SANATÇININ KENDİLİĞİ
VE YARATICI ETKİNLİĞİNE
TRAVMA ÜZERİNDEN BİR BAKIŞ

Sanatta Yeterlik Tezi

Yeliz CANTEKİN

Eskişehir 2020

SANATÇININ KENDİLİĞİ VE YARATICI ETKİNLİĞİNE TRAVMA ÜZERİNDEN BİR BAKIŞ

Yeliz CANTEKİN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Rahmi ATALAY

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz 2020

ÖZET

SANATÇININ KENDİLİĞİ VE YARATICI ETKİNLİĞİNE TRAVMA ÜZERİNDEN BİR BAKIŞ

Yeliz CANTEKİN
Heykel Anasanat Dalı
Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Temmuz 2020
Danışman: Prof. Rahmi ATALAY

Sanat her ne açıdan ele alınacak olursa olsun insansız bir düşünme geliştirmek mümkün değildir. Duyu, duygu ve aklını kullanan insan, sanat vasıtasıyla öznel gerçekliklerini ifade eder. Bu öznel gerçekliklerin ifade edilişi '*Ben*' kavramının tanrısal bir düzenin içinden ayrışıp özerkliğini kazandığı, insanın insanlığa yüzünü dönmesiyle mümkün olabilmiştir. Özne artık '*kendilik*'i üzerinde çalışmalı ve geliştirdiği bireysel yöntemlerle yaşamını anlamlı kılmakla sorumludur. Bireyin bakışını ve eylemini kendisine çevirmesi anlamına gelen kendilik kaygısı, kişinin kendini tamamlama ya da biçimlendirme amacı taşıyan etkinlikler bütünüdür.

Sanat eseri nesnel özelliklerinin yanı sıra, sanatçının ruhsal süreç ve etkinliklerinin sonucunda şekillenen içe alınmış nesnelerden oluşturulur. Dış dünya ile olan ilişkide yaşanılan travmatik olaylar iç dünyadaki yaşantıları etkiler. İçsel durum ve hayal gücünden beslenen yaratıcılık, dış dünya nesneleri ile iç dünyayı sembolize eder. Bu çalışmada sanatçının yaşadığı travmatik olayların, sanatsal üretimi aracılığıyla nasıl ve neden görünür kılındığı verilen sanatçı örnekleriyle de desteklenerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Kendilik, Kendini gerçekleştirme, Kendilik nesnesi, Sanat, Travma.

ABSTRACT

Yeliz CANTEKİN

Sculpture Department

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, July 2020

Advisor: Prof. Rahmi ATALAY

EXAMINING ARTIST'S SELF AND CREATIVE PROCESS FROM THE TRAUMA PERSPECTIVE

No matter which perspective you take, it is impossible to develop a consideration of art without humans. A person using their senses, motions and mind, expresses their subjective reality. Expression of the aforementioned subjective reality, is made possible only by humanity focusing on itself, and removing the concept of "I" from the deific order, while giving it its autonomy. Henceforth, subject should work on "self", and is responsible for rendering their life meaningful through individual methods they develop. Angst of self, which means an individual focusing on their own approach and activities, encompasses that individual's every act towards attaining self-completion or self-figuration.

Aside from having practical characteristics, a work of art is also comprised of objects, which are shaped and internalized via artist's spirituality and processes. As traumatic events, which happen interacting with the world outside, also affect one's inner world. Feeding off of one's immanent nature and imagination, creativity symbolizes the objects of the outside world as well as the inner world. This study aims to explain how and why the artist's traumas are visible through his/her artistic production, while supporting this premise by offering examples of such artists.

Keywords: Self, Self-realization, Self-object, Art, Trauma.

TEŞEKKÜR

Her daim desteğini esirgemeyen danışmanım Prof. Rahmi Atalay'a teşekkürlerimi sunarım.

Hayatımdaki en güçlü kadınlara; Semra Cantekin, Filiz Cantekin, Emine Çakır ve kendimi keşfetmeme yardımcı olan Uzm. Psk. Gökçen Duymaz Sidal'a…

Tarih: 10.07.2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı"yla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

İmza

Yeliz Cantekin

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI …… i

ÖZET …….. ii

ABSTRACT …….. iii

TEŞEKKÜR …….. iv

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ ……. v

İÇİNDEKİLER ……..... vi

TABLOLAR DİZİNİ ……..... viii

GÖRSELLER DİZİNİ …….. ix

GİRİŞ …….. 1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KENDİLİK PROBLEMATİKLERİ ……... 3

1.1. Öznenin Bileşenleri …….. 3

1.2. Özne ve Nesne İkiliği Bağlamında Kendilik Oluşumu ……. 6

1.2.1. Rousseau'nun 'İtiraflar'ındaki kendiliği ……... 9

1.3. Foucault ve Freud'un Benlik Tanımlamaları …….……. 11

1. 4. Kendini Gerçekleştirme ve Kendilik Nesnesi ……..…… 14

1. 4. 1. Kendini gerçekleştirme …….…… 14

1.4.2. Kendilik nesnesi …….. 16

1.5. Sanatsal Yaratıcılığın Psikolojik Yönleri ……..……... 20

1.6. Travma ……... 26

İKİNCİ BÖLÜM

2. SANATÇI ÖZELİNDE TRAVMATİK ANLATI ÖRNEKLERİ ……... 34

2.1. Ben, Louıse Bourgeois ……...…… 35

2.2. Dikkat Silahı Var! Niki de Saint-Phalle …...…… 44

2.3. Nan Goldin ve Ailesi ……...…… 54

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KİŞİSEL UYGULAMALAR ……... 67
SONUÇ ……... 82
KAYNAKÇA …… 84
ÖZGEÇMİŞ

TABLOLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 1.1. Maslow Piramidi……...……...….. 15

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. Piet Mondrian, "Willow Grove: Impression of Light and Shadow", 35×45 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1905 …….. 30
Görsel 1.2. Piet Mondrian, "Blossoming Apple Tree", 78,5 cm x 107,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1912 …….. 30
Görsel 2.1. Louise Bourgeois, "Destruction of the Father", 1974 ……. 37
Görsel 2.2. Louise Bourgeois, "Destruction of the Father", 1974 ……. 38
Görsel 2.3. Louise Bourgeois, "Child Abuse", Artforum, 1982 ……. 39
Görsel 2.4. Louise Bourgeois, "Child Abuse", 1982 …….. 39
Görsel 2.5. Louise Bourgeois, "Child Abuse", 1982 …… 40
Görsel 2.6. Louise Bourgeois, "Child Abuse", 1982 …… 40
Görsel 2.7. Louise Bourgeois," Spider I", 304 × 1005 × 1215 mm, Bronz, 1995…….. 41
Görsel 2.8. Louise Bourgeois, "Spider", 2743 × 4572 × 3785 mm, Bronz ve Granit, 1994 …… 41
Görsel 2.9. Louise Bourgeois, "Maman", 10 x 8,9 m, Bronz, 1999 …….. 42
Görsel. 2.10. Niki de Saint Phalle, "Portrait of My Lover", Ahşap Üzerine Çeşitli Boya ve Malzemeler, 1961 ……..... 45
Görsel 2. 11. Niki de Saint Phalle 'Atış' adlı çalışması sırasında …….. 46
Görsel 2.12. Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle ve üçüncü bir kişi, Impasse Ronsin, Paris, 26 Haziran 1961……. 47
Görsel 2.13. Malibu Tepelerinde 'Atış' performansına başlamadan önce, 1962 ……... 47
Görsel 2.14. Niki de Saint Phalle, "Altar of the Dead Cat", 1962 …….. 48
Görsel 2.15. Niki de Saint Phalle, "Autel Noir et Blanc", 200 x 160 x 40 cm, 1962 48
Görsel 2.16. Niki de Saint Phalle, "Nana Noire Upside-down", 150x105x108 cm, boya yün, kumaş, 1965–1966 …….. 50
Görsel 2.17. Niki de Saint Phalle, "Black Rosy", 225x150x85cm, Kumaş, yün, boya, 1965 …..... 50
Görsel 2.18. Niki de Saint Phalle, She – A Cathedral Sergisi, 1966 ..…… 51
Görsel 2.19. "She – A Cathedral" Heykelin içinden bir görüntü, Stockholm Modern Sanat Müzesi, 1966 …….. 52
Görsel 2.20. Niki de Saint Phalle, Daddy filminden bir sahne, 1972 ……..…… 53
Görsel 2.21. Niki de Saint Phalle, Daddy filminden bir sahne, 1972 ……. 53

Görsel 2.22. Nan Goldin, “Misty and Jimmy Paulette in a Taxi”, 1991 ……..…. 56
Görsel 2.23. Nan Goldin, “Jimmy Paulette and Taboo in the Bathroom”, 1991 …..…. 56
Görsel 2.24. Nan Goldin, "Gilles and Gotscho in my Hotel Room", 1992 ……..... 57
Görsel 2.25. Nan Goldin, “Gilles in His Hospital Bed,", 1993 .....…….…. 58
Görsel 2.26. Nan Goldin, “Nan on Brian's Lap, Nan's Birthday”, 1981 .....… 59
Görsel 2.27. Nan Goldin, “Self Portrait on Top of Brian Kissing”, 1983 .....…. 60
Görsel 2.28. Nan Goldin, “1983’s Self-Portrait In Kimono With Brian”, 1983 .....….. 60
Görsel 2.29. Nan Goldin, “Brian on My Bed With Bars”, 1983 …..……. 61
Görsel 2.30. Nan Goldin, “Nan and Brian in Bed”, 1983 ……...……...… 61
Görsel 2.31. Nan Goldin, “Nan One Month After Being Battered', 1984 …….. 62
Görsel 2.32. Nan Goldin’in “Cookie Mueller Portfolio” için el yazısıyla hazırladığı açılış metni, 1989 ……...…….. 63
Görsel 2.33. Nan Goldin, “Cookie with Max at My Birthday Party”, 1977 .....…….. 64
Görsel 2.34. Nan Goldin, “Cookie Laughing”, 1985 …….…….. 64
Görsel 2.35. Nan Goldin, “Cookie with Me After I Was Beaten Up”, 1986 ……..... 65
Görsel 2.36. Nan Goldin, “Cookie and Vittorio's Wedding: the Ring”, 1986 …….…... 65
Görsel 2.37. Nan Goldin, “Cookie at Vittorio's Casket”, 1989 …….……. 66
Görsel 2.38. Nan Goldin, “Cookie in Her Casket”, 1989 ……....…… 66
Görsel 3.1. Yeliz Cantekin, “İsimsiz”, 60x29x27 cm, Ahşap, 2008 …….. 68
Görsel 3.2. Yeliz Cantekin, “Sütyen”, Metal, 2009 …..…….. 69
Görsel 3.3. Yeliz Cantekin, “İsimsiz”, 29x28x42 cm, Pişmiş Toprak, 2014 …… 70
Görsel 3.4. Yeliz Cantekin, “İsimsiz”, 12x17x39 cm, Bronz, 2013 ...…… 71
Görsel 3.5. Yeliz Cantekin, “İsimsiz”, 12x17x39 cm, Bronz, 2013 ……..…… 71
Görsel 3.6. Jean-Baptiste Regnault, Resmin Kökeni: Genç Korinthoslu Dibutades Çoban Sevgilisinin Portresini Çizerken, 1786 …… 72
Görsel 3.7. Yeliz Cantekin, “Anne ve Kızları”, 54x47x57cm, Pişmiş Toprak, Saç, 2014 ...…….. 73
Görsel 3.8. Yeliz Cantekin, “İki-iz”, 15x24x67, Polyester, 2010 ...…….. 75
Görsel 3.9. Yeliz Cantekin, “İsimsiz”, 37x45x63, Polyester, 2011 ……. 75
Görsel 3.10. Yeliz Cantekin, “Dünyanın Yükü”, Metal, 2017 …….. 76
Görsel 3.11. Yeliz Cantekin, “İsimsiz”, 30x20x66 cm, Alçı, 2020 ..…… 76
Görsel 3.12. Yeliz Cantekin, “Uyur Uyanık”, 22x17x59 cm, Metal, 2015 ..…… 78
Görsel 3.13. Yeliz Cantekin, “Pencereni Açık Tut”, 47x 32x14 cm Pişmiş Toprak,

Bakır, 2017 ……..…….. 78
Görsel 3.14. Yeliz Cantekin, “Baba”, Pişmiş Toprak. 2018 …….. 79

GİRİŞ

Birey olma durumu fiziksel eylemlerin yanı sıra psikolojik süreçleri de barındıran, insanın kendi içinde verdiği bir çeşit mücadeleler silsilesidir. Bireyin özgürleşme yolunda karşı karşıya kaldığı ihtiyaç, endişe ve suçluluk duyguları kendisiyle giriştiği ruhsal mücadelenin temellerini oluşturur. *'Ben'*i oluşturan bütünün parçaları; *'Ben'* ve *'öteki'* arasında kurulan bilinç, bireyin duygu ve düşüncelerine dayanan bütünlüğüdür. Toplumun öznesi olan birey, her dönemin kendine has kurallar, sınıflamalar, düzenlemeler ve koşullarıyla benliğin tekrar tekrar etkileşimli olarak şekillenmesine neden olur. *Kendilik* ise *(benlik) 'ben'*in bakışını ve eylemini kendisine çevirdiği, kişiye has kurulumuyla mümkün kılınabilir.

İnsanın insanlığa yüzünü dönmesiyle birlikte *'ben'*in ihtiyaçları görünür olmuş, psikoloji de bu ihtiyaçları anlamlandırma ve çözüme ulaştırma adına yöntemler geliştiren bir bilim dalı olarak çeşitli kuramlar geliştirmiştir. Bireyin bugününü etkileyen unsurları araştırma alanına dahil eden psikoloji, güçlü bir ifade gücüne sahip sanatçıyı ve ifade aracı olarak kullandığı sanat eserini de bu bağıntıyı çözümlemek adına irdeler. Bu çalışmanın anayolu sanatçının geçmişte yaşadığı travmatik hikayeleri sanatı vasıtasıyla neden ve nasıl görünür kıldığı üzerine odaklanmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde kendilik bilincinin oluşumunu mümkün kılabilmek adına gerekli olan 'ben'in kurulumu, özne ve nesne ikiliğinin tarihi ve düşünsel değişim süreci üzerinden irdelenmiştir. Bu bağlamda Jean Jacques Rousseau'nun 'İtiraflar' adlı eserinin örneklendirilmesi, sanatçının duygusal yaşamını, öz varlığının temeline oturtarak yeni bir benlik anlayışının sunumu olarak anlam kazanır. Geliştirilen bu yeni benlik anlayışı ayrıca yazınsal bir metin olmasından dolayı, travma başlığı altında psikolojide kelimelere dökülen duyguların kendini çözümlemede nasıl bir etken olduğu yaklaşımını da örnekler niteliğe sahiptir. Freud'un kurucusu olduğu Psikanalitik kuram ve buna ek, Kohut'un geliştirdiği '*kendilik psikoloji'nden* faydalanarak sanatçı ve eseri arasındaki bağıntıya yer verilmiştir. Ruhsal yaşantı ile bağlantılı olan sanat ve yaratıcılık, psikolojik literatürde farklı teorisyenlerin görüşlerine yer verilerek irdelenmiş, sanatçıyı 'hasta' ilan eden yaklaşımların dışında bir tavrın varlığı araştırılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Nan Goldin, Niki de Saint Phalle ve Louise Bourgeois'nın travmatik geçmiş yaşantıları ve yapıtları arasındaki bağ özellikle kendi söylemlerine yer verilerek sunulmuştur. Bu bölümde kişisel fikirleri de barındırabilen psikobiyografik dilden özellikle kaçınılmıştır. Belli bir akım, dönem, ideoloji ve

sınıflama yapmaksızın odakta sadece insan olması amaçlanmıştır. Vurgulanmak istenen; seçilmiş olan sanatçıların ortak noktalarının travmatik yaşantılarının sanat aracılığıyla nasıl bir öz imaj, öz kavram, özgüven, kendini kabul etme, kendini keşfetme, kendini ortaya koyma, kendini gerçekleştirme, kendini tatmin etme ve kendini başarma örnekleri olduklarıdır.

Çalışmanın son bölümünde, buraya kadar değinilen kavramlarla bağıntılı olarak şekillenen uygulamaların plastik arayışları ve bu sürecin travmatik geçmiş ile olan bağının görünür kılınması hedeflenmiştir. Bu hedefi mümkün kılabileceği düşünülen bir anlatı dili tercih edilmiştir. Bu bölümde örneklendirilen kişisel uygulamalar sadece sanatta yeterlik eğitimi süresinde yapılan çalışmalardan ziyade akademik eğitim sürecinin başından beri gerçekleştirilen uygulamaları içerir. Buradaki amaç, üretme ihtiyacının kişisel yaşantıyla el ele ilerleyen sürecine öznel getirileri üzerinden bir bakış sunabilmektir. Bu öznel sürecin anlatımı Uzm. Psk. Gökçen Duymaz Sidal'ın görüşlerine yer verilerek desteklenmiştir. Bu çalışmanın özü bir 'kendini anlamlandırma' arayışıdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KENDİLİK PROBLEMATİKLERİ

1.1. Öznenin Bileşenleri

Düşünen bir varlık olarak insan; ruhsal etkinliklerini düşünce biçiminde düzenler. Hayvanlar ise kendi varlığının yöneticisi değillerdir, kendilerinden başka ve dışında olana, çevrenin nesnelerine ve olaylarına bağlı yaşarlar. Başlangıçta insan yaşantısı da zoolojik yaşamdan pek az farklıdır. Fark; insanın zihinsel yoğunlaşma edinimini sağlayabilmesi ile gerçekleşir ki bu süreç binlerce yıl almıştır. Bu süreçteki en önemli kırılma, insanın kendine dair bir bilince ulaşmış olmasıdır.

İnsan yaşamı, her kişinin bireysel yaşantısıdır ve bir varoluş durumudur. Var olma durumunu korumak için madden ya da zihnen sürekli bir şeyler yapma halidir. Kendi için ve kendi amaçları doğrultusunda yapılan her şey Ortega'ya göre "ilkel anlamıyla 'insani' sayılabilir ve insani olay her zaman için kişisel bir olaydır"(Gasset, 1995, pp 23), dolayısıyla yaratıcı öznesi ben olan düşünce, istek, duyumsama ve davranışların tümüdür.

> 'Ben'de gerçekten insani olan, yalnız kendi düşündüğüm, istediğim, duyduğum ve bedenimle uyguladığım, yaratıcı öznesi olduğum şeyler ya da benim ben olduğumdan ötürü başıma gelenlerdir; dolayısıyla, düşüncem ancak kendi başıma, anlamının bilincine vararak düşündüğüm zaman insani sayılır. Ancak benim açımdan bir anlamı olduğundan ötürü yaptığım, yani anladığım şey insanidir. Çünkü her insani eylemin çıkış noktasında bir özne bulunur, o niteliğiyle olayın baş kişisi, yaratıcısı, sorumlusu'dur. (Gasset, 1995, s. 71)

Ana rahminden bebekliğin ilk yıllarına kadar anne ve bebek bir 'biz' olma durumunun parçasıyken Gregory Bateson'ın söylemiyle bebek; "kendi özgürlüğünü babası ve annesiyle olan ilişkisi bağlamında hisseder. Kendini ebeveynlerinden ayrı bir kişilik olarak deneyimler ve gerekirse onlara karşı durabilir. Bu olağanüstü olgu, insan hayvanın kişi olarak doğuşudur " (May, 2019, s. 82). İnsanı farklı kılan; kendini dışarıdan görebilme, 'ben' ve dışındakiler arasında bir ayrım yapabilme farkındalığı olan benlik bilincidir. Bu zembereğin kurgusu, göbek bağı kesildiğinde bir birey olmakla başlar ve sonsuz adımlar boyunca devam eder. Yavaş yavaş sorumluluk ve özgürlük duygularının gelişimiyle birlikte benliğe dair bilinç ortaya çıkmaya başlar. Bilinçli ve sorumlu tercihlerle şekillenen birey olma durumu; fizikselliğin yanı sıra psikolojik ve etik olarak bir birey olma çabasını da barındıran, insanın kendi içinde verdiği bir mücadeledir. Bireyin adım adım özgürleşmeye doğru ilerlediği uzun yolda karşısına çıkan ihtiyaçları,

endişe ve suçluluk duyguları da kendisiyle giriştiği ruhsal mücadelenin temellerini oluşturur.

‘Özne’ ve ‘kim'in yaşadığı sorun, modern toplumları en çok sıkıştıran kaygıların başında gelir der Derrida. (Mansfield, 2006, s. 11) Öznesi ‘ben’ olan bir sürü soru ve cümleler dökülür her gün ağızlardan. Bu kadar çok kullanılan ‘ben’ kelimesi ile vurgulanmak istenilen nedir? Ben; bireyin düşünce ve duygularına dayanan bütünlüğüdür. Hançerlioğlu; bireyin bilinçsel ve ruhsal bütün işlemleri ben kavramıyla dile getirilir tanımlamasını yapmıştır (Hançerlioğlu, 1982, s. 26). Tdk’da yer alan açıklamaya göre ‘ben’ ruh bilimi açısından; “kişiyi öbür varlıklardan ayıran bilinç, felsefe açısından ise “bir kimsenin kişiliğini oluşturan temel öge, ego” olarak tanımlanır.

İngilizce’deki kullanımı ‘self’ olan terimin Türkçe’de tam olarak standart bir karşılığı olmamasına rağmen *‘benlik’* ya da *‘kendilik’* kelimeleri ile karşılık bulur. Metin içerisinde de bu iki kelime anlamdaş olarak yer almaktadır. Oxford English Dictionary’de benlik üzerine kurulu iki yüzden fazla formülasyon mevcuttur. Bu verilerin hepsi benlik kavramını doğrudan tanımlıyor olmasa da “yalnızca kendi kaynaklarıyla çalışan bir failin başlattığı bir eyleme ya da yaşanan bir sürece değiniyor” (Randall, 1999, s. 91).

> Bu ‘benlik’ formülasyonları grubu içinde en popüleri ve modern psikoloji sözlüğünde en merkezisi öz imaj, öz kavram ve özgüven; ya da kendini kabul etme, kendini keşfetme, kendini ortaya koyma; ya da kendini gerçekleştirme, kendini tatmin etme ve kendini başarma gibi terimlerdir. Doğal olarak bu formülasyonların anlamları üst üste biner; üstelik bunları serbestçe kullanabilir ve aralarındaki ince ayrımları göremeyebiliriz (Randall, 1999, s. 39).

Felsefenin en muğlak kavramlarından biri olan benlik çok yönlü bir kavram olarak teoloji, psikoloji ve sosyoloji bilimlerince de ele alınır. Randall’ın da ifade ettiği gibi kavramın bu iç içeliği, kullanılan ruh, zihin, özne ve bilinç kavramlarıyla aynı bağlamda ele alınışı ve bu kavramların da kendi karmaşalarını işin içine katarak konunun daha karmaşık bir zeminde ilerlemesine olanak tanır. Felsefe literatürüne bakıldığında farklı ve çelişkili görüşlerin varlığı kavramın muğlaklığını doğrular gözükmektedir.

> Gilbert Ryle'm *The Concept of Mind* adlı eserinde dile getirdiği bir metafor, bu kavramın içeriğinin ne kadar belirsiz olduğunu çok iyi göstermektedir. Benliği insanın gölgesine benzeten Ryle'a göre benlik kavramı, tıpkı insana o kadar yakın olmasına karşın yakalamak istediğimiz zaman bir türlü yakalanamayan insan gölgesi gibi, üzerindeki bunca tartışmaya karşın bir türlü ne olduğu tam olarak anlaşılamamış bir kavramdır. İnsanda bir ben bilincinin olduğu aşikâr olmasına karşın benliğin mahiyetinin nasıl bir şey olduğunu izah etmeye kalkıştığımız zaman belirsizlikler hemen çoğalmaktadır (Yalçın, 2003, s. 107).

Çeşitli kurallar, sınıflamalar ve düzenlemeler ile şekillenen toplumun öznesi olan birey, her dönemin değişen bu sınırlamalarıyla 'benlik' denilen bu unsuru tekrar tekrar şekillendirmektedir. Günümüzde 'kendini bil' ifadesinin altında yatan ikaz, geçmişte bir yaşam felsefesinin söylemi olarak karşımıza çıkar. Antik Yunan'da, Delfi Tapınağı'nın üzerinde bulunan 'kendini bil' sözüyle ifade edilmek istenen; ruhumuzu bilmemiz yani bir eylemden çok, hayat boyu süren bir deneyimin kendisi, benliğin özüne yapılan vurgudur. Kendinin ne olduğunu bilmek bir bilge olma durumudur. Gün içinde birbirimize defalarca söylediğimiz 'kendine dikkat et' sözü, eski Yunan'da kendine gösterilen özen ve ilgi kılavuzluğunda gerçekleştirilir kılınabilecek 'kendini bilmek' ilkesinin yoluydu. "Yaşamak bir zanaat, 'kendine özen gösterme' zanaatıydı, bu zanaatın ustaları da -Sokrates, ünlü savunmasında 'kendine özen gösterme ustası' olduğunu söylemişti- bu zanaatın tekniklerini bilen ve uygulayanlardı." (Foucault, Gutman, & Hutton, s. viii)

Kavramı birkaç farklı model üzerinden açıklamaya çalışırsak Carl Jung çıkışlı psikoloji yaklaşımlarında karşımıza çıkan *tinsel modele* göre benlik; "kişiliğin örgütleyici ilkesi… düzen, örgütlenme ve birleşmenin arketipidir" (Randall, 1999, s. 39). Bu tür psikoloji yaklaşımlarına göre benlik; bizim içimizde olan değildir, biz onun içindeyizdir. *Toplumsal modele* göre benlik; başkalarıyla olan etkileşimimiz ve bu etkileşimlerin işlevleri olarak tanımlanır. Bu yaklaşıma göre "benlikler bağımsız olarak var olan ruh incileri değil, bizi yaratan ve bütün diğer ürünler gibi konumlarında ani değişikliklere maruz kalan toplumsal süreçlerin ürünleridir" (Randall, 1999, s. 40). Bu her iki modelde de benlik insanın dışında şekillenen bir süreç gibi ele alınmakta; "benlikle başkaları arasında ya da bireyle toplum arasındaki sınırda toplumsal model, bireyin 'üzerinde' ya da bireyle toplum arasındaki sınırda tinsel model" kendini göstermekte (Randall, 1999, s. 40). Bir diğer yaklaşım olan *özcü* (essentialist) model en az iki biçime sahiptir. Birinci biçimde benlik; gelişmiş ve bir kendiliğinden var olandır yani "yalnızca keşfedilmesi, ortaya konulması ve kabul edilmesi gereken çekirdek bir benlik" (Randall, 1999, s. 40). Özcü modeldeki ikinci biçimdeki benlik ise koşullar dahilinde şekillenebilen bir potansiyeller kümesi olarak açıklanır. Bu iki özcülük biçimi arasındaki ayrımı Randall şu şekilde ifade etmiştir: "Colombus Amerika'yı keşfetti; oluşturmadı. Atlantik'in genişliği ve gemilerin büyüklüğü göz önüne alınırsa keşif zaman almış olsa da kıtanın kendisi (ülke ve kültür değilse bile) zaten oradaydı; Colombus'un bayrağını üstüne dikmesi ve bu anlamda 'kabul' etmesi yeterliydi" (Randall, 1999, s. 40).

Özetle; benlik süreciyle ilgili tüm kavramlar neredeyse muğlaklıklar içermektedir. Randall'ın ifadeleriyle:

> …İçimizde yaşanmayı bekleyen bir Yüksek Benlik, içinde yaşadığımız bir büyük Benlik, 'ruhumuzda nihai olarak bilinmeyen ve bilinemeyecek olan büyük bir merkez' (von Franz ve Boa, 33) olarak Kişiler Arası Benlik olması imkânsız değil. Aynı zamanda benlik dediğimiz şeyin büyük kısmının aslında benliklerden oluşan bir bileşim, oynadığımız bir roller kümesi, başkalarıyla etkileşimlerimizde benimsediğimiz personalar olması çok mümkün. Dahası, bir anlamda keşfedebileceğimiz ve kabul etme zorunda olduğumuz, zaten var olan temel bir benlikten de söz edebiliriz (Randall, 1999, s. 43).

1.2. Özne ve Nesne İkiliği Bağlamında Kendilik Oluşumu

Günümüze gelinceye dek ve hali hazırda güncelliğini korumaya devam eden özne ve nesne arasındaki bağıntı, farklı pek çok yaklaşımlarca irdelenen kavramlardır. Sanatsal açıdan da yaratma ve yaratıcılık bağlamında bu iki kavramın birbirleriyle olan konum ve ilişkilerini anlaşılır kılabilmek adına kavramları felsefi bir düzlemde irdelemek yerinde olacaktır.

> Felsefe tarihini oluşturan epistemoloji, ontoloji ve etik tartışmalarda öznenin nesne ile ilişkisi çeşitli görüşler tarafından irdelenmiştir. Bu ilişki epistemolojik araştırmalarda nesneye ilişkin bilginin olanağı, kesinliği, aktarılabilirliği; ontolojik boyutta ise nesnenin gerçekte var olup/olmadığı sorunu üzerinde tartışılmıştır. Özne-nesne ilişkisinin etik bağlamdaki incelenmesi ise, özellikle sanat nesnesinin değeri tartışmasına dayanır. Sanat felsefesinde ise, özne ve nesnenin birbirlerine göre konumu, yaratma ve yaratıcılık açısından önemlidir. Ancak bu konumun belirlenmesi sayesinde öznenin "imgesel tasarım" sürecini çözümleyebiliriz. (Ölçener, 2015, s. 1)

Bilen varlık olarak tanımlanan öznenin İngilizce'deki kullanımı 'subject'tir. TDK'da yer alan tanımına göre bilinci, sezgisi, düş gücü olan, bazı filozoflara göre de dış dünyaya karşıt olan bireydir. Diyalektik materyalizme göre özne; etkin insan yani bilince ve iradeye sahip olandır. Bilinçten bağımsız olan nesne ile toplumsal bir varlık olan öznenin ilişkisi toplumsal-tarihsel bir süreçte şekillenir. Özünde doğanın bir parçası olan insan da bir nesnedir fakat bilinçle birlikte *'özne'* konumuna geçen insan, kendi öznelliğiyle nesnel olanı belirlemiştir. Bu sonuç bizlere; özne ve nesnenin var olabilmesi için birini diğerinin ürünü olarak değil, bir bütün içinde, karşılıklı ilişkilerini kavrayarak anlamlandırılabileceğini gösterir. İnsanın özne konumuna geçebilmesi toplumsal-tarihsel süreç içinde nesneyle ilişkili olarak şekillenir.

> İnsan, nesne'yi yöneten yasaları tanıyıp bilmekle onları kendi özne'l amaçlarına uygular, kendi hizmetine koşar. Böylelikle nesne'yi değiştirdiği gibi kendisini, eşdeyişle özne'sini de

> değiştirir, geliştirir. Özne, böylece hem özne'l amaçlarıyla ve hem de nesne'l koşullarla belirlenir ve güçlenir. Toplumsal-tarihsel süreçte özne'nin etkinliği gittikçe artmaktadır. Bu etkinlik, özne gerçek özne olunca, eşdeyişle insan gerçek insan olunca çok daha artacaktır (Hançerlioğlu, 1982, s. 324).

İngilizcedeki kullanımı *'object'* olan nesne; öznenin dışında bulunan ve onun bilmesine konu olan olarak tanımlanır. Etimolojik olarak Türkçede 'ne' sözcüğünden türemiş, skolastiklerin 'önüne atmak' (karşısına koymak) anlamını dile getiren *'objectum'* deyimiyle geçmiştir. *'Önünde'* anlamını dile getiren *'ob'* öntakısı, nesneyi karşıtı bulunan öznenin dışına çeker (Hançerlioğlu, 1982, s. 274).

XVI. yy'da Avrupa'da kültür, bilim ve felsefe alanında gerçekleşen gelişmeler ışığında nesne sözcüğü; var olan, doğal, fiziksel anlamında *'şey'* ve bilimsel bilgilerin konusu olan, herkese göre nitelikleri saptanabilen nesne olarak iki anlama sahip tarihsel bir süreç geçirmiştir. Bu tarihsel süreç içerisinde nesne kavramının ilk kullanımı Orta Çağ felsefesinde olmuştur. İlk kullanılmaya başlandığı XIII. yy'da, *'gerçekten var olan şey'* ve *'bilinen şey'* olarak sahip olduğu ikili anlamı, 1265-1308 yılları arasında yaşamış İskoç düşünür Duns Scotus *'bilinen şey'* olarak kullanmaya başlar. Ancak Orta Çağ felsefesindeki 'nesne' tanımıyla günümüzde bilimsel olarak 'nesne' tanımı farklıdır. Aradaki fark; nesne o dönem için gerçekte var olup olmadığı dikkate alınmaksızın duyuları etkileyen şeylerdir. Skolastik felsefe için asıl gerçeklik nedir dersek; töz,[1] tanrıdır. Nesnenin görülebilir, bilinebilir olması 'tanrısal zihin' sayesinde mümkün olabilir, nesne asla bir töz değildir dolayısıyla nesne kavramı bizim bugünkü bakış açımıza göre oldukça farklıdır (Sözer, 1994, s. 63,64).

'Ben' kavramının irdelenişi, tanrısal bir düzen içinde insanı baskı altına alan, öteleyen, hiçbir kişisel görüş, tartışma ve kuşkuya izin vermeyen skolastik (Hristiyan Orta Çağ felsefesi) dönemde mümkün değildir. Bu değişim toplumu insan usu ve doğasıyla düzenleme amacı güden, insanın insanlığa yüzünü döndüğü Aydınlanma hareketi ile mümkün olabilmiştir (Hançerlioğlu, 1982, s. 21, 22). Modern çağı özne çağı yapan Aydınlanma idi. Aydınlanmanın önemli isimlerinden, Descartes (1596-1650) ve felsefe sistemi Kartezyen düşünce ile nesne kavramı değişikliğe uğramıştır. Nesne; tözel yani zihnimizin dışında, kendi başına gerçek bir varlığa sahip olan 'şey' olmuş böylece

[1] Felsefe sözlüğündeki tanımıyla töz; "değişen yüklemlere desteklik eden değişmez gerçekliktir" (Hançerlioğlu, 1982, s. 419).

günümüzde ele alınan şekliyle nesne/özne ikiliği doğmuştur. Burada doğan fark Orta Çağ'da bilen kişi yani özne ile nesne arasında Tanrı var iken Descartes ile; Tanrı aracılığı kalkar ve yerine özgürlüğünü kazanmış bilen özne töz olarak, özü düşünen, bilen bir varlık gelir.

> Gerçek dünyanın, Tanrı'nın, matematik bilgisinin varoluşundan şüphe edip, şüphesinde son sınıra ulaşınca, aradığı o kesin bilgiyi (evidentia) karşısında bulur. Bu artık kendisinden şüphe edilemeyecek bilgi, şüphe ettiğimi bilişimdir. Şüphe etmekle, şüphe diye bir şeyin olduğunu, dolayısıyla da şüphe eden "ben"imin var olduğunu apaçık olarak bilirim; şüphe etmekte olduğumdan, böyle bir şeyin bilincinin bende bulunduğundan artık şüphe edemem; bu apaçık bir olgudur, bu olguyu yaşayışım, bilişim intuitiftir (sezgisel); doğrudan doğruya olan bir bilinç ve bilgidir. Şüphe etme ise bir çeşit düşünmedir, düşünmenin bir durumudur ve bu durumun bütün düşünme için geçerliği vardır; çünkü düşünürken ben düşünmenin varlığını apaçık olarak yaşayıp bilmekteyimdir. Böylece Descartes ünlü önermesine ulaşmış olur: Cogito ergo sum- Düşünüyorum, öyleyse varım (Gökberk, 2014, s. 233).

Descartes'ın düşünme ile kastettiği, uzun bir şüphe evresinden sonra bilincimizi bilmemizdir. Düşünmek zihinsel bir eylemdir, tecrübedir. Tecrübe ise bir özne ile gerçekleşir. Dolayısıyla düşünüyorum diyebilmek için düşünen bir varlığın yani ben'in var olması gereklidir. "Descartes'ın rationalismi (akılcılık) budur. Kopernikus sisteminde insan evrenin sonsuzluğu içinde küçücük bir zerre olmuştu; şimdi Descartes felsefesinde yeniden evrenin merkezi oldu" (Gökberk, 2014, s. 234).

Batı felsefesi çıkışlı bir benlik tanımlaması yapmaya çalışıldığında bilginin öznesi ve bilginin nesnesi olarak iki yönlü bir irdelemenin ön plana çıktığı görülür. Felsefe tarihinde benliğin özne yönüne vurgu yapan çoğunluk rasyonalistler (akılcı) iken nesne yönüne vurgu yapanlar da ampiristler (empirist, deneyci) olmuştur.

> Benliğin özne yönüne vurgu yapan rasyonalistler, özne olarak benlik bilgisinin diğer bilgilere oranla daha kesin olduğunu zira burada aracısız ve doğrudan bir bilincin söz konusu olduğunu iddia ederken, benliğin nesne yönünü öne çıkaran empiristler, nesne olarak benlik bilgisinin diğer nesnelerin bilgisinden yöntem itibariyle farklı olmadığını ve dolayısıyla aynı kesinliğe sahip olduğunu öne sürmüşlerdir (Yalçın, 2003, s. 108).

Öte yandan özne ve nesne çıkışlı yapılan tanımlamaların doğru olduğu ama aynı zamanda benliğin sadece tek bir boyuttan ele alınmasını eksik bir yaklaşım olarak değerlendiren, bu kesişim noktasında Kant (1724-1804);

> Ben bilincinin bilginin olmazsa olmaz şartı olduğunu ve dolayısıyla ben bilinci olmadığı zaman her türlü bilginin imkânsız olduğunu öne sürmüştür. Kant, benliğin kendi içinde nasıl bir varlık olduğunun bilgisine ulaşamazsak bile onun tüm bilgimize birlik ve bütünlük sağladığı bilincine sahip olabildiğimizi öne sürer. Yani transandantal (deneyüstü) felsefede

> benliğin ontolojik mahiyetinden ziyade onun epistemolojik işlevi ön plana çıkarılmıştır (Yalçın, 2011, s. 29).

Ampiristlerin benlik kavramına yaklaşımını İskoç filozof David Hume (1711-1776) üzerinden irdelediğimizde şu söylemiyle karşılaşılır; "Ben dediğimiz şey, birbirini görülmez bir hızla izleyen ve sürekli bir hareket içerisinde olan farklı algılar demetidir" (Yalçın, 2010, s. 71). Bu noktada Hume rasyonalistlerden ayrı düşer. Rasyonalistler benliği değişmeyen, kendisiyle hep özdeş kalan bir varlık olarak nitelerken, Hume tam tersine benliğin sürekli bir değişim içinde olduğunu savunur. Bu noktada bir ayrımın altını çizmek doğru olacaktır. Batı felsefesinde benlik kavramının özüne bakıldığında iki genel görüşe ulaşılabilir; benliğin bir töz olduğu ve benliğin bir töz olmadığı. Daha çok rasyonalistler benliğin bir töz olduğunu savunurlarken, töz olmadığını savunanların da çoğunlukla ampiristler olduğu görülebilir. "Hume'a göre, sahip olduğumuz benlik kavramı, içsel hallerimiz üzerine düşündüğümüz zaman, bu algılardan oluşturduğumuz psikolojik bir inşa olup herhangi bir ontolojik karşılığı bulunmamaktadır" (Yalçın, 2010, s. 71).

"Özne kendilik üzerinde çalışma anlamına gelen bir bedel karşılığında hakikate erişir ve her zaman hakikatten fazlasını elde ederek tanımlanır, aydınlanır, selamete erer; hakikatin öznesi veya bilginin nesnesi olur" (Foucault, 2017, s. xliv, xlv). Hakikate ulaşma yollarında kullanılan bilgi biçimi sonucunda elde edilen bilgi ve özne olabilme durumları her çağda farklılıklar göstermiştir. O halde diyebiliriz ki özne; kişinin kendisiyle ve hakikatle oluşturduğu ilişki bağlamında değişiklik gösterir. Kendini herhangi bir felsefe geleneğine bağlamak konusunda çekimser kalan Foucault, kendilik üzerine düşünmeyi Antik Çağ'ın kendilik teknikleri ve Hristiyanlığın yorum bilgisi üzerinden ele almıştır:

> Bunların ilkinde kişi, edindiği hakikat yoluyla kendini (etik) bir özne olarak kurarken; ikincisinde özneleşme, iman, kesintisiz kendilik araştırması ve mutlak itaati içeren üçlü bir mekanizma çevresinde işlemiş, hakikat de insanın ruhunun derinliklerinden çekip çıkarmak, itiraf yoluyla üretmek zorunda kaldığı bir hakikat olarak düşünülmüştür (Foucault, 2017, s. xlv).

1.2.1. Rousseau'nun 'İtiraflar'ındaki kendiliği

Son Aydınlanma düşünürü Jean Jacques Rousseau, (1712-1778) *İtiraflar*'ı (Confessions 1781) ile anılarını yazmış olan yazarlardan farklı olarak açık bir şekilde kendisini ve eşsizliğini ortaya koymuştur. Eserin merkezinde, yaşayan ve hisseden bir

varlık olarak ortaya koymuş olduğu duygusal yaşamını, öz varlığının temeline oturtarak yeni bir benlik anlayışı sunar. Böylece okuyucunun '*ben'* i tamamlamasına yardım eder.

> Benzeri hiç görülmemiş ve hiç görülmeyecek olan bir işe girişiyorum. Benzerlerime, doğanın tüm doğruluğu içinde bir insan göstermek istiyorum ve bu insan ben olacağım. Sadece ben. Kalbimi duyuyor ve insanları duyuyorum. Gördüklerimden hiçbiri gibi yaratılmamışım; yaşayanlardan hiçbiri gibi, yaratılmış olmadığıma inanmak cüretini gösteriyorum. Öbür insanlardan daha iyi değilsem bile, hiç olmazsa başkayım. Doğa, beni içine döktüğü kalıbı kırmakla iyi mi etti kötü mü, bu ancak ben okunduktan sonra yargılanabilecek bir şeydir (Rousseau, 1975, s. 11).

Rousseau kendinin ve deneyimlerinin tekilliğine vurgu yapar yani hepimiz birbirimizden farklı ve eşsiz olarak, kendimize has algılarımızla kendi yaşam hikayelerimizi şekillendirerek kendimiz olma serüvenini deneyimleriz. "Düşünmeden önce hissederim" diyen Rousseau (Rousseau, 1975, s. 79), öncelediği duyguları ışığında duyumsadığı dünya ile olan etkileşimlerinde itiraf ettiği; bireyleşmiş benliğidir. Burada kendini irdeleyen Rousseau yani özne, tüm açıklıkla okuyucunun önünde deşifre ettiği konusu, nesnesi; kendisidir. Buradaki ihtiyaç nedir? İtiraf vicdan azabından yükselen sesleri biraz olsun azaltabilir fakat bu dinsel bir günah çıkarmadan ziyade, kişinin bugünkü gerçekliğine ulaşmadaki yaşanmış tüm deneyimlerin gözler önüne serilme izleğidir. Kendi söylemiyle; "Bir dereceye kadar kendi kendimden kurtulma arzusu, bu itirafları yazma kararımda büyük ölçüde etkili oldu" şeklinde ifade etmiştir (Foucault vd., 1999, s. 85). Öte yandan başkaları tarafından fırlatılan oklara bir kalkan geliştirme ihtiyacı duyar. Bu kalkan kendiliğini karşısındakilere tüm gerçekliğiyle sunmak, kendisini onların özelinde de 'gerçekte olduğu gibi' kabul görme arzusundan doğar.

Rousseau'nun itiraflarında 'ben' ve 'ben olmayan' ayrımı kendini gösterir.

> 'Ben'in doğması için, 'ben' ile 'ben-olmayan' arasında bir ayrımın yapılması gerekir. Benliğin sınırları, benliğin ötesindeki, benlik olmayan her şeyden onu ayıran çizgilerdir. Benliğin oluşumunda ilk ve en temel adım, bölünmedir. Ve Rousseau'da keşfettiğimiz, her şeyden çok, bu bölünmedir. Bölünme, Rousseau'nun, kendi varoluşunun izlediği güzergahın açıklaması olarak verdiği sayısız çözümlemedeki asli adımdır. Rousseau kafa ile yüreği, mantık ile duyguyu, doğa ile toplumu, benlik ile toplumu, ülke ile kenti ve benlik ile doğayı birbirinden ayırır, ardından bunlar arasındaki karşıtlığı görür (Foucault vd., 1999, s. 87).

Rousseau'nun İtiraflar'ının etkinliği bu izleğin temelidir. Kendisini bir 'ben' olarak diğerlerinden ayrı tutar, kendisini hem bir bilgi hem de bir inceleme konusu olarak ortaya koyar. Kendi tarihini yazım konusu yaparak oluşturulan benlik, aynı zamanda oluşturduğu bu benliği doğrulayabilendir de. Benliği bir nesne olarak ortaya koyuş

bağlamında değerlendirirsek; oluşturulan bu benliğin gerçekliği onu irdelenebilen ayrı bir nesne haline getirir.

> Tüm benlikler bir nesne olarak ve bir özne olarak çifte yaşamlar sürerler –bir özne olmak, kendini bir nesne olarak görebilmektir. Benliğin tamlığını bilmek, benliğin şiddetle koptuğu ve bolluğuyla benliği dolduran dünyanın görünür yoksulluğuyla karşı karşıya gelmektir. Rousseau'nun içsel bölünmesini 'yaşamım boyunca beni kendi kendimle çatışmaya düşürdü' şeklinde tanımlaması şaşırtıcı değildir (Foucault vd., 1999, s. 90).

1.3. Foucault ve Freud'un Benlik Tanımlamaları

Düşünür, sosyal teorist, tarihçi, edebiyat eleştirmeni, antropolog, psikolog ve sosyolog olan Fransız Michel Foucault (1926-1984), tarihsel süreç içerisinde çeşitli konu ve bağlamlar eşliğinde benlik kavramı üzerine incelemeler yapmıştır. Elbette ki Freud ile aynı olguların ilişkiler örgüsü üzerinde incelemeleri mevcuttur. *Kendini Bilmek* adlı kitapta tarih profesörü Patrick H. Hutton, Freud ve Foucault üzerinden karşılaştırmalı bir benlik incelemesi yapmıştır. Hutton yaklaşım farklılıklarını şu şekilde açıklar; "Foucault ile Freud'un 'akıl'a yaklaşım yöntemleri taban tabana zıttır. Freud 'psike'nin (ruh) iç işleyişini araştıran bir yöntem sunar. Foucault ise bizatihi bu yöntemin yüzyıllardan beri zihni dışsal olarak biçimlendiren kadim bir öz-biçimlendirme tekniği olduğunu göstermeyi hedefler" (Foucault vd., 1999, s. 103).

İnsanın bakışını ve eylemini kendisine çevirmesi anlamına gelen kendilik kaygısının Antikçağ ve Hristiyanlıkta benzer gibi görünmesine rağmen farklılıklarının olduğunu söyleyen Foucault, Hristiyanlıkta itaat anlamına gelen bir dışsallaştırma mevcutken, Antik Çağ'da ruhun derinliklerinde var olan değil dışarıdan gelen bir gerçekliğin varlığını belirtir. Antik Çağ'ın kendilik tarifini; töz olan ruhtan ziyade özne olan ruh yani eylem halinde olan, bireysel bir ruh (psike) olduğu şeklinde ifade eder. Hristiyanlıktan farklı olarak gerçeği içinde değil de dışarıda etik talimler yoluyla arayıp bulan insan, bulduğu bu gerçeklerle de kendini ve başkaları ile olan ilişkilerini doğru kurgulama yoluyla deneyim edinir ve deneyimler katlanarak kendiliği oluşturur. "İnsan kendini kendisi için kurtarır. Kendilik bu tekniklerin (ve selametin) hem faili hem nesnesi hem aracı hem de ereğidir. Buradaki süreç doğru bir söylemde nesneleşme değil, bir talimler güzergahı boyunca özneleşmedir" (Foucault, 2017, s. xxxii). Antik Çağ ve Hristiyanlığın kendilik tekniklerinde gerçeğin kimden, nerden beklendiği farklılık gösterir.

> …Hristiyanlığa özgü iki hakikat rejimi vardı ve bunların ilkinde (iman) hakikat vahyolunmuş, ikincisinde (itiraf) ise konuşan kendi hakikatini dile getirmeye davet edilmişti. Oysa burada söz konusu olan kişinin kendini keşfi ve keşfettiği hakikati söze dökmesi değil, edindiği hakikatler yoluyla kendini inşa etmesidir. Öyleyse burada hakikati dile getirmek üzere konuşan, Öteki olacaktır: İnsanın kendi eylemlerine eleştirel mesafesini korumasını sağlayan yani ona yol gösteren öteki: Vicdan yönlendiricisi, mektup yazılan arkadaş, eş vs. gibi. Erdemli olmaya çağrılan kişi, Hristiyanlığın itiraf pratiğinde konuşandır, Antik Çağ yönlendirmesinde ise dinleyen. (Foucault, 2017, s. xxxii)

Foucault, kendilikle kurulan ilişkide kim olduğumuz sorunsalının aranan cevap yöntemleri ile şekillendirildiğini savunur. Foucault'a göre kişi; ilk önce 'ne olduğu' ve 'ne olmak istediği' gibi kendisiyle ilgili sorunsallıkların çözümüne varıp kendini tanımalı ardından bir özne olarak ahlaki çerçevede kendini biçimlendirebilmelidir. Bu biçimlendirme süreçlerine etki eden normlar ise yaşanılan çağın temel ahlaki değerlerince şekillenir. Bu durumda da tarihsel süreç içinde değişime uğrayan çeşitli dinamikler cevabı çeşitlendirir. Daha açık bir tabirle bu cevapları şekillendiren dinamikler toplumsal ve kültürel dengeler eşliğinde şekillenen örf, adet, gelenek ve göreneklerdir. TDK'da 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 olarak tanımlanan kültür, dolaylı olarak içinde belli sınırlamalar ve kalıplar barındırır.

> Antik Çağın temel ahlaki sorunsalı olarak tanımladığı cinsel arzu ve zevkten yola çıkarak Foucault bunu şöyle açıklar: Kişi cinsel arzuları karşısında ya onları denetim altına alıp yönetmeyi ya da onlar tarafından yönetilmeyi seçer. Birinci yolu seçerse ahlaki, aksi halde ahlaki davranmamış olur. İnsan cinsel arzularından, onları yumuşatıp ölçülü bir dengeye oturtmak ve kendisinin ne olduğunu anlamak için yararlanabileceği gibi onları bastırmak ya da çocuk sahibi olmak için de yararlanabilir. Kişinin benimsediği bu davranışların her biri onun için etik birer hedef oluşturur. Bununla birlikte, sonuçlarına katlanmayı göze almak koşuluyla isterse ahlaki olmayan bir tutumu da benimseyebilir (Gökçe, 2016, s. 1230).

Foucault'ya göre benliğimiz; iktidar tarafından sürekli şekillenen, mevcut koşullar dahilinde sürekli değişime uğrayan ve döneminde herkesin kabul etmiş olduğu teoriler tarafından fiilen oluşturulan öznel bir kavram olduğunu söylerken Freud ise psikenin işleyişini nesnel olarak anlaşılabilir bir gerçeklik şeklinde tanımlar (Foucault vd., 1999, s. 123). "Freud, bilginin nasıl kendimiz üzerinde iktidar kurmamızı sağladığını açıklamaya çalışmıştır. Foucault ise iktidarın bizim benlik bilgimizi nasıl şekillendirdiğini göstermeye çalışır." (Foucault vd., 1999, s. 123)

Yukarıda da bahsedilmiş olan kişinin kendini ahlaki bir çerçevede şekillendirme biçimi, ilahi ya da herhangi bir düşünce ya da olguya dayandırdığı kişisel bir seçenek olabilir. Kişi oluşturduğu 'ahlaki insan yapısını' hangi noktadan çıkışla biçimlendireceğine karar verebilir. "Kendilikle kurulan ilişki, kişinin benimsediği tutum doğrultusunda çalışmasını, yani etik hedefine uygun etkinliklerde bulunması ve araçlar geliştirmesini gerekli kılar. Foucault, kişinin kendini yetiştirme ya da biçimlendirme amacı taşıyan bu etkinlikleri *'kendilik pratikleri'* ya da *'asetik pratikler'* olarak adlandırır" (Gökçe, 2016, s. 1231). Tüm bu süreçlerin toplamında da şu noktaya ulaşılır: Kişi kendini nasıl bir birey olarak görmek istemektedir? "Bir insanın seçtiği 'kendilik pratikleri', etik hedefleri dışında onun ileride ne tür bir insan olmaya özendiğiyle de ilgilidir. Özetle belirtmek gerekirse, Foucault'a göre kendilik, birey tarafından bir sanat yapıtı gibi üzerinde sürekli çalışılıp didinilerek özenle yaratılması gereken kendi varlığıdır" (Gökçe, 2016, s. 1231).

Freud ve Foucault bugünün eylemlerinin şekilleniş biçimleri konusunda da farklı fikirlere sahiptirler. Foucault deneyimlerimizi oturttuğumuz sınıflandırmaları yapı çözüme tabi tutmamız gerektiğini savunurken, Freud ise insan doğasının geçmiş deneyimlerin farkındalığı eşliğinde şekillendiğini savunur. Freud'un insan ruhunu şairlerin ve din adamlarının tekelinden alıp bilimsel bir zeminde çözümleme amacıyla oluşturduğu psikanaliz teorisi;

> Benliğin (ego), bilinçaltı tepilerin (id) özgür ifade yönündeki dürtüleri ile vicdanın (süperego) bunlardan feragat yönündeki talepleri arasındaki çatışmayla cebelleştiği üç parçalı bir modele dayanır. Ego'nun kendi kimliğini 'var kılma' kapasitesi, onun çelişen talepleri ayıklama ve hangisinin önemsenip hangisinin reddedilmesi gerektiğine ilişkin kararları alma yeteneğine bağlıdır. İd'in (bilinçaltı) ego'ya (ben) dayattığı içgüdüsel arzuların bastırılması, başlı başına bir toplumsal erdeme sahiptir. Zira, reddedilen tepkilerin enerjisi, yaratıcı ve toplumsal bakımdan faydalı bir girişim haline yüceltilebilir (Foucault vd., 1999, s. 105).

Freud'a göre insanın benlik duygusu geçmişte yaşadıklarıyla bugününü etkiler, şekillendirir. İnsanlığın buradaki çıkmazı, bilinçaltı ve dürtü çatışmalarının arasında kalmasıdır. Bu iç çatışmalar eşliğinde insan, ego tarafından varlığı yok sayılan, unutulan bilinçdışında bastırılan gizli ama canlı sorunlara da sahiptir. Kendini bilmek, kişinin kendi çözümlemesini yapabilmesiyle kazanılabilecek bir başarıdır ki bu da kişinin geçmişte yaşadığı çözümlenmemiş ya da ona acı veren tüm durumları masaya yatırabilmesiyle mümkün kılınabilir. Freud'un geliştirdiği psikanaliz yönteminin amacı;

bilinçli zihni sekteye uğratan bilinçdışı eylemleri, bilinçli zihne taşıma çabasıdır. Bu örtük gerçeklerin gün yüzüne çıkarılmasıyla sorunların gizli kaynağı deşifre edilmiş olur ve ego eski gücünü kazanmayı başarabilir. Bugünün geçmişin getirileriyle olan bağıntısını bilinç düzeyine taşıyan benlik güçlenir dolayısıyla artık bilinçdışının farkında olan benlik bugünkü sorunlarıyla baş edebilir olur. Bu bakımdan kullandığı çeşitli tekniklerle bilinçdışından unutulmuş verilerin çağrılmasıyla psikanaliz tekniğine Hutton'ın da söylemiyle bir bellek sanatı da denilebilir (Foucault vd., 1999, s. 105, 106).

1. 4. Kendini Gerçekleştirme ve Kendilik Nesnesi

1. 4. 1. Kendini gerçekleştirme

İnsan davranışlarının temel yönetici gücü sayılan kendini gerçekleştirme kavramının tarihi sürecindeki gelişimine bakıldığında, kavrama ilk olarak İsviçreli psikiyatrist Carl Jung'un (1875-1961) yazılarında rastlanır (Kuzgun, 1972, s. 170). Jung, Freud'un bilinçaltı dürtüleri odağa alıp bireyin hayat gayelerini ikincil bir konuma getiren yaklaşımına karşı çıkmıştır. Jung, Freud'un da dediği gibi biyolojik ihtiyaçların önemli olduğunu fakat ilerleyen zaman içinde bu ihtiyaçların yerini manevi doyum sağlayan amaçların aldığını savunur. Sürekli gelişim eğiliminde olan kişilik; dengeli, uyumlu ve gelişme gösteren bir benlik oluşturma çabası içindedir. "Bu da başlangıçta farklılaşmış, bir bütünün zamanla harmonik bir şekilde gelişmesi ve ayrışması *(individuation process)* ve sonra bu ayrışmış sistemlerin bütünleşmesidir *(transcendent process)*. Bu bütünleşme *(integration)* devresinde temel güdü, zıt eğilimleri uzlaştırmak ve birliğe erişmektir" (Kuzgun, 1972, s. 170).

Kavramdaki bu iki bilim insanının farklı yaklaşımlarının kökenine baktığımızda; insan davranışlarını yöneten etmenlerin birbirinden farklı olan iki temel ilkeye dayandırıldığı görülür: *'dürtü azalması' (drive reduction)* ve *'gelişim gücü' (force for growth).* Örneğin psikanalitik ve davranışçı okullar, davranışları dürtü azalması ilkesi ile açıklarlar. Bu okulların yaklaşımına göre; insanın köken, dağılım, yapı, gelişim, büyüme ve üreme gibi biyolojik ihtiyaçları daha önemli olup, davranışların asıl nedenlerinin fizyolojik ihtiyaçların neden olduğu gerilimi giderme yönünde olduğu savunulmaktadır (Kuzgun, 1972, s. 162).

Psikanalitik ve davranışçı okulların insan davranışlarını dürtü odaklı formüle edişinin yetersiz olduğunu savunan varoluşçu felsefeden, fenomenci ve gestaltçı okulların yaklaşım ve yöntemlerinden yararlanılarak geliştirilen görüş; hümanist psikoloji olarak

adlandırılır. Hümanist psikologlar beslenme, barınma gibi fizyolojik ihtiyaçların temel olduğunu ama bunların yanında insanlar tarafından kabul edilme, sevme, sevilme, başarı kazanma gibi daha üst düzey ihtiyaçlara sahip olduğunu savunurlar. "Hümanistik psikologlara göre insan davranışlarını yöneten en önemli güdü *"Kendini Gerçekleştirme"* güdüsüdür" (Kuzgun, 1972, s. 169).

Kişiliğin gelişim süreçlerinin herkes için benzer yollar izlediği görülür. Çocukluğun ilk yıllarında iyi-kötü, doğru-yanlış kendi dürtüsel ihtiyaçlarınca şekillenirken, iki yaşından itibaren bu kavramlar çevreden gelen tepkilerle şekillenir. Bu 'iyi-kötü', 'doğru-yanlış' değer yargıları henüz çocuğun kendi benimsediği değerler olmayıp anne, baba ya da yakın diğer kişilerden oluşan çevrece şekillenir. Bu otorite ile yaşanan ilk sürtüşmeye kişinin ilk varlık mücadelesi de denebilir. İlerleyen yaşlarla bu sürtüşme kendiliğini onaylatmak, başarılı görülmek ve takdir edilmek istediği toplumla arasında yaşanmaya devam edecektir. Yaşanan bu süreçler insanın hayatı anlamlı kılma çabasıdır. Kendilik bilinci gelişen kişi artık hayatına nasıl şekil vereceğine karar verebilendir.

Bu noktada konuya Amerikalı psikolog Abraham Maslow'un 1943 yılında geliştirdiği *ihtiyaçlar hiyerarşisi (growth needs)* teorisi ile açıklık getirilmesi yerinde olacaktır. Maslow kendini gerçekleştirebilme ereğine sahip olan insanların, gerçeği doğru algılama, özgür, demokratik, esprili ve yaratıcı olma gibi ortak özelliklere sahip olduklarını belirtmiştir. Piramit şeklinde sıralanan ihtiyaçlar kategorileri içerisinde, kişinin belirli ihtiyaçlarının karşılanmasıyla bir üst ihtiyaçlarına ulaşma arayışına gireceği savunulur. En üst seviye olan kendini gerçekleştirme bireyin ulaşmayı hedeflediği en yüksek düzeydir. Bu yapı şu şekilde açıklanır:

Tablo 1.1. *Maslow Piramidi*
(Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Maslow_teorisi#/media/Dosya:Maslow_Piramidi.jpg, Erişim tarihi: 13.02.2020)

> Maslow'un tezinin merkezinde, her insanın içinde 'kendini doğal eğilimler, istekler ya da içsel temayüller (eğilim) olarak gösteren içgüdüsel, asli, hazır doğal bir içsel doğa olduğu inancı yer alır. Bu içsel doğa, der Maslow, nadiren yok olur ya da ölür. Tam tersine reddedilmiş ya da bastırılmış olsa da yeraltında, bilinçaltında varlığını sürdürür… açık, sınırlanmamış olarak ifade edilmek için hep zorlayan, kendine özgü dinamik bir gücü vardır. Bu içsel temayülün yönü ve bu dinamik gücün aradığı yön, der, kişiliğin bütünselliğine doğru… tam bireysellik ve kimliğe doğru, kör olmak yerine doğruyu görmeye doğru… daha tam bir birey olmaya doğrudur (Randall, 1999, s. 41).

Erinç'in söylemiyle; "kendini gerçekleştirme yaşamı anlamlı kılmak, yani yaşanılan anda ve yaşanılan yerde elde edilen, elde edilebilen içsel ve dışsal tüm yaşantıların, kişinin varlığını etkileyebilmesi; bu etkinin de tutum ve davranışlarında gözlenebilir olması demektir" (Erinç, 2011, s. 33). Bir süreç olan kendini gerçekleştirme, sanatsal üretim pratiğinde ilk olarak anlamlı bir algının varlığına ihtiyaç duyar. Bu algı basamağına tırmanışın ardından gelen süreç, özgür ve farklı bir yaklaşım geliştirebilme kapasitesini barındıran soyutlayarak düşünebilme becerisidir. Son basamakta varılmış olan estetik boyut içerisinde şekillenen eser yaratıcılık bağlamında sanatçı ve izleyicisi için kendini gerçekleştirme şeklinde anlamlandırılır.

1.4.2. Kendilik nesnesi

Freud'un kurucusu olduğu psikanalitik kuramdan ayrışma süreci Carl Gustav Jung (1875-1961) tarafından başlatılmış, sonrasında Alfred Adler (1870-1937) ile devam etmiştir. "Bu ayrılışların ortak ögesi yeni dinamik kuramcıların ilgilendiği alan ödipal[2] çatışmalardan ziyade; kişiliğin ve kendiliğin gelişim süreçleri ve patolojileridir" (Özakkaş, 2018, s. 9-10). Psikanalitik literatürden ayrı olarak gerçekleşen asıl kopuş ise Avusturyalı Amerikan psikanalist Heinz Kohut (1913-1981) tarafından gerçekleştirilmiştir. "Sigmund Freud ve Freud'dan etkilenen psikanaliz kuramlarında ego

---

[2] *Ödipal dönem:* 2,5-3 yaş ile 6 yaş arasına denk düşen, çocuğun cinsellik ve cinsiyet kavramlarını oluşturduğu için anne ve baba paylaşımı yapamaması, kıskançlık duygusunu barındırarak erkek ise babaya, kız ise anneye karşı kendisini gösterme ve kendini kanıtlama duygusu ve durumu içermektedir.

Oidipus kompleksi ya da Oedipus karmaşası; Sigmund Freud'un kurucusu olduğu psikanalitik teoriye göre karşı cinsteki ebeveyni sahiplenme ve kendi cinsinden ebeveyni saf dışı etme konusunda çocuğun beslediği duygu, düşünce, dürtü ve fantezilerin toplamı.

Freud'a göre her çocuğun ilk aşkı karşı cinsteki ebeveynidir. Erkek bebeğin sürekli annesine şımarması, babasının annesiyle ilgilenmesinden rahatsız olup ağlaması veya araya girmesi örnek olarak verilir.

(benlik) ruhsal aygıttaki çatışmaları, kendilik (self) ise kişinin iç yaşantılarını tanımlamak için kullanılır" (Gökçe, 2016, s. 1231). Kohut, bir süre bu tanım üzerinden çalışmalarına devam ettikten sonra geliştirdiği yeni yaklaşımlarla bu tanımdan uzaklaşmıştır. "Kohut'un kendilik psikolojisi olarak adlandırılan kuramında çekirdek kendilik, ortasında beceri ve yeteneklerin yer aldığı, bir kutbunu ihtirasların diğer kutbunu ise ideallerin oluşturduğu iki kutuplu ruhsal kümelenme olarak betimlenir" (Gökçe, 2016, s. 1231). Bu süreç; bireyin ihtirasları ve idealleri arasında, beden ve ruh birlikteliğinin varlığını ve sürekliliğini sağlama deneyimini eş zamanlı yürütebilme ve sonucunda kendini bağımsız bir karar verme yetkisi ve algı merkezi olarak deneyimleme duygusunun temelini oluşturur. Kişinin çekirdek kendiliğindeki ihtiras ve ideallerin istemlerine karşılık geliştirilen beceri ve yetenekler kişiliğin merkezini oluşturur. Kohut, inşa ettiği kendilik psikolojisi kuramı ile insan gelişimi ve psikopatolojisine[3] yeni yaklaşımlar kazandırmış, geliştirdiği *'kendilik nesnesi' (self object)* kavramı ile yeni kapılar açmıştır (Kohut, 2017, s. 145).

Kohut kendiliği; "kişinin kendisi ve dünyayla ilgili düşünce, duygu ve davranışlarını içeren, içsel deneyimlerini gerçeklikle uyumlu olarak yöneten bir sistem olarak tanımlamaktadır" (Akça, 2017, s. 2). Kişinin kendini ve dünyayı algılama biçimi hem bilinçli hem de bilinç dışı süreçlerden oluşur.

> Bebek kendisini mutlu, bütün olarak hissettiği birincil narsisizm döneminde, annesinin kısıtlılığını fark etmesi ile ilk hayal kırıklığını yaşamaktadır. Bebeğin kusursuz olarak algıladığı bu süreci devam ettirebilmesi için kendisinden bağımsız olmayan, kendisinin bir parçası olduğunu düşündüğü bakım vereni tarafından karşılanabilecek birtakım ihtiyaçları ortaya çıkar. Kohut bebeğin ihtiyaçlarını karşılayacak olan bu bakım vereni *kendilik nesnesi*; aynalanma, idealleştirme, ikizlik ihtiyacı olarak ayırdığı ihtiyaçları ise *kendilik nesnesi ihtiyaçları* olarak adlandırmıştır. Kendilik nesnesi ilk yıllarda bakım veren olarak çoklukla anne olsa da ilerleyen yıllarda baba, babaanne, dede, öğretmen, yaşıtlar, romantik partnerler ve meslek kendilik nesnesi olarak annenin yerini alabilmektedir. (Akça, 2017, s. 3)

Burada bahsi geçen nesne kavramıyla anlatılmak istenen; kişinin iç dünyasının dış dünyadaki nesneler aracılığıyla karşılık bulmasıdır.

> Psikoanalitik literatürde duygusal enerji yatırımı yapılan herhangi bir şey (bir insan, yer, düşünce, fantezi veya anı) nesnedir. Dış nesneler: kişi, yer veya şeyler, iç nesneler ise dış nesnelere bağlanmış düşünce, fantezi veya anılardır. Bilinçli ya da bilinç dışı olabilirler. Nesne ilişkileri ise benlik ile iç ve dış nesneler arasındaki ilişkilerdir. Nesne ilişkileri

[3] *Psikopatoloji:* Akıl ve ruh sağlığını inceleyen bilim. (Tdk)

> açısından benlik ile nesne ayırımının net ve kesin olmadığı durumlarda benlik nesnesinden söz edilir (Self- object) (Güney, 1999, s. 43).

Bu nesneler aracılığıyla iç dünya ile dış dünya arasında kurulan bağıntı, kişinin gerçeklikle arasındaki köprüyü oluşturmaya yardımcı olan araçlarca sağlanır. "Kohut en yoğun narsisistik yaşantıların nesne ilişkilerini kapsadığını göstermiştir" (Güney, 2011, s. 49). *Kendilik nesnesi*; bireyin dış dünyadaki nesneleri kendi iç dünyasında oluşturduklarının temsilleridir. Bu dış dünyadaki nesneler bir kişi ya da nesneden ziyade, kişinin bu etkenlerle kurduğu yaşantı ve deneyimleri ifade eder. Farklı yaş aralıklarında değişikliğe uğrayan bu araçlar, gördükleri işlev açısından yaşam boyu değişmezler. Kendilik nesneleri ile kendiliğin devamı, bütünlüğü sağlanır, korunur ve beslenir. Kendiliğin bütünleşme sürecinde; engellerle karşılaşan çocuk, anne ve babanın sağladığı güven ve korumayı idealize eder. Anne ve babasının onu nasıl değerlendirdiğini çözümlemeye çabalayan çocuk eğer anne ve babasından onay ve destek görüyorsa kendi için önem taşıyan bu kişileri içselleştirerek kendilik nesnesi olarak benimser. Gelişimi devam eden çocuk bir süre sonra anne ve babasının kusursuz olmadığını fark etmesiyle anne babaya karşı geliştirdiği idealleştirilmiş bakışın yerini sağlıklı bir yapıya bırakır. Kendilik nesneleri fonksiyonları elverişli ise kendiliğin devamlılığı, sağlamlığı ve değişimi sekteye uğramaz. "Kendilik nesnesi, çocuk için anne, baba, yakın akraba ve oyuncak; erişkin için ise eş, çocuk, para veya sanat yapıtı olabilir. Bu nesneler olmaksızın kendiliğin kuruluş, bütünlük ve sürekliliği sağlanamadığı gibi geliştirilmesi de mümkün değildir" (Gökçe, 2016, s. 1229-1231). Belirtilmelidir ki kendilik nesneleri bireylerin tüm gelişim evrelerinde ve psikolojik açıdan sağlıklı olma durumlarında da varlığını sürdürür, sadece psikolojik hastalıklarda söz konusu değildir. "Psikolojik olarak sağlıklı yetişkin, kendiliğinin kendilik nesneleri tarafından (daha açık olarak söylersek sevgi nesnelerinin kendilik nesnesi niteliği taşıyan yönleri tarafından) aynalanmaya ve idealleştirebileceği hedeflere gereksinim duymayı sürdürür" (Kohut, 2017, s. 153).

Tüm bu bilgiler ışığında yönümüzü kendilik ve kendilik nesnesi üzerinden sanatçı ve eseri arasındaki bağa çevirirsek Kohut'un bu konuya yaklaşımını *Sanat ve Psikiyatri* adlı kitabında Güney şu şekilde özetlemiştir;

> Yaratıcı bir çalışmada sanatsal ürünün bizzat kendisi ve varsayılan izleyicinin her ikisi de sanatçı için kendilik nesnesi işlevi görür. Sanat ürünü olarak ortaya konan kendilik nesneleri, kendilik kapasitesini hem duygulanım hem girişimde bulunabilme açısından destekler, besler ve benliğin bütünlüğünün devam etmesini sağlar (Güney, 2011, s. 50).

Psikanalitik yaklaşıma göre insanlar ilişkilerini bağımsız varlıklar ve kendilik nesneleri olarak iki ilişki türü üzerinden şekillendirirler. Bir sanatçının eseri ile arasındaki bağ cansız bir nesneyle kurduğu bağdan farklıdır. Duygularını bir nesne haline getirdiği eseriyle arasında yaşantısal bir bağ söz konusudur. Tolstoy sanat olgusunu; "insanın her zaman duymuş olduğu bir duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra bu duyguyu başkalarının da aynıyla duyabilmesi için, devinim, çizgi, renk, ses ya da sözcükler aracılığı ile onlara aktarması olarak yorumlamıştır (Ezici, 2005, s. 123). Psikodinamik[4] görüşe göre; "bir sanat çalışmasında açıklanmak istenen şey aslında sanatçının benliğine yerleşmiş kesinlikle bulup çıkarmak istediği benlik nesneleridir" (Güney, 1999, s. 43). Yaratıcılık, ilham ve hayal kurma gibi etkenlerin ışığında sanatçı içsel ihtiyaç, eksiklik ya da gereksinimlerini bir nesne yardımıyla dışsallaştırma eylemine girişir ve bir doyum sağlamayı amaçlar. Sanatçının bu eyleme süreci kendiliğinin bilinçli ya da bilinç dışı yansımalarından kaynaklanır. Sanatçısıyla yaşantısal bir bağa sahip olan eser, yansıttığı duygular aracılığı ile benliği etkiler. Bu süreç hem izleyici hem de sanatçı için de gerçekleşebilir. "Bu durum aslında bilinçdışı kaynaklardan gelen yansımaların farkına varılması ile açıklanabilir ya da yaşantısal ilişkinin bilinçli benlik tarafından bir miktar yabancı veya başkasına aitmiş gibi algılanmasıdır" (Güney, 1999, s. 43). Bahsettiğimiz bu dışsallaştırma süreciyle sanatçı dış dünyayla kurduğu bağda olumlu ya da olumsuz duyguları üretime çevirir ve böylece eseri yardımı ile dış dünyada duygusal bir anlam bulmasını sağlar. Üretime çevrilen bu olguların bir esere dönüşmesiyle sanatçı kendisini dışarıdan gözlemleme, araştırma ve çözümleme imkânı bulur. Sanatçı ve eseri arasında bir çeşit yabancılaşma denebilecek bir mesafe oluşur, sanki başka birisi tarafından üretilmiş gibi eserinin izleyicisi olduğunda sanatçı, üretim dinamiğinin arkasındaki gizil güçleri dışarıdan gözleme imkanına erişir. Sürrealist sanatçı Max Ernst (1891-1976) şöyle

---

[4] *Psikodinamik;* İnsanların düşünce, duygu ve davranışları altında yatan ve erken yaşantılarıyla ilişkili olan psikolojik güçlerdir. Günümüzde psikanalizle en fazla bağlantısı olan terapiler, psikodinamik psikoterapilerdir. *Psikodinamik Psikoterapiler:* Psikanalitik geleneği takip eden terapilerdir. Psikanalizin temel dinamik kuralları sürdürülür. Psikanalizin uzun ve karmaşık olması nedeniyle daha kısa tedavi gereksinimini karşılamak için psikanalizden geliştirilmiştir.
(Kaynak: https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/71255/mod_resource/content/0/3-4-Psikanaliz%20ve%20Psikodinamik%20Terapiler-GE.pdf, Erişim tarihi:05.04.2020)

der: “Şairin rolü, ünlü Gören Mektubu’ndan beri, içinde düşünen ve eklemlenenin söylediğine göre yazmak olduğu kadar, ressamın rolü de içinde görüneni kuşatmak ve yansıtmaktır” (Ponty, 2019, s. 39). Bu yansıtılan, dışa vurulan; sahip olduğumuz kısmen kökensel, kısmen de deneyimsel edinimlerimizdir.

> Kendisini dış dünyadan ayıran ‘yalnız bilinç’in soyutlanmasını ve yabancılaşmasını abartan hayal gücü, aynı zamanda yeni (hayali) bir dünyayı evcilleştirir. Öyle ki, bu ‘yeni yaratım’ın hayal gücünün işleyişi sayesinde, mutsuz bilinç, yitirdiğini yeniden kazanır ve böylece dünyayı yine yuvası olarak hisseder (Foucault vd., 1999, s. 91).

Kişinin kendiliğinin keşfidir yaratma. Bu süreçte kendi içinde faal olan da kendisidir çünkü artık ego’su kendi içinde etkin olanların nesnesidir. Sanatçı üretmeye devam ederek bu iç etkeni yakalamaya çabalar fakat aslolan psişik yaşamın bu sonu gelmez ve keşfi bitmeyen sürecin ta kendisi olmasıdır.

1.5. Sanatsal Yaratıcılığın Psikolojik Yönleri

Sanat her ne açıdan ele alınacak olursa olsun insansız bir düşünme geliştirmek mümkün değildir. Bu çalışmanın da anayolu üretme yöntemi ve nedeni irdelenmeye çalışılan sanatçı üzerine kurulmuştur. Duyu, duygu ve aklını kullanan insan, sanat vasıtasıyla öznel gerçekliklerini ifade eder. Psikoloji bu ifade istemini, sürecini ve şeklini irdeleyen, sanatçı odaklı bir çözümlemede anlam derinliğini arttırması açısından yararlanılabilir bir yöntemdir. İnsanlık tarihince sanatın geçmişine uzanıldığında görülüyor ki; doğanın karşısında güçsüz olan ilkel insan hastalık, korku vb. durumlarda büyüsel düşünceye sığınarak hekimliğin ve ruh hekimliğinin başlangıcı olan büyücü hekimleri var kılmıştır (Öztürk, 1997, s. 2).

> Sanatın psikolojik bir sorun olarak ele alınabileceği düşüncesi, daha Antik Yunan’da gündeme gelmiştir. Platon’un mimesis kuramı, insanların duygu ve heyecanlarındaki taşkın yöne yöneliktir. Aristoteles’deki katharsis de duyguların, davranışlar aracılığı ile boşalımından başka bir şey olmasa gerek. 18. yüzyılda Shaftesbury, güzeli, psikolojik bir yaklaşımla ele alır ve ‘Bizi sanata götüren, sahip olduğumuz iç duyudur’ der. 19. yüzyılda ise modern psikoloji hem sanatın anlamını saptamak hem sanatı değerlendirmek hem de sanatın işlevini/işlevlerini sergilemek için yine sanatın öznelerini temel alır. 20. yüzyılda da psikolojik estetikçilerden Lipps, güzelliğin (sanat bağlamındaki güzelliğin), alıcısında estetik bir duygu uyandırdığı için güzel olduğunu savunur; yani güzellik, ‘bir var olanın, bir öznede belli bir etki uyandırma gücü, yetisi ve ayrıcalığıdır’ Lipps’e göre (Erinç, 2011, s. 13).

Sanatsal üretim sürecinin gerçekleşmesine zemin hazırlayan duyguların oluşumu; bilinçli ya da bilinçsiz, açık ya da örtük olarak iç ve dış etkenler ile şekillenir. Sanatçı

kime, niye ve nasıl bir söylem oluşturacağını bilinçli ya da bilinçsiz, nesneleri bir araya getirerek bir gerçeklik vasıtasıyla yaratır. Özgün yapıya sahip insan, ifade yöntemlerinde farklı tutum ve davranışlar izler. Sanatsal üretimde de bu farklılıklar bazen bir toplumu-geneli ifade ederken bazen de bir kişiyi-özneli ifade eder. Bu farklı ifade tutumları bizi yeri geldiğinde sosyal psikolojiye götürürken, yeri geldiğinde de bireysel psikolojiye götürür, sanat psikolojisi ile de bu iki tutum ayrı ayrı tanımlanabilir. Sosyal psikolog Gordon W. Allport 1968 yılında sosyal psikolojiyi şöyle tanımlamıştır; "bireylerin düşünce, duygu ve davranışlarının gerçek, düşsel veya açıkça olmayan, diğer bireylerin varlıklarından nasıl etkilendiklerini anlama ve açıklama çabasıdır" (Erinç, 2011, s. 43). Sanat psikolojisi ise "bir sanat yapıtının izlenilmesi ile yaratılması arasındaki ilişkilerin, bilinçaltı olayların ve bilinçli eylemlerin araştırılmasını amaçlar" (Weber, 1993, s. 9). Kendi kuram ve yöntemleri ışığında sanattaki psikolojik sorunları irdeler, dolayısıyla sanatçının üretme ihtiyacı sürecindeki neden, niçin, nasıl sorularını tanımlama yöntemleri geliştirmeye çabalar. İşin içine insan ve psikoloji girdiğinde tek bir yöntem ve doğrunun olması mümkün olmadığından, sanat psikolojisi de günümüzde tanımlanabilmiş ideal bir kurama sahip denilememektedir, dolayısıyla mutlak bir doğrudan ziyade yöntemleri tartışmaya açık bir zemin varlığını sürdürmektedir. Vygetsky'nin dediği gibi "sanat birkaç kuramsal psikoloji dalının karmaşık bütünlüğünden oluşur. Bunlar algılama, duygu, his, heyecan ve imleme gücüne bağlı olarak ortaya çıkarlar" (Erinç, 2011, s. 50). Belki de tüm sanat kuramları, öncelikle sanatsal yaratıcılığa etki eden psikolojik sorunların ve etkilerinin incelenmesini zorunlu kılar denilebilir. Sanat, sosyal bir varlık olan insanın ruh ve duygu dinamiklerini görünür kılar, bu yüzden de sanatın psikolojik bağlamdaki en temel sorunları önce yaratma, ardından da bu yaratma sürecinin sonucu, şekli, yöntemi ve algılanış biçimleri içinde gizildir.

Ruhsal yaşantı ile bağlantılı olan sanat ve yaratıcılığı psikolojik açıdan irdeleyen çok sayıda teorisyen mevcuttur. Psikoanalitik ve deneysel yöntemlere oturtulan bu görüşler oldukça yenidir. Farklı teorisyenlerce karmaşık bir yapıya sahip olan yaratıcılık kavramının çeşitli açılardan ele alınıyor olması genel bir tanım vermeyi engeller durumdadır. Örneğin Guilford (1950, 1967) ve Kris (1952) yaratıcılığı fikirlerin üretimine dayandırır. Ayrıca Guilford, yaratıcılıkta zekânın önemini vurgular. Tyler (1978) yaratıcılığı olasılıkların farkına varmak olarak betimler. MacKinnon (1962) yaratıcılığı kişilik bağlamında ve özel bir tepki biçimi olarak ele almıştır. Cattell (1971) ise yaratıcılığı bir tür problem çözme yeteneği olarak görmüştür. Felsefe sözlüğünde ise

yaratıcılık; "şeyleri yeni bir biçimde görme tarzı ile, bağlantılar kurup risk almanın yeni modeller bulmanın bir sonucu olarak mantıksal düşüncenin dışında metaforik düşünce gücüyle geleneksel olana karşı çıkışla, yeni bir düzen ve sentez arayışı ile yeni bir şey meydana getirme yeteneğidir" (Cevizci, 1999, s. 719) şeklinde tanımlanmıştır.

Sanatsal yaratıcılık kavramı; bazı araştırmacılar tarafından motivasyon bazıları tarafından aktivite ve bazıları tarafından da kişilik ögesi olarak tanımlanır. Kavramın bünyesinde bulundurduğu orijinallik, estetik güzellik, yetenek gibi unsurların karmaşıklığı dolayısıyla bu kavramın tanımı araştırmacıların yöntemsel zorlukları ve çeşitliliği açısından tek bir nihai doğrudan ibaret denilememektedir. Yaratıcılık dendiğinde çoğu zaman ilk önce akıllara 'yetenek' kavramı gelir. Elbette ki yetenek önemli bir ölçüttür fakat yaratıcılığı etkileyen motivasyon, çevresel koşullar, kişilik gibi başka değişkenlerin de süreçte etkili oluşu yadsınamaz. Yaratıcılık kavramını anlamlandırma ereğini insan ve onun deneyimleri üzerinden aldığımızda iletişime geçmiş olduğumuz sanat eseri, kişisel deneyimlerin ve benzer-ortak duyguların bir bütünüdür. Artık o eser yaratıcısının yaşadıklarının, fikir, karar ve sezgilerinin özetidir, kısaca yaratıcısının deneyimlerinin bir sonucudur. Husserl yaratıcılık kavramı için 2 yaklaşım ileri sürmüştür:

1. Yaratıcı ürünün anlamı tamamen dışa dönük ve dış dünyada olanlar üzerine kuruludur.
2. Yaratıcı ürünün anlamı içe dönüktür. Öznel zihinsel durumları içerir. (Güney, 2011, s. 25, 32)

Hussler'ın dışa dönük, dış dünya olarak tanımladığına öznel olmayan, genel, toplumsal olarak bakarsak burada kesin bir ben ve öteki karşıtlığı görülür. *Ben*'in çevresinde (dışında) olanlar da *ben*'in oluşumunda etken unsurlardır. Hussler'ın bu iki kesin uçlu sınıflamasına karşın Fischer ise;

> Sanatçının öznelliği hic tua res agitur (senin işin buradadır) demelidir. En öznel olan sanatçı bile toplum adına çalışır. Daha önce betimlenmemiş duyguları, ilişkileri ve koşulları betimlemekle, bunların görünüşteki soyutlanmış 'ben'inden 'biz'e dönüşmesine yardım eder. Bu 'bizi' de öznelliğin en yoğun sanatçının kişiliğinde bile görüp tanımak güç değildir" (Fischer, 1995, s: 46).

Bu noktaya bir açıklık getirilmesi gerektiğinde dikkat edilmelidir ki, dış dünya ile olan ilişkilerimiz iç dünyamızdaki yaşantıları etkiler. Dış dünyadaki nesneleri nasıl algıladığımız, anlamlandırdığımız ve kavradığımız bizim iç dünyamızı şekillendirir. Bir sanat eseri nesnel özelliklerinin yanı sıra, sanatçının ruhsal süreç ve etkinliklerinin

sonucunda şekillenen içe alınmış nesnelerden oluşturulur. Bu durumda içsel durum ve hayal gücünden beslenen yaratıcılık, diğer taraftan da dış dünya nesneleri ile temsil edilir, yani dış dünya nesneleri ile iç dünya sembolize edilmiş denilebilir. Güney'in de belirttiği gibi "sanat eseri ancak kavranabilecektir. Kavranan şey ise, dış dünyadaki nesnelerin içerideki görüntüleri olacaktır" (Güney, 2011, s. 32). Tolstoy'un da ifade ettiği gibi: "Sanat insanın bir zaman duymuş olduğu bir duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra aynı duyguyu başkalarının da duyabilmesi için hareket, çizgi, renk, ses ya da sözcüklerde belirlenmiş biçimler aracılığı ile onlara aktarmasıdır" (Soygür, 1999, s. 125).

Pek çok sayıda teorisyen insanın ruhsal yaşantısı ile göbekten bağlı olan sanat ve yaratıcılığı psikolojik olarak ele alma ve anlamlandırma adına farklı teoriler geliştirmişlerdir. Bu teorilerden kısaca bahsedilmesi faydalı olacaktır. 20. yüzyılın ilk yarısında kurulan psikanaliz, teorisyeni Freud ve izleyicileri her türlü sanatsal çabayı ret edilen cinsellik öncesi dürtülerden sıyrılma çabası olarak değerlendirmişler ve süblimasyon (yüceleştirme) teorisini geliştirmişlerdir. Bu yaklaşıma göre; çocukluk çağına özgü saldırgan ve cinsel dürtüler başkalaşıma uğrayarak amaç ve nesneleri değişir. Böylelikle saldırganlık ve cinsel dürtülerin enerjileri kalırken nitelik ve yönelişleri törpülenmiş olur.

> Böylelikle, benliğin hizmetinde cinsellikten ve saldırganlıktan tümden arınmış dürtü enerjileri kalır. İşte dürtülerin bu tür asıl amaç ve nesnelerini bırakmaları ve toplum içinde kabul edilen yaratıcı ve yapıcı eylem için kullanılabilir duruma gelmeleri düzeneğine yüceleştirme diyoruz… Çalışma merakı, toplum için yararlı çeşitli uğraşılar, bilme, öğrenme tutkusu, sanat yapıtları yüceleştirme ürünleridir (Öztürk, 1997, s. 65).

Patolojik savunmalar çıkış yolu bulamazken süblime edilen dürtüler çıkış yolu bulurlar, bu teoriye göre ego, patolojik olmayan, dışa vurulabilen başarılı bir savunma mekanizması geliştirmiştir. Freud sanatsal etkinliğin ilk izleklerinin hayal kuran, oyun oynayan çocuğun dışa vurma etkinliği olduğunu belirtir.

> Oyun oynayan bütün çocuklar oynadıkları oyunlarla kendilerine özgü bir dünya yaratır, bir başka deyişle, yaşadığı dünyanın nesnelerini kendi beğenisine uygun şekilde yeni bir düzen içine yerleştirerek tıpkı bir sanatçı gibi davranırlar. Sanatçı da belki de oyun oynayan çocuk gibidir, o da kendisine özgü bir hayal dünyası yaratır (Güney, 2011, s. 34).

Jung, yaratıcılığın bilinçaltından beslendiğini savunarak resmi tedavi yöntemi olarak kullanmıştır. Jung'a göre sözel ifade sırasında bilinç devrede olduğundan, tüm açıklık ile ifade etme durumu sekteye uğramış örtük bir dil mevcuttur. Resim ise semboller aracılığı ile ifadeye bürünen ve üretileni tarafından farkında olmadan

bilinçdışının canlandırılmasıdır. Üretim sonucunda ortaya çıkanlar; bilinçaltında bastırılmış, unutulmuş anı, düşünce, fantezi ve yaşantıların semboller aracılığı ile dışa vurulmasıdır. Resim yapan kişi bu yolla bilinçli bir farkındalığı olmadığı, unuttuğu ya da bastırdıklarını çağrışım yoluyla görünür hale getirir. Jung buna "içteki resmin yapılması ve seyredilmesi" demiştir (Güney, 2011, s. 34). Jung'ın tedavisinde yararlandığı bu yaklaşım sanatçının kendi kendisinin keşfi ve tahlili açısından da kullanılabilir bir yöntem olduğu düşünülebilir. Sanatçının üretimini şekillendiren her türlü tercihinin altında dayandırdığı çeşitli gereksinimleri vardır. Bu gereksinimlerin hepsi ve her zaman olmasa da bir kısmı kendi içtepiler aracılığıyla şekillenir. Sanatçı, bu içtepileri eseri vasıtasıyla kendi fark edebilir böylece dışsallaştırarak, karşısına geçerek, izleyerek çözümleyebilir. Bunun yanında Jung bilinçaltının bireysel kimliğinin yanında toplumsal (kolektif) bir yanının da varlığından bahseder. Arketip olarak adlandırılan, tüm insanlık için geçerli ve ortak olan depolanmış efsane, mistik düşünce, inanç ve semboller toplumsal bilinçaltını oluşturur. Dolayısıyla bilinçaltı dendiğinde sadece bireysel değil, kolektif bir anlatı olması olası, mümkün ve göz ardı edilemez bir başka noktadır.

1950lerden sonra yaratıcılık bir kavram olarak ele alınmaya ve araştırılmaya başlanmıştır. Bu süreçte 1952 yılında Ernst Kris (1900-1957) *'ego hizmetinde regresyon'* teorisini geliştirmiştir. *Regresyon*, kelime anlamı 'gerileme' demek olan fakat sadece anormal durumlarda gözlemlenen bir durum değildir. "Ozanlar, ressamlar da yapıtlarında sağlıklı gerileme örnekleri gösterebilirler" (Öztürk, 1997, s. 61). Kris sağlıklı bir bireyin sanatsal etkinliği sırasında; öncelikle birincil süreç düşünceden[5] faydalanıp ardından ikincil süreç düşünce[6] yapısına tekrar dönüldüğünü ileri sürmüştür. Birincil süreç düşünce; gelişmemiş çocuğa has bir düşünme biçimi olup, "nesnenin tamamı benzetme ve ima yolu ile nesnenin bir parçası ile temsil edilebilir ya da nesneler tam karşıtı ile sembolize edilebilir" bir sürece sahiptir (Güney, 2011, s. 175). Kris, bu üstü örtük, varlığı derinlerde muhafaza edilen duygu ve düşüncelerin gün yüzüne çıkarılmasının korkutucu

[5] Birincil süreç, gelişmemiş çocuğa özgü düşünce biçimidir. Birincil süreç düşüncede zaman kavramı yoktur. Geçmiş, gelecek, şimdi bir aradadır. Ruhsal enerji yükünün, bir düşünce ve hayalden diğerine kayması sonucu, bir fikir veya hayalin yerine onunla çağrışımsal olarak bağlantılı bir başkası konulabilir (Güney, 2011, s. 174).

[6] İkincil süreçte düşünceler mantık süzgecinden geçmeye ve id'deki dürtüsel enerji yavaş yavaş nötrleşmeye başlar. Ego, bilgi kazanmak suretiyle çevre üzerinde hakimiyet kurmaya başlar. İç ve dış dünyadan gelen uyaranları ayırt ederek gerçeği değerlendirir (Güney, 2011, s. 178).

olduğunu, bu yüzden de sanatçının birincil süreç düşünce vasıtası ile bunları değiştirip, semboller yardımıyla ifade ettiğini belirtmiştir. Bu süreç sağlıklı bir birey olan sanatçıda gerçeklikten kopuş anlamına gelmez, geçici bir süreç söz konusudur, sanatçının irade ve isteklerinin canlı olduğu, gerçeklikle bağını yitirmediği belirtilmelidir. Kris'e ek olarak Silvano Arieti (1914-1981) yaratıcı sürece bir 'üçüncül süreç' daha eklemiş ve bunun birincil süreç düşünce ile ikincil süreç düşüncenin bütünleşmesi olarak tanımlamıştır. Arieti bu sürecin yaratıcı insanlara has bir düşünce tarzı olduğunu ve birincil süreç düşünce alanından ilham bularak tekrar ikincil sürece geçişin bu iki sürecin özel bir bütünleşmesi olduğunu belirtmiştir (Güney, 2011, s. 36).

Ego psikologları yaratıcılığı kendilik psikolojisi ile açıklamışlardır. Kohut, yukarıdaki bölümlerde detaylıca anlatılmış olan kendilik nesnelerinin bu süreçte etkili olduğunu ileri sürmüş, yaratıcılık sırasında kendilik nesneleri ile kurulan ilişkiler nedeniyle sanatçının yaşantısının başkalaşıma uğrayarak bir esere dönüştüğünü belirtmiştir.

Psikolojide hümanisttik (insancı) yaklaşımın kurucularından ve psikoterapi araştırmaları yapan psikologlar içinde en önemlilerinden birisi olarak görülen Amerikalı psikolog Carl Rogers (1902-1987) yaratıcılığın oluşum sürecini tanımlamaktan çok yaratıcılığı besleyen koşulların özgür, kısıtlanmamış ve kabul edici ortamlar olduğunu ifade etmiştir. Rogers, uygun koşullar dahilinde bireyin genel eğiliminin sağlıklı olma çabası içinde olduğunu, bireyin kendine has dünyasında sürekli kendini gerçekleştirme ihtiyacı duyduğunu savunmuştur. Yukarıdaki bölümlerde yaklaşımı detaylıca anlatılmış olan Maslow da insancı yaklaşımın bir diğer önemli isimlerindendir.

Varoluşçu Psikolog Rollo May'e (1909-1994) göre yaratıcı süreç için; "sayrılığın (hastalık) sonucu olarak değil, duygulanımsal sağlığın en yüksek derecedeki betimi, normal kişilerin kendilerini gerçekleştirme edimlerinin bir dışavurumu olarak keşfedilmeli" (May, 2018, s. 64). May sanatçıyı hasta, yaratım sürecini ve dinamiklerini de hastalıkla bağdaştıran yaklaşımlara karşı:

> Yaratıcılığın kendi özel kültürümüzde ciddi psikolojik sorunlarla bütünleştiği muhakkak – Van Gogh çıldırıya kapıldı, Gaugin içe-kapanık (schizoid) görünüyor, Poe alkolikti ve Virginia Woolf ciddi bir çöküntü içindeydi. Yaratıcılık ve özgünlüğün, kültürlerine uymayan

> kişilerde bütünleştiği apaçık. Ama bu, zorunlu olarak, yaratıcılığın nevrozun[7] ürünü olduğu anlamına gelmez…Sanatçıların nevrozunu psikanalizle tedavi edersek artık yaratmayacaklar mı?... Yüceltme (sublimation-süblimasyon) ile ima edildiği gibi, etki ya da dürtünün aktarılıp (transfer) yer değiştirmesi yoluyla yaratıyorsak, ya da yaratıcılığımız telafi ile kastedildiği gibi, sadece bir başka şeyi başarmaya çabalamanın yan ürünü ise, tam da yaratıcı edimimizin değeri bir sahte değer olmaz mı? (May, 2018, s. 63)

May'in belirttiği gibi yaratıcı süreci bir hastalığın sonucu olarak değerlendirmenin doğru bir yaklaşım olduğu söylenemez. Bireyin geliştirdiği kendini gerçekleştirme yönteminin bir dışavurumudur. Sanatsal etkinlik hayal ile gerçek, imgeler ile nesneler arasında bir köprü kurma eylemidir. Bu eylem kişinin kendini tanımasını, dönüştürmesini ve yaratmasını mümkün kılar. Webster'ın tanımıyla yaratma; "yapma, varlığı ortaya çıkarma sürecidir" (May, 2018, s. 64).

1.6. Travma

Travma; yaralanma, zedelenme darbe alma anlamlarını taşır. "Tıp dilinde dokuların fiziksel dış bir etkenle zarar görmesi fiziksel travma anlamına gelir. Ruhsal ve zihinsel yapının, yine dış bir etkenle zarar görmesi ve bozulması olayı ise psikolojik travmadır" (Güney, 2011, s. 183,184). Travma, tanım olarak katlanılamaz ve dayanılmazdır (Kolk, 2019, s. 2). Eski zamanlardan günümüze hem doğal hem de insanlığın neden olduğu pek çok savaş, afet ve kişisel serüvenlerimiz içinde çeşitli şiddet ve yoksunluklarla baş etmeye ve çözüm yolları geliştirmeye çabalarız. Yaşanan travmatik olaylar örtük ya da açık, nesiller boyu tarihimizde, kültürümüzde ve ailemizde bıraktığı izlerle varlığını sürdürür. Bu izler zihnimizde, duygularımızda ve tüm sosyal davranışlarımızda kendini gösterir.

Yaşam boyu çeşitli engelleme ve çatışmalarla yüz yüze kalınır. Bu engelleme ve çatışmalar yaşamın olağan ve kaçınılmaz parçalarıdır ve benliğin gelişim-olgunlaşma sürecinde etkin rol alırlar. Engellerle karşılaşan birey karşı durabileceği mekanizmalar geliştirir, geliştirilen bu mekanizmalar *benlik gücü* olarak adlandırılabilir. Benliğin gelişim ve olgunlaşma süreci, bireyin karşı karşıya kaldığı çatışmalarla baş etme yolları bulması ile gerçekleşir. Fakat yaşanan her çatışma ve engelleme benlik gelişiminde

[7] Nevrozlar sinir sisteminin fonksiyonel bozukluğu sonucunda ortaya çıkan, çeşitli nörolojik ve psişik belirtilerle, bu çerçevede fiziksel ve ruhsal sıkıntı, sıkıntılı şikâyetler ve başka bunun gibi patolojik durumlarla ortaya çıkan hastalıklardır. Freud'a göre, nevroz, kişinin yaşadığı olayın etkisiyle çocukluk döneminde çözümlenmemiş ruhsal karmaşaların yeniden alevlenmesinden kaynaklanır. Bu nedenle, çocukluğun erken dönemlerini sağlıklı bir şekilde aşabilmiş kişiler söz konusu rahatsızlığa daha az yatkınlık gösterir (Freud, 1999).

sağlıklı bir sürece sahip olmayabilir ve travmatik (örseleyici) deneyimlere de dönüşebilir (Öztürk, 1997, s. 43).

> Örseleyici nitelikte olan engelleme ya da çatışmalar benliğin gelişmesini bozan, saptıran, yavaşlatan, durduran ya da gerileten süreçlerdir. Burada benlik, üstesinden gelemeyeceği, kaldıramayacağı ağırlıkta uyaranlar kümesi (içten ya da dıştan) ile karşı karşıyadır. 'Üstesinden gelemeyeceği' derken yalnız uyaranların niteliği ve niceliği düşünülmelidir. Kimi durumlarda benliği etkileyen engellenme ve çatışmalar çok ağır örseleyici türde görünmeyebilir. Benliğin bunları karşılayabilme gücü örselenme kavramının göreceliğini belirler. Organizmaya bağlı yapısal etkenler ve geçmiş yaşam deneyimleri, karşılaşılan engellenme ve çatışma durumlarının üstesinden gelmede önemli yer alır. Öyle engelleyici ve çatışma doğurucu durumlar vardır ki herkes için ağır bir örselenme olmayabilir. Ama çoğunlukla örselenme olayları organizmanın yapısına, gelişme çağına, içinde bulunduğu fiziksel, toplumsal ve ruhsal ortama bağımlı olarak kişiden kişiye göreceli etki yapar. Örneğin, çocuk için anne yitimi ağır ve örseleyici bir olay ise de yetişkinde zor bir yaşam durumudur; genellikle örseleyici değildir. Benlik gücü zayıf bir kişide olağan günlük kısıtlamalar örseleyici etki yapabilir. Uyaranların çok düşük olduğu bir ortamda, birden gelen beklenmedik küçük uyaranlar bile çok yüksek bir etki gücü kazanabilir (Öztürk, 1997, s. 43).

"İçsel duyularınızla rahat bir iletişiminiz varsa –size doğru bilgi verdiğine güveniyorsanız- bedeniniz, duygularınız ve benliğinizin kontrolünüzde olduğunu hissedersiniz" (Kolk, 2019, s. 96). İç ve dış dünyasında olup bitenin farkında olabilen bireyler bu değişkenleri yönetebilme yetisine de sahip olabilirler. Travma yaşayan bireylerde iç dünya geçmişin acı deneyimlerini barındırır. Travmatik serüveniyle baş edemeyen birey, içsel duygularının farkına varamaz ve ihtiyaçlarını kontrol edemez bir duruma sürüklenir. Kendi iç dünyasında olanlara kulak veremeyen birey herhangi bir duyusal değişime uyum sağlayamaz, karşılık veremez ve hayatına korku, panik hali egemen olur. Yaratıcı kişi sanatçı da ise durum farklıdır. "Dışavurumcu Alman ressam Franz Marc 'Ben kendimi, korkumdan kurtarmak için resim yapıyorum' der, Beckmann ise; endişesine, üzüntüsüne egemen olmak için resim yaptığını belirtmiştir. Picasso da resmi, kendini savunmada bir silah olarak gördüğünü açıklamıştır" (Turani, 2008, s. 102). Anlaşılıyor ki yaratıcı birey için korku ve çekincelerinin üstüne giden cesur bir tavır söz konusudur. Picasso'nun da belirttiği gibi sanatçı için sanatı bir tür silahtır denilebilir.

Travma geçmişi olan bireyin kendi hayatını tekrar istediği gibi organize edebilmesi, yüzleşme ile gerçekleşebilir. Geçmişle ilgili duyu ve duyguların getirileriyle ancak bu şekilde baş edilebilir.

> Nörobilimci Joseph LeDoux ve arkadaşları, bilinçli bir şekilde duygusal beyne ulaşmanın tek yolunun öz farkındalık olduğunu göstermiştir (bunun teknik terimi; interoception. İç

> gözlemdir; Latince'de içe bakmak anlamına gelir). Bilinçli beynimizin büyük kısmı kendini dünya dışına bakmaya adamıştır: başkalarıyla anlaşma ve gelecekle ilgili planlar yapma. Ancak bu yine de kendimizi yönetmemize yardımcı olmaz. Nörobilim araştırmaları, hissettiklerimizi değiştirebilmemizin tek yolunun içsel deneyimlerin farkında olmak ve iç dünyamızda olan bitenle dost olmayı öğrenmek olduğunu göstermiştir (Kolk, 2019, s. 206).

Travma yaşayan bireyler bir yandan yaşadıklarını unutup normal hayatlarını sürdürmeye çabalarken bir taraftan da yaşadıkları deneyimin ruhsal getirileri altında ezilirler. Yaşanılan travmatik olay karşısında ortaya çıkan zayıflık ve savunmasızlıklarının utancıyla boğuşan bireyin hayatını sağlıklı bir şekilde organize etmesi ve yürütmesi zor bir hal alır. Yaşamımızı idame ettirmemizi sağlayan akılcı beyin, yaşanan travmatik olayları yok saymak konusunda çok başarılı değildir, dolayısıyla yaşanan travmatik olayın üzerinden uzun bir zaman dilimi geçmiş olsa dahi tetikleyici bir unsur karşısında travmanın etkileri tekrar alevlenebilir. Araştırmalar; "travmanın, beynin alarm sisteminin yeniden ayarlanması, stres hormonu aktivitesinde artış ve ilgili bilgileri, ilgisiz olandan ayırt eden sistemdeki değişimler gibi gerçek fizyolojik değişimlere neden olduğunu göstermiştir" (Kolk, 2019, s. 2, 3). Kişide gerçekleşen bu fizyolojik değişimler, insanların neden en ufak bir tetikleyici unsur karşısında aşırı tepki verdiklerini ya da kişinin tekrar tekrar aynı sorunlarla boğuştuğunu açıklar. Travma sadece geçmişte olmuş bitmiş bir olay değildir, zihinde, bedende ve beyinde etkileri görülebilen ve bu etkiler sonucunda da bireyin şimdide nasıl yaşayacağını belirleyen bir süreç izler.

Psikolojik kuramlara bakıldığında, sanatçıyı 'hasta' ilan eden yaklaşımların ilgi çekici olduğu görülür. Elbette ki bir takım psikolojik rahatsızlıklara sahip sanatçıların varlığı olasıdır. Fakat yoğun duygu yüküne, sıra dışı bakış açısına, davranış ve yaşayışa sahip her sanatçının da hasta olarak değerlendiriliyor olması hatalı bir yaklaşımdır. Bu yaklaşıma karşıt olarak Otto Rank, sanat olgusunu *'psikolojinin ötesi'* olarak ayrı bir değerlendirmeye tabi tutmuştur. Psikolojinin normal ve nevrotik olarak iki kutuplu sınıflandırmasına ek olarak Rank: "sanatçıyı psikanalizin hasta yorumundan kurtarıp kendi başına yaratıcı bir tip olarak koyuyor ve en önemlisi de nevrotiğin bir yönü olacaksa bunun normale doğru aşma değil, sanatçıya (ya da yaratıcı tipe) doğru, yukarıya aşma olduğunu söylüyor" (May, 2018, s. 19). Sanatçı ile nevrotik bireyin bilinçdışında yaşadıklarını belirten May ekliyor: "Nevrotik de sanatçı gibi, kendi nihilist ve yabancılaşmış yaşantısından (farklılığı kabul edilmemiş) doğan aynı çelişkileri yaşıyor, fakat bu iç yaşantılara anlam veremiyor; bu çelişkileri yaratıcı ürünlere dökmenin yetersizliğiyle, onları reddetmenin olanaksızlığı arasında bocalıyor" (May, 2018, s. 20).

Aşırı bireyleşme sıkıntıları yaşayan sanatçı ve nevrozun arasındaki fark şudur; sanatçı yaratmanın yapma ve yıkma olan iki ögesini de kullanabiliyorken, nevrotik sadece yıkıcılığa sahiptir.

> Birey olarak potansiyellerimizi gerçekleyemediğimizde de aynı şekilde kısıtlanır ve hastalanırız. Nevrozun özünde bu yatar; potansiyeller çevredeki (geçmiş yahut gelecekte) düşmanca koşullar ve içsel çatışmalar tarafından engellenip kullanılmadığında kişinin içine dönerek onu hasta eder. 'Enerji sonsuz hazdır' demiştir William Blake; 'arzulayıp da eylemeyen hastalık üretir' (May, 2019, s. 92).

Kişi içinde bulunduğu dünyayı kendi kurduğu anlamlı ilişki ağları vasıtasıyla şekillendirir. Nesnel gerçekliklerden oluşan bu dünya, yaratıcı kişi için bu kadarla sınırlı değildir. Dünya ile benlik, benlik ile dünya arasında sürekli devam eden bir ilişki ağı mevcuttur.

> Bu, yaratıcılığın hiçbir zaman öznel bir görüngü olarak sınırlandırılamayacak olmasının nedenidir; yaratıcılık asla basit bir biçimde kişide olup bitenlerin terimleriyle incelenemez. Dünya kutbu bir bireyin yaratıcılığının ayrılmaz bir parçasıdır. Olmakta olan daima bir süreçtir, bir yapma'dır – özgül olarak kişiyi ve dünyasını karşılıklı ilişkiye sokan bir süreç (May, 2018, s. 73).

İki kutbun; dünya ile benliğin buluşması bir karşılaşmadır. Sanatçıların kendi dünyalarıyla karşılaşmalarını eserlerinde gözlemlemek mümkündür. Örneğin "hayat dengeye kavuştukça sanat ortadan kalkacaktır" (Soygür, 1999) diyen ressam Mondrian'ın 1900'lerin başında resmettiği ağaçlar ile 1930'larda resmettikleri arasındaki farkı incelediğimizde sanatçının arayışının ve tavrının değişime uğradığı gözlemlenebilir. 1910'lu yıllardaki üretimleri biçimsel olarak kübizme, anlamsal olarak da 'ağaç'ın altında yatanı araştırma çabasına evrilmiştir. (Bkz. Görsel 1.2, 1.3)

> Ardından Mondrian'ın doğanın 'zemin biçimler'ini bulmak için daha derin bir çabaya girdiğini görürüz; artık ağaç, daha az ağaçtır; daha çok, tüm gerçekliğin altında yatan kalıcı geometrik biçimlerdir. Sonunda Mondrian'ın karşı konulmaz bir biçimde, saf soyut sanatın en son biçimi olan kareler ve dikdörtgenlere doğru itildiğini görürüz (May, 2018, s. 73).

Rollo May bu süreçte Mondrian'ın bireysel benliğinin yitirilmiş olduğunu söyler. Fakat bu yitimin kaynağının Mondrian'ın dünyasının yansısı olduğunu da ekler. 1920 ve 1930'larda dünyada askeri gücün ve faşizmin altında bireyin doğaya, kendine ve diğerine yabancılaştığı bir süreç hakimdir. "Mondrian'ın resimleri yaratıcı cesareti böylesi bir dünyanın içinde dışavuruyorlar; 'yitmişlik'ine rağmen bireyi bir olumlama bu. Bu yüzden onun eseri, bu insana karşı politik gelişmelere direnebilen bireyselliğin kurulabilmesi için bir arayış" (May, 2018, s. 74).

Görsel 1.1. *Piet Mondrian, "Willow Grove: Impression of Light and Shadow", 35 × 45 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1905, Dallas Museum of Art, (Kaynak: https://thesketchline.com/en/pictures/willow-grove-impression-of-light-and-shadow/, Erişim Tarihi: 06.05.2020)*

Görsel 1.2. *Piet Mondrian, "Blossoming Apple Tree", 78,5 cm x 107,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1912 (Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Blossoming_apple_tree%2C_by_Piet_Mondriaan.jpg, Erişim tarihi: 06.05.2020)*

Doğayı betimleyen sanatçının tek hedefi gördüklerini olduğu gibi aksettirmek değildir. Nietzsche'nin Trajedinin Doğuşu'ndaki ünlü sözü: "sanat, doğanın bir taklidi değildir; tersine doğaya yapılan bir ektir, onu aşmak üzere yanına dikilen fizikötesi bir ekidir doğanın" (Sontag, 1998, s. 36). Doğa, sanatçının dünyasını teşhir etmek için kullandığı yardımcı bir dildir. Sanatçı, dünya ile kendi arasındaki ilişkiyi psikolojik ve tinsel bir çözümleme yöntemiyle betimler, bu yüzdendir ki, sanatçıların eserlerinde dönem insanının duygulanımsal ve tinsel koşullarının izleri gözlemlenebilir. "Hem çocukluktaki psikolojik deneyim hem de kültürel belirlenimler, her zaman olumsal, tarihsel, bireysel ve yaşam öyküsel açıdan özgül olan psikolojik etkinliklerin süzgecinden geçer ve bir anlamda kişisel olarak yaratılırlar" (Chodorow, 2019, s. 16). Sembollerle oluşturduğu anlatım gücüyle sanatçı, döneminin tinsel gerçekliğinin tanığı ve en iyi anlatıcılarındandır. "Sanatçılarda herhangi bir dönemin altta yatan anlamını açımlama gücünün olma nedeni, tamı tamına sanatın özünün sanatçıyla dünyası arasında güçlü ve canlı bir karşılaşma olmasıdır" (May, 2018, s. 74). Döneminin bir çeşit tanıklığını yapan sanatçı, toplumu etkilemiş olan travmatik olayların (savaş, afet vb.) da mağdurudur. Bu tür olayların etkileri her sanatçının tutum ve üslubuna göre farklılıklar gösterebilir. Mondrian'ın ağaçları dönemin ruhuyla beraber "saf soyut sanatın en son biçimi olan kareler ve dikdörtgenlere doğru" evrilmiştir. (May, 2018, s. 73, 74). "Tarihsel konum, yaratıcılığı bu anlamda da koşullar. Çünkü bilincin yaratıcılıkta bulduğu, entelektüel nesnelliğin yüzeysel düzeyi değil, özne-nesne yırtığını diken bir düzeyde dünyayla karşı karşıya kalıştır. Bir başka deyişle yaratıcılık, bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyasıyla karşılaşmasıdır" (May, 2018, s. 76). "Sanat yapıtı, bilinçliliğe dokunabilir biçim kazandıran bir tür gösterme, kaydetme ya da tanık olmadır; amacı, tekil bir şeyi açık kılmaktır" (Sontag, 1998, s. 35).

Kolk şöyle der; "öykü anlatmak önemlidir; öyküler olmadan hafıza donar ve hafızanız, anılarınız olmadan bazı şeylerin nasıl farklı olabileceğini hayal edemezsiniz" (Kolk, 2019, s. 219) ve ekler; "kendini dilde keşfetmek, içsel gerçekliğinizi anlatacak kelimeler bulmak, acı verici bir süreç olsa bile bir aydınlanmadır" (Kolk, 2019, s. 234). Shakespeare ise Macbeth'te: "İçinizi dökün, dile gelmeyen acı, zaten dolu olan yüreğe akar, onu parçalanmaya zorlar" demiştir (Kolk, 2019, s. 230). Bruer ve Freud da 1893 yılında yayınladıkları bir çalışmada günümüzde *'konuşma tedavisi'* olarak adlandırılan, yaşanılan travmatik olayların ayrıntılı bir şekilde anlatılmasıyla atlatılabileceği varsayılan ve aynı zamanda bilişsel davranışçı terapinin de temelini oluşturan bir tedavi yaklaşımı

geliştirmişlerdir. Psikologlar travmanın geride bırakılabilmesinin, konuşma tekniklerinin yardımıyla, travma öyküsünün ayrıntılı bir şekilde anlatılmasıyla mümkün olabileceğini savunurlar. Bruer ve Freud bu konuda ulaştıkları sonucu şöyle ifade etmişlerdir: "Her bir histeri belirtisi, olay kışkırtıldığında ve eşlik eden duygular ilişkilendirildiğinde, olayın anılarını net bir şekilde ortaya çıkardığınızda, hasta olayı en ayrıntılı şekilde tanımladığında ve duygularını kelimelere döktüğünde, hemen ve kalıcı olarak yok oldu" (Kolk, 2019, s. 181, 182). Anlaşılıyor ki; hatırlamak sadece yeterli değildir, olayların duygularla ilişkilendirilebilmesi bizleri sonuca ulaştıran kapıyı açacaktır diyebiliriz. Travma anında duyguların ifade edilmesi sekteye uğrar, kelimeler bu sıkışan duygulara çıkabilecekleri bir kapı aralar, böylece normal bilince ulaşan duygular ifade aracılığıyla özgürlüğüne kavuşabilir. Konuşuyor olabilmek de olay ve duyguların birbirine bağlanmasını, anlamlandırılmasını ve çözülmesini mümkün kılar. Çözülme önce dilde başlar, ardından yerini eylem alır. Bu eylem artık bir tepkidir. Böylece duyguların dışa vurumu gerçekleşir. Sanatını bir sağaltım aracı olarak kullanan sanatçı da eyleme geçmiş olandır.

> Travmatik olaya karşı, 'kuvvetli bir tepki' olmadığında, duygunun 'anılara bağlı kaldığını' ve serbest bırakılamadığını açıklamışlardır. Tepki, 'gözyaşlarından intikam eylemine' kadar değişebilen bir eylemle serbest bırakılabilir. 'Ancak dil, eylem için yedek oyuncu görevi görür; dilin yardımıyla duygu etkili bir şekilde 'dışa vurulabilir' (Kolk, 2019, s. 182)

Peki ya eylemi yazmak olan yazar için durum nasıldır? Yazma eylemi ile eskiden bulunmayan bir deneyim alanı açılmış, kişinin kendisiyle deneyimi yoğunlaşmış ve genişlemiştir. Artık gerçek yaşamları konu edinen hikayelerde kahramanlaştırmadan, yüceltmeden ziyade bir nesnelleştirme söz konusudur. Susan Sontag'a göre:

> Modern bilinç açısından sanatçı (azizin yerini alarak) örnek bir çilekeş olmuştur. Sanatçılar arasında da yazar, sözcüklerin ustası, çektiği acıyı en iyi ifade edebilecek kişi gözüyle baktığımız insandır. Yazar örnek bir çilekeştir, çünkü hem acı çekmenin en derin katmanlarına inmiş, hem de acısını yüceltmede (Freud'cu anlamda değil sözcüğün düz anlamıyla yüceltmede) profesyonel bir yöntem keşfetmiştir. Yazar, çektiği acıyı, sanatta elde edeceği kazanç uğruna kullanmayı keşfetmiş kişidir – tıpkı azizlerin, ruhların selameti için acı çekmenin yararlı ve gerekli olduğunu keşfetmeleri gibi (Sontag, 1998, s. 76).

Sontag, 'Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş' adlı kitabında; şair, romancı, çevirmen ve eleştirmen Cesare Pavese'nin (1908-1950) roman ve günceleri arasındaki kişi zamiri farklılıklarından bahsetmiştir. Yazar romanlarında çoğunlukla vahşet temasını kullanmış olsa da (örn. 'Yalnız Kadınlar Arasında' da intihar, 'Tepelerin Şeytanı'nda savaş), asıl odağı anlatıcının öznelliği üzerine ustaca şekillendirilmiştir. Pavese'nin romanlarında

rahatlıkla kullandığı ‘ben’ için durum güncelerinde farklıdır, kendini betimlemez, kendine ‘sen’ diye hitap eder. Kendine seslenir. Kendine seslenmek demek bir ikilik durumunun söz konusu olmasıdır. İç hesaplaşma ve kendini sorgulama pratiği barındıran günce vasıtasıyla, kendini bir başkası gibi algılama imkânı doğar. Böylelikle kendisinin; alay eden, öğüt veren, azarlayan gözlemcisidir. Bu duruma örnek olarak travma yaşamış bir bireye baktığımızda Auschwitz’de hayatta kalanlardan Charlotte Delbo ikili varoluşunu şöyle açıklıyor: “ ‘*Benlik*’, kampta olan kişi ben değildim, burada sizin karşınızda duran kişi değildi. Hayır, bu inanılmaz bir şey. Auschwitz’de diğer ‘ben’e olan şeyler artık bana dokunmuyor, beni ilgilendirmiyor, ayrı olan belleğin derinlerinde ve olağan bellek… bu ayrımı yapmasaydım hayatta kalamazdım (Kolk, 2019, s. 195). Auschwitz’de olanlar Charlotte’ın başına gelmemiştir. Auschwitz’deki Charlotte ve şimdiki Charlotte farklıdır artık. “Dünyadan kaçmanın en güvenilir yolu sanattan geçer, dünyaya sıkıca bağlanmak da sanatla gerçekleşir” (Bozkurt 1995).

İKİNCİ BÖLÜM

2. SANATÇI ÖZELİNDE TRAVMATİK ANLATI ÖRNEKLERİ

Her çağda ve koşulda insan sanata ihtiyaç duymuş ve kendini bu yolla ifade etme yöntemleri geliştirmiştir. Öznel bir hikâye anlatılmıyor dahi olsa sanat, kişinin görüngüsünün bir yansımasıdır. "Doğa içeridedir" der Cezanne (Ponty, 2019, s. 34). Keşfe önce kendinden başlayan sanatçı dört mevsimini sunar bize kendi penceresinden.

> … ressamın görüşü ancak görerek öğrenir, ancak kendinden öğrenir. Göz, dünyayı görür, ve dünyada tablo olmak için eksik olanı, ve palette tablonun beklediği rengi; ve bitirildiğinde, bütün bu eksikliklere yanıt veren tabloyu görür, ve başkalarının tablolarını, başkalarının başka eksikliklere yanıtlarını görür …Bilmece şudur: Vücudum hem görendir hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün 'öbür yanını' tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir. (Ponty, 2019, s. 36, 37, 32).

Kendini hem gören hem de görünen kılan sanatçıda geçmişin aktarımı, kimi sanatçılar için bilinçli bir eylem olarak oluşturulur. Sanatçı kendini duyumsayabilen bir beceriye sahiptir. Bilinçdışında üstü örtük geçmiş anıların bilince çağrılmasını mümkün kılar. Bugünü etkileyen, ben'i ben yapan etkenlerin keşfiyle özgür olunabilir. "Hatırlanan anılar, bizim geçmişle olan süreklilik duygumuzu yeniden kurar ve böylece bize kendimiz hakkındaki gerçeği gösterir" (Foucault vd., 1999, s. 127).

> Ancak kişi kendi deneyimlerinin derinliklerine daldıkça tepki ve üretimleri de o denli özgünleşir. İşte doğruluğunu herkesin kendi deneyimleriyle bildiği bu paradoks şöyle ifade edilebilir: kişi tarihsel geleneklerindeki deneyim ve biriktirilmiş bilgiyle yüzleşebildiği derinlik ölçüsünde kendini tanır ve kendisi olabilir (May, 2019, s. 198).

Sanatçının kendiliği eserlerinde kullandığı geçmişinde iz bırakan olayları, kişileri ve ögeleri vasıtasıyla kendisi için de izlenebilir kılar. "Kendimi duyumsuyorum. Ama sadece içine kirpik kaçan göz, şişmiş parmak veya çürük diş kendini duyumsar, bireysel varlığının bilincine varır. Sağlıklı göz veya parmak ya da diş varlarmış gibi görünmezler. Yani gayet açık, değil mi? Kendi kendinin bilincine varmak, hastalıktır" der Yevgeni Zamyattin '*Biz'* adlı kitabında (Zamyatin, 2019, s. 135). Travmatik geçmiş hasta kılabilir ama sanat tedavi edici, kurtarıcıdır. Yapılan sanatçı incelemeleri bu söylemin örneklendirmeleridir.

2.3. Ben, Louıse Bourgeois

Louise Bourgeois (1911-2010), 1911 yılında dokuma duvar halısı onarımcısı bir ailenin kızı olarak Paris'te doğmuş, ressam ve heykeltıraştır. Sanatçı 1930 yılında matematik ve geometri eğitimi almaya başlamış ve bu branşlara olan eğilimini şu şekilde ifade etmiştir; "Sadece kimsenin değiştiremeyeceği konular üzerine çalışmak bana huzur veriyordu" (http-1). Bu değiştirilemezlik durumuna duyduğu heyecan zamanla değişime uğrar: "Öklid dışında farklı geometrilerin de olduğunu anladığım gün, büyük bir hayal kırıklığına uğradım. Bu benim için bir sembolün ölümüydü. Matematik artık bir sembol değildi. Bu yüzden yeni bir sembolün, yeni bir denklemin arayışına girdim" (İlter, 2006, s. 2). 1932 yılında annesini kaybeden Bourgeois, bu kaybın etkisiyle yeni arayışların ve sembollerin izini sanatta sürmeye başlamıştır.

Erken dönem çalışmalarını 'düşme korkusu' olarak tanımlayan sanatçı, çalışmalarının ilerleyen zamanla birlikte 'düşme sanatına' ve en sonra da 'asılı kalma sanatına' evrildiğini ifade etmiştir. Yaşamı boyunca çalışmalarını hayatının sorunlu geçmişine geri dönüşler üzerinden oluşturan Bourgeois bir röportajında, heykellerindeki görüntülerin tamamen otobiyografik olduğunu belirtmiştir. Sanatçının gerçek hayattaki çatışmaları, benzersiz bir sanat formu aracılığıyla deneyim ve mücadelelerini belgelemek için kullandığı bir dile dönüşmüştür. Bu sorunlu geçmişin ardında; çocukluk anıları ve maruz kaldığı suiistimallerin aktörü bir baba vardır. Sanatçının kendi ifadelerine göre babası sürekli kendisiyle dalga geçen ve aşağılayan bir figürdür, bunun yanı sıra annesini alenen aldattığı ilişkilerinin de şahidi olmuştur. Bourgeois, babasının 10 yaşındayken eğitimi için işe aldığı yatılı İngilizce öğretmeniyle yaşadıkları ilişki hakkında: "Kusura bakmazsanız eğer, Sadie, benimdi. Bana İngilizce öğretmek için tutulmuştu. Benden hoşlanacağını sanmıştım. Bunun yerine bana ihanet edeceğine değil. Lanet olsun, sadece babamın değil, onun da ihanetine uğramıştım" der (Fineberg, 2014, s. 484). Çocukken İngiliz mürebbiyesinin aynı zamanda babasının metresi olduğunu keşfetme travmasını, saplantılı bir şekilde tekrar tekrar canlandırdığı sanat eserleri aracılığıyla dünyayla paylaşmış bir sanatçıdır. Bourgeois; "Sanatçı olabilmek biraz acı gerektirir. Bu yüzden sanatçılar kendilerini tekrar ederler çünkü başka bir tedaviye ulaşamazlar" (Helfenstein, 2002, s. 12). Kadın kimliği, beden ve sorunlu aile meseleleri henüz sanat dünyası ve toplum tarafından sanatta ifade edilen konular olarak kabul edilmeden çok önce Bourgeois, üretiminin çıkış noktasını bu konulara dayandırıyordu. Bu onun merkezini bulmanın ve duygusal huzursuzluğunu dengelemenin bir yoluydu.

Bourgeois, kırklı yıllar boyunca ürettiği desen, pentür ve heykel çalışmalarının yanı sıra 1949 yılına kadar heykeltıraş kimliğini görünür kılmamıştır. Sanatçının, heykellerini odadan odaya taşıdığı, birlikte yaşadığı, gündelik yaşamının bir parçası olduğu söylenir. Joseph Helfenstein, sanatçının erken dönem çalışmaları için; "Heykelleri yapma, onların üzerinde yeniden çalışma onları farklı, daha çok özel ortamlarda (milieu) sergileme süreci, onları halka göstermekten çok daha önemliydi" der (Fineberg, 2014, s. 44). Sanatçının 1940larda ürettiği ilk çizimleri yaşam-ölüm, çocukluk-annelik ve doğum temaları üzerinde şekillenmiştir. Bu ilk işler sonraki üretimlerinin habercisi niteliğindedir, bu çizimler ilerleyen zamanlarda heykeller ve enstalasyonlar olarak karşımıza çıkar.

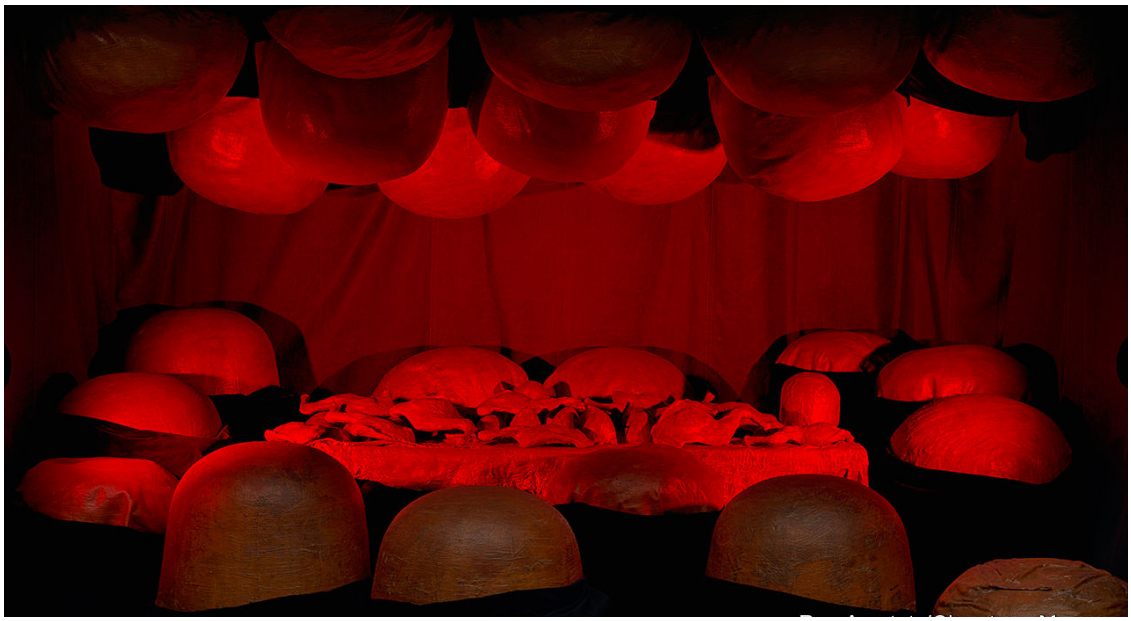
> Benim için, çizim yapmak bir çeşit günlüktür. Yardım edemem ancak günlük korkuları yapı bozuma uğratabilmek veyahut onları kovalamak için kullanabilirim. Onlar yenilenirler, kusursuzdurlar. Kendi kendilerini suçlarlar ve hemen pişman olurlar ...desen vazgeçilmezdir. Çünkü tüm bu fikir uğultuları çevrede sinekler gibi uçuşurlar, yakalanmaları gerekir. Ve sonra bu sineklerle ya da kelebeklerle ne yaparsınız? Onları korursunuz ve onları kullanırsınız. Mavi fikirler, pembe fikirler, geçici fikirler. Sonra, bir çizim bir resme yol açar ve bir resim bir heykele. Çünkü heykel beni özgür kılan tek şeydir. Bu somut gerçekliktir. Heykelden daha iyi olabilen şey, gerçek insan olabilir (İlter, 2006, s. 73, 74).

"Üretmezsem çıldırabilirdim. Bir şekilde bunlardan kurtulabilmeliydim" (İlter, 2006, s. 15) diyen sanatçı, babasına karşı duyduğu hisleri 1974 yılında ürettiği '*Destruction of the Father'* adlı eseriyle ifadelendirmiştir (Bknz. Görsel 2.1, 2.2). Babasının aynı çatı altında yıllarca süren annesine ihanetine şahit olması, erkek çocuk sahibi olma arzusu içindeki babasının kızı olması ve aşağılanması sanatçının çocukluk ve ilk gençlik yıllarının unutulmaz travmalarıdır. "Babam olması gereken olmamakla bana ihanet etmiştir. Bu oyunun bir kuralıdır. Bir ailede kurallar sadece en alt seviyede bir rahatlığın beklenmesi ile ilgilidir. Babam sürekli olarak bana haysiyetsizlik aşılamıştır" (İlter, 2006, s. 90) şeklindeki ifadeleri eserinde daha keskin gizil bir dille ifade bulmuştur. Babasına karşı beslediği duyguları, yaratıcılığı aracılığıyla bir ifadeye, harekete ve dışa vurma eylemine başlama sürecini anlatır 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" (http-2). Bourgeois'nın ifadesiyle '*Destruction of the Father'* adlı eseri:

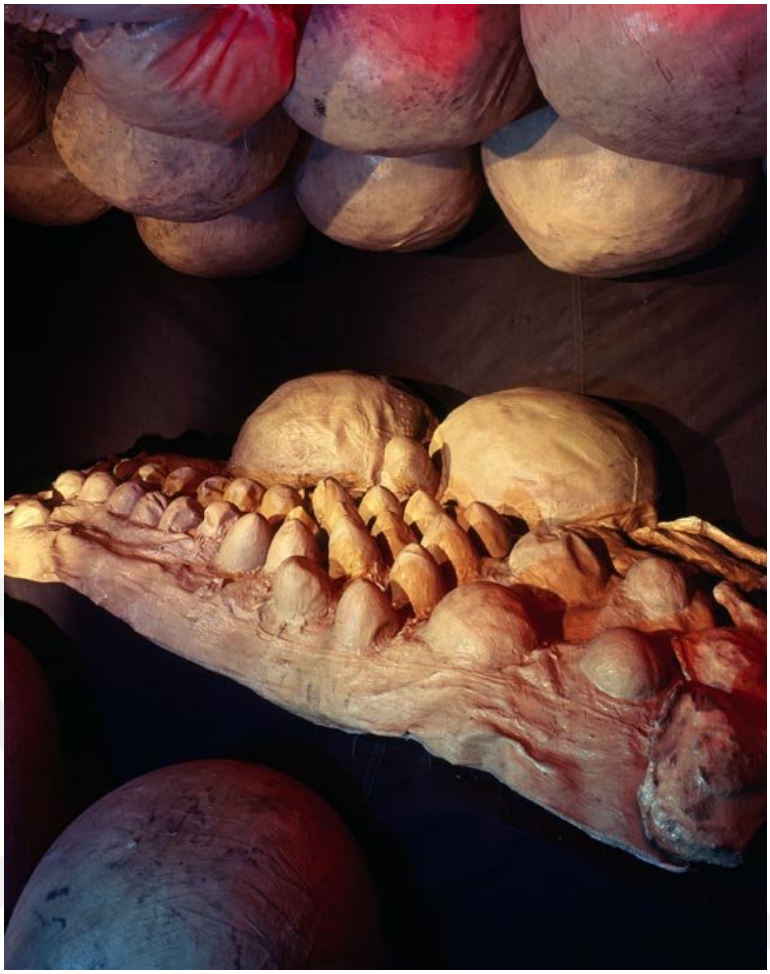
> Esas olarak bir sofra, oturup böbürlenen baba tarafından yönetilen berbat, korkunç bir aile sofrası. Ve diğerleri, anne, çocuklar, ne yapabilirler? Sessizce orada otururlar. Anne tabii ki de kocasının zorbalığını tatmin etmeye çalışır. Çocuklar öfkeyle dolular. Biz üç kardeştik; abim, kız kardeşim ve ben. Ebeveynlerimin evlat edindiği iki tane daha çocuk vardı çünkü babaları savaşta öldürülmüştü. Bu yüzden beş kişiydik. 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 (http-2).

Eser, kullanıldığı kırmızı ışığın da etkisiyle sanki vücudun içinde bir bölge, ağız veya rahme benzer bir his uyandırır. Dönemin erkek egemen toplumunda bir kadın, babasını yiyerek yok etme fantezileri kuruyordu. Freud, Klein ve Lacan'ın psikanalitik kuramlarıyla beslendiği Bourgeois da Niki de Saint Phalle gibi sanatıyla eril dile meydan okur. "İhtiyacınız geçmişi terk etmeyi reddetmekse, onu yeniden yaratmanız gerekir. Heykel yapmak zorundasınız" (http-3) der sanatçı. Sanatın rahatlama sunan bir ayrıcalık olduğun ifade den Bourgeois:

> Sanat bir ayrıcalıktır, bir lütuftur, bir ferahlamadır… Bunun peşinden gitmek zorundaydım, çocuk sahibi olma ayrıcalığından bile daha fazla… Ayrıcalık, bilinçdışına erişim imkanıydı, Bilinçdışına erişim imkânı olağanüstü bir ayrıcalıktı. Bu ayrıcalığa layık olmak ve onu kullanmak zorundaydım. Aynı zamanda mükemmelleştirmeye muktedir olmak da bir ayrıcalıktı… Pek çok insan mükemmelleştiremez. Mükemmelleştirmeye muktedir olmakta çok özel bir şey vardır… ve ona erişim sürecinde çok acılı bir şey. Ama kaçış yoktur, … ve size bir kere verildikten sonra, bir kez onunla ayrıcalıklı kılındıktan sonra, isteyin ya da istemeyin, erişimden de kaçış yoktur (Fineberg, 2014, s. 485).



Görsel 2.1. *Louise Bourgeois, "Destruction of the Father", Alçı, Lateks, Ahşap, Kumaş ve Kırmızı Işık) 1974 (Kaynak: https://www.economist.com/sites/default/files/images/print-edition/20180929_BKP003_0.jpg, Erişim Tarihi: 27.04.2020)*



Görsel 2.2. *Louise Bourgeois, "Destruction of the Father", 1974 (detay) (Kaynak: https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width600/public/images/louise%20bourgeois%20the%20destruction%20of%20the%20father%201974.jpg, Erişim Tarihi: 27.04.2020)*

1982 yılında 71 yaşındaki Bourgeois, New York MOMA'da ilk retrospektifini gerçekleştirir. MOMA'da düzenlenen ilk kadın sanatçı retrospektifi olarak sanat tarihindeki yerini alan Bourgeois, o yıl Artforum dergisinde *'Child Abuse'* adlı projesini yayınlar. Sanatçı, fotoğraflar ve yazılarla travmatik geçmişini deşifre eder. (Bknz. Görsel 2.3, 2.4, 2.5, 2.6)

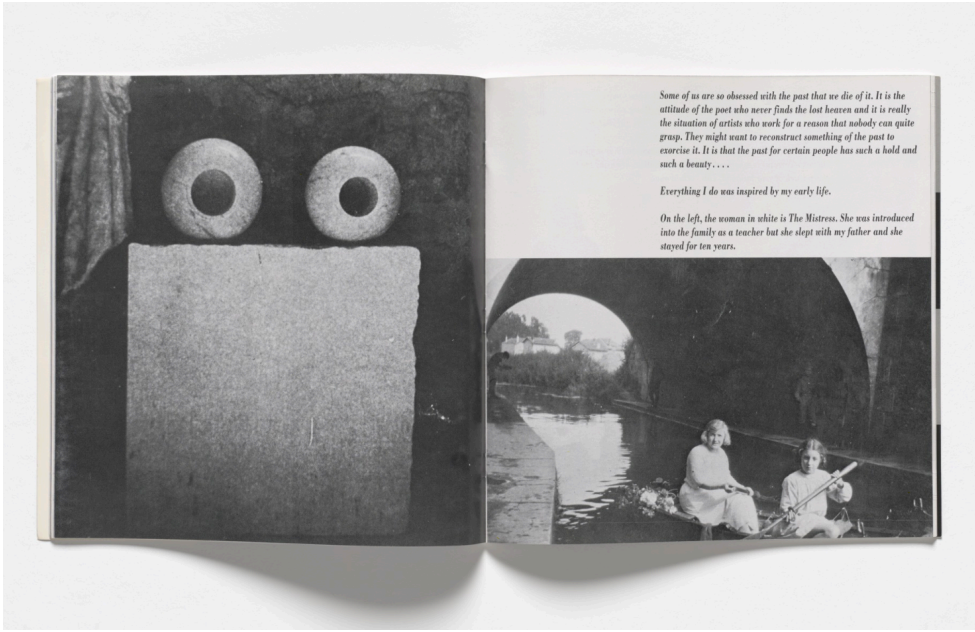
> Bazılarımız geçmişe o kadar takıntılıyız ki, ondan ölürüz. Kayıp cenneti asla bulamayan şairin tutumu ve kimsenin tam olarak kavrayamadığı bir sebeple çalışan sanatçıların durumu gerçekten bu. Onu kovmak için geçmişe ait bir şeyi yeniden inşa etmek isteyebilirler. Bazı insanlar için geçmişin böyle bir tutuşu ve böyle bir güzelliği var… (http-4)

Annesi, babası ve Sadie arasında kalan bir çocuğun kırgınlıkları yetişkin bir dil ve tavırla sunulur.

> Solda, beyazlı kadın metres. 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? (Annesi)… Peki bu oyunda hangi rolü oynuyorum? Ben bir piyonum. Sadie'nin öğretmenim olarak orada olması gerekiyordu ve aslında sen, anne, beni kocanı takip etmek için kullanıyorsun. Bu çocuk istismarı… 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 (http-4).

Görsel 2.3. *Louise Bourgeois, "Child Abuse", 1982, Artforum (Kaynak: https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjM0OTU0NiJdLFsicCIsImNvbnZlcnQiLCItcmVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=0fa07fd0e48d5b64, Erişim Tarihi: 29.04.2020)*



Görsel 2.4. *Louise Bourgeois, "Child Abuse", 1982, Artforum (Kaynak:https://www.moma.org/collection/works/205240?association=illustratedbooks&locale=zh&page=1&parent_id=200715&sov_referrer=association, Erişim Tarihi: 29.04.2020)*

Görsel 2.5. *Louise Bourgeois, "Child Abuse", 1982, Artforum (Kaynak:https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjM0OTU1MCJdLFsicCIsImNvbnZlcnQiLCItcmVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=8a6807c5114bdb2e, Erişim tarihi: 29.04.2020)*

Görsel 2.6. *Louise Bourgeois, " Child Abuse", 1982, Artforum (Kaynak:https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjM0OTU1MiJdLFsicCIsImNvbnZlcnQiLCItcmVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=0894ce3928e52108, Erişim tarihi: 29.04.2020)*

Örümcek, Bourgeois'nın en bilindik temalarındandır. '*Örümcek'* olarak adlandırdığı ilk iş; 1947 yılında küçük bir mürekkep ve kömür çizimde boy gösterir fakat konu 1990'ların ortasında heykellerinde, çizimlerinde ve baskılarında daha sık görünmeye başlar ve sanatçı ilerleyen dönemlerine kadar temayla ilgilenmeye devam

eder. Sanatçı bu örümcek formunu, broştan anıtsal boyutlu açık hava heykellerine kadar geniş bir ölçü skalasında üretmiştir. 2008 yılında hayatı hakkında yapılan filmde Bourgeois, bu örümcek heykellerini en başarılı konusu olarak nitelendirmiştir. (Bknz Görsel 2.7, 2.8)

Görsel 2.7. *Louise Bourgeois, "Spider I", 304 × 1005 × 1215 mm, Bronz, 1995*
(Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-spider-i-al00353, Erişim tarihi: 30.04.2020)

Görsel 2.8. *Louise Bourgeois, "Spider", 2743 × 4572 × 3785 mm, Bronz ve granit, 1994. (Kaynak: https://ichef.bbci.co.uk/images/ic/640x360/p01m5knj.jpg, Erişim tarihi: 30.04.2020)*

Bourgeois için bu örümcekler annesidir. Ağ ören örümcek, ömrünü halı dokuyarak geçiren anne figürünün yansımasıdır. Eğirme, dokuma, beslenme ve koruma metaforlarıyla annenin gücüne işaret eder. Bu örümcekler 'Maman', 'Mummy' (anneciğim) olarak çocuksu, samimi ve sevecen bir dille isimlendirilmişken, aynı zamanda birden fazla anne figürüne atıfta bulunur: sanatçı, annesi, mitolojik veya arketipik bir anne ve anneliğin sembolü olarak. (Bknz Görsel 2.9) Bourgeois:

> Örümcek anneme bir övgüdür. O, benim en iyi arkadaşımdı. Örümcek gibi annem de dokumacıydı. Ailem duvar kilimi restorasyon işindeydi ve annem atölyeden sorumluydu.

> Örümcekler gibi annem de çok zekiydi. Örümcekler sivrisinek yiyen dost canlılarıdır. Sivrisineklerin hastalık yaydığını ve bu nedenle istenmeyen olduklarını biliyoruz. Bu yüzden örümcekler tıpkı annem gibi yardımcı ve koruyucudurlar (http-5).

Görsel 2.9. *Louise Bourgeois, "Maman", 10 x 8,9 m, Bronz, 1999, Kanada Ulusal Galerisi önü, (Kaynak: https://fr.wikipedia.org/wiki/Maman_(Bourgeois)#/media/Fichier:Maman_-_Louise_Bourgeois_-_03_(Cropped).jpg, Erişim tarihi: 30.04.2020)*

Sanatçının kendi ifadesinde yer alan sivrisinek (kan emici, hastalık yayan, zararlı) ve örümcek (kan emicileri yok eden, koruyucu) benzetmeleri, Bourgeois'nın anne ve baba figürünün hayatındaki yansımaları olarak okunabilir. "Bir tamirci ailesinden geldim. Örümcek bir tamircidir. Bir örümceğin ağını parçalarsanız, kızmaz. Dokur ve onarır" (http-6) diyen sanatçının gözünde annesi sessiz ama erdemli bir figür olarak yer alır. 21 yaşındayken kaybettiği annesi için: "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" (İlter, 2006, s. 91). Bourgeois'nın seks hayatının varlığı ve yokluğu, annesinin hayattaki varlığı ve yokluğu üzerinden şekillendirme yaklaşımı, bize babası üzerinden bir bağ kurduğunu gösterir gibidir. Bir taraftan annesini seven bir kız çocuğu iken, annesine yer yer aksettirdiği öfkesi, babasının karısı olarak eksikliklerinden ve belki de erken gidişinden kaynaklıdır diyebiliriz.

> 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 boğazını yardım... Haftalarca çalıştıktan sonra, düşündüm ki, eğer annemi böyle görüyorsam demek ki o beni sevmedi. Ona bu şekilde davranırken beni nasıl sevebilirdi ki? O sırada bir şeyler değişti. Beni sevmemiş olması fikrine dayanamadım. Eğer beni sevmediğini düşünürsem yaşayamazdım. Bunun onu yere

> devirmiş olmamla, kafasını kesmemle hiçbir ilgisi yoktu. Bir kişiye yaptığınız şeyin, kişinin size karşı hissetmesini beklediğiniz şeyle ilgisi yoktur… Şimdi, sonunda çok, çok moralim bozuk, korkunç, korkunç üzgünüm (http-2).

Bourgeois geçmişinin örtük anı ve bilinçdışı ögelerini deşifre ettiği görsel sunularıyla izleyiciye de sorular sordurur. Bu; "…bellekle girişilmiş bir savaştır. Çünkü… Louise Bourgeois, kendi geçirdiği uzun psikanaliz döneminin de katkısıyla, Batı bilinçdışını deşmekte, onu bir irin gibi akıtmakta, geriye itilmiş, susturulmuş, bastırılmış, unutturulmuş, bütün kavramları (üstelik görselleştirerek) gözümüzün önüne sermektedir" (Kahraman, 2015, s. 4). Yılmadan kendi çocukluk belleğini canlı tutma ve çözümleme uğraşı içinde olan sanatçı için;

> Bellek sadece unutulmuş olanların saklandığı, gizlendiği, biriktirildiği bir 'yer' değildir. Bellek unutmaya (amnesia) karşı da bir savunma alanıdır. Bir direnç alanıdır. Belleğimde yaşıyorsa bir şey daha büyük planlarda, toplumsal olarak, tarihsel olarak unutturulsa bile ayaktadır, canlıdır. Kişisel saklama alanı olarak bellek beni dirençli kılar. Kaldı ki, hatırladıklarımın yığıldığı yer de bellektir. Öyleyse sadece unutmanın değil, unutmamanın alanı da bellektir. (Kahraman, 2015, s. 4)

Psikanalizin irdelediği bilinçdışı ögeler Bourgeois'da, yaratıcı yeti sayesinde kendi iç gerçekliğinin bizlere tercümesidir adeta. Bu süreç; öncelikle kendini kendine tercüme etme ihtiyacı ve ardından gelen kişisel bir sağaltım metodudur. Kendi alfabesini geliştiren sanatçının kullandığı her ayrıntı, materyal, nesne, renk ve formun altında gizil bir anlatıyı barındırır ki bunların bir kısmı bizler için örtük, bir kısmı da görünürdür. "Benliğimizi meydana getiren cinselliği, soyut bazı konularla irtibat kurmaksızın, anne-baba erillik ve dişilik ilişkisiyle ele alan" Bourgeois, kendini bir özne olarak tüm çıplaklığıyla ortaya koymuş, gündelik hayatı ve nesnelerini görünür kıldığı sanatını kadın kimliğiyle bütünleştirmiş bir sanatçıdır. Sanatçının kendi ifadeleriyle sanatı:

> Heykelim bir imge değildir, bir fikir de değildir. Ben araştırıyorum. Yaptığım atıf geçmişteki bir duyguyadır. Sanatım bir şeytan kovma durumudur. Heykelim korkuyu yeniden deneyimlemem için izin verir bana. Böylece onu uzaklaştırabilirim. Bugün heykelimde geçmişte çözemediğim şeyleri söylüyorum. Bu, bana geçmişi yeniden deneyimleyebilmeyi ve onun realisttik boyutunda ve tarafsızlığında geçmişi görebilme fırsatını veriyor. Korku pasif bir durumdur ve maksadımsa onu aktifleştirmek ve kontrol edebilmek, onu, bugün ve burada yalnız bırakmaktır. Pasiflikten aktifliğe doğru bir hareket. Çünkü eğer geçmiş reddedilirse, bugün yaşayamazsınız. Geçmiş, korkuları beden işlevleriyle bağlantılandırıldığı için onlar beden olarak görünürler. Benim için heykelim bedenimdir, bedenimse heykelimdir. (İlter, 2006, s. 14)

2.2. Dikkat Silahı Var! Niki de Saint-Phalle

Niki de Saint Phalle (1930-2002), 1930 yılında, Fransa'da varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş ressam, heykeltıraş, yönetmen, yazar, model ve kostüm tasarımcısıdır. 1929 yılında patlak veren Büyük Buhran'ın tam ortasında dünyaya gelen sanatçının bankacı olan babası da bu süreçte iflas etmiştir. Rahibe manastırında başlayan eğitim hayatının ardından 1949 yılında modellik yapmaya başlamış, Vogue, Elle, Harper's Bazaar ve Life gibi dergilerin kapaklarında yer almıştır. 1949 yılında Amerikalı romancı ve çevirmen Harry Mathews ile yaptığı evliliğinde, 1951 ve 1955 yıllarında iki çocuk sahibi olmuştur (http-7). Bu erken evliliğin nedeni; şiddet eğilimli bir anne ve 11 yaşından itibaren cinsel istismarda bulunan bir babadan kaçıştır. Fakat dönemin kadınlarına dayatılan görev ve sorumluluklar bu kaçışı da çıkmaza sürüklemiştir Niki de Saint Phalle için. Eşiyle birbirlerine karşılıklı sadakatsizlikleri ve kadınlığa atfedilen görev ve yükümlülüklerin arasında sıkışan Phalle psikolojik dengesini yitirmiş ve iki kardeşinin de intiharla sonlanan yaşamlarına benzer bir son yaşamaması adına akıl hastanesine yatırılmış ve bir süre tedavi görmüştür. Bu tedavi sürecini sürekli resim yaparak hızlandıran sanatçı; "Zihinsel çöküşüm uzun vadede iyiydi, çünkü kliniği ressam olarak terk ettim" (http-8) diyerek sanatın kendi üzerindeki iyileştirici etkilerini vurgular. Hastaneden çıktıktan sonra ailesini terk eden sanatçı, çalışmalarına odaklandığı yeni bir hayat kurar (Arınç, 2017, s. 16, 17). O dönemini şu şekilde tanımlamıştır:

> Öfkeli bir genç kadındım, ama o zaman hala sanatçı olamayan pek çok öfkeli genç kadın ve erkek vardı. Bir sanatçı oldum çünkü başka seçeneğim yoktu, bu yüzden bir karar vermeme gerek kalmadı. Bu benim kaderimdi. Yoksa yıllarca akıl hastanesinde kilitli kalırdım. Sanatımı kurtuluş ve bir zorunluluk olarak benimsedim. (Çınar, 2019b, s. 161)

Sanat üzerine akademik bir eğitimi olmayan sanatçı, 1948-1955 yılları arasında başladığı sanatsal üretimlerinde çeşitli boyalar, buluntu nesneler kullanarak resim ve heykeller üretmeye başlamıştır. 1956'da İsviçre'de açtığı ilk resim sergisinin ardından 1960 yılına gelindiğinde sanatçının işlerinin farklı bir boyuta evrildiği görülür. Niki de Saint Phalle, kadınlara biçilen değer ve görevlerin erkekler tarafından belirlendiği bir dönemde cesurca duygu ve fikirlerini görünür kılma ve var olma mücadelesi peşinde koşan bir sanatçıdır. Sanatçının çocukluk dönemiyle ilgili söylemlerine baktığımızda bu mücadelenin çıkış noktası kolaylıkla anlamlandırılabilir:

> Çocukken kendimi annem, anneannem, teyzelerim veya annemin arkadaşları ile özdeşleştirememiştim. Hepsi çok mutsuz görünüyordu. Evimiz kısıtlı özgürlük ve mahremiyete sahip olduğumuz sınırlayıcı ve dar bir alandı. Onlar gibi eve bağlı olmak

> istemiyordum; dünyayı istiyordum ve dünya da erkeklere aitti. Bir kadın evdeyken kraliçe arı olabilirdi ama hepsi bundan ibaretti. Erkeklere ve kadınlara biçilen roller çok katı kurallara tabiydi. Dış dünyanın da bana ait olmasını istedim. Çok küçük bir yaşta gücün erkeklere ait olduğunu ve benim bu gücü istediğimi fark ettim (Çınar, 2019a, s. 5).

1960 yılına gelindiğinde sanatçı, içindeki kendini ifade etme ihtiyacını, fiziki eylemleriyle desteklediği, performans, enstalasyon ve heykel sanatı birlikteliğiyle şekillendirdiği bir söylem geliştirir.

> 1960'da çok sinirli bir genç kadındım. Erkeklere ve sahip oldukları güce sinirleniyordum. Benim kendimi geliştireceğim özgür alanı benden çaldıklarını hissediyordum. Onların dünyasını fethetmek, kendi paramı kazanmak istiyordum. Beni evlilik piyasası için yetiştirdiklerini hissettiğim aileme sinirliydim. Onlara birisi olduğumu, var olduğumu ve bir kadın olarak sesimin, protesto çığlığımın önemli olduğunu göstermek istiyordum. Öldürmeye hazırdım (Arınç, 2017, s. 17).

Bu yıkıcı duran söylemin arkasındaki asıl anlam; bir var olma, kendini gerçekleştirme çabasıdır. Kendi olmasına izin verilmeyen bir dünyanın reddidir de denilebilir. Belki de Phalle'in hayatta kalabilmesi için öldürmesi gerekiyordu ve tek silahı da sanatıydı. Niki de Saint Phalle hayatını sürdürebilmek için hayal gücünü kullanmıştır. Sanatçının bahsettiği öldürme eyleminin hedeflerinden ilki eski sevgilidir. 1961 yılında ürettiği '*Portrait of My Lover' (Aşığımın Portresi)* adlı eserinde sevgilisini; ona ait bir gömlek, dart tahtası ve çeşitli boyalar kullanarak oluşturmuştur. (Bknz. Görsel 2.10)

Görsel 2.10. *Niki de Saint Phalle, Portrait of My Lover, Ahşap Üzerine Çeşitli boya ve Malzemeler, 1961 (Kaynak: http://cityguide.paris-is-beautiful.com/en/evenements/niki-de-saint-phalle-one-great-nana, Erişim Tarihi: 06.04.2020)*

Bu eserin üretim sürecini sanatçı şu şekilde ifade etmiştir:

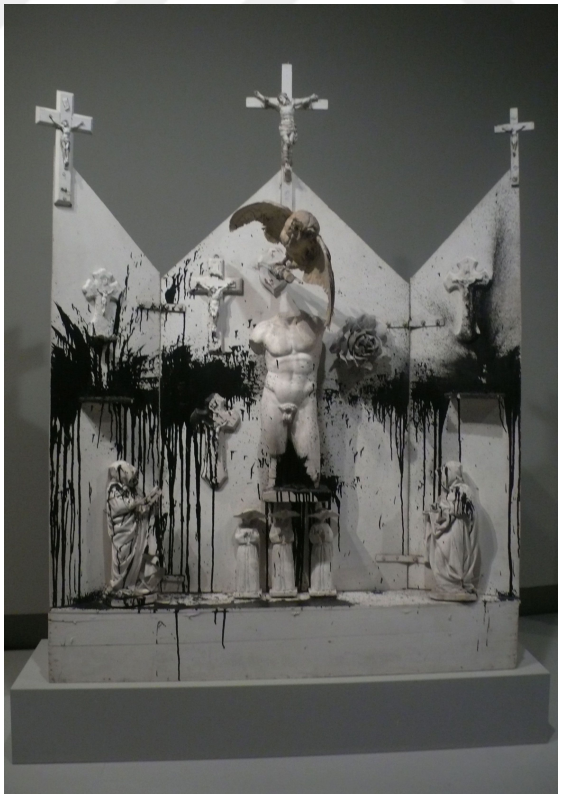
> Sevgilimin bir portresini yaptım, beyaz bir tahta parçasına yapıştırılmış, başı bir dart tahtası olan bir erkek gömleği. Aslında erkek arkadaşıma çok kızmıştım ve görüntüsüne (imgesine) dart atmaktan keyif aldım… Sergide asılı halde gördüğümde seyircilerin dart attığını görmek beni büyüledi; izleyicilerin katılımı fikri beni cezbetti. Bu yüzden izleyicinin eserle oynamasını ve işe dahil olmasını sağlamanın yeni bir yolunu düşünmeye başladım. Alçı formun arkasına birkaç şişe boya koyma fikrim vardı, bunlar bir silahla ateşlenecek ve boya serbest bırakılacaktı; yıkım fikrinin biri de yapımdır… İlk atışta çok gergindim. Renkler ortaya çıkacak mı? Evet. Kırmızı, mavi, spagetti, pirinç, yeşil, yumurta! Heyecan vericiydi. Sırayla ateş ettik. Sonraki altı ay boyunca, eski çöpleri ve nesneleri renklerle karıştırarak çok deney yaptım. Spagetti ve pirinci unuttum ve atış resimlerini daha muhteşem hale getirmeye konsantre oldum. Deneyim savaş gibiydi. Güzel bir savaş. Hiç kimse zarar görmedi. Ama bir atıştan sonra her zaman boğa güreşinden sonra olduğu gibi boşaltılmış, bitkin hissettik. Silahın tüm töreni vardı. Boş resmin beyazlığı… duman, gürültü ve renk. (http-9) (Bknz. Görsel 2.11, 2.12, 2.13)

Görsel 2.11. *Phalle "Atış" adlı çalışması sırasında (Kaynak: https://secure.i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/01184/arts-graphics-2008_1184145a.jpg, Erişim Tarihi: 09.04.2020)*

Görsel 2.12. *Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle ve üçüncü bir kişi, Impasse Ronsin, 26 Haziran 1961, Paris (Kaynak: https://tmlarts.com/jean-tinguely-17/, Erişim Tarihi: 09.04.2020)*

Görsel 2.13. *Malibu Tepelerinde 'Atış' performansına başlamadan önce, 1962 (Kaynakça: https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/20703/1/niki-de-saint-phalle-lock-n-load, Erişim Tarihi: 10.04.2020)*

Görsel 2.14. *Niki de Saint Phalle, "Altar of the Dead Cat", 1962, Goma (Kaynak: https://www.flickr.com/photos/14958189@N06/9862238696, Erişim Tarihi: 10.04.2020)*



Görsel 2.15. *Niki de Saint Phalle, "Autel Noir et Blanc" (Sunak, Siyah ve Beyaz), 200 x 160 x 40 cm, 1962 (Kaynak: https://i.pinimg.com/originals/35/27/1b/35271b72729a5e1901d82ab97f833deb.jpg, Erişim Tarihi: 10.04.2020)*

1960ların başında bir kadın elinde bir tüfek ve gerçek mermilerle sanatını icra ediyordu. Sanatçının bu bulduğu yeni yol izleyicinin de dahil olduğu bir dışa vurma eylemine dönüşmüştür. Fransızca'da ateş etmek fiilinden gelen *'Tirs' (Atış Resimleri)* adını verdiği çalışmalarında; pek çok atık malzemenin, boya dolu kutu ve topların alçı yardımıyla bir araya getirilmesiyle oluşturulan bir tür asamblaja ateş edilir. Bembeyaz bir yüzeye ateş edilmesiyle boyalar gün yüzüne çıkar, sıçrar, yüzeyler değişir ve parçalanır. Bu eylem adeta Phalle'in öfkesinin sanat yardımıyla bir çıkış kapısı bulmasıdır. "Bir terörist olmak yerine sanat teröristi oldum" (Çınar, 2019b, s. 162) derken Niki de Saint Phalle namlusunu simgesel olarak kimlere doğrulttuğunu şu şekilde açıklar:

> 1961 yılında babama ateş ettim, bütün erkeklere, önemli erkeklere, şişman erkeklere, erkek kardeşime, topluma, kiliseye, manastıra, okula, aileme, anneme, Papa'ya, kendime ateş ettim... Vurdum çünkü çok hoşuma gitti ve bana harika bir duygu yaşattı. Ateş ettim çünkü ölen ve kanayan tablolar gördüğümde büyüleniyordum. Bu sihirli anı yaşamak beni çekiyordu. Gerçekti beyaz, temizlik, kurban! Hazır ve ateş... Kırmızı, sarı, mavi, ağlayarak öldü. Resmi öldürdüm ve o tekrar dirildi. Kurbansız savaş (Uz, 2010, s. 122).

Bu genç kadını bu kadar öfkeli kılan onu baskılayan insanlar, sistemler, otoriteler ve hatta kendisidir. Niki hayatındaki görünmez şeytanları görünür kıldığı bu performanslarını 1963 yılına kadar sürdürmüştür.

> Atışlı resimler isyancı bir hareketti... skandal ve curcuna hoşuma gidiyordu. İki sene boyunca ateş ettikten sonra ritüeller saplantı haline gelmişti. Gösteriler bir çeşit kurban etme törenine dönüşmüştü. Fark ettim ki işler çok monotonlaşmıştı ve yenilik yapma ihtiyacındaydım çünkü beni başka yolculuklar bekliyordu. Bunu takiben doğum, gelinler ve kadınların rolleri konuları geldi. Bu benim için daha çok içsel bir yolculuktu (Çınar, 2019b, s. 165).

1964'e gelindiğinde, Saint Phalle atışları tekrarlamaktan sıkılmıştır. Politik eleştirel söylemler de ürettiği *atış resimlerinin* yerini, onun yeni fantastik canavarları, hayvanları ve dişi figürleri alır. Kariyeri boyunca, yılanlar, kuşlar ve ejderhalar sanat eserlerinde tekrarlayan semboller olacaktır. Bu dişi figürler; şehvetli kadın tanrıçalar, anneler, gelinler, siyahi kadınlar, parlak renkli yeni bir heykel çalışma grubunu oluşturur: *Nanalar*. *'Nana'* Fransızcada 'kadın, kız' anlamına gelmektedir. Bu yuvarlak hatlı, tombul renkli kadınlar Saint Phalle'in anaerkil dünya görüşünün temsilleridir denilebilir. Kendi söylemiyle: "Nana'ların gücü gerçekten tek olasılık. Komünizm ve kapitalizm başarısız oldu. Bence yeni bir anaerkil toplumun zamanı geldi. Kadınlar dahil olduğunda, insanların açlıktan ölmeye devam edeceğini düşünüyor musunuz?" (Çınar, 2019b, s. 165) (Bknz. Görsel 2.16, 2.17)

Görsel 2.16. *Niki de Saint Phalle, "Nana Noire Upside-down", 150x105x108 cm, Boya, Yün, Kumaş, 1965–1966, Mamac (Kaynak: https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/niki-de-saint-phalle/niki-de-saint-phalle-room-guide/niki-de-4, Erişim Tarihi: 10.04.2020)*

Görsel 2.17. *Niki de Saint Phalle, "Black Rosy", 225x150x85cm, Kumaş, Yün, Boya, 1965 (Kaynak: http://www.galerie-vallois.com/en/artiste/niki-de-saint-phalle/, Erişim Tarihi: 10.04.2020)*

1966 yılında Jean Tinguely ve Olof Utvedtile ile birlikte çalıştıkları 23 m genişliğinde ve 6 m boyunda *'Hon – En Katedral' (She – A Cathedral)* adlı eseri Stockholm Modern Sanat Müzesi'nde sergilenmiştir. Salonun büyük bir kısmını kaplayan ölçüleriyle Hon, ilk büyük *Nana*'dır. Sırtüstü uzanmış hamile bir kadın formundaki bu devasa heykelin aynı zamanda bacakları arasından içine girilebilir ve izleyicinin, içeride oluşturulan çeşitli mekanların deneyimlenmesine imkân tanınır. İçeride ziyaretçiler, süs balığı dolu bir akvaryum, aşıklar için iki kişilik bir kanepe, memenin içinde bir süt barı, bir resim sergisi, Greta Garbo filmi gösterilen 12 kişilik bir sinema, çocuklar için bir kızak yolu ve daha pek çok sürprizle karşılaşırlar. Göbeğin tepesinde, ziyaretçilerin kafalarını dışarı çıkarabilecekleri ve tüm sergi alanını izleyebilecekleri bir gözetleme deliği vardır. (Bknz Görsel 2.18, 2.19) Saint Phalle'in bu dolgun, kıvrımlı ve yuvarlak hatlı günümüz tanrıçaları *Nanalar,* kadınlar için klişeleşmiş toplumsal rolleri protesto eder (http-10).

Görsel 2.18. *Niki de Saint Phalle, "She – A Cathedral" Sergisi, 1966, Stockholm Modern Sanat Müzesi (Kaynak: https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/remembering-she-a-cathedral/, Erişim Tarihi: 09.04.2020)*

Görsel 2.19. *Heykelin içinden bir görüntü, Stockholm Modern Sanat Müzesi (Kaynak: https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/remembering-she-a-cathedral/, Erişim Tarihi: 09.04.2020)*

"11 yaşımdan beri hayatımdan parçalar ve şiirler yazmayı çok sevdim. Aynı yıl babam bana tecavüz etti. Tecavüz her zaman benim için bir muamma olarak kalacak" (http-11). Niki de Saint Phalle yazdığı otobiyografilerinde, aile içi yaşanan şiddet ve suiistimalleri açıklıkla dile getirmiştir. Sadece otobiyografilerinde değil ürettiği tüm sanat çalışmalarında kişisel anlatıları gözlemlenebilir açıklığa sahiptir. Bu noktada örnek verilebilecek bir diğer çalışması ise 1972 yılında film yapımcısı Peter Whitehead ile birlikte ortak yapım ürettikleri *Daddy* adlı filmidir. Sorunlu bir baba kızın aşk-nefret ilişkisini anlatan gerçeküstü korku filmi *Daddy* ile sanatçı; otobiyografiyi fanteziyle birleştirdiği bir kurgu geliştirmiştir. Filmde, ensest ilişkideki kadın karakterin baba figürüyle alay ederek güç dengesini tersine çevirdiği bir dil hakimdir. Saint Phalle, Daddy ile içsel gerçekliğini göz ardı etmeden özel hikayesinin tabu ve bunalımlarıyla yüzleşirken, feminist bir olumlama ve erkek egemen toplum düzenine eleştirel bir bakış açısıyla benlik, kimlik ve amaç algısını sanatı aracılığıyla gerçekleştirir (http-7,11) (Whitehead, 2011) (Bkzn. Görsel 2.20, 2.21).

Görsel 2.20. *Niki de Saint Phalle, "Daddy" filminden bir sahne, 1972 (Kaynak: https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/niki-de-saint-phalle/niki-de-saint-phalle-room-guide/niki-de-6, Erişim Tarihi: 16.04.2020)*

Görsel 2.21. *Niki de Saint Phalle, "Daddy" filminden bir sahne, 1972 (Kaynak: https://kopernio.com/viewer?doi=10.1353%2Ffrm.2011.0082&token=WzE1NDM5MzAsIjEwLjEzNTMvZnJtLjIwMTEuMDA4MiJd.CNfKrTiY-R04A5qKMzzhIrNDSso, Erişim Tarihi: 16.04.2020)*

“İnsanlar başlarına gelen şeyi kabullenmedikçe ve savaştıkları görünmez şeytanları tanımaya başlamadıkça travmatik olayları geride bırakamazlar der Kolk (Kolk, 2019, s. 219). Niki de Saint Phalle hayatındaki görünmez şeytanları tanımanın da ötesine geçer. “Babamın idealleri benim bir parçam oldu ve hala bugün öyleler. Beslendiği köklü liberal görüşleri, kışkırtıcı mizahı, çalışma tutkusu ve risk sevgisi bende de mevcut. Onunla ve kendimle barıştım ve ailemi daha sıcak bir ışıkta görüyorum” (http-11). Ailesinin ve toplumun üzerinde oluşturduğu agresif duyguları sahip olduğu yaratıcı beceriyle sanata dönüşürken, bir taraftan da dışa vurulan travmalar çözülmeye başlar. Kendisinin de belirttiği gibi: “Resim ruhumu çalkalayan kaosu rahatlatıyor. Sanat yaparken eserlerimde sürekli ortaya çıkan ejderhaları ehlîleştiriyorum” (Arınç, 2017, s. 16). Travmatik hayatı ve üretim sürecini karşılaştırdığımızda olağanüstü kişisel içsel bir keşfin ardından tüm açıklığıyla ve hiddetiyle gelen baş etme yönteminin sanat aracılığıyla yaratıcı bireyde nasıl bir devrim yarattığının örneğidir diyebiliriz.

2.1. Nan Goldin ve Ailesi

Öznenin nesneye bakışını donduran ve kaydeden fotoğraf, yaşantılarımızın kaydı tutulan bellek ile bir bağa sahiptir. Fotoğraf artık toplumun, coğrafyanın ve kişisel yaşantılarımızın unutulmayan kayıt tutucusu, belleğidir. Keşfinin ilk zamanlarında bazı sanatçılar tarafından coşku ve merakla irdelenirken, özellikle dışavurumcu ve soyut tavra sahip, bir grup sanatçı da ruhsuz ve çoğaltılabilir olmasından dolayı küçümseyici ve dışlayıcı bir tavırla yaklaşmıştır. “Varlığın özü ya da anlamına ulaşmak için nesnenin doğal görüntüsünden uzaklaşmak gerektiğine inanan bu sanatçılar açısından ciddiye alınabilecek bir şey değildi fotoğraf” (Yılmaz, 2013, s. 47, 48). Bir taraftan tepkiler sürerken bir taraftan da kendimizden bir parçanın (suretimizin) ölümsüz kılınabilme fikriyle insanlar aile üyelerinin portrelerini çektirme arzusu içine girmişlerdir. Bu arzu yerini, yaşarken genelde fotoğrafları olmayan kişilerin *post mortem* görüntülerine (ölüm sonrası fotoğrafları) bırakmıştır. Çünkü artık fotoğraf o kişiden ‘yadigâr’ kalandır. Aile fotoğraf albümleri de bu yüzden önemli ve kıymetli değil midir insanlar için? 19. yy’dan beri fotoğraf sanatı kişisel ve teknik çözüm yollarıyla gelişmiş, sanatsal bir üretim pratiği olarak kabul görmüştür. ‘Şip şak’ çekilen fotoğraf bir sanat ürünü, çeken de fotoğraf sanatçısıdır artık. Tıpkı yazar, şair, ressam gibi fotoğrafçı da insana özgü acı, arzu, sevinç gibi duyguları kendi kadrajından görünür kılar. “Sonuçta insan yaşamları anlatılmış olmaya gereksinim duyarlar ve anlatılmış olmayı hak ederler. Bu açıklama, yenik

düşenlerin ve kaybedenlerin öyküsünü kurtarmanın gerekli olduğunu ileri sürdüğümüzde bütün gücünü kazanır. Acı çekmenin bütün tarihi intikam diye haykırır ve anlatılmayı çağırır, bekler" (Ricoeur, 2016).

"Geçmişi, yani tarihi durup seyrettiğimizde," der Hegel, ilk gördüğümüz… yalnızca yıkıntılardır" (Gasset, 1995, s. 42). Nan Goldin (1953), hayatının yıkıntılarına fotoğraf aracılığıyla anlam bulmanın peşinden koşan Amerikalı bir sanatçıdır. Goldin için hayatın sadece acı verici anılarının peşinde koştuğunu söylemek eksik bir yaklaşım olacaktır. Sanatçı hayatın ondan aldıklarını ve ona kattıklarını, düşüş ve kalkış öykülerini, acı ve mutluluklarını tüm çıplaklığıyla gözler önüne seren öznel anlatısıyla izleyicisi arasındaki bağ; uyandırdığı ortak duyguların evrensel gücünden beslenmektedir. Goldin'in dünyası: "Göz kamaştırmadan dünyamın tam olarak neye benzediğini göstermek istiyorum. Bu kasvetli bir dünya değil, içinde acının bilincinin, iç gözlem kalitesinin olduğu bir dünyadır" (Norton, 2005, s. vii).

Orta sınıf, geleneksel bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Nan Goldin 18 yaşındaki ablasının intiharıyla derinden etkilenmiş, yaşadığı kayıp travmasına karşılık sevdiklerini ve anılarını kaybetmeme takıntısını fotoğraf aracılığı ile ölümsüzleştirerek sağladığına inanmıştır. Kendi ifadesiyle: "Ablamın öfkesini ve acılarını görüyordum ve o tek çıkış yolu olarak intiharı seçti. O zamanlar on bir yaşındaydım. Tarihin tekrar etmesinden korkuyordum. On sekiz yaşımda ölmek yerine fotoğraf çekmeye başladım. Bir daha hiç kimsenin hatırasını asla kaybetmemem gerektiği fikrine saplanıp kalmıştım" (Akkaya, 2015, s. 18) Bu saplantılı fikri 15 yaşında tanıştığı polaroid kamerası sayesinde somut anılara dönüştürebilmesine olanak sağlamıştır. Böylece görsel bir günlük tutarcasına hayatının kaydını tutmaya başlar. Artık bu bir ihtiyaçtır Goldin için: "Gerçekte gördüğüm ve yaşadıklarımın gerçek kaydını tutma" ihtiyacından ibaret bir eylemdir (Norton, 2005, s. 1). Ablasının kaybından sonra evinden uzaklaşan sanatçı artık yeni bir aile kurmuştur. Toplumun çeşitli sıfatlarla yaftaladığı ve dışladığı ortak bir yaşam sürdüren bu aile üyeleri; eşcinseller, uyuşturucu bağımlıları, drag queenlerdir[8] artık. Goldin fotoğrafladığı drag queen aile üyelerini pek çok fotoğrafçının yaptığı gibi ne psikanalitik bir çözümleme ne de teşhir etme amacı gütmüştür. (Bknz. Görsel 2.22, 2.23)

[8] Drag queen; eğlence veya moda için genellikle abartılı feminen tavırlar ve toplumsal kadın rolleri benimseyerek kadın kıyafetleri giyen kişi. Drag queen kişilikler genellikle erkekler tarafından yaratılır.

Goldin için: “Arzum onları üçüncü bir cinsiyet, başka bir cinsel seçenek, bir cinsiyet seçeneği olarak göstermekti çünkü kendilerini yeniden yaratabilen ve fantezilerini herkese açık olarak gösterebilen insanlara gerçekten hayranım. Bence cesurca” (Westfall, 1991). Goldin, kendisini de fotoğraf kadrajlarına dahil ederek cesaretini izleyicisine, günlük hayatın tüm mahrem yanlarını görünür kılarak gösterir.

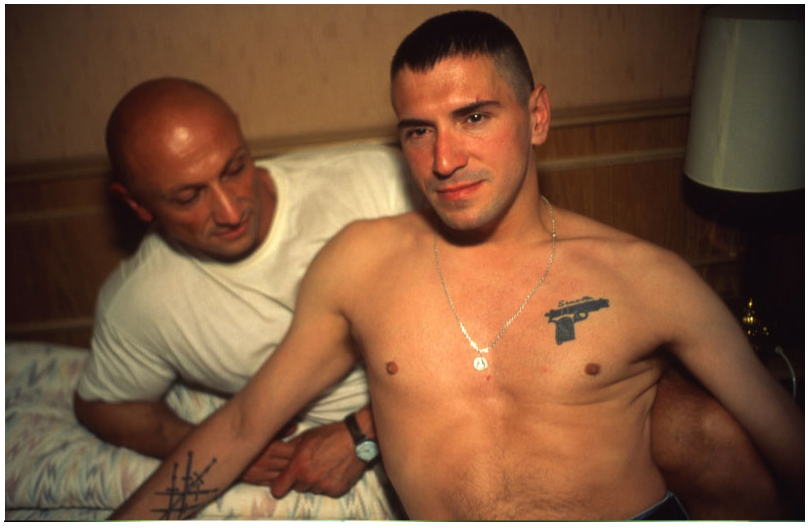
Görsel 2.22. *Nan Goldin, “Misty and Jimmy Paulette in a Taxi”, 1991, New York (Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-misty-and-jimmy-paulette-in-a-taxi-nyc-p78046 Erişim Tarihi: 29.03.2020)*

Görsel 2.23. *Nan Goldin, “Jimmy Paulette and Taboo in the Bathroom”, 1991, New York (Kaynak: https://d2jv9003bew7ag.cloudfront.net/uploads/327217562.jpg, Erişim Tarihi: 29.03.2020)*

Goldin bu sıra dışı aile üyelerinin hayatlarını tüm açıklığıyla gözler önüne seren yüzlerce fotoğraf çeker. Uyuşturucu kullananlar, kavga edenler, agresif çiftler, sevişen insanlar bu yüzlerce fotoğrafın dondurduğu anlardadır. Bertolt Brecht'in Üç Kuruşluk Opera (Threepenny Opera) adlı eserindeki bir parçadan esinlenerek *The Ballad of Sexual Dependency (Cinsel Bağımlılık Balladı)* adıyla 1979-1986 yılları arasında çektiği fotoğraflardan oluşan bir slayt gösterisi oluşturmuştur. Eşcinsel alt kültürünü, ailesini ve aşk hayatını otobiyografik bir anlatımla görselleştirdiği 45 dakikalık fotoğraf sunumuna sanatçının seçmiş olduğu ve fotoğrafların ruhunu yansıtan, Velvet Underground, James Brown, Nina Simone, Charles Aznavour, Screamin' Jay Hawkins and Petula Clark gibi sanatçıların müzikleri eşlik eder. Sanatçı gerçekleştirdiği her sunumda farklı fotoğraflar ve müzikler kullanır. Bu yüzlerce fotoğraftan oluşan serideki 125 fotoğraf kitap haline getirilmiştir. Goldin kitabı için okunmasına izin verdiği, ailem dediği insanların hayatlarının görünür kılındığı bir günlük olduğunu söylemiştir (http-12, 13, 14, 15).

"Fotoğraf makinesi gündelik yaşantımın bir parçası gibi, konuşmak ya da yemek ya da seks yapmak gibi "der Goldin (Akaş, 2019, s. 109). Bu sıra dışı gündelik hayatlar uyuşturucu, aids, toplumsal şiddet ve ölümle sürekli yüz yüzeyken "O günlerde insanlar çok hızlı ölüyorlardı. Neredeyse tanıdığım herkesin ölümüne şahit oldum" diyecektir Goldin (http-16).

> Onları AIDS'li insanlar olarak düşünmedim. Arkadaşlarımı asla sadece hasta ve ölürken göstermedim. Fotoğraflar hayatlarını göstermek zorunda. Bu nedenle Gilles ve Gotscho serisinde Gilles hastalanmadan önce veya hasta olduğunu bilmeden önce fotoğraflarını içerir. Görünüşe göre onları fotoğrafladığımda kimsenin bilmesini istemediler. Gilles, kimse onun AIDS'ten öldüğünü bilmeden aramızdan ayrıldı (http-16) (Bknz. Görsel 2.24, 2.25).



Görsel 2.24. *"Gilles and Gotscho in my Hotel Room", 1992, Paris (Kaynak: https://www.sleek-mag.com/article/aids-through-nan-goldins-eyes/, Erişim Tarihi:29.03.2020)*

Görsel 2.25. *"Gilles in His Hospital Bed,", 1993, Paris (Kaynak: https://www.sleek-mag.com/article/aids-through-nan-goldins-eyes/, Erişim Tarihi:29.03.2020)*

Eserlerin tümü zamansal bir dizgeye sahiptir. Yani; kişilerin, ilişkilerin ve mekanların zaman içindeki değişimini izlemeyi mümkün kılan bir süreç söz konusudur. Goldin'in fotoğrafları; başlayan ve biten ilişkilerin, sağlıktan ölüme evirilen hayatların, yaşlananların, büyüyen çocukların ve şehirlerin değişim süreçlerinin adeta şahitliğini yapar.

Nan Goldin'in fotoğrafları çoğunlukla arkadaşlarının portrelerinden oluşur.

> Birisinin güzel görünmesini nasıl sağlayacağımı biliyorum ve asla tanımadığım birini fotoğraflamam. Kişiyi gerçekten fotoğraflayabilmek için onu tanımak zorundasınız. Ama onlara eğer istemiyorlarsa asla resimlerini göstermem. Çekmecelerim göstermeyeceğim harika fotoğraflarla dolu çünkü benden öyle istediler (http-15).

Tanımadığı insanları fotoğraflamayan bir sanatçının en iyi tanıdığı kişi kimdir? Bu hikayeler, yaşayanı da görünür olmadan eksik olurdu denilebilir. Kuşkusuz kendisi de olmalıydı kadrajlarında. Goldin için; "Bu benim geçmişim, bu benim partim"dir. Bu her zaman eğlenceli bir parti olmasa da içinde aşk, seks, şiddet, sevinç ve hüznün samimi ve sansürsüz bir anlatısı mevcuttur. *Balad* gösteriminde yer alan fotoğraflarda Nan Goldin ve sevgilisi Brian'ın ilişkilerinin seyrinin de gözler önüne serildiği bir süreç mevcuttur. İlişkinin başlarında çiftin birbirine olan sevgi ve tutkusu izlenir. (Bknz Görsel 2.26, 2.27) İlerleyen zamanla birlikte çiftin arasındaki uyumun sekteye uğradığı, ayrışmaların ve yalnızlaşmaların başladığı görünürdür. Şehvetli anların mekânı olan yatakları ve Brian, duvardaki fotoğraftan çok farklıdır artık. Goldin'in ifadesiyle: "Bence kadınlar ve erkekler birbirleri için yabancı, uzlaşılamaz derecede uygunsuz, sanki başka gezegenlerden gelmişler gibi. Fakat tüm bunların yanında yoğun bir şekilde çift olma

ihtiyacı var. Ben çift olmanın ve samimiyeti sürdürmenin zorluğu ile ilgileniyorum" (Norton, 2005, s. 11). Görsel 2.28, 2.29 ve 2.30'da aralarındaki kopuş ve tekilleşme iyice belirginleşmiştir. Goldin'in bakışlarındaki kaygı ise bir sonraki fotoğrafta göreceklerimizi önceliyor gibidir (Bknz Görsel 2.31). Tutkuyla başlayan bir ilişkinin morarmış bir yüz ve kan oturmuş gözlerle son bulan öyküsünü izleriz son fotoğrafla. Kıpkırmızı ruju, parlak saçları, mücevherleri ve kan oturmuş gözleriyle baktığı 'Nan One Month After Being Battered' (Nan Dayak Yedikten 1 Ay Sonra) adlı fotoğrafı için: "Fotoğrafı yayınladım böylece ona asla geri dönmeyeceğim" demiştir (http-17).

> Birkaç yıldır bir adama son derece derin bir ilgim vardı. Duygusal olarak oldukça uyumluyduk ve bu ilişki oldukça bağımlı bir hal aldı. Kıskançlık, eskiden tutkuyu canlı tutuyordu. Onun ilişki anlayışı romantik bir idealizme dayanıyordu. Bense bağımlılık, hayranlık, tatmin, güvence istiyordum ama bazen de klostrofobik hissediyordum. İlişkinin sağladığı sevgiye bağımlıydık. Aramızdaki şeyler bozulmaya başladı, ama ikimiz de mola veremedik. Tutku sık sık yeniden canlanırken hoşnutsuzluk da inkâr edilemez bir hal almıştı. Cinsel takıntımız kancalardan biri olarak kaldı. Bir gece beni çok sert bir şekilde dövdü, neredeyse kör ediyordu (http-18).

Görsel 2.26. *Nan Goldin, "Nan on Brian's Lap, Nan's Birthday", 1981, New York (Kaynak: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1651?locale=en&installation_image_index=21, Erişim Tarihi: 31.03.2020)*

Görsel 2.27. *Nan Goldin, "Self Portrait on Top of Brian Kissing", 1983, New York (Kaynak: https://whitney.org/collection/works/29453, Erişim Tarihi: 31.03.2020)*

Görsel 2.28. *Nan Goldin, "1983's Self-Portrait In Kimono With Brian", 1983, New York (Kaynak: https://media.mutualart.com/Images//2019_09/07/06/061852796/c1e403b6-1abe-40e8-8d51-d38db6566098.Jpeg, Erişim Tarihi: 31.03.2020)*

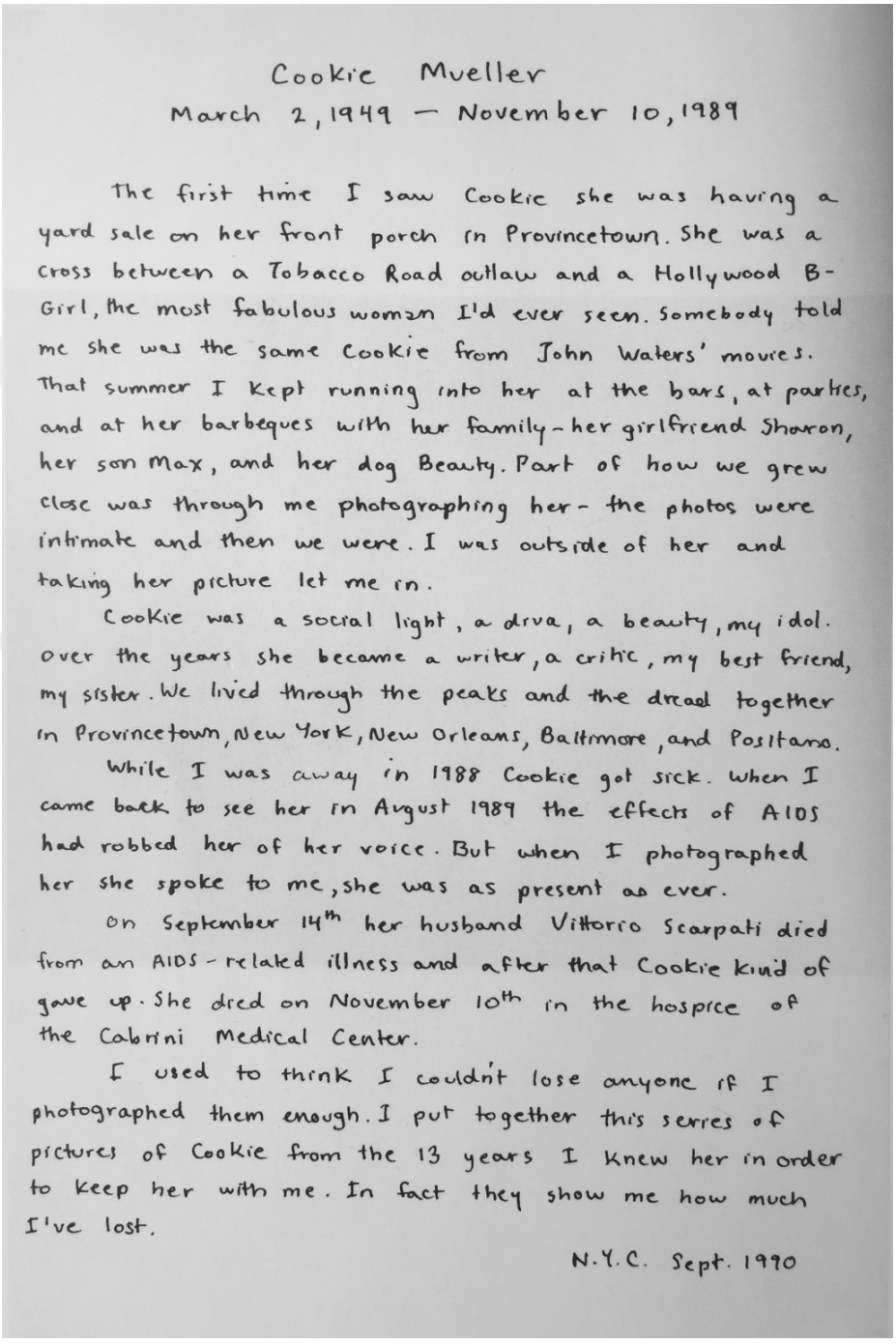
Görsel 2.29. *Nan Goldin, "Brian on My Bed With Bars", 1983, New York (Kaynak: https://www.moca.org/collection/work/brian-on-my-bed-with-bars-new-york-city, Erişim Tarihi: 31.03.2020)*

Görsel 2.30. *Nan Goldin, "Nan and Brian in Bed", 1983, New York (Kaynak: https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.627/, Erişim Tarihi: 31.03.2020)*

Görsel 2. 31. *Nan Goldin, "Nan One Month After Being Battered', 1984, New York (Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045, Erişim Tarihi: 31.03.2020)*

"Arkadaşlarımın çoğunu kaybettim. 20. yüzyıl tarihinde eksik bir nesil var" demiştir Goldin. Dönemin HIV pozitif insanları yok sayan ve dışlayıcı tutumlarına karşıt Goldin, ölüme kadar uzanan hikayelerin tüm süreçlerini gözler önüne serer. Bu anlatı dizilerinin son kareleri koca bir tabunun karşısına dikilir: ölüm. 1850'lerin yaygın *post mortem* fotoğraf anlayışı, Goldin'in yaşadığı 20. yy'da artık görünür olmaması gerekendir. Oysa Goldin çok daha zor bir sürecin içinde kendi mücadelesini verir. Zor olan; deli gibi korktuğu sevdiklerini kaybetme duygusunun, tüm kaçınılmaz gerçeklikleriyle beraber hayatı sürdürebilme çabasıdır. "Fotoğraf çekmenin insanları hayatta tutamayacağını fark ettim. AIDS'i insancıllaştırmaya yardımcı olacak resimler oluşturmak için hiçbir zaman bilinçli olarak yola koyulmamış olmama rağmen, başkalarını etkileyebileceklerini fark ettim" (http-19). 1989 yılında arkadaşı Cookie Muller'in AIDS'ten dolayı hayatını kaybetmesiyle '*Cookie Portfolio'* adlı çalışmasını oluşturmuştur. 1976-1989 yılları arasında, 13 yıl boyunca çekmiş olduğu 15 fotoğraf ve ilişkilerini anlattığı bir metinden oluşan çalışmada yakın arkadaşı Cookie Muller'in yaşamının anlatısı sunulur. New York yeraltı çevresinin tanınmış isimlerinden, oyuncu ve yazar Cookie'nin hızlı eğlence hayatı, mutsuz anları, oğluyla ve sevgilisiyle geçirdiği

zamanlar, düğünü ve ardından peş peşe ikisinin de AIDS'e yenik düşen hayatları, tabutun içinde uzanan bir fotoğraf karesiyle son bulur (Bknz. Görsel 2.32, 2.33, 2.34, 2.35, 2.36, 2.37, 2.38). "Fotoğrafçılık hayatımı kurtardı. Ne zaman korkutucu ve travmatik bir olay yaşasam, fotoğraf çekerek hayatta kalıyorum" (http-20).



Cookie Mueller
March 2, 1949 — November 10, 1989

The first time I saw Cookie she was having a yard sale on her front porch in Provincetown. She was a cross between a Tobacco Road outlaw and a Hollywood B-Girl, the most fabulous woman I'd ever seen. Somebody told me she was the same Cookie from John Waters' movies. That summer I kept running into her at the bars, at parties, and at her barbeques with her family - her girlfriend Sharon, her son Max, and her dog Beauty. Part of how we grew close was through me photographing her - the photos were intimate and then we were. I was outside of her and taking her picture let me in.

Cookie was a social light, a diva, a beauty, my idol. Over the years she became a writer, a critic, my best friend, my sister. We lived through the peaks and the dread together in Provincetown, New York, New Orleans, Baltimore, and Positano.

While I was away in 1988 Cookie got sick. When I came back to see her in August 1989 the effects of AIDS had robbed her of her voice. But when I photographed her she spoke to me, she was as present as ever.

On September 14th her husband Vittorio Scarpati died from an AIDS-related illness and after that Cookie kind of gave up. She died on November 10th in the hospice of the Cabrini Medical Center.

I used to think I couldn't lose anyone if I photographed them enough. I put together this series of pictures of Cookie from the 13 years I knew her in order to keep her with me. In fact they show me how much I've lost.

N.Y.C. Sept. 1990

Görsel 2.32. *Nan Goldin'in "Cookie Mueller Portfoli" için el yazısıyla hazırladığı açılış metni, 1989 (Kaynak: http://www.artnet.com/artists/nan-goldin/cookie-mueller-portfolio-portfolio-of-15-yLwNdpuga2GCRp75XkV5ww2, Erişim Tarihi: 01.04.2020)*

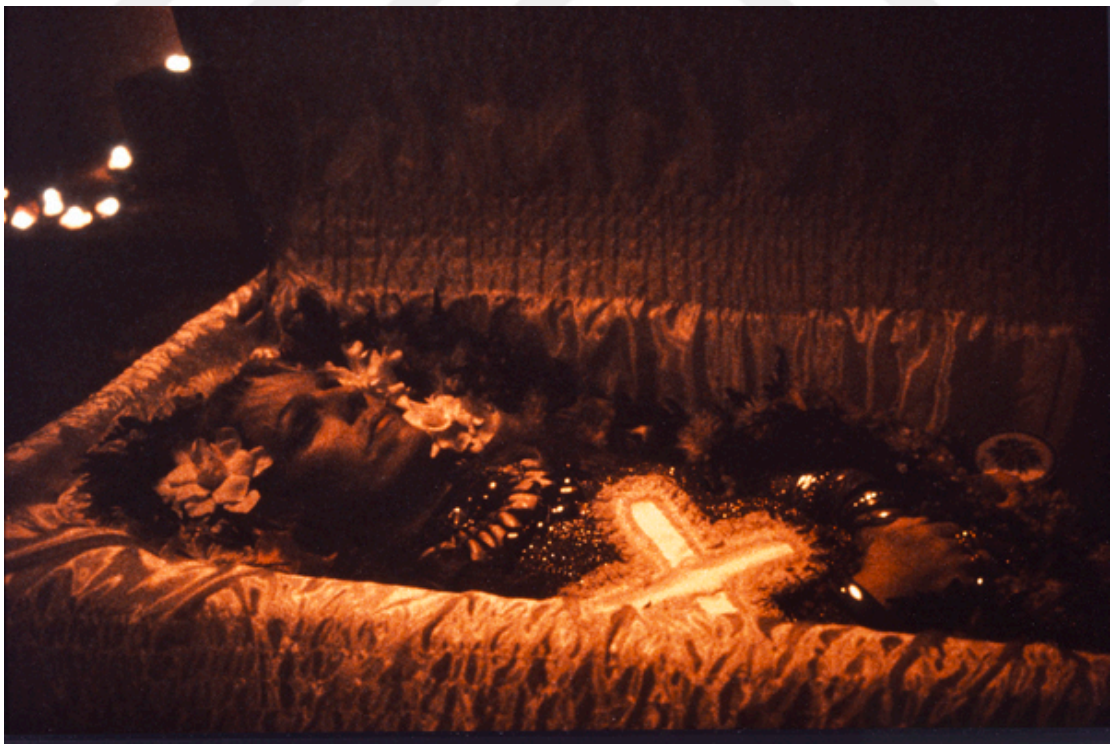
Görsel 2.33. *Nan Goldin, "Cookie with Max at My Birthday Party", 1977, Provincetown (Kaynak: https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/23380_cookie_with_max_at_my_birthday_party_provincetown, Erişim Tarihi: 01.04.2020)*

Görsel 2.34. *Nan Goldin, "Cookie Laughing", 1985, New York (Kaynak: https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/23379_cookie_laughing_new_york_city, Erişim Tarihi: 01.04.2020)*

Görsel 2.35. *Nan Goldin, "Cookie with Me After I Was Beaten Up", 1986, Baltimore, Maryland (Kaynak: https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/23375_cookie_with_me_after_i_was_beaten_up_baltimore_maryland, Erişim Tarihi: 01.04.2020)*

Görsel 2.36. *Nan Goldin, "Cookie and Vittorio's Wedding: the Ring", 1986, New York (Kaynak: https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/23376_cookie_and_vittorios_wedding_the_ring_new_york_city, Erişim Tarihi: 01.04.2020)*

Görsel 2.37. *Nan Goldin, "Cookie at Vittorio's Casket", 1989, New York (Kaynak: https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/18431_cookie_at_vittorios_casket_new_york_city_september_16, Erişim Tarihi: 01.04.2020)*



Görsel 2.38. *Nan Goldin, "Cookie in Her Casket", 1989, New York (Kaynak: https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/23373_cookie_in_her_casket_new_york_city_nov_15, Erişim Tarihi: 01.04.2020)*

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KİŞİSEL UYGULAMALAR

Bu bölümde yer alan kişisel uygulamalar üç kategori altında irdelenmiştir; ben-annem (Görsel 3.1-3.7), ben-kardeşim (Görsel 3.8-3.11) ve ben (Görsel 3.12-3.14). İkinci bölümde yer alan sanatçı örnekleriyle de benzer olarak güdülen ilk amaç; öznel hikâyenin sunumu, ikinci amaç ise; bu noktadan çıkışla üretilen uygulamalarla kişinin edindiği kazanımlardır. Amaç kişisel hikâyenin acıklı noktalarına dikkat çekmekten çok, uygulamaların nedenselliğine kılavuzluk etmesidir. Akademik eğitim hayatı boyunca ortaya çıkarılan uygulamaları kapsıyor olmasının nedeni, bir gelişim sürecini sunmak ya da uygulamaların sanatsal farklılıklarını görünür kılmak değildir. Bu çalışmanın yapılmasının asıl nedeni; kendini anlamlandırma ihtiyacından doğmuştur. Bu hedefi mümkün kılabilmenin ilk adımı cümlelerin öznesinin ve dilinin farklılık göstermesidir. Ancak bu yolla kendiliğin görünür olabileceği düşünüldüğünden diğer bölümlerden farklı oluşu bilinçli bir tercihtir.

Çalışmanın bu bölümünde *'ben'* yer almaktadır. Ben, Yeliz Cantekin. Öznel hikâyenin görünür kılındığı bu anlatıda '*ben*'i parçalayan anıların üreterek yeni bir '*ben*'in kurgulanma serüveni görünür kılınırken, çalışmanın kendisi de başlı başına bu süreçte kişisel olarak ayrı bir önem kazanmıştır.

> Sanat, öznellikteki nüansları, aklın yapabileceğinden daha ince bir biçimde kaydeder, çünkü sanat, öznelliğin var olduğu şeyleştirilemeyen anda var olur, oysa akıl, zamanı şeyleştirerek zamansallığa ilişkin tüm izlerinin, onunla birlikte de öznel öneminin yitmesine neden olur. Sanat, şeyleştirilemeyecek bir zamanda -sonsuz olan tek şey- var olduğundan, yıkım ve ölümün çirkinliğini şeyleştirmeye yönelik her tür girişimin zorunlu olarak başarısızlıkla sonuçlanacağına işaret eder. Yıkım ve ölüme yönelik ciddi bir bilinç benliği derinden sarsar, çünkü bunların benliğin yabancılaşılamayacak temel parçaları olduğu bilincini içerir. Kendi kendinin yıkımıyla karşılaşan benlik, kendilik duygusunu yitirir. Yok olacağını, öleceğini fark ettiği içindir ki -nihai olarak hiçbir şey olmadığını en derinlerinde fark ettiği içindir ki- kendi duygularını yönetemez ve aklını kaybeder. Ama eğer tüm bunları sanat aracılığıyla yeniden fark ederse, benlik kendindeki ve dünyadaki yıkım ve ölümün derinliklerine dalabilir. Benlik onları hiçbir zaman anlayamaz, ama sanat sayesinde kendi yaşam anlayışı üzerindeki etkilerini inceleyerek, bütün güvensizliğine rağmen kendi kendini kontrol edebilir. Sanat hiçbir zaman benliğe, Buda'nın sunacağı aydınlanmayı sunmaz, ama estetik deneyim, benliğe yaşamın sınırlı olsa da boşuna olmadığını gösterebilir (Kuspit, 2018, s. 203, 204).

Anneme meme kanseri teşhisi konulduğu 2006 yılında lisans eğitimime başladım. Hırçın bir hastalığın peşi sıra gerçekleşen ameliyatlar sonrasında annem artık geriye kalan

5 senelik ömrünü tek memeli bir kadın olarak geçirecekti. Annemin uzuv kaybı tüm aile fertleri için farklı travmatik etkiler yarattı. “Birçok çalışmada meme kanserli hastaların aile bireylerinde de hasta olgularda olduğu kadar hastalığın getirdiği farklı yükler nedeni ile emosyonel ve sosyal sorunlar yaşandığı vurgulanmaktadır” (Çiçek Hocaoğlu, 2007, s. 163). Lisans eğitimimin ilk yıllarında ağırlıklı olarak meme üzerine çalışmaya başladım (Bknz. Görsel 3.1, 3.2). Rüyalarımızda gökten memeler yağıyordu, tıpkı Ayşe Kulin’in Mastektomi adlı hikayesindeki gibi;

> Tek memeli bir kadın ne hisseder? Soyunup aynaya baktığında, ne görür? Tanıdığı, bildiği kendini mi görür, bir yanı kabarık, bir yanı düz bir yabancıyı mı? Erkeklerin karşısında nasıl durur çıplak, tek memeliyken? Nasıl yaklaşır, nasıl sevişir, ne bekler? Tanrım, keşke gerçekten bedensiz bir varlık olsaydım. Ölsem diyemiyordum. Ölmek istemiyordum çünkü. O anda hiçbir zaman istemediğim kadar çok, uzun yaşamak istiyordum. Ama illa da iki mememle yaşamak (Kulin, 1998, s. 85).

Görsel 3.1. *“İsimsiz”, 60x29x27 cm, Ahşap, 2008*

Görsel 3.2. *"Sütyen", Metal, 2009*

Çalışmaların bir kısmının isimsiz olarak nitelendirilmesinin nedeni, evrensel duyguların sınırlandırılmasından kaçınma çabasıdır. 'Hepimiz olabiliriz', 'hepimizin biri olabilir' izleyicide böylesi bir sınırsızlık hissi yaratmak hedeflenmektedir. Görsel 3.3'de; hastalığı nedeniyle ayaklarını kullanamasa da tüm gücüyle hayatta kalabilmek için ayak direyen pişmiş topraktan tek memeli bir ana.

Deyimler ve atasözleri bir toplumun değer ve yaşayış biçimlerinin ip uçlarını barındırır. "Her atasözü yerleşmiş bir itiyadın (alışkanlık), bir âdetin, bir huyun söz biçimine girmesi, böylelikle perçinleşmesi demektir" der Nazım Hikmet (http-21). "Ayak" deyimler ve atasözlerinde çeşitli yan anlamların karşılığı için kullanılan bir uzvun adıdır, Tdk'da 16 tanıma karşılık gelir. Çeşitli kültürlerde farklı değer yargılarına sahip olan ayak, cinsiyete göre bile anlam değişimlerine imkân tanır. "…Erkekte sağlık ve gücün, kadında masumiyetin sembolüdür -erkek, toprağa *basar*, kadın ise *uçuşur*. Bu nedenle erkeğin ayağına kapanır, kadınınkini öperiz" (Ergüven, 2009, s. 212). Birçok kültürde yer kirlidir dolayısıyla yere basan ayak da en pis uzuvdur. Bir başka söylemde cennet anaların ayakları altındadır. Ayak diremek; bir davranışı sonuna kadar sürdürmek anlamına gelir. Görsel 3.3'de ayakların özellikle gösteriliyor olması bu söylemlerin hikayemdeki çelişik yanlarına vurgu yapar.

Görsel 3.3. *"İsimsiz", 29x28x42 cm, Pişmiş Toprak, 2014*

> Hiçbir organ, ayak kadar düz anlamına savaş açmaz; bir başka deyişle, bağlamına göre bu denli değişmeye hazır uzuv yoktur… çıplak ayak, tersine çevrilmiş otoportredir bir bakıma. Belki de bu yüzden, bize rağmen ifşa edeceği sırlardan korkup, usulca saklamaya çalışırız onu; ayak, zapturapta alınmadığı sürece, lahzada bedeni istila eder çünkü (Ergüven, 2009, s. 212, 213).

Tdk'da 'huzur' kelimesinin karşılıklarından birisi olarak 'baş dinçliği' tanımı yer alır. Kafaya üşüşen kara bulutların yokluğu insanı huzurlu kılar. İnsan başını yastığa koyduğunda ne kadar huzurluysa, yastık da o kadar rahattır. Baş yastığa konulduğunda içsel huzurun varlığı rüyaya, yokluğu da kabusa yataklık eder. Görsel 3.3'de yer alan çalışmayla bağıntılı olarak görsel 3.4'de yer alan ayakların altına konumlandırılan bir yastık bu huzura tezat bir olguya göndermedir.

> Derin hisler, duyumsama ve tinle ilgili insanın yaptığı bütün çalışmalar bir içsel ihtiyacın ta kendisidir. Bu içsel ihtiyaç sadece mutlu eden değil, mutsuz eden şeyleri de kapsamaktadır. Gerçeklerden bir hayal dünyasına ulaşıp, bu hayal dünyasının yardımlarının alınıp, öylece hakikate yönelmek isteyen yolda devam etmek (Eroğlu, 2018, s. 73).

Görsel 3.4. *"İsimsiz", 12x17x39 cm, Bronz, 2013*

Görsel 3.5. *"İsimsiz", 12x17x39 cm, Bronz, 2013*

İnsan zihni her şeyi hatırlamak konusunda başarılı değildir, hatta kimi koşullarda bütünlüğünü koruyabilmek adına belirli an ve anıların üstünün örtülmesi de mümkündür. Bazı durumlarda da insan belli anları dondurmak, o anı ya da kişiyi o haliyle muhafaza etmek ister. Bunu mümkün kılabilmek adına yazmak, resmetmek gibi çeşitli alternatifler üretilebilir. Ressam Jean-Baptiste Regnault'un 'Resmin Kökeni' adlı eserinde, kadın ayrılmak zorunda kaldığı sevgilisinin bir mezar taşının üstüne düşen gölgesini çizer, yokluğunda her ayrıntısını hatırlamasına yardımcı olacak bir kılavuz (Bknz. Görsel 3.6).

> Bu resmin resim sanatının kökenlerinin doğru bir tasviri olup olmaması mühim değil. Bizde uyandırdığı his, kadim tarihten çok psikolojiyle ilgili. Regnault, ilk resim çabasının ne olduğuyla ilgili ikincil derecede önemli bilmeceyle uğraşmak yerine, o büyük soruya, 'Sanat bizim için neden önemlidir?' sorusuna yanıt aramaktadır. Verdiği yanıt can alıcıdır. Sanat, hayatımızda merkezi bir önem teşkil eden bir görevi ifa eder: Sevdiklerimiz gittiğinde onlara tutunmamızı sağlar (Alain Botton, 2013, s. 8).

Görsel 3.6. *Jean-Baptiste Regnault, Resmin Kökeni: Genç Korinthoslu Dibutades Çoban Sevgilisinin Portresini Çizerken, 1786. (Kaynak: http://www.trendsetteristanbul.com/kadinin-sanat-dunyasindaki-yeri/4/, Erişim Tarihi: 30.05.2020)*

Regnault'un resme dahil ettiği her ayrıntı betimlenen anın ve kişilerin derinliklerinin ipuçlarını barındırır. Kadının yanı başındaki köpek sadakati, erkeğin elindeki pipo çoban olduğunu, akşamüstü oluşu ayrılık vaktinin yaklaştığının emareleridir. "Sanat… saklamak için yardıma ihtiyaç duyduğumuz deneyimleri muhafaza etmenin bir yoludur" (Alain Botton, 2013, s. 10). Doğan bu saklama ihtiyacı dışardan her ne kadar unutulması gereken bir anı gibi görünse de altında yatan anlam kişide kasvetten çok daha ötesini barındırabilir.

Hastalık süresince annemin yaşadığı tüm fiziki acılara ve bedenindeki değişimlerine ailece şahit olduk. Bir kadın için meme kaybı kadar olmasa da saçların yokluğu da kayıp travması etkisi yaratabilir. Görsel 3.7'de yer alan üçlü kompozisyon; annemin dökülen saçlarını kestiğimiz anın betimlemesidir. Kucağında saçlarla oturan anne figürüne yaslanan ikiz kardeşim ve elinde makasla dimdik duran ben'in yüzlerindeki hafif tebessüm, her şeye rağmen geleceğe karşı beslenen umudun varlığını mümkün kılabilme arzusunun ifadesidir.

Görsel 3.7. "*Anne ve Kızları", 54x47x57cm, Pişmiş Toprak, Saç, 2014.*

Tüm hissettiğim; zihnimde takılı kalan anların ancak bir başka vücut bulduğunda bana huzur verebileceğiydi. Yakmadığım ağıtların, dökmediğim yaşların, dillendiremediğim acıların ancak kendi üç boyutuna sahip olmasıyla yerini buruk bir tebessüm alabiliyor oldu.

> …yıkım ve ölüm sanatta artık yaşama ilişkin o çıplak çirkin gerçek -yaşamla ilgili tüm gerçeklerin boyun eğdiği üstün gerçek, yaşamı sıradan ve anlamsız kılan nihai gerçek- olmaktan çıkmış, estetik bir kılıfın ardında gizli bir gerçek haline gelmiştir. Bu kılıfı yaratabilmek için -bir yandan ayartıcı olduklarını fark edip kabullenirken- yine de yıkım ve ölüme belirli ölçüde mesafe almak gerekir. Böylece estetik açıdan bakıldığında, artık yıkım ve ölümün her şeyin üzerindeki o korkunç gölgeleri hissedilmeyecektir. Onlara ilişkin estetik bir bilince sahip olduğumuzdan artık bizi mağlup etmelerine izin vermeyiz. Bizim üzerimizdeki etkileri, bizi kurban yerine koyma güçleri azalır. Onları düşünmemiz sanki onları düşünsel bir odağa yerleştirecekmiş -onlara ilişkin daha açık bir fikir verecekmiş- ve İncil'de söylendiği gibi, kaçınılmazlıklarına son verip iğnelerini batırmaktan vaz geçeceklermiş gibi, onları düşünme zorunluluğundan kurtuluruz (Kuspit, 2018, s. 204, 205).

Yalnız doğarız, yalnız yaşarız ve yalnız ölürüz denir. Biz iki kişi açtık dünyaya gözlerimizi; Cantekin bebek 1, Cantekin bebek 2. Biri anneye biri babaya benzeyen ayrı yumurtalardan, farklı 2 kız çocuğu.

> İkiz olmak benzersiz ve olumlu bir ilişki olarak tanımlanır. Bu ilişki anne karnındayken başlar. İkizler anne karnından itibaren farklı birer bireydirler. İkizler her birey gibi birbirlerinden farklı gelişim özellikleri gösterirler. Anne-baba olarak ikizleri bir bütün olarak görmek, onlara bir bütünü oluşturan parçalar gibi davranmak ikizlerin bireyselleşmesi, kendi kişiliklerini geliştirmeleri, etkin olarak hayatlarını sürdürmeleri üzerinde olumsuz etkiler bırakacaktır. İkizleri kendi isimleri, kişilikleri, alışkanlıkları, istekleri ve ihtiyaçları ile birer birey olarak algılamak, birbirinin ikizi olarak değil ayrı ayrı kişiler olarak var olmalarını desteklemek önemlidir. Aynı kıyafetleri giymeleri, saç modellerinin aynı olması diğer insanların onları ayırt etmesini, isimlerini doğru şekilde öğrenmelerini zorlaştıracaktır. Bu gibi durumlarda ya "ikizler" olarak anılacak ya da bir kardeşin adı (Can ve ikizi) ve diğeri olarak tanınacaklardır… en önemli özelliklerden birinin adımız olduğu düşünülürse ikizlerin bireyselleşmesinde isimleri ile çağrılmalarının ve fark edilmelerinin önemi ortaya çıkacaktır (http-22).

Benim ilk çığlığım ondan 1 dakika sonra duyulmuş olsa da Yeliz Abla olma serüveni o an başlamış. Anne kaybından sonra birleşen hayatlarımız ikimiz için de hiç kolay olmasa da alt üst olan dünyamızda çoğu zaman tek beden olmaya çabalanan bir süreç başlamış oldu (Görsel 3.8, 3.9, 3,10, 3.11).

> Birlikte çok vakit geçirmek, bir bütünün iki yarısıymış, birbirinin yerine geçebilirlermiş gibi davranmak ikizlerin bireyselleşmesini zorlaştıran etkenler olabilir… genel olarak ikizler arasında bulunan özel bir bağ, ilişki, dış dünyaya karşı birlikte bir grup oluşturmalarına neden olabilir… İkizler anne karnından itibaren birliktedirler, bazen anne-babalarından çok birbirlerine bağlıdırlar… Anne-babalar ikizlerin birbirlerine bağlı olmalarından, birbirlerini dış dünyaya karşı korumalarından, sahiplenmelerinden dolayı mutluluk duyabilirler, ancak bu bağlılık kişisel gelişimleri, benlik algıları ve temel güven duygusu üzerinde yıpratıcı etkiler bırakabilir… Bazı durumlarda ikizlerden biri diğerini kollama, sahiplenme rolünü fazla abartır, onun sorumluluklarını da üstlenir. Örneğin ikizi çok dağınık olduğu için kendi eşyalarını topladıktan sonra ikizinin eşyalarını da toplar. Bu davranış uzun vadede birinin sorumluluk alma ve yetkin bir birey olma özelliğini geliştirememesine diğer ikizin ise fazla sorumluluk altında kalarak ezilmesine, duygusal olarak yıpranmasına neden olabilir (http-22).

Görsel 3.8. *"İki-iz", 15x24x67, Polyester, 2010*

Görsel 3.9. *"İsimsiz", 37x45x63, Polyester, 2011*

Görsel 3.10. *"Dünyanın Yükü", Metal, 2017*

Görsel 3.11. *"İsimsiz", 30x20x66 cm, Alçı, 2020*

> Colorado'da bir yerlerde, suları birbirinden ayıran bir sınır çizgisi var -Continental Divide-; suların bir bölümü Atlantik Okyanusu'na, diğeri de Büyük Okyanus'a doğru gidiyor. Geçmişi gelecekten ayıran ve bizim şimdiki zaman diye adlandırdığımız çizgi kadar hayali neredeyse -zamanın bu iki boyutu, farklı okyanusların derinliklerinde yok olup gidecekler. An dediğimiz bu ayrım çizgisi, kaderin de bölünme çizgisidir: Geçmiş ile gelecek, bir daha asla buluşmamak üzere burada birbirlerinden ayrılırlar. Zaten varoluş da, geçmiş ile gelecek arasında sürekli artan bu ıraksamadan başka bir şey değildir; ta ki ölüm, mutlak bir şimdiki zamanda onları birleştirinceye kadar (Baudrillard, 2012, s. 82).

"Kişisel bir trajediyi bir zafere, kendi zor durumunu bir insan başarısına dönüştürmek" (Frankl, 2020, s. 127) geçmiş ile gelecek arasında kurulan insana özgü olan varoluş potansiyelinin göstergesidir. "Acı, bir özverinin anlamı gibi, bir anlam bulduğu anda acı olmaktan çıkıyor" (Frankl, 2020, s. 127). Elbette yıkıcı duyguları dizginleyip bir denge kurabilmek kolay bir süreç değildir. Bir denge kurulabilmesi için acıdan kaçınmadan ziyade bir yüzleşmeye ihtiyaç vardır.

> Belleğin kendisi, bizi sahici bir başlangıca götürmek ya da gerçeğe doğrulanabilir bir erişim sağlamaktan çok, geç kalmışlığında bile ve özellikle de bu yüzden temsile dayanır. Geçmiş, belleğin içinde yalın bir halde bulunmaz, anı haline gelmesi için dile getirilmesi gerekir. Bir olayı yaşamak ile onu bir temsil içinde anımsamak arasında bir yarığın oluşması kaçınılmazdır. Bu çatlaktan yakınmak ya da bu çatlağı görmezden gelmek yerine, onu kültürel ve sanatsal yaratıcılık açısından güçlü bir uyaran olarak anlamak gerekir (Bursalı, 2017, s. 7).

Geçmiş ile gelecek arasında sıkışıp, şimdide kendimi kendim için/olarak var etme çabası, ezici duyguların gölgesinde kendiliği geçirgen ve sınırları açık görsellerde dile getirdi (Bknz Görsel 3.12,3.13). Bu dilin keşfi-farkındalığı, yıkım ve hüznü bilince çağırarak, kendi ben'i yansıttığım yeni bir kütlede ifade etmeme imkân sağlayarak gündelik yaşamın sıradanlığından sıyrılan bir tür deneyim olarak ime dönüştü. Unutulmamalıdır ki bu imgelemlerden oluşan dünyada "görünmeyeni görünür kılma özelliğine karşın, hiçbir resmin (eserin) algılanabilir olandan koparak bunu hayata geçirme şansı yoktur -görünenden fazlası, bizim kendi öznel algı içeriğimize (imgelem dağarı) göre ona eklediğimiz şeyden ibarettir yalnızca" (Ergüven, 1996b, s. 199). Daha önce de belirtildiği gibi belli uygulamalar bilinçli olarak isimlendirilmezken Görsel 3.12 ve 3.13'de bana has olanın izleyicide uyandırdığı ifade çemberini daraltmak adına isimlendirmeye gidilmiştir.

Görsel 3.12. *"Uyur Uyanık", 22x17x59 cm, Metal, 2015*

Görsel 3.13 önce iki figürlü bir kompozisyon olarak tasarlanmış, sonra değiştirilerek tek figürlü bir uygulamaya evrilmiştir. Buradaki eksik figür artık hayatımda yer almamayı tercih ettiğinden ve tasarlanan kompozisyonun anlamını yitirmesine neden olduğundan başkalaştırılmıştır.

Görsel 3.13. *"Pencereni Açık Tut", 47x 32x14 cm Pişmiş Toprak, Bakır, 2017*

Görsel 3.14. *"Baba", Pişmiş Toprak. 2018*

Görsel 3.14; babam, var olan tek erkek figür uygulamasıdır.

Bu bölümde Uzman Psikolog Gökçen Duymaz Sidal ile bir seneyi aşkın danışan olarak gerçekleştirdiğimiz görüşmelere dayanarak yaptığı yorumlara yer verilmektedir.

"Sanatın yaratımı, Freud tarafından şöyle kavramsallaştırılmıştır: Kişinin, içsel itkileri arasında yaşanan çatışmaların, egonun bir işlevi olarak sublimasyon savunması ile dışa aktarımı. Şüphesiz ki, Freud sanat eserlerinin yorumlanmasında, aynı sembol ve rüya yorumlarında olduğu gibi yaşamın erken dönemlerinde yaşanmış olan fantezilere yer vermiştir. Başka bir psikanalist olan Ernst Kris ise, sanatın kişinin *'egosunun hizmetinde olan regresyon'* olarak adlandırmış ve bir rahatlamaya vesile olduğunu eklemiştir (EVA D. PAPIASVILI & LINDA A. MAYERS, 2011. Psychoanalysis and art: Dialogues in the creative process. International Forum of Psychoanalysis. 2011; 20: 193195).

Sanatın yorumlanması, psikanalitik kuramların kendi kuramsal çerçeveleri kapsamında farklı ele alınmıştır. Oldukça öznel ve ekolden bağımsız değerlendirilmesi zor olan bu yorumların, yaratıcının kendisi ile yorumlamak oldukça önemli bir yerdedir.

Sanata, çok basit şekliyle için dışa yansıması olarak bakıldığında, danışanın öyküsünün süreklilik içinde ele alınması, kaçındığı ya da bastırdığı temaların olup olmadığı yorumların içinde bulunabilir.

Bu bağlamda, Yeliz ile devam eden terapi sürecinde, yaratımları ile ilgili belli temalar dikkat çekmektedir. Tamamen öznel olarak yapılacak yorumların, danışan tarafından değerlendirilmesi elzemdir.

Yeliz'in *'meme'* teması, bilişsel açıdan incelendiğinde, annesinin yaşadığı süreç göz önüne alındığında oldukça aşikâr bir durumu yansıtmaktadır. Hastalıkta kaybedilen meme heykelin en can alıcı noktasıdır. Bununla beraber, heykellerde kardeşi ile bütünlüğü ve ailedeki rolü düşünüldüğünde, bir *'meme'*nin eksik olmasının, daha erken dönemde eksik kalmış ilk ilişki deneyimi olarak da yorumlanabilir. Melanie Klein'in nesne ilişkileri kapsamında ele alındığında, bakıma ve ilgiye daha muhtaç olan ikiz kardeşin istekleri, danışanın isteklerinin yeterince karşılanmamış olmasına vesile olmuş olabilir. *'Meme yok'* algısı, annesinin rahatsızlığı ile eserlerine yansıdıysa da bu erken dönem doyurulmamış ihtiyaçların ve ilkel algılamaların da bir yansıması olarak düşünülebilir.

Danışanın annesinin rahatsızlığı döneminde, ortaya koyulan eserlerin, hem annenin fiziksel değişimine olan duyguların, hem de ailede kardeşi ile almış olduğu rolün bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Danışanın kendi çocukluk öyküsünde *'bakım veren'* rolünü alması, bebek rolünden *'meme'*den de aradığı ilişkiyi almamış, alamamış ya da almak istememiş olduğu varsayımına götürebilir. Hatta hayatında bunu aramaktan vazgeçtiği ve *'alan'* rolünü üstlenemediği, kişisel ilişkilerde ihtiyaç karşılamanın odak noktasında olduğu ancak *'iyi meme'*ye sahip olmaya dair umutsuzluğun hükmettiği 'anlamsız' bir hayat algısını yaşattığı düşünülebilir.

Üçlü figürlerde, kendilik figürünün, kardeşine göre hem dik ve izleyen konumunda olması, ailede *'güçlü'* ebeveyn rolünü almasına örnek verilebilir. Kardeşin, tarihsel olarak hastalık döneminde annenin omuz tarafında konumlanması ve hastalık sonrasında aynı pozisyonu danışan ile alması, danışanın aldığı bakım veren rolünün somutlaşmış halidir. Kardeş ile yapılan diğer heykeller ise, algılanan hem fiziksel hem duygusal bütünleşmiş iç içe geçmiş kendi ve ötekinin bir temsili gibidir. Benzer pozisyonlarda ancak yükü sırtlanmış olarak konumlandırılan kendilik ve danışanın kendini tek olarak yarattığı bir başka eserde, kendiliğin geçirgen, sınırları açık yapısının, ayrımlaşma ile ilgili sıkıntılara

işaret ettiği düşünülebilir. Bu ayrımlaşma teması, kardeş ile yapılan bütünleşmiş heykelde tamamen açığa çıkmaktadır. Ayakların havada ve özgürleşme ihtimali olmayan birleşik bu heykeller, kendiliğin tek başına algılanmasındaki zorluklara işaret etmektedir.

Diğer yaratımlardan farklı bir yerde duran, çocuksu kendiliğin ise danışanın hayatında romantik ilişki döneminde yaratıldığı düşünüldüğünde, çocuksu enerjinin dışa aktarıldığı tek heykel olarak kalmaktadır. Bu çocuksu kendilik, heykelde yalnız başına durmaktadır. Bir yanıyla, bu yaratım erken dönem libidinal enerjinin dahi aktarılacak nesnenin yokluğuna işaret edebilir. Heykelin iki kişilik bir heykelden, tek kişilik bir heykele dönüşme aşaması, yaşanan hayal kırıklığı ile bir içe dönme ve ötekinden alınamayan ve kendi başına muhafaza edilmeye çalışılan çocuksu duygulanımın bir yansıması olabilir.

Heykellere genel olarak bakıldığında, kendiliğin ötekiler ile fazlaca bütünleşmiş olduğu, danışanın ailede aldığı *'bakım veren'* ve *'güçlü'* olan rolünün kapsayıcılığı ve annenin rahatsızlık sürecinde danışanın başa çıkarken de bu rolleri almış olduğu düşünülmüştür.

Terapi sürecinin başından itibaren çalışılan temalar, bütün bu dışa yansıtılmış ve somutlaştırılmış objeler ile uyumludur. Dışa vurulan yaratımlarda, danışanın ötekiler tarafından bakım aldığı ya da ilgilenildiği bir temaya rastlanmamıştır. Olanın yorumlanması ile birlikte olmayanın yorumlanması, danışanın süreci açısından oldukça önemli bir yerdedir. Bu yorumların, ikna niteliğinde olmaması açısından, danışan ile birlikte yorumlanması, öznelliğin test edilmesi, yorumlamak kadar önemli bir yerde durmaktadır.

Bu yorumlara yer açan ve kendisi için yeni bir yaratımın her zaman mümkün olabildiğine inanan danışanıma ayrıca şükranlarımı sunarım." Uzm. Psk. Gökçen Duymaz Sidal.

SONUÇ

İnsani bir eylemin gerçekleştirilebilir olması için özneye ihtiyaç vardır. Duyu, duygu ve eylemlerin faili '*ben*', insani eylemlerin çıkış noktasıdır. Yaratıcı özne 'ben'in kendine dair bir bilince ulaşması sonucu insani edinimler mümkün kılınabilir. *Ben*'in kendilik bilincinin oluşumu, ben ve ben olmayan arasında bir ayrım yapabilme becerisiyle el ele ilerler. Orta Çağ felsefesinde tanrısal bir düzen çerçevesinde bulanıklaşan 'ben', Aydınlanma hareketleri ışığında modern çağı özne çağı yapabilmiştir. Böylece toplumun yapı taşı olarak birey değişen koşullar, sınıflamalar ve düzenlemeler dahilinde benliği yeniden kurgular ve yapılandırır.

Rousseau'nun 'İtiraflar' adlı eseri; tanrısal düzenden kopup bireyleşmiş bir benlik oluşumunu edebi bir metin aracılığıyla sunar. Buradaki farklılık günah çıkartmaktan uzak, bireyin kendinin ve deneyimlerinin tekilliğinin altının çizilmesidir. Edebi bir metin üzerinden kendini deşifre eden özne, eserinin nesnesini tüm açıklığıyla kendisi kılmıştır. Böylece kendisini bilgi ve inceleme konusu haline getirerek ayrı bir nesne yaratmıştır. Her ne kadar kendini tüm açıklığıyla ve tarafsızca sunduğunu ifade etse de Rousseau'nun eserinin bir çeşit kalkan görevi gördüğü söylenebilir. Bu kalkan; diğerlerinin gözünde 'kendini kendi gördüğü gibi' bir algının kabul arzusundan doğar.

19. yy'da psikoloji alanında yapılan çeşitli araştırmalar insanın benliği ve ihtiyaçlarını saptama üzerine yoğunlaşmıştır. Freud'un geliştirdiği psikanalitik yaklaşımda biyolojik ihtiyaçlar üzerinden geliştirilen söyleme ek, manevi doyum sağlayan amaçların varlığına Carl Jung tarafından dikkat çekilir. İnsan davranışlarının temelini dürtü odaklı formüle etmenin yetersizliğini savunan yaklaşımlarca 'kendini gerçekleştirme' güdüsünün önemine odaklanılır. *Kendini gerçekleştirme* bireyin belirli ihtiyaçlarının mevcudiyetinden sonra gerçekleşebilecek ulaşılması hedeflenen en yüksek düzeydir. Bu noktada temel ihtiyaçlar, güvenlik, sevme ve sevilme gibi gereksinimleri karşılanan birey problem çözebilen, yaratıcığını kullanabilen tam bir birey olma yolunda ilerleyebilir.

Psikanalist Heinz Kohut'un geliştirdiği *kendilik nesnesi* kavramı ile iç dünyanın dış dünyadaki nesneler aracılığıyla karşılık bulması ifade edilir. Kişi yer veya şey olabilen dış nesnelere bağlanmış düşünce, fantezi veya anılar iç nesneleri temsil eder. Bu dış dünyadaki nesneler bir kişi ya da nesneden ziyade, kişinin bu etkenlerle kurduğu yaşantı ve deneyimlerdir. Sanatsal bir üretimde eser kendilik nesnesi görevi görür ve kendiliğin bütünlüğünü sağlamada etken bir rol oynar. Duygularını bir nesne aracılığıyla ifade eden

sanatçı ile eseri arasında yaşantısal bir bağ kurulur. İçsel ihtiyaç, eksiklik ya da gereksinimler yaratıcılık ve hayal kurma etkenleriyle bir nesneye atfedilir. Böylece dışsallaştırma eylemi gerçekleşir ve yansıtılan duygularla benlik etkilenir.

Yaşam boyu çeşitli engelleme ve çatışmalarla yüz yüze kalan birey karşı durabileceği mekanizmalar geliştirir. Benlik karşı karşıya kalınan çatışmalara geliştirdiği yöntemler sayesinde gelişir ve olgunlaşır. Bu bağlamda travmatik anılar ile sanatsal üretim ağını kendini yeniden kurgulama-aşma amacı ve aracı olarak kullanan Nan Goldin, Niki de Saint Phalle ve Louise Bourgeois'nın kendi söylemleri araştırmayı destekler nitelikte veriler sunmaktadır. Jung'ın "Sanat yapıtını incelerek sanatçı üstünde, sanatçıyı inceleyerek de sanatı hakkında birtakım sonuçlara varılsa bile, bunlar hiçbir zaman kesin olmaz; olsa olsa, bir takım gerçekleşebilecek sanılar ya da yerinde tahminler olur ancak" (Ergüven, 1996a, s. 196) söylemine dayanarak örnek olarak tercih edilen sanatçıların kendi açıklamaları baz alınarak kişisel saptamalardan kaçınılmıştır. Bu noktadan çıkışla görülmüştür ki yara aldıkları noktalar farklı olsa da sanatçıların ortak argümanlarının; 'üretmeseydim çıldırabilirdim ya da yaşayamazdım' olduğu görülmekte. Psikolojide de vurgulanan 'dile gelen anıların zincirinden kurtulması' sanatçıda üretimi yoluyla mümkün kılınır. İç ve dış dünyada olup bitenlere kulak verebilen sanatçı, cesaret ve yaratıcılığından güç alarak sanatı aracılığıyla travmatik anılarıyla yüzleşir ve bu edinimi sayesinde kendini yeniden kurgular. Elbette ki tek doğrunun ya da çıkar yolun bu olduğu savunulmamaktadır. Burada altı çizilmek istenen, sanatsal üretimin öznel hikâyenin ifadesi olarak kullanımında, travmatik anıların getirilerinden sıyrılmayı mümkün kılabilecek bir yöntem olduğu, verilen örneklerle de desteklenerek gösterilmek istenmiştir. Yadsınamayacak tek gerçek; bu sürecin cesaret, güç ve açıklık gerektirdiğidir ve bilinmelidir ki içinde bolca acıyı da barındırır. John Bowlby'nin yazdığı gibi: "Başkalarına (annene) söyleyemediğin şeyi kendine de söyleyemezsin" (Kolk, 2019, s. 232).

KAYNAKÇA

Akaş, E. (2019). Fotoğrafta Zaman ve Anlatı, Paul Ricoeur'ün Üçlü Mimesis'i Odağında Nan Goldin ve Jeff Wall Örnekleri. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Akça, S. (2017). Kohut'un Kendilik Nesnesi İhtiyaçları Bağlamında Kırılgan Narsisizmin İncelenmesi: Bir Vaka Örneği. Ayna Klinik Psikoloji Dergisi, 4(1), 1-13.

Akkaya, Ş. (2015). Varoluşsal Bir Çaba Olarak Fotoğraf Yoluyla Kendini Gerçekleştirme: Nan Goldin Örneği. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 2(2), 8-29. doi:https://doi.org/10.17572/mj2015.2.829

Alain Botton, J. A. (2013). Terapi Olarak Sanat. New York: Phaidon Press Limited.

Arınç, Z. (2017, Kasım). Portre: Niki de Saint Phalle. İstanbul Art News, s. 16-17.

Baudrillard, J. (2012). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bursalı, M. B. (2017). Hafızanın Sanattaki Yansımaları Üzerine Bir Giriş. In M. B. Bursalı (Ed.), Sanatta Hafızanın Biçimleri. İstanbul: Küre Yayınları.

Cevizci, A. (1999). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Ekin Yayınları.

Chodorow, N. J. (2019). Duyguların Gücü Psikanalizde, Cinsiyette ve Kültürde Kişisel Anlam. İstanbul: Metis Yayınları.

Çiçek Hocaoğlu, G. K., Filiz Civil. (2007). Meme Kanserinin Aile İlişkilerine Etkileri. Meme Sağlığı Dergisi, 3(3), 163-165.

Çınar, H. (2019a). Niki de Saint Phalle'in Nana Heykelleri ve Sanatçının Ütopyası-Bir Sergi 'Fantastik Orman'. (Yüksek Lisans). Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli.

Çınar, H. (2019b). Niki de Saint Phalle'in Nana Serisi Üzerinden Heykellerinin İncelenmesi. Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences, 5(14), 160-171.

Ergüven, M. (1996a). Sembol ve Psikanaliz: Ölüler Adası. Cogito, 9_Güz.

Ergüven, M. (1996b). Sembol ve Psikanaliz: Ölüler Adası. Cogito, Yüz Yılın Psikanalizi, 9/Güz.

Ergüven, M. (2009). Pusudaki Ten. İstanbul: Agor Kitaplığı.

Erinç, S. M. (2011). Sanat Psikolojisi'ne Giriş. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Eroğlu, Ö. (2018). Sanatçı Aurası. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Ezici, A. K. (2005). Sanatçının Kişiliği ve Yaratma Psikolojisi. Anadolu Psikiyatri Dergisi, 6, 122-127.

Fineberg, J. (2014). 1940'dan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri. İzmir: Karakalem Kitabevi Yatınları.

Foucault, M. (2017). Öznellik ve Hakikat College De France Dersleri (1980-1981). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Foucault, M., Gutman, H., & Hutton, s. H. (1999). Kendini Bilmek. İstanbul: Om Yayınevi.

Frankl, V. E. (2020). İnsanın Anlam Arayışı. İstanbul: Okuyan Ua.

Freud, S. (1999). Psikanalize Giriş Dersleri (S. Budak, Trans.). Ankara: Öteki Yayınevi.

Gasset, O. Y. (1995). İnsan ve 'Herkes'. İstanbul: Metis Yayınları.

Gökberk, M. (2014). Felsefe Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gökçe, J. (2016). Kendilik Nesnesi Olarak Sanat Yapıtı. İdil, 5(24), 1227-1236.

Güney, M. (1999). Sanat, Benlik Nesnesi ve İlham. Klinik Psikiyatri, 1, 42-45.

Güney, M. (2011). Sanat ve Psikiyatri. Ankara: Grafik Çalışma.

Hançerlioğlu, O. (1982). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Helfenstein, J. (2002). The Early Work Louise Bourgeois. In. Canada: University of Washington Press.

İlter, İ. (2006). Özyaşamsal Sürecin ve Kadın Olma Halinin Yansıma Alanı Olarak Louise Bourgeois'da Görsel Anlatı. (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Kahraman, H. B. l. (2015). Louise Bourgeois: Dünyadan Büyük (Sergi Kataloğu). In A. Sanat (Ed.). İstanbul.

Kohut, H. (2017). Kendiliğin Yeniden Yapılanması. İstanbul: Metis Yayınları.

Kolk, B. A. V. D. (2019). Beden Kayıt Tutar Travmanın İyileşmesinde Beyin, Zihin ve Beden. Ankara: Nobel Yaşam.

Kulin, A. (1998). Geniş Zamanlar. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kuspit, D. (2018). Sanatın Sonu. İstanbul: Metis Yayınları.

Kuzgun, Y. (1972). Kendini Gerçekleştirme. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi, 10, 163-178.

Mansfield, N. (2006). Öznellik Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları. İzmir: Aralık Yayınları.

May, R. (2018). Yaratma Cesareti. İstanbul: Metis Yayınları.

May, R. (2019). Kendini Arayan İnsan. İstanbul: Okuyan Us.

Norton, J. (2005). Nan Goldin: Fantastic Tales. In. China: Everbest printing Co.

Ölçener, D. (2015). Öznel İdealizm Açısından Sanatta ve Sanat Felsefesinde Yaratıcılık. (Yüksek Lisans). Maltepe,

Özakkaş, T. (2018). Psikoterapi Tarihi ve Bütüncül Psikoterapi. Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi, 1(1), 1-24.

Öztürk, M. O. (1997). Ruh Sağlığı ve Bozuklukları. Ankara: Hekimler Yayın Birliği.

Ponty, M. M. (2019). Göz ve Tin. İstanbul: Metis Yayınları.

Randall, W. L. (1999). Bizi 'Biz' Yapan Hikayeler Kendimizi Yaratmak Üzerine Bir Deneme. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ricoeur, s. (2016). Zaman ve Anlatı (M. Rıfat, Trans.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rousseau, J. J. (1975). İtiraflar (K. Somer, Trans.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sontag, S. (1998). Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş. İstanbul: Metis Yayınları.

Soygür, H. (1999). Sanat ve Delilik. Klinik Psikiyatri, 2.

Sözer, Ö. (1994). Felsefenin Abc'si: Kabalcı Yayınevi.

Turani, A. (2008). Çağdaş Sanat Felsefesi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uz, N. (2010). Heykelin Renkli Yüzü: Niki de Saint Phalle ve Cam Heykelleri. Uluslararası Katılımlı Uygulamalı Cam Sempozyumu Bildiri Kitabı, 119-124.

Weber, J.-P. (1993). Sanat Psikolojisi. Ankara: Karşı Yayınlar.

Westfall, S. (1991). The Balad of Nan Goldin. Bomb(37), 27-31.

Whitehead, s. (2011). Dear Diana—Daddy Film Treatment, 1972 The Journal of Cinema and Media, 52(2), 592-602.

Yalçın, Ş. (2003). Descartes ve Özne Olarak Benlik.

Yalçın, Ş. (2010). Modern Felsefede Benlik. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Yalçın, Ş. (2011). Ben Neyim? Beytulhikme An International Journal of Philosophy, 1(2), 27-38.

Yılmaz, M. (2013). Modernden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya Yayınları.

Zamyatin, Y. (2019). Biz. İstanbul: İthaki Yayınları.

E-KAYNAKÇA

http-1: https://en.wikipedia.org/wiki/Louise_Bourgeois#cite_ref-nytimes_louise_bourgeois,_influential_sculptor,_dies_at_98_p._2_7-1

(Erişim Tarihi: 22.04.2020)

http-2:

https://static1.squarespace.com/static/584ec10b3e00bea87312cae9/t/5974fa47414fb5f8aba2f046/1500838498500/1995+October+71.pdf

(Erişim Tarihi: 28.04.2020)

http-3: https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/06/louise-bourgeois

(Erişim Tarihi: 28.04.2020)

http-4:

https://www.moma.org/collection/works/205239?association=illustratedbooks&locale=zh&page=1&parent_id=200715&sov_referrer=association

(Erişim Tarihi: 29.04.2020)

http-5: https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-acquires-louise-bourgeoiss-giant-spider-maman

(Erişim Tarihi: 30.04.2020)

http-6: https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/01/louise-bourgeois

(Erişim Tarihi: 29.04.2020)

http-7 : https://en.wikipedia.org/wiki/Niki_de_Saint_Phalle#cite_note-Levy-15

(Erişim Tarihi: 13.04.2020)

http:8: https://www.newyorker.com/magazine/2016/04/18/niki-de-saint-phalles-tarot-garden

(Erişim Tarihi: 13.04.2020)

http-9: http://www.anyonegirl.com/mondays-muse-niki-de-saint-phalle/

(Erişim Tarihi: 09.04.2020)

http-10: https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/remembering-she-a-cathedral/

(Erişim Tarihi: 13.04.2020)

http-11: https://www.theguardian.com/world/1999/jun/20/paulwebster.theobserver

(Erişim Tarihi:13.04.2020)

http-12: https://bombmagazine.org/articles/nan-goldin/

(Erişim Tarihi: 28.03.2020)

http-13: https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/23/nan-goldin-photographer-wanted-get-high-early-age

(Erişim Tarihi: 29.03.2020)

http-14: https://en.wikipedia.org/wiki/Nan_Goldin#cite_note-:0-14

(Erişim Tarihi: 29.03.2020)

http-15: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1651?locale=en

(Erişim Tarihi: 31.03.2020)

http-16: https://www.sleek-mag.com/article/aids-through-nan-goldins-eyes/

(Erişim Tarihi: 29.03.2020)

http-17: https://lens.blogs.nytimes.com/2017/12/05/nan-goldin-looks-back-at-friends-and-lovers/

(Erişim Tarihi: 31.03.2020)

http-18: (https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045 Erişim Tarihi:02.04.20)

http-19: https://americansuburbx.com/2012/04/theory-nan-goldin-on-cookie-mueller.html

(Erişim Tarihi: 01.04.2020)

http-20: http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php

(Erişim Tarihi: 01.04.2020)

http-21: https://sozluk.gov.tr/?kelime=ATASÖZÜ

(Erişim Tarihi: 31.05.2020)

http-22:

http://www.guncedanismanlik.net/index.php?option=com_content&view=article&id=96:ikizler-ayni-ve-ayri-olmak&catid=21&Itemid=113&lang=tr

(Erişim Tarihi: 31.05.2020)