



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

**YARATICI SÜREÇTE İMGE OLUŞTURMA
VE KİŞİSEL MASALLAR**

ESRA SAĞLIK

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu

Ankara, 2010

YARATICI SÜREÇTE İMGE OLUŞTURMA
VE KİŞİSEL MASALLAR

ESRA SAĞLIK

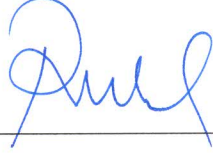
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu

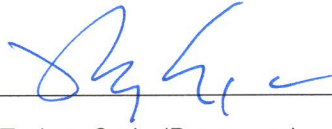
Ankara, 2010

KABUL VE ONAY

Esra Sağlık tarafından hazırlanan "Yaratıcı Süreçte İmge Oluşturma ve Kişisel Masallar" başlıklı bu çalışma, 16.12.2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



Prof. Refa Emrali (Başkan)



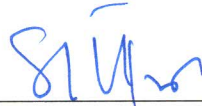
Doç. Turhan Çetin (Danışman)



Doç. O. Mete Demirbaş



Yrd. Doç. Ercan Sağlam



Yrd. Doç. Şinasi Tek

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İrfan Çakın

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

16.12.2010

Esra Sağlık

anneme ve babama

ÖZET

SAĞLIK, Esra. *Yaratıcı Süreçte İmge Oluşturma ve Kişisel Masallar*, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Ankara, 2010

Bellekte yer alan imgeler, yapılan çalışmalarda kavram ya da nesnel olarak karşımıza çıkarlar. İnsan yaşamındaki her yaşantı, an'lar ve anılar kişinin belleğinde kaydolmakta ve bellekte biriken imgelere dönüşmektedir. Bunların dışavurumları da bu imgelerin somutlaşmış halleri olmaktadır.

Sanatçı, yapıtlarında sadece kullandığı renklerden, malzemeden veya seçtiği konulardan değil, yaşama bakış açısından, eleştirel yaklaşım ve çıkışlarından, yapıtın konusuna kattığı öznel yorumlarından, kısaca yapıtın yaratım sürecine damgasını vuran öznel farklılıklarından tanınmaktadır. Sanat eseri üzerinden yaşantının gösterilmesi ile belleğin geri çağrılması ve benliğin yeniden inşası mümkündür. Cinsiyet farklılığının sanattaki yansıması ve kadınların 'cinsiyetlerini' kazanmalarında sanatın rolü, feminist sanat eleştirisinde önemli bir unsur olmuştur. Kültürel olarak belirlenmiş cinsiyet rolleri, toplum yaşamının her alanında olduğu gibi yaratıcılıkta da önemli bir rol oynamaktadır. Yaşantılarına sinen rollerin dışında yine yaşantılarında varolan olgu ve nesnelere de sanatlarının nesnesine dönüştüren bu sanatçılar, kendilerine yüklenen kimlikleri, kamusal-özel, doğal-kültürel, toplumsal-bireysel kavramları arasındaki sınırları yeniden sorgulamış, sadece mesaj vererek değil, kendi hikâyelerini de oluşturarak bunu gerçekleştirmişlerdir.

Doğaya ve insana ait her şey simgesel bir anlam kazanabilir. İnsan bilinçli ya da bilinçsiz olarak bu simgeleri sembollere dönüştürmüştür. İnsanoğlu algılamakta güçlük çektiği varlıkları ya da 'şey'leri daha iyi anlayabilmek için semboller oluşturmuştur. Kendilerinin ötesinde bir gerçeğe işaret eden semboller, insanlara, kapalı olan dünyaları açmakla kalmayıp insan ruhunun da kapılarını zorlamış, derinliklerini ortaya çıkarmıştır. Sembollere dayalı anlatım biçimi geçmişten günümüze birçok sanatçı tarafından bir çeşit bilgiyi bünyesinde kodlarla barındırması nedeniyle benimsenmiş ve yapıtların oluşumunda yöntem olarak seçilmiştir. Günümüzde hâlâ sanat eserlerine konu olan masallar ve mitler özellikle 1990'larda imgesel öykülerin betimlenmesinin ötesine geçerek "kişiselleştirilmiş", sanatçının

kendi mitini yarattığı ve dünyasını efsaneleştirdiği, öznel anlatım ve dışavuruma dayanan yeni bir dalganın oluşumuyla bir çeşit dönüşüme uğramıştır. Kollektif belleğe ait olan masallar ve mitler, kişisel belleklerimiz ve kişisel öğelerimizle karışarak kişisel masalları oluşturmuştur.

Anahtar Sözcükler

İmge, Anlam, Bilinçaltı, Cinsiyet, Sembol, Otoportre

ABSTRACT

SAĞLIK, Esra. *Image Creating Within Creative Process and Personal Stories*, Phd. D. Dissertation, Ankara, 2010

Images in the memory appear before us as concepts or objects in the studies made. Every way of living, moments and memories in the human's life have been registering in the memory of an individual, thus the memory has been transforming to accumulated images. Expressions of them become concrete aspects of these said images.

An artist is recognized not only from the used colors, materials or selected subjects but also from his/her viewpoint, critical approach and lash-outs, subjective interpretations which were added to subject of production, in short, from subjective differentials which mark the creating period of a production. It is possible to recall the memory and reconstruct the personality by showing life over an artwork. Reflection of the gender differential in the art and the role of art in gaining of "gender" by women became an important factor in feminist art criticism. Gender roles play an important role in creativity as it is in every areas of community life. Artists, who transformed fact and objects to their art objects, out of their roles that cover their lives, questioned the borders between their identities, and public-private, natural-cultural, social-individual concepts, thus realized this not only giving messages but also constituting their stories.

Every thing belongs to nature or the human can gain a symbolic meaning. The human transformed these images into symbols either by consciously or not. The human constituted some symbols for understanding "beings" or "things" which were not easy to understand. Some symbols, which indicated a reality beyond themselves, not only opened the closed worlds to humans but also forced the psyche and brought their deepness into light. The phraseology depends on symbols were adopted by a lot of artists from past to present because they keep information with codes, and also they were selected as a method in constituting of their artworks. Stories and myths which are still being themes for artworks have been "personalized" by going beyond to description of imaginary stories, and then had a kind of transformation upon constituting of a new wave depends on subjective interpretation and expression in which an artist create his/her own myth and made his/her world legendary.

Stories and myths belong to collective memory had constituted personal stories mixing into our personal elements.

Key Words

Image, Meaning, Subconscious, Gender, Symbol, Self-portrait

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-----------|
| KABUL VE ONAY..... | i |
| BİLDİRİM..... | ii |
| ÖZET..... | iii |
| ABSTRACT..... | iv |
| İÇİNDEKİLER..... | v |
| RESİMLER DİZİNİ..... | vi |
| | |
| GİRİŞ..... | 1 |
| | |
| 1. BÖLÜM..... | 3 |
| YARATICI ETKİNLİKTE KİŞİSEL ANLAM | |
| 1. 1. Kişisel Anlam Yaratımı | 3 |
| 1. 2. Anlamlama Sürecinde Alegori, İroni | 4 |
| | |
| 2. BÖLÜM..... | 16 |
| KENDİNİ GERÇEKLEŞTİRME VE YARATIM..... | 16 |
| 2. 1. Benlik / Bellek / Yaşantı | 16 |
| 2. 2. Bireysel - Toplumsal Bilinçaltı | 21 |
| 2. 3. ‘Kişisel ve Kültürel Bir İnşa Olarak’ Sanatçının Cinsiyeti..... | 23 |
| | |
| 3. BÖLÜM..... | 36 |
| KİŞİSEL (MASALLARIN) ANLATIM BİÇİMLERİ..... | 36 |
| 3. 1. Sembollere Dayalı Anlatım Biçimleri ve Yaşamın Masalsı Betimlenişi...37 | |
| 3.1.a. Nesnelerin Sembolik Kullanımı..... | 39 |
| 3.1.b. Mit, Masal, Sembol İlişkisi..... | 44 |
| 3. 2. ‘Otobiyografi – Otoportre’..... | 49 |
| | |
| SONUÇ..... | 68 |
| KAYNAKÇA..... | 70 |

RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1 : Eugène Delacroix, 'Halka Yol Gösteren Hürriyet', 1830
- Resim 2 : Hale Tenger, 'Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık / İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik', 1995
- Resim 3 : Tiziano, 'Venüs', 1538
- Resim 4 : Manet, 'Olympia', 1863
- Resim 5 : Marcel Duchamp, 'L.H.O.O.Q.', 1919
- Resim 6 : Piero Manzoni, 'Sanatçının Boku', 1961
- Resim 7 : Jeff Koons, 'Pembe Panter', 1988
- Resim 8 : Gülsün Karamustafa, 'Elvisli Seccade', 1986
- Resim 9 : Gülsün Karamustafa, 'Motosiklet', 1986
- Resim 10 : Sarkis, 'Çaylak Sokak', 1986
- Resim 11 : Esra Sağlık, 'Evde', düzenleme, 2004
- Resim 12 : Esra Sağlık, 'Evde', düzenleme, 2004
- Resim 13 : Esra Sağlık, 'Beyaza Saklanan', 2006
- Resim 14 : Esra Sağlık, 'Beyaza Saklanan', 2006
- Resim 15 : 'Womanhouse' (Kadın Evi), 1972
- Resim 16 : Sandy Orgel, 'Çamaşır Dolabı', 1972
- Resim 17 : Louise Bourgeois, 'Femme - Maison' (Kadın - Ev), 1994
- Resim 18 : Louise Bourgeois, 'Femme - Maison' (Kadın-Ev), 1945-1947
- Resim 19 : Sophie Calle, 'Sahte Evlilik', ('Otobiyografiler' serisinden), 1992
- Resim 20 : Cindy Sherman, "İsimsiz Film Karesi No. 17", 1998
- Resim 21 : Cindy Sherman, "İsimsiz Film Karesi No. 22", 1998
- Resim 22 : Kiki Smith, "Kurtla Uzanmak", 1994
- Resim 23 : Kiki Smith, 'İsimsiz', 1992
- Resim 24 : Kara Walker, 'Atlanta Savaşı', 1995
- Resim 25 : Felix Gonzalez-Torres, 'İsimsiz', 1992
- Resim 26 : Louise Bourgeois, 'Anne', 1997
- Resim 27 : Hans Memling, 'Kendine Hayranlık', 1485
- Resim 28 : Esra Sağlık, 'ayna' (1. gün), 2008
- Resim 29 : Esra Sağlık, 'ayna', ayrıntı, 2008
- Resim 30: Esra Sağlık, 'ayna' (10. gün), 2008
- Resim 31: Fatih Sultan Mehmed Han'ın bir minyatürü, 16. yüzyıl sonları

- Resim 32: Şiblizade Ahmed'e atfilen Fatih portresi, yaklaşık 1480
- Resim 33: Esra Sağlık, 'otoportre' serisinden, 2010
- Resim 34: Esra Sağlık, "bekle-me", güller, 2008
- Resim 35: Gustave Courbet, 'Umutsuz', 1844
- Resim 36: Marcel Duchamp, 'Otoportre', 1958
- Resim 37: Cindy Sherman, 'İsimsiz', 1990
- Resim 38: Frida Kahlo, 'Kesilmiş Saçlı Otoportre', 1940
- Resim 39: Frida Kahlo, 'Ayna', 1938
- Resim 40: Frida Kahlo, 'Örgülü Otoportre', 1941
- Resim 41: 'hayran', 2009
- Resim 42: 'güller' serisinden, 2009
- Resim 43: 'güller' serisinden, ayrıntı, 2009
- Resim 44: 'yazgı', güller serisinden, 2009
- Resim 45: 'sen yokken', 2009
- Resim 46: 'sır', 2009
- Resim 47: 'yalan', 2009
- Resim 48: 'ayna', 2009
- Resim 49: 'hâlâ', 2009
- Resim 50: 'otoportre' serisinden, 2010
- Resim 51: 'diyalog', 2010
- Resim 52: 'teselli', 2010
- Resim 53: 'teselli', 2010
- Resim 54: 'teselli' ayrıntı, 2010
- Resim 55: 'kalbimin orta yeri', 2010
- Resim 56: 'kalbimin orta yeri', ayrıntı, 2010

GİRİŞ

“Bir insan her zaman hikâye anlatıcısıdır; kendi hikâyeleriyle ve başkalarının hikâyeleriyle çevrili yaşar; başına gelen her şeyi onlar aracılığıyla görür ve hayatını anlatıyormuş gibi yaşamaya çalışır.”

Jean-Paul Sartre, *Bulantı*.

Bu çalışma, kendi hikâyesini anlatan sanatçıların dünyasına ve bu hikâyelerin oluşmasında etken olan arkaplanlara değinmeyi amaçlamaktadır. Hayat içinde “masalsı” olana ulaşma amacıyla yapılanı, kendi masalını anlatarak kendini yaratma süreçlerini, deneyimle sanat, hayatla felsefe, edebiyatla psikoloji arasındaki karmaşık ilişkilerin plastik olana dönüşümünü incelemeyi amaçlamaktadır.

Nesnenin algılanması ve sanat eserinde yerini alması zamanla değişen anlamlar kazanmıştır. Rönesans'ta nesne, aklın bir uzantısı olarak, somut bir değer olarak kendi gerçekliğiyle birlikte algılanmıştır. Zaman içinde değişiklik gösteren nesne algısı aynı zamanda sanatın ve sanatçının tanımlanmasında da rol oynamıştır.

Kavramsalcular'a göre, “sanat nesnede değildir, sanatçının sanat anlayışındadır, nesnelere de bu anlayışa boyun eğmek zorundadır” (Kuspit 2006:197). Hatta Kosuth'a göre, kavram ön plandadır, nesne ötelenmiştir; sanat ancak kavramsal olarak var olabilmektedir. Buna göre sanatçının atölyesi artık kendi bilincidir. Ancak bu yeni atölyede ortaya konulan sanat, ne tamamen geleneksel ne de tamamen avangard bir tavır sergilemiş, ikisinin bileşkesi olmuştur. Eski ustaların maneviyatı ile modern ustaların eleştirel yaklaşımı bir araya gelmiştir.¹

İmge, bir sanat nesnesinde ortaya konduğunda aynı zamanda bir biçime sahip olmuş demektir. Kişinin yaşantıları ve biriktirdikleriyle bağlantılı olarak, zamanla değişik şekillerde sanat nesnesinde kendini vareden imgede biçim, zamanla değişen bir unsur olarak varlığını sürdürmüştür. Bu noktada nesnel gerçekliğin yerini öznel gerçekliğe bırakması söz konusu olmuştur.

¹ KUSPIT, Donald. *Sanatın Sonu* (Çev. Yasemin Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s.197

Kişinin yaratma sürecinde yaptığı Şeyler, kullandığı bütün ifade yöntemleri, mimikler ve jestler de dhil olmak üzere dışavurduğu masalına ait anekdotlardır ve i hikyenin dış hikyeye dönüşmesinde rol oynarlar. Kendini keşfetme, kendini ortaya koyma, kendini kabul etme ve özellikle kendini gerçekleştirme gibi kavramlar üzerine yoğunlaşan kişi, yalnızca resim, heykel, şiir üretme değil, aynı zamanda ve asıl olarak kendini de üretme sürecindedir. Buna göre kişi, aynı anda yaratının hem kişisi, hem ürünü, hem sürecidir.

Bu alışma, aynı zamanda bir hikâye olmak hakkındadır.

1. BÖLÜM

YARATICI ETKİNLİKTE KİŞİSEL ANLAM

‘Anlam’ı genel olarak, bir ‘şey’in anlattığı düşünce olarak tanımlayabiliriz. Anlam üzerine düşünmeye başladığımızda, bunun zihnimizi doğrudan ilgilendiren bir yönü olduğunu sezinlemekteyiz. Herhangi bir şeyin belli bir anlama gelebilmesi ve zihnimizde birşeye karşılık gelebilmesi için, onu o şekilde değerlendirmeye olanak verecek bir yapının olması gerekmektedir. Bu yapı nasıl oluşur?

İnsanı anlamak, insanın nasıl anlam yarattığını anlamak; yani insan zihninin nasıl oluştuğunu, bilginin kaynağının ne olduğunu anlamak, bir insan için “kendini bilme ve yaratma”nın doğasını keşfetmek demektir.

I. 1. KİŞİSEL ANLAM YARATIMI

Başlangıçta zihin, her insan için bir yokluktur, fakat onun oluşumuna temel olan bir beden vardır. Aynı zamanda, insan zihninin kültürel bir tarihi vardır ve bu tarih, dil gibi toplumsal ve kültürel araçlarla ve özneler arası etkileşimlerle belirlenir ve yapılaşır.

Kişisel anlamı oluşturmamızı sağlayan yetenekler insanın doğumundan itibaren, başkalarıyla etkileşimi halinde gelişmektedir. Feminist sosyolog, psikanalist ve eğitimci Nancy Julia Chodorow, kişisel anlamı oluşturan öğeleri aktarım, yansıtma, içe yansıtma olarak sıralar ve bunlardan ilki olan aktarımı iç dünyamızın, yaşadığımız toplumsal ve kültürel dünyaları yaratmamıza, şekillendirmemize ve bu dünyalara anlam vermemize yardımcı olduğunu gösteren bir kanıt olarak tanımlar (Chodorow 2007:26). Aktarımda, geçmiş deneyimlerimiz ışığında şimdiye anlam verir ve onu şekillendiririz; çünkü bu geçmiş ışığında davranır ve şimdiki deneyimlerimizi yine onun ışığında yorumlarız. Sanat eleştirmeni ve felsefe profesörü Donald Kuspit, aktarımı, aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edim olarak tanımlamıştır (Kuspit 2006:31). Yansıtma duygularımızı ya da öznel ifadelerimizi bir nesneye, herhangi bir düşünceye ya da varlığa yükleriz. İçe yansıtma ise kişinin ya da nesnenin türlü yönleri içsel dünyayı kurar ve ‘ben’i yeniden şekillendirir.

'Ben' kavramının felsefe tarihi boyunca tanımlanması, varlık, bilgi, gerçeklik gibi kavramlara ilişkin düşünce sistemlerinin ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Doğru bilginin şüphe duyulamayacak bir şey olarak keşfedilmesinde etkin ve öznel bir ilke olan 'ben'i açıklamak için kendinin bilincinde olma, yani temelde bilinç kavramına değinmek gerekmektedir. Bütün felsefi arayışın 'ben'den başlaması ve 'ben'e dayandırılması bunun zeminini oluşturur. 'Ben'in temel fonksiyonu düşünmektir ve bu 'ben'in bir bilince sahip olmasından kaynaklanır. Dolayısıyla 'ben' kavramıyla beraber aklın temel alınması tek şüphesiz dayanak noktasıdır; bu hem öznenin hem de modernliğin temel ayırt edici özelliğidir. İnsanın bilinç dışını oluşturan toplumsal tarihsel ya da psikolojik öğeler bilinci ve düşünceyi tamamen etkilemiştir.

Kişisel anlamın yaratılmasında etkin olan süreçlerin yanında bunun yapısıyla ilgili olarak, Fransız felsefeci, psikanalist ve dilbilimci Julia Kristeva, anlamın simgesel ögesinden bahsetmiş ve bunun daha çok yapısal ve dilbilgisiyle ilgili olduğunu savunmuştur. O'na göre sözcükler, dilin simgesel yapılarından dolayı işaret olarak bir anlama sahiptirler; öte yandan gösterge olarak içerikleri sayesinde yaşama bir anlam katarlar. Onun bahsettiği bu göstergesel ve simgesel öğeler bir araya gelerek anlamlandırmayı oluşturur. Anlamlandırma sürecinde gösteren ile gösterilenlerin bir araya gelişini daha iyi açıklamak için alegorik, sembolik ve mecazi anlatımlara bir göz atmak gerekmektedir.

I. 2. ANLAMLANDIRMA SÜRECİNDE ALEGORİ, İRONİ

Doğa ve insan davranışının sanatta ve edebiyatta taklide dayanan temsili olan yansıtma (mimesis), başlangıçtan bugüne sanatın temelini oluşturmuş, ancak daha sonraları alegori, metafor ve simülasyon gibi kategoriler Aristoteles tarafından sanatın rolü olarak tanımlanan mimesisin egemenlik alanına müdahale etmeye başlamıştır.

Sözel anlamın ardında veya üstünde bulunduğu varsayılan esas anlamı ortaya çıkarmak isteği, Homeros'un destanlarından beri alegorik yorumlama olarak karşımıza çıkmaktadır.

O zamanlarda, efsanelerin alegoriye dayanan yorumu, tanrısal bilgiye daha uygun, daha yüksek bir anlamı keşfetmekten ibaret olmuştur.

Edebiyatta, bir sanat eserindeki ögelerin gerçek hayattan bir şeyleri temsil etmesi durumu olarak tanımlanan alegori², resim alanında Batı Avrupa'da, Ortaçağda parlayan bir anlatım yöntemi olmuştur. O dönemde bir öykü, düşünce ya da kavramın figüratif bir simge halinde betimlendiği alegorik çalışmalarda soyut kavramlar kişiselleştirilerek doğada olmayan bir biçimde sunulmuşlardır. Aynı zamanda mecaz ve metaforlara dayanan bir anlatımı barındıran alegoride (Langmuir 1997:10) resmin önemli temsilcilerinden Delacroix, 'Halka Yol Gösteren Hürriyet' (Resim 1) adlı resminde özgürlük gibi soyut bir kavramı somut bir motifle, bir insan figürüyle ifade etmiştir. 'Elinde bayrak taşıyan kadın' ve 'özgürlük', gösteren ve gösterilen ilişkisinde alegorik anlatımı açıkça bize göstermektedir. Bu anlatımın edebiyattaki karşılığına yazar Franz Kafka'nın 'Değişim' adlı romanında rastlarız. Sistemin çarkları arasında sıkışan, kendinden uzaklaşan adamın (Gregor Samsa), bir böceğe dönüştükten sonraki halinin anlatıldığı bu romanda alegori, 'sıkışan birey' ile 'böcek' arasında kurulan anlatımda karşımıza çıkmaktadır. Burada da alegori, daha çok biçimsel öğelerle vurgulanmıştır.



Resim 1: Eugène Delacroix, 'Halka Yol Gösteren Hürriyet', 1830

Günümüzde alegorik anlatımların nasıl olduğuna baktığımızda, öncelikle konuların büyük ölçüde değiştiğini görmekteyiz. Daha çok kahramanlık, özgürlük gibi konular ile dinsel ve mitolojik anlatımlar üzerine odaklanan Rönesans döneminden sonra modernizm süreciyle beraber, özne-nesne ilişkisi ve temsil konularında büyük dönüşümler yaşanmıştır. Günümüzde ise daha çok kavramın, düşüncenin sanat eserinde baskın ve ana unsur olduğu bir anlatım biçimine doğru gelinmiş, aynı zamanda öznel anlatımların ve kişisel mitolojilerin sanat eserinde hakim olduğu anlatımlar ön plana çıkmıştır. Dolayısıyla alegorik anlatımlar, düşünsel alana doğru evrilmeye başlamıştır.

² <http://tdkterim.gov.tr/bts/>



Resim 2: Hale Tenger, 'Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık / İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik', 1995

Sanat, hayata karışıkça ve öznel ifadeler arttıkça sanattaki bu dönüşüm kaçınılmaz olmuştur. Yaşanan toplumsal ve düşünsel dönüşümler de bu süreçleri birebir etkilemiştir.

Kimlik, aidiyet gibi olgular ile modernleşme sürecinde toplumun ve bireylerin yaşadığı çatışmaları işlerine yansıtan Hale Tenger'in, ülkenin özellikle 80'li yıllarda yaşadığı bunalımları alegorik olarak işlediği çalışmalarından biri 'Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik' adlı enstelasyonudur. Çalışmanın adı, Edip Cansever'in bir şiirinden alıntılanmıştır: Dışarı çıkmadık çünkü hep dışarıdaydık / İçeri girmedik çünkü hep içerideydik / Bir oteldik ki hepimiz / Öylece otel kaldık³. Çalışmanın yer aldığı sergi mekânında etrafı dikenli tellerle çevrili, duvarlarında manzaralı takvim yaprakları asılı bir bekçi kulübesi bulunmaktadır. İçine girilebilen kapalı mekânla, simgesel nesnelere ve ses ögesiyle, ayrıca ülkenin kültürel manzarasına yönelik ipuçlarıyla Tenger burada gençliğinde etkilendiği Kienholzvari bir mekân kurgulamıştır (Antmen 2007:72). Kulübenin içinde duran radyodan gelen ses, bir bant kayıdır ve radyoda, sanatçının çocukluğundan, sadece radyonun olduğu günlerden kalma müzikler çalmaktadır. Küçük bir dünya olarak kurgulanan iç mekân- kulübe, aslında siyasal ve toplumsal olana işaret eden sembolik bir yapı olarak sergi mekânına kurgulanmış, aidiyet duygusu alegorik bir anlatımla yansıtılmıştır.

³ CANSEVER, Edip. *Sonrası Kalır II*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, s:475

Yazın dünyasına baktığımızda, ünlü Fransız şair Charles Baudelaire⁴, alegorik ifadeleri kullanan şairlerin başında gelmiştir. Baudelaire imgeler şairidir; imgelerle düşünmüş ve bu imgelerle modernizmi yorumlamıştır. Bu, alegorik bir yorumdur. Kente karabasan gibi yerleşen bulvarlarla beraber su yüzüne çıkan modern hayatın çirkinlikleri, onun kahramanlarını (fahişeler, lezbiyenler, haydutlar, komplocular, kumarbazlar, sihirbazlar, hokkabazlar, dilenciler, kenar mahallelerin, yeraltının berduşları, avareleri, aylakları) yaratmıştır. O'na göre kentin güzelliği, sanatçının keşfettiği şehrin çirkinliklerinde yatmaktadır.

Seviyorum seni, rezil başkent! Oropular
Ve haydutlar, sunduğunuz hazlar sonsuz,
Yazık ki anlamaz bayağı inançsızlar.⁵

Alegori ondaki yıkıcılığın bir işareti olmuştur, çünkü alegori hayatın uyum içindeymiş gibi görünen yüzünü parçalamış ve bir yıkım yaratmıştır. O'na göre sanat da bu anlamda yıkıcıdır. Modern hayatın ürünü olan metropole dair alegorik okumalar, Baudelaire gibi, modernite üzerine düşünen Walter Benjamin'i de meşgul etmiştir. "Şeyler dünyasında yıkıntılar neyse, fikirler dünyasında da alegoriler odur" (Benjamin 1993:21) diyen Benjamin'e göre alegori, 'şeyler' ile anlamların birbirinden ayrıldığı bir dünyanın biçimi olmuştur. Benjamin, avangardların alegoriye dayanarak dünyayı parçalı olarak ifade etmelerini yıkıcı bir faaliyet olarak görmüş ve bu faaliyetin devrimin başarılı olması için gerekli olduğunu savunmuştur. Çünkü yıkıcılık, kişinin alışık olduğu ortamı bozar, lükse, konfora karşıdır ve modern kent kültürüyle beraber yalnızlaşan ve kapalı kutusunda yaşayan insanın düşmanıdır.

Bir edebiyat terimi olan ironi, söylenenin tam tersinin kastedildiği ifadedir. Söylenen ya da yapılan eylem, ciddi görüntüsü altında, karşıt söylenceyi ya da eylemi, çelişki noktasına çekmeyi hedefler⁶. Anlamlama sürecinde, bir anlama ve anlatma yöntemi olarak ironik anlatıma baktığımızda, bunun yazın ve düşünce dünyasının yanı sıra plastik sanatlar alanında da sıkça kullanıldığını görürüz.

⁴ Charles Baudelaire (9 Nisan, 1821 – 31 Ağustos, 1867): 19. yüzyılın en önemli figürlerinden biri olan Baudelaire, yaşadığı dönemde kurulmakta olan modern Paris'in metropol yaşantısı üzerine inşa ettiği edebiyatı ve eleştiri yazıları ile modernist estetiğin habercisi sayılmıştır. *Kötülük Çiçekleri (Les Fleurs du Mal-1857)* ve *Paris Sıkıntısı (Le Spleen de Paris-1869)* adlı şiir derlemeleri, kendisinden sonra gelen pek çok şairin peşinden sürüklendiği, 20. yüzyıl edebiyatının en önemli kaynaklarından olmuştur. Gerçekliğe karşı olarak ortaya koyduğu imgelemi, bugünün avangard sanat ve edebiyatın çekirdeğini oluşturmuştur.

⁵ http://siir.gen.tr/siir/c/charles_baudelaire/sonuc.html

⁶ <http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0roni>

Varoluşçu felsefenin öncülerinden Kierkegaard'un, "En derin ciddiyet, kendisini ironi aracılığıyla ifade etmek zorundadır" (Berman 2010:24) şeklinde belirttiği bu kavram, sanatçıya yeni bir ifade alanı vermiştir. Buna göre, sanatçı artık kendini ortaya koyarken birebir gerçeklikten ayrı yeni bir gerçeklik oluşturabilecektir. Mimesis ilkesini batı metafiziğinin bir uzantısı olarak gören Derrida'ya göre, "öykünme hiçbir gerçekliği yansıtmaz; salt 'gerçeklik-efektleri' üretir" (Megill 1998:415). Hegel de, sanatta ironi için şunları söylemiştir:

"...bu ironik sanatsal hayat ustalığı, kendisini tanrısal bir yaratıcı deha olarak kavrar; böyle bir deha için herhangi bir şey ve her şey yalnızca tözsel olmayan bir yaratıktır. Öyle ki kendisinin her şeyden bağımsız ve özgür olduğunu bilen yaratıcı, kendi yarattığına bağımlı değildir; çünkü o, bunu yarattığı kadar yok da edebilir. Bu durumda bu tanrısal dehanın bakış açısına yükselmiş olan kimse, bütün diğer insanları kendi yüksek mertebesinde aşağıda görür, çünkü o, diğer insanları, yasayı, ahlakı vb. kendileri için hala sabit, özsel ve zorlayıcı saymalarından ötürü, budala ve sınırlı ilan eder..."(Hegel 1994:65).

Plastik sanatlarda ironik anlatımın yoğun olduğu eserlerin örneklerine Alman Romantizmi'nde rastlarız. Ondan kısa bir süre sonra, dönemin hâkim sanat anlayışını belirleyen Akademi'ye karşı sert tavır geliştiren Manet'nin Olympia'sını anımsayabiliriz. 1865 Salonu'nda sergilendiği zaman skandala yol açan bu tablosunda (1863) Manet, aynı kurguyla Tiziano'nun Venüs'ü (1538) yerine bir fahişeyi resmetmiştir. Modern anlamda bir ironi şaheseri olarak tanımlanan bu eserde sanatçı, Tiziano gibi usta ressamların ikonlarını ve estetik anlayışlarını sorgulamıştır. Tiziano'nun resminde, Venüs'un erotik niteliği, elindeki gül, ayak ucundaki köpek ve odadaki iki hizmetçi kadın gibi çeşitli sembollerle ikinci plana itilmeye çalışılırken Manet'de izleyicinin gözlerine doğrudan bakan çıplak bir fahişe betimlemesi, adeta kütleleşmiş 'uzanan çıplak' konusuna yeni, ironik bir bakış sunmuştur. Bu çalışma için aynı zamanda, sanat tarihinde kütleleşmiş yapıtlarının yeniden yorumunu sunan yakın dönem çalışmaların temelini oluşturduğunu söyleyebiliriz.



Resim 3: Tiziano, 'Venüs', 1538



Resim 4: Manet, 'Olympia', 1863

Olympia, baştan beri sanata büyüsunü kazandıran aura'nın parçalanmasını da simgeler. Olympia, ne Venüs gibi ilahî bir kültün, ne de bir güzellik kültünün temsili veya dekorudur. Ayinlerin, törenlerin aura'sını oluşturagelmiş kudret sembollerinden değildir. Mitolojiye ve geleneğe işaret etmez. Aksine. Büyüleyici güzelliğin, şans ve zaferin tanrıçası, Romalıların ve Sezar'ların anası Venüs'ün tahtına, birçok Parisli'nin 'sahip olduğu' namı ve 'kirlî' bir fahişeyi yerleştirmek sanat eserine duyulan mesafeyi kapatır. Sanatın alımlanmasını dönüştürür. Yaratığı şok sayesinde sanatın hüküm süren atmosferini dağıtır. Şok marifetiyle auranın kaybı, Baudelaire'e göre modern çağ hissiyatının ödediği bir bedeldir; aynı zamanda, Paris göğünde "atmosfersiz bir yıldız" gibi ışılan şiirin yasasıdır (Benjamin 2003:154).



Resim 5: Marcel Duchamp, 'L.H. O.O.Q.', 1919

Sanat eserinin kavramsal yönünü ortaya çıkarmaya çalışan Fransız/Amerikalı sanatçı Marcel Duchamp (1887-1968), klasik sanata ironiyle yaklaşmış, geleneksel düşünce ve kalıplara karşı çıkmıştır. Hazır nesnelere gerçekleştirdiği ve zekice kurguladığı çalışmaları sanat tarihinde önemli yapı taşları olarak yer alan Duchamp'ın ironik anlatımı, onun sanat biçiminin karakteristiği olmuştur. Duchamp'ın Resim 5'teki 'L.H.O.O.Q.' adını verdiği çalışmasında (bu harfler Fransızca'da "elle a chaud au cul" olarak okunur, "kızın kalçaları yakıcı" olarak tercüme edilebilir)⁷ üzerine sakal çizdiği, Leonardo'nun meşhur Mona Lisa'sını görürüz. Sanatçı burada açıkça, varolan, sapasağlam yerleşmiş değerleri sorgulama yoluna gitmiş, bunu ironik bir ifadeyle gerçekleştirmiştir. Mona Lisa'nın, yüzündeki gizemli gülümseme ile sanat tarihinde bir kült haline gelen o büyük 'aura'sı Duchamp'ın bu çalışmasında parçalanmıştır.



Resim 6: Piero Manzoni, 'Sanatçının Boku', 1961

⁷ <http://www.ansiklopedix.com/marcel-duchamp-3594/>

Resim 6'daki, Piero Manzoni'nin 'Sanatçının Boku' adlı çalışması, Duchamp'ın ironisini de aşan bir örnek olmuştur. Manzoni bu çalışması için 90 adet dışkı konservesi 'imal etmiştir'. Birden doksana kadar numaralandırdığı konservelerin etiketlerine İtalyanca, İngilizce, Fransızca ve Almanca olarak; "İçindekiler: Sanatçı Boku, 30 gr. Net. Mayıs 1961'de taze biçimde hazırlanarak üretilmiştir ve konserve edilmiştir" yazmıştır. Manzoni, sanatın pazarlanabilirliğini eleştirirken, maruz kaldığı ideolojinin söylemlerini kullanmış ve bu noktadan eleştirel bir duruş geliştirmeye çalışmıştır (Dastarlı 2007:41).

İroniyi besleyen önemli olgulardan biri de 'kitsch' olmuştur. Pop Art kitlelere mal olmuş imgeleri kullanarak sistemi eleştirirken, sanatı biricik olmaya karşı anti-elitist bir çizgiye çekmek için kitsch'e başvurmuştur. Jacques Sternberg'in⁸, "her tarafa yayılan ve yokedilemez" olarak tanımladığı 'kitsch'i (Kulka 2002:13) Herman Broch şöyle betimlemiştir:

"Kitsch asla 'kötü sanat' değildir; o, sanatın genel sistemindeki bir yabancı vücut gibi kendi örtük sistemini oluşturur ya da eğer isterseniz, onunla yanyana görünür" (Kulka 2002:43).



Resim 7: Jeff Koons, 'Pembe Panter', 1988

20. yüzyılın en önemli sanat eleştirmenlerinden Clement Greenberg, 1939'da yayınlanan 'Avangard ve Kitsch' adlı makalesinde 'kitsch'i, "Batı Avrupa ve Amerika'nın büyük halk yığınlarının şehirleştirildiği, adına evrensel kültür denilen endüstriyel devrimin bir ürünüdür"

⁸ Jacques Sternberg (1923-2006): Fransız, fantastik ve bilim kurgu yazarı.

⁹ şeklinde tanımlamıştır. Modernist sanatın tüketim kültürüne karşı bir direnme yolu olduğunu öne süren Greenberg, kitsch terimini popülerleştirmiştir.

Kitsch denince akla gelebilecek ilk isimlerden biri de Amerikalı sanatçı Jeff Koons'tur. Kent meydanlarına basit ve göz alıcı malzemeden yaptığı büyük köpekleri ya da benzer birçok çalışması ile tipik kitsch örnekleri sunan Koons'un porselen bibloları, insanların evini güzelleştirme geleneğinin bir parçasının yeniden yorumu şeklinde düşünülebilir. Resim 7'deki çalışmasında Koons, sarışın bir porno yıldızı ve pembe panter gibi popüler imgeleri heykelleştirerek izleyiciyle doğrudan iletişim kurmak istemiştir. Burada da olduğu gibi artık kitsch, tarihsel bir olgu olmanın yanında bir metoda dönüşmüştür.

Postmodernizm üzerine çalışmaları olan ünlü Fransız düşünür Jean Baudrillard ise kitsch'i, simülasyon, kopya, sahte, basmakalıp nesne olarak tanımlamıştır. Kitsch, güzelliğin ve orijinalliğin estetiğinin karşısına kendi simülasyon estetiğini koymuş, yani nesnelere doğaldan daha küçük ya da daha büyük olarak yeniden üretmiş ve malzemelerin taklidini kullanmıştır. Baudrillard, güncel sanatla ilgili bir yazısında 'kitsch'ten şu şekilde bahsetmiştir:

"Güncel sanat tüm geçmiş hatta çağdaş biçimleri az çok oyunlaştırıp, az çok kitsch'leştirerek kendi hesabına geçirmektedir. Doğal olarak bütün bu yeniden kazanım işlemi ironik olmaya çalışırken, bir tür fosilleşmiş ironiden başka bir şeye benzeyememektedir...Bu ironi sanat tarihinin en son aşamasıdır...Sanki sanat da tarih gibi, kendi çöp kutularını karıştırarak, atıklar içinde kendi kurtuluş yolunu arar gibidir." (Baudrillard 2002:17).

Toplumsal bellek, kimlik gibi olgularla çalışan ve çalışmalarında gündelik yaşam unsurlarına sıkça yer veren Gülsün Karamustafa, çalışmalarında kitsch ve popüler nesnelere kullanmıştır. Bir dönem alt sınıfın kültürü haline gelmiş arabeski eleştirdiği çalışmaları tipik kitsch örnekleridir.¹⁰ Yine kullanım değerine sahip yani gerçek bir seccade olarak ürettiği 'Elvisli Seccade' adlı çalışması da buna örnek gösterilebilir.

⁹ www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html

¹⁰ Sanatçının 1981 tarihli "Yarabbi Sen Bilirsin" adlı resmi de aynı zamanda cinsel kimlik konusunu sorgular. Resimdeki şarkıcı figürü, son derece popüler olmasına rağmen bir zamanlar devlet radyolarında yasaklanmış olan Bülent Ersoy'a göndermede bulunmaktadır. Bakınız. KARAMUSTAFA, Gülsün- ŞENGEL, Deniz. *Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji*, İstanbul, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4, 1992, s :23



Resim 8: Gülsün Karamustafa, 'Elvisli Seccade', 1986



Resim 9: Gülsün Karamustafa, 'Motosiklet', 1986

Elvis Presley, motosiklet üzerinde kadın, Michael Jackson gibi popüler unsurların kullanıldığı bu çalışmalar, altın yıldızlı çerçeveler içine yerleştirilmiş ve böylece fetiş nitelikleri vurgulanmıştır. Toplumsal belleğimizde anlamı olan bu kitsch 'şey'leri kendi süzgecinden geçiren Karamustafa, nesnel olanı koruyarak kişisel anlam alanını toplumsal bellekten seçtikleri üzerine temellendirdiğini bize göstermiştir.

Plastik sanatlarda durum böyle iken edebiyata baktığımızda, hem dünyayı hem de kendi iç dengelerini yeniden anlamlandırmak, toplumda ve yaşamda gördükleri çarpıklıkları işaret etmek için ironi'yi kullanan şairlere rastlarız. Edip Cansever, "Çağrılmayan Yakup" adlı şiirinde bize bir ironi örneği sunmuştur;

...
Durduğum bir gündü, diyorum, bütün ilgiler sizin olsun
Her türlü bir şeyler sizin olsun, ben artık / Hep böyle istiyorum,
ayıp değil ya
...
Ben, yani Yakup, Yakubun hiç çağrılmamış şekli / Kim bilir ne
diyordum
...
Bir otobüse bindiğim, biletçinin bilet bile kesmek istemediği ben
Kendimi koruyordum
Bunu bana Yakup söyledi
Öyle bir Yakup ki bu, onca din kitaplarının sözünü bile etmediği
Kimsenin sözünü bile etmediği bir Yakup¹¹

Kendisi için “biletçinin bile bilet kesmek istemediği” diyen şair, aslında kendine yabancılaşan bireyin iç sesiyle konuşmuş ve içe dönük bir ironi gerçekleştirmiştir.

İnsan yaşamı temelde, içinde yaşadığı dünyayı kavramak, yorumlamak ve anlamlandırmakla geçmektedir. Anlamalama süreci olarak tanımlayabileceğimiz, sanat tarihindeki karşılıklarını bulmaya çalıştığımız tüm bu, alegorik, ironik ve sembolik ifade biçimlerinde özne kendini anlamalama edimi biçiminde ortaya koymuştur.

¹¹ CANSEVER, Edip. *Yerçekimli Karanfil*, İstanbul; Adam Yayınları, 2001, s. 222-223

2. BÖLÜM

KENDİNİ GERÇEKLEŞTİRME VE YARATIM

Modern psikolojide, 'kendini gerçekleştirme' kavramını yazılarında kullanan ilk psikoloğun Carl Gustave Jung¹² olduğu ileri sürülmektedir. Jung, kişiliğin sürekli gelişme eğiliminde olduğunu ve dengeli bir benlik oluşturma potansiyeline sahip olduğunu öne sürmüştür. Kendini gerçekleştirme kavramı, benlik gelişimi kuramcıları tarafından geliştirilmiştir. Buna göre, kişiliği güdüleyen en önemli gücün, kendini gerçekleştirme dürtüsü olduğunu belirtmişlerdir. Kendini gerçekleştirme ise benlik ve yaşantılar yoluyla oluşmaktadır.

2. 1. BENLİK / BELLEK / YAŞANTI

En genel anlamıyla bireylerin kendilerine ilişkin algılamaları olarak tanımlanan benlik kavramı, düşünce tarihi boyunca çeşitli biçimlerde ortaya çıkmıştır; bunlar içinde en sık karşılaştığımız 'kendini kabul etme', 'kendini keşfetme', 'kendini ortaya koyma' gibi terimler olmuştur. Jung, insanda doğuştan geldiğine ve kendisini gerçekleştirmeye, kusursuzluğa ulaşma yönünde insanı güdülediğine inanılan evrensel bir benlik tanımını benimsemiştir. Ona göre benlik, kolektif bilinçaltında bulunan merkezî, örgütleyici, yönetici arketiptir ve diğer bütün arketipleri kapsar. Buna göre benlik, ruhun çekirdeğidir, gelişimin arketipidir (Budak 2000:124).

Benlik, doğduğumuz andan itibaren oluşmaya başlayan, yaşantılarla öğrenilen ve her an gelişmesi devam eden bir kavramdır. Bireyin kendi kendini görüş ve kavraması olan benlik, kişiliğin öznel yanını oluşturmaktadır. Her yaşantı, benliğe bir şeyler katmaktadır. Benlik bilinci ise bireyin kendisiyle ilgili düşüncelerini ve algılamalarını ve kanaatlarını içermekte, bizim kendimizi nasıl gördüğümüzü özetlemektedir.

¹² 1875-1961 yılları arasında yaşamış İsviçreli psikiyatridir. Analitik psikolojinin kurucusudur. Öğretisi, analitik ruh bilim adıyla anılır. Semboller, mit, arketip ve kolektif bilinçaltı kavramlarıyla ilgili önemli katkıları olmuştur.

Derrida'nın 'la voix' (ses) olarak tanımladığı bilinç¹³, öznenin kendi üzerine dönüp kendisini kendi düşüncesiyle kavraması, kendine bir nesne olarak dışarıdan bakması durumudur (Cevizci 2000: 157); Bergson için ise bilinç, bellek demektir (Bergson 1998:11).

Geçmişin şimdide yaşandığı yer olan bellek, insanın bilinçli varlığının özünü oluşturmuştur; geçmiş, izlenimleri, algıları saklama, yeniden meydana getirme, canlandırma yetisidir, edinilen izlenimlerin ve algıların saklandığı yerdir. Aristo (İ. Ö. 350) bellek ve anımsama üstüne yazdığı bir metinde belleği şu şekilde tanımlamıştır:

"Bellek, ne algıdır ne de kavram, ama bunlardan birisinin, geçen zamanın koşullanmış bir durumu ya da eğilimidir. Şimdiki zamanın belleği yoktur; çünkü şimdiki zaman yalnız algının, gelecek yalnız beklentinin ve geçmiş de yalnız belleğin amacıdır. Bu nedenle tüm bellek, geçen zamanı işaret eder" (Bergson 1997:7).



Resim 10: Sarkis, 'Çaylak Sokak', 1986

İşlerinde bildik nesnelere, temaları kullanan Sarkis, onları kendi yaşantılarıyla sınımış, yeniden yorumlamıştır. Sarkis'in yerleştirmelerindeki nesnelere özel anlamını veren şey, kaybolan anların canlandırılmasıdır. İster bir sanat eseri, isterse geçmişin izlerini taşıyan herhangi bir nesne olsun, nesne, geçmişinde barındıran bir eleman olarak sanatçının yerleştirmeleri içinde yerini bulmuştur. Yapıtlarında bellek, bellekteki iç birikim ile bunun sonucunda duyumsanan acıyı biçimlendirmeye yönelen Sarkis, çocukluğundan kalanları anlattığı ve doğduğu sokağın adını verdiği 'Çaylak Sokak' adlı sergisinde, büyüdüğü evdeki

¹³ "Konuşan ses (la phoné), gösterilen kavramın düşüncesi ile en yakından, en mahrem bir şekilde birleşmiş olarak *kendini bilince veren*, gösteren maddesidir" (Derrida 1994:39).

objeleri kullanmıştır. Sergide kayıt bantlarından oluşturulmuş heykeller geçmişe atıfta bulunurken bantların çağrıştırdığı ses, duyma, dinleme kavramlarıyla metafor yapan Sarkis, ‘şu an’a ve ‘şimdi’ye bir çağrı yapar. Mekân ve bellek kavramları çalışmalarının ana kaynağını oluşturan Sarkis’in bu enstelasyonu, bireysel ve toplumsal hafızanın işlenme biçimine önemli bir örnektir.

Günümüz sanatçılarından Sarkis’te bellek, “geçmişten bir iz, bir anı, şimdیه ait olması artık mümkün olmayan sonlu ya da tanımlı bir eylemden öte bir şeydir. Bellek etkindir ve dönüşsüz olabilecek her şeye karşı savaş açar” (Fleckner 2005:78).



Resim 11: Esra Sağlık, ‘Evde’, düzenleme, 2004

Geçmiş, zaman ve mekânda biriken bellek kavramlarına vurgu yapan ‘Evde’ adlı çalışmada (Resim 11 – 12), boyayla biçimlendirilen nesnelere iç mekânı ve yaşantıyı oluşturmak isterken bir yandan Descartes’ın varlığından şüphe duymadığı akıl ve düşünme eylemi üzerinden hayal etme ve kurgulama kavramlarına vurgu yapmaktadır.



Resim 12: Esra Sağlık, ‘Evde’, düzenleme, 2004

Düşündüğüm şeyin varlığından şüphe duyamam, o halde zihnimde, bilincimin etkisiyle kurguladığım gerçekliğinden varlığından da şüphe duymamam gerekir. O halde koltuk orada vardır ve mekânda bulunan özne, o koltukta oturmaktadır. Burada aynı zamanda mekânın belleği vurgulanmak istenmiştir. Bir zamanlar o mekânda var olduğu düşünülen / hayal edilen, belli bir yaşantının izlerini taşıyan nesnelere (eski tip kırmızı bir koltuk, saçaklı bir yer halısı, duvarda eski bir fotoğraf çerçevesi, divan vs) resmedilerek bu yaşantı yeniden yaratılmak istenmiştir. Burada, öznel yaşantıda yer etmiş nesnelere yeniden canlandırılmıştır. Aynı zamanda, öznel olan içinde toplumsal olan, kültürel belleğe dair olan ipuçları da okunmaktadır.



Resim 13: Esra Sağlık, 'Beyaza Saklanan', 2006



Resim 14: Esra Sağlık, 'Beyaza Saklanan', 2006

İnsan yaşamındaki her yaşantı, an'lar ve anılar kişinin belleğinde kaydolmakta ve bellekte biriken imgelere dönüşmektedir. Bunların dışavurumları da bu imgelerin somutlaşmış halleri olmaktadır. Resim 13 ve Resim 14, bilinen, eskimiş, öznel yaşantıda yer etmiş nesnelere imgesel düzlemde mekânı ve insan imgesini yeniden yaratmaya yönelik bir çalışmanın / düzenlemenin karelerindedir. Eski bir mekânda, 'an'da asılı kalmış figürleri ifade eden bu kıyafetler, alçının beyazlığı ve malzemenin doğası gereği oluşan doku ile heykelleştirilerek "beyaza saklanmışlardır". Bellekte yer etmiş nesnelere mekâna plastik bir etki kazandırmak ve nesnelere oluşturan görüntüyü dondurmaya amaçlanmıştır. Çünkü geçmişe bakmak, eski fotoğraflara bakmak gibidir. Tıpkı siyah-beyaz bir fotoğrafa bakar gibi, heykelden bir fotoğraf karesi yaratılmaya çalışılmıştır.

Akarsu'nun, "Kendileri aracılığıyla 'ben'in bir şeyin bilincine vardığı bütün ruhsal olaylar" ya da "soyut düşünce ve kurama karşı, 'ben'in dünya ile doğrudan doğruya karşılaşması; gerçeklikle dolaysız bağlantı kurması" (Akarsu 1998:198) olarak tanımladığı yaşantı, kişiliğimizi etkileyen durumlar ve olgulardır. Kişi kendi benliğini izlemek için içeriye yöneldiğinde öncelikle algılarının, daha sonra da anılarının farkına varmıştır. Bu durumu Russell; "geçmiş, şimdiye doğru yaşar ve ona etkir"¹⁴ sözleriyle belirtmiştir.

İncelenen örneklerde de gördüğümüz gibi, sanat eseri üzerinden yaşantının gösterilmesi ile belleğin geri çağırılması ve benliğin yeniden inşası mümkündür.

2. 2. BİREYSEL – TOPLUMSAL BİLİNÇALTI

Psikanalizin kurucusu Freud'a göre davranışlarımızın dayandığı temel alan bilinçaltıdır. Birçok bilgi bilinçaltında yer alır. Psikiyatrist Carl Gustav Jung¹⁵, çoğu zaman zihinsel işlevlerin dayandığı yapısal katmanları tasvir ederken aynı mantığı esas almıştır. Bu mantıktan hareketle bir bilinç katmanının olduğunu ve bu alanın üstünde bir direnç çizgisinin varlığını kabul etmiştir. Ancak Jung, Freud'dan farklı olarak bilinçaltını, biri bireysel bilinçaltı diğeri ise ortak bilinçaltı olmak üzere ikiye ayırmıştır.

Bireysel bilinçaltı, bireyin kişisel dürtü ve düşüncelerinin birikimiyle oluşur. Kolektif / ortak bilinçaltı ise, içgüdüsel dürtüler, ilkel korkular ve inançlara dayalı duygu ve düşünce

¹⁴ RUSSELL, Bertrand. *Batı Felsefesi Tarihi* (Çev. Muharrem Sencer), İstanbul, Say Yayınları, 1997, s.83

eğilimleridir. Kolektif bilinçaltında insanın geçmişinden getirdiği bellek kalıntıları vardır, bunlar insan yaşamının arketipleridir. “Arketip, daha Antikçağda bile kullanılan ve Platon’un ideasıyla eş anlamlı olan bir kavramdır” (Jung 2005:17). Arketip, kalıtımla gelen evrensel bir düşünme biçimidir ve deneyimlerden oluşmuştur.

Bilinçdışı, bilincin derindeki boyutudur; bu çeşit bir kurgusal çatışma içinde bilince yükselince sonuçta, bilinç yoğunlaşmaktadır. Sadece düşünme yetisini yükseltmekle kalmaz; duyuumsal süreçleri de güçlendirir ve muhakkak ki belleği de yoğunlaştırır (May 2001:79).

Psikolojinin yöneldiği temel hedeflerden biri bireye kendini fark etmesi için gerekli bilgiyi sağlamak olmuştur. Bilinç kavramının temel yapısı ve işlevlerini önemsenir kılan nedenlerin başında bilinçaltına ulaşma gayreti yer almaktadır. Kuspit’e göre modern sanat, Romantizm döneminde bilinçaltının farkına varılmasıyla, yani insanların içlerine yönelmeleri sonucunda bilinçaltının keşfedilmesiyle başlamıştır. Baudelaire, “kabul edilen davranışların tamamı sorgulanır oldu, yerleşik tüm düşünceler sarsıldı... İmkânsız olan şey gerçekle iç içe geçti” (Kuspit 2006:103) derken bilinçaltının yankılarını haber vermiştir. Bilincin ve bilinçaltının yöneldiği temel amaç anlama ve anlamlandırma çabasıdır. Dolayısıyla bilincin tanımı ve işlevleri, bilinçaltının tanımı ve işlevleri için gereklidir.

Jung’a göre, bireylerin kendi bilinçaltıları kişisel bilinçaltına karşılık gelir ve bu, Jung’un kolektif - ortak bilinçaltı dediği daha derin bir katman üzerinde yer alır. Ortak bilinçaltı evrenselidir ve içeriğini arketipler oluşturur. Arketipler tüm insanlarda aynı olmalarına rağmen temsilleri kişiden kişiye değişmektedir. Jung tüm insanlığın ortak bilinçaltına sahip olduklarını savunmaktadır. İnsan davranışlarının ortaya çıkışında önemli rolleri olan, geçmişten günümüze bütün insanlığın nesilden nesile aktardığı ortak bir alan olduğunu, tüm insanların bu alandan beslendiğini ve insana ait ne varsa, isteklerin, korkuların, heyecanların, duyguların ve davranış yapılarını oluşturan bütün kalıpların bu alanda depolandığını öne sürmüştür. Ayrıca yine Jung’a göre, bütün insanlığa ait bu tür bir ortak bilinçaltı olması gibi, her ulusun da kendi tarihsel geçmişinden kaynaklanan, farklı bir ortak bilinçaltı vardır. Bu düşünceye göre kişiliğimiz, insanlığın ortaya çıktığı ilk andan bugüne her şeyi, ortak kullandığımız bir hafızadan almıştır ve bizi biz yapan her türlü yapı taşı aslında orada kayıtlıdır.¹⁶ Bazı şeyleri kolaylıkla algılamamızın ve onlara karşı belirli tepkilerde

¹⁶ Ortak bilinçaltından bahsederken onun bir parçasını oluşturan “persona” kavramına da değinmek gerekir. Persona kolektif bir olgudur ve kişiliğin aynı oranda bir başkasına da ait olabilecek bir yönüdür. Dünya ile ilişkilerimizi sağladığımız bir

bulunmamızın nedeni, ortak bilinçaltında var olan eğilimlerimiz olmuştur. İnsanın algısı ise ortak bilinçdışının içeriğiyle açıklanabilmektedir.

Nesnel dünyayı duyular yoluyla öznel bilince aktarma şeklinde de tanımlanabilen algı (Cevizci 2000:37), öznenin, kendisinin dışında olan şeyleri alması şeklinde tanımlanabilir. Bir nesnenin, bir şeyin anlamı, bir anlamda onun izleyen kişiye nasıl görüldüğüne de bağlıdır. Bu nedenle, algının konuları, görüntü, anlama ve anlam üzerine yoğunlaşmıştır.

Özne-nesne ilişkisini konu edinen fenomenoloji (görüngübilim), nesneyi en genel anlamda öznenin dış dünya ile kurduğu ilişkilerinde algıladığı şeyler olarak görür. Fransız felsefeci ve fenomenolog Maurice Merleau-Ponty, bilinç ve algıyla ilgili problemler üzerinde durmuş, bilinçle dünya arasındaki ilişkiyi ele almıştır. Ona göre algı alanımız, duyumlardan oluşmaz, fakat aralarındaki mekânlarla birlikte, her biri bizim için bir tutumu simgeleyen, anımsatan 'şeyler'den meydana gelir (Ponty 2008:30).

Kolektif bilinçaltında insanın geçmişinden getirdiği bellek kalıntıları, zaman zaman bu 'şeyler' ile birleşerek sanat eserinde karşılığını bulur. Kolektif bilinçaltında yer alan bir başka yapı olan cinsiyet de 'şeyler'i bu anlamda çeşitli şekillerde karşımıza çıkartır.

2. 3. 'KİŞİSEL VE KÜLTÜREL BİR İNŞA OLARAK' SANATÇININ CİNSİYETİ

Cinsiyet farklılığının sanattaki yansıması ve kadınların 'cinsiyetlerini' kazanmalarında sanatın rolü, feminist sanat eleştirisinde önemli bir unsur olmuştur. Kültürel olarak belirlenmiş cinsiyet rolleri, toplum yaşamının her alanında olduğu gibi yaratıcılıkta da önemli bir rol oynamaktadır. Hayalgücü bilinçaltından bağımsız düşünülemez, bilinçaltı ise toplumsal olarak belirlenmiş yapılardan bağımsız olamaz. Kadın sanatçıların 'kültürel olarak belirlenmiş cinsiyetleri' ile kişisel yaşantılarından süzdükleriyle ortaya koyduğu eserleri 'kadınlık'a dair izlekleri de gözler önüne sermektedir.

Her insanın cinsiyet duygusu bireysel bir yaratımdır. Aynı zamanda, toplumsal cinsiyet kimliği, kişisel anlam ile kültürel anlamın iç içe geçmesi, neredeyse kaynaşmasından oluşur' (Chodorow 2007: 81).

Günümüzde pek çok sanatçı ve sanat eleştirmeni, kadın duyarlılığını tümüyle inşa edilmiş bir olgu olarak görmektedir. Örneğin Fransız feminist düşünürlerinden Kristeva'ya göre kadın, tamamen sosyal bir yapıdır, yani toplumda kendisine yüklenen rollerle şekillenir ve şekillendirilir. Kristeva, kadının bedensel dönüşümünü, özgür olabilmesinin somut koşulu olarak ileri sürmüştür. Toplumsal yapının sembolik düzen olduğunu ifade eden Kristeva, sembolik yapıların tüm diğer yapıları şekillendirdiğini savunur ve bu bağlamda bu sembolik düzenin işlerlik kazanmasında dilin öncelikli ve belirleyici bir fenomen olduğunu ifade eder¹⁷.

Kadın duyarlılığını tümüyle inşa edilmiş bir olgu olarak gören Kristeva, kadının farklı bakış açısının dünyadaki yerini nasıl belirlediği hakkındaki düşüncelerini “Hem biyolojik hem fizyolojik temelli hem de üremeyle bağlantılı olan cinsel farklılık, öznelere simgesel sözleşmeyle ilişkilerindeki farklılığı tercüme eder ve bu ilişki tarafından tercüme edilir: dolayısıyla bu, iktidarla, dille ve anlamla ilişkideki bir farklılıktır” sözleriyle belirtmiştir (Antmen 2008:37).

Anne olmak, eş olmak, iş yaşamında yer almak gibi toplumsal roller ile yükümlülükleri altında ezilen kadının kuşatılmışlığını Fransız düşünür ve modern feminizmin kurucularından Simone de Beauvoir da belirtmiştir. Beauvoir, erkek dünyası tarafından kuşatılan kadının, toplumda ‘ikinci cins’ olarak yerleşen varlığının onun hormonlarından gelmediğini, bunların hepsinin birer kalıp halinde içinde bulunduğu durum tarafından yaratıldığını savunmuştur (Beauvoir 1975: 7).

Yakın sanat tarihine baktığımızda feminist sanatçıların ‘ben’, ‘benlik’, ‘kimlik’ kavramlarıyla yoğun biçimde ilgilendiklerini görürüz. Modernizmin erkek egemen bakış açısının dışladığı kadın kimliğinin, kültürünün ortaya çıkarılması için çalışan bu sanatçılardan Amerikalı Judy Chicago, 1970’te, ilk feminist sanat programını düzenlemiş ve ünlü “Womanhouse” (Kadın Evi) sergisini gerçekleştirmiştir.

¹⁷ http://www.lilithkolektifi.com/makale_detay.asp?haber_id=1848



Resim 15: 'Womanhouse' (Kadın Evi), 1972

“Womanhouse” (30 Ocak - 28 Şubat 1972), Judy Chicago ve Miriam Schapiro tarafından oluşturulmuş, sadece kadınların olduğu sanat ve performans organizasyonudur. “California Institute of the Arts Feminist Art Program” adlı program çerçevesindeki bu etkinlikte Chicago, Schapiro ve onların öğrencileri yer almıştır. Chicago ve Schapiro öğrencilerini bu platformda bir ay boyunca özgürce çalışmalarını için cesaretlendirmiş ve her kadın sanatçıya bir oda verildiği bu mekânda projelerini yaşama sokmuşlardır. “Yaparak öğrenme” metoduyla bir anlamda eğitim yeri olan Womanhouse, kendini keşfetmenin psikolojik pratiği ve kadın hareketinin bilinçlendirme şeklini ortaya koyarak yeni bir tavır önermiştir (Broude-Garrard 1994:50). Bu sergide grubun üyeleri, bir eve bütünüyle yerleşerek yeni oluşturdukları feminist bilinç doğrultusunda kadınların hayatı için hayal ettikleri genel tabloyu canlandırmışlardır. Buradaki kadın imgeleri öfke, ironi, mizah gibi çok çeşitli duyguları yansıtmıştır.



Resim 16: Sandy Orgel, 'Çamaşır Dolabı', 1972

İlk gün sadece kadınların görmesine izin verilen bu sergi / proje, dönemin feminist sanatçıları için büyük bir heyecan yaratmış ve kadınların gerçekleştirdiği önemli bir proje olarak sanat tarihinde yerini almıştır. 17 odalı bu evin her odası bir sanatçıya verilmiştir. Bu sanatçılardan biri olan Sandy Orgel, Resim 16'daki çalışması için, "Benim bu dolap çalışmama aynı zamanda bir kadın ziyaretçi olarak şunu diyebilirim, bu iş, kesin olarak kadının her zaman bulunduğu yer ile, yani rafların ve örtülerin arası ile ilgili. Ama şimdi dolaptan dışarı çıkma zamanı" demiştir (Broude-Garrard 1994:55). Çalışmada, rafların arasına sıkışmış kadın model, sanatçının sözünü ettiği, rafların ve örtülerin arasına sıkışan kadını temsil etmektedir. Model, bir ayağını dolaptan çıkarmıştır, bu onun bize, toplumsal yükümlülüklerin arasına sıkışan kadının dışarı çıkma isteğini göstermiştir.



Resim 17: Louise Bourgeois, 'Femme - Maison' (Kadın - Ev), 1994

İşlerinde çoğunlukla kendi kişisel tarihinden ilham alan ve 'kadın', 'kız evlat', 'eş', 'anne' gibi kimliklerini çalışmalarına yansıtan Fransız sanatçı Louise Bourgeois, bunları sıkıntı, yabancılaşma, aşk, seks, ölüm gibi kavramlarla da birleştirmiştir. 1911 doğumlu sanatçı, ev ve kadın kavramları aracılığıyla nesne ve beden arasında doğrudan temsil ilişkisi kurmuştur. Ayrıca bu ifadesini doğum temasıyla güçlendiren Bourgeois, yapıtlarına organik formları da katmıştır.

1940'ların ortalarında başladığı 'Kadın – Ev' serisinde, kuşatılmışlık ve kaçış, güvenlik ve yalnızlık arasındaki dengeyi içinde barındıran ev formunu kullanmıştır. Beden de onun için sadece dış dünya ile bağ kurmak için gereken bir şey değil, aynı zamanda kendi derin iç dünyasına ulaşmasının da bir yoludur (Kotik 1994:13). Sanatçı bu serisinde, ev ve kadın arasında, beden ve mimari yumuşaklık - sertlik ile organik - geometrik formlar aracılığıyla ilişki kurmuştur. Çoğunlukla kadın kafasının yerini alan ev, Bourgeois için, kadın kimliğinin 'güven ve aile sıcaklığı' ekseninde kuşatılmışlığını belirtmektedir.



Resim 18: Louise Bourgeois, 'Femme - Maison' (Kadın-Ev), 1945-1947

Sanatçı, cinsiyet, kadın, aile ve yalnızlık kavramlarının arasında ele aldığı 'sıkıntı' duygusuna 'beden' ile ilişkili yapıtları aracılığıyla görünürlük kazandırmıştır. Otobiyografik anlam parçalarından oluşan yapıtlar; 'Başlangıçlar', 'Kadınlar-Evler', 'Kişiler', 'Yuvalar-İnler-Sıgmacılar', 'Anı Mekânları', 'Kıyafetler - Kumaşlar, Peyzajlar – Objeler' gibi bölümlerden

oluşmuştur. Çalışmalarında kadın bedenini, özel alanını, travmalarını taşıyarak bunu kendisine ait olan dokular, renkler ve formlarla yansıtan bir alan olarak kuran sanatçı, bütün objelerin ve görüntülerin kendi başına bir tarihselliğe sahip olduğunu söylemiş ve zaman ile nesne arasına otobiyografik etkileri yerleştirerek sanatı gerçek anlamda yaşamın içerisinde tekrar dinamizm kazanabilmiş bir öge haline getirmiştir.



Resim 19: Sophie Calle, 'Sahte Evlilik', ('Otobiyografiler' serisinden), 1992

Bourgeois'dan farklı bir anlatımla çalışmasına karşın Sophie Calle¹⁸ da benzer sorunlara değinen bir sanatçıdır. "Otobiyografik Öyküler" başlıklı dizisi, anlatı ile kurmaca olabilecek fotoğrafik bir gerçeklik arasındaki sınırlarla oynamıştır. En önemli işlerinden olan bu 'Otobiyografiler' serisinde Calle, hayatındaki olayları hikâyeleştirmiştir. Resim 19'daki 'Sahte Evlilik' adlı işinde, kadınların evlenme saplantısına göndermede bulunarak bir klişeyle alay etmiş, toplumsal cinsiyet meselesini eleştirel bir yaklaşımla sunmuştur. Sanatçı bunun için, ailesini ve arkadaşlarını Paris'teki bir kilisenin basamaklarında bir düğün resmi için bir araya getirmeye karar vermiş, fotoğraftan sonra gerçek bir nikah papazı tarafından kıyılan bir nikah töreni gerçekleştirmiş ve "Pirinç, düğün pastası, duvak hiçbiri de eksik değildi. Hayatımın en doğru hikâyesi olan sahte bir evlilikle taçlandım"¹⁹ demiştir.

¹⁸ 1953 doğumlu Fransız yazar, fotoğrafçı ve sanatçı. Çağdaş kavramsal sanatın en önde gelen isimlerinden biridir. 70'li yılların başlarında fotoğraf çekmeye başlamıştır. "Toplumsal ahlak" meselesiyle uğraşan yapıtlar üretmeye başlayan Calle'in işleri genel olarak, fotoğraflarla anlatıyı birleştiren metinler ve yerleştirmelerden oluşmaktadır. Yapıtında özyaşamöyküsel malzemeyi son derece çarpıcı şekilde kullanır. Sanatsal stratejisi "öteki"leri kullanarak kendi yaşamını bir sanat yaşamına dönüştürmektir. Gerçeklikle kurguyu sürekli olarak iç içe geçirir; hikâyelerinde hem oyuncu hem de yazar olarak yer alır; kişisel yaşamın sınırları, kamusal alanın kullanımı, etik değerler, sanat yapıtının üretimi ve tüketimi konularında şiddetli tartışmalara yol açmıştır.

¹⁹ <http://tmcq.co.uk/articles/sophie-calle/>



Resim 20: Cindy Sherman, "İsimsiz Film Karesi No. 17", 1998



Resim 21: Cindy Sherman, "İsimsiz Film Karesi No. 22", 1998

Sanatta cinsiyet kavramını feminist bir bakış açısıyla ele alan Amerikalı sanatçı Cindy Sherman'ın, 1970'lerin sonlarında başladığı, filmlerde kadınlara verilen klişe rolleri sorgulayan, model olarak kendisini kullanarak gerçekleştirdiği çalışması 'İsimsiz Film Karesi', sanatçının özellikle Hollywood filmlerinde izlediğimiz kadın kahramanları çağrıştıran çeşitli rollere, görünümlere, kimliklere büründüğü siyah-beyaz fotoğraflarından oluşmaktadır. Popüler kültürün kadın kimliğinin şekillenmesindeki işlevini irdeleyen ve sorgulayan Sherman, kendi çektiği, dolayısıyla öznesi ve nesnesi olduğu bu fotoğrafların her karesinde farklı bir kılığa bürünerek kimliğin kültürel inşasına işaret etmektedir. Kimlik arayışının dışında yapaylık ve yüzeyselliği ön plana çıkaran Sherman'ın aynı zamanda, hem kurgu / yapay bir şey kurguladığı hem de aslında gerçekliği olmayan bir şey yaptığı için bir 'mit' yarattığı söylenebilir.



Resim 22: Kiki Smith, "Kurtla Uzanmak", 1994

Beden ve varlık arasındaki ilişkiye eğilen, başta kendi bedeni olmak üzere insan anatomisinin uzuvlarına farklı açılardan yaklaşan Amerikalı sanatçı Kiki Smith de, kadınlık ve kadın kimliğinin temsili üzerine çalışan sanatçılardandır. Smith, kadın bedeninin psikolojik görünümünü ortaya çıkarmak istemiştir. Bunu yaparken, masalsi bir anlatımla kurt ve kadın temsilleri üzerinden 'kurban' ve 'av / yem' arasındaki temel yakınlığı ortaya çıkarmıştır (Rush-Dannat 2002:80).



Resim 23: Kiki Smith, 'İsimsiz', 1992

İşlerinde ‘masalsı’ anlatılar ortaya koyan Kiki Smith, bir röportajında, “Kadınlar, beden olarak kendi kimliklerinden öz kimliklerini ayırmaz” demiştir²⁰. Bu nedenle, Smith’in eserleri ‘kadınsal’ duyarlılığın ifadeleri olarak değerlendirilebilir. Güzellik ve süsleme konuları ile derinden ilgilenen Smith, geleneksel olarak kadın el sanatları ile bir arada düşünülen cam, kâğıt, balmumu, kumaş ve dantel gibi malzemeleri bronz ve kalay gibi daha “erkeksi” maddeler ile birlikte kullanmıştır. Onun özneleri genellikle, dantel örtülerin, insan vücutlarının, cam yıldızların ve kuşların da arasında bulunduğu öznel dünyasından, yarattığı hikâyelerden gelir gibi görünmektedir.

Resim 22 ve Resim 23’te gördüğümüz gibi, ‘kurt’ ve ‘kız’ imgeleri, Smith’in çalışmalarında sıklıkla karşımıza çıkan öğelerdir. Masalların karanlık tarafları, ilkel korkular ve psikolojik travmaların görüntüleri Smith’in etrafında gezindiği alanlar olmuştur. Örneğin, ‘Kırmızı Başlıklı Kız’ masalından anımsayacağımız kız ve kurt figürleri, bu çalışmalarda karşımıza çıkar. Fakat burada, kız ve kurt birbirine karışmış, kurban ve av arasındaki temel benzerlik ortaya çıkmıştır.

“Hayat hikâyemizin merkezine baktığımızda ‘kendimizle’ karşılaşırız; bunu hikâyeleştirme döngüsünde düşündüğümüzde de asıl kahraman ‘ben’dir. Kendimize ne istersek onu anlatmakta özgür bir hikâye anlatıcısıyız” (Randall 1999: 19).



Resim 24: Kara Walker, ‘Atlanta Savaşı’, 1995

²⁰ RUSH Michael, DANNAT Adrian. *The Smiths*, New York, Palm Beach Institute of Contemporary Art, 2002, s.77

1969 doğumlu, Afrika kökenli Amerikalı sanatçı Kara Walker, işlerinde ırk, cinsiyet, şiddet, cinsellik ve kimlik gibi konuları işleyen çağdaş sanatçılardan biridir. Walker, kağıtları keserek oluşturduğu silüet figürlerini galeri mekânının duvarını kaplayacak şekilde düzenler. Walker imajlarını savaş öncesinde Afro-Amerikan kölelerinin tasvir edildiği tarihi ders kitaplarından seçer. Resim 24'teki "Atlanta Savaşı" (The Battle of Atlanta), Walker'ın en bilinen işlerinden biridir. Burada, savaşın görünmeyen kirliliğinden biri olan kadına tecavüz, saldırı gibi olaylar, bir resimli hikaye kitabından alınmış resimler gibi galeri mekânının duvarlarında karşımıza çıkar. Beyaz güneşli askerin siyah bir kıza tecavüz etmesi, yine bir beyaz çocuğun kılıcını neredeyse linç edilmiş siyah kadının vajinasına sokmak üzere oluşu gibi sahneler Walker'ın bu silüet imajlarıyla tasvir edilmiştir.

Bu kültürdeki Siyah Amerikalılar ve Afrikalılar hakkındaki bütün kötücül tereddütler, kötü hisler, bütün çirkinlikler dahası bütün temel varsayımlar beynimde dolaşır, bu işlerde dışarıya döküldü. Gerçekten siyah olmakla ilgili değilim, tam tersine siyah veya beyaz olmakla, yani bunların birbirleriyle nasıl ilişkilendikleri, bütün bunlarda nasıl bir güç ilişkisi olduğuyla ilgiliyim. ²¹

Toplumsal, politik ve kültürel olarak kadın bedenine, kimliğine dayatılan rolleri eleştiren ve "güzel" tanımını sorgulayan çalışmalar üreten bu 'kadınlar', çoğunlukla kendi bedenlerini kullanarak ya da kendi bedenlerinden yola çıkarak çalışmışlar, cinsiyet ve yarattığı bunalım, evcilliğin ve ev alanının sorunsallaştırılması, kadın emeği gibi sorunlar etrafında çalışmalar üretmişlerdir.



Resim 25: Felix Gonzalez-Torres, 'İsimsiz', 1992

²¹ http://www.moma.org/interactives/projects/1999/conversations/trans_kwalker.html

Sessiz, minimal enstelasyon ve heykelleriyle tanınan Kübalı sanatçı Felix Gonzales-Torres, ampul, saat, kâğıt ve şeker yığınları gibi malzemeleri kullanarak gerçekleştirdiği çalışmalarında, yaşadığı AIDS hastalığına yine 1991’de AIDS yüzünden kaybettiği sevgilisi Ross Laycock üzerinden göndermeler yapmaktadır. 1992’de New York Modern Sanat Müzesi aracılığıyla Torres, Ross’un ölümünün anısına yaptığı Resim 25’teki İsimlessiz 1991 adlı çalışmayı, yirmi dört adet bilborda yerleştirerek şehrin çeşitli yerlerinde sergilemiştir. Bu iş, sanatçının Ross’un ölümünden sonra çektiği kendi yatağının fotoğraflarından oluşur. Gonzales -Torres bu imajı şehrin farklı bölgelerine yerleştirerek insanları adeta Ross’un ölümünü anmaya, yasını tutmaya ve dağınık yatağıyla nesnel bir ilişki kurmaya davet etmiştir. Burada aynı zamanda yoğun bir melankoli ve hüznün göze çarpmaktadır.

Ancak yine de onun sanatı, hastalığın neden olduğu kayıplarla sarılmış olsa bile güçlü bir umut ve neşe taşımaktadır. Hüznün etkisi altında kalması yada bu hüznün sanatına sekte vurması beklenirken Gonzales Torres’in yaratıları aksine atıl yerine akışkan, kişisel olan yerine ortak, yıkıcı yerine umudu barındıran bir duruma işaret eder. ²²

Yaşantılarına sinen rollerin dışında yine yaşantılarında varolan olgu ve nesnelere de sanatlarının nesnesine dönüştüren tüm bu sanatçılar, kendilerine yüklenen kimlikleri, kamusal-özel, doğal-kültürel, toplumsal-bireysel kavramları arasındaki sınırları yeniden sorgulamış, sadece mesaj vererek değil, kendi hikâyelerini de oluşturarak bunu gerçekleştirmişlerdir.

²² <http://www.inter-disciplinary.net/ptb/mso/dd/dd3/Hagenmaier%20paper.pdf>

3. BÖLÜM

KİŞİSEL (MASALLARIN) ANLATIM BİÇİMLERİ

Sanatçı, yapıtlarında sadece kullandığı renklerden, malzemeden veya seçtiği konulardan değil, yaşama bakış açısından, eleştirel yaklaşım ve çıkışlarından, yapıtın konusuna kattığı öznel yorumlarından, kısaca yapıtın yaratım sürecine damgasını vuran öznel farklılıklarından tanınmaktadır.

Masal, kişisel bir haz verir. Arzuların ve onların imgesel doygunluğunun bir anlatımıdır. İnsanın gerçek yaşamda sahip olamadığı şeyleri imgede yerine koyması, aslında hayal kırıklıkları ve çatışmalardan bir kaçış şeklidir. Çünkü masalın işlevi öznedir. Masal, kahramanı olan birey her ne kadar sihirli gözlere sahipse de hiçbir zaman kutsal veya doğa-üstü bir varlık sayılmaz, kesinlikle insandır (Arat 1977: 132-133).

Kişisel masalın anlatım biçimlerinde çarpıcı bir örnek olarak Louise Bourgeois göze çarpar. Onun yöntemi, 'acı veren, korkutan ama büyüsünü hiç kaybetmeyen çocukluğum' (Bernedac 2008:124) diye tanımladığı geçmişinin hikâyesini, ustaca seçilmiş sembolik objeler aracılığıyla sunmasıdır. Bunu yaparken geçmişindeki imgeleri nesneleştiren sanatçı, bu nesnelere içselleştirmiştir. Resim 26'daki dev örümcek, başta annesi olmak üzere pek çok şeyi temsil etmiştir sanatçı için: doğurganlık, dişlilik, korku, sabır, arkadaşlık vs. Kendisi olarak da gördüğü örümcek, saldırgan olduğu kadar sabırla ağını tamir eden cesur, koruyucu bir işçidir²³.



Resim 26: Louise Bourgeois, 'Anne', 1997

²³ GALLERY Serpentine. *Louis Bourgeois, Oeuvres Réentes*, Bordeaux, Musée d'art Contemporain de Bordeaux, 1998:26

Louise Bourgeois stüdyosundan içeri girdiğinde, altın bukleli Alice'in diğer dünyaya geçmesi gibi, camın arkasından kendi büyüğü ve sanrılı dünyasına geçmiş olur. Fakat bu Louise'in kendi yaptığı dünyasıdır (Gardner 1994:9).

Sanatçı burada, çocukluğundan kalan imgeleri masalsı bir dilde sanat alanına taşımıştır. Metaforik bir anlatımla ördüğü bu çalışmasında olduğu gibi, düş ile gerçeği kendi öznel gerçekliğiyle harmanlamış, kendi hikâyesini “heykelleştirmiştir”.

3. 1. SEMBOLLERE DAYALI ANLATIM BİÇİMLERİ VE YAŞAMIN MASALSI BETİMLENİŞİ

Dillerin ve kültürlerin gelişmeleri, zenginleşmeleri ve dolayısıyla karmaşık bir yapıya sahip olmaları, diğer bir ifadeyle somuttan soyuta doğru evrilmeleri ve ifade gücünü arttırmaları yüzyıllar içinde gerçekleşmiştir. Zaten bir dilin ve o dilin dayandığı medeniyetin büyüklüğü ve gelişmişliği, ifade gücü ve genişliğiyle doğru orantılı olmuştur. Soyut kelimelerin - kavramların çokluğu dilin ifade gücünü, sosyal bilimler açısından zenginliğini, mistik ve metafizik dünyayla olan ilişkisini ve bu kaynaklardan beslendiğini; diğer bir ifadeyle de mecaz, kinaye, istiare, imaj, alegori ve sembollerle örülü olduğunu göstermektedir.

Sembolik form kavramının önemini belirten ve felsefesini bu kavram üzerinde yoğunlaştıran düşünür Ernst Cassirer'e göre sanat, sembolik bir dil olarak tanımlanmıştır. O'na göre semboller, imgelerden meydana getirilirler. Zihin imgeleri alıp sembol olarak iş görecekle sokar (Arat 1997:6).

Sembollerin kullanılmasının nedeni, işaret ettiği şeyi tüm yönleriyle temsil edebilmesidir diyebiliriz. Soyut fikirleri, anlaşılması güç düşünce ve varlıkları somutlaştırmak için kullanılan semboller, bir resim, şekil, sayı, renk, olay, nesne ya da canlı bir varlık olabilmektedirler.

“Geçici olanda ve geçici olan yoluyla ebedi olanın görünür hale gelmesi, yarı yarıya şeffaflanması” (Çetindağ 2009: 263) olan semboller genellikle, anlatılmak istenen gerçekleri çok daha güçlü bir şekilde vurgulamak, derin ve karmaşık gerçekleri ifade etmek için kullanılmaktadırlar.

Kendilerinin ötesinde bir gerçeğe işaret eden semboller, insanlara, kapalı olan dünyaları açmakla kalmayıp insan ruhunun da kapılarını zorlamış, derinliklerini ortaya çıkarmıştır. İnsanoğlu algılamakta güçlük çektiği varlıkları ya da ‘şey’leri daha iyi anlayabilmek için semboller oluşturmuştur.

Lacan’a göre sembolik olan, sahip olduğumuz ve tecrübe ettiğimiz varlığa gönderme yapmak için başvurduğumuz hileden başka bir şey değildir (Wright 2002:44). Kristeva’ya göre ise sembolik, durum ve yargının alanıdır. Toplumsal yapının sembolik düzen olduğunu ifade eden Kristeva, sembolik yapıların tüm diğer yapıları şekillendirdiğini savunur ve bu bağlamda bu sembolik düzenin işlerlik kazanmasında dilin öncelikli ve belirleyici bir unsur olduğunu ifade eder (Kristeva 1980:19).

3.1.a. Nesnelere Sembolik Kullanımı

Bazı sembollerin anlaşılması ve değerlendirilmesinde Jung’un Analitik Psikoloji okulunun katkısı olmuştur. Bu aynı zamanda, sembollerin gündelik yaşamın doğal bir parçasını oluşturduğu ilkel insanlarla, sembollerin görünüşte hiçbir anlam taşımadığı modern insanlar arasındaki yapay sınırın yıkılmasına da yardımcı olmuştur.²⁴ Bu sembollerin bazıları, Jung tarafından “kollektif bilinçdışı” adı verilen, psikenin insanlığın ortak mirasini içeren ve dışarıdan gelmektedir. Bunlar, herhangi doğaüstü, düşsel bir imge olabileceği gibi doğaya ait sıradan bir nesne de olabilmektedir.

İnsanoğlunun sembolleştirdiği ve bazı anlamlar yüklediği nesnelere birisi aynadır. Ayna, özellikle tasavvufi şiir geleneğinde çok sık başvurulan güneş, ışık, gül, bülbül, şarap gibi sembollerin arasındadır; ayrıca, sıradan bir nesne olmadığı gibi, sıradan bir sembol de değildir. Özellikle masallarda ayna, metafizik güçlerle, cinlerle, şeytanlarla ve bilinmeyen dünyayla ilişkilendirilmiştir.

Göz, aynaya inanmıyor: “Ben’e bakabilmek için öteki olmak gerekirdi”²⁵

²⁴ JUNG, Carl Gustav. *İnsan ve Sembolleri* (Çev. Ali Nahit Babaoglu), İstanbul: Okuyan Us Yayınevi, 2009, s:106

²⁵ BATUR, Enis. *Başkalaşım I-X*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, s: 34

Enis Batur'un, "görüntünün 'bakmak' karşısında ters dönen denklemi, bir iç-alan" olarak tanımladığı ayna (Batur 2000:21), yüzyıllardır sanatın ve edebiyatın konusu olagelmıştır. Aynanın karşısındakini göstermesi ve yansıtması, gerçekte aslı olmayan bir şeyin hayalen ortaya çıkması anlamına da gelmektedir. Çünkü aynada yansıyan görüntü, gerçeğin kendisi değil yansımasından ibarettir, gerçeğin suretidir. Bu durum yüzyıllardır sanatçıların ilgisini çekmiş ve eserlerinde işlenmiştir.



Resim 27: Hans Memling, 'Kendine Hayranlık', 1485

Aynanın sanat tarihinde çoğunlukla kadınların kendilerine duydukları hayranlığı anlatan bir simge olarak yer alması da çok eskilere dayanmaktadır.

Çıplak kadın resmi yapılıyordu çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu; kadının eline bir ayna veriliyordu ve resme 'Kendine Hayranlık' deniyordu. Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın ahlak açısından suçlanıyordu. Oysa aynanın gerçek işlevi çok daha başkaydı. Ayna, kadının kendisini her şeyden önce ve her şeyden çok seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatmak için konuyordu resme (Berger 1999:51).



Resim 28: Esra Sağlık, 'ayna' (1. gün), 2008



Resim 29: Esra Sağlık, 'ayna', ayrntı, 2008

Ayna gibi sembolik değeri güçlü nesnelere biri de 'gl'dr. Sevgilinin yüzü, güzelliği, bülbülün kanı gibi pek çok göndermesi olan gl, insan zihninde geniş çağrışımlar ve anlamlar meydana getirir. Gl, çok eskilere dayanan bir kültürel arkaplana sahiptir ve sadece tasavvufta değil, Ortaçağ Avrupasının sanat ve edebiyatında da güçlü bir sembol olarak kullanılmıştır.

Hıristiyan şairlere göre Meryem'in anneliği tüm cenneti ve dünyayı rahminde, tek bir yuvarlak gülün içinde taşımıştır (Goody 2010:228).

İçerdiği anlam açısından yoğun olan 'gül', insanın iç dünyasının ve duygularının tasvirinde de sıklıkla söz konusu edilmiştir. Gül aynı zamanda söylenmek istenen sözlerdir, hassasiyettir, kokudur, güzelliştir. Resim 28'deki çalışma, sembolik anlamı güçlü bu iki nesnenin, aynanın ve gülün bir arada kullanılmasıyla oluşmuştur. Aslında ayna, gönderme yapılan nesne olarak yer almaktadır. Tamamı güllerden oluşan bu çalışmada, yansıtan obje olarak ayna 'gül'le ilişkilendirilmiş, bakan-bakılan 'şey', şiirsel bir anlatımla ifade edilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda gösterilmek istenen şey, bakan kişinin gözle görülemeyecek olan görüntüsü, duygulanımları yokluğuyla imgelemiştir, 'orada olmayışı'yla, 'bulunmayışı'yla vurgulanmıştır.



Resim 30: Esra Sağlık, 'ayna'(10. gün), 2008

'Günden güne solan ayna' bir yandan, yansıtan olarak kendi özünde, bir yandan da, yansıttığı ya da karşısında kendimizi gördüğümüz duruma karşılık olarak bakan özünde gerçekleşen bir değişikliğe vurgu yapmaktadır. Çalışmanın yüzeyi taze güllerden, çerçevesi ise solmuş, kurumuş güllerden yapılmıştır. Bunun nedeni öncelikle, aynanın çerçevesi ve yüzeyi arasındaki ayrımı ortaya çıkarmak ve yüzeye vurgu yapmaktır. Aynı zamanda, günden güne solacak olan aynanın sonrasında çerçeveye aynı dokuya sahip olma aşamasını ve o süreçteki

dönüşümünü göstermektedir. Karşısındaki şeyi yansıtan bir nesne olan ayna, burada, yansıttığı şeyden çok kendinde gerçekleşen değişimle bir anlamda, ‘kendisinden bir şeye bakılan’ dan ‘kendisine bakılan’ konumuna geçmiştir. Diğer yandan gül, bakanın bakmaya doyamadığı bir görüntü sunmakta, dolayısıyla ayna, bir anlamda bakan kişinin kendine hayranlığı olarak da algılanmaktadır.



Resim 31: Fatih Sultan Mehmed Han'ın bir minyatürü, 16. yüzyıl sonları

Nesnelere sembolik anlamlar atfetmek, ikonlar, Ortaçağ Sanatı ve Geç Rönesans sanatında yoğun bir şekilde görülürken aynı şekilde manevi ve sembolik anlatımların yoğun olduğu İslam Sanatının temel felsefesi de semboller ve temsiller üzerine kurulur.

Bu temsiller bağlamında değerlendireceğimiz Resim 31 ve Resim 32'deki minyatürlerde Fatih Sultan Mehmet, elinde bir gülle tasvir edilmiştir.



Resim 32: Şiblizade Ahmed'e atfilen Fatih portresi, yaklaşık 1480

Özellikle İstanbul'un alınışından sonra Fatih dönemi, sanat, kültür ve bilim açısından büyük önem taşımış ve bu dönem, tasvir sanatlarının oluşum evresinin başlangıcı sayılmıştır. Geleneksel tasvirlerin yanında (minyatür, hat, tezhip), batı tasvir geleneğine de kapılarını açan Fatih bu portrelerde, bağdaş kurmuş bir şekilde, sol elinde bir mendil, sağ elinde ise kokladığı bir gülle resmedilmiştir. Burada Fatih'in, Doğu geleneğinin yanısıra (gül), batı resim geleneğine de (mendil) kapılarını açtığı belirtilmek istenmiştir. Özellikle bu ikinci geleneğin olumlu etkisi, portre ressamlığında görülmüştür (And 2002:36). İslam sanatında da önemli olan gül motifi, Nakkaş Sinan Bey tarafından yapılan²⁶ bu portrelerde karşımıza çıkar. Daha çok surete dayalı olan bu minyatürlerde tasvir edilenin anlamına vurgu yapmak için yine bir sembol olan gül kullanılmıştır.

3.1.b. Mit, Masal, Sembol İlişkisi

Doğaya ve insana ait her şey simgesel bir anlam kazanabilir. İnsan bilinçli ya da bilinçsiz olarak bu simgeleri sembollere dönüştürmüştür.

İnsanlığın öyküsü, eski insanlardan kalan sembolik resimler ve mitlerle yeniden keşfedilmektedir. Bu tür simgeler yada mitler sadece eski çağların halklarına ya da uygarlığın kıyısında yaşayan küçük kabile topluluklarına ait bir olgu değildir. Eski Yunan mitleri ya da yerli halk söylencelerine baktığımızda bunların temsil ettiği sembollerin hala geçerli ve önemli olduğunu görebiliriz. Eski mitlerle modern insanın düşünde ördüğü imgeler ya da öyküler arasındaki bağlantılar rastlantısal değildir. Örneğin, Hıristiyanlıkta önemli bir sembol olan İsa'nın doğuşu, çarmıha gerilişi, göğe çıkışı, doğumu, ölümü, yeniden doğuşu gibi anlatımlar kökeninde birçok eski kahraman mitinin örneğini izler.²⁷

Mitler, yoğun semboller toplamıdır diyebiliriz. Onlar da semboller gibi, sanatta açılımlar yaparak yeni anlatım biçimleri kurmuş, zaman zaman da gerçeküstücülüğe yaklaşan bir anlama ulaşmıştır. Çağdaş insanın gündelik hayatı kurgulayarak başkalaştırması ve eğretilmeye dayanan bir düşünme biçimi geliştirmesiyle günümüz insanına ait bir olguya dönüşen 'mit'in, edebiyat, müzik, tiyatro ve resim alanında da yansımaları görülmüştür.

²⁶ <http://www.erguanim.net/blog/minyatür-sanati/>

²⁷ JUNG, Carl Gustav. *İnsan ve Sembolleri* (Çev. Ali Nahit Babaoglu), İstanbul: Okuyan Us Yayınevi, 2009, s:109

Mit ideolojidir. Mit, “anlar” yerine işaretleri oluşturan sürükleyici tarih eylemidir... Mitsel konuşma analizinde Barthes’in kullandıkları, Sherman’ın İsimsiz Film Serisi’nde kullandıklarına yakındır, çünkü harflerden ve kelimelerden değil, bir fotoğraftan ve bu fotoğrafın resmettiklerinden oluşur (Krauss 1993:25).



Resim 33: Esra Sağlık, ‘otopotre’ serisinden, 2010

İnsan tininin yaratıları olarak mitoslar, ne kadar garip ve gülünç görünürlerse görünsünler kendi içlerinde akıl için bir anlam taşırlar, onlar tanrısal doğa üzerine genel düşüncelerdir. Bu görüş açısından mitos ve geleneklerin kaynağı insan tinindedir (Arat 1977:43).

Mitler bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümünü açıklamasını ya da anlamasını sağlayan öyküler olarak tanımlanabilir. Yüzyıllardan beri anlatılagelen efsanelerden biri olan Şahmeran, masallarda, hikâyelerde belinden aşağısı yılan, üstü insan olarak betimlenen doğaüstü bir varlıktır. Adı, Farsça’da yılanların şahı anlamına gelen ‘şah-ı meran’dan gelmiştir²⁸. Genç ve güzel bir kadın olan Şahmeran, hiç yaşlanmayan, ölümsüz bir varlıktır. Resim 33’deki çalışmada otopotre, Şahmeran’la ilişkilendirilmiş, çalışmanın yapan olarak öznesi ile resimde varolan özne-nesnesi iç içe geçmiştir. Aynı zamanda öznenin kendini mitleştirme, ölümsüzleştirme isteğinin de sembolik bir tasviridir. Öznellik - nesnellik durumu, öznenin hem işi yapan hem de eserde oluşturulan özne oluşu, kendi üzerine katlanan

²⁸ <http://www.sahmeran.nl/uploads/sahmerantekenfilm/sahmersanHikayesi.pdf>

düşünme, üzerinde durulan noktalar olmuştur. Buradaki kendilik, doğaüstü bir varlıkla kurulmaya çalışılmıştır.

Hayal ürünü hikâyeler olmadan, bir halkın tarihini ya da kültürünü anlamak mümkün değildir. Mit, toplum tarafından köklü inançları açıklayan ve nesilden nesile geçiren göstergeler ve semboller olarak da ifade edilmektedir. Barthes'a göre mit, bir şey üzerine düşünme, onu kavramlaştırma ya da anlamın kültürel yoludur. Barthes, miti, birbiriyle ilişkili kavramlar zinciri olarak düşünmüştür. Yananlam, gösterenin ikinci düzeydeki anlamı ise mit de, gösterilenin ikinci düzeydeki anlamıdır.²⁹



Resim 34: Esra Sağlık, “bekle-me”, güller, 2008

²⁹ <http://www.ifod.org/ifod/e-dergi/makaleler/gostergebilimsel-cozumleme.html>

Resim 34'deki çalışmada, güller gibi sembolik anlamı güçlü olan saçlar, Rapunzel masalından esinlenerek yorumlanmıştır. Uzun, upuzun saçlar, sembol olarak kadına dair olan 'şeyler'dir. Burada Rapunzel'in kuleden kurtulmayı beklerken uzayan saçları vurgulanarak sadece güller ve saçlarla bir figüre gönderme yapılmıştır.

Bu durumun edebiyattaki yansımalarına baktığımızda öykülerde, lirik düzyazılarda mitolojik karakter ve hikâyelerin güçlü anlatımlarına rastlarız. Fransız yazar Marguerite Yourcenar (1903 – 1987), 'Ateşler' adlı kitabında işlediği aşk konusunu efsaneden, tarihten ödünç alınmış hikâyeler aracılığıyla dile getirmiştir. Metinlerinde değindiği efsanevi ya da gerçek kişilerin hepsi Antik Yunan'a aittir ('Phaidra ya da Umutsuzluk', 'Antigone ya da Seçim', 'Sappho ya da İntihar' gibi). Bütün bu anlatılar geçmişi yorumlamıştır; hatta bazıları, bu mitosların ya da efsanelerin bizlere ulaşana kadar geçmiş oldukları ara evrelerden esinlenmiştir. Örneğin, hikâyelerden birindeki Phaidra³⁰, Atinalı Phaidra değildir hiçbir şekilde; Antigone, Yunan tiyatrosunda olduğu haliyle alınmıştır, ama bu iç savaş ve haksız bir otoriteye karşı isyan, Ateşler'deki anlatıda çağdaş, geleceği öngören unsurlarla yüklenmiştir.

"Phaidra her şeyi halleder. Annesini boğaya, kızkardeşini yalnızlığa terk eder: Bu sevgi biçimlerine ilgi duymaz. İnsanın hayallerinden vazgeçmesi gibi ülkesinden ayrılır; insanın hatıralarını elden çıkarması gibi ailesini inkâr eder. Masumiyetin bir suç olduğu o ortamda, sonunda dönüşeceği şeye tiksintiyle tanıklık eder...Kaçarak kendini korkunç geleceğinden koparır. Dalgınlıkla Theseus'la evlenir, tıpkı Mısırlı Azize Meryem'in yol parasını vücuduyla ödemesi gibi. Kendi Giritli Amerika'sının dev mezbahalarının Batı'da bir masal sisine gömülmesine izin verir. Üstüne Haiti'deki çiftliğin ve zehirlerin kokusu sinmiş olarak, yakıcı bir yürek dönencesinde yakalandığı vebayı beraberinde taşıdığını aklına bile getirmeden karaya ayak basar. Hippolytos'u gördüğü anda yaşadığı sersemleme, farkında olmadan gerisingeri katettiği yoldan giden bir yolcunun sersemlemesidir: Bu çocuğun profili ona Knosos'u ve iki ağızlı baltayı hatırlatır. Ondan nefret eder, onu yetiştirir; çocuk onun nefretiyle geri püskürtülerek, daima kadınlardan sakınmaya alıştırılarak, daha ortaokuldan, Yeni Yıl tatilinden itibaren etrafında bir üvey annenin düşmanlığının yükselttiği engelleri aşmaya zorlanarak, ona karşı bilenerik büyür...Phaidra her an, Hippolytos'u yaratır; aşkı gerçekten bir ensestir; bu çocuğu bir tür evlat katili olmadan öldüremez. Onun güzelliğini, iffetini, zaaflarını imal eder...Thesus'un yatağında, gerçekte, sevdiği kişiyi aldatmanın buruk hazzını yaşar. Anne olur: vicdan azabı doğurur gibi doğurur çocuklarını..." (Yourcenar 1997: 19-20).

Sembollere dayalı anlatım biçimi geçmişten günümüze birçok sanatçı tarafından bir çeşit bilgiyi bünyesinde kodlarla barındırması nedeniyle benimsenmiş ve yapıtların oluşumunda

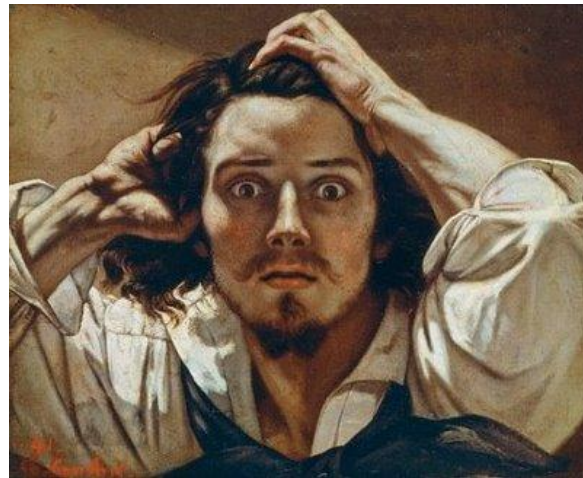
³⁰ Yunan mitolojisinde Girit kralı Minos ile büyücü Pasiphae'nin kızı, Ariadne'nin kız kardeşi. Minos, kardeşleri ile arasında çıkan taht kavgasında, tanrıların kendisinden yana olduklarını göstermek için deniz tanrısı Poseidon'dan denizden bir boğa çıkarmasını ister ve sonra hayvanı tanrıya kurban etmeye söz verir.

yöntem olarak seçilmiştir. Günümüzde hâlâ sanat eserlerine konu olan masallar ve mitler özellikle 1990'larda imgesel öykülerin betimlenmesinin ötesine geçerek "kişiselleştirilmiş", sanatçının kendi mitini yarattığı ve dünyasını efsaneleştirdiği, öznel anlatım ve dışavuruma dayanan yeni bir dalganın oluşumuyla bir çeşit dönüşüme uğramıştır. Kollektif belleğe ait olan masallar ve mitler, kişisel belleklerimiz ve kişisel öğelerimizle karışarak kişisel masalları oluşturmuştur.

3. 2. 'OTOBİYOGRAFİ – OTOPORTRE'

Sanat alanında, insan bedeninin vazgeçilmez bir nesne olma durumunu daima koruduğunu görürüz. Özellikle, bakış ve ifadeyi gösterdiğinden dolayı duyguların ve karakterin birebir yansımaları olan 'yüz' ve bunun farklı alanlardaki betimlemeleri başlıca unsur olarak sanatta yer almaktadır. Edebiyatta otobiyografi ile görsel sanatlarda otoportre, sanat tarihinin her döneminde varolmuştur. Otoportre genellikle yüzü tasvir eden ve ifadeyi taşıyan olduğu için, onun aynı zamanda görselleşmiş otobiyografi olduğunu söyleyebiliriz.

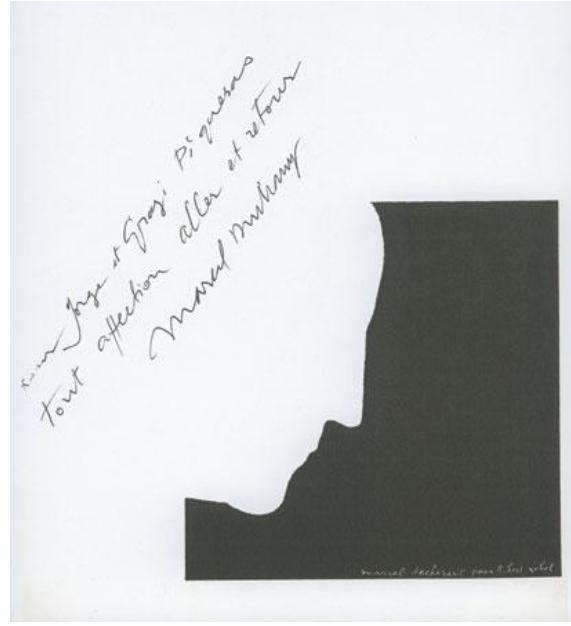
Rönesans ressamaları, Giotto'dan başlayarak çeşitli portreleri resmetmişler, çalışmalarını 'mimesis' (öykünme, taklit etme) üstüne inşa etmişlerdir. Onlar için 'benzetme' asıl amaç olmuştur. Otoportre, sanat tarihinde bu arayışın ardından gelen çok yönlü bir açılım olmuş, aynı zamanda 'ben', 'kendi' gibi kavramların ortaya çıkışını desteklemiştir. Geçen yüzyılda, 'ben' kavramı ayrı bir anlam, içerik ve kapsam yüklenerek açıklama kazanmıştır.



Resim 35: Gustave Courbet, 'Umutsuz', 1844

Varoluşçuluk'la birlikte 'ben' kavramı yeni bir anlam kazanmış, psikanalizin de buna katkısı büyük olmuştur. Psikiyatrist Jung, bilinçaltının hemen üstünde var olduğunu kabul ettiği direnç çizgisine 'ben' adını vermiştir. Ben arketipi, Jung'un kolektif bilinçdışı üzerindeki çalışmalarının en önemli ürünü olmuştur. Jung 'ben'i kendini gerçekleştirmeye yönelik bir dürtü olarak ele almış ve sistemdeki en önemli arketip olarak ortaya koymuştur.

Otoportre aynı zamanda, ressam ve modeli, bakan ve gören, gören ve görülen gibi kavramların bir arada olduğu bir kesişme yeridir.



Resim 36: Marcel Duchamp, 'Otoportre', 1958

Otoportre kavramının günümüzde aldığı anlam farklı olmuştur. Resim 35'te Courbet'nin 1844'te gerçekleştirdiği çalışması, konuyu ele alma şekliyle dönemin otoportrelerinden ayrılrsa da gerçeği ele alış biçimiyle (yansıtma, taklit, modele sadakat) içinde bulunduğu dönemin anlayışını yansıtmıştır. Oysa yakın tarihe baktığımızda bunun farklı biçimlerde karşımıza çıktığını görürüz. Resim 36'daki çalışmasında Duchamp'ın tuvale imzasını atması ve bunu otoportre olarak sunması buna örnek olarak verilebilir. Buradaki otoportre, kavramsal bir unsur olarak, özneye karşılık gelen bir temsil olarak değerlendirilmelidir.

20. yüzyılın en etkili sanat eleştirmenlerinden Greenberg modern sanatın resim yüzeyinin düzleştirilmesine doğru gittiğini iddia etmiş ve 'saf sanat'ı savunmuştur. O'na göre sanat, konu, form, fırça izi gibi öğelerden arındırılmış olmalıydı. Modern sonrası dönemde resim ve

heykelde olduğu gibi fotoğraf da, bir Şeye karşılık gelme ya da onu birebir yansıtma gibi bir misyondan kurtulmuŐtur.

Postmodernizmde yeniden üretim ve kendine mal etme eylemi³¹, fotoğraf sanatında bedeni sanatsal bir ifade aracı olarak kurgulama Şeklinde karşımıza çıkmıştır. Yani burada fotoğrafı çekilen, herhangi bir estetik görüntü, belge ya da “donmuŐ an” olmaktan çıkararak, sanatsal kurguyu yansıtan bir görüntü / imaj olarak karşımızda durmaktadır.



Resim 37: Cindy Sherman, ‘İsimsiz’, 1990

Kendi bedenini sanatsal bir araç olarak kullanan Cindy Sherman, daha önce örneklenen ‘İsimsiz Film Serisi’ çalışmasında, sosyo-kültürel olarak kadına uygun görülen kimliklere bürünerek bir kimlik sorgulaması yaratmıştı. 1989-90 yıllarında gerçekleştirdiği “History Portraits” (Tarih Portreleri) serisinde ise tekrar kendisini model olarak kullanmıştı (Resim 37). Sherman, 35 fotoğraftan oluşan bu serisinde, Rönesanstan Barok’a kadar olan dönemden seçtiği tablolardaki portreleri, ‘gerçeğine uygun’ olarak yeniden yorumlamıŐ, yeni bir

³¹ Modernist sanat ürünlerinin biricikliğine tepki olarak doğmuŐtur. Postmodern sanatta Andy Warhol, Robert Rauschenberg gibi sanatçılar tarafından gündeme getirilmiŐtir. Günümüzde ise, Cindy Sherman gibi fotoğrafı postmodernist algıyla sunan sanatçıların iş üretme yöntemlerinden biri olmuştur.

gerçeklik görünümü yoluyla kişisel kurmacalar yaratmıştır. Buradaki fotoğraflık görüntüler, kendisinden önce var olan sanat yapıtlarına açık ve bariz göndermeler içeren bir dil üzerinden kurulmuştur.

“İyi portreler... Kişisel portreyi somutlaştırır ve adı konulmamış insan ‘idea’sını önererek yaşamdaki görüntüsel farklılıkların ötesini işaret eder. ‘İdea’ Platonik anlamda korunmuş ve temsil edilebilen orjinal form olarak algılanmalıdır. Bu türden bir inanç, kendini yeniden ve yeniden farklı kostüm ve kurgularla sunan çağdaş Amerikan fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman’ın portrelerine anlam kazandırır” (Danto 1991:7).

Sherman’ın bu çalışmaları aynı zamanda birer otoportre olarak değerlendirilebilmektedir. Sanatçı hem kendisini yaratmış hem de kendisini bilinen basmakalıp kadın imgeleriyle var etmiştir.

Yüksek sanat kavramındaki yüksek bir anlamına daha işaret etmek için bu kurguya başka birçok rahatsız edici işaret girer. İşaretler, bu ‘Tarihi Portreler’in sakinlerinin bir işlevi olarak, gövdesine bağlanan ya da kafasına uygulanan sahte vücut parçaları sayesinde Sherman tarafından oluşturulur ve görüntünün yüzeyinde çıkarılabilmesi, bir kenara atılabilmesi sonra arkaya konulması gereken bir maske ya da peçe gibi belirir. Her sökülebilirliklerinde, bu unsurlar sanat eserinin yorumsal boyutuna işaret eder: Gerçekliğinde yorumcunun anlayabileceği anlamda içsel bir gerçek barındırmaktadır. Yorumsal bir nesne olduğu için, sanat eseri “yüksek” konumda yer alır, ancak dikeyden yataya değil, idealden materyale ya da akıldan vücuda doğru bir pozisyonda yer alır (Krauss 1993: 174).

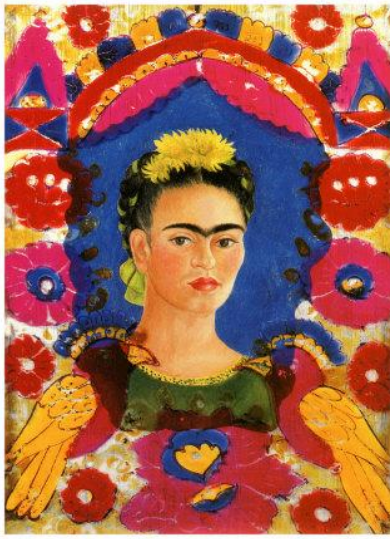
Çalışmalarında otoportreleri, otobiyografik anlatımlar şeklinde sunan Meksikalı ressam Frida Kahlo’nun resimlerinin pek çoğu da otoportrelerden oluşmaktadır. Yaşamının büyük bir bölümünü yatakta, başının üstünde duran bir aynaya bakarak geçiren sanatçı sürekli otoportreler yapmıştır.

Meksikalı yazar Carlos Fuentes, Frida Kahlo’nun günlüklerinden oluşturulan kitabın önsözüne yazdığı yazısında Frida Kahlo ile ilgili olarak, “Gerçekliği kendi yüzüdür, kendi kırılmış vücudunun mabedi, bıraktığı ruh. Rembrant gibi, Van Gogh gibi, Kahlo biyografisini otoportreleri ile anlatır” demiştir (Lowe 1995: 14). Gerçekten de Frida Kahlo resimlerinde, yaşadığı olayları, durumları, hayatındaki kişileri sembolik öğelerle birleştirerek yansıtmıştır.

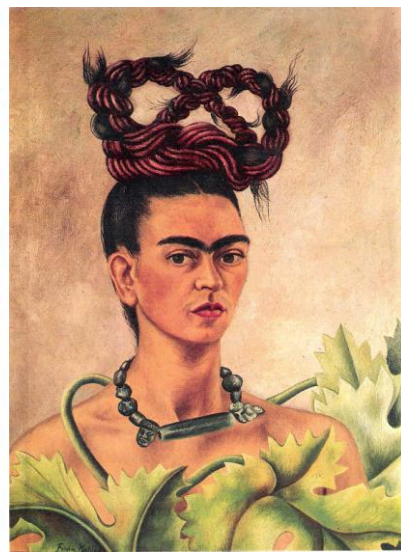


Resim 38: Frida Kahlo, 'Kesilmiş Saçlı Otoportre', 1940

Resim 38'deki, 'Kesilmiş Saçlı Otoportre'de Frida Kahlo, otoportrelerinin çoğunda görülen kadınsı kıyafetlerinin yerine, bol, koyu renkli bir takım elbise içinde görülmektedir. Kahlo, uzun saçlarını makasla kesmiştir; bunun nedeni, sanatçının yaşamı boyunca yoğun aşk yaşadığı sevgilisi Ressam Diego Rivera'dan o dönemde ayrılmış olmasıdır. Frida Kahlo bu duruma, yaşadığı duygusal travmaya tepki olarak saçlarını kesmiştir. Zaten resimleri, onun yaşantısının birebir dışavurumları olmuştur. Resmin üst tarafında bulunan bir şarkı satırı neden böyle yaptığını açıklamaktadır: "Seni sevdiysem, saçın için sevmiştim, şimdi dazlak olduğun için seni artık sevmiyorum" (Kettenmann 2002: 55).



Resim 39: Frida Kahlo, 'Ayna', 1938



Resim 40: Frida Kahlo, 'Örgülü Otoportre', 1941

Saçını kesmesi Rivera'dan boşanmanın ona yaşattığı acıyı ifade etmiştir. Resim 40'daki Örgülü Otoportre'si ise Rivera ile yeniden evlenmesinin ardından duygularını açıklama biçimi olmuştur. Burada, 'Kesik Saçlı Otoportre'deki saç tutamları toplanılıp yeni bir saç örgüsüne dönüştürülmüş gibi görünmektedir. Frida Kahlo burada, dişiliğini yeniden kazanmış gibidir.

Acı, bedeni; bunlar Kahlo'nun sanatının kaynakları olmuştur.

İnsan, insan-olmak hususunda bir anlatıya giriştiğinde, irdeleyeceği hep kendisi olacaktır. Bu kendini-anlatma, anlatının hem içeriğinde hem de biçiminde içkindir. Hiçbir özgün kuram *öteki*'nden çıkmaz. Herşey "*kendi*"nin kuramıdır. Öteki, ancak bir ilişki sürecinde, öteki'nde kendini bulmak ve oluşturmak içindir (Jung 2005:7).



Resim 41: 'hayran', 2009

Sembolik bir nesne olarak saç, kadınlığa dair okumalar ve imgeler içermektedir. 'Yüzün çerçevesi' olarak bu nesne, güzelliğin ve kadın ideasının bir parçası, kadın güzelliğinin bir sembolü olmuştur. Bu aynı zamanda, toplumsal olarak kadına yüklenen bir 'biçim'dir. Gülten

Akın'ın 'Kestim Kara Saçlarımı' adlı şiiri, O'nun bu duruma gösterdiği bir tepki olarak değerlendirilebilir. Akın, kara saçların kesilmesini, kuşatılmış kadının özgürleşmesinde bir adım olarak simgeselleştirmiştir.

...
Kestim kara saçlarımı n'olacak şimdi / Bir şeycik olmadı - Deneyin lütfen / Aydınlığım
deliyim rüzgârlıyım / Günaydın kaysıyı sallayan yele / Kurtulan dirilen kişiye günaydın³².
...

Sanat tarihinde, güzelliğin sembolü olan Venüs, Ophelia gibi pek çok kadın tasvirinde önemli bir motif olarak karşımıza çıkan saçlar, Resim 41'deki çalışmada, aynaya yansıyan obje olarak ama aynı zamanda aynanın kendisi, yansıyan yüzeyi olarak yer almaktadır. Aynaya bakarak kendine hayran olma durumunu sembolleştiren çalışmada vurguyu arttırmak için çerçeve yaldızlı renge boyanmıştır. Burada yansıyan görüntü aynı zamanda bir kadının sembolik varlığına da işaret etmektedir. Bakan- bakılan, yansıyan- yansıtan arasındaki ilişkilerin bozulduğu çalışma metaforik anlatımlar içermektedir. Aynanın tüm yüzeyini kaplayan saçlar, birebir gerçekliğin tersyüz olduğunu bize göstermiştir. Burada, nesnel gerçeklik tamamen ortadan kalkmış yerini öznel gerçekliğe, çalışmanın kendi gerçekliğine bırakmıştır.



Resim 42: 'güller' serisinden, 2009

³² http://siir.gen.tr/siir/g/gulten_akin/kestim_kara_saclarimi.htm

Bellekte yer alan imgeler, yapılan çalışmalarda kavram ya da nesnelere olarak karşımıza çıkarlar. Bir anneanneninin kazanda kaynatıp dökerek yaptığı zeytinyağlı sabun ve onun o sırada çıkan kokusu belleğe yerleşmiş ve daha sonra nesnelere yapılan çalışmalara sinmiştir. Aynada gōsterilmek istenen, yansıyan, o kokunun, bellekteki bir tūr yansıması olmuştur. Bir yandan bu 'koku belleği', toplumsal-kültürel olana dair bize ipuçları vermektedir.



Resim 43: 'güller' serisinden, ayrıntı, 2009



Resim 44: 'yazgı', güller serisinden, 2009

Resim 44'te, aynanın yüzeyinde, çeyiz sandıklarından çıkan dantelle karşılaşırız. Çalışmada, kültürel belleğe ait bir unsur olarak dantel, çeyiz gibi 'saklanan' şeylere gönderme yapılmaktadır. Evlilik öncesi törensel hazırlığın önemli bir parçası olan danteller, paylaşılacak yeni hayatın, yeni evin süslerinden biridir. İçinde bekleyişi ve geleceği, dolayısıyla yoğun bir umudu barındırır. 'Yazgı'da, aynanın içine yüzey oluşturacak şekilde yerleştirilen dantel, bu bekleyişin, umudun ve hayallerin yansıyan yüzüne işaret eder.



Resim 45: 'sen yokken', 2009

Resim 46: 'sır', 2009

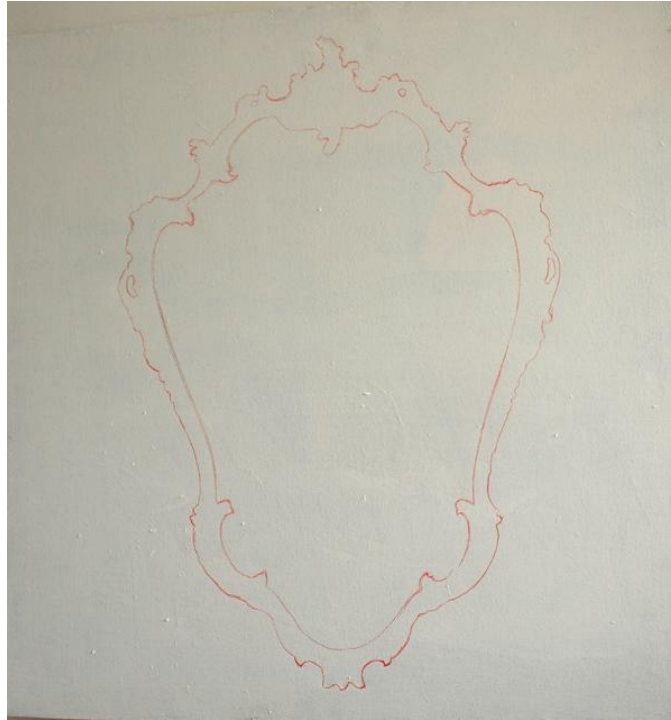
Resim 47: 'yalan', 2009

Yazının, sanat eserinde kavramsal bir rol oynaması 20. yüzyıla denk gelmektedir. Yazı, Ortaçağ'dan beri pek çok eserde yer alsa da ön plana çıkmamış, sadece plastik bir öge olarak çalışmalarda yer almıştır. Fütürizmle beraber yazının bir kavram olarak ortaya çıkışı başlamış, bu süreç Dada hareketiyle birlikte belirginleşmiştir. Kavramsal sanatçılar ise yazıyı, söylemek istedikleri şeyin en iyi biçimsel karşılığı olarak kullanmışlardır. Örneğin, Joseph Kosuth, On Kawara gibi sanatçılar işlerinde yazıyı, renk ya da form gibi bir ana unsur, bir plastik öge olarak kullanmışlardır.

Louise Bourgeois, Frida Kahlo gibi daha önceki bölümlerde çalışmalarını incelediğimiz sanatçılarda yazı, sadece plastik ya da sadece kavramsal bir öge olarak yer almamış, anlatılmak istenen şeyi, oluşturulmak istenen imgeyi ortaya çıkarmak, ona vurgu yapmak için kullanılmıştır. Resim45, 46, 47'deki 'Sen Yokken', 'Sır', 'Yalan' adlı çalışmalarda benzer bir tavır söz konusudur. Bu defa aynaya yansıyan, söylemek istediklerimiz, aklımızdan geçenler

olmuştur. Aynanın nesnelere tersten göstermesiyle bağlantılı olarak yazılar tersten görüntüleriyle karşımıza çıkmıştır.

Sırasıyla beyaz, kırmızı ve siyah zemin üzerinde yazıların yer aldığı bu çalışmada söylenen sözler, renklerin yazıyı gösterme oranlarıyla paralel olarak 'özel'lik kazanmaya başlamıştır. 'Sen yokken'de, yazının tersten de olsa okunması beklenir. 'Sır'da, yüzeydeki yazıları okumak biraz güçleşmiş, ayna, 'sır'a alan açan bir dünya olarak karşımıza çıkmıştır. Yansıyan, gerçek / somut görüntü yerini başka bir gerçekliğin yansıyan görüntüsüne bırakmış, somut-nesnel olanın yansımından, öznel olanın yansımına geçilmiştir. 'Yalan'da ise, yansıyan sadece siyah bir yüzey olmuştur. Ayna olarak siyah yüzey burada, beyaz ve kırmızıdan sonra, gittikçe yazılanları, 'yalan'ı içine alan, saklayan bir alan olarak tanımlanmıştır. Burada, kavram ve nesne arasında metaforik bir anlatım amaçlanmıştır. Siyah yüzey tıpkı bir karadelik gibi, yansıyanı gizleyen bir şeye dönüşmüştür.



Resim 48: 'ayna', 2009

Resim 48'deki çalışmada gösterilmek istenen, aynanın 'basit' bir imgesi olmuştur. Karşısındaki görüntüyü yansıtan bir nesne olarak ayna, tuval üzerinde, sadece bir silüet şeklinde, basit bir izdüşüm olarak yer almıştır ve bu izdüşümle ayna, silüeti gösteren olmak yerine yutan, gizleyen konumuna geçmiştir.

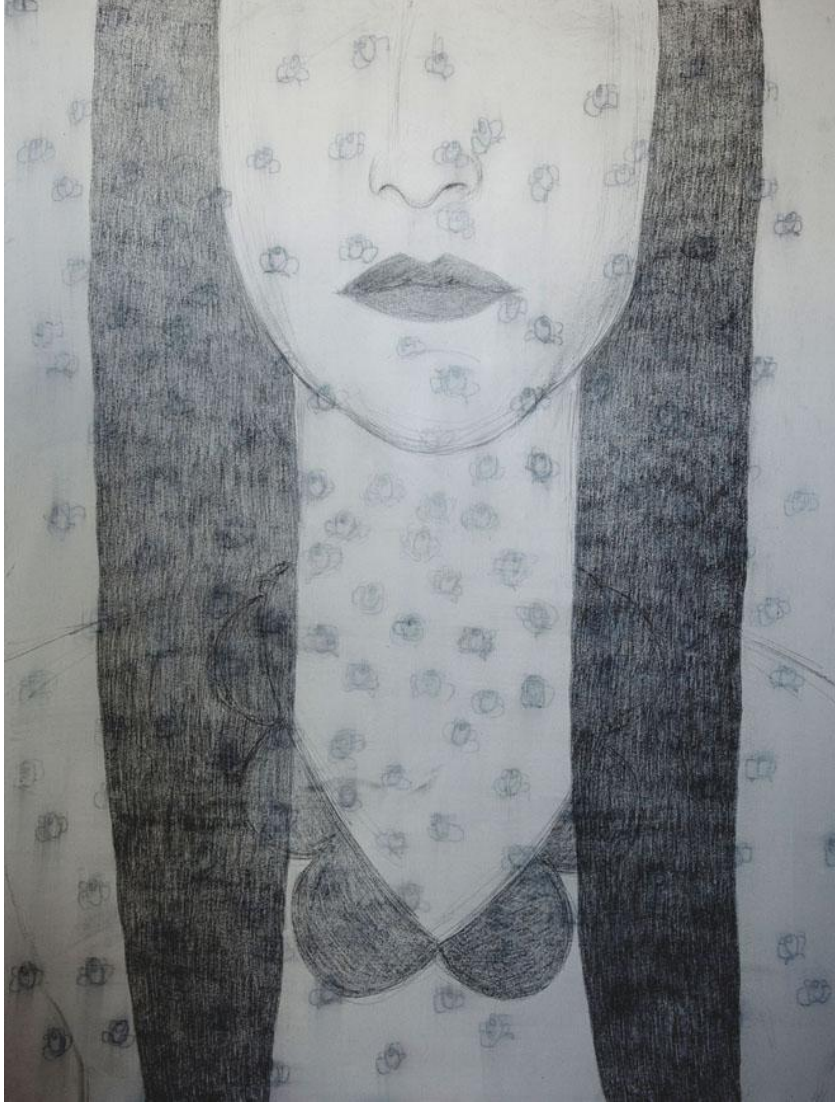


Resim 49: 'hâlâ', 2009

Somut bir nesne olarak ayna, şu anda olanı, zamansal olarak o anda varolanı bize gösterir. Gerçek, yansıyan şey ne ise o anda aynanın yüzeyine düşer ve nesnenin gerçekliği somut olarak karşımıza çıkar.

Resim 49'daki 'hâlâ'da, aynanın iki boyutluluğuna daha da vurgu yapmak için herhangi bir koyuluk - açıklık tonlamalarına girmeden, karakalemle yapılmıştır. Aynanın imgesi, geçmişe ait görüntünün varsayılan imgesiyle, çocukluk imgesiyle yan yana gelmiştir.

Çalışmalardaki ayna biçim olarak, özellikle antika bir nesne, eskiye ait bir aynanın imgesi olarak tasvir edilmiştir. Bu 'arketipsel' bir yansıma ile zamana vurgu yapmak ve içinde melankoliyi barındıran bir görüntü yaratmak içindir. Aynanın içinde kendini tasvir etme aynı zamanda, o zaman ve görüntünün içinde sıkışıp kalma duygusunu yansıtmaktadır.



Resim 50: 'otoportre' serisinden, 100x130 cm, 2010

Kişinin kendi yaşam öyküsünü anlattığı eser olan otobiyografileri okumak, insanın kendi deneyimlerine, yaşayanın şahitliğinde bir yaşam deneyimi daha katmak demektir. Otobiyografide kişi, kendi yaşamını kendisi anlattığından, olayları kendi bakış açısıyla, kendi öznel algısı ve dışavurumu ile ifade eder, bu nedenle otobiyografiler en öznel anlatım biçimlerindedir. İlk anlamında yazıya / edebiyata dair olanı işaret eden 'otobiyografi'nin, Resim 50 ve Resim 51'deki 'otoportre' ve 'diyalog' adlı çalışmalarda plastik alana taşınması amaçlanmıştır. Resim 50'deki çalışmada, öznelliğin tanımlayıcısı olan 'otoportre/ yüz' imgesi, 'saç', 'dudak' ve 'yaka'ya vurgu yapılacak şekilde kadrajlanmış, bu vurguyu arttırmak için çalışma özellikle birebir ölçeğinden büyük boyutta ele alınmıştır.



Resim 51: 'diyalog', 2010

'İnsan yaşamının en önemli anları, bireyin bir özne olarak kendisinin bilincine vardığı kişisel anlardır. Bu kişisel ve öznel öğeler, yalnızca nesnel öğeleri, tüm insanlarda ortak olan nitelikleri dikkate alan rasyonel düşünce tarafından açıklanamaz. Oysa her insanın, her kişinin biricik varoluşunu meydana getiren bu özneliktir. Tanınmaya ve açıklanmaya muhtaç olan budur'.

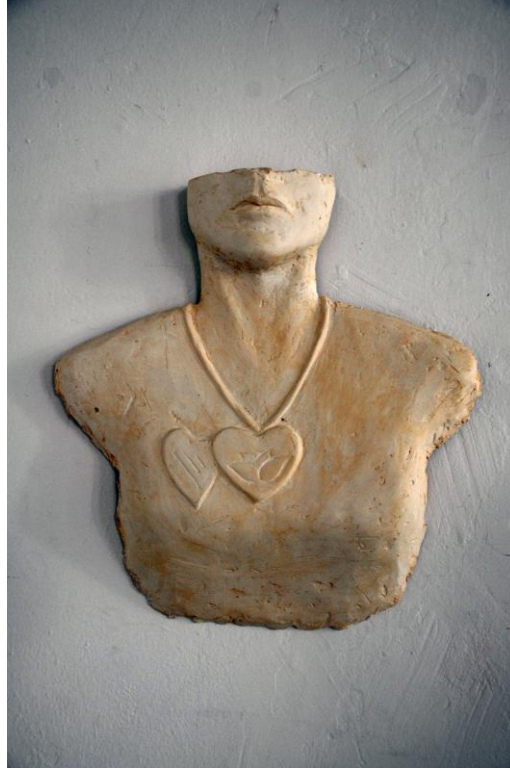
Kierkegaard

Resim 51'deki 'diyalog' adlı çalışmada, kompozisyonun sessiz dramatikliğini vurgulamak için, sürreal bir ortam yaratılmıştır (masada duran kocaman gül, sandalyenin ve masanın iki boyutlu yansımaları vb). Aynı zamanda işi yapan kişi olarak çalışmadaki özne, masanın üzerinde duran gül ile sessiz bir 'diyalog' içindedir. Buradaki, hem sürreel hem gerçekçi olan ifadeyi vurgulamak için ise çalışma birebir ölçülerde tasvir edilmiştir.



Resim 52: 'teselli', 2010

Resim 52'deki 'teselli'de, yakaya asılan kalpli kolye, beklenen, özlenen, sevilen kişiye işaret etmektedir. Çalışmada, ayna imgesinin içinde sadece boyun ve göğüs bölgesi betimlenmiş, fakat tasvir edilen 'yüz' belirtilmemiştir; asıl vurgulanmak istenen, kolyenin bize gösterdiği şeydir. İçinde fotoğraf yerine 'gül'ün saklandığı, sevgiliye göndermesi olan bu kolye, Resim 53'teki çalışmada yüzeyden çıkarak heykel alanına taşınmıştır. Gül burada sevgili imgesinin yerine geçmiş, aynı zamanda, gerçek aşk özleminin sembolü olmuştur.

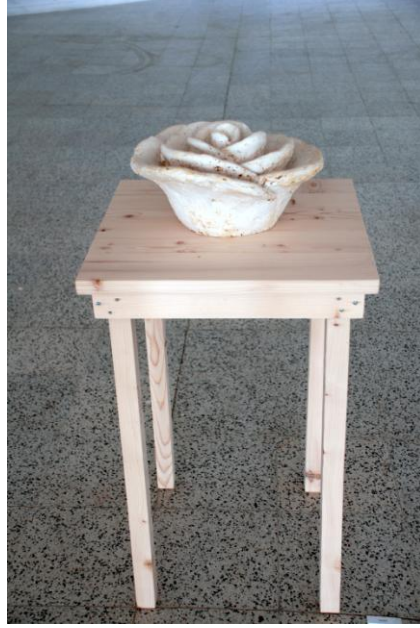


Resim 53: 'teselli', 2010



Resim 54: 'teselli' ayrıntı, 2010

Resim 55'deki 'kalbimin orta yeri' adlı çalışmada gül, birebir ölçeğinden büyük olarak tasvir edilmiş, bir anlamda gerçeküstü alana taşınmak istenmiştir. Bir masanın üzerinde, kendisinden başka birşeyin konulmasına yer kalmayacak şekilde yerleştirilen gül burada, kalbin orta yerine oturan bir ağırlık, bir kasvet duygusu yaratmaktadır. Resim 51'deki çalışmada masaüstünde duran ve masada oturan özneye sessiz bir diyaloga giren gül burada üç boyut kazanmış ve bu kez tek başına bir diyaloga girmiştir. Gül özellikle birebir ölçekte tasvir edilmemiş, estetik güzelliğinden çok gülün 'arketipsel' biçimiyle vurgulanmaya çalışılmıştır. Heykele ait tipik bir malzeme olan alçıyla tasvir edilen bu büyük ve yalnız 'gül', bir anlamda masalsı bir imge olarak karşımızda durmaktadır.



Resim 55: 'kalbimin orta yeri', 2010



Resim 56: 'kalbimin orta yeri', ayrıntı, 2010

Romantizme ait temaların işlendiği, kişisel hikâyelerin sembolik nesnelere anlatılmaya çalışıldığı bu çalışmalarda, geçmiş özlemi ve melankoli çağrışımı göze çarpar. Bunu gerçekleştirirken, günümüz sanatının yoğun olarak kullandığı dilleri yerine (video ve diğer medya olanakları) resmin ve heykelin klasik malzemeleri ve dili seçilmiştir.

SONUÇ

‘Yaratıcı Süreçte İmge Oluşturma ve Kişisel Masallar’ adlı bu çalışma, kendini gerçekleştirme süreçleri ile bunun plastik olana dönüşümünü incelemektedir. Bahsedilen süreçler, yani malzeme, işler ve süreçle beraber yaşanan dönüşüm, içinde yaşanan dünyayı kavrama, yorumlama, anlamlandırma çabaları ve süreçlerini içermektedir.

Birinci bölümde, modernizm süreciyle beraber, özne-nesne ilişkisi ve temsil konularında yaşanan dönüşümler ile anlam ve onun simgesel öğeleri incelenmiştir. Kişisel anlam yaratımı, bu yaratımda etkin olan süreçler ile anlamlandırma sürecinin alegorik, sembolik, ve mecazi anlatımları irdelenmiş, bu süreçte karşımıza çıkan yeni anlatım yöntemleri açıklanmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde, kendini gerçekleştirme sürecinde karşımıza çıkan benlik, bellek kavramları ile yaşantı kavramı ve bunun yansımaları işlenmiştir. Benliği oluşturan süreçler, bellek katmanları, bireysel ve toplumsal bilinçaltı ve kimlik oluşumlarının incelendiği bu bölümde yaratıcı öznenin nesne ile olan ilişkisi ve imgenin oluşumu incelenmiştir. Kültürel olarak belirlenmiş cinsiyet rollerinin sanattaki yansımaları, bunun feminist bakış açısıyla çalışan sanatçılar ve düşünürler tarafından sorgulamaları araştırılmış, ‘kadınlık’a dair izlekler, sanatçıların kişisel yaşantılarından süzdükleriyle ortaya koyduğu eserleri ve bunların sembolik düzeni yine bu bölüm içerisinde incelenmiştir.

Üçüncü bölümde, kişisel olanla karışarak oluşan masallara değinilmiştir. Semboller, sembolik nesnelere, sembollere dayalı anlatım biçimleri ile mit ve sembol ilişkisi tartışılmıştır. Otobiyografi, otoportre kavramlarının sanattaki yansımaları, ‘ben’in plastik sanatlardaki tasviri çalışmanın bu bölümünde ayrıntılı olarak işlenmiştir. Ayrıca bu bölümde, ilk üç bölümde incelenen kavramlar plastik bir deneyim üzerinden örneklenmiştir.

‘Yaratıcı Süreçte İmge Oluşturma ve Kişisel Masallar’ adlı bu çalışma oluşum sürecinde atölye sürecine ve yapılan çalışmalara önemli bir katkı sağlamıştır. Malzeme açısından ve kavramsal olarak evrilerek farklı bir yere taşınmış, yeni nesnelere ve yeni anlatım biçimlerinin

sürece dahil olmasına yardımcı olmuştur. Keşfedilen yeni sanatçıların koridorlarında gezinmek, onların dünyalarına, köşe ve bucaklarına dikkatle bakma fırsatı teorik ve pratik anlamda süreci beslemiştir. Aynı zamanda daha önce net bir şekilde planlanmayan yeni kavramların ve düşünme şeklinin oluşmasına sebep olmuştur. Özellikle son bölümde ele alınan semboller ve onlara dayalı oluşturulan anlatım biçimleri, uygulama süreci için önemli bir zemin oluşmasını sağlamıştır.

Öte yandan, kavramların çok kişisel noktalara dayanması beraberinde bazı sıkıntıları da doğurmuştur. Burada işlenen ve çalışmaya adını veren 'kişisel masallar' kavramı, mitolojide olduğu gibi ortak, bilinen bir masalı tanımlamadığı için zaman zaman kavrama dökme ve referans vermede sıkıntılar yaşanmıştır. Ayrıca, düşünce dile getirildiğinde mutlaka anlamından birşeyler kaybetmektedir.

Sonuç olarak, çalışma kapsamında işlenen kavramlar ve ifade şekilleri, uygulama sürecinde zihinsel ve biçimsel olarak yeni patikalar açmıştır ve bu patikalar, bundan sonraki süreçte gerçekleştirilecek olan çalışmalar için bir izlek olacaktır.

KAYNAKÇA

AKARSU, Bedia. *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılâp Yayınları, 1998.

AND, Metin. *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

ANTMEN, Ahu. *Sanat/ Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

ANTMEN, Ahu. *Hale Tenger.İçerdeki Yabancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

ARAT, Necla. *Ernst Cassirer ve S.K. Langer'da Sembolik Form Olarak Sanat*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1977.

BACHELARD, Gaston. *Anın Sezgisi'nden Seçmeler (Çev. Alp Tümertekin)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Cogito, sayı 11, 1997

BATUR, Enis. *Başkalaşım I-X*, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2000

BAUDELAIRE, Charles. *Modern Hayatın Ressamı (Çev. Ali Berktaş)*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik (Çev. Oğuz Adanır)*. Ankara: Doğu-Batı Dergisi, Sayı: 19 Mayıs-Haziran-Temmuz, 2002.

BEAUVOIR, Simone de. *Kadın. Bağımsızlığa Doğru (Çev. Bertan Onaran)*. İstanbul: Payel Yayınevi, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Pasajlar (Çev. Ahmet Cemal)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

BERGER, John. *Görme Biçimleri (Çev. Yurdanur Salman)*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

BERGSON, Henri. *Zaman ve Özgür İstenç* (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Cogito, sayı 11, 1997.

BERMAN, Marshall. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (Çev. Ümit Altuğ- Bülent Peker). İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

BERNADAC, Marie Laure. *Louis Bourgeois*. Paris : Edition du Centre Pompidou, 2008.

BROUDE, Norma – GARRARD Mary D. *The Power of Feminist Art*. New York: Harry N. Abrams Publishers, 1994.

BROWER, Reuben Arthur. *İmgelemden Eğretilmeye* (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Kitaplık, sayı 74, 2004.

BUDAK, Selçuk. *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2000.

CANSEVER, Edip. *Sonrası Kalır II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

CANSEVER, Edip. *Yerçekimli Karanfil*. İstanbul: Adam Yayınları, 2001.

CEVİZCİ, Ahmet. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma, 2000.

CHODOROW, Nancy J. *Duyguların Gücü* (Çev. Jale Özata Dirlikyapan). İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

ÇETİNDAG, Yusuf. *Ayna Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2009.

DANTO, Arthur C. *Cindy Sherman, History Portraits*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1991.

DASTARLI, Elif. *Gerçeği Neşeli Bir Kayıtsızlıkla Eleştirmenin Dili: İroni*. İstanbul: Rh+ Plastik Sanatlar Dergisi, sayı 41, 2007.

DENKEL, Arda. *Anlam ve Nedensellik*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Göstergebilim ve Gramatoloji (Çev. Tülin Akşin)*. İstanbul: Afa Yayınları, 1994.

ENÇ, Mithat. *Ruhbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1984.

ERZEN, Jale Nejdet. *Modernizm Sonrası Sanat, İpşiroğlu'ya Saygı: Çağdaş Düşünce*". İstanbul: Ada Yayınları, 1987.

FLECKNER , Uwe. *Bellek ve Sonsuz (Çev. Işık Ergüden, Roza Hakmen, Ogün Duman İnci Uysal, Ayşe Orhun Gültekin)*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2005.

FORDHAM, Frieda. *Jung Psikolojisinin Ana Hatları (Çev. Aslan Yalçın)*. İstanbul: Say Yayınları, 2008.

FRIEDMAN, Norman. *İmge (Çev. Kemal Atakay)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Kitaplık, sayı 74, 2004.

GALLERY Serpentine. *Louis Bourgeois, Oeuvres Réentes*. Bordeaux: Musée d'art Contemporain de Bordeaux, 1998.

GARDNER, Paul. *Louise Bourgeois*. New York: Universe Publishing, 1994.

GOODY, Jack. *Çiçeklerin Kültürü (Çev. Mehmet Beşikçi)*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetik (Çev. Taylan Altuğ - Hakkı Hünler)*. İstanbul: Payel Yayınevi, 1994.

HEIDEGGER, Martin. *Sanat Eserinin Kökeni (Çev. Fatih Tepebaşılı)*. İstanbul: Babil Yayınları, 2003.

HEINRICH, Barbara. *Gülsün Karamustafa, Güllerim Tahayyüllerim / My Roses My Reveries, (Çev. Barış Tut)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

JUNG, Carl Gustav. *Dört Arketip* (Çev. Zehra Aksu Yilmazer). İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

JUNG, Carl Gustav. *İnsan ve Sembolleri* (Çev. Ali Nahit Babaoğlu). İstanbul: Okuyan Us Yayınevi, 2009.

KARAMUSTAFA, Gülsün- ŞENGEL, Deniz. *Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji*. İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4, 1992.

KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Köln: Taschen, 2002.

KOTIK, Charlotta - SULTAN, Terrie – LEIGH, Christian. *Louise Borgeois, The Locus of Memory*. New York: The Brooklyn Museum, 1994.

KULKA, Tomas. *Kitsch and Art*. Pennsylvania: The Pennsylvanis State University Press, 2002.

KUSPIT, Donald. *Sanatın Sonu* (Çev. Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *Cindy Sherman*. New York: Rizzoli International Publications, 1993.

KRISTEVA, Julia. *Desire in Language, A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.

LENOIR, Béatrice. *Sanat Yapıtı* (Çev. Aykut Derman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

LOWE, Sarah M. *The Diary of Frida Kahlo, An Intimate Self-Portrait*. London: Bloomsbury Publishing, 1995.

LANGMUIR, Erika. *Allegory*. London: Yale University Press, 1997.

LUPTON, Deborah. *Duygusal Yaşantı* (Çev. Mustafa Cemal). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002.

MADRA, Beral. *Sanat Kendini Kurtarabilir mi? 1997 ve Sonrası İçin Çağdaş Sanata İlişkin Düşünceler*. İstanbul: Arredamento Mimarlık, sayı 90, 1997.

MAY, Rollo. *Yaratma Cesareti*, (Çev. Alper Oysal). İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

MEGILL, Allan. *Aşırılığın Peygamberleri* (Çev. Tuncay Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.

METZ, Christian. *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* (Çev. Oğuz Adanır). İzmir: Tümer Reklamevi, 1986.

MURRAY, Chris. *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar* (Çev. Suğra Öncü). İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009.

ÖZCAN, Müttalip. *İnsan Felsefesi: İnsanın Neliği Üstüne Bir Soruşturma*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2006.

PLATH, Sylvia. *Sırça Fanus* (Çev. Handan Saraç). İstanbul: Can Yayınları, 2008.

PONTY, Maurice Merleau. *Algılanan Dünya* (Çev. Ömer Aygün). İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

RANDALL, William L. *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler, Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme* (Çev. Şen Süer Kaya). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.

RUSH Michael, DANNAT Adrian. *The Smiths*. New York: Palm Beach Institute of Contemporary Art, 2002.

RUSSELL, Bertrand. *Batı Felsefesi Tarihi* (Çev. Muharrem Sencer). İstanbul: Say Yayınları, 1997.

SALMAN, Yurdanur. *İmge: Zor Yakalanır Bir Görselleştirme*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Kitaplık, sayı 74, 2004.

SARTRE, Jean- Paul. *Bulantı (Çev. Selahattin Hilav)*. İstanbul: Can Yayınları, 1981.

TİMUÇİN, Afşar. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Poetikaya Giriş (Çev. Kaya Şahin)*. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

TOURAINÉ, Alain. *Modernliğin Eleştirisi (Çev. Hülya Tufan)*. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2002.

WRIGHT, Elizabeth. *Lacan ve Postfeminizm (Çev. Ebru Kılıç)*. İstanbul: Everest Yayınları, 2002.

YOURCENAR, Marguerite. *Ateşler (Çev. Sösi Dolanoğlu)*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.

<http://tdkterim.gov.tr/bts/>

<http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0roni>

http://siir.gen.tr/siir/c/charles_baudelaire/sonuc.html

www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html

http://www.lilithkolektifi.com/makale_detay.asp?haber_id=1848

<http://tmcq.co.uk/articles/sophie-calle/>

<http://www.erguvanim.net/blog/miniyatur-sanati/>

<http://www.sahmeran.nl/uploads/sahmerantekenfilm/sahmersanHikayesi.pdf>

<http://www.ifod.org/ifod/e-dergi/makaleler/gostergebilimsel-cozumleme.html>

www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html

<http://www.fotografya.gen.tr/issue-5/birsel.html>

<http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1172>

http://siir.gen.tr/siir/g/gulten_akin/kestim_kara_saclarimi.html

http://www.moma.org/interactives/projects/1999/conversations/trans_kwalker.html

<http://www.inter-disciplinary.net/ptb/mso/dd/dd3/Hagenmaier%20paper.pdf>

<http://www.ansiklopedix.com/marcel-duchamp-3594/>

