



T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

KİŞİSEL MİTOLOJİ BAĞLAMINDA SANATTA ÖZHENİN DÖNÜŞÜMÜ

VE

KİMLİK OKUMALARI

Dilan DEMİRBAĞ

BURSA 2022



T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

KİŞİSEL MİTOLOJİ BAĞLAMINDA SANATTA ÖZHENİN DÖNÜŞÜMÜ

VE

KİMLİK OKUMALARI

Yüksek Lisans Tezi

Dilan DEMİRBAĞ

Danışman: Doç. Meryem UZUNOĞLU

BURSA 2022

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Dilan DEMİRBAĞ
Üniversite :Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitüsü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim/Anasanat Dalı: Resim Anasanat Dalı
Bilim/Sanat Dalı : Resim
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı : viii + 89
Mezuniyet Tarihi : 04/03/2022
Tez Danışmanı : Doç. Meryem UZUNOĞLU

TÜRKÇE TEZ BAŞLIĞI

Kişisel Mitoloji Bağlamında Sanatta Öznenin Dönüşümü ve Kimlik Okumaları

Bu tez çalışmasının amacı öz yaşam öykülerinden yola çıkarak kişisel mitler yaratan sanatçıların eserlerini psikoloji, sosyoloji, felsefe ve sanatın kavramlarıyla irdeleyerek sanatsal imge üretme yöntemlerini ortaya koymaktır.

Her sanat yapıtı benliğin bir yansımasıdır. Konusu ne olursa olsun sanatçının özünden bir şeyler barındırır. Öznesinin kaygılarını, korkularını, umutlarını, yaşamı nasıl kucakladığını ya da kendini nasıl algıladığını sezinleriz yapıt karşısında. Doğası gereği sanat yapıtı bir ‘dil’dir ve sanatçıdan bağımsız olarak işler. Yapıt karşılaştığı her bir izleyicinin zihinsel dünyasına temas ederek benliğe bir yansıtma önerir. Dolayısıyla sanat yapıtı öznesinden bağımsız olarak sonsuz anlam üretme potansiyeline sahiptir. Böyle bir yaklaşım sanat yapıtlarını birer mit olarak ele alma imkanı tanımaktadır.

Harald Szeemann'ın literatüre kazandırdığı 'kişisel mitolojiler' kavramı, bireysel kimliklerin deşifre edildiği sanatsal çalışmalara kuramsal bir çerçeve oluşturmaktadır. Bu tez kapsamında öz-hikayelerin şekillenmesinde önemli rol oynayan ben-özne, birey-bireysellik ve kimlik kavramları irdelenmiş, sanatçının öz hikayesinin -görece- dolaysız görünümünü sunan oto-portreler bu kavramlar üzerinden analiz edilmiş ve kendi kişisel dünyalarından yola çıkan ya da meselesi 'kendisi' olan sanatçıların mit üretme ya da mitleşme süreçleri araştırılmıştır.

Anahtar Sözcükler: mit, bireysel mitoloji, özne, benlik, kimlik, oto-portre.

ABSTRACT

Name and Surname	: Dilan DEMİRBAĞ
University	: Bursa Uludag University
Institution	: Social Science Institution
Field	: Painting
Branch	:Painting
Degree Awarded	: Master in Art
Page Number	: viii + 89
Degree Date	: 04/03/2022
Supervisor	: Assoc. Prof. Meryem Uzunoglu

İNGİLİZCE TEZ BAŞLIĞI

Transformation of Subject and Identity Readings in Art in the Context of Personal Mythology

The aim of this thesis is to reveal the methods of generating artistic image by examining the works of artists who create personal myths based on their own life stories with the concepts of psychology, sociology, philosophy and art.

Every work of art is a reflection of the self. Whatever the subject, it contains something from the essence of the artist. We sense the artist's anxieties, fears, hopes, how he embraces life or how he perceives himself in front of the work. By its very nature, the work of art is a 'language' and operates independently of the artist. The artwork offers a reflection to the self by touching the mental world of each viewer it encounters. Therefore, the artwork has the potential to

produce endless meaning independently of its subject. Such an approach allows to consider works of art as myths.

The concept of 'personal mythologies', which Harald Szeemann brought to the literature, constitutes a theoretical framework for artistic works in which individual identities are deciphered. Within the scope of this thesis, the concepts of self-subject, individual-individuality and identity, which play an important role in the formation of self-story, are examined; Self-portraits presenting the -relatively-direct view of the artist's self-story were analyzed through these concepts; and the myth-making or mythification processes of artists who set out from their own personal worlds or whose issue is "themselves" have been investigated.

Key Words: myth, individual mythology, subject, selfness, identity, self-portrait.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
TEZ ONAY SAYFASI.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİM LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNDEN POSTMODERNE DEĞİŞEN BENLİK VE ÖZNE KAVRAMLARI

1. KARTEZYEN ÖZNE VE BENLİK.....	5
1.1. Modern Öznenin Eleştirisi.....	9
1.1.1. Lacan'ın Psikanalitik Yaklaşımında Öznenin Oluşumu.....	14
1.1.2. İktidarın Kurduğu Özne.....	17
1.1.3. Kültür Endüstrisi ve Nesneleşen Özne.....	20

İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM VE KİMLİK

2.1. Kimlik Tartışmaları.....	24
2.2. Postmodernizm ve Çoğulculuk.....	27

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÖZNEL YARATICILIĞIN ÇAĞDAŞ YORUMU: BİREYSEL MİTOLOJİLER

3.1. Mit, Mitoloji, Mitolog Kavramları ve Göstergibilim.....	33
3.2. Çağdaş Sanatta Mitleşen Sanatçı mı? Yapıt mı?.....	36
3.3. Benliğin Araştırılması ve Kimliğin Sunumu Olarak Oto-Portre.....	38
3.4. Oto-Portrede Farklı Yaklaşımlar: Benliğin Temsili Olarak Nesne.....	65
SONUÇ.....	75
ESER METNİ.....	77
KAYNAKÇA.....	84
ÖZGEÇMİŞ.....	88

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Rembrandt Harmensz van Rijn, "Self-portrait as the Laughing Philosopher", 1669, t.ü.y.b., 82.5x65cm, Carstanjen Koleksiyonu.	39
Resim 2: Albrecht Dürer, "Self-portrait", 1498, ahşap üzerine yağlıboya, 52x41cm, Prado Müzesi, Madrid.	41
Resim 3:Albrecht Dürer, "Self-Portrait", 1500, ahşap üzerine yağlı boya, 67.1x 48.9 cm, Alte Pinakothek Koleksiyonu, Almanya.	42
Resim 4:Laura Knight, "Laura Knight with model, Ella Louise Naper ('Self Portrait')", 1913, t.ü.y.b., 60x50cm, National Portrait Gallery, Londra.	43
Resim 5:Van Gogh, "Self-Portrait", 1889, t.ü.y.b., 25.59x21.25cm, Musée d'Orsay, Paris.	45
Resim 6:Oscar Kokoschka, "Yozlaşmış Sanatçı'nın Otoportresi", 1937, 110x85cm, t.ü.y.b., Scottish National Gallery of Modern Art, İngiltere.	46
Resim 7:Egon Schile, "Yüzünü buruşturan çıplak otoportre", 1910, kağıt üzerine karışık teknik, 55.8x36.7 cm, Albertina Galeri, Viyana.	47
Resim 8:Ernst Ludwig Kichner, "Asker Olarak Oto-portre", 1915, t.ü.y.b., 69.2x60.7 cm, Allen Memorial Art Museum, Ohio.	48
Resim 9:Ernst Ludwig Kichner, "Ressam ile Modeli", 1910, t.ü.y.b., 149.9 x 100.3 cm, Kunsthalle Hamburg, Almanya.	49
Resim 10:Frida Kahlo, "Kırık Sütun", 1944, 39.8x30.6 cm, ahşap üzerine yağlıboya, Museo Dolores Olmedo, Meksika.	50
Resim 11:Frida Kahlo, "Kısa Saçlı Otoportre", 1940, 40x27.9cm, t.ü.y.b., Diego Rivera Frida Kahlo Müzesi, Meksika.	50
Resim 12: Michel Journiac, "Frued'a Saygı", 1972-84, kâğıt üzerine mürekkeple serigrafı baskı, 21 x 29,7 cm, Galerie Christophe Gaillard, Paris.	52
Resim 13:Gillian Wearing, "17 Yaşında Oto-portre", 2003, fotoğraf, 104.1x81.3 cm, MoMa, New York.	54
Resim 14:Gillian Wearing, "Dayım Bryan Olarak Oto-portrem", 2003, fotoğraf, 124 x 82.5 cm, Guggenheim Müzesi, Bilbao.	54
Resim 15:Cindy Sherman, "İsimsiz Film Kareleri # 3", 1977, jelatine gümüş baskı, 18x24 cm, MoMa, New York.	56
Resim 16:Cindy Sherman, "İsimsiz Film Kareleri # 62", 1977, jelatine gümüş baskı, 15.9x23.6 cm, MoMa, New York.	56
Resim 17:Jenny Saville, Anne ve Çocuk I, 2008, tuval üzerine yağlı boya ve kömür, 1518 x 1215 mm, Özel koleksiyon, New York.	58
Resim 18:Canan, Kybele, 2000, fotoğraf, 45x60 cm. (kaynak: www.cananxcanan.com)	61
Resim 19:Canan, Çeşme, 2000, video. (kaynak: www.cananxcanan.com)	62
Resim 20: Joseph Beuys,Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır?, 1965, Düsseldorf.	64
Resim 21:Vincent Van Gogh, "Bir Çift Ayakkabı", 1888, t.ü.y.b., 45.7 x 55.2 cm., Metropolitan Müzesi, New York.	66
Resim 22:Vincent Van Gogh, "Bedroom in Arles", 1888, t.ü.y.b., 72.4 cm x 91.3 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.	67
Resim 23: Tracey Emin, "My Bedroom", 1988, enstelasyon (çeşitli kişisel yaşam nesnelere), Tate Müzesi, İngiltere.	68

Resim 24:Abraham Cruzvillegas, 2008, Kör Otoportre Serisi / AC: Blind Self Portrait: Glasgow-Cove Park.	70
Resim 25:Abraham Cruzvillegas, 2011, Kör Otoportre Serisi / Blind Self Portrait as a Post-Thatcherite Deaf Lemon Head.	71
Resim 26:Anselm Kiefer, " Kutsal Dörtlü"- "Quaternity", 1973. Çuval bezi üzerine yağlı boya ve füzen, 300x435cm, (Thompson, 2014, s. 368).	73
Resim 27:Anselm Kiefers, "İnanç, Umut ve Aşk", 1984-86. Karışık teknik	74
Resim 28:Dilan Demirbağ, "Kendimle son akşam yemeği",2020, tuval üzeri yağlı boya, 100x126cm.	78
Resim 29:Dilan Demirbağ, "Çocuk Lilith", 2019, t.ü.y.b., 40 x50 cm.....	79
Resim 30:Dilan Demirbağ, "Çocuk Lilith", 2019, kâğıt üzeri karışık teknik, 40x50cm.	79
Resim 31:Dilan Demirbağ, "Oto-portre I", 2019, t.ü.y.b., 40x40cm.	80
Resim 32:Dilan Demirbağ, "Oto-portre II", 2020, t.ü.y.b., 25x25 cm.....	80
Resim 33: Dilan Demirbağ, " Kişisel yaşam nesnesi I", 2020, t.ü.y.b., 25x57cm.	81
Resim 34: Dilan Demirbağ,"Kişisel Yaşam Nesnesi II", 2020, t.ü.y.b., 25 x57 cm.....	82
Resim 35: Dilan Demirbağ, "Kişisel Yaşam Nesnesi III", 2020, t.ü.y.b., 25x57 cm.....	82
Resim 36: Dilan Demirbağ, " Evim Neresi?", 2021, t.ü.y.b., 100 x130 cm.	83
Resim 37:Dilan Demirbağ, "İsimsiz", 2021, kâğıt üzeri füzen, 30x 35 cm.	83
Resim 38: Dilan Demirbağ," İsimsiz", 2021, kâğıt üzeri füzen, 30x35cm.	83

GİRİŞ

Rönesansın insanı merkeze koyan düşünce sistemi, evrensel değerlerden çok bireyin eşsizliğini öne çıkarmıştır. Bu düşünce ilerleyen zamanlarda modernist bakışın da temellerini oluşturmuştur. Sanatçının bir kişilik olarak varlık sorunu kişisel yaşamından izler barındırmaktadır. Bu sebeple sanat yapıtının salt biçimsel ve teknik özelliklerinden yola çıkılarak bir okuma yapmak yerine yapıt üzerinden sanatçının benliği ile ilgili çözümlere gidilmesi gerektiği düşünülmektedir. Çünkü sanatçının benliğini biçimlendiren verilere ulaştıran psikolojik, sosyolojik, felsefi ve tarihsel çıkarımlarda bulunulmasını sağlayan eserler, bireysel mitler olarak da yorumlanabilir. Böyle bir bakış açısıyla sanat yapıtlarına yönelmek bu tez kapsamında bize geniş bir okuma imkânı sunmuştur.

Varoluşsal sorgulamaların bir yansıması olarak sanatsal düzlemde kendi ‘ben’ini temsil etmek, mitsel anlatılar oluşturmak anlamına gelmektedir. Çünkü mitler hikayelerimizi dış dünyaya ya da kendimize anlatırken kullandığımız anlatı modelleridir. Campbell, “*mitler, insanların iç hayatlarını kodlama ve organize etme yoludur*” der (Campbell, 1994, s. 76). Sanatçı da eserini oluştururken aslında bir anlatı yolu seçer. Bu anlatı yolunu öz hikayesi üzerinden yapılandıran sanatçılar olduğu gibi kurgu karakterler üzerinden hikayeler anlatan çağdaş sanatçılar da bulunmaktadır. Bu karakterler bazen yapıtın içinde kurulur bazen de yapıtın dışında kurgulanır. Kimi zaman da bazı sanatçıların kendi benini ya da öz hikayesini nesnelere aracılığı ile temsil ettiklerini görürüz.

Bu araştırma kapsamında kişisel mitolojilerin sanatsal bir tavır olarak şekillenmesinde önemli rol oynayan ben-özne, birey-bireysellik ve kimlik kavramları irdelenmiştir. Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde modernizmden postmodernizme kadar olan zaman aralığında değişen özne ve benlik yaklaşımları, dönemin öne çıkan isimleri ekseninde irdelenerek kimlik kavramına nasıl bir zemin oluşturduğu araştırılmıştır. Öne çıkan bulgular ile birlikte bu kavramların zamanın dinamiklerine bağlı olarak kendilerini nasıl yeniden inşa ettikleri ve disiplinlerarası bir yaklaşım modeli ile kazandıkları yeni anlamlar tartışmaya açılmıştır.

Postmodernizmle birlikte kişisel olanın önemli hale gelmesi ve büyük anlatılar çağının sonuna varılması bu araştırmanın omurgasını oluşturan bireysel mitolojiler kavramına zemin hazırlamaktadır. İkinci bölümde 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yeniden sorgulanmaya başlanan kimlik, cinsiyet, dil ve kültür gibi kavramlar postmodern çoğulculuk ekseninde irdelenmiştir.

Alman küratör Harald Szeemann'ın literatüre kazandırdığı 'kişisel mitolojiler' kavramı, bireysel kimliklerin deşifre edildiği çalışmalara kuramsal bir çerçeve oluşturmaktadır. Kendi kişisel dünyalarından yola çıkan ya da meselesi "kendisi" olan sanatçıların ürettikleri eserlere odaklanmayı hedeflediğimiz üçüncü bölümde toplumsal olanın kişisel olanla nasıl bir temas halinde geliştiği, bu temas ile birlikte beliren mefhumların sanat tarihi literatüründe ne şekilde yer aldığı ya da eksik kalan yönlerin neler olduğu tartışılmıştır.

Çalışmanın sınırlılıkları;

İnsanın hikayeler yaratmaya olan ilgisi varlığını anlama ya da anlamlandırma çabası olarak anlaşılabilceği gibi toplumsal rollerini sorgulamasıyla da ilgilidir. Benlik sorgulamalarının yansıması olarak başlayan bireysel hikayeler anlatma süreci günümüzde ötekinin suretinde konumlanarak kendi benini asimile etme veya ötekinin gözünde kendini yeniden inşa etme gibi sanatsal stratejilerle yeni bir boyut kazanmıştır. Bu araştırma kapsamında kişisel olanın arkasında yer alan toplumsal politik meseleler ve kültürel sorunların mitler aracılığıyla yapıtlarda nasıl şekillendiğine ve sıradan, öznel olan bir dünyanın mit'leşme ihtimaline oto-portre teması ile ele alınan 16 sanatçı üzerinden kronolojik değil tematik bir yöntem izlenerek incelenmiştir. Ayrıca oto-portre temasında ben'liğin sunuluşunda farklı yaklaşım modelleri ise belirlenen 4 sanatçı ve eserleri üzerinden karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Materyal ve yöntem;

Bu tez, toplanan kaynak materyalin kuramsal çerçevede bir eleştirel değerlendirmesine dayanan nitel bir analiz çalışmasıdır. Basılı kitaplar, akademik ve diğer dergi makaleleri, web siteleri ve yayınlanmamış tezler bu çalışmanın kaynağını oluşturmaktadır. Tartışmayı çeşitli yönere çekmek ve soyut bir argümandan kaçınmak amacıyla, çalışmanın örneklemini oluşturan sanat yapıtları kataloglardan, röportajlardan ve dergi makalelerinden elde edilen verilerden yararlanılarak analiz edilmiştir.

Elde edilen veriler yorumbilimsel metodoloji ile analiz edilmiştir. Hermeneutik – yorumlama metodolojisi – doğrultusunda sanatın "okunabilecek" (ancak bunlarla sınırlı

olmayan) "metinler" olabileceği ön kabulü ile tezin örneklemini oluşturan sanat yapıtları yorumlanmış ve temalarına göre kategorize edilmiştir. Yapılan analiz benliğin / kimliğin temsiline yöneliktir. Bu doğrultuda bütün hakkında genel bir anlayış kazanmak için ben-benlik, özne, kimlik, postmodernizm ve çoğulculuk, çağdaş mitoloji, kişisel mitoloji, göstergebilim vb. hakkındaki temel metinler okunmuştur. Bu şekilde, benliğin sunumu ve kimliğin temsili olarak bireysel mitolojiler hakkındaki tutumlar ve tepkilerin kalıpları ve alandaki anahtar kavramlar saptanmıştır. Kullanılan metodoloji aynı zamanda tezde (özellikle Birinci Bölümde) mantıklı bir temel olarak ben, benlik, özne, kimlik kavramlarına yönelik tarihsel, bağlamsal bir kavrayışı da savunmaktadır. Hermeneutik yaklaşımın gereği olarak sanat yapıtının yorumlanmasında sanatçının ve izleyicinin öznelliklerinin (veya "önyargılarının") ve evrenselliğin eksikliği kabul edilmektedir. Bu nedenle kendi geçmişimin -ya da habitus'umun bu tez üzerindeki etkisini kabul etmekteyim.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNDEN POSTMODERNE DEĞİŞEN BENLİK VE ÖZNE KAVRAMLARI

1. KARTEZYEN ÖZNE VE BENLİK

İnsan denen varlığın tarih sahnesine çıkmasından bu yana en önemli düşünsel etkinliği, içine düştüğü bu dünyada kendi varoluşunu anlama ve anlamlandırma çabası olsa gerek... Belki de bu çabanın bizatihi kendisi onu diğer bütün canlılardan farklılaştırıyor ve ayrıcalıklı bir yerde konumlandırıyor. Hiyerarşik bir varlık kategorizasyonunu ima eden bu tespit oldukça tartışmalı olsa da insanı insan yapan en temel unsurlardan biri yaşamın anlamını keşfetmeye yönelik sorular soruyor olması. İnsanın kendi benini merkeze alarak yaptığı bu sorgulama eyleminde bulduğu her cevap beraberinde yeni sorular getiriyor... Dolayısıyla bütün bir tarihsel süreci kapsayan bu yolculukta kişinin kendi benini algılaması, kavraması, anlamlandırması giderek daha katmanlı ve girift hale geliyor.

Tarihsel süreçten bahsetmek, ister minör anlamda bireyi merkeze alalım isterse de daha geniş anlamda bir toplumu ya da dünyanın genelini söz konusu edelim, bir değişim, dönüşüm ve ilerleme olgusunun ön kabulünü gerektirir. Toplumsal bir varlık olan insanın kendini anlamaya yönelik yolculuğu, içinde yer aldığı çevrenin dinamiklerinden bağımsız değildir. Dolayısıyla insanın kendine dair sorgulamaları çeşitli yönleriyle farklı disiplinlerin araştırma konusu olmuştur. İnsanın varoluşunu anlamlandırmaya yönelik bu çaba farklı kavramlarla ifade edilmeye çalışılmış ve zaman içerisinde bu

kavramlar yeni bağlamlarla birlikte hem yeni kavramlar türetmiş hem de katmanlı hale gelmiştir. Düşünce tarihinde bu anlamda bir literatür taraması yaptığımızda karşımıza sıkça çıkan kavram ve terimler şunlardır: “ben”, “benlik”, “birey”, “bireysellik”, “özne”, “kişi”, “kişilik” ve “kimlik”. Ancak bu kavramlar arasındaki bağlantılar ya da ayrımlar kolayca tanımlanabilir değildir. Bu araştırma kapsamında bir şemsiye kavram olarak ele alınan ‘benlik’, birçok alandan farklı dinamikler ve etken unsurlarla anlam bileşimleri içinde karşımıza çıkmaktadır. Bu kavram çoğu kaynakta başlı başına insanın varlık problemi ile ilişkili olarak ele alınmış olsa da kişi, birey, karakter ya da kişilik gibi kavramlarla iç içe geçmektedir. Öte yandan insan her şeyden önce bir ‘özne’dir. “Özne ise her zaman kendini ontolojik olarak ‘ruh’, ‘bilinç’, ‘akıl’, ‘kişi’, ve ‘töz’ gibi yapılarda açığa çıkartır.” (Çüçen, 2003, s. 137).

Bedia Akarsu *Felsefe Terimleri* sözlüğünde ‘ben’in iki yönüne vurgu yapar. Bunlardan ilki, ‘ben’in “*bilinçli bireyin kendini başkalarından ayırmasına*” işaret eder (Akarsu, 1975). Bu aynı zamanda ‘ben’in dildeki karşılığıdır. Ve burada, öteki ile arasındaki sınırların, dolayısıyla da farklılıklarının bilincinde olma haline yapılan bir vurgu vardır. Akarsu’nun işaret ettiği ikinci yön ise ‘ben’in “*bilinç edimlerinin taşıyıcısı*” olmasıdır (Akarsu, 1975, s. 27). Bu haliyle ‘ben’ Descartes’ın düşünen öznesine referans vermektedir. ‘Benlik’, felsefenin en belirsiz kavramlarından biridir. Aynı zamanda teolojik, psikolojik ve sosyolojik boyutları da bulunan bu kavram, her düşünsel çevrede farklı yönleriyle ele alınır. Genellikle ruh, zihin, özne ve bilinç gibi kavramlarla beraber anılır. Zaman zaman da bu kavramlardan biri veya birkaçı ile özdeşleştirilen ‘benlik’ kavramı, diğer kavramların sahip olduğu tüm belirsizlikleri de içinde barındırır.

Felsefe tarihinde 'benlik', "*bilginin öznesi ve bilginin nesnesi*" olarak iki yönüyle öne çıkar (Yalçın, 2003, s. 109). 'Benlik' kavramı felsefe literatürüne Descartes'la birlikte dahil olmuştur. Ünlü argümanı 'cogito, ergo sum' (düşünüyorum, o halde varım), kendimize ilişkin bilgimizin, sahip olduğumuz ilk ve en kesin bilgi olduğunu varsayar. Descartes'a göre bu "ben bilgisi diğer tüm bilgilerin ölçütüdür, bundan dolayı "*varlığından kuşku duymayacağımız tek bilgi 'ben' bilgisidir.*" (Yalçın, 2003, s. 109).

Ben bilgisinin diğerlerinin (nesnelar dünyasının) bilgisinden daha kesin ve ayrıcalıklı olmasının nedeni, kendimize ilişkin bilgimizin ancak doğrudan yetkin bir sezgi ile elde edilen *a priori* bilgi olması ile açıklanmıştır. Yalçın'ın ifadesiyle, bu bilgi doğrudan içe bakış yöntemiyle elde edilir. Burada *özne ile nesne arasına giren üçüncü bir unsur (varlık) söz konusu değildir* (Yalçın, 2003, s. 107). 'Ben' bilgisinde özne ile nesne aynı noktada yer alır. Dolayısıyla 'ben', bilginin hem öznesi hem de nesnesidir. Bu noktada Descartes'in ruh ve beden ikiliği (*düalizm*) ile açıkladığı bu teori Teolojide, tüm varoluşu ruh-madde, yaratan-yaratılanlar, öteki dünya-bu dünya gibi karşıt unsurlarla açıklayan bir bakış açısı olarak karşımıza çıkar. Arkaik inanışlarda ise, tüm oluşumları açıklamakta kullanılan yine birbirine indirgenemeyen iki karşıt unsur vardır. Genel anlamda iyilik-kötülük, dişil-erkek ya da aydınlık-karanlık olan bu ikilik, Çin düşüncesinde Yin- Yang, Hint düşüncesinde Tamus-Satva, İran düşüncesinde Ahura mazda-Angramainyu olarak karşımıza çıkar.

Fransız düşünür Descartes ise evrendeki bütün gerçeklikleri birbirine indirgenemeyen ruh ve özdek ikiliğinde toplar. Düalizm, temelde tanrılık yer (öte dünya) ile insanlık yer (dünya) ayrımını ileri süren dinsel ikicilikten yansımıştır ve evrenin özdeksel birbirini yadsıyan gerici bir görüştür. Düalistlerin tümü idealisttir, çünkü özdeksel yapının karşısında bir de ruhsal yapı olduğunu kabul ederler. Böyle bir yaklaşımı ilk olarak Antik Çağ Yunan düşünürü Anaksagoras'ta rastlarız. Anaksagoras'ta nus (nous N.) adını verdiği bu ruh özdeksel yapıdadır ama yaratan olmak bakımından yaratılanın karşısında bulunmakla birbirine indirgenemeyen temelli bir ikilik meydana getirir.

Descartes'in düalizminde ise gerçeklik, biri madde diğeri de bilinç ya da düşünce olmak üzere iki boyut veya cevherden oluşmaktadır. Descartes, zihin ya da bilinci, gördüğümüz, kokladığımız ve dokunduğumuz dünyadan tamamıyla bağımsız olarak düşünmektedir. Buna göre Descartes, zihin ve maddeyi birbirinden mutlak anlamda ayrı iki cevher olarak tanımlamış ve bunlar arasındaki ilişkiyi ortaya koymuştur. Sonuç olarak Descartes, *“bir özne olarak ben'e ve onun doğrudan bilgisine vurgu yaparken 'ben'in sadece bir nesne olarak görülemeyeceğini zira 'ben'in bilgi edinmede bir özne olarak vazgeçilmez bir role sahip olduğu”* vurgusunu yapar (Yalçın, 2008, s. 117). Descartes, 'ben'in gerek kendine yönelik ve gerekse ötekine yönelik bilgi edinme süreçlerini, düşünen sabit bir töz olarak tasarlanan özne üzerinden açıklamaktadır. Gerek bu 'cogito' önermesi ve gerekse varlığı madde ve ruhtan oluşan ikili bir töz olarak tasarlaması ve hem birbirinden farklı olan hem de sonlu olan bu tözlerin kaynağının mutlak ve sonsuz töz olan Tanrı olduğunu ileri sürmesi Modern felsefe üzerinde büyük bir etki yaratır.

1.1. Modern Öznenin Eleştirisi

Descartes'ın özneye yönelik bu düşüncelerini merkeze alarak kendi felsefelerini oluşturan Kant ve Hegel gibi düşünürler olduğu gibi; hem benin özne-nesne ikiliğine, hem de öznenin ikili bir töz oluşuna eleştiri getiren düşünürler benliğin etkileşim içinde oluşan doğasına vurgu yaparlar.

Örneğin Hume'a göre, 'benlik' "*zamanda değişmeden kalan ve hep kendi kendisiyle aynı olan bir şey değildir.*" (Hume, 2009, s. 252). Hume, 'benliğin' hayatımız boyunca deneyimlediklerimiz, hikayelerimiz ve dünyayı algılama şeklimizle inşa edildiğini düşünmektedir. Hume benliği, zihinsel tasarımlar ve izlenimler sonucu düşüncemizde tasarladığımızı ifade etmektedir. Dolayısıyla Hume'un 'benlik' tanımında bireyin öteki ile olan ilişkiselliğine ve bunun devinimine yapılan bir vurgu söz konusudur. Oysaki doğanın matematik ve fizik ile ölçülebileceğini deneyimleyen Aydınlanmacıların düşünen öznesi, bilmek için yöneldiği öteki (nesnelere dünyası) ile arasına bir mesafe koymuştur. Hume'a göre her iki yönde işleyen bir devinimi göz ardı eden bu yaklaşım, problemlidir (Hume, 2009, s. 254). Bu nedenle dinamik bir etkileşim sürecinde oluşan 'benlik', ancak nedensellik ilkesi ile açıklanabilir. Üretilen 'benlik' deneyimleri yeniden kendini üretir, fakat bu etkileşimin hem bireysel hem de toplumsal bir yönü bulunmaktadır. Modern özne düşüncesi Martin Heidegger'in Varlık felsefesinde de eleştirilir. Heidegger içinde var olduğumuzu yadsıyamayacağımız bir dünyada pasif bir izleyici olmadığımız; aksine aktif bir katılımcı olduğumuz düşüncesiyle işe başlar. Özne-nesne ikiliğinin insanın kendisini, dolayısıyla da varlığı anlamasında büyük bir engel teşkil ettiğini ileri sürer (Tülüce, 2016, s. 248).

Descartes'in 'cogito ergo sum' önermesinde 'ben'in (ego) 'düşünme'si (cogito) üzerinde durduğunu; ancak eşit ölçüde önemli olmasına rağmen 'varım'ı (sum) yeterince tartışmadığını ifade eder (Heidegger, 2004, s. 78). Felsefesinin merkezine 'varlık' problemini yerleştiren Heidegger'e göre Descartes'in varlık anlayışı düşünme eylemine yaslanmaktadır. Kartezyen düşüncede 'özne' varlığın merkezinde yer alır; ancak varlık öznenin zihinsel süreçlerinden geçerek algılandığı için nesne konumuna indirgenmiştir (Tülüce, 2016, s. 247). Heidegger, Yeniçağ düşüncesinin ürünü olan bu özne merkezci yaklaşımın gerçekliği öznenin perspektifinden temellendirdiği için sorunlu olduğu düşüncesindedir.

Descartes'in özne'si Heidegger'in varlık felsefesinde 'Dasein' olarak karşılık bulur. Dasein kavramı insan olma halini ifade etmektedir. Ancak Heidegger 'Dasein'i insan olarak düşünmez; onu çevresiyle birlikte işleyen bir yapı olarak ele alır ve dünyada olma hali diye tanımlar. Descartes için "*Dünyasız bir öznenin varlığını tahayyül etmek mümkünken, (Heidegger'de) öznesiz bir dünyanın varlığını tahayyül etmek imkansızdır*" (Yılmaz, 2018, s. 10). Descartes'in düşünen öznesi maddeden ve dolayısıyla dünya içindeki varoluşundan bağımsız olarak varlığını sürdürür; Heidegger'de ise "*Dünya-da-olmak (in-der-Welt-sein) Dasein'in özünü oluşturur.*" (Heidegger, 2004, s. 38). Yani Dasein özünü dünyada yaşarken inşa eder. Dasein hem dünya içinde varlıktır hem de ötekilerle birlikte varlıktır. Dasein'in ötekilerle kurduğu doğrudan bağ, bilgi ile değil yaşayarak kurulan bir bağıdır (West D. , 1998, s. 142-143).

Oysaki insanı zihin ve bedenden oluşan ikili bir varlık olarak tasarlayan Batı metafiziği, onu hayattan koparıp kurgusal bir bilme öznesi haline getirmiştir. Parçalara ayrılmış, dolayısıyla bütünlüğünden uzaklaşmış olan insan, somut ve yaşayan bir insan olmaktan ziyade çevresinden yalıtılmış zihinsel bir varlık olarak düşünülmüştür. Dasein'in orada olduğu dünya ise somut, gerçek ve gündelik bir dünyadır. Yani yaşamın kendisidir; zihnin, kavramların ve kuramların dünyası değildir. Heidegger için insan olmak, bütün doğallığı ve gündeliği ile dünyaya dalmak ve orada köklenmek anlamına gelmektedir (Tülüce, 2016, s. 251).

“Dünya içinde olmak”, Dasein'in varoluşsal karakteridir; yani Dasein'i varlık kategorisine yerleştiren şey onun dünya içinde bulunmasıdır. Öte yandan günlük hayat Dasein'i kendi öz varlığından uzaklaştırır; herkesleştirir. Bu ise Dasein'in kendini nesneleştirme anlamına gelmektedir. Herkes gibi olmak, hep bir arada olmak aradaki farkların kaybolmasına neden olur. Hep beraber belirli eğilimlere yönelmek ise vasatlığa yol açar. Böyle olunca vasatlık herkesin varoluşsal karakteri haline gelir. Oysaki herkesin kendine özgü bir var olma tarzı vardır. Sahici olabilmek, kendisi olabilmek için ortalama olandan uzaklaşmak gerekir. Bunun için Dasein'in hayatın kendisine yüklediği bağımlılık ve alışkanlıklardan sıyrılması, kalıplardan uzaklaşması lazımdır (Tülüce, 2016, s. 252). Dolayısıyla Heidegger'in Dasein'i çevresinden yalıtılmış, zihinsel faaliyetlere indirgenmiş kurgusal bir özne değil; yaşamın içinde olan, çevresi ile etkileşim içinde, sürekli oluş halinde bulunan bir insandır. Tüm etkileşimlere açık olması onu herkesi gibi olmaya, vasatlığa sürükler; ancak Dasein'in kendi olma, sahici olma çabası ölene kadar devam edecektir.

Heidegger gibi Jean Paul Sartre da insanı oluş halinde tasarlar. Donmuş, verili bir özne değildir bu insan; kendini nasıl yaparsa öyledir (Sartre, 1985, s. 64). Dolayısıyla insan kendi tasarısından başka bir şey değildir; kendini gerçekleştirdiği ölçüde vardır. Sartre’ın düşüncesinde seçimlerinden ibaret olan insan özgürdür (Sartre; s.80). Ancak bu özgürlük ona sorumluluk yükler. Sartre başlangıç noktası olarak Descartes’ın ‘cogito’ görüşünü benimser. Heidegger’den farklı olarak somut bireyi açıklamak için ‘cogito’dan hareket edilmesi gerektiğini düşünmektedir (Blackham, 2005, s. 120). Sartre’a göre, “düşünüyorum öyleyse varım”, bilincin kendiliğinden ulaştığı tek mutlak gerçektir. Bunun dışındaki tüm olasılıkları tanımlayabilmek için mutlak gerçeği ele geçirmek gereklidir (Sartre, 1985, s. 84). Yani insanın bir aracıya gerek olmaksızın kendini anlaması, özünü bilmesi dünyayı anlamasının ön koşuludur. Ancak Sartre için ‘düşünüyorum’ Descartes’da olduğu gibi öznenin salt kendine dair bilincini ifade etmez. Sartre’ın insanı ötekini de kendi ile birlikte kavrar. Başkalarını kendi varoluşunun koşulu olarak görür ve kendine ötekinin gözünden bakar. Yani, kendisiyle ilgili bir gerçeğe ulaşması için başkalarından geçmesi gerekir. Bununla birlikte kendine yönelik farkındalık, ötekinin de tanınmasına; özgürce ‘ben’i düşünen ötekinin ortaya çıkarılmasına yol açar. Böylece özneler arası bir evrende insan hem kendini hem de başkalarını kavrayabilir (Sartre, 1985, s. 85).

H. J. Blackham’ın ‘Altı Varoluşçu Düşünür’ adlı eserinde Sartre’ın bu konudaki görüşleri şöyle aktarılmaktadır:

“Ben kendim için bir nesne olamam ve bir özne olarak öteki de benim için bir nesne olamaz. Bütünüyle bilgi olarak bilincim tarafımdan algılanamaz-prensipte. Onu bir

nesne olarak gördüğüm ve görünüşünden onun da benim gibi bir insan olduğu sonucunu çıkarttığım zaman değil, fakat o beni bir özne olarak gördüğü zaman, onu bir nesne olarak yaşarım. O zaman onun yörüngesine girerim. Dünyam benden ayrılır ve uzaklaşır ve onun içinde, onun etrafında yeniden kurulur. Onun dünyasının bir unsuruna dönüşürüm- hiçbir zaman erişemeyeceğim bir dünya ve bir unsur” (Blackhanm, 2005, s. 120).

Dolayısıyla insan ötekinin bakışını hissettiğinde ve onun gözündeki verili ‘ben’i kavradığında nesne olarak kendinin bilincine varır; böylece öteki özne haline gelmiş olur. Bu ise salt bilinçle asla kavranamayacak olan kendinin dışarısının farkına varmak anlamına gelir. Bir başkasının bakışı altında kendi nesnelliğimizi fark etmek ötekinin öznelliğini kabul etmek demektir. Oysaki kişi kendini özne ötekini de bir nesne olarak algıladığı sürece böyle bir deneyim yaşanması mümkün değildir; bu kişiyi tekbencilığe götürür. Öte yandan hem ötekini hem de öteki içindeki nesnelliğini idrak etmek, kişinin kendi benliğine yabancılaşması anlamına gelir. İnsan kendi bilincinde özne olabilmek için bu yabancılaşmış benlik, yani ötekinin gözündeki ‘ben’ ile arasına mesafe koymak durumundadır. Ötekinin gözündeki ‘ben’ insan varlığının bir boyutu olmakla birlikte, kişi kendi için sınırsızdır, saf bir olasılıktır; öteki için sınırlı olarak kavransa da, kendine dair algısı sabit değildir (Blackhanm, 2005, s. 120). İçinde sonsuz olasılıkları barındırır. Bu açıdan bakıldığında Sartre’ın düşüncesinde; insan ilerleyiştir, aşıştı, oluştur (Sartre, 1985, s. 98). Dolayısıyla olasılıklarla dolu bu ilerleyişte çevresindeki her şey nesneleşir, araçsallaşır.

1.1.1. Lacan'ın Psikanalitik Yaklaşımında Öznenin Oluşumu

Sartre gibi Lacan da öznenin kendini tasarladığını düşünmektedir. Ancak hiçbir tasarım onu tamamiyle kuşatamaz, olasılıklar her zaman mevcuttur. Kişinin kendini nasıl sunduğu ötekinin yorumuna açıktır. Aynı şekilde ötekine yönelik bir 'kurma' girişimi de eksik kalmaya mahkumdur. Çünkü hiçbir yorum ötekini bütünüyle tanımlayamayacaktır. Ancak yine de kişinin kendini kavrayışı ötekinin bakışı üzerinden olacaktır (Sarup, 2004, s. 26). Lacan'a göre, kişi hiçbir zaman kendine dair sabit ve değişmez bir imge edinemez. Dolayısıyla sabit bir benlik yanılısamadan ibarettir. Kişinin kendine dair bir bilgisi vardır; ancak bu gerçekliğe karşılık gelmez (Sarup, 2004, s. 25).

Freud sonrası psikanaliz çalışmalarının en sıra dışı isimlerden biri olan Lacan bilinçdışının dil gibi yapılandığını ileri sürmektedir. Çalışmaları psikanaliz alanına katkı sağladığı gibi felsefe, dilbilim, sosyoloji ve antropoloji alanlarında da sentezlenerek hem yapısalcı hem de post yapısalcı düşünceler üzerinde etkili olmuştur (Erkan, 2019, s. 1429). Lacan dili bilinçdışının koşulu olarak düşünür; psikanalizi ise adeta bir dil analizi olarak ele alır. Bilinçdışındaki her sembol dildeki gösteren gibi işler. Aynen gösterge sisteminde olduğu gibi kendi sistemi içinde bir şeye gönderme yapar. Lacan'a göre toplumun, kültürün belirlenmiş yapısını kuşaktan kuşağa aktaran dildir. Dolayısıyla kültürel düzen içine giren özne aynı zamanda dilin düzenine de girmiş ve her ikisini de içselleştirmiş olmaktadır (Tura, 2010, s. 170). Dil ve kültürü birlikte ele alan Lacan'ın insan gerçeğini açıklamak için geliştirdiği modelde dilsel boyut belirlenimcidir. Bu modeldeki "imgesel", "simgesel" ve "gerçek" düzlemlerini birbirinden ayrı düşünmez.

Lacan birbiriyle bağıntılı olan bu evreleri açıklamak için Yunan mitolojisindeki bazı öyküleri metaforlaştırır.

Bu düzlemlerin ilki olan Ayna Evresi, Narkisos hikayesinin metaforik yorumudur. Henüz motor becerileri gelişmemiş olan bebek aynada kendi imgesi ile karşılaştığında öz imgesi ile ötekinin (annesinin) imgesini tam olarak ayırt edemez. Çünkü imgesel dönemdeki zihin 'sen-ben' ayrımını yapacak düzeyde değildir. Annesiyle bütünleşme arzusu kültürel bir arzu değildir ve simge içermez. İmgesel evredeki çocuk kendinin beden imgesinin bütünlüğünü kazanmaya çalışır. Bununla birlikte aynadaki yansımanın kendisine ait olduğunu değil, bizzat kendisi olduğunu düşünür. Bu imgesel özdeşleşme bir mekanizma olarak hayatının sonraki dönemlerinde de belirleyici bir rol oynayacaktır (Aksel, 2018).

Özdeşleşme sürecindeki ikinci aşama olan simgesel düzeyi açıklamak için Lacan başka bir klasik anlatıyı metaforlaştırır. Oidipus kompleksi, anne-çocuk arasındaki dolaylı ilişkiye bir üçüncünün dahil olmasıyla başlayan simgesel evredir. Burada 'ben'in dilsel olarak kendini kavrayabilmesi için 'o'nun varlığı gereklidir. Ancak 'o' olarak devreye giren simgesel baba bir yasa koyucu, yasaklayıcı olarak infantın narsistik bütünlüğünü yıkar. Anne ile bir olmanın, onu tamamlamanın hazzına ket vurur. Lacan bu durumu insanlaştırıcı kastrasyon olarak tanımlamaktadır. Çocuk aile aracılığı ile sosyokültürel düzenin içine girer ve toplumsallaşma süreci başlar. Simgesel düzende kendini 'ben' göstereni ile işaretler (Tura, 2010, s. 207). Böylece kendi özneliği ile dış gerçekliği ayırtmaya başlar. Lacan buradan hareketle öznel gerçekliğin simge sisteminin

dolayımı ile düzenlendiğini bu dolayım sayesinde ayırt edilip kurgulandığını ileri sürer. Dolayısıyla öznel gerçeklik dilin yapısına ve kurallarına tabidir (Tura, 2010, s. 172). Bu bireyin kendiliği ile kültürel kimliği, kültürel konumu arasındaki kopuşu başlatır.

Lacan'a göre: *“insanın simgesel düzene kendini bir gösterenle temsil ederek girmesi yaşantılanan içsel deneyimle onu temsil eden gösterenler zinciri arasında, yaşam sürecinin her aşamasında, her yeni kültürel kimlik ve konum kazanma aşamasında giderek büyüyen bir kopukluk oluşturur. Yaşantıları sürekli olarak kültürün düzenine uydurmaya, akılcılaştırmaya, bastırmaya yönelen özne, sonunda yaşantılanan gerçek deneyimle köklü bir ayrılık konumuna varır”* (Tura, 2010, s. 176). Yani insanın kendi gerçeğini daima kendisiyle ilgili toplumsal bir imgenin dolayımıyla düşünmesi bir ayrılma (spaltung) anlamına gelmektedir. Bireyin kendisi ile davranışın, kültürün, bilinçli söylemin öznesi arasındaki bu kopuş ve yabancılaşma her zaman sancılı bir süreçtir ve beraberinde bilinçdışı devreye girer (Tura, 2010, s. 181). Bireyin daha odipal evrede bilinçaltına ittiği eksiklik duygusu ve bu eksikliği giderme arzusu hayatı boyunca devam edecektir. Lacan bu bilinçdışı arzunun asla tatmin edilemeyeceğini ifade etmektedir (Tura, 2010, s. 207). Birey eksikliğini kapatmak için simgesel düzenin metaforlarına yönelir. Eksiklik kompleksinin üzerini örtmek için kendi cinsinin ideali ile özdeşleşme çabası metaforik düzeyde meydan okumanın, yarışın, savaşın yüceltilmesidir (Tura, 2010, s. 208). Özetle ifade etmek gerekirse, Lacan düşüncesinde ‘özne’, ‘ben’ değildir. Lacan ‘ben’in içi boş bir maske olduğu görüşündedir. Doğa-kültür karşıtlığı ya da başka bir ifadeyle söyleyecek olursak iç içe geçmiş olan imgesel ve simgesel düzenin neden olduğu yarılma özneleşme sürecini başlatır. Lacan

toplumsallığa adım atmakla kendine yabancılaşan benin yine sosyo-kültürel düzen tarafından belirlenerek özneleştiği görüşündedir.

1.1.2. İktidarın Kurduğu Özne

Foucault da özneleşme süreçleri üzerinde durmaktadır. Ancak onun düşüncesinde özneyi belirleyen iktidardır. Modern toplum içerisinde kendisini özgür bir karar veren olarak gören ‘özneleşmiş’ birey aslında iktidar tarafından kurulmuştur (Durutürk, 2018, s. 959). “Özne, özgür iradesi ile kendi yararına karar verdiğini düşündüğünde dahi iktidarın beklentileri doğrultusunda hareket etmekte ve böylece iktidar tarafından yeniden üretilmektedir (Durutürk, 2018, s. 961). İktidar kavramı Foucault’nun çalışmalarında dinamik bir yapıdadır; dolayısıyla farklı bağlamlarda kavrama yüklediği anlam değişkenlik gösterir. İktidarı güç kavramı ile ilişkilendirse de Foucault’ya göre ikisi aynı şey değildir. Güç doğal ve kendiliğinden var olan bir şeydir. Fakat gücün kullanımı ve bu kullanımdan açığa çıkan etkilerden yararlanma biçimi iktidar ilişkilerinin alanıdır. Dolaşımda olan ve işleyen bir şey olarak iktidar, karmaşık bir serbestliğe sahip, değişken ilişkilerin içinde gizlenebilen ve aynı zamanda ince ve basit ayrıntılarla güçlenebilen bir yapıdadır (Bingöl, 2019, s. 328). Foucault için iktidar her yerdedir. Sadece devlet yönetiminde değil, aile, iş, okul içindeki ilişkilerde ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte farklı iktidar yapıları farklı özneler üretmektedir. Tarihsel süreçte karşımıza çıkan her iktidar çıkarları doğrultusunda kendine has söylemler geliştirmiş ve bunları dolaşıma sokmuştur (Bingöl, 2019, s. 332). Bir meşrulaştırma aracı olarak söylem, iktidar ilişkilerini mümkün kılmakta ve canlı tutmaktadır. Söylemlerin gerek kişisel ve gerekse sosyal yaşama dair algılar ve tutumlar üzerinde

belirleyici bir etkisi vardır. Bireylerin iyi-kötü, doğru-yanlış ya da güzel-çirkin gibi değerlendirmelerini ve bütün bunlara bağlı olarak eylemlerini yönlendirir. Böylece söylemlerle bütünleşen iktidarın varlığı meşru kılınmış ve devamlılığı sağlanmış olur (Bingöl, 2019, s. 330).

Foucault'ya göre iktidar bireyler üzerinde tahakküm kurmak için disiplinci ve düzenleyici mekanizmalar geliştirmiştir. Disiplinci iktidar mekanizmaları yapısal olarak bedenleri sınırlandırmakta; düzenleyici iktidar mekanizmaları ise normlar aracılığıyla ilişkileri denetlemektedir (Durutürk, 2018, s. 963). İktidar hapisane, tımarhane, hastane gibi kurumlar aracılığıyla oluşturduğu normların dışında kalanları tecrit ederken, norm dışına çıkma potansiyeli olanları da bu sayede denetim altına almaktadır (Durutürk, 2018, s. 963). Foucault'un düşüncesinde bu mekanizmalar aracılığıyla, toplumsal normlar çerçevesinde kendi kendini kontrol eden birey iktidar tarafından özneleştirilmiş olmaktadır (Durutürk, 2018, s. 964). Toplumsal normlar paralelinde şekillenen özne içselleştirdiği normların dışarıdan iktidar tarafından dayatılan şeyler olduğunu değil; kendi özgür iradesiyle aldığı kararlar olduğunu düşünür (Durutürk, 2018, s. 964).

Foucault bu mekanizmanın nasıl işlediğini açıklamak için panoptik modelden yola çıkar. Bu model günümüzdeki iktidarın fiziksel şiddete ve maddi kısıtlamalara gerek olmaksızın yalnızca bakış üzerinden ikame edilmesini sembolize etmektedir. Gözetlendiğini hisseden herkes, bakışı içselleştirir ve oto-kontrol sistemi devreye girer. Böylece gözetleme mekanizması birey tarafından devralınır. Herkes kendi üzerinde ve kendine karşı bu mekanizmayı işletmeye başlar (Durutürk, 2018, s. 966). Bireyler

tarafından içselleştirilen ‘kontrol ediliyor olma’ durumu iktidarı statik bir konumdan dinamik ve kendi kendini yenileyen ‘biyoiktidar’ formuna dönüştürür (Durutürk, 2018, s. 966). Biyoiktidarın işleyişi içinde birey toplumsal ve kurumsal iktidar ilişkilerinin bir ürünü olarak özneleşir; bu ise onun iktidarın nesnesi olduğu anlamına gelir (Bayır, 2020, s. 4).

Özgürlük yanılısaması içindeki özne almış olduğu kararlarla iktidar ilişkilerini yeniden üretmektedir. Gözetleme mekanizmaları sayesinde her yere nüfuz eden iktidar ilişkilerini zaten içselleştirdiği için hareketlerinin iktidar tarafından belirlendiğini algılayamaz (Durutürk, 2018, s. 967)

Görüldüğü üzere Descartes’ın düşünsel temellerini attığı Kartezyen özne modernite ile birlikte çözülmeye başlamıştır. Çağdaş düşünce geleneğinde özne merkezi bir noktada konumlanmış, dünya ile arasına mesafe koyan, sabit, değişmeyen ve aşkın bir fenomen olmaktan çıkmıştır. Artık verili bir öznenen değil, çevresi ile etkileşim halinde değişen dönüşen bir varoluş biçiminden bahsedilmektedir. Özneleşme süreçlerinden bahseden Lacan ve Foucault öznenin bir üst yapı tarafından kurulduğu görüşündedir. Bu üst yapı Lacan’da sosyo-kültürel sistem ve dil iken Foucault’da iktidar ve söylemdir. Öyleki Foucault öznenin tamamıyla iktidar tarafından belirlendiğini ve bireyin özgür iradesiyle verdiğini düşündüğü kararlar doğrultusunda gerçekleştirdiği hareketlerinin iktidarın belirlediği sınırlar dahilinde olduğunu ifade etmektedir. Dolayısıyla iktidarı içselleştirmiş olan özneler için özgürlük iddiasının bir yanılısama olduğunu; ve aslında gerçek birer özne değil; iktidarın nesnesi olduklarını belirtmektedir. Frankfurt Okulu

düşünürleri de gerçek bir öznenin olmayışından bahsetmekte ve modern toplumun nihilist karakterini bu durumla ilişkilendirmektedirler. Eleştirel teoriye göre modern toplum herşeyi araçsallaştırmaya muktedirdir.

Bu araçsallaştırmanın yegâne taşıyıcısı olan rasyonelleştirme bireysel özgürlükleri arttırmış gibi görünse de esasen bu niceliksel bir artıştır. Özgürlükler bağlamında niteliksel bir iyileşmenin varlığı tartışmalı bir husustur. Frankfurt Okulu düşünürlerinden Horkheimer'a göre insanlığın doğaya hâkim olmak için geliştirdiği araçlar artık insana hâkim olmuş durumdadır (Marşap & Akbaba, 2020, s. 107).

1.1.3. Kültür Endüstrisi ve Nesneleşen Özne

Marcuse ve Adorno modern sanayi toplumunda bireylerin kendi mutsuzluk ve sefaletlerinin bile farkında olmadıklarını çünkü toplumsal denetim mekanizmalarının kendi üzerlerinde yarattığı baskıyı içselleştirdiklerini belirtmektedirler. Modernleşme süreci bireyselliklerin bastırıldığı bir tektipleştirme süreci olarak işlemiş ve yerel kültürlerin yerini yapay bir kültürel üretim türü olan kültür endüstrisi almıştır (Çetin, 2019, s. 352).

Adorno ve Horkheimer 'kültür endüstrisi' kavramını ilk kez 1947'de yayınlanan "Aydınlanmanın Diyalektiği: Kitlelerin Aldanışı Olarak Kültür Endüstrisi" isimli kitaplarında kültürün rasyonel kapitalizm tarafından araçsallaştırılmasını ifade etmek için kullanmışlardır. Onlara göre; toplumsal denetim aracı olarak yukarıdan dayatılan

kültür endüstrisi ideolojik bir tahakküm biçimidir ve kitlelerin beynini yıkamaktadır. Tüketici olarak özne kültür endüstrisinin nesnesine dönüşmüş durumdadır.

Sanayileşme sürecinde üretim kapasitesinin artması, kapitalist sistemin devamlılığı için tüketim şekillerini değiştirmeyi zorunlu kılmıştır. Bu nedenle tasarrufun erdem sayıldığı geleneksel toplum kültür endüstrisinin aygıtlarıyla yapıbozuma uğratılarak harcama ve tüketimi meziyet sayan bir kitle tasarlanmıştır. Modern tüketim toplumunu yeniden üretmek, şekillendirmek, yaymak ve devamlılığını sağlamak için yeni davranış kalıpları oluşturmak gereklidir. Bu nedenle yukarıdan dayatılan kültür ve sanat, siyasal ve ekonomik düzenle sürekli bir etkileşim halinde olmak zorundadır. Dolayısıyla kapitalist sistemde sanatsal özgürlükten ya da kültürün kendi doğal işleyişinden söz etmek mümkün değildir (Yurdigül, Yurdigül, & Batur, 2015).

Kültür endüstrisi için bireyler tüketim kapasitesi oranında değerli olan istatistiksel birer veridirler. Yüksek sanatın yerini eğlence almalı; hazzın yerine avuntu konulmalıdır. Mekanikleşmiş çalışma zamanı için eğlenerek enerji biriktirmek gereklidir. Kültür endüstrisi eğlenceyi de metalaştırır. Böylelikle standartlaşan eğlence iş yaşamının ritmine uydurulur (Bernstein, 2011, s. 16).

Kültür endüstrisinin en önemli araçlarından biri reklamlardır. Tüketiciye pazarda yol göstermek gibi bir toplumsal hizmet iddiasında olan reklamlar, ışıltılı vaatlerin ardında bütün bir sistemin egemenliğini gizlemektedir. Aslında reklam tüketicileri büyük

kartellere bağlayan zincirleri güçlendirmektedir (Adorno, Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi, 2011, s. 101).

Kültür endüstrisi görünüşte bireye sınırsız bir seçme özgürlüğü vadetmektedir. Ancak bununla birlikte tüketimi teşvik etmek için arzu yaratması da gereklidir. Dilin ve psikanalizin işleyişini çok iyi kullanan reklamlar bu açıdan son derece elverişlidir. Kültür endüstrisinin reklamlar aracılığıyla sunduğu modellerle özdeşleşen birey bilinçaltına ittiği eksiklik duygusunun üzerini kısa süreliğine örter. Sisifos'un yazgısına benzer kaderi. Sahte olduklarını bildiği halde bastırılması zor bir istekle kendine sunulan metaları almaya ve kullanmaya devam eder. Reklamların kültür endüstrisinin en önemli aygıtlarından biri olmasının nedeni de budur (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 101). Reklamlar gibi sinema ve roman da toplumda var olan direnme potansiyelini tüketmek için kullanılan aygıtlardır.

Kapitalist sistem kendine boyun eğdirmek için insanları dönüştürmek zorunda bırakır. Kültür endüstrisi herkese mutluluk vadeder; ancak mutluluk talebinden vaz geçmek ve teslim olmak şartıyla. Böylece toplum ve bireyin hatalı özdeşliğinin hiçliğinde trajik olan eriyip gider. Kudretli bir düşman, ulvi bir felaket ve dehşet uyandıran bir sorun karşısında gösterilen kahramanlıkları ve özgürlük mücadelelerini anlatan mitler kaybolmuştur. Geriye bireysel korkuların tortusu kalır. Direnmeyenler için mucizevi bir şekilde yönetenler sınıfına dahil olma ihtimali her zaman diri tutulur. Bu trajik olanı geride bırakarak sıyrıılma ve kendi mahvının üstesinden gelebilme yeteneği aslında öznenin yokluğuna işaret eder (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 205). Yani kültür

endüstrisinin çarklarına giren özne bir yanılısamadan ibarettir. Özne olabilmek için attığı her adım onu sistemin nesnesi haline getirmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM VE KİMLİK

2.1. Kimlik Tartışmaları

Modern özne eleştirisi çağdaş Batı düşüncesinde tutarlı, benzersiz bir iç benlik ve bireyin toplumdan bağımsız hareket etme kabiliyetine olan inancın ciddi bir şekilde sorgulandığı anlamına gelmektedir. 20. yüzyılda eleştirel düşünce benzersizliğe vurgu yapmak yerine insanların kendileri dışındaki güçlerden nasıl etkilendiklerine odaklanmış ve felsefe, sanat, psikoloji, sosyoloji alanlarında 'kimlik' tanımları yeniden sorunsallaştırılmıştır. 1980'li yıllarda Avrupa'da ve Amerika'da postmodernizm tartışmalarının başlamasıyla çok kültürlülük, kimlik, merkez-çevre, öteki gibi birbiriyle iç içe geçen kavramlar gündeme gelmiştir. Postmodernizm tartışmalarının uzantılarından biri olarak modernitenin tanımladığı kimlik ile bir hesaplaşma içine girilmiş modernitenin ulus kavramını öne çıkararak bireyi geriye iten yapısı sorgulanmaya başlamıştır (Pelvanoğlu, 2009, s. 121). Bu sayede modernitenin kurduğu yapıları bozarak yeniden çözümlenmeye odaklanan postmodernite kimliği inşa eden iktidar olgusunu tartışmaya açmıştır.

Varoluşçular, bağımsız bireysel kimliği öne çıkarsalar da günümüzde "kimlik" kavramı genellikle sosyal ve kültürel kimliğe atıfta bulunmaktadır. Sosyal kimlik teorisi kimliği iki açıdan ele alır. Bunlardan ilki kişisel kimliktir; kişiye özgü özelliklerin toplamıdır. Diğeri ise kolektif kimliktir; bu da toplumda mensubu olduğumuz gruplar üzerinden

belirlenmektedir. Herhangi bir grup üyeliği, diğer grupları tanımlayan özelliklerden farklı bir dizi özellik ile özdeşleşmeyi gerektirir. Herhangi bir grubun kimliği, diğer grupların varlığı üzerinden inşa edilmektedir. Bu diğerlerinden farklı olma durumu ötekilik olarak ifade edilir. Bu ise kimliğin toplumsal ve ilişkisel olduğu fikrini yansıtmaktadır. Lucy Lippart, "hiç kimseyle veya başka herhangi bir şeyle ilişkisi olmadan biçimlendirilen bir bireysel "kimliğin" pek mümkün olamayacağını" savunur. Lippard, kimliğin ilişkisel olduğunu iddia etmekte ve kimliği ötekilerle olan benzerlik ve farklılıklar üzerinden açıklamaktadır (Robertson & Mcdaniel, 2005)

Foucault da kimliğin bir topluluğun tüm üyeleri için rolleri ve kazanımları tanımlayan, davranışları yöneten ve güç ilişkilerini düzenleyen birbirine bağlı güçler açısından kaynaklandığı fikrini ileri sürmektedir. Foucault düşüncesinde kimlik inşa edilen bir şeydir. Dolayısıyla hiç kimse tümleşik ve malum bir kimlikle doğmaz; insan kültürün bir ürünüdür ve onunla uyum içerisindedir.

Edward Said ve Homi Bhabha kimliğin cinsiyet, cinsellik, etnisite, sınıf, din, cemaat ve ulus gibi birçok değişkenden oluşan karmaşık bir matris içinde oluştuğu görüşündedirler. Dahası bir grubun üyeleri her açıdan birbirine benzemez; kendi ortaklıkları içinde farklılıkları da barındırırlar. Kuşkusuz böyle bir farkındalığın altında yatan nedenlerden biri de sömürge sonrası dönemde pek çok etnisiteyi barındıran Batı ülkelerindeki kültürel 'ötekiler'in varlığıdır. Lippard'ın da ifade ettiği gibi, "her etnik grup, kulaklarını tıkayanlara, genellikle kendi kökenleri içindeki çeşitliliği gösterme konusunda ısrarcıdır" (Robertson & Mcdaniel, 2005).

Postmodern toplum için artık, çeşitlilik korkulacak ve bastırılacak bir şey olmaktan çıkmış; bu durumu olumlu karşılama eğilimi yaygınlaşmıştır. Farklılıkların vurgulanması ve tanımlanması günümüzde ‘çok kültürlülük’ olarak kavramsallaştırılmıştır. Farklılıklara ve çeşitliliğe olumlu yaklaşan çok kültürcüler kimliklerin esas olarak sosyal etkileşimler ve paylaşılan geçmişler aracılığıyla oluştuğu görüşündedirler. Yani kimlik kültürel ve politik ortamlarda inşa edilir. Öte yandan günümüzde kimliğin ulus, din, milliyet gibi total yapılar tarafından inşa edildiğine yönelik özcü yaklaşımlar eleştirilmektedir. Kültür teorisyeni Bell Hooks, farklılık kavramının azınlık durumunda olan ötekileştirilmiş insanlar için özgürleştirici ve politik olarak arzu edilir bir şey olduğunu ifade etmektedir (Robertson & Mcdaniel, 2005).

Kimliğin inşa edildiği görüşü değişken ve ilişkisel olması ile ilişkilidir. Çünkü kimliği inşa eden güçler de sabit değildir. Bağlam değiştiğinde kimlik de dönüştürülebilir. Postmodern düşüncede çoklu kimlikler farklı bağlamlarda yapılandırılmış kimlik versiyonları olarak ifade edilir. Kişi zaman ve mekâna uygun olan kimliği performe eder. Goffman, bu performanslar ile inşa edilen kimliklerin toplum tarafından onaylanmış alanın dışında olamayacağını; çünkü söz konusu performansın zaten ötekiler için yapıldığını ifade etmektedir (Değerli, 2019). Dolayısıyla kurgulanmış kimliklerin hiçbiri benliğin gerçek yansıması değildir; çünkü farklı durumlarda kimlik dönüştürülür veya terkedilir.

2.2. Postmodernizm ve çoğulculuk

Çađdař dűřünce geleneđinde kimliđin etkileřim içinde, inřa edilen, deđiřtirilip, dűnűřtűrűlen ve gerektiđinde terk edilen çoklu karakterine yapılan vurgu pek çok alanda çođulcu yaklařımları benimseyen Postmodern tutum ile uyum içindedir. Jean François Lyotard, “Postmodern Durum” isimli kitabında, tinin diyalektiđi, anlamın yorum bilgisi, rasyonel ۆznenin ۆzgűrleřmesi ya da servetin yaratılması gibi bűyűk anlatılara açıkça bařvuran bir meta-sűylem kullanarak kendini meřrulařtıran herhangi bir bilime gűnderme yapmak için ‘modern’ terimini kullanır (Lyotard, 1997, s. 12). Bu tanım postmodernistlerin modern projeye yűnelik eleřtirilerin soykűtűđűnű vermektedir. Postmodernist dűřűnűrler -meseleye farklı metodolojiler kullanarak farklı açılardan yaklařsalar da- toplumu ve tarihi tek ve bűtűnlűklű bir ۆznenin perspektifinden rasyonel biçimde kavramayı ve inřa etmeyi kolektif ۆzerkliđin gűvencesi sayan ‘modern proje’nin ařılması gerektiđi hususunda hem fikirdirler. Gűlnur Savran modernizme yűnelik eleřtirilerin dűkűműnű yaparken karřıtlıklar űzerinden postmodern tasarının genel çerçevesini sunar (Tűzen, 2008).

Postmodernizm tanımlamaları genelde bize bir reddiyeler listesi sunar; ama eleřtirdiđi aydınlanma projesini ařmaya yűnelik herhangi bir reçete vermez. Modern dűřűncenin (1) tarihi ilerleme veya kurtuluř olarak gűren total yaklařımı; (2) evrensel ve tekbiçimli aklı; (3) iřlevsel ve rasyonel bir yaklařımla kűltűrel alanlar arasındaki sınırları netleřtirmesi postmodern eleřtirilerin merkezinde yer almaktadır. Her alandaki totaliter

anlamlandırma çabalarının iflasına işaret eden postmodern düşünce meta-dilin, meta-anlatının ya da meta teorinin tüm biçimlerine karşıdır. Postmodernitenin koşulu mutlak bir doğrunun olmadığı çoğulluk ve kültürel göreliliktir. Postmodern çoğulculuk tüm grupların kendi sesleriyle kendi adlarına konuşma hakları olduğunu ve bu sesin gerçek ve meşru olduğunu kabul eder (Tüzen, 2008, s. 150-155). Her alandaki merkezleştirme eğilimi ideolojinin tarihin ve büyük anlatıların sonunu getirir. Postmodernite marjda olanların, bastırılanların, ötekilerin seslerini duyurabileceği - görece- eşitlikçi bir dünya öngörür.

Farklılığın kutsandığı böyle bir dünyada kişisel ve sıradan olan önemli gelir. Artık herkes kendi hikayesinin kahramanı olabilir. İsviçreli küratör Harald Szeeman da bu düşünceden hareketle kurguladığı Documenta 5'te sanat literatürüne 'Bireysel Mitolojiler' kavramını dahil etmiştir. Szeeman'ın Documenta 5'te alan açtığı bireysellikler belki de ırk, cins, cinsiyet, etnisite, dil ve daha pek çok olgu üzerinden evrensel olanla birleşmekte ve çok katmanlı okumalar yapmayı olanaklı kılmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÖZNEL YARATICILIĞIN ÇAĞDAŞ YORUMU: BİREYSEL

MİTOLOJİLER

Harald Szeemann'ın literatüre kazandırdığı Bireysel Mitoloji kavramı bireysel kimliklerin deşifre edildiği çalışmalara kuramsal bir çerçeve oluşturmaktadır. Szeemann 1970 yılında Almanya'nın Kassel kentinde düzenlenen uluslararası sanat fuarı Documenta 5'in genel sekreterliğine atanmasıyla beraber iki yüzden fazla sanatçı ile çalışma olanağı yakalamıştır. Burada Documenta 5 için hedeflediği sergiyi 'bireysel mitolojiler' kavramı etrafında şekillendirmiştir. Szeemann, aslında bu kavramı ilk olarak 1963'te Kunsthalle Bern'de Etienne-Martin'in eserleri için kullanmıştır. Szeemann, 'Selected Writings' adlı sergi kataloğunda Etienne-Martin'in "*içsel benmerkezciliğinin onu verili bir dil biçiminin dışında tuttuğunu ve daha evrensel bir dil konuşur hale getirdiğini*" ifade etmektedir (Szeemann, 2018, s. 163). Yani bireyin kendisi olarak yarattığı her şey, özünde yeni bir potansiyel kimliği doğurur ve bu doğan yeni kimlik evrensel paydada birleştirici bir öze sahiptir. Szeemann aslında Martin'in eserlerini 'bireysel mitoloji' kavramı üzerinden analiz etmektedir. Documenta 5'te kavramsal sanatçılar, yapısalcılar veya realist sanatçıların, ait oldukları alanlarda ürettikleri eserlere 'bireysel mitolojiler' kavramı ile bakmamızı önerir. Çünkü her sanatçının eseri üretilen medyundan, biçimsel özelliklerinden bağımsız olarak ortak bir öz yaratmaktadır. Bundan dolayı her sanat yapıtı, izleyicisini eserin karşısında evrensel bir paydada birleştirmektedir.

Ayrıca Szeemann'a göre, majör anlatıların yerine minör olanı koyarak kendini yapıtının merkezinde konumlandıran ve mevcut yapıyı yıkmaya girişiminde olan her gerçek sanatçı bireysel bir mitologdur (Szeemann, 2018, s. 164).

Documenta 5 Harald Szeemann'a 'bireysel mitolojiler' kavramını uygulayabileceği bir alan sunmuştur. Szeemann bu kavramı bireyin kendisi için dünyayı oluşturan işaretleri ve sembolleri inşa ettiği zihinsel bir alan olarak algılamakta ve bu bağlamda üretilen bütün yapıtların izleyici ile buluştuğu anda onun zihinsel alanına temas ederek benliğe bir yansıtma önerebileceği fikrini ileri sürmektedir. Bir fenomen olarak 'bireysel mitolojiler', dış görünüşleri açısından ortak bir paydadan yoksundurlar, yani sadece biçimsel kriterlere değil, aynı zamanda niyet ve ifadenin elle tutulur kimliğine yönelik ortak sanat tarihi fikrinin bir parçası olarak da anlaşılmaktadır. Bu anlamda Kassel'de sergilenen 'bireysel mitolojiler', sanatın sunuluşu açısından alternatifler oluşturmaktadır. Bu sunuş daha geniş bir düzensizliğe kişisel bir düzenle karşı koymaya yönelik bireysel girişimler olarak düşünülebilir. Szeemann 'bireysel mitoloji' kavramını kullanırken her türden ilişkiyi tersine çevirecek ve üstü kapalı olarak kabul edilen geniş bir düzeni kişisel olan ile bir düzensizlik haline dönüştürecek kavramsal bir çerçeve oluşturmayı hedeflemiştir.

Bu sebeple Szeemann'ın belli yöntem ve teknik gözetmeden kişisel olanın sunumuna odaklanan 'bireysel mitolojiler' yaklaşımı postmodernist çoğulculuk ile uyumlu görünmektedir. Szeemann 1970'lerin sanatının giderek daha fazla içeriğe yöneleceğini savunmakta ve toplumu farklılıklar temelinde algılayarak, sanat alanında kültürel ve

kimliksel farklılıkların özgün nitelikleriyle varlığını sürdürmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu türden bir yaklaşım, bireysel mitolojileri modernizmin eleştirisi olarak büyük anlatıların sonunun geldiği sıradan ve kişisel olanın, periferide kalanın önemli olduğu postmodern düşünce ile ilişkilendirir.

‘Bireysel mitolojiler’ kavramıyla çerçevesi çizilen ve serginin karakteristiğini oluşturan fikre göre; bir sanat eseri, belirli bakış açısıyla hiçbir zaman yalnızca tek bir gerçeklik düzeyi sergileyemezdi. Çünkü bu kavram, kendisi için dünyayı oluşturan işaretleri ve sembolleri inşa ettiği zihinsel bir alana sahip olan sanatçının bireysel deneyimleri ile ilgili olduğu kadar kolektif bir anlamı da barındırmaktadır. Dolayısıyla ‘bireysel mitolojiler’ sadece gerçeğin öznel bir perspektifinin sunumu olarak açıklanamazdı. Fakat Szeemaan bu kavramı oldukça geniş bir alana açmış gibi görünse de oluşturduğu kuramsal çerçeve, aslında bireyin yeniden dikkate değer oluşunu ifade etme girişimi olarak algılanmalıdır. Bu sebeple Szeeman, sanatçının kendi ile bir meselesinin oluşunu ifade etmenin de ötesinde politik bir noktadan sanat tarihinin sosyal arka planına aykırı olarak- demokratik bir fikir ortaya atmaktadır. Kişisel olanın, sıradan olanın yüceltilmesi fikrinin yeniden altını çizmektedir. Bireysel mitolojiler kavramını Dieter Bachmann'ın sözleriyle ifade edersek; *“bir bireyin kendi dünyasını oluşturan işaretleri, sembolleri ve imleri inşa edebileceği zihinsel bir alan olarak bireysel mitoloji, artık sanatla ilgili değildir. Bu kavram yaş, cinsiyet, meslek veya eğitim gözetmeksizin kendi dünyalarını sürekli olarak yeniden yaratma konusunda kendi kendine yeterli insanların inandırıcı sürekli hareketi hakkındadır.”* (Szeemann, 2018, s. 97).

Bireyin kendi varlığını ortaya koyma istenci ile birlikte düşünülmesi gereken sanat olgusu, bireysel mitolojiler kavramı ile sanatçıya yeni bir kuramsal alan açmıştır. Herhangi bir manipülasyonun parçası olmadan, ortaya kendisi olarak çıkmak isteyen her sanatçının birinci önceliği bir hikâye yaratmak olmuştur.

İnsanın hikayeler yaratmaya olan ilgisi kendi varlığını anlama ya da anlamlandırma çabası olarak anlaşılabilceği gibi toplumsal rollerini sorgulamasıyla da ilişkili olabilir. Böyle bir sorgulamayı açımlayabilecek bir kavram olan ‘bireysel mitolojiler’ her sanatçıyı bir mitolog olarak ele alma imkânı doğurmaktadır. Bu bağlamda sanatçı, bir anlatıcı ya da yaratıcı olarak varoluşunun yanısıra ürettiği hikâye üzerinden (izleyici) ötekine kendisini sunmakta ya da (izleyici) ötekinde beliren imgesi üzerinden kendini yeniden inşa etmektedir. Bachmann'ın da ifade ettiği gibi bu, sanatçı olmaktan önce insanın özünde var olan benlik arayışı ile ilgili bir meseledir (Szeemann, 2018, s. 97). Bu aşamada bir hikâye anlatıcısı olarak kendini mitleştiren sanatçılara değinmeden önce mit kavramının kökeni üzerinde durmak faydalı olacaktır.

3.1. Mit, Mitoloji, Mitolog Kavramları ve Göstergibilim

Azra Erhat Mitoloji Sözlüğü'nün önsözünde eski Yunanca'da 'söz' anlamına gelen üç kelime bulunduğunu; bunların birinin 'mythos' olduğunu ifade etmektedir. *“Mythos söylenen veya duyulan sözdür, masal, öykü, efsane anlamına gelir. Ama mythos'a pek güven olmaz, çünkü insanlar gördüklerini, duyduklarını anlatırken birçok yalanlarla süslerler”* (Erhat, 1996, s. 6). Bu nedenle klasik düşünürler mythos'un güvenilirmez söylenti olduğunu gerçeklerle ilişkisiz bulunduğunu ifade ederler (Erhat, 1996, s. 6). Mythologia ise hem masal ve efsanelerin toplandığı kitap hem de mythos yazarı denilen derleyicilerin yaptığı iş için kullanılan bir terimdir (Erhat, 1996, s. 10). Sözlü geleneğin, yazının ya da sanatın alanında çağlar boyu işlenen işlendikçe değişen mythoslar ne kadar ozan, yazar, sanatçı varsa o kadar farklı biçim almış değişmiş, çoğalmış ve zenginleşmiştir (Erhat, 1996, s. 11).

Eliade, *“‘mit’ kavramının 19. yüzyılda ‘fabl’, ‘uydurma’, ‘kurmaca’ olarak ele alındığını; ancak çağdaş düşüncede tıpkı arkaik toplumlarda olduğu gibi kutsal sayıldığı, örnek oluşturduğu ve anlamlı olduğu için büyük bir değer atfedilen ‘gerçek bir öykü’ye referans verdiğini belirtmektedir. Kavrama yüklenen bu anlamsal değer, gündelik dildeki kullanımı ile çelişki içindedir. Günümüzde ‘mit’ kurmaca ve hayal anlamında olduğu kadar, kutsal gelenek, en eski vahiy ve örnek gösterilecek model anlamlarında da kullanılmaktadır”* (Eliade, 2001, s. 11).

Roland Barthes 1957’de yayınlanan kitabı *Çağdaş Söylenler*’de 1954-1956 arasındaki iki yıllık süreçte yazdığı denemeleri bir araya getirmiştir. Kitabın adından anlaşılacağı üzere bunlar aslında Barthes’in mitleridir. Barthes yazdığı önsözde bu yıllarda güncel hikayelerde doğa ve tarihin sürekli birbirine karıştırılmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirmektedir. Bu hikayelerde apaçık ortada olanın süslenerek dolayımın ideolojik bir çarpıtma olduğunu ortaya çıkartmak istemektedir. Mit kavramının bu açıklık aldatmacasını açıklayabileceği düşüncesindedir (Barthes, 1990, s. 1). Çağdaş mitolojinin yapısını çözümleyebilmek için göstergebilim yöntemini kullanır. Barthes yazdığı denemelerin özde bir anlamlandırma çabası olduğunu ifade etmektedir. Başka bir deyişle bir mitolog miti olup olamayacağını araştırmaktadır. Bu yolda göstergebilimin faydalı olabileceği düşüncesindedir. Kitap Barthes’in hem çağdaş mitlerini bir araya getirmekte hem de bu mitlerin analizi için gerekli göstergebilimsel yöntemi açıklamaktadır.

Barthes mit’in söz anlamına geldiğini; ancak herhangi bir söz olmadığını, dilin mit olması için özel koşullar gerektiğini ifade etmektedir. Barthes’e göre mit, bir bilişim dizgesi, bir bildiridir. Ancak bildirisi değil, bu bildiriye söyleme biçimi ‘mit’i tanımlar (Barthes, 1990, s. 155). Biçim-durumunda-düşünceleri inceleyen mitoloji ise hem biçimsel bilim olarak göstergebilimin hem de tarihsel bilim olarak düşüngübilimin alanına girmektedir. Göstergebilim bir gösterenle bir gösterilen arasında bir bağıntı varsayar. Söz konusu bağıntı bu iki terimin çağrışımsal toplamı olan göstergedir. Gösteren, gösterilen ve gösterge arasında çok sıkı işlevsel içerimler vardır. Bunların çözümlenmesi, ‘mit’in göstergesel düzende incelenmesi açısından önem taşımaktadır. Dilbilimci Saussure’a göre gösterilen, kavramdır, gösteren sessel imgedir. Kavramla

imgenin bağıntısıysa, gösterge (örneğin sözcük) ya da somut kendiliktir (Barthes, 1990, s. 158). Söz konusu üçlü dizge ‘mit’ için de geçerlidir: gösteren, gösterilen, gösterge. Ancak ‘mit’teki bu dizge kendisinden önce varolan bir göstergesel dizgeden yola çıkarak kurulur. Yani ‘mit’, ikincil bir göstergesel dizgedir. İlk dizgede gösterge olan öge, ikinci dizgede (mitsel düzlemde) gösteren olur. Böylece bir kavramla bir imgenin çağrışımsal toplamı olan gösterge ‘mit’in alanına girer girmez salt bir imgeye (gösterene) indirgenir (Barthes, 1990, s. 159).

Dil	1. gösteren	2. gösterilen	
Mit	3. gösterge		
	I. GÖSTEREN		II. GÖSTERİLEN
	III. GÖSTERGE		

Yani mit’te iç içe geçmiş iki gösterge dizgesi bulunmaktadır. Barthes bunlardan ilkinin dilsel dizge olarak tanımlamaktadır. “*Mit’in kendi dizgesini kurmak için yararlandığı dil olması nedeniyle buna nesne-dil adını verir. Mit’in kendisi ise içinde birinciden söz edilen ikinci bir dizge olması nedeniyle üst-dil olarak adlandırılır.*” (Barthes, 1990, s. 159). Gösteren ‘mit’te ikili bir işleve sahiptir: dilsel dizgenin göstergesi ve mitsel dizgenin göstereni olur. Yani dil düzlemindeki anlam, mitsel düzlemde biçim olarak işlev görmektedir. Bu düzlemdeki gösterge ise çift işleve sahiptir: gösterir ve bildirir, anlatır ve benimsetir. Bu nedenle Barthes, mitsel dizgenin üçüncü terimi olan göstergeyi anlamlama olarak tarif eder (Barthes, 1990, s. 161).

Gösterilen olarak kavram ise içinde tarihselliği barındırır. Tarihsel oldukları için mitsel kavramlarda değişmezlik diye bir şey yoktur; oluşabilir, bozulabilir, dağılabilir, tümüyle silinebilir (Barthes, 1990, s. 163).

Hem anlam hem biçim olan gösterenin yapısı 'mit'in üç farklı türde okunmasını olanaklı hale getirir. Boş bir gösterene yönelmek düzensiz bir okumaya yol açacaktır. Biçimin anlam üzerinde yarattığı bozulmanın ayırt edilebileceği dolu bir gösteren üzerinden yapılacak okuma 'mit'in bir kandırmaca olduğunun ifşa olması demek olacaktır. Her iki seçenek de mitin yıkılması anlamına gelir. Göstereni bir anlam ve biçim bütünü olarak ele almak ise bulanık bir anlamlandırmaya yol açacaktır. Mitin kendine özgü devinimi böyle bir okumayı talep etmektedir. Böylece mit hem doğru hem de gerçekdışı bir öykü gibi yaşantılanır ve kendi yapısının amacına uygun olarak tüketilir. 'Mit' şeyleri ne gizler ne de gösterir; ama bozar. Bir yalan ya da açılma değildir; ama sapmadır. Tarihsel olan kavramı açığa çıkarmak ya da ortadan kaldırmak yerine onu doğallaştırır.

3.2. Çağdaş Sanatta Mitleşen Sanatçı mı? Yapıtı mı?

Barthes'in göstergebilimsel yöntemi benliğin araştırıldığı ya da kimliğin sunulduğu çağdaş yapıtları 'bireysel mitolojiler' başlığı altında incelemeye ve sınıflandırmaya olanak tanımaktadır. Çünkü iç içe geçmiş iki anlam dizgesinden oluşan mitler, kendiliğinden yola çıkarak sanat yapan ya da sanatsal düzlemde kendiliğini yansıtan çağdaş sanatçıların sanatın öznesi ya da nesnesi olma durumlarına açıklık getirmektedir.

Modernizmin aşkın özneyi yüceltirken ezdiği bireysellikleri yeniden gündeme getiren ‘bireysel mitolojiler’ kavramı, 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren bireyi kültürel ve sosyal ilişkileri bağlamında kavramaya yönelik düşünsel çabanın popüler hale getirdiği kimlik kavramını sanatsal bağlamda yeni okumalara açma imkânı sağlamaktadır. Çünkü kimlik doğası gereği ikili bir yapıyı ima eder; biçim üzerinden bireye dair okumalar-anlamlandırmalar yapmayı olanaklı kılar. Szeeman’ın ‘bireysel mitolojiler’ başlığı altında tüm sanatsal ifade olanaklarına alan açan ve her türden üretimi sanatsal bağlama yerleştiren yaklaşımı esasen çağdaş sanatın çoğulcu eğilimleri ile de son derece uyumludur. Bu çalışma kapsamında belirli bir yöntem, teknik ve medyum sınırlandırması yapmamakla birlikte yapıtının merkezine kendini koyan, kendi benini / kimliğini mesele eden ve otobiyografik sunum bağlamında değerlendirebileceğimiz eserler üreten sanatçılara yer verilecektir. Her bir sanatçının eseri benliğin / kimliğin bir sunumu olarak ele alınacak ve ‘bireysel mitolojiler’ kavramı çerçevesinde analiz edilmeye çalışılacaktır.

Dolayısıyla Szeeman’ın ‘bireysel mitolojiler’ kavramının alanı bu araştırma kapsamında daraltılacak ve benliğin araştırıldığı ya da kimliğin sunulduğu yapıtlarda öznenin nerede konumlandığı irdelenecektir: yapıtın içinde mi yoksa dışında mı? Bu bağlamda öncelikle yapıtın hem öznesi hem de nesnesi olarak benliğin/kimliğin temsil edildiği oto-portre türü incelenecek daha sonra da çağdaş bir strateji olarak yapıtın dışında kurgulanan özne ile yapıt ilişkisi irdelenerek her iki yaklaşımda da sanatçının ya da sanat yapıtının mitleşme süreçleri ortaya çıkartılmaya çalışılacaktır.

3.3. Benliğin Araştırılması ve Kimliğin Sunumu Olarak Oto-Portre

Kuşkusuz her otobiyografik sunum sanatçının eseri ile olan ikili bir ilişkiyi gerektirir. Kendini sanatının malzemesi yapan sanatçı yapıtının hem öznesi hem de nesnesidir. Dolayısıyla o hem kahramandır hem de kahramanı kurgulayandır; hem mit yaratır hem de mitleşir. Bu öz sunumlar karşısında izleyici, sanatçının mahrem alanına iç dünyasına girdiği yanılsamasına kapılır. Oto-portreler genellikle sanatçının benliğinin / kimliğinin şeffaf birer açıklaması imiş gibi algılanır. Ancak bu çoğu zaman bir yanılsamadan ibarettir. West'in ifade ettiği gibi: *“Bir oto-porte izleyicisi, kendisini değil de portreyi üreten sanatçıyı geri yansıtan metaforik aynada, seyirin tuhaf konumunu işgal etmektedir. Bir oto-portreyi izlemek, sanatçının ayakkabılarının içine girmek gibi bir duyguya yol açabilir. Tüm bu özellikler oto-portreyi daha da ilgi çekici ve güvenilmez hale getirir”* (West S. , 2004, s. 165). Oysaki oto-portre geleneği içinde birbirinden farklı pek çok üretim motivasyonu olduğunu söylemek mümkündür. 15. yüzyılda karşımıza çıkan ilk örnekler genellikle yeni siparişler alabilmek için ustalık göstergesi olarak yapılmış öz sunumlardır. Kimi zaman mali zorluklar ya da ahlaki kısıtlılıklar nedeniyle model bulmakta güçlük çekmek de oto-portre boyamanın gerekçesi olabilmektedir. Bunun dışında geçmişten günümüze pek çok sanatçı yeni teknikler geliştirmek, belli bir teknikte ustalaşmak için kendilerini tekrar tekrar model olarak kullanmışlardır. Bu bağlamda Dürer, Rembrandt, Sofonisba Anguissolo, Van Gogh, Kollwitz ve Schiele'nin deneysel oto-portreleri yaşamlarındaki belli dönemleri göstermeleri bakımından otobiyografik birer belge olarak da ele alınabilirler.



Resim 1: Rembrandt Harmensz van Rijn, "Self-portrait as the Laughing Philosopher", 1669, t.ü.y.b., 82.5x65cm, Carstanjen Koleksiyonu.

Rembrandt sanat yaşamı boyunca farklı medyalar kullanarak elliden fazla oto-portre üretmiştir. Pek çoğu gravür olan erken dönem oto-portrelerinde bulabildiği en makul model olarak kendini tasvir etmek suretiyle sanatsal tekniğini geliştirmiştir. Ancak bir sanatçı olarak kendini kanıtladıktan ve hatırı sayılır bir servet elde ettikten sonra da oto-portre yapmaya devam etmiştir. 1640'lardan itibaren boyadığı portrelerde kendini detaylı kostümler içinde tasvir eder, yüz ifadelerini dikkatlice işler. Bu çalışmalar sanatçının değişik ruh hallerinin bir haritasını sunduğu gibi inişli çıkışlı statülerinin de bir göstergesi durumundadır. Ancak 1669 tarihli son oto-portresinde (resim:1) kendini -erken dönemlerindeki iyimserliğin kibrini fark etmiş- yaşlı ve titrek bir adam olarak betimler (West S. , 2004, s. 174).

Rembrandt hayatı boyunca yaptığı çok sayıda otoportrede kendini göstermek istediği haliyle yansıtmıştır. Yani çeşitli personalar sergilemiştir. Ancak bu resimde bir personayı temsil etmek yerine ışığı, tüm bireysel özelliklerini, yaşanmışlıklarını yansıtacak bir aracı kılarak 'kendi'ni 'olduğu gibi' anlatmayı tercih etmiştir. Gombrich "Rembrandt'ı diğer büyük ustalardan daha iyi tanıdığımızı hissederiz" derken tam da Rembrandt'ın burada olduğu gibi kendini görsel olarak anlatmasındaki başarısını kasteder (Gombrich, 2007, s. 420).

Bununla birlikte oto-portreler bize kimlik ve bazen de benlik üzerinden okuma yapma imkânı sağlar. Tarihin farklı dönemlerinde kimliğin sunumu toplumsal cinsiyet ve sınıfsal statü üzerinden şekillenmiş; sanatçılar oto-portreler aracılığıyla toplumsal konumlarını güçlendirme çabası içinde olmuşlardır. Bazen de sanatçılar kendi suretlerini çeşitli personalara bürünerek tasvir ederler. Kendilerini zengin, yoksul, üzgün, çılgın, dahi, ikon kırıcı, örnek veya aykırı olarak ebedileştirirler. Bu türdeki oto-portreler sanatçıların özel yaşamı ve toplumsal konumu hakkındaki beyan ya da kendilerini yüceltmenin birer aracı olarak kaşımıza çıkar (West S. , 2004, s. 173).



Resim 2: Albrecht Dürer, "Self-portrait", 1498, ahşap üzerine yağlıboya, 52x41cm, Prado Müzesi, Madrid.

Dürer'in bazı oto-portreleri sanatsal ve toplumsal kimlik düşüncesinin irdelendiği erken dönem örnekler olarak ele alınabilir. Sanatçı bir Kuzey İtalya seyahatinden sonra boyadığı 1498 tarihli oto-portresinde (resim: 2) toplumsal statüsünü yükselterek kendini bir Venedik soylusu olarak betimlemiştir. 1500 tarihli başka bir oto-portrede (resim:3) ise Dürer'in cepheden verdiği poz, İsa imgesine doğrudan gönderme yapmaktadır. İşçilik sürecinin gizlendiği bu detaycı resimde Dürer, kendini İsa'nın çağdaş bir yansıması olarak sunarken ortaya koyduğu teknik deha aracılığıyla sanatçı olarak toplumsal konumunu güçlendirmeyi hedeflemektedir.



Resim 3:Albrecht Dürer, "Self-Portrait", 1500, ahşap üzerine yağlı boya, 67.1x 48.9 cm, Alte Pinakothek Koleksiyonu, Almanya.

Kuşkusuz sanatçıların teknik becerileri, sınıfsal statüleri ve toplumsal cinsiyetleri benlik algısı ve bunun sunum tarzları üzerinde etkili olmaktadır. Sözgelimi Laura Knight kendini çıplak kadın modelin resmini yapan kadın sanatçı olarak betimlerken hem kadın hem de sanatçı kimliğini öne çıkartmaktadır. (Resim:4) Knight'ın Royal Akademi'nin seçimlerinde sunmak üzere yaptığı bu resim 19. yüzyılda bir kadın olarak sanat dünyasında kabul görmek için verilen varoluşsal mücadelenin göstergesidir. Kendini arkadan betimleyerek izleyici ile arasına duygusal bir mesafe koyarken nü modeli zekice bir oyunla ikilemek suretiyle ayna fikrini çağrıştırması sanatsal iddiasının göstergesidir.



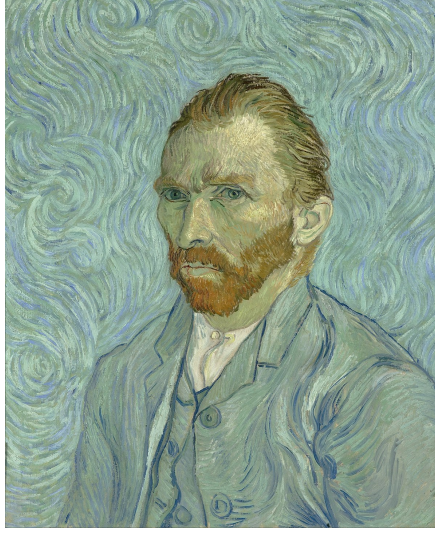
Resim 4: Laura Knight, "Laura Knight with model, Ella Louise Naper ('Self Portrait')", 1913, t.ü.y.b., 60x50cm, National Portrait Gallery, Londra.

Sanatçıların oto-portre üretme motivasyonları çok çeşitli olsa da aslında oto-portre öznesinin kendi iç dünyası ile giriştiği hesaplaşmanın yansıması olduğu düşüncesine yaslanır. Oto-portre sanatçının benliğini araştırdığı ve sunduğu bir form olarak kabul görür. Ancak West sanatçının kendiliğine yönelik böyle bir araştırmayı bilinçli olarak seçmesinin modern döneme has bir yaklaşım olduğunu ifade etmektedir (West S. , 2004, s. 182). Modern sanatçıların ego durumları ile güdeleri arasındaki gerilimi araştırmanın aracı olarak gördükleri oto-portre zihinsel dengesizliklerin yaratıcılığın işareti olarak kabul edilmesinde etkili olmuştur. Bu bağlamda Van Gogh'un oto-portreleri (resim:5) sanatçının benliği ile girdiği bir diyalog olarak düşünülebilir. Van Gogh kısa yaşamı boyunca sanatçı olarak tanınabilmek için büyük bir mücadele vermiştir. Parasal sorunları olduğu için model tutamadığı; bu nedenle sık sık kendi portrelerini boyadığı bilinmektedir.

Van Gogh'un verimli üretim dönemlerine manik ataklar ve delilik sapmaları eşlik etmiş; karşılaştığı engeller ve yaşadığı hayal kırıklıkları oto-portrelerine yansımıştır. Bu portrelerin çoğunda kendini melankolik, hüzünlü, şiddetli ya da tehditkâr olarak betimlemiştir. Van Gogh, hem bu dünyadaki varoluşsal acılarına yanıt olarak; hem de insanlara, nesnelere duyduğu derin hisleri anlatmak için resim yapmış; “dış dünyanın göz kamaştırıcılığına ve en tedirgin durumda keşfedilen başka bir gerçeğin cehennemine sızabilmek için, benliğini nesnelere doğrudan bütünleşmeye” açma yoluna gitmiştir (Richard, 1999, s. 25-27).

Bununla birlikte burada şunu da görmemiz gerekir, karşımızda salt psikolojik bir sanrının sonucu değil; ama toplumsal süreçlerin bireysel psikoloji üzerindeki etkilerinin yansımaları durmaktadır. Çünkü sanatçı için sanat algısı ile sanatsal yaratımın gelişmesi arasındaki bağın, dar bir çevrede mi, yoksa geniş toplumsal boyutlar içinde mi şekillendiği toplumsal tarihsel düzende etkenlerin varlığına da bağlıdır.

19. yüzyılla birlikte ötekine bakış Freud ve Nietzsche'nin çalışmalarının da etkisiyle değişime uğramıştır. Freud, psikanalitik yaklaşımla ötekileştirerek kamusal alandan yalıtılan her bireyin kendi bireyselliklerini gözeterek sosyal hayatın içerisine dahil olabileceği yönünde savlar geliştirmiştir. Söz konusu yaklaşımla birlikte iktidarın eski yüzünden yeni yüzüne geçiş aşaması da başlamıştır. Deliliğin ötekileştirilmiş dili lirik bir anlatı yaklaşımı ile Romantizm'de saygınlığını yeniden kazanmaya başlamış, Ekspresyonizm ile doruk noktasına ulaşmıştır.



Resim 5: Van Gogh, "Self-Portrait", 1889, t.ü.y.b., 25.59x21.25cm, Musée d'Orsay, Paris.

Foucault'dan aktaran Felix Guattari konuyu, "böylece, çılgınlık ve düşün ortak söyleminde, bir arzu lirizmi ve bir dünya şiiri olasılığı birbirine bağlı bir biçimde ortaya çıkar, bunda bir karşıtlık yok, çünkü delilik ve düş, aynı zamanda uç öznellik ve ironik nesnellik anıdır" diye özetlemiştir (Guattari, 1990, s. 87). Freud'un insan ruhunun id (iç güdü), süperego (vicdan) ve ego (benlik duygusu) arasındaki mücadeleye yaslandığı görüşü Dışavurumcular üzerinde; insan davranışlarında cinsel iç güdülerin rolü ve bilinçsizliğin işlevi teorisi ise gerçeküstücüler üzerinde etkili olmuş ve bu sanatçılar arasında öz araştırma yöntemi olarak oto-portrecilik anlayışı yerleşmiştir. Dışavurumcu sanatçılar Kirchner, Oscar Kokoschka ve Egon Schiele'nin oto-portreleri içsel yaşamın sanatsal sunumlarıdır.



Resim 6:Oscar Kokoschka, “Yozlaşmış Sanatçı'nın Otoportresi”, 1937, 110x85cm, t.ü.y.b., Scottish National Gallery of Modern Art, İngiltere.

Kokoschka (resim:6) kimlik göstergeleri ya da dışsal işaretlerle ilgilenmez, kendine dair belleğinde yer etmiş düşünceyi damıtarak resimsel bir dille yeniden canlandırır. Schiele ise içsel ve dışsal olan arasındaki sınırdaki konumlanarak yüz civarında oto-portre üretmiştir. Son derece irkiltici olan bu portrelerde (resim:7) kendisini kesilmiş uzuvlarla, çıplak, biçimsiz, aşırı zayıf ya da derisi yüzülmüş olarak gösterir, vücut tüylerini itici bir biçimde vurgular. Genellikle çatık kaşlı ya da ekşi suratlıdır. Bu imgeler ne kahraman ne de yakışıklı bir erkek bedenine benzemez. West erkek ressamların -özellikle gençken yaptıkları- oto-portrelerde genellikle narsistik bir yaklaşım olduğunu, ancak Schiele'nin oto-portrelerinin böyle bir genellemeye uymadığını ifade etmektedir (West S. , 2004, s. 185). Oysaki sanatçının tüm üretimine bakıldığında başlıca ilgisinin kendine yönelik oluşu West'in iddiasını muğlak bir zemine taşımaktadır.



Resim 7:Egon Schiele, "Yüzünü buruşturan çıplak otoportre", 1910, kağıt üzerine karışık teknik, 55.8x36.7 cm, Albertina Galerisi, Viyana.

Schiele'nin oto-portre ilgisi sanatsal yaratıcılığının göstergesi olmanın ötesinde benliğin patolojik bir yansıması olarak ele alınabilir. Nitekim sanatçının resim yaparken kullandığı ve nereye gitse beraberinde götürdüğü boy aynasının annesine ait olduğu bilinmektedir. Schiele anılarında çocukluğunda annesinden sevgi görmediğinden, despot bir kadın oluşundan ve kendisini zerre kadar anlamadığından bahsetmekte; acı çektiğini, bunu hak etmediğini ve kendisi ile ilgilenecek birine ihtiyacı olduğunu dile getirmektedir (Knafo, 1991, s. 6). Sanatçının geçmiş yaşantılarına dair veriler aynayla olan özel ilişkisini anlamlı hale getirmekte ve oto-portrelerinin kendilik arayışının yansımaları olarak okunmasına zemin hazırlamaktadır. Schiele'nin empatik olmayan bu kendini yansıtırma deneyimini Lacancı bir yaklaşımla ele almak mümkündür. Lacan ayna evresinde yaşanan olumsuzluğun çocuğun ilkel benlik duygusunda hayatı boyunca etkisini gösterecek bir yarılmaya, varoluşsal bir olumsuzlamaya neden olduğundan bahsetmektedir. Schiele'nin bilinçaltına ittiği eksiklik duygusu, bu ötekileştirilmiş rahatsız edici öz imgeler aracılığıyla dışa vurulmaktadır.



Resim 8:Ernst Ludwig Kichner, "Asker Olarak Oto-portre", 1915, t.ü.y.b., 69.2x60.7 cm, Allen Memorial Art Museum, Ohio.

Alman dışavurumcu sanatçı Kirchner oto-portrelerinde I. Dünya savaşı sonrası toplumsal bir çöküş yaşayan Almanya'da içine kapanan bireyin iç çatışmalarını yansıtır. Kirchner gibi genç Alman sanatçılar, bu karmaşa içerisinde yaşadıkları buhranı, bireysel kimliklerini, öznel duygularını ifade etmek için, rengin öne çıktığı, biçimlerin bozulduğu, abartıldığı, çarpıcı, etkileyici bir görsel dil geliştirmişlerdir. Kirchner'in savaş sonrası ve öncesi yapmış olduğu eserlerinde ben'in otobiyografik yansımaları olarak okuyabileceğimiz sembollerle karşılaşırız (West S. , 2004, s. 176). Kirchner'in savaştan döndükten hemen sonra bir rehabilitasyon merkezine yatırılmasının ardından yapmış olduğu "Asker Olarak Oto-portre" (resim 8) adlı eseri ile savaştan önce yapmış olduğu kendini bir sabahlık giymiş ve elinde fallik bir fırça ve pipo ile gösteren aşırı bir özgüven havası yayan oto-portresi (resim 9) karşılaştırıldığında her iki resimde de kullanılan sembollerin sanatçı kimliğinin benlik algısı üzerinde ne denli güçlü bir etkisi olduğunu gösterecektir.



Resim 9:Ernst Ludwig Kichner, "Ressam ile Modeli", 1910, t.ü.y.b., 149.9 x 100.3 cm, Kunsthalle Hamburg, Almanya.

Meksikalı sanatçı Frida Kahlo'nun oto-portreleri (resim: 10) ise hem oto-biyografik niteliktedir hem de öz-araştırma formu olarak benliğin görsel sunumlarıdır. Gerçeküstücülerin yer değiştirme stratejisini kullanarak gerçekleştirdiği fantastik oto-portrelerinde sanatçının belleğinden süzülen geçmiş yaşam deneyimlerinin fragmanları Meksika kültüründen çeşitli unsurlarla yan yana gelir. Bu oto-portreler yaşadığı travmaların neden olduğu psikolojik ve fiziksel acıların metaforik sunumlarıdır. Kahlo'nun oto-portreyi eksiklik duygusunu bastırmak, acılarını sağaltmak için tedavi edici ve yaratıcı bir yöntem olarak kullandığını ifade etmek mümkündür. Ayrıca oto-portrelerinde bedeninin çekmiş olduğu acıyı inkar eden bir yüz ifadesi kullanması -onu var eden- bedeni dışındaki başka şey'ler ile algılanma talebi olarak okunabilir. Bedeninin sınırlılıklarına rağmen yapmaya devam ettiği oto-portreleri ile varlık nedeni olan sanatçı kimliğini ön plana çıkarmak istemiştir.

Kahlo bireysel yaşantılarını sembolleştirerek anlatıyor oluşunun yanında kimlik meseleleri üzerinden de ele alabileceğimiz türden oto-portreler üretmiştir. Bunlardan biri cinsel kimliğini dönüştürerek (masculine) eril bir maske altında yapmış olduğu “Kısa Saçlı Otoportre” (resim 11) adlı resmidir (Knafo, 1991, s. 11). Bu resimde kendini öz hikayesinin baş kahramanı olan ve aşık olduğu adamın kıyafetleri içerisinde tasvir ederek hissettiği duyguların kendi benliği üzerindeki etkisini bir temsile dönüştürmüştür. Kahlo, kendi hikayesini çoğunlukla kadınlığını ön plana çıkaran imgeler aracılığı ile ifade ederken bu kez âşık olduğu erkeğin maskesine bürünerek oto-portresini resmetmiştir.



Resim 10:Frida Kahlo, “Kırık Sütun”, 1944, 39.8x30.6 cm, ahşap üzerine yağlıboya, Museo Dolores Olmedo, Meksika.

Resim 11:Frida Kahlo, “Kısa Saçlı Otoportre”, 1940, 40x27.9cm, t.ü.y.b., Diego Rivera Frida Kahlo Müzesi, Meksika.

Cinsel rollerle oynama ve yer değiştirme stratejisi kullanarak eserlerini benliğinin bir sunumuna donuştiren bir başka sanatçı Michel Journiac'tır. 1960'lı yıllardan 1990'lara kadar toplumun katı cinsiyetçi yapısına eleştiriler sunan parodi niteliğinde bir dizi resim, fotoğraf, performans üretmiştir. Journiac eserlerinde çoğunlukla merkeze kendini yerleştirmiştir. Kendi portresini ya da bedenini sunma yöntemi klasik anlamda üretilen eserlerden farklıdır. Çünkü burada sanatçı bilinçli bir şekilde evrensel bir söyleme hizmet etme amacını güderek kendini özne konumundan çıkarmayı hedeflemektedir. Bu anlamda sanatçının ürettiği eserler, bireysel mitolojiler kavramı ile analiz etmeye olanak sağlamaktadır. Journiac'ın kavramsal sanattan sosyolojiye, nesneden fotoğrafa ve popüler imgelere değin birçok alana temas etmesi, kurulu düzende kabul gormuş tüm ritüelleri (aileden, giyime, cinsiyetten, verili kimliklerimize) ortadan kaldırma girişimleridir (Callot, 2018).

Journiac'ın eserlerinde, temalar değişkenlik gösterse de hepsinde ortak bir hedefin varlığı sezilmektedir. Journiac, Frued'a Sayęı (resim 12) adlı yapıtında aile portresi biçemini kullanır ve ebeveynlerinin kılığına girerek poz verir, hemen yanındaysa onların orijinal fotoğrafları bulunmaktadır. Çaprazlama bir biçimde düzenlenmiş olan yapıt Sigmund Freud'un dipus kompleksi kuramını kullanarak okuma imkânı sunmaktadır. Bir çaprazda anne ve oğul, oğulun babayı taklit etmesiyle vurgulanan sahiplenici bir arzunun ödipal eksenini oluşturur. İkinci aprazdaysa kurgusal kız evlat, cinsel fantazileri yalnızca karşı cinse yansıtan hetero-normatif matrisin bir karikaturunu sunmaktadır (Gerhardt, 2010).

Journiac, kendi ben'ini dönüştürerek oto-portresi üzerinden toplumsal bir mesaj verme stratejisi gütmektedir. Burada gördüğümüz anne ve babasının görüntülerinin birer temsilidir. Çünkü Journiac aslında bu eserde anne ve babasının gerçek kimlikleri üzerinden herhangi bir fikir ortaya koymamaktadır. Onların rollerine girerek; gerçek kimliğini tamamen ortadan kaldırmak suretiyle anne ve baba arketipine bir gönderme yapar. Böylelikle kendi 'ben'liğini yapıtın içerisinde yeniden inşa eder.



Resim 12: Michel Journiac, "Freud'a Saygı", 1972-84, kâğıt üzerine mürekkeple serigrafi baskı, 21 x 29,7 cm, Galerie Christophe Gaillard, Paris.

Kimliğimiz kırılığandır, yol boyunca ardımızda kimliğimize dair izler, gölgeler ve yansımalar şeklinde kanıtlar bırakarak ilerleriz, onlar da bizi, görünürde tıpatıp örtüştüğümüz kopyanın varlığını teyit etmeye mecbur kılar (Amaros, 2017). Journiac da oto-portrelerinde bir paradoks olarak benliğin kopyalanmasını sorunsallaştırmaktadır.

Clement Rosset'in ifade ettiği gibi bu oto-portreler "aynı anda hem kendi hem de öteki olmanın" ikiliğini, ete kemiğe büründürür. Buradan hareketle çoğaltılmış bir orijinal, bütün çoğulluğu içinde atıfta bulunduğu Şeye nazaran daha özgün kabul edilebilir. Bu kendi kendini parçalara ayırarak var etme dürtüsü bizi, bir imgeyi saplantı haline getirmenin trajik yıkımını anlatan klasikleşmiş Narkissos efsanesine götürür (Amaros, 2017, s. 28). Narkissos mitinde kurulan ikili ben'in varlığı şu şekilde ifade edilebilir; kendi imgesine yabancılaşma yine kendisi olan yansımasından kaynaklanmaktadır. Jacques Lacan'ın "ayna evresi" teorisinden hareketle ben'in yansıyan konumundaki benzerinin görüntüsü üzerine yaratılmasını teşvik eder ve bu durumda "ben bir başkasıdır" ve "içerisi ile dışarısı arasındaki mükemmelliği simgeler (Paraiso, 1995).

Çağdaş sanat bağlamında eserler üreten sanatçıların büyük bir geleneğe sahip portre türüne yeni bir yorum getirme girişimleri sanat tarihinden ortak temalarla yeniden kurgulanabileceği gibi bu ortak temaların farklı açılardan yeniden yorumlarıyla da karşılaşmaktayız. Journiac'ın eseri üzerinden ortaklıklar kurabileceğimiz sanatçı Gillian Wearing'in "Albüm" (resim 13) adlı serisi 2003-2006 yılları arasında üretilmiş bir dizi portre fotoğrafından oluşmaktadır. Sanatçı yakın akrabalarının (resim 14) kılığına büründüğu bazı fotoğrafların yanı sıra ergenlik gibi farklı dönemlerini de yorumlayarak kendisini çeşitli maskeler aracılığıyla sunmuştur (Amaros, 2017, s. 29). Aile albümünde yer alan eski fotoğraflardan referansla üretilmiş olan bu silikon maskeler aracılığıyla o duyguların ve ruh durumlarının birebir aynısını yeniden yaşatmayı hedeflemektedir. Her karakterin çehresi "ben" ve "öteki" arasındaki ilişkinin ince sınırında ele geçirilmiştir.

Nuria Enguita'nın sözleriyle: “*Belli bir yaşa gelip kendi yüzümüzde anne babamıza ait bir ifadeyi yakalamaya başlamamızda uğursuzluk ile nostalji arasında gelip giden bir şey var, bizi başka bir zamana ve başka bir gerçekliğe havale eden bu anakronik hakikatin içinde her bir portrenin benziyor oluşunun dışında bize ait olan bir şeyin işareti, izi olduğunun farkındayız.*” (Enguita & Vincente, 2013).



Resim 13: Gillian Wearing, “17 Yaşında Oto-portre”, 2003, fotoğraf, 104.1x81.3 cm, MoMa, New York.

Resim 14: Gillian Wearing, “Dayım Bryan Olarak Oto-portrem”, 2003, fotoğraf, 124 x 82.5 cm, Guggenheim Müzesi, Bilbao.

Kimliğin sabit veya bağlantılı olmaması, kimliğin düzenlenebilen bir mefhum olduğu anlamına da gelmektedir. Kimliğin inşasını etkileyen güçler de sabit değildir ve bu nedenle kimliğin kendisi her zaman bir değişkenlik halindedir. Ayrıca gruplar arası geçişlilik bireyleri sürekli olarak bir değişim ve adaptasyon sürecine tabi kılar. Dolayısıyla kimlik, büyük ölçüde dış etkiler tarafından belirlendiğinden, bağlam

değiştikçe kimlik dönüştürülebilir (Robertson & McDaniel, Themes of Contemporary Art Visual Art After 1980, 2005, s. 114). Değişken bir kimlik kavramını anlamak zor olabilir. Ancak farklı durumlarda farklı davranırız: bir sınıfta, evde, bir randevuda, iş görüşmesinde veya farklı yaş, ırk, milliyet veya dinden insanların arasında azınlıkta olduğumuz durumlarda. Her bağlamda kendimize dair farklı bir kamusal imaj yaratırız. Postmodernistler kimliğin farklı bağlamlarda çalışan yapılandırılmış versiyonlarını ‘performe’ ettiğimizi söylemektedir; bu versiyonların hiçbiri gerçek benlik değildir, çünkü farklı durumlarda, her kimlik dönüştürülür veya terk edilir (Robertson & McDaniel, Themes of Contemporary Art Visual Art After 1980, 2005, s. 115).

1959 doğumlu sanatçı Cindy Sherman’ın eserlerini incelediğimizde ben’in röprodüksüyonları olarak kalıcı kesintisiz bir dizi seriden oluşan kişilik rolleri ile karşılaşırız. Ürettiği kopyalar gerçek kimliğini ortaya koymayı reddedişinin kanıtıdır (Amaros, 2017, s. 31). Sherman fotoğraf makinesinin önünde yarattığı bütün kişiliklerin rollerini üstlenmektedir. Kendini yapıtın içerisinde kurgulaması, kimliğin inşa edilerek kurgulandığına işaret eder. Burada ben, kendini kendi hikayesinin yorumcusu ve yaratıcısına dönüştürdüğü anda muğlaklık halesine bürünür (Amaros, 2017, s. 31). Sanatçı kimlik kavramı ile iç içe geçmiş olarak yorumlayabileceğimiz maskeleri (persona) bir anlamda popüler kültürün tabulaştırdığı imajlar ile tekrar tekrar sorgulamaktadır. Cindy Sherman’ın 1977-80 tarihleri arasında ürettiği “İsimsiz Film Kareleri” (resim 15, 16) adlı ilk fotoğraf serisi, toplumun ve Hollywood sinemasının heteronormatif kurallarının dayattığı kadınlık klişelerini sorgulamaktadır. Bu işlerde Sherman’ın yüzü sürekli değişir (Amaros, 2017, s. 31). Röntgenci bakış karşısında sanatçı kimliğini, benliğine dair her türlü izin üstünü silerek, yaratılan güzellik imajı

altında eritmektedir. Laura Mulvey'in işaret ettiği gibi burada yapılmak istenen erkek arzusunun ürettiği geleneksel sinematografik hazzın temellerine karşı bir saldırıdır (Mulvey, 2001, s. 6-18). Sherman'da ego'nun kendisini, daima intihar etmek üzereyken görürüz. Moda olarak taşınan her şeyi belli bir şekilde karikatürize eder. Ve klişeleşmiş stereotiplerin bombardımanına uğramanın nasıl olacağını bize gösterir (Sherman, 1996).



Resim 15:Cindy Sherman, "İsimsiz Film Kareleri # 3", 1977, jelatine gümüş baskı, 18x24 cm, MoMa, New York.

Resim 16:Cindy Sherman, "İsimsiz Film Kareleri # 62", 1977, jelatine gümüş baskı, 15.9x23.6 cm, MoMa, New York.

“Sherman'ın gerçeklikle kurgu arasında kalan, bir anlamda kurgusalın yeniden kurgusu olarak okunabilecek imgeleri, kimliğin toplumsal kodlarla şekillendirildiği düşüncesinden hareket etmektedir. Her fotoğrafta farklı bir kimlikte karşımıza çıkan Sherman, hem kendisidir hem değildir, aslında kendi ben'ini paramparça ederek yapısöküme uğratmaktadır” (Antmen, 2010).

Sherman, böyle bir yaklaşımla, otobiyografik bir bakıştan çok otoportresel yaklaşımın sınırlarını genişletir. Buysa, özne nesne bütünlüğünü sağlayan ve kişisel bir sunum olarak ele alınan oto-portrenin postmodern dönemde kurmaca yanının altını çizerek bir söylem aracına dönüşebildiğini gösterir.

Yaşam ile sanat arasındaki sınırları ortadan kaldıran yöntemlerin sanatçılar tarafından stratejik olarak kurgulanması izleyicinin yapıtın karşısında kendisine dair bir dil bulabilmesi olanağı yaratmıştır. Tarih boyunca hiç değişmeyen temalar arasında bu türden yaklaşımlara sıkça rastlarız. Bu temalardan biri de ‘annelik’dir. Annelik olgusu üzerine söylemler ve tanımlamalar tarihsel süreç içinde çeşitli mitler oluşturmuştur. Bu mitlerden biri, her kadının annelik içgüdüleriyle doğmasıdır. Annelik içgüdüleriyle belirtmek istenen sezen, koruyan ve hissedilen bir dişil özelliktir. Her kadının anne olarak doğduğu ve zamanı geldiğinde anne olacağı inancı tüm ataerki toplumlarda hakimdir. Buna göre gerçek anne bebeğiyle ne yapacağını, nasıl başa çıkacağını içgüdüsel olarak bilen, sezgileriyle bebeğin ihtiyaçlarını karşılayan, yetkin, güçlü ve fedakâr bir kadındır. Ayrıca anne kusursuzluk ve kutsallıkla ilişkilendirilmiştir.

Öte yandan çağdaş sanatta bu bakışa karşıt söylem oluşturma girişimlerine sıkça rastlamaktayız. Bunun arka planında birçok bağlam olması dışında evrensel bir tema oluşu da önemli bir yer tutmaktadır. Sanat tarihinde bu tema birçok farklı anlamlarla sanatçılar tarafından işlenmiştir. İkonografik betimlemelerde karşımıza çıkan anne figürleri yakın zamanlarda farklı anlamlarla yeniden irdelenmiştir. Özellikle 1960’dan sonra kadın hareketleriyle beraber kadının yerini sorgulayan düşünce biçimleri etrafında toplanan kadın sanatçılar kadın kimliklerinden biri olan anneliği yeniden tanımlama girişiminde bulunmuşlardır.



Resim 17: Jenny Saville, Anne ve Çocuk I, 2008, tuval üzerine yağlı boya ve kömür, 1518 x 1215 mm, Özel koleksiyon, New York.

Günümüzde bu türden eserler veren sanatçılar arasında öne çıkan isimlerden biri Jenny Saville'dir. Sanatçının kişisel olarak deneyimlediği annelik durumu, çoğu zaman kendi bedeni üzerinden temsil edilmiştir. Saville bunu yaparken tarihsel imgelere de gönderme yapmaktadır. Jenny Saville, iktidarın, tüketim toplumunun bireyler üzerinde hâkimiyet kurmasını, öteki olarak nitelenen kimlikleri beden üzerinden çekinmeden dışa vuran sanatçılardan biridir. Öteki, daha çok kadındır. Sanatçı bu kadınlarla kurduğu duygudaşlık ilişkisini tuvallerine taşımaktadır. Sanatçının deneyimleri, çalışmalarında ele aldığı konuları değiştirebilmektedir. Saville'in gebe kadın ve yeni anneler konusuna ilgisi 2007 ve 2008 yılında iki çocuğunu doğurduktan sonra başlamıştır. Saville için annelik deneyimi; sanat çalışmaları için besleyici olmuş, O'nu bir seri çizim ve resim yapmaya yönlendirmiştir. Annelik, Saville için empati kuracağı yeni bir kimlik, "öteki" değil bizzat kendi gerçekliğidir. Ama aynı zamanda da toplumda ötekileşen bir kimliktir. Bu yüzden annelik teması, sanatçıda hem günlük hayatına hâkim olan bir gerçeklik olarak farkındalık yaratır hem de eleştirel bir tutum göstererek bir sorgulama alanı açar.

Jenny Saville, ideal anneliğe eleştirel bir gözle bakarak anneliğin yaşayan doğasını görsel bir dille aktarmayı amaçlamıştır. Saville, kucağındaki iki küçük çocuğa yetmeye çalışırken, çocukları zapt etmeye uğraşırken ki memnuniyetsizliğini veya yaşadığı zorluğu ortaya koyan bir anne imgesi yaratır. Bu şekilde kusursuz anne imgesini yapıbozuma uğratar. Annelik bu resimde (resim 17) idealleştirilmek yerine bütün gerçekliği ile ortaya konmaya çalışılmıştır. Burada gerçek bir annelik deneyimine şahit oluruz. Desende bu deneyim hareket ile aktarılmaya çalışılmıştır. Dinamik bir zaman algısı yaratır. Her katmanda figürün hareketi öngöremeyeceğimiz bir şekilde değişime uğrar; yani sıralı bir hareket değil; değişken dinamik bir hareketlilik söz konusudur. Hareket halindeliğin girdabını, kıpır kıpır oluşunu iletmek için Saville çok basit ama emsalsiz bir şey yapar: bebekler için olası pozisyonların tüm çizilmiş pentimentilerini nihai resim ve çizimlerde korur. Böylece aynı görüntü içinde uyuyan bir erkek bebek, gergin bir öfke nöbeti içinde olan diğer bebek, bir diğeri gevşek, öteki kolda, bir başkası yuvarlanırken tasvir edilir. Saville'in çalışması, bir film animasyonunu çağırıştırır.

Annelik tecrübelerini yalın bir çıplaklıkla yansıtan bu portre serisi onun kadını bir birey olarak gören karmaşık kimliğine işaret eder. Sanatçı için annelik teması, kendi bedeni ile yüzleşmek, ataerkil toplumun belirlediği annelik rollerini yeniden tartışmaya açmak demektir. Annelik mitinin dayattıkları ile kendi gerçekliği arasında sıkışan sanatçının yapıtları aracılığıyla kişisel deneyimlerini bilinçli bir farkındalığa taşıdığını söyleyebiliriz.

Annelik miti Canan'ın da ilgi alanında olan bir konudur. İslamiyet öncesi Türk kültüründe kadın imgesinden günümüz Türkiye'sinde cinsiyet, cinsel istismar, aile içi şiddet ve toplumsal rollerin getirdiği zorunluluklara değin geniş bir konu yelpazesi olan sanatçının hamilelik döneminde gerçekleştirdiği bazı çalışmalar Carl Gustav Jung'un anne arketipi üzerinden okumalar yapmamıza olanak tanımaktadır.

Jung'un psikoloji literatürüne dahil ettiği bir kavram olan 'arketip', algılamamızı örgütleyen, bilinç içeriklerini düzenleyen, değiştiren ve geliştiren yapılar olarak tanımlanmaktadır. Arketipler kolektif bilinçdışından süzülerek biçimlenen mitolojik temalardır. Jung psikolojisinde önemli bir yeri olan 'anne' arketipinin hem kişisel bilinçdışına hem de kolektif bilinçdışına ait olmak üzere iki özelliği bulunmaktadır. Kişisel bilinçdışında anne kişinin kendi annesiyken; kolektif bilinçdışında anne arketipi çeşitli şekillerde simgeleştirilebilir (Jung, 2005, s. 22). Tarih öncesi toplulukların 'anne'ye yüklediği anlam mitler aracılığıyla günümüze taşınır. Bu mitlerin en erken örneklerinde karşılaştığımız Ana tanrıça kavramı Anadolu'da ortaya çıkmıştır. Tanrıça Kibele toprağın ve bereketin kaynağı olarak bilinmekle birlikte, "...doğayı bütün canlılığı, verimliliğiyle simgeleyen evrensel bir nitelik taşımaktadır." (Erhat, 1996, s. 201).



Resim 18:Canan, Kybele, 2000, fotoğraf, 45x60 cm. (kaynak: www.cananxcanan.com)

Canan Kybele (resim 21) adlı eserinde ana tanrıça motifini kendi bedeni ile temsil etmeye girişir. Hamilelik döneminde üretmiş olduğu bu çalışmada kendi bireysel deneyimi ile birleştirdiği bu motif anne arketipi üzerinden öz yaşam hikayesini mitleştirir. Buradaki eserde ana tanrıça kültüne kendi deneyimi üzerinden bir anlatımla gönderme yapan Canan, sanatçı kimliğinin dışında anne imgesi üzerinden kendi ben'ini sunmaktadır. Kendi bedeni içinde gelişen bir varoluş durumunu bugün de kültürümüzü oluşturan dokuların içinde var etmesi geçmişi ve şimdiyi birlikte var etme girişiminden kaynaklanmaktadır. Canan'ın bir başka eseri Çeşme (resim 22) adlı videosunda bir çift meme ile karşılaşırız. Meme bize en tanıdık gelen imajlardandır. İnsanın dünyaya gözünü ilk açtığı anlarda karşılaştığı fakat bilinçli olarak algılayamadığı fakat hayatta kalmak için işlevine ihtiyaç duyduğu bir organdır. Çeşme'den yaşamın kaynağı anne sütü akmaktadır. Sanat Tarihi'ndeki geçmişinden farklı olarak, sanatçı memeyi bedenden ayırarak çeşmeyi kadın bedeninden ayrı bir varlığa büründürüyor. Sanatçı bu videoyu Kibele işiyle bağlantılı olarak ele almıştır. Bebek ile anne, doğa ile insan arasındaki ilişkiye işaret eder. Duygusal ve ruhsal bağlantıyı bu yolla anıtsallaştırır.



Resim 19:Canan, Çeşme, 2000, video. (kaynak: www.cananxcanan.com)

Canan'ın Çeşme çalışmasında önce zihinde dönüşmeye başlayan bu metaforun karşılığı bedensel bir işlev olmanın ötesinde yaşamsal fonksiyonların birleştiği bir köprü gibi aktarılmıştır. Çünkü hamilelik sürecinde, “merkezsizleştirilmiş bir bedensel öznel, ‘kendi olmama’ biçiminde bir kendilik” söz konusu olur (Arter, 2017).

Var olan mitler ile ilişki kuran sanatçılar olduğu gibi bireysel deneyimini mitleştiren sanatçılar da bulunmaktadır. Bunlar arasında anılabilecek isimlerden biri olan performans sanatçısı Joseph Beuys'tur. Sanatçı bir mitin kahramanı olarak kendini yapıtlarının dışında kurgular. Bu yaklaşım günümüzde halen tartışılmakta ve sanatçının kimliğinin bir kurgunun ürünü olup olmadığı sorgulanmaktadır. Joseph Beuys İkinci Dünya Savaşı'nda Hitler'in ordusunda savaş uçağı pilotudur. 16 Mart 1944'te, ekip arkadaşı Laurinck ile birlikte uçtukları Junkers JU 87 tipi bombardıman uçağı Kırım'da düşmüştür. Uçağın pilotu Laurinck, Beuys ise nişancı ve telsizcidir. Beuys bu hikâyeyi ileride şu şekilde anlatmıştır:

“Eğer Tatarlar olmasaydı bugün hayatta olmazdım... Uçağın düşmesinden sonra, Alman arama timleri umudu kestiklerinde, bütün o kar kıyamet içinde beni bulanlar Tatarlar. Kendimde değilmişim ve ancak on iki gün sonra Alman sahra hastanesine döndüğümde

kendime gelmişim... En son hatırladığım, uçaktan atlamak için, paraşütlerin açılması için vaktin çok geç olduğu. Bu, yere çakılmadan birkaç saniye önce olmalı... Arkadaşım bağlıydı ve çarpmanın etkisiyle atomize olmuştu. Zaten ona ait neredeyse hiçbir şey bulamayacaklardı. Ama ben herhalde ön camdan dışarı fırlamış olmalıyım. Başımdan ve çenemden aldığım berbat yaralara rağmen beni bu kurtardı... Tamamıyla kara gömülmüştüm. Günler sonra Tatarlar beni böyle buldu. 'Voda' (su) diyen sesler hatırlıyorum; ondan sonra da çadırların keçesini, keskin yağ, peynir ve süt kokularını. Vücut ısıyı canlandırmak için bedenimi yağla kapladılar ve keçeyle sardılar” (Tisdall, 1979, s. 19).

Çağdaş sanatın en büyük efsanelerinden birini oluşturan Beuys'a ait mit, bu olaydan türetilmiştir. Beuys'un şamanlığı; işlerinde sürekli keçe ve yağ kullanarak, onları İsa'nın eti ve kanı (ekmek ve şarap) gibi kutsallaştırması, hep bu olaya bağlanıyordu (Artun, 2015). Bu sayede Beuys'un ölümden dönmesi bir "diriliş" olayı gibi mitleşmekteydi. Keçe ve yağdan yapılmış her eseri, bütün gizemiyle bu dirilişi anlamlandırıyor (tefsir ediyor), onu ruhanileştiriyordu. İsa'yı çarmıhtan sonra yaşatan din olmuştu, Beuys'u ise sanat. Ama ilahi bir sanat. Ne var ki, zaman geçtikçe Beuys mucizesinin hakikati konusunda tarihçilerin kuşkuları giderek artıyor, bu ise onun mitini tehdit ediyordu. Ali Artun'un ifadesiyle Beuys'un sanatı onu durmadan mitleştirmekteydi. Çünkü sanatçının işlerine baktığımızda o kimi zaman bir şaman, kimi zaman bir büyücü ayrıca eylemci, politikacı, filozoftur. Hem Uluslararası Özgür Üniversite'nin (1973) hem Uluslararası Öğrenci Partisi'nin (1967) hem de Doğrudan Demokrasi Örgütü'nün (1971) kurucusudur. Yeşiller Partisi'nin de kurucuları arasındadır. Kendi kültürünü kurarken, dünyada bu kültü izleyecek hatırı sayılır bir cemaati örgütlemeyi de başarır (Artun, 2015).



Resim 20: Joseph Beuys,Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır?, 1965, Düsseldorf.

1965 yılında Düsseldorf'taki bir performansında Beuys, kucağında taşıdığı ölü bir tavşanla konuşarak ona galerideki resimleri anlatır, patileriyle onlara dokunmasını sağlar. Üstü başı balla ve altın varaklarla kaplıdır. Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır? (Resim 20) performansını izleyiciler ancak sokaktan, televizyon yayını aracılığıyla izlerler. Yorumlara göre Beuys burada, öteki dünyalarla, hayvanlar dünyasıyla ilişkiye geçebilen bir şaman rolündedir. Bal ise evrene bir referanstır. Beuys'un esinlendiği "antroposofist" Rudolf Steiner'a göre evrenin sıvı halden katı bir maddeye dönüşmesine ait bir metafordur.

3.4. Oto-Portrede Farklı Yaklaşımlar: Benliğin Temsili Olarak Nesne

Nesneler aracılığıyla kendi ben'liklerini sunan sanatçıların eserleri de karşıt okumalara olanak tanımaktadır. Vincent Van Gogh ve Tracey Emin farklı dönemlerden iki farklı disiplinde eser üreten sanatçılardır. Bu araştırma kapsamında onları bir araya getiren şey, her ikisinin de kişisel yaşam alanları ve kendilerine ait nesnelere aracılığıyla suretin ortadan kalktığı oto-portreler gerçekleştirmiş olmalarıdır. Bu metaforik sunumlar onların öz-yaşam öykülerini mitleştirmiştir. Esasen nesnelere 17.yüzyıldan itibaren gelişen natürmort geleneğinde yapıtın başat elemanlarıdır. Tüm anlam nesnelere üzerinden kurgulanır. Bu türün sembolik dili temsil ediminin kendisidir. Bir natürmort resminde gördüğümüz nesne daima kendinden başka bir şeye, duruma ya da olguya gönderme yapar. Richard Leppert'in ifadesiyle, natürmort genellikle insanları dışlar (ya da en azından ikinci plana atar). Fakat nihai anlamda daima insanlara dairdir. Gerçekte temsili yapılan nesnelere dair değildir ya da en azından sadece onlara dair değildir. Bir başka ifadeyle, natürmort nesne dünyasının görülmeyen ama hayal edilen insan özneye ilişkisine dairdir (Leppert, 1996, s. 71). Dolayısıyla bu örneklerde kişisel nesnelere ya da kişisel yaşam alanlarının sunumu sanatçının ben'liğinin sunumu olarak değerlendirilebilir. Böyle bir yaklaşımla ele alacağımız Van Gogh'un, bireysel yaşam alanı olarak yatak odasının temsili, oto-portre geleneğinde ben'liğin sunumuna yönelik farklı bir görme biçimi önermektedir. Van Gogh 1888 yılında Arles'e taşınır. Buraya hayatında ve sanatında yeni bir dönüm noktası yaşayacağı umuduyla gelmiştir. "Bedroom in Arles" (resim 24) adlı eserini burada boyar. Bu eser Arles'de resim yapmak amacıyla tuttuğu evdeki yatak odasının bir resmidir. Burada izleyici, sanatçıya ait olan oda aracılığı ile onun kişiliğine dair samimi bir yansıma görmektedir. Van

Gogh'un odası ve odasında yer alan nesnelerin bu şekilde temsil edilişleri asıl anlamına onun yaşam öyküsü içerisinde kavuşmaktadır. Schapiro, "Bedroom in Arles" hakkındaki düşüncelerini şu şekilde ifade eder; "... [*Van Gogh'un sanatı*] gerçekten kişisel sanatın ilk örneği olur; derinden yaşanan ruhsal kurtuluş veya benliğin dönüşümünün araçları olarak sanat ve sanatının özünü en radikal biçimde ele alır" (Schapiro, Masters of Art : Van Gogh, 1985).



Resim 21: Vincent Van Gogh, "Bir Çift Ayakkabı", 1888, t.ü.y.b., 45.7 x 55.2 cm., Metropolitan Müzesi, New York.

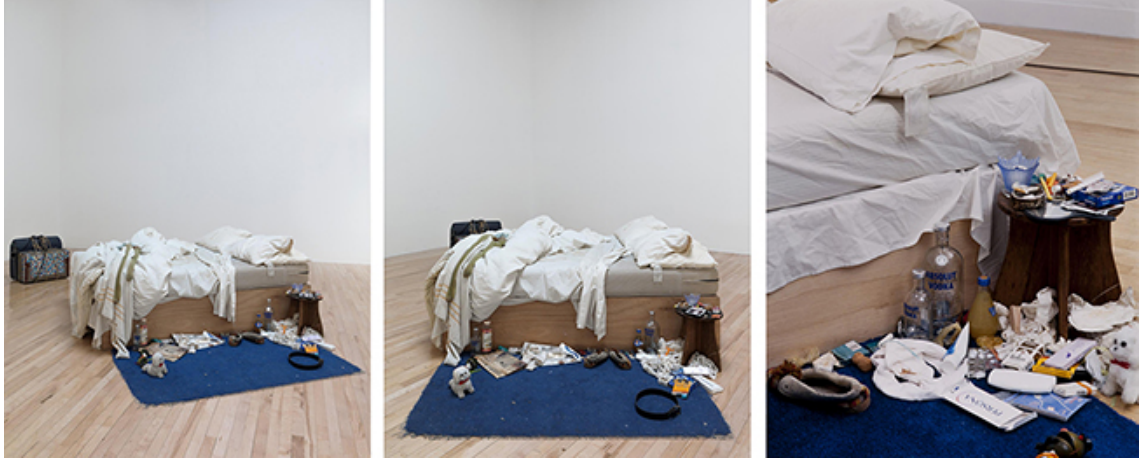
Van Gogh'un kişisel nesnelere yer verdiği resimlerden bir diğeri de "Bir Çift Ayakkabı" adlı (resim 23) eserdir. Heidegger "Sanat Eserinin Kökeni" adlı kitabında üç varlık tarzını ayırt ederken bu esere değinir: kullanım nesnelere, doğal şeyler ve sanat eserleri. Kullanım nesnelere aracısallıkları dışında bir sanat eserinde taşıdığı hakikatin altını çizerek şöyle bir ifade kullanır; Bir çift ayakkabıyı göz önüne getirerek veya resimde salt duran, boş, kullanılmış ayakkabılara bakarak, aracın araçsal varlığının ne olduğunu asla öğrenemeyiz (Heidegger, Sanat Eserinin Kökeni, 2007, s. 27). Fakat zihnimizde canlanan genel bir çift ayakkabıdan öte bu imgeyi Van Gogh'un

otobiyografisi ile birlikte ele alacak olursak salt nesnenin araçsal işlevinin temsilinden söz edilemeyeceğini anlayabiliriz. Heidegger eserin önemli bir vechesini göz ardı etmiştir. Sanatçının eserdeki mevcut oluş halini. Resmin plastik elemanlarıyla var olan mevcudiyetinin ötesinde bir ben'liğin var olduğunu. Schapiro da Heidegger'i benzer bir yaklaşımla eleştirmiştir. Bu doğrultuda yazdığı 'Ayakkabı Numarasının Doğruluğunun İadesi' başlıklı makalesi tartışmalara neden olur. Derrida, bir dedektif edasıyla resimdeki ayakkabıların gerçek sahibini arayan Schapiro'yu, sanatın hakikatini "gerçeğin temsiline" indirgemekle eleştirir (Schapiro, 2019).



Resim 22:Vincent Van Gogh, "Bedroom in Arles", 1888, t.ü.y.b., 72.4 cm x 91.3 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

Van Gogh'un odasını resmedişi, sanat tarihinde oda imgesinin bir sanatçı oto-portresi olarak öne çıkışının en çarpıcı örneklerinden biridir. Van Gogh'dan tam yüzyıl sonra 1988'de kişisel yaşam alanı olan yatak odasını bir sanat yapıtına dönüştüren Tracey Emin yatağını ve çevresinde yer alan nesnelere belli bir zaman aralığında yaşadığı deneyimlerle oluşan 'ben'inin bir sunumu olarak sergiler.



Resim 23: Tracey Emin, "My Bedroom", 1988, enstelasyon (çeşitli kişisel yaşam nesnelere), Tate Müzesi, İngiltere.

İngiliz sanatçı Tracey Emin, 1998'de girdiği depresyon sonucu yatakta geçirdiği birkaç günün ardından ortaya çıkan görüntüye baktığında kendi benine neler yaptığını fark ettiğini söyler (Blog, 2017). Yaşadığı kişisel deneyiminin sonucu olarak ortaya çıkan bu görüntüyü sanat yapıtına dönüştürmeye karar verir. Çünkü, yaşamış olduğu bu depresyonun onu başka bir kimliğe dönüştürdüğünü ancak o duygu durumundan sıyrılmaya başladığı anda yaşam alanının görüntüsünde idrak eder. Burada nesnelere temsil edilen benliğe bakmak sanatçının kimliğini yeniden inşa etmesine olanak tanır. Tıpkı aynada gördüğümüz yansıma ötekine bakar gibi bakmamız ve kendimizi ötekinin bakışında yeniden inşa etmemiz gibi.

Yapıtın zamanla ilişkili çeşitli kişisel eşyalardan oluşan bir enstalasyona dönüşmesi nesnelere temsil edilen benin otobiyografik bir sunumudur. Öte yandan nesnelere sigara izmaritleri, kullanılmış yatak çarşafı ve birkaç giysinin- itiraf niteliğindeki varlığı bize sanatçının kimliği ile ilgili şeyler söylemektedir.

Tracey Emin “My Bed” (resim 25) adlı enstelasyonunu bir galeri mekânında sunuyor oluşuyla kişisel olanın öne çıktığı, sıradan olanın önemli hale geldiği postmodern duruma örnek teşkil eder. Emin, kişisel yaşam alanının belli bir dönemini kamusal alanda sergileme fikrini, en derin duygularını ifade etmenin ve yaşadıklarını dünyayla paylaşmanın bir yolu olarak görmüştür. Geçmişte olduğu gibi bugün de galeri ve müze gibi mekanlarda geleneksel anlamda sergilenen eserlerin anıtsal bir değer kazandığını düşünecek olursak; burada ilk kez bir sanatçı kendi kişisel yaşam alanını sergileyerek kendi deneyimini ve dolayısıyla kendi ben’ini anıtsallaştırmaktadır. Tracey Emin bu enstelasyonu birden fazla farklı mekânda yeniden kurgulamıştır. En son 2017 yılında Turner Contemporary, Margate'deki “Tracey Emin 'My Bed'/JMW Turner” sergisinde gösterilen eser ile ilgili sorulan bir soruya şu cevabı vermiştir: “Her kurduğumda değişiyor. Yaşlanıyor ve ben yaşıyorum ve tüm nesnelere ve yatak benden, şu anki halimden gitgide uzaklaşıyor.” (Emin, 2017). Emin’in bu eserini oluşturan temel itki yaşadığı ruhsal bir deneyimi somut nesnelere yansıtmaktır. Bu nesnelere benliğin belli bir andaki durumunu temsil etseler de Emin’in kendine yönelik algısı sabit değildir, zamanla değişir. Emin zamanın izleriyle yaşamaya devam ederken öz hikayesine yeni sayfalar eklenir.

Emin’in Yatağım çalışmasının otobiyografik konumunu ele alan Sidonie Smith ve Julia Watson, -hazır nesnenin Dada geleneği içinde yer almasından dolayı- bu çalışmanın biçimin, temsilin veya temsil edilen yaşamın sıra dışılığıyla değil anti-sanat bakışıyla ve aşırı-sanatsal kendine referans verme aracılığıyla radikal bir sanat eseri olduğunu ifade ederek sanatçının sanat ve gerçek yaşam arasındaki sınırları zorlayışının altını çizerler. Smith ve Watson’a göre Yatağım, avangard bir yaklaşım olarak kişisel içeriğin

otobiyografi pratiklerindeki kurulu paradigmaların dışına çıkarak otobiyografinin yirminci ve erken yirmi birinci yüzyıldaki durumunu gözler önüne serer ve yaşam ile sanat arasındaki sınırların yanı sıra otobiyografinin sınırlarını da zorlar (Aktaran Gibbons, 2007, s. 21-22).



Resim 24: Abraham Cruzvillegas, 2008, *Kör Otoporte Serisi* / AC: *Blind Self Portrait: Glasgow-Cove Park*.

Meksikalı sanatçı Abraham Cruzvillegas ise insanların çöp olarak değerlendirdiği buluntu nesnelere çalışmaktadır. Meksika’da büyürken babasının doğaçlama bir şekilde kendilerine yaşam alanı inşa ettiği çerçevesinde derme çatma yapılaşmayı merceğe alan sanatçı, bu çerçeveyi daha çok kendini inşa etme durumuyla ilişkilendirerek “Autoconstruction” başlığını bir metafor olarak kullanır ve gündelik yaşamda her gün bir şekilde kendimizi yeniden inşa ettiğimiz düşüncesine odaklanır. Bu metaforu *Kör Otoporte Serisi*’nde kendi seyahatlerinden ve günlük yaşamından biriktirdiği duvar kağıtları, gazete, dergi, broşür, zarf, bilet, kartvizit, poster, el ilanları, reçeteler, çıkartmalar, harita, peçete gibi kâğıt yığıntılarını boya tabakasıyla kaplayarak uygulamaya geçirmektedir (Harris, 2014).

Sanatçının 2008 yılından itibaren uyguladığı *Kör Otoportre Serisi*'nde her düzenlemede kullandığı renk ve düzenleme şekli birbirinde farklıdır. Örneğin resim 23'deki uygulama Tate Modern'de, resim 24'deki uygulama ise Modern Art Oxford'ta gerçekleştirilmiştir. Cruzvillegas'ın bu düzenlemelerine farklı açılardan bakıldığında nesnelerin boya hamlesiyle kalkan uçlarında kullanılan nesnenin orijinal rengini ve yapısına dair ipuçları görmek mümkündür.



Resim 25: Abraham Cruzvillegas, 2011, Kör Otoportre Serisi / Blind Self Portrait as a Post-Thatcherite Deaf Lemon Head.

Cruzvillegas, gerçekleştirdiği düzenlemelerde kullandığı malzemeleri, hepsinin bir yere, zamana ve kişiye özgü olmalarıyla bir günlük gibi ele alır ve kullandığı kâğıt nesnelere boyayarak nesnelerin kimliğini/içeriğini/bilgisini yok eder. Böylece Cruzvillegas, kendi kimliği ile sanat pratiği arasındaki bağlantıyı bu malzemelerin uğradığı dönüşümle ortaya koyar (Koruç, 2018, s. 63). Eserlerinde kişisel yaşamlarından izleri ve hikayelerinin taşıyıcılığını nesnelere aracılığı ile aktaran sanatçılar için yapıtın içinde kendilerini mitleştirdiklerini söylemek mümkün.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanya’da doğan Anselm Kiefer, savaşın etkilerini, izlerini görerek büyümüş, içinde yaşadığı toplumun kültürel kimliğini sorgulamış ve sanat hayatı boyunca bu etkiler eserlerine yansımıştır. Sanatçı üretim sürecinde kullandığı malzemeleri de duygularını anlatır biçimde seçmiş, farklı malzemelere sembolik anlamlar yüklemiştir. Anselm Kiefer’in çalışmalarında politik eleştiri, ideolojik bir kimlik, felsefi derinlik sosyolojik ve psikolojik etki öne çıkar. Kiefer bu koyu tarih üzerine oluşan psikolojinin yanısıra varoluş ve yaşamın kendisi gibi konulara da eğilmiştir. Savaş gibi yok edici, ağır bir konunun karşısında yaşam ve varoluş gibi onun tezatı ve aynı zamanda birlikteliği ile anlam bulan bir yapıyı da ele alması Kiefer’in bu karşıtlıkla beraberlik anlayışını bir hayat felsefesi olarak benimsediğine işaret eder ve sanatçı, çalışmalarını biri ya da ötekinin altını çizmek/eleştirmek için değil izleyiciye bu karşıt durumların deneyimlerini yaşatmak üzere kurgular. Varoluşun köklerine inmek için kullandığı araçlar insanlık tarihi kadar eski olan dini kültürler ve mitlerdir. “Kiefer’in sanatı, tarihi ve mitik hikayelerden beslenir ve filozofik bir altyapısı vardır ancak Kiefer bir tarih anlatımcısı/ressamı da değildir” (ROSENTHAL, 1987, s. 10). Alman halkının özdeşleşmiş olduğu efsanelerin ve önderlerin, etkisiyle Nazi döneminin korkunç olayları, onun çoğu zaman Almanya bağlamında anlamlı bir biçimde kullandığı simgesel malzeme olmuştur. Ayrıca özel seçilmiş atık nesnenin sanatsal malzeme olarak kullanılmasıyla özgün eserler ortaya çıkaran sanatçının resimleri insanı tedirgin eder, adeta savaşın sonunda görülen yakılmış, kül olmuş, kara bir is perdesi içinde harap mekânlar izleyeni tam duygu merkezinden yakalar, acıyı duyumsatır.

Kiefer aslında tam olarak kişisel ve kültürel kimliğini, gizemli bir dil ve yeni dışavurumcu bir anlatımla sanatının ifade gücünü gösterir. Dini, tarihi ve kültürel semboller, alegorik yorum, mitoloji ve metafor gibi kavramlar sanatçının eserlerinde anlatmak istediği derin düşünceyi çözümlmek ve onu daha iyi anlamak için önemli görülmektedir.



Resim 26:Anselm Kiefer, " Kutsal Dörtlü"-*"Quaternity"*, 1973. Çuval bezi üzerine yağlı boya ve füzen, 300x435cm, (Thompson, 2014, s. 368).

1970'li yıllarda ve 1980'li yılların başlarında ela aldığı temalar Almanya tarihinin belleğinde yer eden karanlık tarafıyla yüzleştiği, mitolojik yorum, metafor, alegorik sahneler içeren eserler ön plandadır. "1973 tarihli *Kutsal Dörtlü* (Tanrı'nın dörtlü doğasını temsil eden *Quaternity* anlayışından ilhamla) gibi yapıtlarda Kiefer, kabaca kurgulanmış kulübeye benzeyen bir iç mekân –Almanya'nın mitolojik ormanda yaşayan halklarının evlerini temsil eder– ahşap zeminini iyi ve kötü güçler arasında gerçekleşen törensel bir çatışma alanı gibi göstermiştir" (Thompson, 2014, s. 368).



Resim 27:Anselm Kiefers, “İnanç, Umut ve Aşk”, 1984-86. Karışık teknik

Anselm Kiefer’in sanatında eğildiği konular ve onları dolaylı anlatış biçiminin yanı sıra en dikkat çeken noktalardan biri de sanatçının kullandığı malzemeler, sanatını gerçekleştirme araçlarıdır. Özellikle savaş sonrası kalıntılara gönderme yapan malzemeler ile öne çıkan eserleri arasında “İnanç, Umut ve Aşk” adlı eseri yaşamının önemli bir dönemine vurgu yapmaktadır. Bu eserde kullandığı uçak pervanesi resmin ana merkezinde yer alır. Kalın dokulu ve kasvetli renklerle oluşturulmuş resim yüzeyinin üst bölümünde pervane imgesi dikkat çekmektedir. “Manzaraya pervanenin dahil oluşu, yıllar öncesinin bir savaş uçağının yadigarı olarak oradan kazılıp çıkarıldığını gösteriyor. Şu hâlde kabaca boyanan bu mekân, kendini yenilemiş, artık daha iyi amaçlara hizmet eden muhtemel bir savaş alanını gösteriyor” (Farthing (ed.), 2014, s. 885). Bu eserde yine Alman tarihinin trajik savaş konusuna gönderme yapılmaktadır.

SONUÇ

Günümüzde disiplinler arası bir karaktere sahip olan sanat; sosyoloji, felsefe, psikoloji, mitoloji ve kültürel çalışmalar alanına giren evrensel kavramları yansıtmaya, sorgulamaya veya eleştirel bir tavırla yorumlamaya çalışmaktadır. Bu kavramlardan bazıları ben-özne, birey-bireysellik ve kimlik kavramlarıdır. Tezimizin omurgasını oluşturan bu kavramlar insanın kendini ve yaşadığı evreninin içerisindeki konumunu anlamaya yönelik sorgulamaların sonucunda oluşmuş dinamik kavramlardır. Tarih boyunca bireysel olanı açıklamanın aracı oldukları kadar toplumsal ve ideolojik olanın taşıyıcılığını da yapmışlardır. Günümüzde felsefenin olduğu kadar, psikolojinin ve sosyolojinin de ilgi alanına girmektedirler.

Minör olana gönderme yapan ben, benlik, özne, kimlik gibi kavramların tarihsel süreçteki felsefi arka planına bakmak bireysel mitolojiler yaratan sanatçıların yapıtlarında majör olan ile minör olanın etkileşimini görmeye imkân sağlamaktadır. Bireysel mitolojiler de öznel olanın sunumuna gönderme yapan bir kavramdır. Ve 1970'lerden sonra sanatta anlatının / içeriğin hâkim olduğu bir anlayış doğrultusunda, bireyselliğin deşifre edilmesi olarak okunmaktadır. Sanatta “bireysel mit” kavramı, modernizmin büyük anlatılarının aksine sıradan ve kişisel olanı önceleyen post modern süreçte kendine yer edinmiştir. Roland Barthes ‘mit’ kavramını göstergebilimsel bir analize tabi tutarak çağdaş okumalara açmıştır. Barthes’e göre, ‘mit’ler ikili bir dizgeye sahiptir; dilsel dizgede gösteren olan mitsel dizgede gösterene dönüşür, dolayısıyla kavramın biçim haline geldiği mitlerde tarihsel ve dolayısıyla da kültürel olan doğallaşır ve çoklu okumalara açılır. Bu nedenle mitlerin anlamı sürekli değişir dönüşür ve

zenginleşir. Mit, bir şey üzerinde düşünme, onu kavramlaştırma ya da anlamının kültürel yoludur. Bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümünün anlamlandırılmasını sağlayan bir öyküdür. Büyük anlatıların önemini yitirdiği postmodern durumda kendi öyküsünün kahramanı olan herkesin mitleşme potansiyeli bulunmaktadır. Barthes'in çağdaş mitleri kavramsallaştırmaya yönelik çabası Szeemann'ın 'bireysel mitolojiler' yaklaşımına temel oluşturmuş gibidir. Dolayısıyla sanat üretimlerinde merkeze kendilerini koyan ve kendi hikayeleri aracılığı ile mevcut olan her olguyu yeniden ele alarak farklı girişimlerde bulunan her sanatçının birer mitolog olduğu savı bu tez çalışmasının da çıkış noktası olmuştur. Ek olarak Harald Szeeman öznel bir dünyanın politikleşmeden de bir anlatıya ve mite dönüşme potansiyelinin altını çizmiştir. Sonuç olarak, modernite ile birlikte Batı'da oluşan bireycilik algısı ve 'ben'in tekilliğini vermekle yükümlü olan otobiyografik anlatılar postmodernizmin çoğulcu yaklaşımları içinde 'biz'e değil ama kişisel, toplumsal, kültürel ve siyasi tarihlerin münferit birer anlatıya dönüştüğü 'bireysel mitolojiler'e evrilmiştir. Bu süreçte örneklenen çalışmalarda gerek özel gerek kamusal gerek duygusal gerekse psikolojik olarak inşa edilen kimlikler aracılığıyla gösteri kültürüne, cinsiyet rollerine, tüketim kültürüne, sosyal/ kültürel/ tarihsel /toplumsal yapılara işaret edilmesiyle ötekileştirme, yersiz yurtsuzlaşma gibi her tür ayrımcılığın sonucunda sanatçıların kendileri ile daha yakından bir ilişki kurma girişimleri dikkati çekmektedir. Bu yanı sıra kişisel anlatılar ruhsal, içsel itiraflar olmanın ötesinde kişiliğin/kimliğin/benliğin oluşumunda, alımlanmasında, ifadesinde toplumsal/kültürel/ekonomik ve daha pek çok dışsal faktörün de etkili olduğunu; bireysel olanın toplumsal olandan izole edilemeyeceğini bir kez daha göstermektedir.

ESER METNİ

İnsan Ne Zaman Evindedir?

“Odysseus’un sonunda ‘evinde’ olduğuna dair o son derece sembolik işaret, sadece karısıyla paylaştığı bir sırdır, etrafına evini inşa ettiği zeytin ağacından kendi elleriyle oyduğu kökleşen yatağıdır. Kök salmak ve kökünden sökülme: İşte nostalji budur.

Barbara CASSİN

Resimlerimde dikkati çekmek istediğim yer aslında hayatımızdaki her şeyi ve herkesi belli bir zaman aralığında ağırlıyor oluşumuzu anlatabilmek. Bu bir masa, koltuk ya da bir insan olabilir hatta kendimiz bile olabiliriz. Bazen bir figürle (*insanla*) kurulan bağ bir nesneyle kurulan bağ ile iç içe geçer. Bunun sebebi varlığımızın kanıtı olan ilişki ağlarıdır. Mekanların ve nesnelere de hafızaları vardır ve yaşarlar. Durduğumuz yerden algılarız dünyayı. Evimizin içerisinde dışarıdaki dünyayı görmüyor ve deneyimlemiyoruz ya da dışarıdayken artık içerisi yok. Bulduğumuz yer ve konum değişkendir. İlk evimiz olan dünya Âdem ile Havva’dan beri aslında bir sürgün mekanıdır. Ağırlandıkları mekândan ayrılarak ağırlayan olmuşlardır. Fransızca’da hem ağırlayan hem ağırlanan kişi anlamına gelen “*hôte*” kelimesi bu durumu doğrudan anlatır.

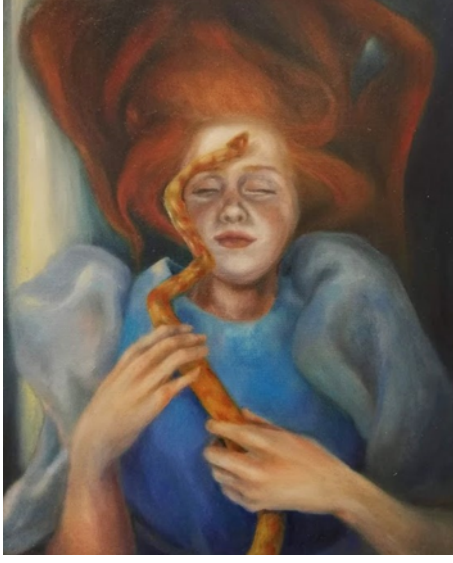
İnsan hayatın içerisinde yaşamını anlamlı kılmaya çaba gösteren tek varlıktır. Yaşantısını sahip oldukları ve olmadıklarıyla her zaman ölçüp tartar. Bir bakıma hayatta kalmanın koşullarından biri olarak görür sahip olma olgusunu. Bu sebeptendir ki hayatta kalmanın birincil ve en temel koşulu olan barınma ihtiyacına ayrı bir önem atfeder. Barınak, Ev, Yuva, Hane vb. birçok tanım aslında bağlanmak ve kök salmakla

ilgilidir. Bu mekanlar insanın anılarında en çok ve en derin yer kaplayan olgulardır. Anılarımızın kimliklerimizi oluşturduğu bugün artık her alanda kabul görmekte. İnsan zihnindeki ilk hatıraları yaşadığı, barındığı yerlerden oluşturmuştur.

Peki ya insan ne zaman evindedir? Bize ait olan nedir? Yabancı olan nedir? Bir evin gerçekliği oldukça mutlaktır, sınırlarını görürüz içeriden veya dışarıdan, evin sonlu olduğunu biliriz. Ev bir varlık, bir kişilik, bir fikirdir; her seferinde kendini yeniden inşa edip yeniden düzenler. Tıpkı nesnelere gibi. Nesnelere aracılığıyla kendi ben'liklerini sunan sanatçıların eserlerinde oto-portrelerine dair okumalar yaptığımız bölümle ilişkili olarak öz yaşam hikayelerinin birer yansıması olan nesnelere yükledikleri anlamları kendi eserlerimin de çıkış noktası olarak ele almaya çalıştım



Resim 28:Dilan Demirbağ, "Kendimle son akşam yemeği",2020, tuval üzeri yağlı boya, 100x126cm.

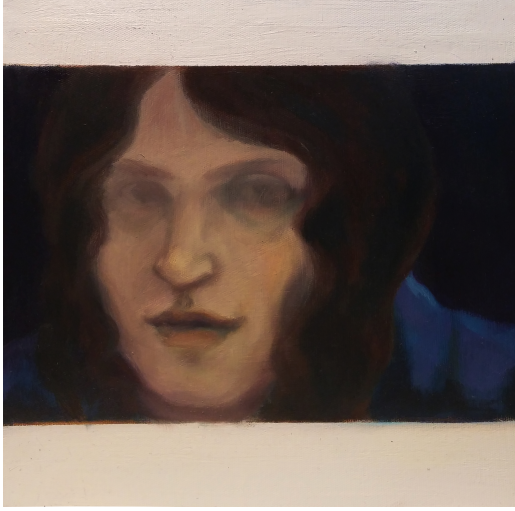


Resim 29:Dilan Demirbağ, "Çocuk Lilith", 2019, t.ü.y.b., 40 x50 cm.

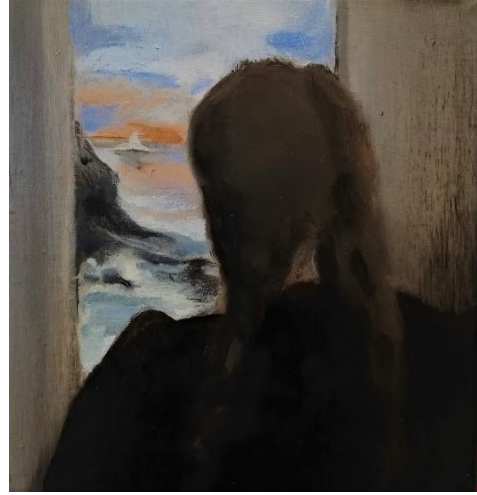


Resim 30:Dilan Demirbağ, "Çocuk Lilith", 2019, kâğıt üzeri karışık teknik, 40x50cm.

(Resim 25)'de yer alan kompozisyon kendi anılarımda sembolleşen süt imgesinden yola çıkarak oluşturduğum bir temsilin kompozisyonudur. Burada yer alan figür ben'i temsil etmekte olduğu gibi kolektif bilinçte bir çoğumuzun aslında yaşadığı alan içerisinde yemek yeme alışkanlıkları üzerine de bir düşünme sürecini barındırıyor. Masada iki kişilik bir sofranın düzeninin olduğunu nesnelere aracılığıyla okuduğumuz bu kurgu aslında ortada duran tek besine sütte odaklanmakta. Sıradan ve öznel bir anın içerisine gömülü ortak besinin temsili anne sütüne gönderme yapmaktadır. Zihnimize birçok besinin tadına dair bir bellek oluşur fakat anne sütünün tadını hatırlamayız. Bu bizim dünya ile ilk temasımıza dair anılarımızdan biridir. Leonardo Da Vinci'nin son akşam yemeği tablosunda şarap ve ekmek İsa'nın bedenini temsil etmektedir. Oysaki burada bedenin ürettiği bir besin olan süt doğrudan bedeni temsil etmeyip ondan ayrılan müstakil bir varlığa dönüşmüştür.



Resim 31:Dilan Demirbağ, "Oto-portre I", 2019, t.ü.y.b., 40x40cm.



Resim 32:Dilan Demirbağ, "Oto-portre II", 2020, t.ü.y.b., 25x25 cm.

Genel olarak oto-portrede ben'liği temsil eden en önemli unsurun suret olduğu düşünülür. Ancak içinde bulunduğumuz mekân ve çevremizdeki nesnelere kimliğimizin çeşitli veçhelerine referans vermektedir. İkili oto-portre serisinin çıkış noktası olan bu düşünceler benliğin/kimliğin temsilinde suret ve mekân fikri ile oynamama zemin hazırlamıştır. Oto-portre I'de yüzümün izleyiciye dönük olduğu bir anda bakışlarımın kaybolması izleyen ile ben'im arama bir engel koymaktadır. Bir oto-portrede bakışın engellenmesi aslında iletişimin reddi anlamına gelebileceği gibi ben'liğe vurulan keti de ima eder. Tuvalin sınırları içerisinde yeni bir sınırın var olması yüzeyde ikinci bir alan açarak kadrajı sıkıştırmakta ve klostrofobik bir izlenim yaratmaktadır. Bu klostrofobik mekânda iyice sıkıştırılan portre aslında göstermek istenmeyen altını bir kez daha çizmektedir.



Resim 33: Dilan Demirbağ, " Kişisel yaşam nesnesi I", 2020, t.ü.y.b., 25x57cm.

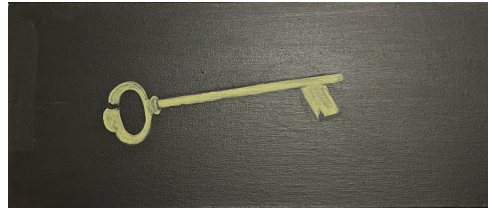
Oto-portre II'de de benzer bir yaklaşımdan söz edilebilir. Burada da bakış engellenmiştir. Ne ben izleyiciyi ne de izleyici ben'im suretimi görebilir. Ben'i temsil eden suret ortadan kalktığında devreye kimliğe dair izler taşıyan mekân girer. İzleyici benim etrafımı çevreleyen nesnelere üzerinden hikâye oluşturmaya meyyleder. Ancak her iki oto-portre de benliğe dair bir şey söylemeyi reddeden kapalı kurgulardır.

Bütün bu sınırlılıklar içerisinde varlığımızı anlamlandırma çabası, kişisel olan ile evrensel olanın birleştiği alanlarda ortaya çıkmaktadır. Minör olan ile majör olanın etkileşimi sonsuz bir döngü yaratmaktadır. Bireysel deneyimlerimiz aslında kolektif bilinçte geçmişin kodlarını barındırmaktadır. Fakat buna karşın kendimizin sonlu olduğunu biliriz. Bu sebeple Heidegger'in de insana bakışında olduğu gibi (daisen) insan yaşamı boyunca var olamaya çabalar ve hep bir oluş halindedir. Etrafımızla, çevremizle olan ilişkilerimiz nesnelere ile kurduğumuz diyalog bu çabadan doğmaktadır.

Resim 30, 31 ve 32’de kişisel kullanım nesnelerinin birer siluetlerini görmekteyiz. Evrensel bir karşılığı olan bu nesnelere benim kişisel dünyama girdiği andan itibaren öz yaşantılarımın tanığı ve belleğimdeki kalan izlerin taşıyıcısı olarak yeni ve öznel anlamlara bürünürler. Onlar benim için herhangi bir nesne değildir, benliğimin yansımasıdır. Her daim onlarda kendimden bir şeyler görürüm. Başkaları için sıradan olan bu nesnelerin bende özel anlamları vardır. Ve bunlar başkalarına kapalıdır. 30, 31, 32 no’lu resimlerde nesnelere silüete dönüştürerek yaşamışlıkların dolayısıyla onlarla kurulan bağlar üzerinden benliğin olası bütün izlerini silerek onları anonimleştirmeyi, bir anlamda evrensellemeyi hedefledim. Bu sebeple her nesne tuval yüzeyinde biçimsel varlığına indirgenerek kişisel olanla kurduğu bağdan soyutlanmıştır.



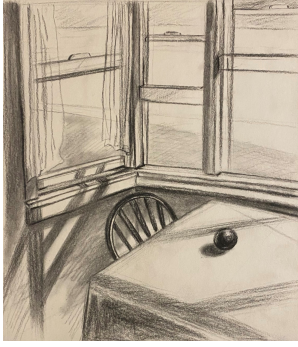
Resim 34: Dilan Demirbağ, "Kişisel Yaşam Nesnesi II", 2020, t.ü.y.b., 25 x57 cm.



Resim 35: Dilan Demirbağ, "Kişisel Yaşam Nesnesi III", 2020, t.ü.y.b., 25x57 cm.



Resim 36: Dilan Demirbağ, " Evim Neresi?", 2021, t.ü.y.b., 100 x130 cm.



Resim 37: Dilan Demirbağ, "İsimsiz", 2021, kâğıt üzeri füzen, 30x 35 cm.

Resim 38: Dilan Demirbağ, "İsimsiz", 2021, kâğıt üzeri füzen, 30x35cm.

Resim 34 ve 35’de bu kişisel olandan soyutlama durumu tersine çevrilmiştir. Oda içerisinde belli bir atmosferde tanımlanabilen nesnelere kullanıcıları olmaksızın fakat onlardan artakalanlarla kurgulanmışlardır. Buradaki mekân nesnelere için bir bağlam oluşturur ve nesnelere birbirleriyle ilişkilendirilerek bir öykü oluşturmamıza olanak sağlar. Bu sebeple görünmeyen öznenin varlığını bize hissettirerek izleyicide tanıdık duygular uyanmasına sebep olur.

Kaynakça

- Adorno, T. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar*. İstanbul: Kabalcı.
- Akarsu, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk dil kurumu yayınları.
- Aksel, F. (2018, Aralık 26). *Psikanalitik Film Analizi*. Prezi: <https://prezi.com/cekyq-aq7pl6/psikanalitik-film-analizi/> adresinden alındı
- Akyürek, E. (1994). *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*. İstanbul: Kabalcı yayınevi.
- Amaros, L. (2017, aralık). *Bana Bak! "la Caixa" Çağdaş Sanat Koleksiyonundan Portreler ve Diğer Kurmacalar*. (A. Baran, Ç. Öztürk, K. Genç, & D. Jerry, Çev.) İstanbul: Pera Müzesi.
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arter. (2017). *Canan Kaf Dağı'nın Ardında (katalog)*. İstanbul: Arter.
- Artun, A. (2015, 11 06). *Joseph Beuys: Şaman mı, Şarlattan mı?* e-skop: <https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlattan-mi/2677> adresinden alındı
- Aslan Yılmaz, H. (2016). Bir Derleme: Benlik Kavramına İlişkin Bazı Yaklaşımlar ve Tanımlamalar. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 87.
- Barthes, R. (1990). *Çağdaş Söylenler*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Bayır, M. (2020). Michel Foucault'da biyoiktidar ve benlik teknikleri. *Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, 1-13.
- Bernstein, J. M. (2011). Sunuş. T. Adorno içinde, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (N. Ülner, E. Gen, & M. Tüzel, Çev., s. 16). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bingöl, O. (2019). Foucault'da İktidar, Beden ve Özne Üçlüsü. *Asia Minor Studies*, 327-334.
- Blackhanm, H. J. (2005). *Altı Varoluşçu Düşünür*. (E. Uşşaklı, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Blog, L. (2017, Nisan 21). *'Yatağım' – Tracey Emin*. ART ANALYSIS: <https://luciawardblog.wordpress.com/2017/04/21/my-bed-tracey-emin/> adresinden alındı
- Callot, J. (2018, 10 18). *Michel Journiac*. GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD: https://galeriegaillard.com/en/exhibitions/142-michel-journiac/press_release_text/ adresinden alındı
- Campbell, J. (1994). *Tanrıların Maskesi: Yaratıcı Mitoloji*. (K. Emiroğlu, Çev.) Ankara: İmge.
- Çetin, E. (2019). Modern Dünyada Öznenin Ölümü ve Bir Var olma Mücadelesi Olarak Hakikatsiz Tezahür; Teşir. *Toplum Bilimleri Dergisi*, 346-364.
- Çüçen, A. K. (2003). *Heidegger'de Varlık Felsefesi*. Bursa: Asa Kitabevi.

- Değerli, A. (2019). Yaşamın Öznesinden Ortamın Nesnesine. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication* , 59-67.
- Durutürk, B. (2018). Michel Foucault'nun İktidar ve Özne Kavramlarına Bir Bakış: Gözetim Toplumu. *Sosyal Ekonomi*, 959-972.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Om Yayınevi.
- Emin, T. (2017, Ekim 13). 'Turner Was a Really Raunchy Man': Tracey Emin on Why Her Infamous 'My Bed' Is Really Like a J.M.W. Turner Painting. (N. Rea, Röportaj Yapan) Artnet News: <https://news.artnet.com/art-world/tracey-emin-bed-margate-1115603> adresinden alındı
- Enguita, N., & Vincente, P. (2013). *Ev Hikayeleri: Aile Albümünün Ötesinde*. (Ç. Öztürk, Çev.) Madrid: Pera Müzesi.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erkan, Ü. (2019). Lacan'da Öznenin Kurulumu ve Ötekinin İnşası: Psikanaliz ve Oryantalizm. *Turkish Studies*(3), 1425-1440. doi:10.29228
- Gerhardt, U. (2010, eylül 12). İnsan Neyle Yaşar? *İSTANBUL KÜLTÜR SANAT VAKFI BİENAL 11B Rehber*, s. 154-156.
- Gombrich, E. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (E. E., & E. Ö., Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Guattari, F. (1990). *Üç Ekoloji*. (A. Akay, Çev.) İstanbul: Hil Yayınları.
- Harris, G. (2014, Ocak 15). *Who is Abraham Cruzvillegas?* Tate: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/hyundai-commission-2015-abraham-cruzvillegas/introduction> adresinden alındı
- Heidegger, M. (2004). *Varlık ve zaman*. (A. Yardımlı, Çev.) İdea Yayınevi.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*. Ankara: DeKi Basım Yayın.
- Hume, D. (2009). *İnsan Doğasına Dair Bir İnceleme* (1 b.). (E. Baylan, Çev.) İstanbul: Bilgesu Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kellner, D. (2001). Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası. (E. Göktepe, Çev.) *Doğu Batı*(15), 187-220.
- Knafo, D. (1991). Egon schiele and Frida kahlo: The Self Portrait as mirror. *the journal of the american academy of psychoanalysis*, 630-647. https://www.researchgate.net/publication/21357717_Egon_Schiele_and_Frida_Kahlo_The_Self-Portrait_as_Mirror adresinden alındı
- Koruç, E. (2018). GÜNÜMÜZ SANATINDA OTOBİYOGRAFİK ANLATILAR. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu*(63). Ankara.

- Kuzgun, Y. (1983). *Ankara Üniversitesi E.B.F. "Psikolojik Danışma ve Psikoloji*. Ankara: Yayınlanmamış Ders Notları.
- Leppert, R. (1996). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. İstanbul: Ayrıntı: Sanat ve Kuram Dizisi.
- Liotard, J. F. (1997). *Postmodern Durum*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Marşap, G., & Akbaba, S. M. (2020). Aydınlanmanın Diyalektiği'nde Kültür Eleştirisi. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 102-118.
- Mulvey, L. (2001). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. *Modernizmden Sonra Sanat*, 365-368.
- Paraiso, I. A. (1995). *Edebiyat ve Psikoloji*. (Ç. Öztürk, Çev.) Madrid: Pera Müzesi.
- Pelvanoglu, B. (2009). *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler (Doktora Tezi)*. İstanbul.
- Richard, L. (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Robertson, J., & Mcdaniel, C. (2005, nisan 12). Themes of contemporary Art. *Oxford University press*, s. 392-760.
- Robertson, J., & McDaniel, C. (2005). *Themes of Contemporary Art Visual Art After 1980*. New York: Oxford University Press.
- ROSENTHAL, M. (1987). *Anselm Kiefer by Mark Rosenthal*. Chicago: Pilex.
- Sartre, J. P. (1985). *Varoluşçuluk*. (A. Bezirci, Çev.) İstanbul: Say.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat.
- Schapiro, M. (1985). *Masters of Art : Van Gogh*. London: Abrams, Inc.
- Schapiro, M. (1985). *Van Gogh*. London: Thames and Hudson.
- Schapiro, M. (2019, Mart 12). *Heidegger'e Karşı: Van Gogh'un Ayakkabılarının Hakikati*. E- Skop Sanat Tarihi Eleştirisi: https://www.e-skop.com/skopbulten/heideggere-karsi-van-goghun-ayakkabilarinin-hakikati/4661#_edn1 adresinden alındı
- Sherman, c. (1996, Mayıs 12). Vücudun Geleceği II. 226 - 243. (H.-N. JOCKS, Röportaj Yapan) Kunst Forum International.
- Szeemann, H. (2018). *Selected Writings*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tisdall, C. (1979). *Joseph Beuys*. New York: Guggenheim Museum.
- Tura, S. M. (2010). *FREUD'DAN LACAN'A PSİKANALİZ*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Tülüce, H. A. (2016). Martin Heidegger'de Daisen Kavramı. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi(16)*, 248.

- Tüzen, H. (2008, Mayıs). Postmodernizm Mitosu. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(17), 145-158.
- Vasari, G. (2018). *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*. (E. Gökteke, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılı.
- West, D. (1998). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*. (A. Cevizci, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- West, S. (2004). *Oxford History of Art: Portraiture*. London: Oxford University Press.
- Yalçın, Ş. (2003). Descartes ve Özne Olarak Benlik. *Felsefe Dünyası Dergisi*.
- Yalçın, Ş. (2008). Kant ve Benlik. *Kaygı*(11), 92.
- Yılmaz, E. (2018). Metafizikten Fenomenolojiye: Özne Metafiziğine Heidegger'ci Eleştiri. *Divan Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*(45), 9-12.
- Yurdigül, ,. Y., Yurdigül, ,. A., & Batur, M. (2015). Frankfurt Okulu'nda Birey ve Toplum: İnsanın Şeyleşmesi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 97-110.

ÖZGEÇMİŞ

Dilan DEMİRBAĞ,

1993 yılında Bursa’da doğdum.

Sanat eğitimime 2007 yılında Zeki Müren Güzel Sanatlar Anadolu Lisesine giderek başladım.

Akademik hayatıma 2011 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim bölümünde Nedret Sekban ve Ahmet Umur Deniz atölyesinde lisans eğitimi ile devam ettim.

2018 yılında yüksek lisans eğitimime Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünde başladım.

Şimdilerde danışmanlığını Doç. Meryem Uzunoğlu’nun yapmış olduğu tez aşamasında eğitimime devam etmekteyim.

SERGİLER

2013 - Tüyap Sanat Fuarı

2014 – Bazaart

2014 - Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümü salon sergisi

2015 - Galeri Soyut ‘Yeni Aralık’ karma sergi

2016 - Artist Sanat Fuarı ‘Umulmadık Topraklar’ grup sergi

2017 - Arnavutköy Art Galeri ‘Firs Look’

2017 - Nişart ‘Vernissage’