I.YARIYIL/TR/YLS%201.%20YARIYILTR.pdf](https://cms.hacibayram.edu.tr/api/files/1/Hacibayram%20AHBV/le(tr-TR)/ENSTITU%20PROGRAMLARI%20AKTS/BİLEŞİK%20SANATLAR/Doktora/I.YARIYIL/TR/YLS%201.%20YARIYILTR.pdf) Erişim Tarihi: 02.11.2022).

‘Psikopatolojinin Sanatçı ve Sanat Eserine Etkisi’ dersinde, haftalık ders dağılımı incelendiğinde, sanatçı psikolojisinde oluşan çeşitli durumların, sanatsal uygulamalarda kendisine nasıl yansıma bulduğu, lisansüstü sanat eğitimi öğrencisine açıklanmaya çalışılmaktadır.

Araştırma ile ilişkili olarak yapılan taramalarda, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Sanatta Yeterlik Programında yer alan ‘Kimlik Politikaları ve Mekansal Aidiyet’ dersinin içeriğinde, otobiyografik sanatsal uygulamalar bağlamında önem taşıyan, kimlik konusu, bireysel tarih konusu sosyo kültürel yapıya ilişkin konular çeşitli bağlamlarda ele alınmaktadır.

“1.Kimlik Üzerine Tartışmalar Yeni Bağlam Üretme Stratejileri
2. Kimlik Üzerine Tartışmalar Yeni Bağlam Üretme Stratejileri
3.Toplumsal Tahayyül ve çatışkılarının kimlik üzerindeki yansımaları
4. Toplumsal Tahayyül ve çatışkılarının kimlik üzerindeki yansımaları
5.Kimlik Üzerinden İlişkilendirilen Yeni Statüler Yaratma, İç İç Geçme ve Bağlanma

6.Kimlik Üzerinden İlişkilendirilen Yeni Statüler Yaratma, İç İç Geçme ve Bağlanma

7.Farklılık Bildirimi: Cinsiyet ve Siyaset
8.Farklılık Bildirimi: Etnik Bağlantılar, Ulus Vurgusu
9. Farklılık Bildirimi: Etnik Bağlantılar, Ulus Vurgusu, Cinsiyet ve Siyaset
10.Sosyo kültürel yapıya ilişkin psişik tanımlamalar ve yeni kolektifler
11. Sosyo kültürel yapıya ilişkin psişik tanımlamalar ve yeni kolektifler
12.Görelî Konumlar, Sivil İnsiyatifler
13. Görelî Konumlar, Sivil İnsiyatifler” (‘Kimlik Politikaları ve Mekansal Aidiyet’
https://dehis.deu.edu.tr/ders-katalog/2021-2022/tr/tr_9684_9684_42.html Erişim Tarihi: 02.11.2022).

Yapılan araştırmalarda, araştırma problemi ile ilişkili lisansüstü sanat eğitimi öğrencisine bakış açısı kazandırabileceği düşünülen bir diğer ders, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programında yer alan Toplumsal Bellek ve Fotoğraf’ dersidir. Dersin içeriğinde, bellek kavramı, bilinç kavramı kolektif ve kültürel bellek konuları gibi konuların kuramsal anlamda ele alınması, daha sonra ise fotoğraf sanatı bağlamında bellek konusunun ilişkilendirilmesi ile otobiyografik ifadeye yönelme konusunda, lisansüstü sanat eğitimi öğrencisine kazanım sağlayabileceği düşünülmektedir.

- “1.Bellek kavramının tanımlanması
- 2.Bilinç kavramının tanımlanması
- 3.Toplumsal bellek ve bilinci oluşturan öğeler
- 4.Kolektif ve Tarihsel bellek
- 5.Kültürel bellek
- 6.Kitle iletişim araçlarının belleğe etkileri
- 7.Kitle iletişim araçlarında geçmişin inşası
8. Kitle iletişim araçlarında geçmişin yeniden üretilişi
- 9.Vize Sınavı
- 10.Fotoğrafik bir dil olarak belgesel fotoğraf
- 11.Fotoğrafın toplumsal değişime etkileri
- 12.Fotoğrafın toplumda farkındalık yaratma amacıyla kullanımı
- 13.Unutturmama aracı olarak fotoğraf

14. Muhalif bir söylem aracı olarak fotoğraf (Toplumsal Bellek ve Fotoğraf Ders İçeriği https://debis.deu.edu.tr/ders-katalog/2021-2022/tr/tr_9683_9683_64.html Erişim Tarihi: 02.11.2022).

Araştırma problemi ile ilişkili olarak tespit edilen diğer dersler, Hacettepe Üniversitesi, Heykel bölümü Yüksek Lisans programında yer alan Biyografi I ve Biyografi II dersleridir. Dersin amacı; Heykel Sanatı tarihinde “öncü sanatçıların yaşam öyküleri ve sanatlarını çok yönlü ortaya koymak ve tartışmaktır” (https://akts.hacettepe.edu.tr/ders_detay.php?ders_ref=DRSTNM_000000000000000000017681&ders_kod=HEY603&zs_link=2&prg_kod=20331&submenuheader=2 Erişim Tarihi: 03.11.2022)

Derslerde lisansüstü sanat eğitimi öğrencisine, sanatçının yaşam öyküsüne yönelmesini ve eserlerinde bunların tespitini kazandırmak amaçlanmaktadır. Bu bağlamda, sanat eğitimi öğrencisinin, sanatsal uygulama oluşturma aşamasında, özneliğini oluştururken kendisine yönelme eğilimi göstermesine teşvik etmenin amaçlandığı düşünülmektedir. Ders içeriğinde, 1960 sonrası çağdaş sanattan eser örnekleri incelenmektedir. Dersin içeriği şu şekildedir;

“1. Hafta Dersin amacı, içeriği, genel kazanımlarına ilişkin ve aynı zamanda bu dersin nasıl yapılacağına dair açıklamalar yapılacaktır.

2. Hafta Louis Bourgeois

3. Hafta Jeff Koons

4. Hafta Damien Hirst

5. Hafta Kiki Smith

6. Hafta ARA SINAV

7. Hafta Rachel Lachowicz

8. Hafta Arnaldo Pomodoro

9. Hafta Walter de Maria

10. Hafta ARA SINAV

11. Hafta Rachel Whiteread

12. Hafta Antony Gormley

13. Hafta Anish Kapoor

14. Hafta Maria Abakanowicz

15. Hafta GENEL SINAV” (Biyografi I Ders İçeriği

https://akts.hacettepe.edu.tr/ders_detay.php?ders_ref=DRSTNM_000000000000000000017681&ders_kod=HEY603&zs_link=2&prg_kod=20331&submenuheader=2 Erişim Tarihi: 03.11.2022).

“1. Hafta Dersin amacı, içeriği, genel kazanımlarına ilişkin ve aynı zamanda bu dersin nasıl yapılacağına dair açıklamalar yapılacaktır.

2. Hafta Do Ho Suh

3. Hafta Nam June Paik

4. Hafta Ayşe Erkmen

5. Hafta Stelios Arcadiou (Stelarc)

6. Hafta ARA SINAV

7. Hafta Felix Gonzales-Torres

8. Hafta Stefan Balkenhol

9. Hafta Mimmo Paladino

10. Hafta ARA SINAV
11. Hafta Marina Abramovic
12. Hafta Juan Munoz
13. Hafta Olafur Eliasson
14. Hafta Şirin Neşat
15. Hafta Giuseppe Penone / Osman Dinç
16. Hafta GENEL SINAV” (Biyografi II Ders İçeriği
https://akts.hacettepe.edu.tr/ders_detay.php?ders_ref=DRSTNM_0000000000000000000017682&ders_kod=HEY604&zs_link=2&prg_kod=20331&submenuheader=2 Erişim Tarihi: 03.11.2022).

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Resim Bölümü Yüksek Lisans Programı, Bahar Dönemi dersi ‘Sanatta Yaratıcı Süreç’, ders içeriği araştırma problemi ile ilişkili konuları içermektedir.

- “1.Hafta Yaratma Cesareti
- 2.Hafta Yaratıcılığın Doğası
- 3.Hafta Yaratıcılık ve Bilinçdışı
- 4.Hafta Yaratıcılık ve Karşılaşma
- 5.Hafta Yaratıcılığın Sınırları Üzerine
- 6.Hafta Biçim Tutkusu
- 7.Hafta Dilek doyurumu ve savunma olarak yaratıcılık
- 8.Hafta Ara Sınav
- 9.Hafta Yaratıcılık ve Şizoid, Manik- Depresif, Obsesif Karakter
- 10.Hafta Yaratıcılık, Oyun ve sosyal gelişme
- 11.Hafta Tanrısal hoşnutsuzluk ve tutkunun yönetilmesi
- 12.Hafta Yaratıcı ego ve karşıtları
- 13.Hafta Deha, Delilik ve Kimlik Arayışları
- 14.Hafta Bütünleştirme Simgeleri
- 15.Hafta Final Sınavı” (‘Sanatta Yaratıcı Süreç’ dersi Ders İçeriği
https://akts.mu.edu.tr/tr/program/2671#link_14 Erişim Tarihi: 03.11.2022)

Ders içeriği incelendiğinde, yaratıcılığı etkileyen psikik olgulara değinilmesi, lisansüstü sanat eğitimi öğrencisini kendi psikolojik olgularına yönlendireceğinden dolayı, kimlik kavramına değinilmesi gibi konularla dersin içeriği, araştırma problemi bakımından önem taşımaktadır.

Son olarak, araştırma problemi ile ilgili olarak tespit edilen, ancak ders içeriklerine ulaşılamayan; Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programında, ‘Çağdaş Sanat ve Psikoanalitik Eleştiri’ adlı ders bulunmaktadır. Dersin içeriği ders kataloğunda yer almaması nedeniyle analiz edilememektedir. Ancak, lisansüstü sanat eğitimi öğrencisine, kuramsal açıdan çağdaş eserler üstünde sanatçı psişesinde yer alan travmatik ve geçmişe ilişkin olguların eserde tespiti ile ilgili kazanımlar elde etmesini sağlamayı amaçladığı düşünülmektedir. Ayrıca, ders içeriğine ulaşılamayan bir diğer ders, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Bölümü Sanatta Yeterlik ikinci dönem dersi ‘1960 Sonrası Bellek, İmge ve Gerçeklik

Bağlamında Yapıt Okumaları’ dersidir. Bu dersin bellek konusu ile ilişkisinden dolayı araştırma problemi ile ilişkili olabileceği düşünülmektedir. Son olarak, Balıkesir Üniversitesi, Resim ve Baskı Sanatları Yüksek Lisans Programlarının ortak dersi olan, ‘Postmodern Kavramlar Üzerine Uygulamalar I ve II’ derslerinde, kimlik kavramı, bellek kavramı, kişisel tarih ve sanatsal günlük gibi konulara değinildiği, bu konuda çağdaş sanattan sanatçı incelemeleri yapıldığı ve lisansüstü sanat eğitimi öğrencisinin de atölye uygulamalı derslerde bu konulara yönlendirildiği araştırmada yapılan mülakatta, gönüllü katılımcı tarafından belirtilmiştir. Ayrıca, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik öğrencisi olan katılımcılar, danışman ders öğretim elemanlarının tez başlığı seçiminde, lisansüstü sanat eğitimi öğrencilerini kendi yaşamlarından yola çıkarak belirlemeleri konusunda teşvik ettiğini belirtmişlerdir.

4.5. Lisansüstü Sanat Eğitimi Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamaları ve Psikanalitik, Otoetnografik Analizi Üzerine Öğrenci Görüşleri

Araştırmanın bu bölümünde, örnekleme alınan, Lisansüstü sanat eğitim programlarında otobiyografik ifade olanaklarına dayalı çağdaş sanat uygulamaları ortaya koyan gönüllü katılımcılarla yapılan mülakatlardan elde edilen görüşlerin psikanalitik ve otoetnografik analizleri verilmektedir. Bu bağlamda, ‘Demografik Sorular’, ‘Psikanalitik Eleştiri Bağlamında Otobiyografik Sanatsal Uygulamalara İlişkin Görüşler’, ‘Otobiyografik Sanatsal Uygulamanın Oto-etnografik Bağlamına, Kültürel Etkileşime ve Toplumsal Eleştiriye İlişkin Görüşler’ ve en son ise ‘Otobiyografik Sanatsal Uygulamada Kimlik, Kültürel Kimliğe Dair İzlere ve Kültürel Aktarımına İlişkin Görüşler’ analiz edilmiştir.

4.5.1. Demografik Soruların Analizi

Tablo 9.

Gönüllü Katılımcıların Demografik Analiz Tablosu

Demografik Sorular	Yaş K/E	Cinsiyet	Lisans ve Lisansüstü Eğitim (L, YL ve SY)	Daha önce otobiyografik ifadeye dayalı kuramsal ya da uygulamalı ders aldınız mı?
K1	31	K	Dokuz Eylül Üniv. (L. ve YL) Hacettepe Üniv. (SY)	Evet
K2	36	K	Anadolu Üniv. (L.,YL ve SY)	Ders içerisinde sanatçı incelemesi
K3	34	K	Uludağ Üniv (L). Hacettepe Üniv. (YL ve SY)	Ders içerisinde sanatçı incelemesi

K4	37	K	Hacettepe Üniv. (L,YL ve SY)	Ders içerisinde sanatçı incelemesi
K5	26	K	Dokuz Eylül Üniv. (L. ve YL)	Hayır
K6	26	K	Artuklu Üniv. (L) Hacettepe Üniv. (YL)	Ders içerisinde sanatçı incelemesi
K7	27	E	Balıkesir Üniv. (L ve YL)	Evet
K8	28	K	Dumlupınar Üniv. (L) Balıkesir Üniv. (YL)	Evet

Tablo 9’da görüldüğü üzere, örnekleme alınan gönüllü katılımcıların, yaş grupları 26-37 arasında değişmekte olup, K7 dışında tüm gönüllü katılımcılar kadındır. Otobiyografik ifadeye dayalı sanatsal uygulamalar ortaya koyduğu tespit edilen, lisansüstü sanat eğitimi programlarından bazı erkek öğrencilerin araştırmada gönüllü katılımcı olmak istememesi dikkat çeken bir durum olmuştur. Gönüllü katılımcıların, eğitim gördüğü üniversiteler; Dokuz Eylül Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi, Uludağ Üniversitesi, Artuklu Üniversitesi, Balıkesir Üniversitesi, Dumlupınar Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi olup, gönüllü katılımcılar büyük oranda, Hacettepe Üniversitesi lisansüstü programlarındandır. Gönüllü katılımcılardan, üçü otobiyografik ifadeye dayalı kuramsal ya da uygulamalı sanat alan dersi aldığını belirtirken, dördü ders içeriğinde sanatçı incelemelerinde bu konuya değinildiğini belirtmiş, K5 ise böyle bir ders almadığını kişisel olarak bu incelemeleri gerçekleştirdiğini belirtmiştir.

4.5.2. Psikanalitik Eleştiri Bağlamında Otobiyografik Sanatsal Uygulamalara İlişkin Görüşler

‘Psikanalitik Eleştiri Bağlamında Otobiyografik Sanatsal Uygulamalara İlişkin Görüşler’ analiz edildiğinde; ilk olarak katılımcıları otobiyografik sanatsal uygulama ortaya koymaya iten nedenlere ilişkin görüşleri ve frekans değerleri aşağıdaki tabloda verilmektedir. Tabloda, kategoriler; Kendini ifade aracı, kendini tanıma, ders kapsamında, sanatçıların yaşamsal deneyimleri aktarması şeklinde ayrılmıştır. (Tablo 10):

Tablo 10.

Psikanalitik Eleştiri Bağlamında Otobiyografik Sanatsal Uygulamalara İlişkin Görüşler

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Kendini ifade aracı	“Sanatı kendimi anlatabilmek için bir araç olarak görüyorum” “Yoğun duyguları bir şekilde ifade etme ihtiyacı duyduğum için, hep aslında bir anlamda kendime yöneldim”	3	37,5	3	9,09
Kendini tanıma	“Biraz daha bu çağda kendimizi	2	25	3	9,09

	nasıl görüyoruz ya da kendimizi nasıl oluşturuyoruz üzerine ilerleyen bir düşünce pratiği beni buna itti diyebilirim” “Kendimi tanıma ve hayatını anlamlarını aramayla başladı bende.”				
Ders kapsamında	“Duygu hocanın dersinde ders kapsamında yapmıştım” “Aslında derste tamamen oldu”	2	25	2	6,06
Sanatçıların yaşamsal deneyimlerini aktarması	“Ben sanatın sanatçılar üzerinden değerlendirildiğini ve bağımsız düşünülmemeyeceğini, sanatçıların da kendi yaşamsal deneyimlerini genel olarak aktardıklarını, o yüzden de bunun önemli olduğunu düşünüyorum”	1	12,5	1	3,03
Toplam		8	100	9	29,7

Katılımcılar, otobiyografik sanatsal uygulama ortaya koymaya iten nedenlere ilişkin görüşleri, dört kategoride belirlenmiştir. Bu kategorilerden kendini ifade aracı %37,5 (3 katılımcı), kendini tanıma %25 (2 katılımcı) ders kapsamında %25 (2 katılımcı), sanatçıların yaşamsal deneyimleri aktarması 12,5 (1 katılımcı) şeklinde cevap verilmiştir. Katılımcıların %100 (8 katılımcı) görüşlerini bildirmiştir.

Katılımcıların, otobiyografik sanatsal uygulamada benlik aktarımında kişisel geçmişe (öznel tarihe) yönelme konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıdaki tabloda değerlendirilmektedir. Tabloda, cinsiyetçi dayatmalardan dolayı öznel tarihe yönelme, sağaltım yapma amaçlı öznel tarihe yönelme, toplumsal olayların etkisiyle öznel tarihe yönelme, kişisel tarihe yönelerek sanatsal imgeler ortaya koyma şeklinde olmak üzere, dört kategori belirlenmiştir. (Tablo 11)

Tablo 11.

Otobiyografik sanatsal uygulamada benlik aktarımında kişisel geçmişe (öznel tarihe) yönelme konusundaki

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahsedilen Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Cinsiyetçi dayatmalardan dolayı öznel tarihe yönelme	“Kadın nasıl olunur, erkek nasıl olunur gibi kalıpsal şeylerden rahatsız olduğum için ve bunu da kendim babamdan da gördüğüm için buna karşı bir eylem gibi çıkıyor” “bütün kadınların dili olduğunu ifade etmek için o yüzden bu şekilde şeyler yapmak istedim”	3	37,5	5	20
Sağaltım yapma amaçlı	“Bu bir sağaltım aslında benim için,	2	25	4	16

öznel tarihe yönelme	dediğim gibi bazı duyguların dile gelmesi gerekiyor”				
Toplumsal olayların etkisiyle öznel tarihe yönelme	“Toplumsal olaylara bile dayandırdıkları çalışmaları olsa dahi, kendi kişisel benliklerini ve deneyimlerini zaten içerdiklerini düşünüyorum”	2	25	4	16
Kişisel tarihe yönelerek sanatsal imgeler ortaya koyma	“Kişisel geçmiş, aslında kişisel olarak imgelerimizin yaratılmasına yardımcı olduğunu düşünüyorum”	1	12,5	1	4
Toplam		8	100	14	56

Katılımcılar, otobiyografik sanatsal uygulamada, benlik aktarımında, kişisel geçmişe (öznel tarihe) yönelme konusundaki görüşleri için dört kategori belirlenmiştir. Tabloda, cinsiyetçi dayatmalardan dolayı öznel tarihe yönelme %37,5 (3 katılımcı), sağaltım yapma amaçlı öznel tarihe yönelme %25 (2 katılımcı), toplumsal olayların etkisiyle öznel tarihe yönelme %25 (2 katılımcı), kişisel tarihe yönelerek sanatsal imgeler ortaya koyma %12,5 (1 katılımcı) şeklinde cevap verilmiştir. Katılımcıların %100’ü görüş bildirmiştir.

Katılımcıların, otobiyografik sanatsal uygulamada, geçmişin ve benliğin kaynak olarak alınmasının sanatsal yaratıcılığa etkileri üzerine görüşleri ve frekans değerleri aşağıdaki tabloda değerlendirilmektedir. Tabloda, geçmişi ve benliği sanatsal uygulamalarda kaynak olarak almak sanatsal yaratıcılığı olumlu yönde etkiliyor ve geçmişi ve benliği kaynak almak yaratma cesaretini tetikliyor şeklinde iki kategori belirlenmiştir (Tablo 12).

Tablo 12.

Otobiyografik sanatsal uygulamada, geçmişin ve benliğin kaynak olarak alınmasının sanatsal yaratıcılığa etkileri üzerine görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Geçmişi ve benliği sanatsal uygulamalarda kaynak olarak almak sanatsal yaratıcılığı olumlu yönde etkiliyor	“bence güzel bir şey çünkü sen de sanatın bir parçası oluyorsun, sanat eserinin bir parçası oluyorsun. Çok daha duygusal böyle” “Olumlu bir katkısı var çünkü beslendiğim kaynak tam olarak orası zaten. Benim için olmazsa olmaz bir alan aslında”	7	87,5	16	47,05
Geçmişi ve benliği kaynak almak yaratma cesaretini tetikliyor	“Yaratma cesaretini tetikliyor, geçmişten gelen imge, simge ve sembollerin kullanılması ve bu	1	12,5	1	2,94

	şekilde üretim yapıyorum”			
Toplam	8	100	17	49,99

Katılımcılar, otobiyografik sanatsal uygulamada, geçmişin ve benliğin kaynak olarak alınmasının sanatsal yaratıcılığa etkileri üzerine görüşlerine dair iki kategori belirlenmiştir. Geçmiş ve benliği sanatsal uygulamalarda kaynak olarak almak sanatsal yaratıcılığı olumlu yönde etkiliyor %87,5 (7 katılımcı) ve geçmiş ve benliği kaynak almak yaratma cesaretini tetikliyor şeklinde %12,5 (1 katılımcı) cevap verilmiştir. Katılımcıların %100’ü görüş bildirmiştir.

Katılımcıların, Otobiyografik sanatsal uygulamada, biçim ve mekan algısını, öznel tavır açısından değerlendirmeye ilişkin görüşleri ve frekans değerleri aşağıdaki tabloda değerlendirilmektedir. Tabloda, biçim ve mekan algısı öznel bir tavır ortaya koymaktadır ve biçim ve mekan algısı yansıtmacı bir tavır ya da soyutlama sergilemektedir şeklinde iki kategori belirlenmiştir (Tablo 13).

Tablo 13.

Otobiyografik sanatsal uygulamada, biçim ve mekan algısını, öznel tavır açısından değerlendirmeye ilişkin görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Bişim ve mekan algısı öznel bir tavır ortaya koymaktadır	“mekanı parçalayarak veya kullandığım figürü parçalayarak ya da bulduğum anlamı parçalayarak biçim ve anlam arayışına yöneliyorum” “Bedeni mekan olarak ele alıyorum aslında, kimliğin ve aidiyetin mekanı olarak beden”	6	75	16	45,71
Bişim ve mekan algısı yansıtmacı bir tavır ya da soyutlama sergilemektedir.	“bazen kullandığım simgeler bir metafora ait ya da soyutlama şeklinde de ilerleyebiliyor. Bazen, yansıtmacı da olabiliyor. Farklılık gösteriyor.”	2	25	6	17,14
Toplam		8	100	22	62,85

Katılımcılar, Otobiyografik sanatsal uygulamada biçim ve mekan algısını öznel tavır açısından değerlendirmeye ilişkin görüşlerinin analizinde, biçim ve mekan algısı öznel bir tavır ortaya koymaktadır %75 (6 katılımcı) ve biçim ve mekan algısı yansıtmacı bir tavır ya da soyutlama sergilemektedir % 25 (2 katılımcı) şeklindedir. Araştırmaya katılan tüm katılımcılar bu soruya görüş bildirmiştir.

Katılımcıların, Otobiyografik sanatsal uygulamada, belgeleyici bir unsur (geçmişin kaydedilmesi) bulunmasına ilişkin görüşleri ve frekans değerleri şu şekildedir (Tablo 14);

Tablo 14.

Otobiyografik sanatsal uygulamada belgeleyici bir unsur (geçmişin kaydedilmesi) bulunmasına ilişkin görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Geçmişe ilişkin belgelerin sanatsal uygulamada kullanılması	“Cinsiyet geçiş sürecindeki belgeleri kullanmıştım. Bunlar benim mahkeme raporlarım, özel isim gibi yerlerini silip, oradaki belirli bir kelimeyi seçtim.”	4	50	11	30,55
Sanatsal uygulamanın geçmişin kaydı olarak belgeye dönüşmesi	“Video Performansı, daha doğrusu performansı yaptığım çalışmalarım var. Onları video kaydı alıp yayınlıyorum”	4	50	5	13,88
Toplam		8	100	16	44,43

Katılımcılar, Otobiyografik sanatsal uygulamada belgeleyici bir unsur (geçmişin kaydedilmesi) bulunmasına ilişkin görüşleri analiz edildiğinde, bu görüşler; geçmişe ilişkin belgelerin sanatsal uygulamada kullanılması ve sanatsal uygulamanın geçmişin kaydı olarak belgeye dönüşmesi şeklinde iki kategoriye ayrılmıştır. Bu bağlamda, katılımcılar her iki kategoriye eşit oranda %50 katılımcı (4 katılımcı -4 katılımcı) görüş bildirmiştir.

Katılımcıların, Otobiyografik sanatsal uygulamada bilinçdışına ait olduğunu düşündüğü, nedensiz beliren bir olgu olup olmamasına ilişkin görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo 15);

Tablo 15.

Otobiyografik sanatsal uygulamada bilinçdışına ait olduğunu düşündüğü, nedensiz beliren bir olgu olup olmamasına ilişkin görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%

Bilinçdışına ait olgular sanatsal uygulamada yer almaktadır	“figürlerin elleri, avuçları ön tarafa bakarken diğer elleri arkaya doğru dönük olması, aslında benim geçmişle gelecek, şimdiyle olan bağı, bir şeylerin hala devam ettiği üzerine, bir takıntılı olarak düşündüğümü ve bunu da yansıttığımı sonradan fark ettim açıkçası.” “Zaten halüsinasyonlara dayandığı için halüsinasyonlar genel olarak bilinçdışından beslenirler. O imgeleri çekip çıkarmaya çalışıyorum”	5	62,5	13	33,33
Bilinçdışına ait olduğu düşünülen nedensiz beliren olgular sanatsal uygulamada bulunmamaktadır	“O yüzden soyut anlam ve imgelerin kullanımı sıklıkla çalışmalarında kullandığım şeyler arasında değil” “Yok genelde bilinçli, tasarlayarak yapıyorum”	3	37,5	4	10,25
Toplam		8	100	17	43,58

Katılımcılar, Otobiyografik sanatsal uygulamada bilinçdışına ait olduğunu düşündüğü, nedensiz beliren bir olgu olup olmamasına ilişkin görüşleri değerlendirildiğinde, kategoriler; bilinçdışına ait olgular sanatsal uygulamada yer almaktadır %62,5 (5 katılımcı) ve bilinçdışına ait olduğu düşünülen nedensiz beliren olgular sanatsal uygulamada bulunmamaktadır %37,5 (3 katılımcı) şeklinde görüş bildirilmiştir.

Katılımcıların, Otobiyografik sanatsal uygulamadaki sanat motivasyonu ve sanatsal yaratma sürecine ilişkin görüşleri (**Anahtar Kelimeler:** yaratma dürtüsü, yaratma cesareti, motivler (güdüler), içtepiller (soyutlama, özdeşleyim), değerler, amaçlar, arzu ve beklentiler vb.) ve frekans değerleri şu şekildedir (Tablo 16);

Tablo 16.

Otobiyografik sanatsal uygulamadaki sanat motivasyonu ve sanatsal yaratma sürecine ilişkin görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahsedilen Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada yaratma dürtüsü ve yaratma cesareti, sanatsal motivasyonu oluşturmaktadır	“Kendimi, anlamı, çevremi, geçmişimi bir şekilde meşru kılmaya, daha anlaşılır kılmaya çalışıyorum. Yaratma cesaretimi de buradan alıyorum aslında, meşrulaştırma çabasından geliyor”	4	50	6	15
Otobiyografik sanatsal uygulamada motivler, içtepiller, amaçlar, güdüler ve arzular sanatsal	“Arzu en büyük şeyim diyebilirim, içgüdülerim, arzularım beni buna itiyor. Bir doğum gerçekleştirmek istiyorum sürekli olarak aslında, o	4	50	4	10

motivasyonu sağlamaktadır	yüzden bunu da bu şekilde açıklayabilirim”				
Toplam		8	100	10	25

Katılımcılar, Otobiyografik sanatsal uygulamadaki sanat motivasyonu ve sanatsal yaratma sürecine ilişkin görüşleri değerlendirildiğinde, kategoriler; otobiyografik sanatsal uygulamada yaratma dürtüsü ve yaratma cesareti, sanatsal motivasyonu oluşturmaktadır %50 (4 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada motivler, içtepeler, amaçlar, güdüler ve arzular sanatsal motivasyonu sağlamaktadır %50 (4 katılımcı) şeklinde görüş bildirmiştir.

Katılımcıların Otobiyografik sanatsal uygulamada, kişisel belleğin, sanatsal yaratma sürecinde alegori ve sembollerle aktarılmasına ilişkin görüşleri ve frekans değerleri şu şekildedir (Tablo 17);

Tablo 17.

Otobiyoğrafik sanatsal uygulamada, kişisel belleğin, sanatsal yaratma sürecinde alegori ve sembollerle aktarılmasına ilişkin görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyoğrafik sanatsal uygulamada, kişisel belleğin, sanatsal yaratma sürecinde sembollerle aktarımı bulunmaktadır	“Alegorik açıdan değil belki ama kişisel simge ve semboller açısından biraz daha yakın buluyorum kendi anlatımımı” “Bu anlamda sanırım, belki semboller, nesnelere indirgemek, nesneleri sembolleştirmek diyebiliriz benim sanatsal pratiğimdeki yaklaşımım”	4	50	11	19,99
Otobiyoğrafik sanatsal uygulamada, kişisel belleğin, sanatsal yaratma sürecinde alegorik anlatım bulunmaktadır	“O yüzden belirli noktalarda yastık kullanıyor olmam bunlardan bir tanesidir. Bu bir sembolün dışına çıkıyor ama bir nesne olarak ifade edersem alegoriye girebilir” “Bu benim çokça kullandığım bir şey alegori, ironi çok kullandığım bir şey. Zaten eleştirinin getirdiği şeyler, genel olarak zaten birçok çalışmamda bunları iç içe görebilirsiniz”	2	25	3	5,45
Otobiyoğrafik sanatsal uygulamada, kişisel belleğin, sanatsal yaratma sürecinde alegori ve sembollerle aktarımı bulunmamaktadır	“Hayır, hiçbir çalışmamda sembol kullanımı yok” “Genelde sembol kullanmıyorum”	2	25	3	5,45
Toplam		8	100	30,89	

Katılımcılar, Otobiyoğrafik sanatsal uygulamada, kişisel belleğin sanatsal yaratma sürecinde alegori ve sembollerle aktarılmasına ilişkin görüşleri değerlendirildiğinde, otobiyoğrafik sanatsal uygulamada, kişisel belleğin sanatsal yaratma sürecinde sembollerle aktarımı bulunmaktadır %50 (4 katılımcı), otobiyoğrafik sanatsal uygulamada, kişisel belleğin sanatsal yaratma sürecinde alegorik anlatım bulunmaktadır %25 (2 katılımcı) ve otobiyoğrafik sanatsal uygulamada, kişisel belleğin, sanatsal yaratma sürecinde alegori ve sembollerle aktarımı bulunmamaktadır %25 (2 katılımcı) şeklinde görüş bildirilmiştir.

Katılımcıların, otobiyoğrafik sanatsal uygulamada bedensel (bedenin psikolojik algısına ilişkin) bir sorgulama olup olmadığı konusunda görüşleri ve frekans değerleri aşağıdaki tabloda verilmektedir (Tablo 18).

Tablo 18.

Otobiyografik sanatsal uygulamada bedensel (bedenin psikolojik algısına ilişkin) bir sorgulama olup olmadığı konusunda görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada, bedenin fiziksel algısına ilişkin sorgulama	“ben bir mememi kaybetmiş gibi hissediyor muyum, hissediyorum ya da o tür insanların beden algısı üzerine tabi ki de daha derinlikli düşünmeye başladım” “Kendi bedenimin dönüşümüne ilişkin bir psikolojik algı var” “mesela kovuluş resmimde ideal güzellik algısı nedir, nasıl dayatılmıştır konusuna karşı bir ironi içeren bir çalışma görüyoruz”	3	37,5	6	15,38
Otobiyografik sanatsal uygulamada, bedenin benlik algılamasına ilişkin sorgulama	“Bedenin ve bedenin algısının çok fazla sorgulandığı çalışmalarım var. Figürü kullanmaktan çok haz alıyorum ve bunu yapısökümcü bir dille inceliyorum” “Kendi bedenimin dönüşümüne ilişkin bir psikolojik algı var”	2	25	2	5,12
Otobiyografik sanatsal uygulamada, kültürel ve toplumsal normların beden üstünden sorgulanması	“gündelik hayatta bedenimizin, hareket halindeyken maruz kaldığı, duyduğu, bir şekilde bilinçaltında kaldığı, bu anlamda bir bedenle ilişkilendenmeden bahsediyorum” “Kadın olduğumuz için daha çok bedenle ilgili problem her zaman oluyor o yüzden, kadın temasına değiniyorum”	3	37,5	8	20,51
Toplam		8	100	16	41,01

Katılımcılar, otobiyografik sanatsal uygulamada bedensel (bedenin psikolojik algısına ilişkin) bir sorgulama olup olmadığı konusunda görüşleri değerlendirildiğinde, otobiyografik sanatsal uygulamada, bedenin fiziksel algısına ilişkin sorgulama %37,5 (3 katılımcı), otobiyografik sanatsal uygulamada, bedenin benlik algılamasına ilişkin sorgulama %25 (2 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada, kültürel ve toplumsal normların beden üstünden sorgulanması %37,5 (3 katılımcı), şeklinde görüş bildirilmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada anılarınızı sanatsal yaratınıza aktarırken aktarmaktan kaçındığınız (direnc gösterdiğiniz) anılarınız oldu mu?” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 19);

Tablo 19.

Otobiyografik sanatsal uygulamada anılarınızı sanatsal yaratınıza aktarırken aktarmaktan kaçındığınız (direnç gösterdiğiniz) anılarınız oldu mu?” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada anıları sanatsal yaratıya aktarırken aktarmaktan kaçındığınız (direnç gösterdiğiniz) anıların oldu	“Evet, ben direk göze parmak sokarak göstermek yerine sadece belli bir miktarda göstermek istiyorum” “Oldu. Ağır travmatik bulgularım olduğu için bunları çalışmalarımda göstermekten özellikle kaçınıyorum”	5	62,5	5	29,41
Otobiyografik sanatsal uygulamada anıları sanatsal yaratıya aktarırken aktarmaktan kaçındığınız (direnç gösterdiğiniz) anıların olmadı	“Şu ana kadar olmadı. Açık açık ifade etmeyi seçtim ben. Çekinmeden, dışlanmaktan korkmadım hiç bu konuda” “Olmadı. Özellikle üzerine gittim aslına bakılırsa”	3	37,5	7	41,17
Toplam		8	100	12	70,58

Katılımcılar, “Otobiyografik sanatsal uygulamada anılarınızı sanatsal yaratınıza aktarırken aktarmaktan kaçındığınız (direnç gösterdiğiniz) anılarınız oldu mu?” konusundaki görüşleri değerlendirildiğinde, otobiyografik sanatsal uygulamada anıları sanatsal yaratıya aktarırken aktarmaktan kaçındığınız (direnç gösterdiğiniz) anıların oldu %62,5 (5 katılımcı), otobiyografik sanatsal uygulamada anıları sanatsal yaratıya aktarırken aktarmaktan kaçındığınız (direnç gösterdiğiniz) anıların olmadı %37,5 (3 katılımcı) şeklinde görüş bildirilmiştir.

Katılımcıların Otobiyografik sanatsal uygulamada, içeriksel bağlamda, benlik parçalanmasına dair izler olduğunu düşünüyor musunuz? Açıklayınız” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 20);

Tablo 20.

Otobiyoğrafik sanatsal uygulamada, içeriksel bağlamda, benlik parçalanmasına dair izler olduğunu düşünüyor musunuz? Açıklayınız” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Benlik sorgulamayla sanatsal uygulamada içeriksel parçalanma ortaya koyma	“Benlik parçalanmasına dair bir iz olur mu bilmiyorum ama kişisel mit anlatımları serisinde kendi deneyimime dayandığım çalışmalar olduğu için belli sorgulamalar içeriyor. Kendim hakkında, dünya görüşümü anlamlandırma çabasıyla ilgili çeşitli sorgulamalar içeriyor”	3	37,5	7	21,87
Benliği sanatsal uygulamada geçmiş deneyimler üstünden sorgulayarak parçalama bulunmaktadır	“kendime fizyolojik olarak zarar vermemekle birlikte psikolojik olarak bir şekilde kendimi, kendi geçmişimi, kendi yaşanmışlıklarımı parçalayarak belki de onlara zarar vererek bunu uyguluyorum” “Belleğin izdüşümü adlı çalışmadan bahsedilebilir. Çünkü orada fotoğrafları, benliği oluşturan birer kanıt olarak görürken onları yok etme eylemi var”	2	25	3	9,37
Benliği sanatsal uygulamada kimlik sorgulaması ile parçalama bulunmaktadır	“Dönüşüm de bir benlik parçalanmasıysa, o zaman benlik parçalanması vardır”	2	25	9	28,12
Otobiyoğrafik sanatsal uygulamanızda, içeriksel bağlamda, benlik parçalanmasına dair izler olduğunu düşünmüyorum	“Düşünmüyorum aslında”	1	12,5	1	3,12
Toplam		8	100	32	62,48

Katılımcılar, Otobiyoğrafik sanatsal uygulamada, içeriksel bağlamda, benlik parçalanmasına dair izler olduğunu düşünüyor musunuz? Açıklayınız” konusundaki görüşleri değerlendirildiğinde, benlik sorgulamayla sanatsal uygulamada içeriksel parçalanma ortaya koyma %37,5 (3 katılımcı), benliği sanatsal uygulamada geçmiş deneyimler üstünden sorgulayarak parçalama %25 (2 katılımcı), benliği sanatsal uygulamada kimlik sorgulaması ile parçalama %25 (2 katılımcı) ve otobiyoğrafik sanatsal uygulamanızda, içeriksel bağlamda, benlik parçalanmasına dair izler olduğunu düşünmüyorum %12,5 (1 katılımcı) şeklinde görüş bildirilmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada travmatik deneyimlerinizin öne çıktığını düşünüyor musunuz?” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 21);

Tablo 21.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada travmatik deneyimlerinizin öne çıktığını düşünüyor musunuz?” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada travmatik deneyimlerin öne çıktığını düşünüyorum	“Size gönderdiğim görseller üzerinden gidersek, mesela memesiz anne figürlerinde, bu benim annemin hastalık travmasıyla ilişkili işler aslına bakılırsa”	6	75	11	45,83
Otobiyografik sanatsal uygulamada travmatik deneyimlerin öne çıktığını düşünmüyorum	“Hayır düşünmüyorum” “Travma derken aklıma gelen OKB ile ilgili de birkaç iş yapmışım ben”	1	12,5	1	4,16
Otobiyografik sanatsal uygulamalarımda travmatik deneyimler bazı uygulamalarda öne çıkarken bazılarında çıkmıyor	“Yarı yarıya olduğunu düşünüyorum. Bazen travma da içerebiliyor. Bazen farklı birşeyden de yola çıkabiliyorum”	1	12,5	3	12,49
Toplam		8	100	3	62,48

Katılımcılar, “Otobiyografik sanatsal uygulamada travmatik deneyimlerinizin öne çıktığını düşünüyor musunuz?” konusundaki görüşleri değerlendirildiğinde, otobiyografik sanatsal uygulamada travmatik deneyimlerin öne çıktığını düşünüyorum %75 (6 katılımcı), otobiyografik sanatsal uygulamada travmatik deneyimlerin öne çıktığını düşünmüyorum %12,5 (1 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamalarımda travmatik deneyimler bazı uygulamalarda öne çıkarken bazılarında çıkmıyor %12,5 (1 katılımcı) şeklinde görüş bildirilmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada kişisel anılarınıza ilişkin unsurlar bulunmakta mıdır?” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 22);

Tablo 22.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada kişisel anılarınıza ilişkin unsurlar bulunmakta mıdır?” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada kişisel anılara ilişkin unsurlar bulunmaktadır	“Sıklıkla, kişisel deneyimlerden ve benlikten yola çıktığım için kişisel deneyimler bulunuyor çalışmalarda”	8	100	10	52,63
Toplam		8	100	10	52,63

Katılımcılar “Otobiyografik sanatsal uygulamada kişisel anılarınıza ilişkin unsurlar bulunmakta mıdır?” konusundaki görüşleri tüm katılımcılar tarafından %100 (8 katılımcı) kişisel anıların sanatsal uygulamada öne çıktığı şeklinde görüş bildirilmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada bir ebeveyn otoritesine ilişkin bir durumun aktarımı var mıdır?” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 23);

Tablo 23.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada bir ebeveyn otoritesine ilişkin bir durumun aktarımı var mıdır?” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada ebeveyn otoritesini güç otoritesi olarak ele alma durumu bulunmaktadır	“Ebeveyn otoritesini birazcık genel otorite üzerinden alarak irdeliyorum” “Ebeveyn otoritesi değil de tanrının otoritesi belki metaforik okunulursa bir ebeveyn güç gibi düşünülebilir”	3	37,5	5	12,5
Otobiyografik sanatsal uygulamada ebeveyn otoritesini olumlu etki olarak ele alma durumu bulunmaktadır	“Babamın otoritesini ben pek görmedim ama annemin otoritesini gördüm. Annemin otoritesi pozitif olan yöneydi”	3	37,5	13	32,5
Otobiyografik sanatsal uygulamada ebeveyn otoritesine ilişkin bir durumun aktarımı bulunmamaktadır	“Çalışmalarımda ebeveynle alakalı hiçbir şey yapmadım”	2	25	3	7,5
Toplam		8	100	21	52,5

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada bir ebeveyn otoritesine ilişkin bir durumun aktarımı var mıdır?” konusundaki görüşleri, otobiyografik sanatsal uygulamada ebeveyn otoritesini güç otoritesi olarak ele alma durumu bulunmaktadır %37,5 (3 katılımcı), otobiyografik sanatsal uygulamada ebeveyn otoritesini olumlu etki olarak ele alma durumu bulunmaktadır %37,5 (3 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada ebeveyn

otoritesine ilişkin bir durumun aktarımı bulunmamaktadır %25 (2 katılımcı) şeklinde gerçekleşmektedir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulama aracılığıyla izleyicinin de sizinle ruhsal bir birleşme yaşadığını düşünüyor musunuz?” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 24);

Tablo 24.

“Otobiyografik sanatsal uygulama aracılığıyla izleyicinin de sizinle ruhsal bir birleşme yaşadığını düşünüyor musunuz?” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulama aracılığıyla izleyicinin benimle ruhsal birleşme yaşadığını düşünüyorum	“Özdeşleyim yaşadığını düşünüyorum” “Buna en uygun olabilecek isim rahim, mesela bir tane arkadaşım vardı Yusuf. Yusuf görme engelli ve rahimde yaklaşık altı saat yatıp bir şiir yazmıştı” “İzleyicinin beni anladığını ve ruhsal birleşme yaşadığını da düşünüyorum”	8	100	13	30,23
Toplam		8	100	13	30,23

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulama aracılığıyla izleyicinin de sizinle ruhsal bir birleşme yaşadığını düşünüyor musunuz?” konusundaki görüşleri otobiyografik sanatsal uygulama aracılığıyla izleyicinin benimle ruhsal birleşme yaşadığını düşünüyorum %100 (8 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal üretimde, öz-yaşamınıza dair özellikle hangi dönem anılarının öne çıktığını düşünüyorsunuz?” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 25);

Tablo 25.

“Otobiyografik sanatsal üretimde, öz-yaşamınıza dair özellikle hangi dönem anılarının öne çıktığını düşünüyorsunuz?” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal üretimlerde, öz-yaşamınıza dair özellikle 20-28 yaş aralığı anıların öne çıktığını düşünüyorum	“21-28 yaş aralığı”	3	37,5	5	38,46
Otobiyografik sanatsal üretimlerde, öz-yaşamınıza dair özellikle 5-20 yaş aralığı anıların öne çıktığını düşünüyorum	“En baskın olan yaşlar bu gördüğümüz işler nereden hangi yaş aralığından geliyor bu işler dersek, 5-10 arası diyebiliriz”	3	37,5	3	23,07
Otobiyografik sanatsal üretimlerde, öz-yaşamınıza dair özellikle tüm yaşamımdan anıların öne çıktığını düşünüyorum	“Öyle bir şeyim yok, dediğim gibi genel olarak otobiyografiyi en destekleyici şey olarak fotoğrafları nesne ediyorum. Bu anlamda bebeklikten bugüne deyinince tüm yaşamım oluyor galiba”	2	25	3	23,07
Toplam		8	100	11	84,6

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal üretimde, öz-yaşamınıza dair özellikle hangi dönem anılarının öne çıktığını düşünüyorsunuz?” konusundaki görüşleri otobiyografik sanatsal üretimlerde, öz-yaşamınıza dair özellikle 20-28 yaş aralığı anıların öne çıktığını düşünüyorum %37,5 (3 katılımcı), otobiyografik sanatsal üretimlerde, öz-yaşamınıza dair özellikle 5-20 yaş aralığı anıların öne çıktığını düşünüyorum %37,5 (3 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal üretimlerde, öz-yaşamınıza dair özellikle tüm yaşamımdan anıların öne çıktığını düşünüyorum %50 (2 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

Katılımcıların “Sanatsal yaratma sürecinizde otobiyografinize yöneldiğinizde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma (perserasyon) yaşadığınız olur mu?” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 26);

Tablo 26.

“Sanatsal yaratma sürecinizde otobiyografinize yöneldiğinizde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma (perserasyon) yaşadığınız olur mu?” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Sanatsal yaratma sürecinizde otobiyografinize yöneldiğinizde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma (perserasyon) yaşadığınız olur	“Bir yastık takıntım oldu. Çünkü o yastıkla ilgili kafamda hüznü bir sahne her zaman var” “Fotoğraflar benim için bence öyleydi. Devamında vazgeçemediğim, benim için otoportreyi işaret eden bir araç haline geldi fotoğraflar” “Olabiliyor galiba, yani aslında nesne olarak fallus unsurlar çok nesne olabiliyor”	6	75	16	42,10
Sanatsal yaratma sürecinizde otobiyografinize yöneldiğinizde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma (perserasyon) yaşadığınız olmaz	“Yok genelde tek bir konuya saplanıp kalmak yerine, deminki şey gibi, travmalarımdan ilerliyorum aslında, aynı anda iki üç farklı türde yapabiliyorum seriyi”	2	25	6	15,78
Toplam		8	100	22	57,88

Katılımcıların “Sanatsal yaratma sürecinizde otobiyografinize yöneldiğinizde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma (perserasyon) yaşadığınız olur mu?” konusundaki görüşleri sanatsal yaratma sürecinizde otobiyografinize yöneldiğinizde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma (perserasyon) yaşadığınız olur %75 (6 katılımcı) ve sanatsal yaratma sürecinizde otobiyografinize yöneldiğinizde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma (perserasyon) yaşadığınız olmaz %25 (2 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada kişisel mitoslara dair metaforik bir kullanım var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 27);

Tablo 27.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada kişisel mitoslara dair metaforik bir kullanım var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kişisel mitoslara dair metaforik bir kullanım bulunmaktadır	“Var, Ala zaten kişisel bir mitoloji değil ama çocukluğumda duyduğum ve Alayla bağdaştırdığım bir mitoloji” “Örümcek metaforu kullandım”	4	50	6	31,57
Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kişisel mitoslara dair metaforik bir kullanım bulunmamaktadır	“Öyle bir iddiam yok, varsa da bunun çok evrensel bir şey olduğunu düşünüyordumdur mutlaka”	4	50	6	31,57
Toplam		8	100	12	63,14

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada kişisel mitoslara dair metaforik bir kullanım var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri otobiyografik sanatsal uygulamanızda kişisel mitoslara dair metaforik bir kullanım bulunmaktadır %50 (4 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamanızda kişisel mitoslara dair metaforik bir kullanım bulunmamaktadır %50 (4 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada, anı belleğinize ya da benliğinize dair verileri, izleyiciye doğrudan sunmayı mı, yoksa dolaylı olarak vermeyi mi tercih edersiniz? Nedenini açıklayınız” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 28);

Tablo 28.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada, anı belleğinize ya da benliğinize dair verileri, izleyiciye doğrudan sunmayı mı, yoksa dolaylı olarak vermeyi mi tercih edersiniz? Nedenini açıklayınız” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada, anı belleğe ya da benliğe dair verileri, izleyiciye doğrudan sunmayı tercih ediyorum	“Doğrudan sunmayı tercih ediyorum. Simgesellikten genelde geri durdum, çünkü tam anlaşılıyor anlatmak istediğim hiçbir şey”	3	37,5	12	33,33
Otobiyografik sanatsal uygulamada, anı belleğe ya da benliğe dair verileri, izleyiciye dolaylı olarak vermeyi tercih ediyorum	“Dolaylı olarak vermeyi tercih ederim. Çünkü sanat örtetek gösterir, vadetmeyerek vaat eder” “Dolaylı olarak vermeyi tercih ederim ki izleyici kendisine de orada bir yer bulabilsin”	3	37,5	9	24,99
Otobiyografik sanatsal uygulamada, anı belleğe ya da benliğe dair verileri, izleyiciye bazen doğrudan bazen dolaylı vermeyi tercih ediyorum	“İki yolu da deniyorum”	2	25	2	5,55
Toplam		8	100	33	63,87

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada, anı belleğinize ya da benliğinize dair verileri, izleyiciye doğrudan sunmayı mı, yoksa dolaylı olarak vermeyi mi tercih edersiniz? Nedenini açıklayınız” konusundaki görüşleri otobiyografik sanatsal uygulamada, anı belleğe ya da benliğe dair verileri, izleyiciye doğrudan sunmayı tercih ediyorum %37,5 (3 katılımcı), otobiyografik sanatsal uygulamada, anı belleğe ya da benliğe dair verileri, izleyiciye dolaylı olarak vermeyi tercih ediyorum %37,5 (3 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada, anı belleğe ya da benliğe dair verileri, izleyiciye bazen doğrudan bazen dolaylı vermeyi tercih ediyorum %25 (2 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada günlük yaşam pratiklerinizi yansıtmada durumu bulunmakta mıdır?” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 29);

Tablo 29.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada günlük yaşam pratiklerinizi yansıtmada durumu bulunmakta mıdır?” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada günlük yaşam pratiklerini yansıtm durumu bulunmaktadır	“Günlük olarak anlamadığım şeyleri ben çalışmalarına taşıyorum. Evet pratiklerimi yansıtıyorum diyebiliriz” “Birinde zaten kare kare yürüyüşüm var, birinde adımlarım var. Günlük yaşamım zaten bunlar, birinde dişlerimi fırçalamaya gidiyorum, ötekinde kedileri beslemek”	6	75	14	73,68
Otobiyografik sanatsal uygulamada günlük yaşam pratiklerini yansıtm durumu bulunmamaktadır	“Günlük yaşam pratiklerimi değil de günlük deneyimlediğim olayları aktarabiliyorum bazen”	2	25	3	15,78
Toplam		8	100	17	89,46

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada günlük yaşam pratiklerinizi yansıtm durumu bulunmakta mıdır?” konusundaki görüşleri otobiyografik sanatsal uygulamada günlük yaşam pratiklerini yansıtm durumu bulunmaktadır %75 (6 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada günlük yaşam pratiklerini yansıtm durumu bulunmamaktadır %25 (2 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

4.5.3. Otobiyografik Sanatsal Uygulamanın Oto-etnografik Bağlamına, Kültürel Etkileşime ve Toplumsal Eleştiriye İlişkin Görüşler

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel anıların etkileri var mı?” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 30);

Tablo 30.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel anıların etkileri var mı?” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar	İfade Sıklığı

		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel anıların etkileri bulunmaktadır	“Türkiye topraklarında yaşayan bir kadın olarak, kadınların hayatlarındaki üstüne yüklenen yükler ya da konumlandırımları mesela bunlar olmazsa olmaz” “Evet var, dinler tarihi ve bulunduğumuz coğrafyada kültür yaratımlarıyla ilgili. Cinsiyet rolleri, toplumun attığı roller üzerine çokça düşünüyorum”	7	87,5	18	64,28
Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel anıların etkileri bulunmamaktadır	“Kültürel anıların etkileri olduğunu düşünmüyorum”	1	12,5	1	3,57
Toplam		8	100	19	67,85

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel anıların etkileri var mı?” konusundaki görüşleri otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel anıların etkileri bulunmaktadır %87,5 (7 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel anıların etkileri bulunmamaktadır 12,5 (1 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal bir eleştiri bulunmakta mıdır? Açıklayınız” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 31);

Tablo 31.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal bir eleştiri bulunmakta mıdır? Açıklayınız” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal bir eleştiri bulunmaktadır	“Toplumsal bir eleştiri tam da biraz önce bahsettiğim gibi kadın, anne ve çıplaklık belki de olabilir”	6	75	10	55,55

	“dil bizi oluşturuyor, toplum bizi oluşturuyor. Kadın nasıl olunur, erkek nasıl olunur gibi böyle şeyler diller rahatsız ettiği için zaten böyle bir pratiğim var”				
Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal bir eleştiri bulunmamaktadır	“Toplumsal herhangi bir eleştiri yok aslında, tamamen kendi üzerime yapılmış”	2	25	2	11,11
Toplam		8	100	12	66,66

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal bir eleştiri bulunmakta mıdır? Açıklayınız” konusundaki görüşleri otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal bir eleştiri bulunmaktadır %75 (6 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal bir eleştiri bulunmamaktadır %25 (2 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamanızı Doğu ve Batı Estetik tavırları açısından değerlendiriniz” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 32);

Tablo 32.

“Otobiyografik sanatsal uygulamanızı Doğu ve Batı Estetik tavırları açısından değerlendiriniz” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada Doğu ve Batı estetik tavrı (çoğul estetik) anlayışı bulunmaktadır	“Her ne kadar Batı sanatı etkisiyle oluşturulmuş çalışmalar olsa da bizim kendi kültürümüze dair bazı unsurları içerdiğini düşünüyorum”	4	50	6	31,57
Otobiyografik sanatsal uygulamada Batı estetik tavrı bulunmaktadır	“Doğu için zor bir estetik pratiği var benim işlerimde, ben zaten çirkinin ya da öğretilmemiş estetiğin güzelliğini ortaya çıkarmaya çalışıyorum”	2	25	4	21,05
Otobiyografik sanatsal uygulamada Doğu ya da Batı estetik tavrını önemsemiyorum	“Bunların hiçbirini tavrı takınmadan yaptığımı söyleyebilirim”	2	25	6	31,57
Toplam		8	100	16	84,19

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamanızı Doğu ve Batı Estetik tavırları açısından değerlendiriniz” konusundaki görüşleri otobiyografik sanatsal uygulamada doğu ve batı estetik tavrı (çoğul estetik) anlayışı bulunmaktadır %50 (4 katılımcı), otobiyografik sanatsal uygulamada batı estetik tavrı bulunmaktadır %25 (2 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada doğu ya da batı estetik tavrını önemsemiyorum %25 (2 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme var mı?” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 33);

Tablo 33.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme var mı?” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme bulunmaktadır	“bir makas vardı, o makas bir nesnenin ilk anlamı olarak vardı aslına bakılırsa ama bir taraftan da makas ve kadın olgularını bağdaştıran bizim kültürümüzde söylem var” “Umay çalışmalarım var mesela, onlar orta Asya’daki Türk inanışlarından gelen tanrıcaları içeren kültürün izlerini taşıyan çalışmalar”	5	62,5	9	59,99
Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme bulunmamaktadır	“Kültürel nesne kullanımı yok daha çok beden üstünden gidiyor”	3	37,5	3	19,99
Toplam		8	100	12	79,98

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme var mı?” konusundaki görüşleri otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme bulunmaktadır %62,5 (5 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme bulunmamaktadır %37,5 (3 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal işleyiş, değer ve normlara ilişkin bir eleştiri ya da gönderme var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 34);

Tablo 34.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal işleyiş, değer ve normlara ilişkin bir eleştiri ya da gönderme var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar	İfade Sıklığı

		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada değer ve normlara ilişkin bir eleştiri bulunmaktadır	“normlar nereden geliyor, abject kavramı neden var, nasıl kadın olunur, nasıl erkek olunur gibi şeyleri ben oradan açıklayarak sanatçılarla örneklendirmeye başladım. O yüzden normlara ilişkin bir eleştiri bariz bir şekilde var”	6	75	12	32,43
Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal işleyişe ilişkin bir eleştiri ya da gönderme bulunmaktadır	“Bütün çalışmalarım kişisel olarak yaşantımdan çıkıyor ve toplumsal işleyişte bakın burada yanlış bir şey var demek için yapılıyor”	2	25	4	10,81
Toplam		8	100	16	43,24

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal işleyiş, değer ve normlara ilişkin bir eleştiri ya da gönderme var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri otobiyografik sanatsal uygulamada değer ve normlara ilişkin bir eleştiri bulunmaktadır %75 (6 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal işleyişe ilişkin bir eleştiri ya da gönderme bulunmaktadır %25 (2 katılımcı)

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada, ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 35);

Tablo 35.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada, ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama var mı?

Açıklayınız” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada, cinsiyet bağlamında ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama bulunmaktadır	“Gerçekten çok derinden anlamaya çalışıyorum ama maalesef çok derin bir ötekileştirme ile karşılaşıyorum çünkü Ortadoğu’da yaşayan bir kadını” “Ötekileştirmeye karşı çok fazla var. Ötekileştirdiğimiz için bu ataerkil toplumda, kadın sanatçının ya da erkek sanatçının ya da Queer sanatçıların bunlarla ilgilenmemesi garip olur”	4	50	9	29,03
Otobiyografik sanatsal uygulamada, fiziksel nedenlerle ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama bulunmamaktadır	“Beden olumlamasıyla ilgili çalışmalarım var”	3	37,5	6	19,35
Otobiyografik sanatsal uygulamada, kimlik bağlamında ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama bulunmaktadır	“her ne kadar bugün bireysellik kültürü yükseltirse de, bir o kadar eşitsizliği ve ötekileştirmeyi daha da güçleştiren bir hal alıyor. Bu anlamda kendi yaşadığım coğrafyadan bir örnek gibi kurgulamıştım o işi”	1	12,5	3	9,67
Toplam		8	100	18	58,05

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada, ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri otobiyografik sanatsal uygulamada, cinsiyet bağlamında ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama bulunmaktadır %50 (4 katılımcı), otobiyografik sanatsal uygulamada, fiziksel nedenlerle ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama bulunmamaktadır %37,5 (3 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada, kimlik bağlamında ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama bulunmaktadır %12,5 (1 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 36);

Tablo 36.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri var mı?

Açıklayınız” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri bulunmaktadır	“Derrida’nın differans kavramından yola çıkarak dilsel ve söylemsel açıdan kendimce eleştiriler yapıyorum. ... Ayrıca, yazıyı sadece yazmak olarak değil, çalışmalarında estetik bir eleman olarak da kullanıyorum” “Elma ağacı enstelasyonumda var”	6	75	7	26,92
Otobiyografik sanatsal uygulamada dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri bulunmamaktadır	“yok”	2	25	2	7,69
Toplam		8	100	9	34,61

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri otobiyografik sanatsal uygulamada dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri bulunmaktadır %75 (6 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri bulunmamaktadır %25 (2 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşim var mı?” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 37);

Tablo 37.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşim var mı?” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar	İfade Sıklığı

		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşim bulunmaktadır	“Zaten ben de kültürlerarası bir karışım olduğum için aslında saf kan Ukraynalıyım ama Türkiye’de büyüdüm. Kelimeler var beni oluşturan performansında, elbisemin üstünde Türkçe yazılar yazıyor. Türkçe yazılar beni oluşturan metin, ...üst bedende izleyicinin çok okumaması gerektiği yerlerde kiril alfabesiyle yazdığım yerler de var” “Dünya mitleri üzerinden, aynı olayı farklı kaynaklar üzerinde, farklı kültürlerde farklı dönemlerde nasıl anlatmışlar bunların okumalarını yapıp ona göre çalışmama dönüştürüyorum”	4	50	13	68,42
Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşim bulunmamaktadır	“Buna net bir cevap veremeyeceğim. Hayır”	4	50	5	26,31
Toplam		8	100	18	94,73

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşim var mı?” konusundaki görüşleri, otobiyografik sanatsal uygulamada kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşim bulunmaktadır %50 (4 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşim bulunmamaktadır %50 (4 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri var mı? Bunun otobiyografik sanatsal uygulamanızda yer almasının nedenini açıklayınız” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 38);

Tablo 38.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri var mı? Bunun otobiyografik sanatsal uygulamanızda yer almasının nedenini açıklayınız” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahsedilen Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri bulunmaktadır	“Adem’le Havva’nın cennetten kovuluşu” “Bu barış için toplanan 2016’daki gar patlamasını hatırlıyorsunuz sanırım. Bellek adlı çalışma, o patlamanın 15-20 dakika sonrasında internette denk geldiğim görüntüler üzerine zihnimde kalanların görselleştirilmesiydi”	5	62,5	7	46,66
Otobiyografik sanatsal uygulamada tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri bulunmamaktadır	“yok”	3	37,5	3	19,99
Toplam		8	100	10	66,65

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri var mı? Bunun otobiyografik sanatsal uygulamanızda yer almasının nedenini açıklayınız” konusundaki görüşleri otobiyografik sanatsal uygulamada tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri bulunmaktadır %62,5 (5 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri bulunmamaktadır 37,5 (3 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu var mı? Açıklayınız. (Anahtar Kelimeler: Savaş, salgın, doğal afet, katliam, soykırım, toplumsal olay, göç vb.)” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 39);

Tablo 39.

“Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu bulunmaktadır	“Pandemi ile ilgili çalışmalarım var. Salgın olarak bunu koyabiliriz sanırım” “Zaten ben göçebe birisi olduğum için göç var, toplumsal bir travmadan dediğimiz, sonuçta ben Türkiye için yabancıyım ve Türkiye’de buna gavur deniliyordu”	5	62,5	7	63,63
Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu bulunmamaktadır	“Toplumsal travma söz konusu değil”	3	37,5	3	27,27
Toplam		8	100	10	90,9

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu var mı? Açıklayınız konusundaki görüşleri; otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu bulunmaktadır %62,5 (5 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu bulunmamaktadır %37,5 (3 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

4.5.4. Otobiyografik Sanatsal Uygulamada Kimlik, Kültürel Kimliğe Dair İzlere ve Kültürel Aktarımına İlişkin Görüşler

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel kimlik ya da kültürel sembol aktarımı var mı?” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 40);

Tablo 40.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel kimlik ya da kültürel sembol aktarımı var mı?” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahsedilen Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyoğrafik sanatsal uygulamada kültürel kimlik ya da kültürel sembol aktarımı bulunmaktadır	“Kadın olmak ve birazcık da anne olmakla ilgili bir kimlik aktarımı söz konusu” “Kelimeler var beni oluşturan, kültürel ve kimliksel sembollere ait, ala da öyle”	5	62,5	6	31,57
Otobiyoğrafik sanatsal uygulamada kültürel kimlik ya da kültürel sembol aktarımı bulunmamaktadır	“K1’in işi denilebilecek bazı karakteristik özellikler var ama kültürel sembol aktarımı çok büyük bir ifade, hayır böyle bir şey yok”	3	37,5	3	15,78
Toplam		8	100	9	47,35

Katılımcıların “Otobiyoğrafik sanatsal uygulamada kültürel kimlik ya da kültürel sembol aktarımı var mı?” konusundaki görüşleri otobiyoğrafik sanatsal uygulamada kültürel kimlik ya da kültürel sembol aktarımı bulunmaktadır %62,5 (5 katılımcı) ve otobiyoğrafik sanatsal uygulamada kültürel kimlik ya da kültürel sembol aktarımı bulunmamaktadır %37,5 (3 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

Katılımcıların “Otobiyoğrafik sanatsal uygulamada içerisinde yaşadığınız kültür ve kültürel kimliğe dair içselleştirdiğiniz bir durum, bir olgu ya da sorgulama var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 41);

Tablo 41.

“Otobiyoğrafik sanatsal uygulamada içerisinde yaşadığınız kültür ve kültürel kimliğe dair içselleştirdiğiniz bir durum, bir olgu ya da sorgulama var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahsedilen Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyoğrafik sanatsal uygulamanızda içerisinde yaşadığınız kültür ve kültürel kimliğe dair içselleştirdiğiniz bir durum, bir olgu ya da sorgulama bulunmaktadır	“Kadın olma ve bunun getirileri, bunun beklentileri ve bu dediğim gibi üstümüze atfedilen kimlikler” “Birazcık bu bize işte giydirilen sadece kültürel değil, aynı zamanda toplumsal kimliklerimizin de bir tür sorgulaması olduğunu düşünüyorum”	8	100	10	50
Toplam		8	100	10	50

Katılımcıların “Otobiyoğrafik sanatsal uygulamada içerisinde yaşadığınız kültür ve kültürel kimliğe dair içselleştirdiğiniz bir durum, bir olgu ya da sorgulama var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri otobiyoğrafik sanatsal uygulamanızda içerisinde yaşadığınız kültür ve kültürel kimliğe dair içselleştirdiğiniz bir durum, bir olgu ya da

sorgulama bulunmaktadır şeklinde tüm katılımcılar tarafından %100 (8 katılımcı) cevap verilmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal cinsiyete ya da toplumsal kimlik olgularına ilişkin eleştiri var mı?” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 42);

Tablo 42.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal cinsiyete ya da toplumsal kimlik olgularına ilişkin eleştiri var mı?” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal cinsiyete ya da toplumsal kimlik olgularına ilişkin eleştiri bulunmaktadır	“Günahkar kadın olgusu buna oldukça uygun bir örnek” “Kadın cinsiyetiyle, kadınların toplumdaki kimliğiyle alakalı şeyler”	7	87,5	9	59,99
Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal cinsiyete ya da toplumsal kimlik olgularına ilişkin eleştiri bulunmaktadır	“Hayır yok”	1	12,5	1	6,66
Toplam		8	100	10	66,65

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal cinsiyete ya da toplumsal kimlik olgularına ilişkin eleştiri var mı?” konusundaki görüşleri otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal cinsiyete ya da toplumsal kimlik olgularına ilişkin eleştiri bulunmaktadır %87,5 (7 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal cinsiyete ya da toplumsal kimlik olgularına ilişkin eleştiri bulunmaktadır %12,5 (1 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel-etnik köken konusuna ilişkin bir sorgulama var mı?” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 43);

Tablo 43.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel-etnik köken konusuna ilişkin bir sorgulama var mı?” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal	“Etnik kökenle ilgili bir anlatımım	6	75	5	50

uygulamada kültürel-etnik köken konusuna ilişkin bir sorgulama bulunmamaktadır	söz konusu değil”				
Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel-etnik köken konusuna ilişkin bir sorgulama bulunmaktadır	“Politik bir sorgulama var. Kimlik adlı çalışmamda onu amaçlamıştım”	2	25	3	30
Toplam		8	100	8	80

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel-etnik köken konusuna ilişkin bir sorgulama var mı?” konusundaki görüşleri otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel-etnik köken konusuna ilişkin bir sorgulama bulunmamaktadır %75 (6 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel-etnik köken konusuna ilişkin bir sorgulama bulunmaktadır %25 (2 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada, sanatsal kişilik ve kişisel kimliğin mitoslarının, sosyal ya da kültürel dışsal faktörlerle şekillenerek oluşması konusunda fikirlerinizi açıklar mısınız?” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 44);

Tablo 44.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada, sanatsal kişilik ve kişisel kimliğin mitoslarının, sosyal ya da kültürel dışsal faktörlerle şekillenerek oluşması konusunda fikirlerinizi açıklar mısınız?” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamada, sanatsal kişilik ve kişisel kimliğin mitoslarının, sosyal ya da kültürel dışsal faktörlerle şekillenerek oluştuğunu düşünüyorum	“Bunların zaten iç içe olduğunu, çok ayırtılamayacağını düşünüyorum” “Zaten bunlar şekillendiriyor ve benim de bunların altını kazıma gibi bir yaklaşımım var”	7	87,5	10	37,3
Toplam		7	87,5	10	37,3

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada, sanatsal kişilik ve kişisel kimliğin mitoslarının, sosyal ya da kültürel dışsal faktörlerle şekillenerek oluşması konusunda fikirlerinizi açıklar mısınız?” konusundaki görüşleri, otobiyografik sanatsal uygulamada, sanatsal kişilik ve kişisel kimliğin mitoslarının, sosyal ya da kültürel dışsal faktörlerle şekillenerek oluştuğunu düşünüyorum %87,50 (7 katılımcı) ve bir katılımcı soruya cevap vermemiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada kolektif bilinçdışı aktarımı ve unsurları var mı?” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 45);

Tablo 45.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada kolektif bilinçdışı aktarımı ve unsurları var mı?” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kolektif bilinçdışı aktarımı ve unsurları bulunmaktadır	“Kendi bilmediğim bir bilgiye dair bir deneyim yaşamış olmam kolektif bilinçle bağdaştırdığım bir durum aslında. Az önce bahsettiğim Meryem’le ilişkili çalışmanın da bununla ilgili olduğunu düşünüyorum” “Korku videosunu söyleyip, benim anım ama toplumsal bir anı. Bu benim küçüklük anım, devamlı yaptığım bir anım. Devamlı tekrarlıyordum küçükken. Işığı kapatıp hemen yatağıma giriyordum. Karanlık korkusu. İkincisi de filler, kendimi tamamen yorganın altına kapatmazsam büyük fillerin gelip gördüğünde beni öldüreceğini düşünüyordum”	6	75	14	46,66
Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kolektif bilinçdışı aktarımı ve unsurları bulunmamaktadır	“Yok, çok kişisel aslında”	2	25	2	6,66
Toplam		8	100	16	53,32

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada kolektif bilinçdışı aktarımı ve unsurları var mı?” konusundaki görüşleri otobiyografik sanatsal uygulamanızda kolektif bilinçdışı aktarımı ve unsurları bulunmaktadır %75 (6 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamanızda kolektif bilinçdışı aktarımı ve unsurları bulunmamaktadır %25 (2 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada ulusal ve evrensel kimliğiniz konusunda açık bir sorgulama var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 46);

Tablo 46.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada ulusal ve evrensel kimliğiniz konusunda açık bir sorgulama var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamanızda ulusal ve evrensel kimliğiniz konusunda açık bir sorgulama bulunmaktadır	“Ulusal bir ifade etme biçimi yok çalışmalarında, ulusaldan ziyade evrensel olarak kendimi görmeye, yani dünya vatandaşı olarak görmeye, bu şekilde ifade etmeye çalışıyorum” “Evrensel kimliğime dair kadın olmamla ilgili bir derdim var” “Evrensel var. Leke adlı çalışmamda, hepimizin sorunu bu”	7	87,5	9	59,99
Otobiyografik sanatsal uygulamanızda ulusal ve evrensel kimliğiniz konusunda açık bir sorgulama bulunmamaktadır	“yok”	1	12,5	1	6,66
Toplam		8	100	10	60,65

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada ulusal ve evrensel kimliğiniz konusunda açık bir sorgulama var mı? Açıklayınız” konusundaki görüşleri otobiyografik sanatsal uygulamanızda ulusal ve evrensel kimliğiniz konusunda açık bir sorgulama bulunmaktadır %87,5 (7 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamanızda ulusal ve evrensel kimliğiniz konusunda açık bir sorgulama bulunmamaktadır %12,5 (1 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

Katılımcıların, “Günlük yaşamda kişisel benliğiniz ve sosyal benliğiniz arasında fark olduğunu düşünüyor musunuz? Açıklayınız” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 47);

Tablo 47.

“Günlük yaşamda kişisel benliğiniz ve sosyal benliğiniz arasında fark olduğunu düşünüyor musunuz? Açıklayınız” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Günlük yaşamda kişisel benliğim ve sosyal benliğim arasında fark olduğunu düşünmüyorum	“Hayır. kişisel benliğim ve sosyal benliğim arasında fark olduğunu düşünmüyorum. Bunların birbiriyle çok iyi bir şekilde örtüştüğünü ve	6	75	11	32,35

	ortak hareket ettiklerini düşünüyorum” “Olduğum gibiyim, işlerimde de olduğum gibiyim”				
Günlük yaşamda kişisel benliğim ve sosyal benliğim arasında fark olduğunu düşünüyorum	“bu problemler beni çok yormuştu, kimse bilmez yani beni bu problemlerin çok yorduğunu, bunlarla başa çıkmak zorunda olduğumu. O yüzden büyük bir fark var hatta”	2	25	6	5,88
Toplam		8	100	17	38,23

Katılımcıların, “Günlük yaşamda kişisel benliğiniz ve sosyal benliğiniz arasında fark olduğunu düşünüyor musunuz? Açıklayınız” konusundaki görüşleri günlük yaşamda kişisel benliğim ve sosyal benliğim arasında fark olduğunu düşünmüyorum %75 (6 katılımcı) ve günlük yaşamda kişisel benliğim ve sosyal benliğim arasında fark olduğunu düşünüyorum %25 (2 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

Katılımcıların “Otobiyografik sanatsal uygulamada, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergeler kullanıldı mı?” konusundaki görüşleri ve frekans değerleri aşağıda verilmektedir (Tablo: 48);

Tablo 48.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergeler kullanıldı mı?” konusundaki görüşleri

Kategoriler	Örnek Tümceler	Bahseden Katılımcılar		İfade Sıklığı	
		(f)	%	(f)	%
Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergeler kullanıldı	“Çok sık kullanıldı. Yazı çok büyük bir eleman. Dediğim gibi differans kavramından yola çıktığım için” “Sözel olanı dilsel olarak adlandırabileceğimizi düşünüyorum.	5	62,5	7	43,75

	bu bağlamda baktığımızda yine dört kapı bir oda, isimsiz videom bunlarda dilsel göstergelere yer veriyorum, hatta izleyicinin zaten o dilsel göstergeler aracılığı ile bir anlam çıkarmasını hedefliyorum”				
Otobiyoğrafik sanatsal uygulamanızda, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergeler kullanılmadı	“Ben yazı olgusunu kullanmıyorum ama ben yazılı olarak ifade etme konusunda kendimi yeterli bulmuyorum aslında”	3	37,5	4	25
Toplam		8	100	11	68,75

Katılımcıların “Otobiyoğrafik sanatsal uygulamada, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergeler kullanıldı mı?” konusundaki görüşleri otobiyoğrafik sanatsal uygulamanızda, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergeler kullanıldı %62,5 (5 katılımcı) ve otobiyoğrafik sanatsal uygulamanızda, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergeler kullanılmadı %37,5 (3 katılımcı) şeklinde gerçekleşmiştir.

BÖLÜM V

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Tartışma

Araştırmanın bu bölümünde, araştırmadan elde edilen sonuçların, ilgili yayın ve literatürde yer alan, ortaya koyulmuş düşünceler üzerinden tartışması yapılmaktadır.

Yılmaz'ın (2012) belirttiği üzere, çağdaş sanat kavramı, 1960 ve sonrasını işaret eden bir kavramdır ve postmodernite (kuramsal)-postmodernizm(sanatsal) kavramlarla aynı dönemi ifade ettiği kabul edilmektedir. Whitham ve Pokee'nin (2013) belirttiği gibi, her nesnenin bir sanat nesnesine dönüşebildiği çağdaş sanatta, bu durumun nedenin içeriğin biçime göre daha önemli olduğu düşüncesinin ortaya çıkması olarak kabul edilebilir.

Otobiyografi kavramına ilişkin ise, Çavdar (2011) kişinin kendi yaşamını yansıtması durumu olduğunu belirterek, diğer insanların bilinmeyen yönlerinin ve geçmişin ortaya koyulması olduğunu açıklamaktadır. Ancak, bilinmeyen yönleri ortaya koyma durumuna ek olarak, plastik sanatlarda da olduğu gibi, yazarın/sanatçının benlik aktarımında kendisinin bile farkında olmadan aktardığı psişik olgular üründe ortaya çıkabilmektedir.

Yazıcı (2006) yazınsal otobiyografide Romantizm ile benlik fikrinin üretilmeye başladığını, özerk anlayışla özneyi var etme çabasının ortaya çıktığını ve içsel yaşamda var olanların aktarıldığını belirtmektedir. Yazıcı'nın belirttiği durum yalnızca yazınsal anlamda değil söz konusu kırılmanın plastik sanatlar alanında da yaşandığı ve eş zamanlı olarak benlik aktarma fikrinin plastik sanatlarda da önem kazandığı belirtilebilmektedir. Ayrıca, Yazıcı, modern dönemde de, sekülerizm ve Descartes'ın özne anlayışı ile akılcı yaklaşımın önem taşımaya başladığını, benlik sunumu amacının daha sonrasında postmodernitede ise aşırılaştığını belirtmektedir.

Araştırmada, otobiyografik bellek öncelikle kişisel bellek kavramından başlayarak, türleri de araştırılmıştır. Boyer ve Wertsch'in (2015) belirttiği gibi bellek geçmiş olayları saklamamızı sağlarken, Korkmaz'ın belirttiği gibi aynı zamanda, unutmayı ve unutulmanı hatırlamayı sağlayan da bellektir. Özdemir'in (2019) belirttiği gibi, bellek sistemi, söze dökülebilir ve söze dökülemeyen bellek olarak ikiye ayrılmaktadır. Tosun (2005) ise söze dökülemeyen belleğin motor ve dil becerileri gibi becerileri saklayan, söze dökülebilir belleğin ise yaşanmış olayların saklandığı yer olduğunu belirtmektedir. Tosun ayrıca, söze dökülebilir belleğin semantik bellek ve Epizodik bellek olmak üzere iki bölüme ayrıldığını, epizodik belleğin, otobiyografik bellek adında bir alt bölümü bulunduğunu ve kişisel açıdan yaşanan olayları yer ve zaman bilgisiyle depoladığını, semantik bellek ise, Tosun tarafından evrenle ilgili bilgilerin dil ve sembollerle saklandığı yer olduğu şeklinde açıklanmaktadır.

Diğer araştırmalarda da belirtildiği üzere, tüm bu belleğin bölümleri birbirine anı ağları ile bağlı olup, hatırlama eylemi esnasında hepsinin birlikte kullanımı söz konusu olabilmektedir.

Ağluç (2016) ise, epizodik belleğin bölümü olan otobiyografik bellekle ilgili olarak, kişinin kendi yaşamıyla ilgili olarak bildiği her şeyin depolandığı bölüm olduğu belirtmiş ve benlik-kendilik sisteminin merkezini oluşturduğunun altını çizmiştir. Otobiyografik belleğin merkezini oluşturan benlik ise ötekinin varlığını zorunlu kıldığı belirtilmektedir. Bu bağlamda, otobiyografik bellek açısından da ötekinin varlığının önem taşıdığı düşünülebilmektedir.

Otobiyografik araştırma ise; Bedir Erişti'ye (2017) göre, psikolojik, tarihi, edebi, ideolojik, yaşamsal aktarım, öznel yansıtma, deneyim ve söylemin aktarımı şeklinde gerçekleşebilmektedir. Bedir Eriştinin belirttiği durumlar, metin, görsel sanatlar ya da söylem olarak aktarımı gerçekleştiren her durumda gerçekleşebildiği ve bu durumun otobiyografik sayılabileceği belirtilebilmektedir. Yücel'in (2019) belirttiği gibi, geçmişin kurgusu benliği de ortaya koymayı sağlamaktadır. Yücel'in düşüncesinin sebebi, otobiyografik belleğin benliği oluşturmaktan kaynaklanmaktadır. Yücel'in ortaya koyduğu bir diğer önemli düşünce ise, otobiyografik yapının plastik sanatlarda en temel formunun özne-nesne bütünlüğünü sağlayan otoportre olgusuyla ortaya çıktığı ve yaşamsal deneyimlerin ortaya koyulduğu çalışmalarda kendisine yer bulduğu yönündedir. Geleneksel otoportre olgusu biçimsel anlamda kişinin kendisini ortaya koyarken, çağdaş sanatta otoportre olgusunda da her konuda olduğu gibi bir takım parçalanmalar gözlemlenebilmekte, sanatçı çok farklı bir nesneyi bile otoportre olarak nitelendirebilmektedir. Bu noktada biçim yerine içerik otobiyografik bir anlatıyı ortaya çıkarmaktadır. Ek olarak Yücel'in belirttiği gibi, bir şekilde sanatçının eserinde derinlemesine irdelendiğinde otobiyografik bulguların tespiti kaçınılmazdır.

Plastik sanatların başlangıcından bu yana otobiyografik içerik kendisine yer bulmuş olsa da, Tüfekçi Ardiç'in (2019) belirttiği gibi en büyük kırılma Romantizm ile başlamış ve sanatçı kendi içsel dünyasındaki duyguları ortaya koymaya başlamıştır. Ancak, yaşanan ilerlemelerle Kuruç'un (2018) açıkladığı modern dönemde akılcılığın getirileri ve teknolojik ilerlemelerle, özellikle fotoğrafın bulunması, anıların anında kaydedilmesi durumunu yaratarak bellek konusuna dikkat çekmeye başlamıştır. Ancak, yalnızca fotoğrafın icadı değil Yücel'in (2019) belirttiği gibi aydın hareketleri ve psikanalizin gelişmesi gibi durumlar da otobiyografinin dikkat çekmesinde etkili olmuştur.

Ayrıca Kuruç (2018) otobiyografik anlatıların postmodern döneme kadar biricikliği ortaya koymaya çalıştığını, ancak postmodern dönemle iktidar, dil, kültür ve tarihsel olgular

nedeniyle bunun mümkün olmadığının farkına varıldığını belirtmektedir. Kuruç'un bu düşüncesi, teorik anlamda genel çerçevede bakıldığında sosyal birey anlamında doğru görünse de, her insanın bireysel algısı bağlamında yaşadığını yorumlaması anlamında mümkün olmamaktadır. Özellikle sanatsal yaratıda, deneyimin ve benliğin aktarımı, duygusal ve algısal bağlamda ortaya koymasından dolayı en öznel ve biricik şekildedir. Dil, kültür, iktidar tarafından bireye etkiler aynı olsa da bireyin bunu algılayış şekli değişiklik göstermesinden dolayı sanatsal aktarıya yansıyan otobiyografi biricikliği taşımaktadır.

Çağdaş sanatta sanatçıları otobiyografik ifadeye yönlendiren bir diğer etki ise Aytekin ve Bahadır (2019)'ın da vurguladığı gibi, Derrida'nın ilk otobiyografik yapıt olarak kabul edilen Rousseau'nun 'İtiraf'lar' yapıtını yapıbozuma uğratmasıdır. Bu bağlamda, itiraf etme kültürü teorik anlamda ortaya çıkmış, sanatçılarda da etkilerinin görüldüğü tespit edilmiştir. Yücel (2019) ise çağdaş sanatta feminist yaklaşımın, kişisel yaşam öykülerinden yola çıkarak üretilmesinin otobiyografik anlatının öne çıkmasında önem taşıdığı belirttiği düşünceleri de önem taşımaktadır.

Araştırmada, analiz yöntemi olarak kullanılan psikanalitik yönetime ilişkin ise, Ayaz, Kıvanççı ve Safarov'un (2019) belirttiği gibi, Freud bu yöntemi nevroz ve sinir hastalıkları tedavisi için geliştirmiştir. Ancak araştırmada da tespit edildiği gibi, bu yöntem çok daha gelişerek, sosyal bilimlerin alanlarında da uygulanabilir bir teorik yöntem haline gelmiştir.

Barret'in (2015) belirttiği gibi, psikanalitik yaklaşımda, hiçbir şey görüldüğü gibi değildir ve bireyler bir metin gibi okunabilmektedir. Bu bilinçdışına ait olguların aranması birey üstünde yapılabildiği gibi, bireyin ortaya koyduğu metinler, sanat eserleri gibi üretimlerde de aranabilmekte, kişinin bilinçdışından ve deneyimlerinden izleri tespit etme, psikik yapıyı da ortaya koyabilmektedir.

Freud, psikanalitik yöntemde, kişiliğin yapısını dönemselsel olarak farklı kuramlarla açıklamıştır. İlk olarak, Candan ve İlden (2017) Freud'un 'İçgüdüler Kuramı'nı ortaya koyduğunu belirtmiş, bu kurama göre insanda motiv oluşturucu gücün libido ve ölüm enerjisi olduğunu ortaya koyduğunu açıklamıştır. Bu düşünce, Freud'un ardılları, psikanalitik kuramcılarının yaklaşımlarında, libido enerjisinin etkisi her zaman kendisine yer bulmuştur.

Daha sonraki 'Topografik Kişilik Kuramı'nda ise Tuzcuoğlu (1995) Freud'un kişiliğin yapısını bilinç (Conscious), bilinçaltı ya da önbilinç (perconcius) ve bilinçdışı (unconconscious) olmak üzere üç bölüme ayırdığını belirtmekte ve bilincin dışarıdan ya da içeriden gelen algısal süreçleri yöneten zihin, bilinçöncesinin, zorlanarak da olsa hatırlanan zihinsel olay ve süreçleri kapsayan kısım, bilinçdışının ise, bilinçli algılama dışında kalan

tüm her şeyi (bilinç öncesi de dahil) kapsadığı düşüncesi ortaya koyulmuştur. Köse ve Ayten'in (2015) bahsettiği üzere, Freud, 'id', 'ego' ve 'süper-ego' nun birbiriyle çatışarak insan davranışlarına şekil verdiğini, id'in tamamen bilinçdışında olduğunu, ego'nun gerçeklik ilkesiyle ilişkili şekilde id'in aşırı istekleri ve süper-ego'nun baskısı arasında denge sağladığını, Süper-ego ise çocukluktan itibaren öğrenilmiş ahlaki ve toplumsal ilkelerin bütünü olduğunu belirtmiştir. Bu üç yapıdan bir tanesinin baskın olması ya da dengenin sağlanamaması durumunda ise kişinin psikik yapısında bir takım sorunlar ortaya çıkabilmektedir

Gürpınar'ın (2019) belirttiği üzere, travmatik anıları anlatmak ya da yazmak duygusal gerilimi hafifletmektedir. Araştırmada da, bazı sanatçı ve lisansüstü sanat eğitimi öğrencilerinin incelemelerinden yola çıkarak sanatsal üretimde travmatik olayları konu edinmenin de içsel gerilimi boşaltarak rahatlamaya yol açtığı tespit edilmiştir. Karakuş (2018) da psikanalitik açıdan sanatçıların eser yaratmalarının duygusal bir dışavurum olduğunu belirtmektedir.

Sarp ve Tosun (2011) ise, Freud'un sanatçıdaki sanatsal yaratıcılık duygusunun, nevrozlu insanınkiyle aynı olması nedeniyle sanatçıyı hasta insan olarak kabul ettiğini belirtmektedir. Sanatçının travmatik ve otobiyografik dürtüleri, sanatsal yaratmada itici bir güç olarak kendisini gösterebilmekte, ancak yaratıcılığı tamamen nevrotik karakterle ilişkilendirmek çok sınırlı bir yaklaşım gibi gözükmektedir.

Otoetnografik yöntemle ilgili olarak ise; Çevik'in (2013) bahsettiği üzere, bu yöntemle, kültürle ilişkili pratiklerin, ortak değer ve inançların incelendiği belirtilmektedir. Otoetnografik yöntemde, günlük yaşam pratiklerini yansıtabilmek adına sosyal ve günlük olayların incelenmesinden, toplumsal her türlü olaya kadar mercek altına alındığı söylenmektedir. Çelik'in (2013) bahsettiği gibi, otoetnografi, kültürel deneyimi anlatan kişisel deneyimin ortaya koyulmasıdır.

Bedir Erişti (2017) otoetnografik yöntemin değerler, inançlar ve kültürel bağıntılar ile kişinin kendi durumunu sorgulaması, bu sorgulamayı şeffaf biçimde yansıtmaları olduğunu belirtmektedir. Ata'nın (2016) belirttiği gibi ise otoetnografik yöntem; bilimsel ve gerçekleri kapsayan bir yöntem olarak, gözlem, görüşme, özdeşünümsel yazım, belgeler gibi kaynaklarla sağlanmaktadır.

Çağdaş sanat eğitimi konusunda ise, Coşkun Onan (2013) ekonomik, sosyal ve duygusal-kültürel eylemlerden kaynaklı sanatsal uygulamalar ortaya koyulmasının çağdaş sanat eğitiminde öneminden bahsetmektedir. Araştırmada da, görüşmeler yolu ile bu durumların içeriksel olarak çağdaş sanat eğitiminde yer almasının, sanat eğitimi öğrencilerini

otoetnografik içerikli sanatsal uygulamalar üretmeye yönlendirebileceği sonucuna varılmıştır.

5.2. Sonuç ve Öneriler

Araştırmada, çağdaş sanatın 1960 ve sonrasında işaret ettiği, postmodernite (kuramsal olarak) ve postmedenizmin (sanat) de aynı dönemi işaret ettiği tespit edilmiştir. Bu tarihlerle başlasa da, çağdaş sanatın oluşum, modern döneme dayanmakta, bu dönem gelişen akılcılık, teknolojik ilerlemeler, I. ve II. Dünya savaşları, kapitalizm gibi çok çeşitli toplumsal ve küresel olayların sorgulamalarıyla ortaya çıkan postmodern teori ile aynı zeminde ortaya çıkmıştır. Araştırmada çağdaş sanatın, geleneksel sanattan farklı bir yaklaşım ortaya koyarak, her nesnenin sanatsal ürüne dönüşebildiği, biçimden çok içerik yapısının önem taşıdığı bir üslubu taşıdığı bulgulanmıştır. Çağdaş sanatta önem kazanan bu içeriğin biçime göre önem kazanması durumunun, sanatçıların eserlerinde ve de sanat eğitimi öğrencilerinin uygulamalarında içerik yapısında, kendisine (otobiyografisine, benliğine, deneyimlerine vb) ve yaşadığı toplumsal ve kültürel (otoetnografik verilere) yönelmesinde büyük önem taşıdığı tespit edilmiştir.

Ayrıca, çağdaş sanatta sanatçıların, kendilerine bu kadar yoğun şekilde yönelmeye başlamalarının, modernite ile başlayan bireysellik düşüncesi, psikanalizin gelişmesiyle bellek konusunun dikkat çekmesi, postmodern kuramlarda bireyselliğe yapılan eleştirilerle biricikliğin mümkün olmadığı düşüncesi, postmodern kuramcı Derrida'nın ilk otobiyografik yapıt olduğu kabul edilen Rousseau'nun 'İtiraf' yapıtını yapıbozuma uğratması ve kimlik konusunun önemli hale gelmesiyle bireysel deneyim üstünden ötekileştirilme durumunun yansıtılması vb. bir çok nedenle çağdaş sanatçıların kendi otobiyografilerine yöneldikleri hatta bir itiraf etme kültürü oluştuğu saptanmıştır.

Bir yazın türü olan biyografi ve otobiyografi kavramlarından, biyografinin tanınmış kişilerin yaşamlarının başkası tarafından, yaşamının özellikle başarılı yönlerinin öne çıkartılarak kaleme alınması olduğu, otobiyografinin ise kişinin kendi yaşamının kendi tarafından yazılarak, bilinmeyen yönlerini okuyucuya sunmayı amaçladığı bulgulanmıştır. İkisinin ortak tarafı bireysel yaşamın sunumuyken, otobiyografik yazında özne nesne bütünlüğü önem taşımaktadır. Araştırmada, otobiyografi kavramı incelenirken hatırlama eyleminden dolayı bellek kavramı ve belleğin alt alanı olan otobiyografik bellek incelemelerinin önem taşıdığı tespit edilmiştir.

Bellek, geçmiş olayları saklamakta, hatırlama eylemini gerçekleştirmekte, unutulmaları hatırlama eylemini gerçekleştirmektedir. Bellek, söze dökülebilir bellek ve söze dökülemeyen bellek olarak iki bölüme ayrılmaktadır. Söze dökülemeyen bellek, motor

becerileri, dil becerilerini, bilincinde olunamayan bilgileri depolayan bölümken, söze dökülebilir bellek anlamsal olayları ve yaşanmış olayları kaydettiği bulgulanmıştır. Söze dökülebilir bellek, semantik ve epizodik bellek olarak kendi içinde ikiye ayrılmaktadır. Semantik bellek, evrenle ilgili bilgileri dil ve sembollerle saklandığı yerken, epizodik bellek, kişisel olarak yaşanan olayların yer ve zaman bilgisiyle saklanmasını sağladığı tespit edilmiştir. Otobiyografik bellek ise, epizodik belleğin bir alt bölümü olması bakımından araştırma bakımından önem taşımaktadır. Kişinin tüm deneyimleri ve anıları bu bölümde mekan ve zaman bilgisi ile saklanmaktadır. Otobiyografik bellek ise, kendi yaşamı ile ilgili deneyimleri saklamasından ötürü benlik-kendilik algısını oluşturduğu bulgulanmıştır. Benlik konusu da araştırma probleminde önemli bir kavram olarak, bireyim kim olduğunun bilgisi ve ötekilerle ilişkisiyle şekillenen bir yapı olduğu tespit edilmiştir. Bu yapının, kişinin kendisine ve çevresine algısını düzenlediği ve güdülerini oluşturmada yardımcı olduğu bulgulanmıştır.

Araştırmada, otobiyografi kavramı bir araştırma yöntemi olarak kullanılmış, bu bağlamda çağdaş sanatçılar ve lisansüstü sanat eğitimi öğrencilerinden kendi benliği, deneyimleri, travmalarını konu ederek eserler/uygulamalar ortaya koyan bireyler tespit edilerek, eserleri ve uygulamaları üzerinde psikanalitik ve otoetnografik eleştiri yöntemi uygulanmıştır. Bu bağlamda, öncelikle otobiyografik araştırmanın tarihi, edebi, psikolojik, ideolojik, deneyimler ve söylemlerin yansımaları üstüne temellendiği bulgulanmıştır. Görsel sanatlarda ise, bu durumun, benliğin kurgusu ve kişisel deneyimin sanatsal üretimde aktarılması olarak yansıtıldığı tespit edilmiştir. Bu yansıtmanın ise, özne nesne bütünlüğünü görsel sanatlarda karşılayan otoportre türü eserlerle, deneyimin sanatsal üründe yeniden üretimiyle ya da içeriksel olarak kişisel deneyimin dolaylı yoldan verildiği eserlerle çağdaş uygulamalarda kendisini gösterdiği bulgulanmıştır.

Bu bağlamda, araştırmada öncelikle çağdaş sanatçılarda ve lisansüstü sanat eğitim programlarında otobiyografik ifade olanaklarının kullanıldığı çağdaş sanat uygulamaları üstünde psikanalitik ve otoetnografik eleştiri yöntemi uygulanmaktadır. Sanatsal uygulamalar ortaya koyan çağdaş sanatçının ve lisansüstü sanat eğitim öğrencisinin, otoetnografik yöntem analiziyle uygulamalarında, kültürel olgular, kültürel kodlar, sosyal kimlik ve sosyal ilişkiler ağı ve psikanalitik yöntem analizinde ortaya çıkartılması hedeflenen, oto-biyografik anı belleği kullanımı, kişisel ve kolektif geçmişin dışavurumsal olarak sanatsal uygulamalarda ortaya koyulması, geçmişin-bilinçdışının yaratım sürecine etkileri incelenmiştir.

Freud'un psikanaliz ile kişinin geçmişinde, özellikle çocukluğunda belleğinde yer eden yanlış kodlamaları düzeltme amacıyla ortaya koyduğu yöntem, psişik tedavi amacı ile ortaya çıktığı saptanmıştır. Ancak Freud'un, bu yöntemin bir süre sonra sosyal bilim alanlarında ortaya koyulan ürünlerin analizinde de kullanılabileceğini ve kişinin psişik yapısının analizinde önemli olduğunu belirttiği tespit edilmiştir. Freud'un ortaya koyduğu psikanalitik analiz yöntemi, kendisinden sonra birçok önemli kuramcı tarafından çeşitli yaklaşımlarda düşünceler üretmeye devam etmiş ve sosyal bilimler alanında ortaya koyulan analiz örnekleri ortaya koyulmuştur. Bu bağlamda, görsel sanatçıların da ortaya koyduğu eserler psikanalitik eleştiri ile analiz edilmeye başlayarak, sanatçısının üretim sürecindeki otobiyografisi ve psişik olguların çözümlenmesinde önem taşıyan bir yöntem olduğu saptanmıştır. Araştırmada, öncelikle otobiyografik ifadeye dayalı eserler üreten çağdaş sanatçıların eserleri üzerinde psikanalitik eser eleştirisi analizleri ve ardından lisansüstü sanat eğitim programı öğrencileri sanatsal uygulamaları üstünde, görüşmeler yolu ile elde edilen veriler doğrultusunda, psikanalitik eser eleştirisi analizi uygulanmıştır.

Çağdaş sanatta otobiyografik ifadeye dayalı eser üreten ve örnekleme alınan sanatçılarda *Bilinç Yapısına* ilişkin bulgulara sırasıyla aşağıda verilmiştir.

Emin, Quinn ve Bourgeois'ın *İd*'den gelen dürtülerin baskınlığını ortaya koyduğu sanatsal uygulamalar tespit edilmiştir. *Ego* ise Quinn ve Beuys'un uygulamalarında kendisini gösterirken, *Superego*'nun, Bourgeois'ın sanatsal uygulamalarında kendisini gösterdiği tespit edilmiştir.

İçsel Nedenlere Bağlı Psişik Olgulara ilişkin bulgulara, *yaşam-ölüme (Eros-Thantos)* ilişkin psişik olgular Quinn ve Bourgeois'ın eserlerinde kendisini göstermektedir. Psişik olguları *Bastırma* durumu, Sherman ve Wrangell'in eserlerinde tespit edilmiştir. *Benlik (Self) Sembolik Anlatımı/Metafor kullanımı* ise Sherman dışındaki tüm sanatçıların uygulamalarında kendisini göstermektedir. Ayrıca, tüm sanatçılarda, sanatçının geçmişinden ve kendisinden kaynaklı olarak eser üretiminde bulunduğu ve her sanatçının *benlik aktarımında* bulunduğu tespit edilmiştir. Emin, Bourgeois, Beuys ve Wrangell'in ortaya koydukları eserlerle psişik olarak sağaltım gerçekleştirdikleri tespit edilmiştir. Bourgeois, Sherman ve Wrangell'in eserlerinde, biçimsel ya da içeriksel olarak *Parçalama/Bölme* eğilimlerinin ortaya koyulduğu bulgulanmıştır. Psişik açıdan Emin, Quinn, Bourgeois ve Wrangell sanatsal uygulamalarında *Yüceltme* uyguladığı saptanmıştır.

İçsel nedenlere bağlı psişik olgulardan, *Kayıp Nesne*, Emin, Quinn ve Bourgeois'ın eserlerinde kendisini göstermektedir. Ek olarak, tüm otobiyografik sanatsal veriler doğrultusunda, eserlerin biçimsel ya da içeriksel olarak, içsel olgu olan *abject (iğrençlik)*

kavramı bağlantılı olduğu tespit edilmiştir. Arketipsel olgular ve tekinsizlik kavramı konusunda ise yalnızca Bourgeois'ın sanatsal uygulamasında bu kavramlar tespit edilmiştir. Ayrıca sanat eseri sanatçısının bir *Kendilik Nesnesi* olarak kabul edildiği için her sanatçının eserini kendilik nesnesine dönüştürdüğü kabul edilmiştir. *Büyükleme* tavrı (Narsistik kişilik), Emin, Quinn ve Beuys'un eserlerinde kendisini gösterdiği tespit edilmiştir. Ayrıca örnekleme alınan tüm sanatçıların eserlerinde, bir konuya *Saplanıp Kalma (Perserasyon)* eğilimi gösterdikleri bulgulanmıştır. Lacan'ın *Ayna Evresi* ile ilgili düşüncelerine gönderme ise yalnızca Sherman'ın eserlerinde kendisini göstermektedir.

Dışsal Nedenlere Bağlı Psişik Olgularda, tüm sanatçıların, *konu/travma/anılar* üstünde odaklandıkları görülmekte, Emin ve Sherman dışında tüm sanatçılarda ise *Ölüm Travması* düşüncesine göndermeler tespit edilmiştir. Emin, Quinn, Bourgeois ve Wrangell'in eserlerinde, *Ebeveyn Otoritesinin* aktarımı tespit edilmiştir. Bunlardan Quinn ve Bourgeois, otorite bağlamı dışında *Aile Olgusunu* farklı bağlamlarında psişik açıdan eserlerinde ele almıştır. *Fallus Yoksunluğu* ise yalnızca Bourgeois'ın eserlerinde kendisini göstermektedir. Ayrıca, Adler'in *Organ Eksikliği* kavramının açılımı, Emin, Bourgeois ve Wrangell'in otobiyografileri incelendiğinde, sanatçı psişesinde tespit edilmiştir. Emin, Bourgeois, Sherman ve Wrangell'in eserlerinde toplumsal cinsiyet rollerinin psişik açıdan etkilerinin eserlere yansması bulgulanmış ve tüm sanatçıların eserlerinde, bedensel sorgulamanın ortaya koyulma durumu tespit edilmiştir.

Buna ek olarak, örnekleme alınan sanatçıların eserlerinde, Emin, Bourgeois ve Wrangell'in *Çocukluk Döneminden* anıların psişik etkilerini sanatsal uygulamalarına aktardığı ve de genel anlamda tüm sanatçılarda da *gençlik ve sonrası dönem* anılarının sanatsal uygulamada kendisine yer bulduğu bulgulanmıştır.

Araştırmada, amaçlı örneklem oluşturularak otobiyografik ifadeye dayalı uygulamalar ortaya koyduğu tespit edilen 8 Lisansüstü sanat eğitimi öğrencisi ile görüşme yapılmıştır. Bu bağlamda, psikanalitik eser analizi ile ilgili bulgular şu şekildedir;

Otobiyografik sanatsal uygulama ortaya koymaya iten nedenlere ilişkin olarak; kendini ifade aracı %37,5 (3 katılımcı), kendini tanıma %25 (2 katılımcı) ders kapsamında %25 (2 katılımcı), sanatçıların yaşamsal deneyimleri aktarması 12,5 (1 katılımcı) şeklinde olduğu bulgulanmıştır. 'Otobiyografik sanatsal uygulamada, benlik aktarımında, kişisel geçmişe (öznel tarihe) yönelme konusunda, cinsiyetçi dayatmalardan dolayı öznel tarihe yönelme %37,5 (3 katılımcı), sağaltım yapma amaçlı öznel tarihe yönelme %25 (2 katılımcı), toplumsal olayların etkisiyle öznel tarihe yönelme %25 (2 katılımcı), kişisel tarihe yönelerek sanatsal imgeler ortaya koyma %12,5 (1 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır.

‘Otobiyografik sanatsal uygulamada, geçmişin ve benliğin kaynak olarak alınmasının sanatsal yaratıcılığa etkileri üzerine görüşlerine ilişkin’, Geçmişi ve benliği sanatsal uygulamalarda kaynak olarak almak sanatsal yaratıcılığı olumlu yönde etkiliyor %87,5 (7 katılımcı) ve geçmişin ve benliği kaynak almak yaratma cesaretini tetikliyor şeklinde %12,5 (1 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. ‘Otobiyografik sanatsal uygulamada biçim ve mekan algısını öznel tavır açısından değerlendirmeye ilişkin olarak; biçim ve mekan algısı öznel bir tavır ortaya koymaktadır %75 (6 katılımcı) ve biçim ve mekan algısı yansıtmacı bir tavır ya da soyutlama sergilemektedir % 25 (2 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. ‘Otobiyografik sanatsal uygulamada belgeleyici bir unsur (geçmişin kaydedilmesi) bulunmasına ilişkin görüşleri’, geçmişe ilişkin belgelerin sanatsal uygulamada kullanılması %50 (4 katılımcı) ve sanatsal uygulamanın geçmişin kaydı olarak belgeye dönüşmesi %50 (4 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. ‘Otobiyografik sanatsal uygulamada bilinçdışına ait olduğunu düşündüğü, nedensiz beliren bir olgu olup olmamasına ilişkin’ bilinçdışına ait olgular sanatsal uygulamada yer almaktadır %62,5 (5 katılımcı) ve bilinçdışına ait olduğu düşünülen nedensiz beliren olgular sanatsal uygulamada bulunmamaktadır %37,5 (3 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. ‘Otobiyografik sanatsal uygulamadaki sanat motivasyonu ve sanatsal yaratma sürecine ilişkin görüşleri değerlendirildiğinde, otobiyografik sanatsal uygulamada yaratma dürtüsü ve yaratma cesareti, sanatsal motivasyonu oluşturmaktadır %50 (4 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada motifler, içtepeler, amaçlar, güdüler ve arzular sanatsal motivasyonu sağlamaktadır %50 (4 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. ‘Otobiyografik sanatsal uygulamada, kişisel belleğin sanatsal yaratma sürecinde alegori ve sembollerle aktarılmasına ilişkin’ otobiyografik sanatsal uygulamada, kişisel belleğin sanatsal yaratma sürecinde sembollerle aktarımı bulunmaktadır %50 (4 katılımcı), otobiyografik sanatsal uygulamada, kişisel belleğin sanatsal yaratma sürecinde alegorik anlatım bulunmaktadır %25 (2 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada, kişisel belleğin, sanatsal yaratma sürecinde alegori ve sembollerle aktarımı bulunmamaktadır %25 (2 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. ‘Otobiyografik sanatsal uygulamada bedensel (bedenin psikolojik algısına ilişkin) bir sorgulama olup olmadığı konusunda’, otobiyografik sanatsal uygulamada, bedenin fiziksel algısına ilişkin sorgulama %37,5 (3 katılımcı), otobiyografik sanatsal uygulamada, bedenin benlik algılamasına ilişkin sorgulama %25 (2 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada, kültürel ve toplumsal normların beden üstünden sorgulanması %37,5 (3 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. ‘Otobiyografik sanatsal uygulamada anılarınızı sanatsal yaratınıza aktarırken aktarmaktan kaçındığınız (direnç gösterdiğiniz) anılar konusunda,

otobiyografik sanatsal uygulamada anıları sanatsal yaratıya aktarırken aktarmaktan kaçındığım anılarım oldu %62,5 (5 katılımcı), otobiyografik sanatsal uygulamada anıları sanatsal yaratıya aktarırken aktarmaktan kaçındığım anıların olmadı %37,5 (3 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. ‘Otobiyografik sanatsal uygulamada, içeriksel bağlamda, benlik parçalanması konusunda’, benlik sorgulamayla sanatsal uygulamada içeriksel parçalanma ortaya koyma %37,5 (3 katılımcı), benliği sanatsal uygulamada geçmiş deneyimler üstünden sorgulayarak parçalama %25 (2 katılımcı), benliği sanatsal uygulamada kimlik sorgulaması ile parçalama %25 (2 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamanızda, içeriksel bağlamda, benlik parçalanmasına dair izler olduğunu düşünmüyorum %12,5 (1 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır.

‘Otobiyografik sanatsal uygulamada travmatik deneyimler konusunda’, otobiyografik sanatsal uygulamada travmatik deneyimlerin öne çıktığını düşünüyorum %75 (6 katılımcı), otobiyografik sanatsal uygulamada travmatik deneyimlerin öne çıktığını düşünmüyorum %12,5 (1 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamalarınızda travmatik deneyimler bazı uygulamalarda öne çıkarken bazılarında çıkmıyor %12,5 (1 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır.

‘Otobiyografik sanatsal uygulamada kişisel anılara ilişkin unsurlar’ konusunda tüm katılımcılar tarafından %100 (8 katılımcı) kişisel anıların sanatsal uygulamada öne çıktığı şeklinde görüş bildirmişlerdir. ‘Otobiyografik sanatsal uygulamada bir ebeveyn otoritesi’ konusunda, otobiyografik sanatsal uygulamada ebeveyn otoritesini güç otoritesi olarak ele alma durumu bulunmaktadır %37,5 (3 katılımcı), otobiyografik sanatsal uygulamada ebeveyn otoritesini olumlu etki olarak ele alma durumu bulunmaktadır %37,5 (3 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada ebeveyn otoritesine ilişkin bir durumun aktarımı bulunmamaktadır %25 (2 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. ‘Otobiyografik sanatsal uygulama aracılığıyla izleyicinin de ruhsal bir birleşme yaşayıp yaşaması konusunda otobiyografik sanatsal uygulama aracılığıyla izleyicinin ruhsal birleşme yaşadığını düşünüyorum %100 (8 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. ‘Otobiyografik sanatsal üretimde, öz-yaşama dair özellikle hangi dönem anılarının öne çıktığı’ konusunda, otobiyografik sanatsal üretimlerde, öz-yaşamınıza dair özellikle 20-28 yaş aralığı anıların öne çıktığını düşünüyorum %37,5 (3 katılımcı), otobiyografik sanatsal üretimlerde, öz-yaşama dair özellikle 5-20 yaş aralığı anıların öne çıktığını düşünüyorum %37,5 (3 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal üretimlerde, öz-yaşama dair özellikle tüm yaşamımdan anıların öne çıktığını düşünüyorum %25 (2 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. ‘Sanatsal yaratma sürecinde otobiyografiye yöneldiğinde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma

(perserasyon) yaşama' konusunda, sanatsal yaratma sürecinde otobiyografime yöneldiğimde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma yaşadığım olur %75 (6 katılımcı) ve sanatsal yaratma sürecinde otobiyografime yöneldiğimde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma yaşadığım olmaz %25 (2 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. 'Otobiyografik sanatsal uygulamada kişisel mitoslara dair metaforik bir kullanım' konusunda, otobiyografik sanatsal uygulamanızda kişisel mitoslara dair metaforik bir kullanım bulunmaktadır %50 (4 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada kişisel mitoslara dair metaforik bir kullanım bulunmamaktadır %50 (4 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. "Otobiyografik sanatsal uygulamada, anı belleğe ya da benliğe dair verileri, izleyiciye doğrudan sunmayı ya da dolaylı olarak verme' konusunda, otobiyografik sanatsal uygulamada, anı belleğe ya da benliğe dair verileri, izleyiciye doğrudan sunmayı tercih ediyorum %37,5 (3 katılımcı), otobiyografik sanatsal uygulamada, anı belleğe ya da benliğe dair verileri, izleyiciye dolaylı olarak vermeyi tercih ediyorum %37,5 (3 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada, anı belleğe ya da benliğe dair verileri, izleyiciye bazen doğrudan bazen dolaylı vermeyi tercih ediyorum %25 (2 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. Katılımcıların "Otobiyografik sanatsal uygulamada günlük yaşam pratiklerinizi yansıtmaya durumu konusunda, otobiyografik sanatsal uygulamada günlük yaşam pratiklerini yansıtmaya durumu bulunmaktadır %75 (6 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada günlük yaşam pratiklerini yansıtmaya durumu bulunmamaktadır %25 (2 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır.

Araştırmada, otobiyografik ifadeye dayalı uygulamalar üreten çağdaş sanatçının ve lisansüstü sanat eğitimi öğrencisinin, içerisinde yaşadığı toplumdan ve kültürden etkilenmelerle üretim yaptığı, zaman zaman kişisel deneyimin bu kültürel ve toplumsal olgularla kesişerek sanatsal motivasyona dönüştüğü tespit edilmiştir. Bu bağlamda, araştırmada, kültürün, toplumsal olayların ve sosyal ilişkilerin, kişisel deneyim açısından eleştirisini ortaya koymayı amaçlayan otoetnografik analiz uygulanmaktadır.

Otobiyografik ifadeye dayalı çağdaş uygulamalar ortaya koyan sanatçılar, otoetnografik bağlamda, *Kültürel Olgulara İlişkin Eleştiri*, *Kültürel Gerçeklik* ve *Kültürel Anıların* sanatsal uygulamaya aktarımı, Boltansky, Altındere, Neshat ve Asher eserlerinde bulgulanmıştır. Örneklemeye alınan sanatçılardan Danic dışında tüm sanatçılar sanatsal uygulamada *Kültürel Nesne* kullanımı ya da *Kültürel Nesneye* gönderme yapmaktadır. Bu sanatçılardan, Asher dışında tüm sanatçıların eser içeriklerinde, *Kültürlerarası Karşılaştırma* söz konusudur. Örneklemeye alınan, Boltansky, Yalter ve Neshat'ın eserlerinde *Din* konusunda içeriksel mesajlar verdiği tespit edilmiştir. İncelenen sanatçıların eserlerinin tümünde

Sembol/Metafor kullanımı gözlemlenmiştir. *Kolektif bilinçdışı* olguları ise Boltansky, Neshat ve Ashier'in eserlerinde bulgulanmıştır.

Toplumsal Eleştiri ve Sosyal Olgular bağlamında ele alınan *Toplumsal İşleyiş Eleştirisi*, Boltansky, Yalter ve Neshat'ın ortaya koyduğu eserlerde sorgulanmaktadır. Boltansky, Yalter, Danic ve Neshat'ın eserlerinde Toplumsal Travmadan kaynaklanan durum ya da durumların ortaya koyulması söz konusu olmuştur. Toplumsal olarak önem taşıyan Normlara ilişkin Altındere, Yalter, Danic ve Neshat ortaya koydukları otobiyografik eserlerde çeşitli toplumsal sorgulamaları ortaya koymuştur. Altındere, Yalter ve Ashier, otoetnografik açıdan önem taşıyan çeşitli *Günlük Yaşam Sahnelerini* eserlerinde izleyiciye aktarmaktadır. Boltansky, Yalter ve Neshat ortaya koydukları eserlerde, içeriksel açıdan *Siyasal Eleştiri* ortaya koymaktadır. *Tarihsel Sorgulama* ise Boltansky, Neshat ve Ashier'in çalışmalarında içeriksel bağlamda ortaya koyulmaktadır. Kültürün en önemli olgularından olan *Dilsel Olgular* Boltansky dışında tüm sanatçılar tarafından eserlerinde kendisine yer bulmuştur. Göç konusunun ise, Yalter, Danic ve Neshat'ın çalışmalarında kendisine yer bulduğu tespit edilmiştir.

Kimlik Olgularına ilişkin, *Toplumsal Cinsiyet, Cinsel Kimlik Olguları*, Yalter ve Neshat'ın eserlerinde ele alınmış konulardır. Örnekleme alınan tüm sanatçılar, kendi *Kültürel Kimliklerini* eserlerinde ortaya koymuşlardır. Altındere ve Ashier'in eserleri dışında, diğer sanatçıların, etnik köken sorgulamalarını eserleri üstünden izleyiciye sunma girişiminde oldukları gözlemlenmiştir. Son olarak, kültürel/otoetnografik bakımdan önem taşıyan *Ötekileştirme'nin*, tüm sanatçıların otobiyografik eserlerinde ya da içeriksel altyapısında kendisini gösterdiği bulgulanmıştır.

“Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel anıların etkileri” konusunda, otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel anıların etkileri bulunmaktadır %87,5 (7 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel anıların etkileri bulunmamaktadır 12,5 (1 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. “Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal eleştiri” konusunda, otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal bir eleştiri bulunmaktadır %75 (6 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal bir eleştiri bulunmamaktadır %25 (2 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. “Otobiyografik sanatsal uygulama Doğu ya da Batı Estetik tavrı” konusunda, görüşleri otobiyografik sanatsal uygulamada Doğu ve Batı estetik tavrı (çoğul estetik) anlayışı bulunmaktadır %50 (4 katılımcı) otobiyografik sanatsal uygulamada batı estetik tavrı bulunmaktadır %25 (2 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada Doğu ya da Batı estetik tavrını önemsemiyorum %25 (2 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. “Otobiyografik sanatsal

uygulamada kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme” konusunda, otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme bulunmaktadır %62,5 (5 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme bulunmamaktadır %37,5 (3 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. “Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal işleyiş, değer ve normlara ilişkin bir eleştiri ya da gönderme” konusunda, otobiyografik sanatsal uygulamada değer ve normlara ilişkin bir eleştiri bulunmaktadır %75 (6 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal işleyişe ilişkin bir eleştiri ya da gönderme bulunmaktadır %25 (2 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. “Otobiyografik sanatsal uygulamada, ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama” konusunda otobiyografik sanatsal uygulamada, cinsiyet bağlamında ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama bulunmaktadır %50 (4 katılımcı) otobiyografik sanatsal uygulamada, fiziksel nedenlerle ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama bulunmamaktadır %37,5 (3 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada, kimlik bağlamında ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama bulunmaktadır %12,5 (1 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. “Otobiyografik sanatsal uygulamada dilsel/söylemsel açıdan toplumsal eleştiri” konusunda, otobiyografik sanatsal uygulamada dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri bulunmaktadır %75 (6 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri bulunmamaktadır %25 (2 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. “Otobiyografik sanatsal uygulamada kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşim” konusunda, otobiyografik sanatsal uygulamada kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşim bulunmaktadır %50 (4 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşim bulunmamaktadır %50 (4 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. “Otobiyografik sanatsal uygulamada tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri” konusunda, otobiyografik sanatsal uygulamada tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri bulunmaktadır %62,5 (5 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri bulunmamaktadır 37,5 (3 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır. “Otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal bir travmadan kaynaklanan olgular” konusunda, otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu bulunmaktadır %62,5 (5 katılımcı) ve otobiyografik sanatsal uygulamada toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu bulunmamaktadır %37,5 (3 katılımcı) şeklinde bulgulanmıştır.

Öneriler;

Araştırmada, Türkiye’de lisansüstü sanat eğitim programları tarandığında, programlarda otobiyografik ifadeye dayalı sanatsal üretimleri sağlayacak derslerin yeterli

sayıda olmadığı tespit edilmiştir. Çağdaş sanatta öne çıkan bir sanatsal üretim biçimi olan otobiyografik ifadeye dayalı üretim, sanat eğitiminin gerekliliklerinden biri olup, lisansüstü düzeyde bu içerikteki derslerin çoğalmasının, sanatsal açıdan lisansüstü sanat eğitimi öğrencilerine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırmada, ulusal ilgili yayın ve literatür taramalarında, görsel sanatlar alanında yüksek lisans ve doktora düzeyindeki bilimsel araştırmalarda, otobiyografi ve otobiyografik araştırma ile ilgili çok az sayıda araştırmanın bulunduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda, ders programlarında, otobiyografik ifade olanaklarının araştırıldığı kuramsal ve uygulamalı derslerin daha fazla yer alması ile bilimsel araştırmalarda da bu konuya ilginin artacağı öngörülmektedir.

Araştırmada taranan lisansüstü sanat eğitim programları ders içeriklerinde, görsel sanatlarda etkili bir analiz biçimi olan psikanalitik eser eleştiri yöntemi ile ilgili yalnızca bir ders tespit edilmiş, sanatçı psişesi ve sanat motivasyonunu sağlama konusunda örnekleri sunabilecek olmasından dolayı söz konusu içeriklerdeki derslerin çoğalması, sanat eğitimi öğrencisinin üretim süreçlerinde katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

Araştırmada, lisansüstü sanat eğitim programlarının ders içerikleri incelendiğinde, kültür, kültürel bellek, etnografi ve otoetnografi, otoetnografik eser analizi gibi içeriklerin olduğu kuramsal ya da uygulamalı derslerin sayısının yeterli olmadığı görülmüştür. Söz konusu içerikteki derslerin çoğalması ile lisansüstü sanat eğitim programı öğrencilerinin farklı bir perspektiften bakarak içeriksel temelleri güçlü uygulamalar ortaya koyacağı öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ağluç, L. (2016). Sanat Yaratıcılık Bağlamında İnsan ve Yaratma Güdüsü. *Mediterranean Journal of Humanities* 3(1), 2013, s. 1-14.
- Akarsu, R. (2017). Çağdaş Sanatta Fetiş Nesne Kullanımının Anlatım Gücüne Etkisi ve Karşılaştırmalı İncelemesi. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi.
- Akça, S. (2017). Kohut'un Kendilik Nesnesi İhtiyaçları Bağlamında Kırılgan Narsisizmin İncelenmesi: Bir Vaka Örneği. *AYNA Klinik Psikoloji Dergisi*. 4(1) s. 1-13
- Akdeniz, E. (2012). Derrida'da Kökensiz Düşüncenin Kökeni olarak Différance. *Düşünme Dergisi*. 1(1) s. 33-49.
- Akın, M. H. (2019). Sosyal Etkileşim ve Sosyal Benlik Kaynağı Olarak Aile. *Medeniyet ve Toplum Dergisi (METDER) Journal of Civilization and Society (JCISO)*. 3(1). S. 1-13.
- Alan Sümer, B. (2019). Modern ve Postmodern Sanat Anlayışlarına Sanatçının Yeri Bağlamında Bir Bakış. *Kaygı Dergisi*. Sayı: 18. Sf: 351-373.
- Aliçavuşoğlu, E. (2012). Psikanaliz, Freud ve Sanat. *Sanat Tarihi Yıllığı*. Sayı: 20. Sf: 1-16.
- Altıntaş, E. (1992). Alfred Adler ve Bireysel Psikoloji. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 1(1). S. 49-57.
- Ankay, N. (2019). Kâmuran Şipal'in Eserlerine Psikanalitik Bir Yaklaşım. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Anlı, İ. (2016). Ego İdeali ve Kimlik Devamlılığı. *FNG & Bilim Tıp Dergisi* 2(4) s. 287-290
- Anlı, Ö. F. (2010). Üst-Anlatılara 'İnanmazlık' Çağında Bilimin Olanağı. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(1) sf: 37-62.
- Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. Sel Yayıncılık.
- Aranson, E., Wilson, D. W., ve Akert, R. M. (2012). *Sosyal Psikoloji*. İstanbul: Kaknüs Yayıncılık.
- Arda, Ö. (2020). Etnografik Belgesel Filmin Kültür Aktarım İşlevi Üzerine Bir Değerlendirme. *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*. 5(1): 50-56.
- Arıkan, S. (2013). Lacancı Psikanalitik Yöntem Işığında Iris Murdoch'un Romanları. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Arıtan, A. (1981). Psikanalizin İki Devi: Sigmund Freud ve Eric Fromm. In *Bilim ve Teknik Dergisi*. 14(14). S. 35-40.
- Artun A. ve Örgen N. (2013) *Çağdaş Sanat Nedir?* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2015). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik*. İstanbul: İletişim Yayınları. (2. Baskı).
- Aşkın, Z. ve Cılız, F. (2016). Platon'da Güzel, Aletheia ve Sanat İlişkisi. *Beytulhikme Uluslararası Felsefe Dergisi*. Sayı: 6. Sf:195-209.
- Ata, L. B. (2016). Bir Güvenlikli Site Hikâyesi: Gündelik Hayatın Dönüşümüne Otoetnografik Yaklaşım. *Fe Dergi* 8, no. 2 (2016), 46-61.
- Ayas Önel, T. (2019). Lyotard İle Avangard Sanat ve Yüce Estetiği Üzerine Düşünmek. *Flsf dergisi*. 27(27) 307-324
- Ayaz, Y. Y., Kıvanç, G., Safarov, A. (2019). Psikanalitik Kuram ve Reklamda Yaratıcılık. *Dördüncü Kuvvet*. 2 (2). 75-92

- Aytekin, C. A. (2020). Görsel Sanatlarda Kişisel Söylem Merkezli Görsel Araştırma Yöntemleri Kullanımı. 5. International Scientific Research E-congress (IBAD- 2020) September 1-2. Sf: 234-245.
- Aytekin, C. A. ve Bahadır, A. (2019). Postmodern Sanatta Yaşam Hakkında Bilinenlerin Yapıbozuma Uğratılması ve Yeniden Kurma Olarak Otobiyografi. International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art. Sayı: 7. Sf :45-61.
- Aytekin, C. A. Ve Tokdil, E. (2017). Antroposofik Bağlamda Çağdaş Sanatta Otoetnografik Yöntem ve Otobiyografik Olgular. Ulakbilge. 9(5).
- Badiou, A. ve Roudinesco, E. (2016). Dünden Bugüne Jacques Lacan. İstanbul: Metis Yayıncılık. (2. Baskı).
- Bağcı, Y. (2008). Hiperrealizm ve Fotogerçekçilik Bağlamında Chuck Close'un Sanatı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bahadır, A. (2018). Postmodernitede Parçalanmış Gerçeklik, Mekan ve Sanatta Beden Algısı. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- Bakır, B. (2008). Sinema ve Psikanaliz. İstanbul: Doruk Matbaacılık.
- Bakırcıoğlu, R. (2012). Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır?. Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5(2), 368-388.
- Başal, H. A. (1995). Gelişim Kuramlarının Uygulanabilirliğine İlişkin Bir Yordama. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. 1(1). S. 29-32.
- Başı, Ş. (2005). "Otobiyografi Kuramına Feminist Bir Yaklaşım" Littera Edebiyat Yazıları Sayı: 17. Sf: 91-103.
- Baudrillard, J. (2003). Simulakrlar ve Simülasyon. Ankara: Doğu Batı Yayınları (6. Basım) Çev: Oğuz Adanır.
- Bay Yenmez, D. (2018). Kaan Arslanoğlu'nun Kimlik, İntihar, Öteki Kayıp Romanlarının Psikanalitik Açısından İncelenmesi. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Baydemir, G. (2008). Resim Yapıtında "Anı" Olgusu Üzerine Araştırma Ve Uygulamalar. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Baysar Boerescu, Z. (2019). Günümüzün Yeni Dinamikleri Işığında Sanat Eğitimi. Sanat Yazıları, (40): 109-120.
- Bedir Erişti, S. D. (2017). Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek. Ankara: Pegem Akademi.
- Benjamin, W. (2002). Pasajlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (4. Baskı).
- Berret, T. (2015). Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri. İstanbul: Hayalperest. Çeviri: Esra Ermert.
- Kellner, D., & Best, S. (2016). Postmodern teori. *Ayrıntı Yayınları, Çeviri: Mehmet Küçük*.
- Beytur, T. (2017). Carl Gustav Jung'da Bilinçli Davranış ve İçgüdü. Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bilge Şimşek F. (2019). Bireysel Tarihin Kronotopu Olarak Kent ve Kent Unsurları: Demir Özlü Örneği. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Bilge, Y. Ve Taşçı, F. (2020). Ölüm Anksiyetesi, Varoluşsal Boşluk ve Otantıklık. Sosyal ve Beşerî Bilimlerde Teori ve Araştırmalar. Editör: Doç. Dr. Erdem Sarıkaya. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Bilirdönmez, K. Ve Karabulut, N. (2016). Sanat Eğitimi Süreci ve Kuramları. Ekev Akademi Dergisi 20 (65) 343-355.
- Bilmez, G. (2021). 'Ben' ve Mekânsız 'Öteki-Ben' Çatışmasında Ortaya Çıkan Sanatsal Gel-Gitler. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bingöl, T. Y. (2017). Çerkez Toplumu Etiğinin Adler Yaklaşımının Temel Kavramları ile İncelenmesi. FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi. 9(9). S. 73-95.
- Boğa, A. (2014). Çağdaş Sanat Eğitiminde Yetişkinlerin Görevleri. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. 2(1), 165-174.
- Boz Sülüoğlu, G. (2019). Seramik Sanatında Bilinçdışı Anlatım. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu.
- Bozkurt, N. (1995) Sanat ve Estetik Kuramları. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Budak, A. (2009). Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi ve Bir Uygulama Denemesi. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 25(25). S. 13-26.
- Bulut Kılıç, İ. (2015). Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünceye Dayalı Uygulamaların Görsel Sanatlar Öğretmeni Adaylarının Sanat Eğitimi Başarısına Etkisi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Burgan, E. (2017). Çoklu Türler Etnografisi: Yüz Yüze Bir Araştırma İmkânı Üzerine Düşünceler. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi 4(1): 115-134
- Burhan, E. (2018). Göçün Etnografisi: Çok Mevkili Etnografi Yöntemiyle Göçmeni Anlamak. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Büyükkol, S. (2013). Postmodern Sürece Klasizmin Yansımaları. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Candan, F. (2019). 2010 Sonrası Amerikan Korku Sinemasında Psikanalitik Öğeler: Tekinsiz ve İğrenç. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Candan, F. Ve İlden, S. (2017). 'A Clockwork Orange' Filmi Üzerine Freudyan Kişilik Kuramları Çerçevesinden Psikanalitik Bir Bakış. 2. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu, 03-07 Mayıs, 2017 Sf: 810-825.
- Cantekin, Y. (2020). Sanatçının Kendiliği ve Yaratıcı Etkinliğine Travma Üzerinden Bir Bakış. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Cantekin, Y. Ve Atalay R. (2020). Travmanın Yaratıcı Etkinliğe Yansımaları. Tykhe, 2020; 5(9): 217-230
- Cevizci, A. (2017). Felsefe Sözlüğü. Say Yayınları. İstanbul. (6. Baskı).
- Ceyhan, Ç., Özbaş-Anbarlı, Z. ve Ova, N. Zamanın İzinde Kenti Deneyimlemek: Kent ve Bellek Üzerine Oto-Etnografik Bakışlar. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi. 4(1): 92-114.

- Coor, C. (2015). Personal Sexual Narratives İn The Work Of Louise Bourgeois And Tracy Emin. *Art Journal*, 1(8). 25-34.
- Coşkun Onan, B. (2016). Çağdaş Sanat Öğretiminde Disiplinlerarasılık: Fenomenoloji Çalışması. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Çağla, C. (2007). Renan, Irk, Millet. *Cogito* 50. Sayı (Bellek: Öncesiz Sonrasız) 47-54.
- Çakmaktaş, F. M.(2016). Sanatta Sağaltım Ve Güncel Sanat Terapisi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çalkuş, F. (2015). Lisansüstü Sanat Eğitimi'nde Epistemolojik ve Analitik Felsefe Bağlamında Kavramsal Sanat Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Çandırcı, O. (2010). Donald Kuspit ve Jean Baudrillard'da Sanatın Sonuyla İlgili Tartışmalar Bağlamında Yeni Yapıt Üretme Dinamikleri.. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi
- Çarpar, M. C. (2020). Sosyolojide İki Temel Niteliksel Desen/ Fenomenolojik ve Etnografik Araştırma . *The Journal of Social Science* , 4 (8) , 689-704 .
- Çavdar, E. (2011). Resim Sanatında Otobiyografik İmgeler. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çelebi, T. (2019). Yüksek Öğretim Görsel Sanatlar Eğitiminde Performans Sanatının Kullanılmasına Yönelik Bir Uygulama Örneği. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Çelik, H. (2013). Kültür Ve Kişisel Deneyim: Bir Araştırma Yöntemi Olarak Otoetnografi *İstanbul Journal of Social Sciences Journal*, 6(6) 1-14.
- Çelikkan, C. E. (2017). Otobiyografik Bellekte Mekanın Kurulumu ve Mekansal Durumlar: Sinematografi ve Edebi Üretimle Üzerinden Bir İnceleme. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Köse, A. Ve Ayten, A (2015). 'Sigmund Freud' Doğu'dan Batı'ya Düşüncenin Serüveni. İstanbul: İnsan Yayınları. 3. Cilt. Editör: Çetinkaya, B. A.
- Çevik, S. (2017). Kültürel Miras Kapsamında Edebiyat Turizmi Deneyimi: Sait Faik Abasıyanık'ın İzinde Otoetnografik Bir Çalışma *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume* 12/29, p. 151-168.
- Çevik, Ş. (2013). Ergenlerde Benlik Saygısı ve Dini Başa Çıkma. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi
- Çimen, M. (2019). Çağdaş Sanat'ta Kişisel ve Kollektif Belleğin İzleri. Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çobanlı Erdönmez, I. (2014). 20. Yüzyılın Postmodern Düşünürü Olarak Gilles Deleuze. *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 5(5) sf. 1-10.
- Çuhadaroglu Çetin, F. (2001). Kendilik Patolojisi Belirtisi Olarak Kimlik Kargaşası. *Türk Psikiyatri Dergisi* 2001; 12(4) s. 309-314.
- Değirmenci Aydın, M. (2017). Sanat Pratiğinde Organik Bir Boyar Madde Olarak "Kan". II. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu. 171-176. 10 - 12 MAY 2017
- Delemen, G. (2014). Merleau-Ponty, Sartre ve Lacan'ın Yaklaşımları Ekseninde Sanatta 'Bakış'. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Demir, T. (2015). Sosyolojik Perspektiften Postmodernite ve Din İlişkisine Yeniden Bakış. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demirtaş, H. A. (2003). Sosyal Kimlik Kuramı, Temel Kavram ve Varsayımlar. İletişim Araştırmaları Dergisi. 1(1): 123-144.
- Doğan, S. (2015). Sanatçının Belleği ve Resimde Otobiyografik Anlatılar. Route Educational and Social Science Journal Volume: 2. Page: 351-364.
- Doğan Özcan, Ç. (2019). İmgenin İnşasında Bireysel Deneyim ve Bilinçdişi. Hacettepe Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Doksat, K. ve Önen, B. (2004). Sigmund Freud. Yeni Symposium. 42 (2): 60-71.
- Dokuzlar Canpolat, G. (2012). *Mustafa Aslier'in Sanatı ve Özgün Baskıresme Katkıları* Anadolu Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Durmaz, K. (2018). Çağdaş Sanatta Malzemenin Dönüşümü. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). Yapı-Endüstri Yayınevi.
- Eker, S. (2012). Alfred Adler'in Kişilik Kuramı'nın Demokrasi Düşüncesi Açısından Önemi. Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi. 22(22) s. 157-180.
- Erdem, N. (2015). Annelik ve Oyun. Sayı 81. 192-200 (Annelik sayısı). Yapı Kredi Yayınları,
- Er, N., Hoşrik, E., Ergün, H. ve Şerif, M. (2008). Duygu Durum Değişmelerinin Otobiyografik Bellek Üzerindeki Etkileri. Türk Psikolojisi Dergisi. Sayı: 23. Sf:1-13.
- Ergür, G. ve Çoban, C. (2021). Buluntu Nesnenin Kişiselleşmesi. Kesit Akademi Dergisi, 7 (28), 173-196.
- Ertürk, Y. D. (2010). Sosyal Psikoloji. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Ders Kitabı.
- Ferayze Pereira, J. (2015). Formas Abjetas na Clínica e na Arte Contemporânea: a Puesta da sua Recepção. Revista Brasileira de Psicanálise volume 49, n.2, p. 22-36 · 2015
- Filiz, Ş. (2016). Sanat Terapisinin Felsefi Boyutları. Mediterranean Journal of Humanities 6(1) s. 169-183
- Fincan, M. C. (2019). Ergenlerde Algılanan Ebeveyn Affediciliği İle Umut ve İyimserlik Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. Hasan Kalyoncu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Freud, S. (1978). *Rüyalar ve Yanılgılar Psikolojisi*. Altın Kitaplar Yayınevi.
- Freud, S. (2019). Psikanaliz Üzerine. İzmir: Cem Yayınevi. (8. Baskı). Çeviren: Kamuran Şipal.
- Freud, S. (1993). Yaşamım ve Psikanaliz, çev. *Kâmuran Şipal*. Say Yayınları, İstanbul, 392.
- Freud, S. (2006). Cinsellik Üzerine, çev. *Emre Kapkın*, İstanbul.
- Fromm, E. (1991). Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları. İstanbul: Arıtan Kitabevi. (3. Baskı).
- Fromm, E. (1992). Rüyalar Masallar Mitoslar. İstanbul: Arıtan Kitabevi. (2. Baskı).
- Foster, H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü. (çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gariper, K. (2016). Özyaşamöyküsü Üzerine Yeni Bir Çalışma: Özyaşamöyküsünde Yazarın Yeniden Doğuşu. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları. 8(16) s. 161-165.
- Gençtan, E. (1981). Psikanaliz ve Sonrası. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Gençtan, E. (1988). Psikanaliz ve Sonrası. İstanbul: Remzi Kitabevi. (8. Baskı).
- Gezeroğlu, S. (2015). Nezihe Meriç'in Öykülerinde Kronotop (Zaman-Uzam). Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Girgin, F. (2020). "Sanatta Yatak: Sadece Bir Eşya Değil". Ulakbilge, 44, 46-63.
- Gombrich, E. H. (2004). Sanatın Öyküsü. Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran). Remzi: İstanbul.
- Göka, E., Yüksel, F. V. Ve Göral, S. (2006). İnsan İlişkilerinde Yansıtımlı Özdeşim. Türk Psikiyatri Dergisi. 17(1) s. 46-54
- Gökçe, J. (2016) "Kendilik Nesnesi Olarak Sanat Yapıtı". İdil Sanat ve Dil Dergisi 24:1227-1236.
- Gül, Y. (2017). Çağdaş Sanatta İfadeci Anlatım Dili ile Portre Olgusu. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni.
- Gülcan, C. (2020). Psikolojik Tipler ve Jung Psikolojisi Üzerine Bir Değerlendirme. Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi. 12(23) s. 566-579.
- Güler, M. (2017). Parfüm Reklamlarının Freudyen Bakış Açısıyla Psikanalitik Çözümlemesi. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Gülgöz, S. (2018). Otobiyografik Bellek: Tanımı ve Temel Kavramlar. Hayatı Hatırlamak Otobiyografik Belleğe Bilimsel Yaklaşımlar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Güllülü, S. (1994). Sanat ve Toplum. Erzurum: Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Gültekin, T. ve Bahadır, A. (2020). Gerilim, Sertlik ve Aşırılık Kavramlarının Feminist Algi Metaforik Anlatımında İlişkisel Çözümlemeleri. Güzel Sanatlar Alanında Akademik Çalışmalar. Editör: Prof. Dr. Mehmet Gönül. Sf:19-32.
- Gündoğan, H. (2016). Nesne İlişkileri Kuramı Çerçevesinden Borderline (Sınır) Kişilik Örgütlenmesine Bakış: Vaka Örneği ile Psikoterapi Sürecinin Yorumlanması. Ayna Klinik Psikoloji Dergisi. 3(2), s. 1-16.
- Gündoğdu, Y. B. (2016). Psikanalitik Kişilik Kuramlarına Göre Gelişim ve Değişimin İmkânı. Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic 11(17) p. 373-404.
- Güneş, N. (2015). Çok Alanlı Sanat Eğitimi Yönteminin Çağdaş Sanat Dersi Öğretiminde Kullanılmasının Kalıcılığa Etkisi. Tarihın Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi- (13) S, 365- 380.
- Gürpınar, A. A. (2019). Çağdaş Sanatta Anı ve Bellek Kavramı. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Gürtekin, B. ve Kaygan, H. (2018). Bir otoetnoğrafik anlatı Stüdyo ortamında kamera kullanımı ve bedenleşme. Üçüncü Ulusal Tasarım Araştırmaları Konferansı: Tasarım ve Umut Bildiri Kitabı. 12-14 Eylül 2018.
- Hançerlioğlu, O. (1978). Felsefe Ansiklopedisi Cilt 1. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harvey, D. (1997). Postmodernliğin durumu. İstanbul, Türkiye: Metis Yayınları.
- Horney, K. (1991) Kadın Psikolojisi. Ankara: Öteki Yayıncılık.
- Hume, D. (2009). İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme, çev: Ergün Baylan, Ankara: Bigesü Yayıncılık.

- İlter, İ. (2006). Özyaşamsal Sürecin ve Kadın Olma Halinin Yansıma Alanı Olarak Louise Bourgeois'da Görsel Anlatı. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- İnce, İ. (2020). Büyüklenmeci ve Kırılgan Narsisizmin Ego Savunma Mekanizmaları ve Psikolojik Rahatsızlıklar İle İlişkisinin İncelenmesi İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- İpşiroğlu, N. (1990). Çağdaş Eğitimden Ne Anlıyoruz. Yaratıcı Toplum Yolunda Çağdaş Eğitim. 13-24. Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği Yayınları.
- İrgin, S. (2016). Nesnelerin Sanata Dönüşüm Süreçlerinde Bir Anlatı Olarak Yoksul Sanat. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Juliff, T. (2019). The self-design of contemporary confessional art Journal of Visual Art Practice 18(4):1-17
- Johnson, J. (2010). Preposterous Histories: maternal desire, loss and control in Carolee Schneemann's Interior Scroll (1975) and Tracey Emin's I've Got It All. Feminist Media Study. 10(10). 269-284.
- Jung, C. G. (2006). Analitik Psikoloji. İstanbul: Payel Yayınevi. (2. Basım) Çev: Ender Gürol.
- Jung, C. G. (2009). İnsan ve Sembolleri. İstanbul: Okyanus Yayın Eğitim Danışmanlık. (4. Baskı). Çev: Ali Nahit Babaoğlu.
- Jung, C. G. (2015). Rüyalar. İstanbul: Pinhan Yayıncılık. Çev: Aylin Kayapalı.
- Jung, C. G. (2020). *Dört Arketip* (Z.A., Yılmaz Çev.). Metis Yayınları.
- Kapısız, Z. (2019). Genç Yetişkin ve Yaşlı Bireylerde Algılanan Sosyal Destek ve Otobiyografik Bellek İşlevlerinin, Otobiyografik Bellek Özellikleriyle İlişkisinin İncelenmesi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Karaaslan, S. (2019). Dijital Çağda Otobiyografik Anlatılar Olarak Kişisel Fotoğraflar. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi 36(2), s. 307-323.
- Karadağ Koşay, E. (2015). Postmodernizmin Modernizme Karşıt Söylemlerinde İnsan ve Sanat. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Karakuş, G. (2018). Nazan Bekiroğlu'nun Roman ve Hikâyelerinde Postmodernizm-Büyülü Gerçekçilik, Tasavvuf ve Psikanalitik. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Karakuş, G. (2018). Nazar Bekiroğlu'nun Roman ve Hikayelerinde Postmodernizm-Büyülü Gerçekçilik, Tasavvuf ve Psikanalitik. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Karataş, Y. C. (2017). Çağdaş Feminist Kuramlar Açısından Feminist Öznenin İmkânı. Felsefe Arkivi, 2(47) s: 1-24.
- Karataş, Z. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi. Sayı: 1. Sf: 62-80.
- Kartarı, A. (2017). Nitel Düşünce ve Etnografi: Etnografik Yönteme Düşünsel Bir Yaklaşım. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi. 4(1): 207-220.
- Kayaoğlu, A. G. Kitlenin Psikolojisi Ya Da Sosyal Psikolojinin 'Kitle'si: Kitlede Yeni Anlayışa Doğru. Kurgu Dergisi. 20(20). S. 205-218.

- Kaymaz, Z. D. (2019). Kavramsal Sanatta Özgün Baskının Yeri ve Kentsel Dönüşüm Teması. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Metni.
- Kılıç, S. (2015). Lyotard: Fark ve Çokluğun Anlatısı Postmodernite. Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi, (3) s. 106-137
- Kılınçarslan, R. Ö. (2007). Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kıraç, S. (2020). Arzu Var Olmaktaki Eksikliğin Metonimisidir. FSP Felsefe Sanat Psikanaliz Dergisi. 0(0) S. 59-63
- Kiraz, S. (2017). Sosyal Araştırmalar Enstitüsü ile Erich Fromm ve Sigmund Freud İlişkisi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 18(2) s. 61-72.
- Klein, M. (2011). Haset ve Şükran. İstanbul: Metis Yayıncılık (3. Baskı).
- Köse, A., & Ayten, A. (2015). Sigmund Freud ve Din Görüşü. *Sosyal Teoride Din*, 335-349
- Koç, A. M. (2017). Bir Güncel Sanat Pratiği Olarak Görsel Etnografya. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Koç, A. M. Ve Karoğlu, A. (2014). Sanatın Genişleyen Sahası ve Görsel Etnografya. İdil Dergisi. 36 (6). 2259-2272.
- Korkmaz, T. (2016). Kimlik-Bellek: 'İstedim Ki Bilineyim!' Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Metni.
- Korucu, A. A. (2019). Freudyen ve Jungiyen Yaklaşımlarla Anne Olgusu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23 (1), 133-143.
- Koruç, E. (2018). *Günümüz Sanatında Otobiyografik Anlatılar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı.
- Kozlu, D. (2008). Bedenini Sanat Nesnesi Olarak Kullanan Kadın Sanatçıların Sosyolojik Açından İrdelenmesi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Metni.
- Kozlu, D. (2011). Türkiye'nin 1990 ve 2000'li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış. Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi. 2 (1) 147-160.
- Köker, S. (2019). Bireyselliğin Sunumu Olarak Otobiyografi. Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Klein (1998), *Haset ve Şükran*, İstanbul: Metis Ötekini Dinlemek
- Kulasekara, D (2016). "Representation of Trauma in Contemporary Arts ", Athens: ATINER'S Conference Paper Series, No: ART2015-1907.
- Kubicki, K. (2020). Psychoanalysis and Photography: Mary Kelly and Cindy Sherman. A Companion to Photography Edited by Stephen Bull.
- Kuzay Demir, G. (2018). "Dede Korkut Kitabı'nın Kronotop Bağlamında İncelenmesi". Asia Minor Studies 11:213-231.
- Little, S. (2013). ...İzmler Sanatı Anlamak. İstanbul: Yem Yayıncılık. Çeviren: Derya Nüket Özer. (4. Baskı).
- Lorenz, K. (2010). "Dialectics at a standstill": archaic kouroi-cum-epigram as I-box. In M. Baumbach, A. Petrovic, & I. Petrovic (Eds.), Archaic and classical Greek epigram. Cambridge University Press

- Lynton, N. (2015). Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi. Çeviren: Prof. Dr. Cevat Çapan ve Prof. Dr. Sadi Öziş. (5. Basım).
- Maçkalı, Z., Gülöksüz, S. Ve Oral, T. (2014). Yaratıcılık ve İki Uçlu Bozukluk Türk Psikiyatri Dergisi 2014;25(1):50-9
- Maltaş, M. Ş. (2012). Nesne ve Resim Bağlamında Sanatta Gerçeklik. Yayınlanmamış Sanatta Eser Metni. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Mamur, N. (2014). Görsel Sanatlar Öğretmen Eğitiminde Görsel Kültür Öğretimi (Pensilvanya Eyalet Üniversitesi Örneği). 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum 3(8). 103-120.
- Marshall, G. (2005). Sosyoloji Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Masterson, J. F. (2014). Gerçek Kendilik Gelişimsel, Kendilik ve Nesne İlişkileri Yaklaşımı. İstanbul: Psikoterapi Enstitüsü Eğitim Yayınları: 06
- May, M. (2006) Mummification: The Subject of the Placenta in Marc Quinn's Lucas , Women: A Cultural Review, 17:3, 368-380,
- Merck, M. (2000) Bedtime, Women: A Cultural Review, 11:3, 252-261.
- Merkit, N. (2016). Sigmund Freud'da Uygarlığın Temel Dinamikleri ve Birey Üzerindeki Etkisi. FLSF Dergisi. Sayı: 21. S.123-140.
- Meşe, İ. (2012). "İki Kurgusal Metin Olarak Otobiyografi ve Tarih: Afet İnan Örneği". *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*. 4 (1) 28-41.
- Narter, M. (2007). Sosyal Psikolojinin Sosyal Kavramına Dair Öneriler. *Sosyoloji Dergisi*. Sayı:2. 23-30.
- Odabaşı, H. (2020). "İlk Psikobiyografi Çalışması Freud'un Leonardo da Vinci Eseri ve Psikotarih Üzerine," *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı: 11, 301-334,
- Oktuğ, Z. (2007). Freud'un Kişilik Birimleri (İd-Ego-Süperego) İle Reklam İletisinin İzleyici Üstünde Yarattığı Etkiler Arasındaki Bağlantı: "Magnum, Kalbim Benecol ve Lösev Reklamları Üzerine Bir Araştırma". İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Oskay, H. A. (2013). Gerçeklik Algısının Fotoğraftaki Gelişmelerle Birlikte Değişime Uğrayarak Gerçeküstücülüğün Ortaya Çıkması. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Çalışması, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öçalan, G. (2007). Çağdaş Sanatta Bir Anlatım Dili Olarak Video ve Enstalasyon. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özaktaş, T. (1995). Hipnoz. Özak Yayınevi: Kayseri.
- Özalp, F. (2019). Foucault'da Temel Kavramlar ve Sanat Görüşleri Üzerine Bir Deneme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(34), 486-495
- Özdemir, E. N. (2019). Bellek ve Otobiyografik Belleğin Mekan Pratiği Üstünde Etkisi. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özdoyran, G. (2007). Sanatçı-Sanat Yapıtı İlişkisinin Doğası Üzerine Bir Açıklama Modeli Olarak Freud'çu Psikanaliz. *Bilim ve Sanat Mantık, Matematik ve Felsefe 5. Ulusal Sempozyumu*. 11-14 Eylül 2007 (İzmir). Sf. 155-166
- Özgüven, İ.E. (1999) Psikolojik Testler. Ankara: Pdrem Yayınları.
- Özsöz, C. (2008). Kültürel Feminist Teori ve Feminist Teorilere Giriş. *Sosyoloji Notları Dergisi*. Sf. 51-55.

- Özüdoğru, Ş. (2010). Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (6) , 111-131.
- Öztürk, E. (2018). Yaratıcılık ve Psikanaliz İlişkisi Bağlamında Louise Bourgeois'ın Sanat Pratiği.
- Phillips, S. (2016). ...İzmler Modern Sanatı Anlamak. Yem Yayıncılık. Çeviren: Derya Nüket Özer.
- Poyraz, E. (2010). 20. Yüzyıl Sonundan Günümüze Çağdaş Sanatta Toplumsal Bellek Etkileşimleri. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Rice, L. (2007). *Ambiguous Love: A Reflection of Self in Relation to Popular Romance Fiction*. Master of Arts Degree Charles Darwin University.
- Richards, K. M. (2014). Yeni bir bakışla Derrida. Çev.: Talay, Z.). *İstanbul: Kolektif Kitap*.
- Ricoeur, P. (2012). Hafıza, Tarih, Unutuş İstanbul: Metis Yayınları.
- Sabancılar Iştın, D. (2016). Bireysel ve Toplumsal Hafıza Bağlamında Otobiyografik Sanat Yapıtı. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni.
- Sağlık, E. (2013). Görsel Sanatlarda Otobiyografik Anlatımlar. *Gazi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12, s. 103-114.
- Salur, N. (2016). "Yeni Eğilimler" Sergileri. *İdil Dergisi*. 20(5) 159-173.
- Samurçay, N. (2008). Sanatta Psikanaliz. İş Bankası Yayınları: İstanbul.
- San, İ. (2019). Sanat ve Eğitim. Ütopya Yayınevi: Ankara (5. Baskı).
- Saraç, H. (2019). Bir milletin kültürel belleğinin şifreleri/ Kod kültürleri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 157-169.
- Sarp, N. ve Tosun, A. (2011). Duygu ve Otobiyografik Bellek. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar Dergisi*. Sayı: 3(3) Sf: 446-465.
- Sarup, M. (2017). Post-yapısalcılık ve Postmodernizm. *Pharmakon Kitap* Çev:Abdülbaki Güçlü
- Say, Ö. (2013). Yapısalcılıktan Post-Yapısalcılığa Çoğulculuğun İnşası. *Akademik İncelemeler Dergisi*. 8 (2) sf: 331-346.
- Sayar, F. (2011). Otobiyografik Bellek ve Otobiyografik Belleği Etkileyen Değişkenler. *Cü Sosyal Bilimler* 35(2), S.19-33.
- Sayar, M. (2016). Türkiye Güncel Sanatında Mekânın Diyalektiği: İçerisi/Dışarısı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Schacter, D. (2022). Belleğin İzinde Beyin, Zihin ve Geçmiş. İstanbul Yapı Kredi Yayınları. (3. Baskı) Çev. Eda Özgül.
- Schmidt, A. (2019). Kernberg ve Kohut'un Narsistik Kişilik Bozukluğu Kuramlarının Karşılaştırılması. *Türk Psikiyatri Dergisi*. 30(2) s. 1-6
- Sezgintürk, P. (2019). Travmanın Nesiller Arası Aktarımı: Patrick Modiano Ve Post-Bellek. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic* 14(3) S. 1547-1559.
- Siliwinska, B. (2010). Venus in the "Looking-glass": Para-classicism and the Trans-body in the Works of Igor Mitoraj and Marc Quinn. Doctor of Philosophy of Loughborough University.

- Şahin, S. (2019). Mustafa Aslıer'in Yüksek Baskı Resimleri Üzerine Bir Analiz. *Ulakbilge*, 7 (32), s.63-84.
- Şahiner, R. (2013). *Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınları. (2. Baskı).
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Şaylan, G. (2016). *Postmodernizm*. İstanbul: İmge Kitabevi. (5. Baskı).
- Şimşek, F. B. (2019). *Bireysel Tarihin Kronotopu Olarak Kent Ve Kent Unsurları: Demir Özlü Örneği*. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tanyolaç, B. (2008). *Çağdaş Sanat Eğitimi Üzerine Model Araştırması*. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tarakçı, B., Mert, B., Yavuz, M. ve Akırmak, Ü. (2019). Serbest Çağrışım Üzerine Derleme: Yöntemler, Teoriler ve Psikolojide Kullanım Alanlar. *IJEASS* 2(1), 59-80.
- Taş, Ü. (2017) *Çağdaş Sanatta Trajedi*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Taşçı, G. Ve Kenan, S. (2021). Uluslararası Araştırmacıların Alan Deneyimleri Üzerine Bir Analiz. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi* , 53 (53)
- Taşkent, A. (2017). Sanatta Hafızanın Biçimleri (Değerlendirme) *İnsan ve Toplum Dergisi*. 8(4) s. 155-159.
- Tek, Z. (2013). Ziya Osman Saba'nın Şiirlerinin Kronotop Bağlamında İncelenmesi. *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 8(1) s. 2583-2604.
- Temel, S. (2019). *Otobiyografik Anlatıların Bağlanma Kuramı Çerçevesinde Değerlendirilmesi*. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Terbaş, Ö. (2004). Kendilik Psikolojisi Kuramına Göre Kendilik Bozuklukları: Bir Olgu Sunumu. *Türk Psikiyatri Dergisi* 15(1) s. 70-76
- Terbaş, Ö. (2016). *Sanat ve Psikanaliz*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tokdemir, I. (2006). *From Feminine Writing To Feminine Painting*. The Institute Of Fine Arts Of Bilkent University. The Degree Of Master Of Fine Arts
- Toprak, A. (2018). Feminist Bir Yaklaşımla Nil Yalter'in, Sanat Ortamına Katkısı. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*. I (2) 215-234
- Toptaş, R. (2017). Türkiye'de Pop Sanat ve Resim. *Journal of International Social Research*, 10(51).
- Tosun, A. (2005). Depresif Belirti Düzeyi Yüksek ve Düşük Kişilerde, Depresif Bilişlerle Bağlantılı Otobiyografik Anıların Karakteristik Özellikleri: Benlik Sistemi ve Otobiyografik Bellek. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Tosun, L. (2008). Mustafa Aslıer ve Sanat Anlayışı. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Timuçin, A. (2004). *Düşünce tarihi: gerçekçi düşüncenin kaynakları; 2. cilt: Gerçekçi düşüncenin gelişimi (Rönesans' dan XIX. yüzyıla); 3. cilt: Gerçekçi düşüncenin çağdaş görünümü (XIX. ve XX. yüzyıllar)*. Bulut yayınları.

- Tuna, E. (2018). Haset Ve Kıskançlığın Tanımlanması Ve Klinik Görünümü. *TCF Dergisi* 58(2) s. 1751-1767
- Tuzcuoğlu, N. (1995). Psikanaliz Kuramı ve Özellikleri. M. Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi. 7 S. 275-285.
- Tuzgöl, K. (2018). Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi* 1(1) s. 41-53
- Tüfekçi Ardıç, I. (2019). Sanatta Kendilik ve Kişisel Tarihin Anlatımı Kapsamında Öznel Uygulamalar. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Sanatta Yeterlilik Sanat Çalışması Raporu.
- Türk Dil Kurumu. (2011). Türkçe Sözlük. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk, N. (2017). Resim Sanatında Ekspresif Bedenin Melankoli Kavramı İle İlişkilendirilmesi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni.
- Türkmen, E. (2019). Üniversite Öğrencilerinde Kişilik Özellikleri Depresif Belirtiler ve Öfke İfade Biçimleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tüzünoğlu, M. (2004). Lacan'da Anne ve Oğul'un Baba ve Oğul'a Dönüşmesi. İstanbul: Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı
- Uçar, A. (2014). Çağdaş Sanatta Kimlik Açılımı ve Yeni Önergeler. *Ege Eğitim Dergisi* 2(15) s. 416-427.
- Uğuz Arsu, Ş. & Tekindal, M. (2021). Nitel araştırmalarda anlatı araştırmasının tanımı, kapsamı ve süreci. *Ufuk Ötesi Bilim Dergisi*, 21 (1), 85-124.
- Uşaklı Sandal B. (2016). Füzûzan'ın Öyküleri Üzerine Psikanalitik Bir İnceleme. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Uzal, G. (2016). Reklamda Etnografinin Kullanımı ve Önemi. Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ümer, E. (2016). Gilles Deleuze'ün Sanatı ve Francis Bacon ya da Duyumsamanın Mantığı. *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*. 15(15) s. 185-193
- Ümer, E. (2018). Lacancı Bakış Kavramı ve İmgenin Bakışı. *Yıldız Journal Of Art And Design*. 5(2) S. 47-66.
- Ümmet, D., Tekiner, B. Ve Erişten, İ. (2019). Üniversite Öğrencilerinde Arkadaşlık Kalitesi ve Yetersizlik Duygularının Çeşitli Değişkenlere Göre İncelenmesi. IX. Uluslararası Yükseköğretimde Psikolojik Danışmanlık ve Rehberlik Araştırmaları Kongresi. (15-17 Kasım 2019) sf. 96-111.
- Ünal, G. Ve Çam, O. (2005). Affektif Bozukluklarda Psikoterapötik Girişimler ve Psikiyatri Hemşireliği. *Ege Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi Dergisi*. 21(1). S. 175-187.
- Ward, G. (2014). Postmodernizmi Anlamak, (Çev. T. Göbekçin). *İstanbul: Optimist Yayın*.
- Whitham, G. ve Pooke, G. (2013). Çağdaş Sanatı Anlamak. İstanbul: Optimist Yayınları.
- Williams H. ve Convay M. (2015) Otobiyografik Anı Ağları. Zihinde Kültürde Bellek. Editör: Pascal Boyer ve James V. Wertsch. İstanbul İş bankası Yayınları. Çev. Yonca Aşçı Dalar.
- Wulf, C. (2009). *Tarihsel kültürel antropoloji*. Dipnot Yayınları.
- Veryeri-Alaca, I. (2008). Louise Bourgeois'nın Sanatının Kronolojik Dönüşümü. *Journal of the Cukurova University Institute of Social Sciences*, 17(3).

- Yanık, H. (2016). Yapısöküm Üzerine Birkaç Not. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi* (AKAR), 1(2), sf. 91-98.
- Yavaş, S. (2018). Oğuz Atay'ın Roman ve Öykülerinin Psikanalitik Açından İncelenmesi. Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yavuz, O. (2019). Otoetnografik Tarihsel Üstkurmaca: Göç, Bellek Ve Geri Dönüş Üzerine Bir Anlatı. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Çalışması.
- Yazıcı, N. (2006). Türk Edebiyatında Otobiyografi. *Türkbilig Dergisi*. Sayı: 11. 189- 217.
- Yedikardeş, Caner. (2018). Plastik Sanatlar Özelinde Beynin İşleyişi Üzerine Figüratif Çözümlemeler, Hacettepe Üniversitesi Güze Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu.
- Yıldırım, A. Ve Şimşek, H. (2016). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Seçkin Yayınları: Ankara. (11. Baskı).
- Yılmaz, B. (2018). Carl Gustav Jung'un Arketipleri Bağlamında "Persil, Magnum ve Eti Canga" Reklam Filmlerinin Çözümlemeleri Halkla İlişkiler ve Reklam Çalışmaları E-Dergisi 1(1) 98-114.
- Yılmaz, F. B. (2018). Carl Gustav Jung'un arketipleri bağlamında "Persil, Magnum ve Eti Canga" reklam filmlerinin çözümlemeleri *Uluslararası Halkla İlişkiler ve Reklam Çalışmaları Dergisi*, 1(1), 98-114.
- Yılmaz, G. Ve Ölçer, S. (2018). Okul Öncesi Eğitimden Yararlanan Altı Yaş Çocuklarında Özerklik Algısı. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 2018 Özel Sayısı. Sf. 176-207
- Yılmaz, M. (2012). Sanatın Günceli Güncelin Sanatı. İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2013). Modernden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yönel, M. (2019). "Shirin Neshat'ın Özgürlüklerini Düşleyen Kadınları" idil, 57 (2019 Mayıs): s. 587-596.
- Yücel, O. (2019). Türk Resim Sanatında Otobiyografi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

İnternet Kaynakçası;

- (<http://plato.stanford.edu/entries/memory/#2> Erişim Tarihi: 26.10.2020).
- (<http://www.beralmadra.net/wp-content/uploads/2003/12/2002-SELFPORTRAIT-SÖYLEŞİ>).
- (<http://www.psikoterapi.com/icerik/makaleler/page/25/> Erişim Tarihi: 07. 05. 2021).
- (<https://www.abebooks.com/9781885444097/Arthur-Wesley-Dow-American-Arts-1885444095/plp>).
- (<https://www.eokultv.com/biyografi-ve-otobiyografi-tarihi-gelisimi/17118>)
- (<https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/39-hale-tenger/works/9436-hale-tenger-sandik-odasi-1997-2015/>).
- (https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/04/04/printout-felix-gonzalez-torres/).
- (<https://www.mutualart.com/Exhibition/Danica-Dakic--Role-Taking--Role-Making/FFD8423818198BBE>
- (www.tdk.gov.tr)
- <http://mozartcultures.com/leonardo-da-vinci-ve-eserlerindeki-sembolizme-psikanalitik-bir-bakis/> Erişim Tarihi 22.02.2020).
- <http://www.psikoterapi.com/icerik/makaleler/page/25/>

(https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/09/07/original-stretcher-for-picassos-guernica-rediscovered-in-moma-storage/)

(<https://www.abebooks.com/9781885444097/Arthur-Wesley-Dow-American-Arts-1885444095/plp>).

<http://mozartcultures.com/leonardo-da-vinci-ve-eserlerindeki-sembolizme-psikanalitik-bir-bakis/> Erişim Tarihi 22.02.2020).

(<https://www.sartle.com/artwork/fillette-louise-bourgeois>)

(<https://www.peramuzesi.org.tr/blog/bedenim-benim-heykelimdir-louise-bourgeois/1207>)

(<https://www.artimage.org.uk/41172/tracey-emin/homage-to-edvard-munch-and-all-my-dead-children--1998>).

(<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/292.2018/>)

(<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/292.2018/>)

<http://marcquinn.com/artworks/single/self-1991>).

(<http://marcquinn.com/artworks/single/cloned-dna-self-portrait-26.09.01-2nd-perspective> Erişim tarihi 20.08.2021).

EKLER

EK 1.

ÖĞRENCİNİN AKADEMİK ÖZGEÇMİŞİ

Kişisel Bilgiler			
Adı ve Soyadı	Aşkın BAHADIR		
E-postası/Web Sayfası	ashkinbahadir@gmail.com		
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce		
Uzmanlık Alanı	Güzel Sanatlar Eğitimi/ Görsel Sanatlar		
Öğrenim Bilgileri			
	Üniversite	Bölüm/ ABD	Yıl
Lisans	Dokuz Eylül Üniversitesi	Resim İş Eğitimi A.D.	2012
Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Üniversitesi	Resim İş Öğretmenliği A.D.	2018
YL Tez Başlığı	Postmodernitede Parçalanmış Gerçeklik, Mekan ve Sanatta Beden Algısı		
Tez Danışmanı	Prof. Dr. Cemile Arzu AYTEKİN		
Akademik Eserler			
Aytekin, C. A. ve Bahadır, A. (2019). Postmodern Sanatta Yaşam Hakkında Bilinenlerin Yapıbozuma Uğratılması ve Yeniden Kurma Olarak Otobiyografi. International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art. Sayı :7. Sf:45-61.			
Aytekin, C. A. ve Bahadır, A. (2019). Ben ve Öteki'ne Yolculuk İkiliği Bağlamında, Bellek Otoportreleri Karşılaştırması: Andy Warhol ve Gustave Courbet Otoportreleri. Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı:4. Sf:1-23.			
Gültekin, T., Yıldız, E. ve Bahadır, A. (2016). Hedef Kavramın Metaforik İncelenmesi: Zühre Yıldız Örneği. İdil Dil ve Sanat Dergisi. Sayı: 26. Sf: 1825-1848.			
Gültekin T. ve Bahadır A. (2019). “Simülasyon Algısı ve Putlar Metaforu Bağlamında Jenny Holzer ve Cindy Sherman’in Eserlerinde İlişkisel Söylem”. Ulakbilge, Sayı: 41. s. 691-702.			
Gültekin, T., Bahadır, A. (2020). Einfühlung Kavramı Bağlamında Tracey Emin’in “1963-1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes” ve ‘Yatağım’ Eserlerinin Çözümlemesi. Social Sciences Research Journal, 9 (2), 99-106.			
Aytekin, C. A., Bahadır, A. (2020). Proje Tabanlı Öğrenme ve Yeni Medya Sanatı Çıkışlı Sanat Projesi. Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD), 6 (2), Kış, s.696-708. DOI: 10.46442/intjcss.704122			
Gültekin, T. ve Bahadır, A. (2020). “Simülasyon Teorisi, Postmodern Birey ve Tüketim Kültürü Yaklaşımlarıyla Sanat Eserlerinin İlişkisel Yorumlanması”. idil, 67: s. 569–579. doi: 10.7816/idil-09-67-13			
Aytekin, C. A. ve Bahadır, A. (2021). Kişiseliliğin Kaosunun Söylenceleri; İki Çağdaş Kadın Sanatçının Eserlerinin Söylem Analizi İle İncelenmesi. Uluslararası Sosyal Bilimler Akademik Araştırmalar Dergisi. 5(1) 1-18			
*Aytekin, C. A. Ve Bahadır, A. (2022). İki Feminist Sanatçının Otobiyografik Eserlerinin Psikanalitik Analizi.			

Social Science Development Journal 7(34) 131-184.

*Aytekin, C. A. Ve Bahadır, A. (2022). Otobiyografik Araştırma Yöntemi İle Anı Belleği Kullanımının, Çağdaş Sanat Eserlerinde İncelenmesi. 5. International Social Sciences and Innvation Congress. 12-13 November 2022- Ankara

Alanıyla İlgili Bilimsel Kuruluşlara Üyelikler

-

Alanıyla İlgili Aldığı Ödüller

04.06.2012 Özgün Baskı Dalında Buca Eğitim Fakültesi Resim Eğitimi Anabilim Dalı 1. Resim-Grafik-Özgün Baskı-Heykel Yarışması Birincilik Ödülü.

04.12.2015 6. Uluslararası Egeart Genç Sanat Sergileme Ödülü.

EK 2. Uygulama İzinleri

ETİK İZİN



T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
HUKUK MÜŞAVİRLİĞİ

ACELE
20.06.2022

Sayı : E-87347630-659-290124
Konu : Etik Kurul İzni- Aşkın BAHADIR

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi : 03.06.2022 tarih ve E-67493393.303.08.01-276220 sayılı yazınız.

İlgide kayıtlı yazınıza istinaden Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma ve Yayın Etik Kurulunun 14.06.2022 tarihli toplantısında alınan 18 sayılı karar ile Enstitünüz Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği doktora programı öğrencisi Aşkın BAHADIR'ın "Lisansüstü Sanat Eğitimi Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamalarının Psikanalitik ve Otoetnografik Analizi" başlıklı çalışma kapsamında yapacağı uygulamanın etik açıdan uygun olduğuna karar verilmiş olup, alınan karar Makamımızca onaylanmıştır .

Bilgilerinizi ve gereğini rica ederim.

Prof.Dr. Nükhet HOTAR
Rektör

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.
Doğrulama Kodu: 2BEDD27A-8F87-4E61-9DA1-E387D6114C58 Doğrulama Adresi: <https://turkiye.gov.tr/dokuz-eyul-universitesi-ebys>
Adres: Kültür Mahallesi, Cumhuriyet Biv No:144, 35220 Konak/İzmir Bilgi için: Gülcen TOPÇU
KEP Adresi : dokuzeyuluniversitesi@hs01.kep.tr Sürekli İşçi



HİZMETE ÖZEL



T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
HUKUK MÜŞAVİRLİĞİ

ACELE
26.04.2022

Sayı : E-87347630-659-245760
Konu : ETİK KURUL İZNİ- AŞKIN BAHADIR

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi : 14.04.2022 tarihli ve E-67493393-302.08.01-239503 sayılı yazınız.

İlgide kayıtlı yazınıza istinaden Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma ve Yayın Etik Kurulumun 19.04.2022 tarihli toplantısında alınan 9 sayılı karar ile Enstitünüz Güzeli Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Doktora Programı öğrencisi Aşkın BAHADIR'ın, "Lisansüstü Sanat Eğitimi Programlarında Otopiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamalarının Psikanalitik ve Otoetnografik Analizi" başlıklı çalışması kapsamında yapacağı uygulamanın etik açıdan uygun olduğuna karar verilmiş olup, alınan karar Makamunuzca onaylanmıştır .

Bilgilerinizi ve gereğini rica ederim.

Prof.Dr. Nükhet HOTAR
Rektör

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.
Doğrulama Kodu: 362ABFA4-83B2-4DDF-8C4D-C9818AE2AFBA Doğrulama Adresi: <https://turkiye.gov.tr/dokuz-eyul-universitesi-ebys>
Adres: Kültür Mahallesi, Cumhuriyet Blv No:144, 35220 Konak/İzmir Bilgi için: Pelin ALTIN
KEP Adresi : dokuzeyuluniversitesi@hs01.kep.tr Memur



ÖLÇME ARAÇLARININ UYGULANMA İZİNLERİ

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ DOKTORA PROGRAMI UYGULAMA SORULARI UZMAN GÖRÜŞ FORMU

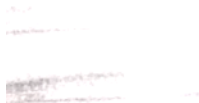
Sayın, Doç. Dr. Bahar SOĞUKKUYU

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Doktora Programı kapsamında Prof. Dr. Cemile Arzu AYTEKİN danışmanlığında yürütülmekte olan Aşkın BAHADIR'a ait "Lisansüstü Sanat Eğitim Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamalarının Psikanalitik ve Otoetnografik Analizi" başlıklı tez çalışmasında amaç; çağdaş sanatta, otobiyografik anı, kişisel belleğin ifade aracı olarak kullanıldığı eserleri saptamak, otoetnografik ve psikanalitik çerçevede kuramsal incelemeler sonucu elde edilen veriler ışığında, tespit edilen eserlerin ve öğrenci uygulamalarının analizlerini yapmaktır. Ayrıca bu şekilde, seçilen eserleri ortaya koyan sanatçıları, yaratma süreçlerindeki otobiyografik olguları, psikolojik ve kültürel etkiler açısından ortaya koymak ve de buradan ulaşılabilecek sonuçlarla, lisansüstü sanat eğitimi veren kurumlarda çağdaş sanatın otobiyografik ifade olanaklarının kullanıldığı sanat uygulamaları üstünde de psikanalitik ve otoetnografik analiz yapmak, otobiyografik ifade olanaklarına dayalı sanat uygulamalarının psikanalitik ve otoetnografik açıdan etkilerine ilişkin öğrenci görüşlerini saptamak amaçlanmaktadır.

Araştırmadan elde edilecek veriler başka bir amaçla kullanılmayacak ve katılımcı kimliklerinin gizliliği korunacaktır. Bu verilere, araştırmacı dışında herhangi bir kimsenin erişimi mümkün değildir. Görüşmeler kayıt altına alınacak, böylelikle herhangi bir bilgi atlanmamış olacaktır. Aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır. Araştırma verileri Google Meets' den, yapılandırılmış görüşme soruları ile toplanacaktır.

Araştırma amaçlarına yönelik verilerin elde edilmesine hizmet edileceği düşünülen açık ve kapalı uçlu soruları içeren görüşme formu ekte verilmiştir. Sizden istediğim görüşme soruları hakkında UZMAN GÖRÜŞÜNÜZÜ bildiririz. Lütfen, formda yer alan soruları, araştırmanın amacını dikkate alarak değerlendiriniz ve değerlendirmenizi "Uzman Görüşü" bölümünde belirtiniz. Araştırmaya sağlayacağınız katkı için teşekkür ederim.

Doktora Programı Öğrencisi
Aşkın BAHADIR



DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Resim-İş Öğretmenliği Doktora Programı

Tez Başlığı: Lisansüstü Sanat Eğitim Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamalarının Psikanalitik ve Otoetnografik Analizi

DEMOGRAFİK SORULAR	UYGUN	UYGUN DEĞİL	ÖNERİLER
1- Kaç yaşındasınız?	X		
2- Cinsiyetiniz nedir?	X		
3- Lisans ve lisansüstü eğitimlerinizi nerede aldınız?	X		
4- Daha önce otobiyografik ifadeye dayalı, kuramsal ve uygulamalı, sanat alanı ders aldınız mı?	X		
5- Araştırma için ilettiğiniz otobiyografik sanatsal uygulamanızda kullandığınız, teknik, malzeme, yıl, ölçü vb. künye bilgilerini verir misiniz?	X		
6- Otobiyografik sanatsal uygulamanızın bir manifestosu (artist statement-sanatçı bildirisi) var mı? varsa verir misiniz?	X		
A. Psikanalitik Eleştiri			
Bağlamında Otobiyografik Sanatsal Uygulamalara İlişkin Görüşler:	UYGUN	UYGUN DEĞİL	ÖNERİLER
1- Sizi, otobiyografik sanatsal uygulama ortaya koymaya iten nedenler nelerdir?	X		
2- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda benlik aktarımı ve kişisel geçmişe (özel tarihe) yönelme konusundaki düşüncelerinizi açıklar mısınız?	X		
3- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, geçmişin ve benliğin kaynak	X		

olarak alınmasının sanatsal yaratıcılığınıza etkileri üzerine görüşlerinizi açıklar mısınız?			
4- Otobiyografik sanatsal uygulamanızı biçim ve mekan algısını öznel tavır açısından açıklar mısınız?	X		
5- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda belgeleyici (geçmişin kaydedilmesi) bir unsur bulunmakta mıdır? Açıklayınız	X		
6- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda bilinçdışına ait olduğunu düşündüğünüz, nedensiz beliren bir olgu var mı? Açıklayınız	X		
7- Otobiyografik sanatsal uygulamanızdaki sanatsal motivasyon ve yaratma sürecinize ilişkin görüşlerinizi açıklar mısınız? (Anahtar Kelimeler: yaratma dürtüsü, yaratma cesareti, motivler (güdüler), içtepiler (soyutlama, özdeşleyim), değerler, amaçlar, arzu ve beklentiler vb.)	X		
8- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, kişisel belleğinizin, sanatsal yaratma sürecinizde alegori ve sembollerle aktarılmasına ilişkin görüşlerinizi açıklar mısınız?	X		
9- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda bedensel (bedenin psikolojik algısına ilişkin) bir sorgulama var mı?	X		
10- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda anılarınızı sanatsal yaratınıza aktarırken aktarmaktan kaçındığınız (direnc gösterdiğiniz) anılarınız oldu mu?	X		

11- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, içeriksel bağlamda, benlik parçalanmasına dair izler olduğunu düşünüyor musunuz? Açıklayınız.	X		
12- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda travmatik deneyimlerinizin ya da kişisel anılarınızın öne çıktığını düşünüyor musunuz?	X		
13- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda bir ebeveyn otoritesine ilişkin bir durumun aktarımı var mıdır?	X		
14- Otobiyografik sanatsal uygulamanız aracılığıyla izleyicinin de sizinle ruhsal bir birleşme yaşadığını düşünüyor musunuz?	X		
15- Otobiyografik sanatsal üretiminizde, öz-yaşamınıza dair özellikle hangi dönem anılarınızın öne çıktığını düşünüyorsunuz?	X		
16- Sanatsal yaratma sürecinizde otobiyografinize yöneldiğinizde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma (perserasyon) yaşadığınız olur mu?	X		
17- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kişisel mitoslara dair metaforik bir kullanım var mı? Açıklayınız.	X		
18- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, anı belleğinize ya da benliğinize dair verileri, izleyiciye doğrudan sunmayı mı, yoksa dolaylı olarak vermeyi mi tercih edersiniz? Nedenini açıklayınız.	X		
19- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda günlük yaşam pratiklerinizi yansıtırma durumu bulunmakta mıdır? Açıklayınız.	X		

20- Otobiyografik sanatsal uygulamanızı oluşturma ve biçimlendirme aşamasında yer alan psşik olgulara ilişkin sizin de belirtmek istedikleriniz varsa açıkla mısınız?	A		

B. Otobiyografik Sanatsal Uygulamanın Oto-etnografik Bağlamına, Kültürel Etkileşime ve Toplumsal Eleştiriye İlişkin Görüşler	<u>UYGUN</u>	<u>UYGUN DEĞİL</u>	<u>ÖNERİLER</u>
1- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel anıların etkileri var mı?	A		
2- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal bir eleştiri bulunmakta mıdır? Açıklayınız.	A		
3- Otobiyografik sanatsal uygulamanızı Doğu ve Batı Estetik tavırları açısından değerlendiriniz.	A		
4- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme var mı?	A		
5- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal işleyiş, değer ve normlara ilişkin bir eleştiri ya da gönderme var mı? Açıklayınız.	A		
6- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama var mı? Açıklayınız.			
7- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri var mı? Açıklayınız.	A		
8- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşim var mı?	A		

9- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri var mı? Bunun otobiyografik sanatsal uygulamanızda yer almasının nedenini açıklayınız.	X		
10- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu var mı? Açıklayınız. (Anahtar Kelimeler: Savaş, salgın, katliam, toplumsal olay vb.)	X		
11- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda çalışmanızın kültürel-toplumsal yönüne ilişkin eklemek istedikleriniz var mı?	X		

C. Otobiyografik Sanatsal Uygulamada Kimlik, Kültürel Kimliğe Dair İzlere ve Kültürel Aktarımına İlişkin Görüşler	<u>UYGUN</u>	<u>UYGUN DEĞİL</u>	<u>ÖNERİLER</u>
1- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel kimlik ya da kültürel sembol aktarımı var mı?	X		
2- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda içerisinde yaşadığınız kültür ve kültürel kimliğe dair içselleştirdiğiniz bir durum, bir olgu ya da sorgulama var mı? Açıklayınız	X		
3- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal cinsiyete ya da toplumsal kimlik olgularına ilişkin eleştiri var mı?	X		
4- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel-etnik köken konusuna ilişkin bir sorgulama var mı?	X		
5- Otobiyografik sanatsal uygulamada, sanatsal kişilik ve kişisel kimliğin mitoslarının, sosyal ya da kültürel dışsal faktörlerle şekillenerek oluşması konusunda fikirlerinizi açıklar mısınız?	X		

6- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kolektif bilinçdışı aktarımı ve unsurları var mı?	X		
7- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda ulusal ve evrensel kimliğiniz konusunda açık bir sorgulama var mı? Açıklayınız.	X		
8- Günlük yaşamda kişisel benliğiniz ve sosyal benliğiniz arasında fark olduğunu düşünüyor musunuz? Açıklayınız.	X		
9- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergeler kullanıldı mı?	X		

26.05/2022 tarihinde tarafıma sunulan ve görüşme formunda yer alacak soru örneklerinin kapsam ve geçerliliği bakımından konuya uygun olup olmadığı tarafımdan incelenmiş olup, aşağıdaki karar verilmiştir.



Görüşme soruları uygundur.



Görüşme soruları uygun değildir.

Ad Soyad
Doç. Dr. Bahar SOĞUKKUYU

İmza

**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ DOKTORA
PROGRAMI UYGULAMA SORULARI UZMAN GÖRÜŞ FORMU**

Sayın, Doç. Dr. Cansu ÇELEBİ EROL

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Doktora Programı kapsamında Prof. Dr. Cemile Arzu AYTEKİN danışmanlığında yürütülmekte olan Aşkın BAHADIR'a ait "Lisansüstü Sanat Eğitim Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamalarının Psikanalitik ve Otoetnografik Analizi" başlıklı tez çalışmasında amaç; çağdaş sanatta, otobiyografik anı, kişisel belleğin ifade aracı olarak kullanıldığı eserleri saptamak, otoetnografik ve psikanalitik çerçevede kuramsal incelemeler sonucu elde edilen veriler ışığında, tespit edilen eserlerin ve öğrenci uygulamalarının analizlerini yapmaktır. Ayrıca bu şekilde, seçilen eserleri ortaya koyan sanatçıları, yaratma süreçlerindeki otobiyografik olguları, psikolojik ve kültürel etkiler açısından ortaya koymak ve de buradan ulaşılabilecek sonuçlarla, lisansüstü sanat eğitimi veren kurumlarda çağdaş sanatın otobiyografik ifade olanaklarının kullanıldığı sanat uygulamaları üstünde de psikanalitik ve otoetnografik analiz yapmak, otobiyografik ifade olanaklarına dayalı sanat uygulamalarının psikanalitik ve otoetnografik açıdan etkilerine ilişkin öğrenci görüşlerini saptamak amaçlanmaktadır.

Araştırmadan elde edilecek veriler başka bir amaçla kullanılmayacak ve katılımcı kimliklerinin gizliliği korunacaktır. Bu verilere, araştırmacı dışında herhangi bir kimsenin erişimi mümkün değildir. Görüşmeler kayıt altına alınacak, böylelikle herhangi bir bilgi atlanmamış olacaktır. Aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır. Araştırma verileri Google Meets' den, yapılandırılmış görüşme soruları ile toplanacaktır.

Araştırma amaçlarına yönelik verilerin elde edilmesine hizmet edileceği düşünülen açık ve kapalı uçlu soruları içeren görüşme formu ekte verilmiştir. Sizden istediğim görüşme soruları hakkında UZMAN GÖRÜŞÜNÜZÜ bildirirsenizdir. Lütfen, formda yer alan soruları, araştırmanın amacını dikkate alarak değerlendiriniz ve değerlendirmenizi "Uzman Görüşü" bölümünde belirtiniz.

Araştırmaya sağlayacağınız katkı için teşekkür ederim.

Doktora Programı Öğrencisi
Aşkın BAHADIR

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Resim-İş Öğretmenliği Doktora Programı

Tez Başlığı: Lisansüstü Sanat Eğitim Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamalarının Psikanalitik ve Otoetnografik Analizi

DEMOGRAFİK SORULAR	UYGUN	UYGUN DEĞİL	ÖNERİLER
1- Kaç yaşındasınız?	✓		
2- Cinsiyetiniz nedir?	✓		
3- Lisans ve lisansüstü eğitimlerinizi nerede aldınız?	✓		
4- Daha önce otobiyografik ifadeye dayalı, kuramsal ve uygulamalı, sanat alan dersi aldınız mı?	✓		
5- Araştırma için ilettiğiniz otobiyografik sanatsal uygulamanızda kullandığınız, teknik, malzeme, yıl, ölçü vb. künye bilgilerini verir misiniz?	✓		
6- Otobiyografik sanatsal uygulamanızın bir manifestosu (artist statement-sanatçı bildirisi) var mı? varsa verir misiniz?	✓		

A. Psikanalitik Eleştiri	UYGUN	UYGUN DEĞİL	ÖNERİLER
Bağlamında Otobiyografik Sanatsal Uygulamalara İlişkin Görüşler:			
1- Sizi, otobiyografik sanatsal uygulama ortaya koymaya iten nedenler nelerdir?	✓		
2- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda benlik aktarımı ve kişisel geçmişe (özel tarihe) yönelme konusundaki düşüncelerinizi açıklar mısınız?	✓		Benlik aktarımı ve kişisel geçmiş konularında ayrı ayrı ele alınabilir.
3- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, geçmişin ve benliğin kaynak	✓		

olarak alınmasının sanatsal yaratıcılığınıza etkileri üzerine görüşlerinizi açıklar mısınız?			
4- Otobiyografik sanatsal uygulamanızı biçim ve mekan algısını öznel tavır açısından açıklar mısınız?	✓		
5- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda belgeleyici (geçmişin kaydedilmesi) bir unsur bulunmakta mıdır? Açıklayınız	✓		
6- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda bilinçdışına ait olduğunu düşündüğünüz, nedensiz beliren bir olgu var mı? Açıklayınız	✓		
7- Otobiyografik sanatsal uygulamanızdaki sanatsal motivasyon ve yaratma sürecinize ilişkin görüşlerinizi açıklar mısınız? (Anahtar Kelimeler: yaratma dürtüsü, yaratma cesareti, motivler (güdüler), içtepeler (soyutlama, özdeşleşim), değerler, amaçlar, arzu ve beklentiler vb.)	✓		
8- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, kişisel belleğinizin, sanatsal yaratma sürecinizde alegori ve sembollerle aktarılmasına ilişkin görüşlerinizi açıklar mısınız?	✓		
9- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda bedensel (bedenin psikolojik algısına ilişkin) bir sorgulama var mı?	✓		
10- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda anılarınızı sanatsal yaratınıza aktarırken aktarmaktan kaçındığınız (direnc gösterdiğiniz) anılarınız oldu mu?	✓		

11- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, içeriksel bağlamda, benlik parçalanmasına dair izler olduğunu düşünüyor musunuz? Açıklayınız.	✓		
12- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda travmatik deneyimlerinizin ya da kişisel anılarınızın öne çıktığını düşünüyor musunuz?	✓		Travmatik deneyimler olumsuz, kişisel anıların da, işbirliği içinde maddelerde benlik
13- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda bir ebeveyn otoritesine ilişkin bir durumun aktarımı var mıdır?	✓		
14- Otobiyografik sanatsal uygulamanız aracılığıyla izleyicinin de sizinle ruhsal bir birleşme yaşadığını düşünüyor musunuz?	✓		
15- Otobiyografik sanatsal üretiminizde, öz-yaşamınıza dair özellikle hangi dönem anılarınızın öne çıktığını düşünüyorsunuz?	✓		
16- Sanatsal yaratma sürecinizde otobiyografinize yöneldiğinizde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma (perserasyon) yaşadığınız olur mu?	✓		
17- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kişisel mitoslara dair metaforik bir kullanım var mı? Açıklayınız.	✓		
18- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, anı belleğinize ya da benliğinize dair verileri, izleyiciye doğrudan sunmayı mı, yoksa dolaylı olarak vermeyi mi tercih edersiniz? Nedenini açıklayınız.	✓		
19- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda günlük yaşam pratiklerinizi yansıtırma durumu bulunmakta mıdır? Açıklayınız.	✓		

20- Otobiyografik sanatsal uygulamanızı oluşturma ve biçimlendirme aşamasında yer alan pşşik olgulara ilişkin sizin de belirtmek istedikleriniz varsa açıkla mısınız?	✓		

B. Otobiyografik Sanatsal Uygulamanın Oto-etnografik Bağlamına, Kültürel Etkileşime ve Toplumsal Eleştiriye İlişkin Görüşler	UYGUN	UYGUN DEĞİL	ÖNERİLER
1- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel anıların etkileri var mı?	✓		
2- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal bir eleştiri bulunmakta mıdır? Açıklayınız.	✓		
3- Otobiyografik sanatsal uygulamanızı Doğu ve Batı Estetik tavırları açısından değerlendiriniz.	✓		
4- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme var mı?	✓		
5- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal işleyiş, değer ve normlara ilişkin bir eleştiri ya da gönderme var mı? Açıklayınız.	✓		
6- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama var mı? Açıklayınız.	✓		
7- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri var mı? Açıklayınız.			
8- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşim var mı?	✓		

9- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri var mı? Bunun otobiyografik sanatsal uygulamanızda yer almasının nedenini açıklayınız.	✓		
10- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu var mı? Açıklayınız. (Anahtar Kelimeler: Savaş, salgın, katliam, toplumsal olay vb.)	✓		
11- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda çalışmanızın kültürel-toplumsal yönüne ilişkin eklemek istedikleriniz var mı?	✓		

C. Otobiyografik Sanatsal Uygulamada Kimlik, Kültürel Kimliğe Dair İzlere ve Kültürel Aktarımına İlişkin Görüşler	<u>UYGUN</u>	<u>UYGUN DEĞİL</u>	<u>ÖNERİLER</u>
1- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel kimlik ya da kültürel sembol aktarımı var mı?	✓		
2- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda içerisinde yaşadığınız kültür ve kültürel kimliğe dair içselleştirdiğiniz bir durum, bir olgu ya da sorgulama var mı? Açıklayınız	✓		
3- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal cinsiyete ya da toplumsal kimlik olgularına ilişkin eleştiri var mı?	✓		
4- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel-etnik köken konusuna ilişkin bir sorgulama var mı?	✓		
5- Otobiyografik sanatsal uygulamada, sanatsal kişilik ve kişisel kimliğin mitoslarının, sosyal ya da kültürel dışsal faktörlerle şekillenerek oluşması konusunda fikirlerinizi açıklar mısınız?	✓		

6- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kolektif bilinçdişi aktarımı ve unsurları var mı?	✓		
7- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda ulusal ve evrensel kimliğiniz konusunda açık bir sorgulama var mı? Açıklayınız.	✓		
8- Günlük yaşamda kişisel benliğiniz ve sosyal benliğiniz arasında fark olduğunu düşünüyor musunuz? Açıklayınız.	✓		
9- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergeler kullanıldı mı?	✓		

25.07.2022 tarihinde tarafıma sunulan ve görüşme formunda yer alacak soru örneklerinin kapsamı ve geçerliliği bakımından konuya uygun olup olmadığı tarafımdan incelenmiş olup, aşağıdaki karar verilmiştir.



Görüşme soruları uygundur.



Görüşme soruları uygun değildir.

Ad Soyad
Doç. Dr. Cansu ÇELEBİ EROL

İmza

(İmza)

**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ DOKTORA
PROGRAMI UYGULAMA SORULARI UZMAN GÖRÜŞ FORMU**

Sayın Doç. Dr. Sibel ALMULIK İŞMAN

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Doktora Programı kapsamında Prof. Dr. Cemile Arzu AYTIKIN danışmanlığında yürütülmekte olan Aşkın BAHADIR'a ait "Lisansüstü Sanat Eğitim Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamalarının Psikanalitik ve Otoetnografik Analizi" başlıklı tez çalışmasında amaç; çağdaş sanatta, otobiyografik anı, kişisel belleğin ifade aracı olarak kullanıldığı eserleri saptamak, otoetnografik ve psikanalitik çerçevede kuramsal incelemeler sonucu elde edilen veriler ışığında, tespit edilen eserlerin ve öğrenci uygulamalarının analizlerini yapmaktır. Ayrıca bu şekilde, seçilen eserleri ortaya koyan sanatçıları, yaratma süreçlerindeki otobiyografik olguları, psikolojik ve kültürel etkiler açısından ortaya koymak ve de buradan ulaşılabilecek sonuçlarla, lisansüstü sanat eğitimi veren kurumlarda çağdaş sanatın otobiyografik ifade olanaklarının kullanıldığı sanat uygulamaları üstünde de psikanalitik ve otoetnografik analiz yapmak, otobiyografik ifade olanaklarına dayalı sanat uygulamalarının psikanalitik ve otoetnografik açıdan etkilerine ilişkin öğrenci görüşlerini saptamak amaçlanmaktadır.

Araştırmadan elde edilecek veriler başka bir amaçla kullanılmayacak ve katılımcı kimliklerinin gizliliği korunacaktır. Bu verilere, araştırmacı dışında herhangi bir kimsenin erişimi mümkün değildir. Görüşmeler kayıt altına alınacak, böylelikle herhangi bir bilgi atlanmamış olacaktır. Aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır. Araştırma verileri "Google Meets" den, yapılandırılmış görüşme soruları ile toplanacaktır.

Araştırma amaçlarına yönelik verilerin elde edilmesine hizmet edileceği düşünülen açık ve kapalı uçlu soruları içeren görüşme formu ekte verilmiştir. Sizden istediğim görüşme soruları hakkında UZMAN GÖRÜŞÜNÜZÜ bildiriyorsunuzdur. Lütfen, formda yer alan soruları, araştırmanın amacını dikkate alarak değerlendiriniz ve değerlendirmenizi "Uzman Görüşü" bölümünde belirtiniz. Araştırmaya sağlayacağımız katkı için teşekkür ederim.

Doktora Programı Öğrencisi

Aşkın BAHADIR

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Resim-İş Öğretmenliği Doktora Programı

Tez Başlığı: Lisansüstü Sanat Eğitim Programlarında Otobiyografik İfade Olmakla Birlikte
Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamalarının Psikanalitik ve Otoetnografik Analizi

DEMOGRAFİK SORULAR	UYGUN	UYGUN DEĞİL	ÖNERİLER
1- Kaç yaşındasınız?	*		
2- Cinsiyetiniz nedir?	*		
3- Lisans ve lisansüstü eğitimlerinizi nerede aldınız?	*		
4- Daha önce otobiyografik ifadeye dayalı, kuramsal ve uygulamalı, sanat alanı dersi aldınız mı?	*		
5- Araştırma için ilettiğiniz otobiyografik sanatsal uygulamanızda kullandığınız teknik, malzeme, yıl, ölçü vb. künye bilgilerini verir misiniz?	*		
6- Otobiyografik sanatsal uygulamanızın bir manifestosu (artist statement-sanatçı bildirisi) var mı? varsa verir misiniz?	*		

A. Psikanalitik Eleştiri	UYGUN	UYGUN DEĞİL	ÖNERİLER
Bağlamında Otobiyografik Sanatsal Uygulamalara İlişkin Görüşler:			
1- Sizi, otobiyografik sanatsal uygulama ortaya koymaya iten nedenler nelerdir?	*		
2- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda benlik aktarımı ve kişisel geçmişe (öznel tarihe) yönelme konusundaki düşüncelerinizi açıklar mısınız?	*		
3- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, geçmişin ve benliğin kaynak	*		

	olarak alınmasının sanatsal yaratıcılığınıza etkileri üzerine görüşlerinizi açıklar mısınız?		
4-	Otobiyografik sanatsal uygulamanızı biçim ve mekan algısını öznel tavrı açısından açıklar mısınız?	*	
5-	Otobiyografik sanatsal uygulamanızda belgeleyici (geçmişin kaydedilmesi) bir unsur bulunmakta mıdır? Açıklayınız	*	
6-	Otobiyografik sanatsal uygulamanızda bilinçdışına ait olduğunu düşündüğünüz, nedensiz beliren bir olgu var mı? Açıklayınız	*	
7-	Otobiyografik sanatsal uygulamanızdaki sanatsal motivasyon ve yaratma sürecinize ilişkin görüşlerinizi açıklar mısınız? (Anahtar Kelimeler: yaratma dürtüsü, yaratma cesareti, motifler (güdüler), içtepeler (soyutlama, özdeşleşim), değerler, amaçlar, arzu ve beklentiler vb.)	*	
8-	Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, kişisel belleğinizin, sanatsal yaratma sürecinizde alegori ve sembollerle aktarılmasına ilişkin görüşlerinizi açıklar mısınız?	*	
9-	Otobiyografik sanatsal uygulamanızda bedensel (bedenin psikolojik algısına ilişkin) bir sorgulama var mı?	*	
10-	Otobiyografik sanatsal uygulamanızda anılarınızı sanatsal yaratınıza aktarırken aktarmaktan kaçındığınız (dirence gösterdiğiniz) anılarınız oldu mu?	*	

11-	Otobiyografik	sanatsal	*
	uygulamanızda, içeriksel bağlamda, benlik parçalanmasına dair izler olduğunu düşünüyor musunuz? Açıklayınız.		
12-	Otobiyografik	sanatsal	*
	uygulamanızda travmatik deneyimlerinizin ya da kişisel anılarınızın öne çıktığını düşünüyor musunuz?		
13-	Otobiyografik	sanatsal	*
	uygulamanızda bir ebeveyn otoritesine ilişkin bir durumun aktarımı var mıdır?		
14-	Otobiyografik	sanatsal	*
	uygulamanızda izleyicinin de sizinle ruhsal bir birleşme yaşadığını düşünüyor musunuz?		
15-	Otobiyografik	sanatsal	*
	üretim sürecinizde, öz-yaşamınıza dair özellikle hangi dönem anılarınızın öne çıktığını düşünüyorsunuz?		
16-	Sanatsal	yaratma sürecinizde	*
	otobiyografinize yöneldiğinizde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma (perserasyon) yaşadığınız olur mu?		
17-	Otobiyografik	sanatsal	*
	uygulamanızda kişisel mitoslara dair metaforik bir kullanım var mı? Açıklayınız.		
18-	Otobiyografik	sanatsal	*
	uygulamanızda, anı belleğinize ya da benliğinize dair verileri, izleyiciye doğrudan sunmayı mı, yoksa dolaylı olarak vermeyi mi tercih edersiniz? Nedenini açıklayınız.		
19-	Otobiyografik	sanatsal	*
	uygulamanızda günlük yaşam pratiklerinizi yansıtır mı? Durumu bulunmakta mıdır? Açıklayınız.		

20- Otobiyografik sanatsal uygulamanızı oluşturma ve biçimlendirme aşamasında yer alan psikolojik olgulara ilişkin sizin de belirtmek istedikleriniz varsa açıklayınız?	*		
B. Otobiyografik Sanatsal Uygulamanın Oto-etnografik Bağlamına, Kültürel Etkileşime ve Toplumsal Eleştiriye İlişkin Görüşler	UYGUN	UYGUN DEĞİL	ÖNERİLER
1- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel anıların etkileri var mı?	*		
2- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal bir eleştiri bulunmakta mıdır? Açıklayınız.	*		
3- Otobiyografik sanatsal uygulamanızı Doğu ve Batı Estetik tavırları açısından değerlendiriniz.	*		
4- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme var mı?	*		
5- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal işleyiş, değer ve normlara ilişkin bir eleştiri ya da gönderme var mı? Açıklayınız.	*		
6- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama var mı? Açıklayınız.	*		
7- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri var mı? Açıklayınız.	*		
8- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşim var mı?	*		

9- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri var mı? Bunun otobiyografik sanatsal uygulamanızda yer almasının nedenini açıklayınız.	*			
10- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu var mı? Açıklayınız. (Anahtar Kelimeler: Savaş, salgın, katliam, toplumsal olay vb.)	*			
11- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda çalışmanızın kültürel-toplumsal yönüne ilişkin eklemek istedikleriniz var mı?	*			
C. Otobiyografik Sanatsal Uygulamada Kimlik, Kültürel Kimliğe Dair İzlere ve Kültürel Aktarımına İlişkin Görüşler		UYGUN	UYGUN DEĞİL	ÖNERİLER
1- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel kimlik ya da kültürel sembol aktarımı var mı?	*			
2- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda içerisinde yaşadığımız kültür ve kültürel kimliğe dair işselleştirdiğimiz bir durum, bir olgu ya da sorgulama var mı? Açıklayınız	*			
3- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal cinsiyete ya da toplumsal kimlik olgularına ilişkin eleştiri var mı?	*			
4- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel-etnik köken konusuna ilişkin bir sorgulama var mı?	*			
5- Otobiyografik sanatsal uygulamada, sanatsal kişilik ve kişisel kimliğin mitoslarının, sosyal ya da kültürel dışsal faktörlerle şekillenerek oluşması konusunda fikirlerinizi açıklar mısınız?	*			

6-	Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kolektif bilinçdışı aktarımı ve unsurları var mı?	*
7-	Otobiyografik sanatsal uygulamanızda ulusal ve evrensel kimliğiniz konusunda açık bir sorgulama var mı? Açıklayınız.	*
8-	Günlük yaşamda kişisel benliğiniz ve sosyal benliğiniz arasında fark olduğunu düşünüyor musunuz? Açıklayınız.	*
9-	Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergeler kullandınız mı?	*

26/05/2022 tarihinde tarafıma sunulan ve görüşme formunda yer alacak soru örneklerinin kapsamı ve geçerliliği bakımından konuya uygun olup olmadığı tarafımdan incelenmiş olup, aşağıdaki karar verilmiştir.

☒ Görüşme soruları uygundur.

☐ Görüşme soruları uygun değildir.

Ad Soyad
Doç. Dr. Sibel ALMELİK İŞMAN.

İmza

GÖNÜLLÜ KATILIMCI ONAM FORMU

Aşkın BAHADIR tarafından yürütülen “Lisansüstü Sanat Eğitim Programlarında Otobiyografik İfade Olanaklarına Dayalı Çağdaş Sanat Uygulamalarının Psikanalitik ve Otoetnografik Analizi” başlıklı araştırmaya davet edilmiş bulunuyorsunuz. Bu araştırmaya katılıp katılmama kararını vermeden önce, araştırmanın neden ve nasıl yapılacağını bilmeniz gerekmektedir. Bu nedenle bu formun okunup anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Eğer anlayamadığınız ve sizin için açık olmayan şeyler varsa, ya da daha fazla bilgi isterseniz sorabilirsiniz. Bu çalışmaya katılmak tamamen gönüllülük esasına dayanmaktadır. Çalışmaya katılmama veya katıldıktan sonra herhangi bir anda çalışmadan çıkma hakkında sahipsiniz. Çalışmayı yanıtlamaz, araştırmaya katılım için onam verdiğiniz biçiminde yorumlanacaktır. Size verilen formlardaki soruları yanıtlarken kimsenin baskısı veya telkini altında olmayın. Bu formlardan elde edilecek bilgiler tamamen araştırma amacı ile kullanılacaktır.

Araştırmayla İlgili Bilgiler:

a. Araştırmanın Amacı: çağdaş sanatta, otobiyografik anı, kişisel belleğin ve benliğin ifade aracı olarak kullanıldığı eserleri saptamak, otoetnografik ve psikanalitik çerçevede kuramsal incelemeler sonucu elde edilen veriler ışığında, tespit edilen eserlerin ve öğrenci uygulamalarının analizlerini yapmaktır. Ayrıca bu şekilde, seçilen eserleri ortaya koyan sanatçıları, yaratma süreçlerindeki otobiyografik olguları, psikolojik ve kültürel etkiler açısından ortaya koymak ve de buradan ulaşılabilecek sonuçlarla, lisansüstü sanat eğitimi veren kurumlarda çağdaş sanatın otobiyografik ifade olanaklarının kullanıldığı sanat uygulamaları üstünde de psikanalitik ve otoetnografik analiz yapmak, otobiyografik ifade olanaklarına dayalı sanat uygulamalarının psikanalitik ve otoetnografik açıdan etkilerine ilişkin öğrenci görüşlerini saptamak amaçlanmaktadır.

- b. Araştırmanın Nedeni: ☐ Bilimsel araştırma ☒ Tez çalışması
- c. Araştırmanın Öngörülen Süresi: 30 gün
- d. Araştırmaya Katılması Beklenen Katılımcı/Gönüllü Sayısı: 8
- e. Araştırmanın Yapılacağı Yer(ler): Google meets

Çalışmaya Katılım Onayı:

“Yukarıda yer alan ve araştırmadan önce gönüllüye / katılımcıya verilmesi gereken bilgileri gösteren Aydınlatılmış Onam Formu adlı metni kendi anadilimde okudum ya da bana okunmasını sağladım. Bu bilgilerin içeriği ve anlamı, yazılı ve sözlü olarak açıklandı. Aklıma gelen bütün soruları sorma olanağı tanındı ve sorularıma doyurucu cevaplar aldım. Çalışmaya katılmadığım ya da katıldıktan sonra çekildiğim durumda, hiçbir yasal hakkımdan vazgeçmiş olmayacağım. Bu koşullarla, söz konusu araştırmaya hiçbir baskı ve zorlama olmaksızın gönüllü olarak katılmayı kabul ediyorum. Bu metnin imzalı bir kopyasını aldım.”

Katılımcının (Kendi el yazısı ile)

Adı-Soyadı:

İmzası:

(Varsa) Velayet veya Vesayet Altında Bulunanlar İçin:

Veli veya Vasisinin (kendi el yazısı ile)

Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu

Demografik Sorular

- 1- Kaç yaşındasınız?
- 2- Cinsiyetiniz nedir?
- 3- Lisans ve lisansüstü eğitimlerinizi nerede aldınız?
- 4- Daha önce otobiyografik ifadeye dayalı, kuramsal ve uygulamalı, sanat alan dersi aldınız mı?
- 5- Araştırma için ilettiğiniz otobiyografik sanatsal uygulamanızda kullandığınız, teknik, malzeme, yıl, ölçü vb. künye bilgilerini verir misiniz?
- 6- Otobiyografik sanatsal uygulamanızın bir manifestosu (artist statement-sanatçı bildirisi) var mı? varsa verir misiniz?

A. Psikanalitik Eleştiri Bağlamında Otobiyografik Sanatsal Uygulamalara İlişkin Görüşler:

- 1- Sizi, otobiyografik sanatsal uygulama ortaya koymaya iten nedenler nelerdir?
- 2- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda benlik aktarımında kişisel geçmişe (özel tarihe) yönelme konusundaki düşüncelerinizi açıklar mısınız?
- 3- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, geçmişin ve benliğin kaynak olarak alınmasının sanatsal yaratıcılığınıza etkileri üzerine görüşlerinizi açıklar mısınız?
- 4- Otobiyografik sanatsal uygulamanızı biçim ve mekan algısını özel tavır açısından açıklar mısınız?

- 5- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda belgeleyici (geçmişin kaydedilmesi) bir unsur bulunmakta mıdır? Açıklayınız
- 6- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda bilinçdışına ait olduğunu düşündüğünüz, nedensiz beliren bir olgu var mı? Açıklayınız
- 7- Otobiyografik sanatsal uygulamanızdaki sanat motivasyonu ve sanatsal yaratma sürecinize ilişkin görüşlerinizi açıklayınız? (**Anahtar Kelimeler:** yaratma dürtüsü, yaratma cesareti, motivler (güdüler), içtepeler (soyutlama, özdeşleşim), değerler, amaçlar, arzu ve beklentiler vb.)
- 8- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, kişisel belleğinizin, sanatsal yaratma sürecinizde alegori ve sembollerle aktarılmasına ilişkin görüşlerinizi açıklayınız?
- 9- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda bedensel (bedenin psikolojik algısına ilişkin) bir sorgulama var mı?
- 10- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda anılarınızı sanatsal yaratınıza aktarırken aktarmaktan kaçındığınız (direnc gösterdiğiniz) anılarınız oldu mu?
- 11- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, içeriksel bağlamda, benlik parçalanmasına dair izler olduğunu düşünüyor musunuz? Açıklayınız.
- 12- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda travmatik deneyimlerinizin öne çıktığını düşünüyor musunuz?
- 13- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kişisel anılarınıza ilişkin unsurlar bulunmakta mıdır?
- 14- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda bir ebeveyn otoritesine ilişkin bir durumun aktarımı var mıdır?

- 15- Otobiyografik sanatsal uygulamanız aracılığıyla izleyicinin de sizinle ruhsal bir birleşme yaşadığını düşünüyor musunuz?
- 16- Otobiyografik sanatsal üretiminizde, öz-yaşamınıza dair özellikle hangi dönem anılarınızın öne çıktığını düşünüyorsunuz?
- 17- Sanatsal yaratma sürecinizde otobiyografinize yöneldiğinizde, bir düşünceye ya da nesneye saplanıp kalma (perserasyon) yaşadığınız olur mu?
- 18- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kişisel mitoslara dair metaforik bir kullanım var mı? Açıklayınız.
- 19- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, anı belleğinize ya da benliğinize dair verileri, izleyiciye doğrudan sunmayı mı, yoksa dolaylı olarak vermeyi mi tercih edersiniz? Nedenini açıklayınız.
- 20- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda günlük yaşam pratiklerinizi yansıtmaya durumu bulunmakta mıdır? Açıklayınız.
- 21- Otobiyografik sanatsal uygulamanızı oluşturma ve biçimlendirme aşamasında yer alan pşşik olgulara ilişkin sizin de belirtmek istedikleriniz varsa açıklar mısınız?

B. Otobiyografik Sanatsal Uygulamanın Oto-etnografik Bağlamına, Kültürel Etkileşime ve Toplumsal Eleştiriye İlişkin Görüşler

- 1- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel anıların etkileri var mı?
- 2- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal bir eleştiri bulunmakta mıdır? Açıklayınız.

3- Otobiyografik sanatsal uygulamanızı Doğu ve Batı Estetik tavırları açısından değerlendiriniz.

4- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel bir nesne kullanımı ya da kültürel bir nesneye gönderme var mı?

5- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal işleyiş, değer ve normlara ilişkin bir eleştiri ya da gönderme var mı? Açıklayınız.

6- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, ötekileştirmeye ilişkin bir sorgulama var mı? Açıklayınız.

7- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda dilsel/söylemsel açıdan toplumsal bir eleştiri var mı? Açıklayınız.

8- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürlerarası bir karşılaştırma ve etkileşim var mı?

9- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda tarihsel bir olaya gönderme, sorgulama ya da eleştiri var mı? Bunun otobiyografik sanatsal uygulamanızda yer almasının nedenini açıklayınız.

10- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal bir travmadan kaynaklanan bir olgu var mı? Açıklayınız. (Anahtar Kelimeler: Savaş, salgın, doğal afet, katliam, soykırım, toplumsal olay, göç vb.)

11- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda çalışmanızın kültürel-toplumsal yönüne ilişkin eklemek istedikleriniz var mı?

C. Otobiyografik Sanatsal Uygulamada Kimlik, Kültürel Kimliğe Dair İzlere ve Kültürel Aktarımına İlişkin Görüşler

1- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel kimlik ya da kültürel sembol aktarımı var mı?

- 2- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda içerisinde yaşadığınız kültür ve kültürel kimliğe dair içselleştirdiğiniz bir durum, bir olgu ya da sorgulama var mı? Açıklayınız
- 3- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda toplumsal cinsiyete ya da toplumsal kimlik olgularına ilişkin eleştiri var mı?
- 4- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kültürel-etnik köken konusuna ilişkin bir sorgulama var mı?
- 5- Otobiyografik sanatsal uygulamada, sanatsal kişilik ve kişisel kimliğin mitoslarının, sosyal ya da kültürel dışsal faktörlerle şekillenerek oluşması konusunda fikirlerinizi açıklar mısınız?
- 6- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda kolektif bilinçdışı aktarımı ve unsurları var mı?
- 7- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda ulusal ve evrensel kimliğiniz konusunda açık bir sorgulama var mı? Açıklayınız.
- 8- Günlük yaşamda kişisel benliğiniz ve sosyal benliğiniz arasında fark olduğunu düşünüyor musunuz? Açıklayınız.
- 9- Otobiyografik sanatsal uygulamanızda, kültürel bir kimlik göstergesi olarak yazı ya da dilsel göstergeler kullanıldı mı?

