

**T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
GRAFİK ANASANAT DALI  
SANATTA YETERLİK TEZİ**

**GÜNÜMÜZ SANATINDA ÖZNEL BİR TAVIR OLARAK  
SANATÇININ KENDİ İMGESİ**

**Sabire SUSUZ**

**Danışman  
Doç. Dr. H. Yakup ÖZTUNA**

**İzmir  
2007**



**T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
GRAFİK ANASANAT DALI  
SANATTA YETERLİK TEZİ**

**GÜNÜMÜZ SANATINDA ÖZNEL BİR TAVIR OLARAK  
SANATÇININ KENDİ İMGESİ**

**Sabire SUSUZ**

**Danışman  
Doç. Dr. H. Yakup ÖZTUNA**

**İzmir  
2007**

## **YEMİN METNİ**

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “**Günümüz Sanatında Özne Bir Tavr Olarak Sanatçının Kendi İmgesi**” adlı çalışmamın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynak dizininde gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

**11.04.2007**

**Sabire SUSUZ**

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre ..... Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Öğrencisi .....'un ..... konulu tezini incelemiş ve aday ...../...../..... Tarihinde, saat .....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra .....dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan Anabilim Dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin .....olduğuna oy ..... ile karar verildi.

## BAŞKAN

Üye

Üye

Üye

Üye

Üye

**YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ  
TEZ VERİ FORMU**

Tez No: Konu No: Üniv. Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: **SUSUZ** Adı: **Sabire**

Tezin Türkçe Adı: **Günümüz Sanatında Öznel Bir Tavır Olarak  
Sanatçının Kendi İmgesi**

Tezin Yab.Dildeki Adı: **The Artist's Own Image as a Subjective Attitude in  
the Contemporary Art**

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: **Dokuz Eylül Üniv.** Enstitü: **Güzel Sanatlar Ens.** Yıl: **2007**

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: **Türkçe**

Doktora:

Sayfa Sayısı: **191**

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: **87**

Sanatta Yeterlik:

Tez Danışmanının

Ünvanı: **Doç. Dr.**

Adı: **H. Yakup**

Soyadı: **ÖZTUNA**

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Benlik
- 2- Öznellik
- 3- Kendilik
- 4- İmge
- 5- Otoportre

- 1- Individuality
- 2- Subject
- 3- Self
- 4- Image
- 5- Self-portrait

Tarih: 09.04.2007

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet  Hayır

## ÖZET

Özellikle 1960 sonrası sanatsal uygulamalara bakıldığında, daha önce nesnelere üzerinden kendi bilincine ulaşmaya çalışan bakış açısının, özneyi öne çıkaran bir algılamaya evrildiği görülür. Sanat, “ben kimim?” sorusunu da içine alarak, insanın/sanatçının varoluşuna cevaplar aradığı bir sorgulamadır artık. Beden üzerinden gerçekleştirilen performanslar ve otoportre çalışmaları daha çok bu yaklaşımın örneklerini içerir.

20. yüzyıl başından itibaren özneliğini, tuval üzerinde nesnelere gerçekliğini bozarak ve biçimsizleştirerek uç noktaya taşıyan sanatçı, yüzyıl ortalarından sonra bedeniyle doğrudan ortaya koyar. Sanatın hem nesnesi hem içeriği olarak “beden”, öznel sunumlarının görselleştirildiği bir meydana dönüşür. Öznel deneyimleri ve bunun yansımalarını içeren bu tür sanatsal edimler; geleneksel sanat biçimlerini, toplumsal yaşam kurallarını ve rollerini, cinsel, etnik ve toplumsal kimlikleri tartışır. Ayrıca kendilik üzerinden benlik araştırmalarına da girilir.

Modernitede felsefenin, sosyolojinin ve bir çok bilim dalının araştırma konusu, nesnesi olan insan, çözülmeye başlayan yapısını ve kimliğini, sanatla yeniden biçimlendirerek oluşturmaya çalışır. Bu oluşumun ilk aşaması “kendilik” in sanatsal bir imgeye dönüştürülmesidir. İlk defa otoportre çalışmalarında görülen kimlik ve varlık araştırmaları, imgelerle bu imgeler arasındaki, özne-nesne rollerinin tartışılmasını içerir. Kendi gerçekliğini bir nesne olarak ele alıp, incelemek, keşfetmek, sorgulamak ve yeniden anlamlandırmak, başlı başına öz-kimlik oluşturmaya yönelik süreçlerdir.

Günümüz sanatında sanatçının kendi bedenini hem çözülmesi hem de yeniden kurgulanması gereken bir nesne olarak ele alması, otoportre geleneğiyle başlayan anlatımın radikal bir uzantısıdır denilebilir.

## **ABSTRACT**

**It is observed that the artistic viewpoint, which previously strived to reach it's own conscious through objects, has developed into a perception that emphasized the subject especially after 1960's. Art nowadays is becoming an inquiry that searches for answers in relation to the human/artist's existance with a focus question of "who am I?". Performances that feature the human body and self-portraits mainly involve examples of this approach.**

**The artist who pushes her/his subjectivity through destruction and deformation of the reality of the objects on canvas since the beginning of 20th century, presents this new approach with her/his own body after the mid century. The human body as both the object and the subject of art, evolves into an arena in which presentations the subjectivity are visualized. The artictic creations of this nature, which involve subjective experiences and their reflections, questions traditional art forms, social life rules and roles, sexual, ethnic, and social identities. Self-inquiry that is linked to self-ness is also part of this trend..**

**The human being, who has been an object and a topic of research of philosophy, sociology and many other disciplines, strives to reconstruct her/his disintegrated structure and identity through art. The first stage of this reconstruction is the transformation of the "self" into an artistic image. The inquires of identity and existantiality that were first represented in self-portraits involve the criticism of the roles between the object and the subject. The consideration of the reality of the self as an object, and to examine, to discover, to question, and to give meaning to it are parts of the processes of formation of self-identity.**

**It can be said that the fact that a contemporary artist who considers her/his own body as an object which should be both disintegrated and reconstructed is an extention of a radical expression that started with the tradition of self-portrait.**



## ÖNSÖZ

Uzun süredir yaptığım otoportre çalışmaları, beni bu konuda daha ayrıntılı bir araştırma yapmaya yöneltti. Son yıllarda otobiyografik uygulamaların çağdaş sanatlarda yaygınlaşması, bu dışavurum biçimini incelemek için ayrıca itici güç oluşturmuştur. Bu araştırma, öznel tavır ile toplumsal yaşayışın nasıl biçimlendirilebileceğinin ve buna bağlı olarak sanatsal söylemlere nasıl yansıtılabileceğinin örneklerini de içerir.

Araştırma boyunca, kaynakların sağlanması ve okumaların değerlendirilmesinde deneyim ve görüşlerinden yararlandığım arkadaşlarımı da burada anmak istiyorum. Yaşamın sanatsal yanını görmemde ve farklı disiplinlerle sanat arasında bağ kurmamda önemli etkileri olmuştur.

Tezin özellikle yazım aşamasında, Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölüm Başkanı Prof. Fahri Sümer ve Anabilim Dalı Başkanı Yrd.Doç. Gülseren Pasin'in evde çalışmam konusunda gösterdikleri anlayışa teşekkür ederim.

Ayrıca teze konulan görsellerin değişik kaynaklardan fotoğraflarını çekerek kullanıma uygun hale getiren Mustafa Hacalaki'ye, tez özetinin İngilizceye çevirisini yapan Nur Balkır'a içten teşekkürlerimi sunuyorum. Tezin yazılması, düzenlenmesi ve çoğaltılmasındaki özverili çalışmalarından dolayı Acar fotokopiyi ve Barış Aktay'ı da burada anmak istiyorum.

Tez danışmanım Doç. Dr. H. Yakup Öztuna'ya ve tez izleme komisyonundaki diğer öğretim elemanlarına bu konuyu seçmemde ve gelişimin sağlanmasında gösterdikleri yardımdan dolayı teşekkür ederim.

Sabire Susuz

## İÇİNDEKİLER

### GÜNÜMÜZ SANATINDA ÖZNEL BİR TAVIR OLARAK SANATÇININ KENDİ İMGESİ

	Sayfa
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER DİZİNİ	x
GİRİŞ	1

## I.BÖLÜM

### ÖZNEL TAVRIN İNŞASI

1.1. Ben'in Öznelliği .....	4
1.2. Kendiliği Gerçekleştirme ve Öznel Tavır .....	11
1.2.1. Ortega Y Gasset ve Bakış Açısı Geliştirme.....	15
1.2.2. Jean Jacques Rousseau ve Kendiliği Gerçekleştirme.....	16
1.3. Öz-Kimlik Oluşturma.....	19
1.3.1. Birey .....	22
1.3.2. Freud'la Bölünen Özne ve Foucault'nun Değerlendirmesi.....	24
1.3.3. Varoluşçuluk ve Jean – Paul Sartre.....	27
1.3.4. Kendini Gerçekleştirme ve Öznel Tavır Olarak Sanatçı Kimliği..	30

## II. BÖLÜM

### SANATÇININ ÖZNELLİĞİ VE KENDİLİĞİ

2.1. Sanatçının Kendi İmzasını Kullanması .....	41
2.2. Sanatçının Kendi İmgesi: Otoportre .....	44
2.2.1. Narsist Bakışla Kendilik.....	47
2.2.2. Ayna: Kendini Görmek.....	51
2.2.3. Yüz: Görünmek.....	57
2.2.4. Otoportrede Bakış Diyalektiği .....	61
2.3. “Yaşam Sanat” – “Sanat Yaşam” Sorunsalı ve Sanatçının Kendiliği..	67
2.3.1. Modernitede Yaşamdan Ayrılaşan Sanat .....	68
2.3.2. Yaşam Sanatçıları: Bohem, Dandy, Flaneur .....	71
2.3.3. Avangart Hareketlerde “Sanat Yaşam” ve Sanatçının Kendiliği.. .....	76
2.3.3.1. Marcel Duchamp : Yaşam ile Sanat Arasında Öznellik ve Kendilik .....	84
2.3.3.2. Duchamp Sonrasında Eylem Olarak Kendilik.....	94
2.4. Geç Edinilen Öznellik ve Kendilik: Kadın Sanatçılar.....	98
2.4.1. Kadınların Özgürleşmesi .....	98
2.4.2. Seyirlik Nesneden (Model Kadın) Öznel Yaratıma Geçiş .....	103
2.4.3. Feminist Hareketlerin Sanata Yansımaları .....	117

## III. BÖLÜM

### SANAT PRATİKLERİNDE KENDİLİK İMGESİYLE ÖZNEL TAVIR

3.1. Otoportreyle Kimlik Sorgulamaları .....	123
3.2. Varolan Sanatsal Söylemlerin Sorgulanması .....	138
3.3. Politik İçerikli Performanslarda Kendilik/Beden İmgesi .....	146
3.4. Bedene Acı Çektirme, Yaralama ve Dönüştürme ile Yapılan Eylemler .....	155
SONUÇ .....	170
KAYNAKLAR.....	173
ÖZGEÇMİŞ	

## RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1. **Arnulf Rainer**."Face Farces", 1968
- Resim 2. **Joan Semmel**, "Aynasız Ben", 1974
- Resim 3. **Francis Bacon**, Otoportre, 1971
- Resim 4. **Antonello De Messina**, "Condottiera", 1475
- Resim 5. **Picasso**, "Ben Picasso" (Yo, Picasso), 1901
- Resim 6. **M. Duchamp**' in yanında sürekli taşıdığı tek çantası
- Resim 7. **M. Duchamp**, " Bisiklet Tekerleği", 1913
- Resim 8. **M. Duchamp**, "Şişe Kurutucu", 1914
- Resim.9. **M. Duchamp**, "Çeşme :Pisuvar ", 1917
- Resim10. **Man Ray**, "Rose Selavy olarak M. Duchamp", 1920
- Resim.11. **M. Duchamp** "Profilden Otoportre", 1958/59 siyah fon kağıdı üzerine kesilmiş kağıt.
- Resim.12 **M. Duchamp** "Profilden Otoportre", Aynı teknik
- Resim.13. **Jackson Pollock**, 1951, New York (Foto: Hans Namuth).
- Resim.14. **Tiziano**, "Aynalı Venüs" 1555 (National Gallery of Art, Washington)
- Resim15. **Catharina Van Hemessen**, " Otoportre" 1548
- Resim16. **Sofonisba Anguissola**, "Klavsken Çalarken Otoportre", 1542,
- Resim17. **Maria Cosway**, "Otoportre", 1787
- Resim18. **Rolinda Sharples**, "Annesiyle Birlikte Otoportre", 1820
- Resim 19. **Frances Benjamin Johnston**, "Otoportre", 1896
- Resim 20. **Claude Cahun**, "Otoportre", 1921
- Resim 21. **Helene Schjerfbek**, "Otoportre", 1935
- Resim 22. **Hippolyte Bayard**, "Otoportre", 1840
- Resim 23. **Sylvia Sleigh**, "Soho Galery", 1974
- Resim 24. **Cheri Gaulke**, "Bu Benim Vücutum", 1983
- Resim 25. **Jo Spence**, "Hastalığın Anlamı:Canavar", 1989
- Resim 26. **Lousie Bourgeois**, "Torso/Otoportre", 1963-4
- Resim 27. **Rosy Martin**, "Zorunlu Bir Arada Olanların Çözülmesi", 1988
- Resim 28. **Rosy Martin**, "Şık Babacım", 1986
- Resim 29. **Jenny Savile**, "Otoportre", 1994
- Resim 30. **Hannah Wilke** "Hadi Bana Yardım Et Hannah" serisinden, 1974
- Resim 31. **Hannah Wilke**, S.O.S. Starification Objett Series, 1974
- Resim 32. **John Coplans**, "Otoportre: Sırt ve Eller," 1984
- Resim 33. **John Coplans**, "Otoportre: Sırt", 1992

- Resim 34. **Katharina Sieverding**, “Transformer”, 1973
- Resim 35. **Katharina Sieverding**, Kontinentalkern 35, 1988-93, akrilik, 257x875 cm.
- Resim 36. **Yves Klein**, “Mavi Dönemin Antropometrisi”, detay, 6 Mart 1960
- Resim 37. **Yves Klein**, “Mavi Dönemin Antropometrisi”, performans (kendi bestesi olan Monoton senfoni” eşitliğinde orkestra ile yapılan), 1960
- Resim 38. **Yves Klein**, “Bir Günün Gazetesi” (7 Kasım Pazar 1960)
- Resim 39. **Bruce Nauman**. “Bir Çeşme Olarak Sanatçının Portresi”, 1966
- Resim 40. **Cindy Sherman**, “Adsız no:224”,1990
- Resim 41. **Caravaggio**, “Bacchus olarak otoportre”, 1610
- Resim 42. **Cindy Sherman**, “Zonder Titel”, 1989
- Resim 43. **Cindy Sherman**,”Zonder Titel”, 1989
- Resim 44. **Mona Hatoum**, “Yol Çalışmaları”, Performans, Londra ,1985
- Resim 45. **Shirin Neshat**, “Kadın ve Allah”, 1994
- Resim 46. **Ana Mendieta**, “Siuetler” Serisinden , Performans, 1976
- Resim 47. **Marina Abramovic, Ulay**, “Serbest Enerji”, 1980
- Resim 48. **Marina Abramovic, Ulay**, “The World Is My Country: The SexLife of Flowers”, 1982
- Resim 49. **Marina Abramovic**, “The Biography-Remix”, 1992-93
- Resim.50. **Peter Weibel-Vaile Export**, “Köpekleşme”,1968
- Resim 51. **Orlan**, “Carnal Art Manifesto”, 1993
- Resim 52. **Orlan**, “Carnal Art Manifesto”, 1993
- Resim 53. **Orlan**, “Virtuele Neus”, 1998
- Resim 54. **Orlan**, “Burkina Faso “ , 2000
- Resim 55. **Jina Pane**, “Azione Sentimentale” ,Performans,1973
- Resim 56. **Jina Pane**, “Psyche”, Performans, 1974
- Resim 57. **Rebecca Horn**, “Weiber kürferfacher”, 1972
- Resim 58. **Rebecca Horn**, “ “Bleistifmaske”, 1972
- Resim 59. **Rebecca Horn**, “Parmak Eldivenleri”, 1972
- Resim 60. **Stelarc**, Performans, 1976
- Resim 61. **Stelarc** “Üçüncü El” ,1981-94
- Resim 62. **Stelarc** “Üçüncü Kulak” 1981-94
- Resim 63. **Chris Burden**,” Pranga”,1975
- Resim 64. **Chris Burden**, “Mihlanmış” 1974
- Resim 65. **Gunther Brus** “Kendini sakatlama”, 1965
- Resim 66. **Gunther Brus**, “Kendini Sakatlama”, 1965

## GİRİŞ

Bir sanatçı neden kendi imgesini sanatının nesnesi, konusu yapar? Bu yalnızca görsel bir problematik mi yoksa bunun ardında, sanatçının kendi benliğini incelemesi ve sorgulamasına dayanan bir varoluş kaygısı mı aranmalı? İşte bu çalışma, bu sorulara yanıt aramakla birlikte, insanın/ sanatçının öznel yaratımının “kendilik” bilincine bağlı olduğunu da öne sürer.

Dış dünyadaki nesnel doğrulara/ mutlak bilgilere dayalı bakış açısı nesnel varoluşa, kişinin kendi deneyim ve çıkarımlarına dayalı edimlerinin bütünü de öznel varoluşa karşılık gelir. Bu oluşum, ortamın şartlarına , normlarına körü körüne bağlı olarak değil, bir ortama rağmen öznel bir görüş açısı ve tavrı edinerek, kendi yaşamını “bir proje” olarak tasarlayabilmekle gerçekleştirilir. Bu varoluş tarzının yansımaları da şüphesiz, davranışlarda ve yaratımlarda (eserlerde) özgün bir şekilde kendini gösterecektir. Çünkü öznel tavır özgün yaratımın ön koşuludur.

Söz konusu öznellik olduğundan böyle bir süreç, öznenin öznel-nesnel, toplumsal kimlik- öz kimlik, ben-öteki karşıt kavramlarını sorgulamasını ve kendiliğini yeniden konumlandırmasını da gerektirir. Bu ayrıca, öznenin kendi yaşamı, varlığı ve bedeni üzerinde iktidar kurabilmesidir.

Kendi yaşamı üzerinde iktidar kurabilmek, kendi varoluşuna, kendilik bilincine erişmekle mümkün bir edimdir ve özgürlük kavramıyla ilgilidir. Bu nedenle kendi imgesini görselleştiren bir dışavurum biçimi de bir edim olarak bu özgün varoluşa dayandırılabilir. Çünkü kendini bir nesne ve imge olarak ele almak –ötekileştirmek- özne olabilmenin ön koşuludur. Ve bu süreç, benlik ve kimlik sorgulamalarını da içerir.

Delfoik kaynaklı olan ve Sokrates ile anılan “Kendini Bilmek” öğretisinin Batılı bakış açısında bireysel kimliğin oluşturulmasında bir çıkış noktası olduğu bilinir. Felsefi/düşünsel gelişmelere paralel olarak 20.yüzyıl

sanatında da özneliğin gelişmesi bu altyapıdan beslenir. Bu bakış açısı insanın/sanatçının özerk faaliyetleri ve sanatsal üretimlerinde öz-kimlik oluşturmaya yönelik öznel bir tavır geliştirme düşüncesine dayanır. Ben kimim, neyim? gibi açık uçlu sorularla benlik arayışları günümüz sanat söylemlerinin çerçevesini oluşturur.

İnsan etkinliğinin bir biçimi olarak sanatsal üretim, onu oluşturan öznenin izlediği tutum, yaklaşım biçimi ve zihinsel süreçlerin bir ürünüdür. Yani eser sanatçının düşünsel birikimleriyle, deneyim ve çıkarsamalarıyla oluşturulur. Eğer sanat yalnızca son sözü anlatan somut bir yapıt değil de, sanatçının kavram oluşturma ve imge yaratma süreciyle ele alınırsa – ki günümüz sanatı bu doğrultudadır- bu oluşumu kimin, ne amaçla gerçekleştirdiği anlamında, kendilik bilinci önemlidir ve öznel tavır sanatçıyı bu noktada yönlendirir. Bu nedenle benlik, kendiliği gerçekleştirme ve öz-kimlik kavramlarına birinci bölümde yer verilmiştir.

Öznel tavırla bu varoluş tarzının sanattaki somut yansımaları, otoportre çalışmalarında ve bunun bir uzantısı olan beden sanatında (body art) görülür. Öznenin/sanatçının kendi imgesi, doğrudan beden aracılığıyla öz kimlik ve varoluş kavramlarıyla sorgulanır, ele alınarak imgelerle biçimlendirilip yeniden konumlandırılır.

Günümüzde otoportre her ne kadar beden sanatıyla kendilik edimi olarak performanslara dönüştüyse de, yapılan işlerin geçiciliği onların fotoğraf veya video ile belgelenmesini gerekli kılar. Yapılan eylem sabit bir kendilik imgesine dönüşür ve gösterilen artık odur. Oluşturulan imge bu çalışmaların değerlendirilmesinde otoportre ile benzerlik taşır. Kendilik imgesini sanat nesnesi yapan otoportre ile kendiliği/bedeni nesneleştiren edimler arasında bu anlamda fazla bir yaklaşım farkı yoktur. Kısacası her iki durumda da kendini bir nesne olarak görmek söz konusudur. Her iki yaklaşımda da asıl soru; neden sanatçının kendini bir imgeye/nesneye dönüştürdüğüdür. Bu soruların yanıtları otoportre çalışmalarının incelendiği ikinci bölümde öznel tavırla bağlantı kurularak aranmaktadır.

Bu çalışmada sanatçının kendilik imgesi, çift yönlü bir yaklaşımla ele alınmıştır. Biri somut biçimde görselleştirilen imge, diğeri de yaşam/sanat bağlamında ötekilerin algısında yaratılacak toplumsal imgedir. Yani imgenin somut hali ortadan kaldırıldığında belleklerde kalan soyut verilerdir ki, bunlar o kişiye dair öznel varoluşu niteler.

Bu nedenle izlenen bakış açısı, sanatın özerk yapılanma içinde görülmesinden çok, sanatın ve sanatçının yaşamdan beslenmesi gereğini öngörür. “Tez”e konu edinilen örneklere koşut olarak, gerçek yaşamla mümkün olduğunca bağlantı kurulmaya özen gösterilmiştir.

Zira söz konusu öznel tavır ise, bunun bağlamı yalnızca kişinin kendiliği ile sınırlandırılmaz. Özne bir şeye göre öznedir ve öznel tavır da ötekilerin bulunduğu bir ortamı gerektirir. Bu da uzam içinde gerçek yaşamdır. Her hangi bir eser/yaratım -sanat nesnesi anlamında da olsa-onunla karşılaşan için hayata uzayan bir köprü anlamına gelir. Esasen sanat “öteki” ile kurulacak dosdoğru ve dolaysız yegane köprüdür. Ve özne olabilmek, “ben” diyebilmek ötekilerle mümkündür.

Ağırlıklı olarak konunun kuramsal/teorik çözümlenmeleri incelendiğinden, üçüncü bölümde çok fazla örnek verilmemiş, her kategoride anlatımı destekleyecek birkaç görselle yetinilmiştir. Sanat pratiklerinde öznel tavrı yansıtan kendilik imgeleri, ilk iki bölümde verilen görüşlerle bağlantılandırılmıştır.



# I. BÖLÜM

## ÖZNEL TAVRIN İNŞASI

### 1.1. Ben'in Özneliği

Herkesin kolayca ve yaygın olarak kullandığı “Ben” sözcüğü neyi vurgular? Nedir “Ben”? İnsan kendisini nasıl fark eder? İnsanın özneliğine yolculuğu bu soru ile başlar. Kendi yaşadığının bilincine varan insan, kendini diğerleri ile kıyaslayarak, farklılığının da ayırıcısına varır. İnsanın bu bilince erişmesi olarak tanımlanabilir “Ben”(kendilik).

*“Ben’ in doğması için, ‘Ben’ ile ‘Ben-olmayan’ arasında bir ayırım yapılması gerekir. Benliğin sınırları, benliğin ötesindeki, benlik olmayan her şeyden onu ayıran çizgilerdir. Benliğin oluşumundaki ilk ve temel adım, bölünmedir” .<sup>1</sup> Bir kadın ya da erkeğin özne olabilmesi, onun ilk olarak dünyanın ya da toplumsal bedenin bütüncüllüğünden bölünebilmesi anlamını taşır. Benlik ile toplum arasındaki karşıtlığı görebilmek, kendi duygularının isteklerini öncelemek yolu ile, bir benlik farkındalığı yaratılır. Kendi özneliğini tanıyan benlik, artık kendisini bir bilgi ve inceleme konusu olarak oluşturur.*

Sözü edilen bölünme ve ayırma, teorilerle tanımlanabilen nesnel bir gerçeklikten çok, fiilen oluşturulan öznel bir hissedıştır. Yani benlik, sürekli olarak yeniden tasarlanan soyut bir yapıdır. Ve her kişiye göre farklı bir oluşum ve yapılanma gösterir.

*“Herkesin kendi öz kişiliği hakkında sahip olduğu zihinsel bir imge olarak tanımlanan Benlik; düşünce tarihi boyunca üzerinde çokça tartışılan bir kavram olmuş, en fazla da bir eylem ve yaşanan süreç olması bakımından ele alınmıştır. Bunlar öz-imağ, öz-kavram, ve özgüven , ya da “kendini kabul etme” , “kendini keşfetme”, “kendini ortaya koyma”, ya da “kendini gerçekleştirme” gibi tanımlamalardır.”<sup>2</sup> Carl Jung’ın Psikolojik yaklaşımla açıkladığı benlik, içimizde olan bir şey değil, bizim onun içinde olduğumuz “kişiliğin örgütleyici bir ilkesi ve arketipidir”. Jung’ın ardılı Marie-Louise Von Franz’a göre ise benlik;”tüm hayatımız*

<sup>1</sup> M. Foucault, H. Gutman, P. Hutton, “**Kendini Bilmek**”, Çev: Gül Çağalı Güven,(3. Basım), OM Yayınevi, İstanbul, 2001, s.87.

<sup>2</sup> William L. Randall, “**Bizi Biz Yapan Hikayeler- Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme**”, Çev: Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s.23.

boyunca keşfetmemiz gereken, içsel, bilinmeyen bir merkezdir". Toplumsal modele göre benlik, Goffman tarafından kendilikten çok, başkaları ile etkileşimimizin bir işlevi olarak tanımlanır.

Dolayısı ile toplumsal etkileşimlere göre günlük hayatta sürekli değişebilen bir değil, birden çok yanlarımız vardır. Özcü (essentialist) modelde, iki biçim kabul edilir: Birincisi , çekirdek bir "öz-benlik" olarak kendiliğinden varolduğu kabul edilen benliğin, keşfedilmesi, ortaya konulması ve kabul edilmesi sürecini kapsayan yaklaşımdır. İkincisi ise bu çekirdek benliği, bir tohum gibi meyve vermesi için uygun ortam bekleyen bir potansiyeller kümesi olarak gören anlayıştır. Benlik vardır, ama henüz keşfedilmemiş olabilir.( Columbus'un Amerika'yı oluşturmayıp, keşfetmesi gibi. Amerika zaten vardı. Ancak oraya gidilebilmesi için uygun gemilerin yapılmasını beklemek gerekti.)<sup>3</sup>

Yazının başında vurgulanan sorulara tekrar dönülecek olursa; Nedir "benlik"? Kendiliğinden mi oluşur yoksa sonradan mı edinilir? Bu sorulara açıklık getirebilmek için Edward Lindaman'ın "İnsan Potansiyelini" açıklamakta kullandığı meşe palamudu imgesine başvurmak yerinde olacaktır: Her meşe palamudunun sonunda kocaman bir meşe ağacı olmaya yönelik harika bir içkin kapasitesi olduğundan söz eder Lindaman. Yani "futura"sı. Bununla da "geçmişin geleceği" olduğu kastedilmektedir, çünkü bu bilinir. İnsanda durum biraz daha farklıdır, "adventus" yani "geleceğin geleceği"dir, sonrası bilinmemektedir. Meşe palamudununki ile kıyaslandığında , insanın geleceği önceden tümüyle programlanamaz. Ucu açık bir gelecektir bu. Bu anlamda benliğin de kendini oluşturmaya yönelik bir potansiyeli olduğunu ancak bilincinde olunmadığında kendini geleceğe doğru tamamlayamayacağını vurgular:

*"Gerçekten açık bir geleceğe yaşlarız. İnsanın potansiyellikleri yalnızca başta belirlenmez, hayat içinde de yaratılır. Diğer bir deyişle, X'i yaşadktan sonra kendi içimizde şimdi Y'ye geçme potansiyelinin geliştiğini keşfederiz. Y'yi yaşamak da içimizde Z'yi yaşama potansiyelini , henüz X'teyken bırakın mümkün olmasını, hayal bile edemediğimiz bir düzeyi yaratır... kendini gerçekleştirmede de öz-yaratımda benlik bitmemiş tamamlanmamıştır. Ne var ki tamamlamak için birincisinde geçmişe, henüz ete kemiğe bürünmemiş ama düşünülmüş olana bakılır. İkincisinde geleceğe, olabilecek olana, henüz ortaya çıkmamış olana ve bazı açılardan henüz hayal edilmemiş olana bakılır"<sup>4</sup>*

<sup>3</sup> Y.a.g.e., s.40.

<sup>4</sup> Edward Lindaman, "Images of Future", Toronto Press, Toronto, 1976, s.8.

Dolayısı ile benlik, yalnızca keşfedilmeyi ve ortaya konulmayı bekleyen bitmiş bir yapı değil, aynı zamanda, kendini yaratma bakımından, geleceğe yönelik işleyen, gerçekleştirilebilen kişisel bir oluşturma sürecidir de.

Lindaman'ın meşe palamudu örneğinde olduğu gibi benliği fark etme, içkin bir kapasite olmalı ki , benlik deneyiminin ilk örnekleri uygarlığa bağlı olmaksızın milattan önce de eski Roma ve Yunan felsefelerinde görülmektedir.

*"M.Ö.4. ve 5. yüzyıllarda, Pythagorasçılar öğrencilerine düzenli bir yaşamın erdemlerini öğretiyor ve onları benliklerinin efendisi olmanın bir yolu olarak sükutu ve dinleme sanatını öğrenmekle yükümlü tutuyorlardı... Aynı çağda Platon, 'Alkibiades I' adlı yapıtında, Sokrates'in genç bir öğrencisini, yetişkinliğindeki kamusal yaşamın sorumluluklarına hazırlamak için, ona öz özen yönetimini, öğretisini aktarır."*<sup>5</sup>

Foucault "Kendini Bilmek" adlı kitabında, benliğe yönelik tarihsel bir bakış açısı ile, bu Pythagorasçı ve Platoncu yöntemlere, antik dünyadaki benlik teknolojilerinin gelişiminin kurucu örnekleri olarak görülebileceği gibi, belki daha da geriye götürebileceğini belirtir. (Ne var ki en eski yazılı kayıtları bulunan örnekler, yalnızca bunlardan ibarettir). Foucault'a göre "kendinle ilgilenmek" kuralı, Yunanlıların gözünde yalnızca kent düzeninin temel ilkelerinden değil, aynı toplumsal ve kişisel davranış biçiminin ve yaşama sanatının temel kurallarından da biriydi:

*"İlk çağda Yunanca'da Epimelesthai sautou biçiminde kurulan 'kendine özen göstermek' , 'kendisi ile ilgilenmek' , 'Ben'in üzerine düşmek' yönergesi Yunanlıların gözünde kentnin başlıca ilkelerinden , gerek toplumsal, gerek kişisel tutum gerekse yaşama sanatı bakımından ana kurallardan biriydi. Bugün bizim gözümüzde bu tasarım oldukça silinmiştir. 'Eski çağ felsefesinde en önemli Ahlak ilkesi nedir? ' diye sorulduğunda ağızdan çıkıveren karşılık 'kendine özen göster' değil, Delfoi'den gelen gnothi sauton (kendini bil) ilkesidir."*<sup>6</sup>

Delfoi (eski Yunan'da bir bölge) çıkışlı olan "kendini bilmek" ilkesi, Sokrates ile öğrencisi Platon arasındaki "Alkibiades I"<sup>\*</sup> diyaloglarında Sokrates'in üzerinde düşünceler geliştirdiği önemli bir çıkış teması olması dolayısı ile Sokrates'le anılan bir öğretilerdir. Antik kültürde kişinin kendini bilmesi, kendine dikkat etmesinin bir sonucu olarak görülüyordu. Bunun amacı kişinin bu dünyanın gerçeklikleri ile ve kuralları ile daha etkili bir biçimde baş edebilmesini sağlamaktı. Bu yanı ile, bir öğretilerden çok kural olarak etki bırakır.

<sup>5</sup> M. Foucault, H. Gutman, P. Hutton, **a.g.e.**, s.121.

<sup>6</sup> M. Foucault, "**Ben'in Yapımı**", Çev: Levent Kavas, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1992, s.17.

<sup>\*</sup> "Alkibiades I" diyalogu için bkz, M. Foucault, G. Hutman, P. Hutton, **a.g.e.**, s.11-22.

*“ ‘Kendini Bilmek’ ilkesi, yaşamla ilgili soyut bir ilke değildi aslında; kahine danışırken izlenmesi gereken bir kural, teknik bir nasihattir. ‘Kendini bil’ in anlamı , ‘kendini Tanrı zannetme’ idi. Bazı başka yorumcular da , bunun ‘kahine danışmaya gittiğin zaman gerçekten neyi sorman gerektiğinin farkında ol’ anlamına geldiğini öne sürüyorlar.”<sup>7</sup>*

Stoacı geleneğe, “Ben” in incelenmesi, kuralları belirlemek ve hafıza arıcılığıyla, bunları hatırlamak, yargılamak yolu ile yapıldığı görülür. Benlik, hem yargıç hem de sanık gibidir. Çünkü benlik gerektiğinde kendi kendini suçlar, dolayısı ile vicdan araştırması da bir çeşit yargılamadır. Böylece benlik incelemesi ne yapıldığının ve de ne yapmak zorunda olduğunun anımsanışıdır. Foucault, bu sorgulama sürecinin yapılabilmesi için, Stoacıların kendi içlerine çekilerek zaman yaratmaları, okuma ve yazma edimlerine dikkat çeker:

*“Bütün bunların yanı sıra, kendine dikkat kültüründe, yazı yazmak da önem taşıyordu. Dikkat etmenin temel özelliklerinden biri, kişinin kendi hakkında sonradan tekrar okuması gereken notlar almasını, risaleler ve yardım edeceği dostlarına mektup yazmasını ve kişinin ihtiyacı olan gerçekleri yeniden canlandırmak üzere defter tutmasını gerektiriyordu. Sokrates’in mektupları, bu ‘öz-alıştırma’nın bir örneğini oluşturur.”<sup>8</sup>*

Mektup yazma ve günlük tutma geleneğinin, vicdan muhasebesi yapmaya yönelik olduğu söylenebilir. “Ben”in kendisi hakkında, tüm görüşlerini, bütün açıklığı ile yazıya dökmesi, benlik deneyiminin yeni bir biçimidir o zaman için. Bir bakıma da kendi benliğinin farkına ve ayırdına varan birinin, bu deneyimini dışa dökme, ifadelendirme biçimidir de denilebilir. Daha sonra benzer ifadelendirme biçimi Rousseau’nun “İtiraflar”ında da görülecektir. Batı’nın bugünkü kültür gelişiminin temelleri -bilginin sonraki kuşaklara aktarılması açısından- bu yazma geleneğinin yaygınlaştırılmasına dayandırılabilir. Otoportre yapma mantığı da bundan farklı olmasa gerek. Benliğini fark eden birinin bunu dışa yansıtması.

Otobiyografik özellikleri barındırmasına karşın, bu yaklaşımın karşısında olan görüşler de yok değildir. Nicole Avril “Yüzün Romanı” adlı sanat tarihi kitabında eski Yunan’da yurttaşlığa ilişkin toplumsal ve dinsel baskıların bireyin özgürlüğünü göstermesini engeller nitelikte olduğunu, dolayısı ile o çağ için içe yönelişin söz konusu olmadığını belirtir:

<sup>7</sup> M. Foucault, H. Gutman, P. Hutton, **a.g.e.**, s.29.

<sup>8</sup> **Y.a.g.e.**, s.41.

*“Antik Yunan insanı içe bakışı bilmez. Delfik kaynaklı olan, Sokrates’ in de ele aldığı ‘kendini tanı’ deyişi, insanın kendini narsistçe seyre dalmasına ya da kendi kişisel psikolojisini keşfetmesine davet değildir. Tanıma, Yunanlılar için dışa dönmeyi ve kendi varlığı içinde ilahi olanın ne ölçüde var olduğunu göstermeyi gerektirir. İçe bakış değildir. Ne herkesin içindeki bireysel özellikleri ortaya çıkarmakla oyalanır ne de ‘ego’nun özgürlüğünü yüceltmekte.”<sup>9</sup>*

“Kendini bilmek” in ne anlamda söylendiği tartışma götürür, ancak bir kural dahi olsa bunun, kişinin kendiliği üzerinden vurgulanmış olması bile başlı başına, ben’e yönelik bir özen arayışını hedefler. Bu da ben’in incelenmesi yolu ile her insanın farklılığının ve farklı bir benliğinin olduğuna işaret eder. Bu nedenle olsa gerek, bu eski çağ öğretisinin, Descartes’ten günümüze kuramsal felsefede benlik bilgisinin (düşünen özne), bilgi kuramında ilk adım olarak önem kazandığı görülür. Bu nedenle “Ben” in bilincine varılması çalışması bu örnekle başlatılmıştır.

Her ne kadar benliğe yönelik arayış evrensel nitelikte ve siyasal yaşamdan bağımsız olsa da benliği oluşturan süreçler dikkate alındığında, tarihsel dönemlerin yaşamsal karakterlerini bünyelerinde barındırdıkları görülür. Her dönem veri olarak kabul edilen ve o an için evrensel olduğu düşünülen gerçekler, geçmiş tarihlerden alınan dönüşümlerin sonucunda ortaya çıkarlar. Dolayısıyla Aydınlanma Çağı denildiğinde de, o çağı belirleyen yalnızca tarihi sınırlamalar olmamalıdır. Aydınlanma (düşünen öznenin aydınlığa çıkması anlamındadır), bilimlerdeki gelişmeler, çeşitli keşif ve icatlarla bakış açıları ve ufukları genişleyen insanların, toplumu, dinsel baskıları, tanrıyı ve kendi varlıklarını sorgulamaya başladıkları eleştirel düşüncenin gelişmeye başladığı bir dönem olarak görülebilir. İnsanın özü ile bu dünyadaki yerinin ne olduğunun sorgulanması, insanı artık dinsel normlara uymak zorunda olan bir varlık değil, kendi aklından ve iradesinden sorumlu bir özne olmaya zorlamıştır.

*“Aydınlanma düşüncesinde ve genelde erken modern düşüncedeki en temel gelişmeler, öncelikle (bizim birey diye adlandırdığımız) özgür, özerk ve akıl varlığı olarak özne sorunu üzerine yoğunlaşır, ve biz burada ya farklı bir modelle yerini değiştirmeyi ya da bütün bir öznellik düşüncesini terk etmeyi amaçlayan radikal karşı saldırının tohumlarını buluruz. Başka bir deyişle, işin aslı Batı düşüncesinde belirli bir uğrakta öznelliği tanımlamak zorunlu hale gelmiş, geleneksel şahsiyet (selfhood) dilleri ve pratikleri artık kendiliğin çatışmacı, kriz içinde ve aralıksız yeniden evrimine, bir alan açmayı kabullenmek durumunda kalmışlardı. Kendilik dünyanın temel bir istikrarsızlık noktası, bir sorun haline gelmişti. Modern çağı, özne çağı yapan, aydınlanmaydı.”<sup>10</sup>*

<sup>9</sup> Nicole Avril, “Yüzün Romanı”, Çev: Sema Rifat, Doğan Yayınları, İstanbul, 2005, s.44.

<sup>10</sup> Nick Mansfield, “Öznellik-Freud’dan Haraway’e Kendilik Kuramları”, Çev: H. Çetinkaya, R. Durmaz, Ara-lık Yayınları, İstanbul, 2006, s.26.

Aydınlanma dönemine özgü, bilimsel yöntem ve eleştirel düşünce altyapılı, ilk kendilik tanımı Rene Descartes'ın (1596-1650) eseridir. Bilgiyi, insanı dünyadaki yeri ile ilgili "Ben" sözcüğünün anlamı açısından ele alır: "Düşünüyorum o halde varım" (Cogito ergo sum). *"Ben her şeyden önce ben varım. Varlığımın farkında olduğumdan, bilinçli olduğumdan, gözlem yapan ve bilgiyi deneyimleyen kendim, bunlara anlam veriyorum"*<sup>11</sup> der. Burada var olmakla, düşündüğünün farkında olmak aynı anlamdadır.

Descartes'i Batı düşüncesinin tepesine oturtan, nesnel hakikatin araştırılmasında kullandığı şüphe yöntemidir: Her şeye kuşkuyla bakmak, var olan doğruları olduğu gibi değil de, doğrulanabilenleri kabul eden analiz yöntemi.

Nick Mansfield, "öznellik" adlı kitabında Descartes'in bu önerme yöntemi ile ulaştığı sonucu, neyin insan olduğu neyin olmadığını bilmeyi sağlayan ayırt edici bir ölçü olarak görür. Aynı zamanda bu dünyanın genel farkındalığını anlatmadır:

*"Descartes' da Aydınlanma düşüncesinin taptığı ve vurguladığı iki ilkeyi de birlikte buluruz: ilki, dünyadaki tüm deneyimin ve bilginin temeli olarak kendilik imgesi (ben her şeyden önce ben varım) ve ikincisi, dünyaya düzen vermek için kullanılacak rasyonel yeti tarafından tanımlanan biçimi ile kendilik (anlam veriyorum). Aydınlanmaya ilişkin betimlememizi belirleyecek olan şey bu iki ilkedir. Her ne kadar, ortak duyumuza göre, onlar her zaman ve her yerde el ele gidiyor gibi görünseler de, benim amacım aralarındaki şahsiyet (selfhood) üzerine vurgu ile en mükemmel biçimde bilinç yoluyla ifade edilen inanç arasındaki potansiyel çelişkiyi göstermektedir."*<sup>12</sup>

Öznenin felsefe olarak merkezi rol üstlendiği Descartes'in cogito'sundan itibaren "ben" gözlemleyen bir bilinç haline gelir. Deneyimin ve bilginin kaynağı olarak kendilik bilincidir bu. Aklın bu biçimde işleyişi, Descartes'den sonra gelen Aydınlanma düşünürlerinin ve bilgi kuramcılarının "ben" ve "kendilik" üzerine daha da yoğunlaşmalarının yolunu açar.

Düşündüğünün bilincine vardığı için, var olduğunu kanıtlayabilen özne benzer önermelerle de dış dünyaya dair nesnel gerçekliği kabullenir. Dünyayla ilişki kurma, tanımlama ve bilgi edinmede de "ben" bir ölçüttür. Doğruluğu mutlak olarak kanıtlanmış, iki kere ikinin dört etmesi veya dünyanın en yüksek dağının Everest

---

<sup>11</sup> Y.a.g.e., s.26

<sup>12</sup> Y.a.g.e., s.28.

olması gibi temel bilgiler hazır olarak alınır ve sorgusuz kabul görür. Ancak, sezgi ve gözlem yoluyla algılanan ve çıkarımsamalar gerektiren bilgi edinme sürecinde “kendilik” belirleyicidir. Aynı durum ve etkiden herkes bambaşka sonuçlar çıkarabilir. Örneğin, bir sanat eserinin güzel ya da çirkin olduğu gibi estetik bir yargıya ; her hangi bir davranışın iyi ya da kötü olduğu gibi etik bir yargıya ; hatta her hangi bir çıkarımın doğru ya da yanlış olduğu gibi mantıksal yargılara kişisel değerler ölçüt oluştururlar. Bu da, farklı görüşlerin oluşmasını sağlayan kişisel algının ve değerlerin bilgi edinme sürecinde ön plana çıktığını, kabul edilen gerçekliklerin öznel, kuşkulu ve göreceli olduğuna götürür bizi.

Dolayısıyla dış dünyayı tanımlarken, betimlerken de veya nesnel gerçekliği oluştururken de onu tecrübe eden bir özne olmadan o şeyin kendiliğinden varlığından söz edilemez:

*“Bir şey kendiliğinde var değildir. Çünkü bir şeyin varlığı, bu şey hakkında düşünen bir öznenin, o şey ile ilgili kategorik yargılarını gerektirir. Bir şeyin varlığı, o şeyin bir öznenin tecrübe dünyası içine katılması anlamına gelmektedir. Çünkü şeylerin varlıkları ya da yoklukları o şeylerin varlıklarının ya da yokluklarının fark edilecek, üzerinde düşünülecek ve bir sorun olarak çözümlenecek yönelim nesnelere olmaları durumunda ancak saptanabilir. Tersine bir durumda, üzerine düşülme söz konusu olmadan, yani bir özne olarak ‘ben’ olmaksızın, üzerinde düşünülmeyen nesnelere var olup olmadıkları sorusu anlamsızdır.”<sup>13</sup>*

Eğer bir şeyin varlığı özneye bağlıysa o şeyin gerçekliği de özneye bağlı demektir. Dolayısıyla her tür bilme ve ifade etme edimi öznenin kendi yaşamında türettiği bir deneyimdir ve önemli bir bilgi edinme kaynağıdır. Kısacası, her tecrübe öznedir.

Kubilay Arsevener, “Dile Gelmeyen Gerçeklik” adlı makalesinde tanımlamalar ve deneyimlerin ifade edilmesine ilişkin araç olarak dilin etkisinden de söz eder:

*“Eğer kendiliğinden bir şey varsa o şeye benim kendiliğinden her ne ise o halde bilebilme olanağım yoktur. Çünkü ben yine özne olarak bir tecrübe alanı içinde varım ve bu tecrübe alanının temel kabulleri çerçevesinde bir yaşama alışkanlığı kazanırım. Bu alışkanlıklar benim öznel anlamlandırmalarım içinde belirli bakış açılarına dönüşürler yani ben, kategorik bir bilme olanağı kazanmış olurum. Dolayısıyla yöneldiğim nesnelere, bu kategorik bilme olanağım içinde anlamlar yüklerim. Her şeyden önce, şeylere ilişkin bilgimi önermelerle oluştururum. Önermeler bir dil dizgesi içinde anlam bulurlar. İfade edilen her sözcük, dil dizgesi içinde uzlaşım bir değere sahiptir. Bu anlamlı sözcüklere yüklenen anlamlarla birlikte şeylerin ne olduğu ifade edilmektedir. Bu da şeylerle aramıza dilin öğelerinin*

<sup>13</sup> Kubilay Arsevener, “Dile Gelmeyen Gerçeklik”, **Felsefe Yazın Dergisi**, Sayı:3, Ankara, 2004, s.3.

*girmesi demektir. Bu yüzden, gerçek olan, zihnimize doğrudan doğruya değil, dilin aracılığıyla yansır ve biz gerçek olanı ancak dille fark edebiliriz. Bu durumda kendiliğinden bir şeyin ne olduğu sorusu da anlamsız olmaktadır. Çünkü kendiliğinden bir şey hakkında her hangi bir şey söylenemez. Söylenildiğinde ise artık o şey kendiliğinden bir şey olarak kalmaz.”<sup>14</sup>*

Örneklendirecek olursak, Duchamp pisuvarı ve bisiklet tekerleğini daha önceden deneyimlememiş olsaydı, sanat nesnesi olarak onu seçer miydi? Bunun gibi herhangi bir dil bilmeden, kendini ifade etmek ya da düşünsel oluşumlar ne kadar gerçekleştirilebilir. Bilmelerin, anlamlandırmanın aracı olarak dil, kendiliği ifade etmenin de önemli aracıdır. Her ne kadar sanat için farklı diller olsa da benzer anlamlar taşır. Müzikte nota, resimde biçim, form, renkler veya sanat nesnesi olarak anlam yüklenen her türlü nesne, öznel tecrübe dünyasına katılmış bir dil olarak görülebilir.

Kısacası, “benlik” , kendiliği fark etme ve oluşturma gibi karmaşık ve kişiye göre farklılık içeren soyut bir süreçtir. Kültürel çevre ve döneminin yaşamsal etkileri ile, olguları ve nesnelere kendince algılayarak bir görme biçimi kazanılır. Kişisel çıkarımlar ve yargılar öznenin, yaşam içindeki eylemlerinin ve tutumlarının itici gücünü oluşturur. Bu tavır ve tepkiler o öznenin benliğini niteler. Ancak, benliğin bilincine varılması yalnızca düşünsel bir süreçtir, benliği hissettirmek için kendiliği dışa vurma –herhangi bir dil aracılığı ile- ifadelendirmek gerekir. Kendini dışa vurma, kendiliği gerçekleştirilmenin ön koşuludur denilebilir.

## **1.2. Kendiliği Gerçekleştirme ve Öznel Tavr**

İnsan maddi varlığını kendisi oluşturamaz kuşkusuz, tipinin nasıl olacağını nasıl bir çocukluk geçireceğini de, ama nasıl yaşamak ve nasıl bir insan olmak istediğini kurgulayabilir. Çünkü insan bilinçli ya da bilinçsiz olarak, sürekli varlığından anlam çıkarmaya, yaşamındansa bir şey yaratmaya çalışır, kendisiyle ilgili olandır. Başkasına devredilemeyecek hayatları, her insan tüm anılarıyla, iniş çıkışlarıyla kendisi yaşar. Bu insan olma sorumluluğudur. Nedir bu sorumluluk? Kendi bulunduğu perspektiften hayatı algılamak, ortam içinde olup bitenlere, iç yönelimlerle açıklık getirme ve çözüm önerileri oluşturabilmek. Kişisel tavırlar ortamı zorlar, ortam da bu duruşa koşullar koyarak karşılık verir. Ve çevremiz ile benliğimiz arasında bir

---

<sup>14</sup> Y.a.g.e., s.4.



dinamizm, bir yaşama savaşıdır bu ve böyle sürer gider. Kendiliği gerçekleştirme bir ortam içinde gerçekleşir, diğer insanların da olduğu topluluklarda ivme kazanır. Dolayısıyla kendiliği gerçekleştirme bir bakıma, insanın diğer insanlara kendine anlatma etkinliğinin bir bütünüdür denilebilir. Bilinçli olarak yaşabilme, kendiliği bir görüş açısı olarak ilke düzeyine yükseltebilmekle mümkün olacaktır.

İnsan neden kendiliğinin fark edilmesini ister? Bunu ne ölçüde ve nasıl gerçekleştirir?

Hegel’ci bir bakışla değerlendirilirse, “ben”in kendiliği bir “öteki” ile gerçekleşir. “Ben” iletişime girmeden önce veya ötekinin bulunduğu bir yerde bulunmadan önce “ben” değildir. Bireyselliğin oluşumu iletişimdir. Ortak bir varlık sürmek olarak görülmemelidir bu veya birbiri içinde erimek olarak da. Ortak alanda kendi varlığını sürdürebilmek, birinin diğeri ile varolabilmesidir. Ortak tözü paylaşmak değildir.

*“Kendilik bilinci ya da öz-bilinç, ancak özne, bir başka kendi tarafından bir kendi olarak tanındığı takdirde kendilik haline gelir. Özne bu tanınmayı arzular, ancak bu arzuda, henüz özne değildir. Bir başka deyişle “ben”in anlamı, tüm diğer anlamlar gibi anlamlandırılmış şeyin mevcudiyeti dışında tekrarlanmak zorundadır; bu ancak, bir başka bireyin “ben”i vasıtasıyla veya bana yöneltilmiş “sen” vasıtasıyla ortaya çıkabilir.”<sup>15</sup>*

Kişilik gelişiminde, herkes için benzer evreler olduğu görülür. Özellikle her çocuğun iki yaşından başlayarak başkaldırmaya başladığı, kendi varlığının tanınması için dikkat çekmeye çalıştığı bilinir. Karşısında ki ilk otorite olan anne ve babaya bu davranışını sergileyen çocuk, yine ilk sınırlanmayı ve bastırılmayı da ebeveyninden görür. Buna insanın otorite ile ilk sürtüşmesi ve varlığının tanınmasına dair ilk talebidir denilebilir. Ergenlik ve gençlik yıllarında da, bu tür davranışını sürdürecektir, bir yandan da hem ailesinden hem de içinde yaşadığı toplumdan kendiliğinin onaylanması için başarısını veya maharetini ortaya koyacaktır. Bu süreçler, yaşamsal görüş açısının ve hayatını anlamlandırma çabasının doğuştan geldiğine dair emarelerdir. Asıl önemlisi kendiliğin fark edildikten sonra hayatta nasıl durulacağıdır.

Burada psikolog Abraham Maslow’ un 1943’de geliştirdiği “ihtiyaçlar Hiyerarşisi”nden söz etmekte fayda vardır. Bu teoriye göre, belirli ihtiyaçların

<sup>15</sup> Nuri Bilgin, “Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu”, Ege Yayıncılık, İzmir, 1998, s.98.

karşılanmasına göre kişi, bir üst kategorideki gereksinimlerini karşılamaya yönelecektir. (Bu nedenle çocukluk ve gençlik yıllarında kendi benliğe yönelim çabuk gerçekleşmez). Bu yapı pramidal şekilde ve en alttan yukarı doğru şu şekilde açıklanır: 1. Temel fizyolojik ihtiyaçlar (yeme, içme, uyku, cinsellik) 2. Güven ihtiyacı (fiziksel ve ekonomik güven) 3. Sosyal ihtiyaçlar (ait olma, sevilme, yakınlaşma, arkadaşlar) 4. Benlik ihtiyacı (saygınlık, sevgi, kendine saygı, başarı) 5. Kendini gerçekleştirme ( Öz-kimliği belirleme ve bunu ifadelendirecek, somutlaştıracak bir alan seçme, oluşturma; sanatçı veya bilim insanı olma gibi)<sup>16</sup>

Maslow' bu teorisine göre insan, bir düzeydeki gereksinimini karşılandığında ancak bir sonrakine geçer. Yani, Açlık çeken bir insanın (1) çevre sağlığıyla (2) ya da sanatın son gelişmeleriyle (5) ilgilenmesi beklenemez. Bu şöyle bir anlama da gelebilir; temel gereksinimlerini karşılanamamış bir topluluğun sanatla ilgilenmesini beklemek boş ümitlerdir

Maslow' a göre "kendini gerçekleştirme" kişinin ulaşabileceği en yüksek düzeydir. Dolayısıyla öncelikle "benliğini" fark eden insan, her şeyi kendini gerçekleştirmeye yönelik algılayacaktır. Şöyle der Maslow; *"sahip olduğunuz tek şey bir çekiçse, her şeyi bir çivi olarak görmeye başlarsınız."* Ve ekler : *"İnsan doğası ancak objektif ile subjektif bir arada ele alındığında anlaşılabilir bireyin ne olduğu değil ne olabileceğini, ne gibi potansiyeller barındırdığını incelemek insan türünün mutluluğu ve geleceği açısından çok önemlidir"*<sup>17</sup>

Felsefeci William L. Randall "kendini gerçekleştirme" ye, Maslow' un bu teorisi bağlamında, içgüdüsel bir tepki olarak varlığına değinir:

*"Maslow'un görüşünün merkezinde her insanın içinde doğal eğilimler ve isteklerle kendini gösteren iç güdüsel ve hazır bir 'içsel doğa' olduğu yatar. Bu içsel doğa Maslow'a göre: reddedilmiş ya da bastırılmış ya da bilinç altında varlığını sürdürür ve sınırlandırılmış bile olsa ifade edilebilen zorlayıcı, kendine özgü dinamik bir gücü vardır. Bu içsel temayül' ün yönü ve bu 'dinamik güç'ün aradığı yön 'kişiliğin bütünselliğine', tam bireysellik ve kimliğe doğrudur."*<sup>18</sup>

Maslow' un "ihtiyaçlar hiyerarşisi" değerlendirilse, kişinin kendini gerçekleştirebilmesi özerk bir edim değildir. Toplumsal yaşayış, ekonomik koşullar, dahası kültürel bir olgu olarak görülebilir. Yaşama kültürüdür bu. Bir insanın kendini

<sup>16</sup> <http://www.gezgin.com/defter/abraham%20.Maslow>, s.2.

<sup>17</sup> Y.a.g.e., s.2.

<sup>18</sup> William L. Randall, a.g.e., s.41.

gerçekleştirmeye başlaması bulunduğu ortamı da değiştirebilmesi, etkileyebilmesi ile koşut olmalıdır. Zaten insan topluma, ortamla iç içe bir yaşam sürer.

Hayatın olguları, bunları başkalarına aktarma biçimi, başkalarından bunlara dair geri bildirimler almak, günlük hayat pratiklerinde etkileşim biçimleridir. Ancak, bunları dışa vurma kişisel tutumu gerektirir. Kişilerin öznesi ve üyesi olduğu her çerçevede bu tavırlar kişinin “karakterini” imler. Kişi kendi geleceğini, bu donanımlarla göğüsler. Bu etki-tepkinin karakteri kişinin algılama, düşünme, bilgi edinme ve davranışlarını dahası hayatta duruşunu belirler. Hayatın nasıl yaşandığı, kendiliğin nasıl gerçekleştirildiği öz yaratımı etkiler. Ama insan hem kendi hayatının öznesi hem de başkalarının hayatının nesnesi olduğundan, bu öz-yaratım başkalarının hayatını da etkiler. Yalnızca bunun nasıl oluşturulacağını, ortamla birlikte düşünülmesi gerekir.

*“Kendiliğimizi kazandırmaya yarayan bir yöntem veya teknik yoktur. Böyle bir çözüm beklentisi, insanın tıpkı bir makine gibi düğmesine basılınca çalıştığını zanneden bir kendilik düşüncesidir.”* diyen Arno Gruen, kendiliğine sahip olmaktan korkmanın altında kendini gerçekleştirememeye korkusu yattığını vurgular:

*“Tutum özerkliğin anahtarıdır. Sevgi ve duygudaşlığımızı diğer insanlara da hissettirirsek, aynı şekilde karşılık görürüz. Özerkliğe giden yollar ne kadar çeşitli ise, birey de bu yolda o kadar yalnızdır. Refakat ve arkadaş gereklidir, ama seçeceğimiz yolun sorumluluğu kendimize ait olmalıdır. Bu yolda kimse bizi alıkoymaz, bize engel olan korku hayaletlerinin aslında etkisiz olduğunu görmek için kendiliğimizi uyandırma cesareti göstermeliyiz.”<sup>19</sup>*

Önemli bir nokta da insanın yalnızlığını göze alabilmesi, kendiliği gerçekleştirmede, korkuları körelten bir varoluş tarzıdır. Toplu yaşansa da, insan kendi yolunu oluşturabilmeli gerçekten. Ama yaşanan ortamın varlığını da unutmamak gerekir.

### **1.2.1. Ortega Y Gasset ve Bakış Açısı Geliştirme**

“Ben, benliğimle ortamımın toplamıyım” diyen 20.yüzyıl sonu İspanyol düşünürü Ortega Y. Gasset, tarihin ve yaşanan günün, toplu yaşamın ve bireysel yaşantının sorunlarını, insanın kendi zihinsel yetisiyle çözebileceğini, bunun için

---

<sup>19</sup> Arno Gruen, **“Kendine İhanet-Kadında ve Erkeklerde Özerklik Korkusu”**, Çev: Ülkü Hastürk, Çitlembik Yayınları, İstanbul, 2004, s.164.

gerekirse yalnızlığı göze almaya vurgu yapar. Gasset insanın düşünceleri ile yaşamının özdeşleşmesi gerekliliğine ve bunu bir tutum olarak sürdürmeye inanır. Ve bunu gerçekleştirebilecek en etkin ortam insanın kendi ortamıdır ilk önce. Çünkü, o ortam insanın “evrene açıldığı liman”dır ve bu bağlamda önemli olan insanın kendiliğidir:

*“Yaşamımız olan garip gerçek, ne tözdür, ne varlık, yalnızca ‘kendimizi yaşar durumda bulmamız’ olayıdır: Yaşar durumda buluruz yani istesek de istemesek de, bir an sonra da yaşamı sürdürebilmek için, bulunduğumuz o ortamda bir şeyler yapmak zorunda buluruz kendimizi. Yapacaklarımız önceden hazırlanmış veriler değildir, insan her şeyi anında kararlaştırmak durumundadır: Kararlaştırılabilmesi için de ortamın sunduğu -ya da yasakladığı- olanakları ve kendi kendisini tanıması gerekir: yani bir ‘evren’ tasarımına ve bir ‘yaşam taslağına’ sahip olmalıdır.”<sup>20</sup>*

Gasset’ e göre, bu ortamda yol alabilmek ve istenilen yöne gidebilmek için bir pusulaya ihtiyaç vardır ve o pusula da “bakış açısıdır”. Çünkü bakış açısı, insanoğlu için gerçeğe katılmanın ve gerçeği dışa vurmanın açık yoludur. Ve Gasset şöyle der:

*“Belli bir bakış açısı, eğer bilinçliyse, diğer bakış açılarının varlığını da hesaba katar, onlara açıktır, dolayısıyla kendi içine kapalı bir evrene dönüşme eğilimini aşmıştır. ‘Mutlak akıl’ın karşısına farklı bakış açılarının bütünleşmesi koyulursa ancak oluşturulacak dialektik sistem insanların ufkunu genişletecektir.”<sup>21</sup>*

Tek tip davranan insanların günümüzde çoğalmasını ve dayatıcı karakterlerin oluşmaya başlamasını da, bakış açısı edinmemenin, varolan misyonları körü körüne kabul etmenin bunalımlı bir ürünü olarak görür.

Yaşamı her gün yinelenen savaşım, hiç bitmeyen bir görev, insanın kaçınılmaz biçimde kendi gerçeğine toslaması ve bireysel sınırlarının bilincine varması zorunluluğu olarak algılayan Gasset ekler; *“Yaşamımız denen garip gerçek, bir yandan bir şeyler yapma zorunluluğu, öte yandan ne yapmamız gerektiğini kararlaştırma zorunluluğudur. Dolayısıyla, yazgıyla özgürlüğün karmaşasıdır.”<sup>22</sup>*

Ortega’ ya göre insanlar ortamları için bir şeyler yapmalıdır. Çünkü, Kendiliğini gerçekleştirme ancak ortamla birlikte mümkündür ve bu nedenle “yaşamın kültürlü olması ve kültürün de yaşamsal olması” gerekir. Ortega’ nın “düşünen insan” ı her şeyden önce bir tutumu, bir tavır koyuşu temsil eder. İnsan kendisiyle bağıntılı bulunan çevresi ile ilgilenmeli ve bunlara düşünceli bir dikkatle yönelebilmelidir. Bu

<sup>20</sup> Ortega Y Gasset, “**Tarihsel Bunalım ve İnsan**”, Çev: Neyire Gül Işık, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s.19, 22.

<sup>21</sup> **Y.a.g.e.**, s.23.

<sup>22</sup> **Y.a.g.e.**, s.17.

anlamda düşünce tek başına “kurtarış”tır. Olup bitenlerin anlamını çıkarabilmek, yaşamın olaylarını gerçeğin ışığı altında incelemek, insanı kurtarmak yolunda önemli bir çabadır çünkü: Önce olup biteni kavramalı, duyarlı davranmalı sonra belli bir bakış açısıyla tavır koymalıdır. Kısacası insan kendi yaşam felsefesini yaratabilmeli ve bunu içsel, işlevsel bir yoruma dönüştürebilmelidir.

Kendiliği gerçekleştirmek, bir tutum olmayı ve o tavrı gösterebilmeyi içerir o halde. Tavır olmak tek başına, öznenin eleştirel söylemle var olan toplumsala veya politik olana başkaldırması gerekliliği olarak görülmemeli, aynı zamanda var olanı geliştirmeye ve ileriye yönelik evriltmek için de olmalıdır. “*Mevcut olanı sergilemek yetmiyor. Arzulanan ya da olanaklı olanı da düşünmek gerek*” diyen Gorki’yi burada anmak yerinde olacaktır.

İnsanın kendiliğini gerçekleştirmesi, biraz da kendi öz hikayesi ile ilgilidir. Kendi kurguladığı yaşamı yaşar insan. Yaşamının bizatihi kendisi kendiliği gerçekleştirmenin hem ortamı hemde “bir proje”si olarak görülebilir. Bunu daha iyi açıklamak için somut bir örnek verilebilir. Jean Jacques Rousseau, kendiliğini hem yaşamının kendisinde, hem de üretimi olan kitaplarında özellikle “İtiraflar” ında gerçekleştirir. Bu örnek özellikle II. Bölümde oto portre yapan sanatçıları daha iyi kavrayabilmek açısından gerekli görülmüştür. Kendini hem eyleyen özne, hem de nesne olarak vermek açısından, Rousseau’ nun ‘İtiraflar’ ı bilindik ve çarpıcı bir örnektir.

### **1.2.2. Jean Jacques Rousseau ve Kendiliği Gerçekleştirme**

Kendiliği, insanın kendi deneyimini yaşaması olarak düşünen Rousseau, özerk benliği ortaya çıkarır. Kendi hayat deneyimlerini ve varoluşunu yine kendi hayatını konu alan yazılarıyla, hem üreten hem de yarattığı eserin konusu olarak tüm açıklığı sergiler. Kendini bir inceleme nesnesi gibi ele alarak gerçekleştirir.

Huck Gutman, Rousseau’nun “İtiraflar“(Confessions 1781)\* adlı otobiyografik kitabına dair yaptığı değerlendirmesinde Rousseau’ yu “*belki de kendi tekilliği üzerinde ısrar eden ilk insanoğludur.*” diye tanımlar :

“‘zihnim’ der, ‘kendi zamanı içinde ilerlemeye ihtiyaç duyar bir başkasının zamanına boyu eğmez, çünkü biliyorum ki, kendi deneyimim bir başkasına uygulanamaz’...Rousseau’ nun kendi hayatını sunuşunu şekillendiren şey tam manasıyla yeni bir benlik anlayışıdır. Bu benlik anlayışı duygusal yaşamı bireyselliğin temeli olarak görür.”<sup>23</sup>

Gutman’ a göre Rousseau, samimi bir tavırla, tamamlanmış benliğini dışa dökme ve yazarak bu deneyimlerini paylaşma niyetindedir. Yazma kendini ortaya koyma sürecidir de aynı zamanda. Rousseau şöyle der “İtiraf”ında:

*“İtiraf”ın gerçek amacı; iç düşüncelerimi yaşamımın her durumunda tastamam, olduğu gibi ortaya koymak. Anlatmayı vaat ettiğim, ruhumun tarihidir ve bunu aslına sadık olarak yazarken başka hiçbir anıya ihtiyacım olmayacak; şimdiye kadar yaptığım gibi yeniden kendi iç benliğime nüfuz etmem yeterli... şimdiye kadar eşi benzeri görülmemiş ve bundan sonra da görülmeyecek bir işe kalkışıyorum. Amacım benzerlerime, doğaya her bakımdan sadık kalarak bir insanı sergilemek. Bu insan ben olacağım. Yalnızca kendim. Yalnızca kendi yüreğimi tanıyor ve içimdeki adamı anlıyorum. Bu yüzden benzerlerimin alayı çevreme toplansın ve itirafımı dinlesin... böylece bir kereliğine bile olsa, dünya bu adamı olduğu gibi kabul edebilir.”<sup>24</sup>*

Varlığını onaylatmak için, tüm açıklığıyla ortaya dökülen, kabul edilmeyi bekleyen bir benlik görülür burada. Kendi ben’ini “ben olmayan”dan ayırma ve benliğin oluşum sürecidir bu. Rousseau, kendini bir bilgi ve inceleme konusu olarak ele alır. En iyi tanıdığı, gördüğü ve bildiği kendisini yine kendi algılamasına göre tanımlar. Özerk bir benliktir Rousseau’ nun ortaya çıkardığı ve övündüğü. Kendini ortaya koyma ve gerçekleştirme sürecinin somutlaştırılması da yazarak olur: *“kendimi sürekli bir biçimde açığa dökme ihtiyacı duyuyorum, kayıtsız şartsız bir biçimde itiraf etmek üzere yüreğimi her an dudaklarıma götürüyorum”* der.<sup>25</sup>

Rousseau yarattığı kendi benliğini dışsal bir nesne gibi, bilincinden ayrı bir şey gibi ele alır. Gutman Rousseau’ nun bunu dünyadan kendini ayırma yolu ile yarattığını belirtir. *“karşılaştığım hiç kimseye benzer olmayan bir şekilde oluştum; hatta dünya üzerinde bulunan hiç kimseye benzemediğimi bile söylemeye cüret edebilirim”* der. Burada *“Benlik hem bir özne hem de nesne olarak çifte varlık sürer.*

<sup>23</sup> M. Foucault, H. Gutman, P.Hutton, a.g.e., s.79.

\* Yine “İtiraf” adında aziz Augustine’ ye ait 397 tarihli otobiyografik bir kitap vardır. Kendisinin ruhsal değişimi, sonunda kilise ve tanrıya hizmet eden varlığına değinir. Bu kişisel olmaktan ziyade dinsel anlayışta kendini konumlandırmaktır.

<sup>24</sup> Y.a.g.e., s.84

<sup>25</sup> Y.a.g.e., s.85.

*Bir özne olmak, kendini bir nesne olarak görebilmektir*<sup>26</sup> der Gutman, Rousseau' nun otobiyografik yazma eylemi için.

Burada vurgulanması gereken Rousseau' nun benliğini keşfetmesi ile beliren kendini dışa vurma gereksinimidir. Bu daha çok somut kişisel ifade biçimlerinin söz konusu olduğu sanat ve edebiyat açısından önemlidir. Otobiyografik eser olarak ilk değildir kuşkusuz Rousseau'nunki. Ancak duygularını böylesine yüceltmesi ve açıkça tanımlanmış bir benlik sunum tarzı büyük bir yeniliktir denilebilir. Foucault Rousseau' nun kendini tüm açıklığıyla itiraf etmesini daha önceki otobiyografik yazı gelenekleri açısından şöyle değerlendirir:

*“Batılı insan itiraf eden bir hayvana dönüşmüş durumda. Edebiyat gerçekleşen bir metamorfozdan beri kahramanlık ya da yiğitlik ve azizliğin ‘yargılanması’ nda odaklanan öykülerden aldığımız zevkten; ‘itiraf’ ın, sözcüklerin arasında titrek ışıklarıyla parlayan bir mucize gibi belirlediği, benliğin derinliklerini sonsuzcasına ortaya koymak ödevine uygun düzenlenmiş bir edebiyata geçtiğimizden bu yana, ‘itiraf’ konuşan ‘suje’ nin (öznenin, failin) aynı zamanda ifadenin ‘süje’ si (konusu, nesnesi) olduğu bir söylem ritüelidir.”<sup>27</sup>*

Hayal gücü “yeni yaratımlarla” mutsuz benliği, yeniden kazanabilir, aynı zamanda bunun yollarını da dünyaya gösterebilir. Bu yaratım kendini o dünyada evindeymiş gibi hissetmeyi de sağlayabilir. Evinde olma hali, oranın sorumluluğunu üstlenmektir bir bakıma. Dünyanın gerçekliğini kavramak, üstlenmek, dönüştürüp yeniden yaratmaktır bu. Rousseau' nun “benliğini” fark etmesini ve bunu bir teknikle geliştirip öznel bir tavırla özgürlüğe taşınmasını Gutman şöyle değerlendirir:

*“Rousseau, konuşan özneyi dilde nesneleştirmek, onu donanımlı okurun bakışına sunmak yoluyla, benliği özne olarak oluşturur. Bölümleme aracılığıyla özneyi nesneleştirir. Ve benliğin, kendisini özne ve nesne olarak tanıyacağı bir teknik (yazılı itiraf) geliştirir... Kamusal bakış ve kamusal yargıya tabiliğiyle oluşturulan bu benlik, yalnız boyun eğmeyi değil, aynı zamanda boyun eğişe karşı da üretilir ki, bu da özgürlüğe doğru bir adımdır... Ve son olarak, toplumu, her biri kendi bireyliğine sahip olan bütün kadın ve erkeklerin özgürlüğüne ve eşitliğine olanak tanıyacak biçimde dönüştürmeye yönelik devrimci arzunun temeline dönüşecek olan, Rousseau' nun yaratmaya yardım ettiği benliğin ta kendisidir...Dolayısıyla özne olarak benliğin doğuşu, kadınların ve erkeklerin kendi insanlıklarını yeniden talep etme arayışını oluşturan modern mücadelelerin doğuşunda çok önemli bir yer tutar.”<sup>28</sup>*

<sup>26</sup> Y.a.g.e., s.90.

<sup>27</sup> Y.a.g.e., s.84.

<sup>28</sup> Y.a.g.e., s.101.

Bu örnek üzerinde görülen şudur ki: bir bireyin kendiliği fark edip onu oluşturmaya yönelik yaşamı öz yaratımla ortaya çıkarıldığında, oluşan eser tek başına tüm yaşamı dönüştürebilir. Diyalektik zincir bu tavrın dallanmasına öncülük eder. Oluşturulacak bir sanat çalışması, edebi bir metin, sinema, vs.de tek başına bunu tetikleyebilir. Ama bu Ortega'nın vurguladığı gibi "kültürün yaşamsal olması" ya mümkündür. Ayrıca, samimi, duyarlı bir öznel tavır takınmayla da tabii. Dünyayı düzeltmek ya da yeniden kurgulamak mümkün olmayabilir ancak insanın kendini kurgulaması ve oluşturması mümkündür. Zaten bu olduğunda da dünya daha farklı gelişecektir. Kendiliğin gerçekleştirilmesi kısmen hayati "bir projedir" ve bütün hayatı bu proje üzerine yoğunlaşmak canlandırıcaktır.

### 1.3. Öz-Kimlik Oluşturma

Öz-kimlik oluşturma denildiğinde, burada sözü edilen cinsel veya etnik kimlikler gibi toplumsal olanlar değil, kişinin benliği üzerinden gerçekleştirdiği ve öznel farklılığıyla ortaya koyduğu kimliktir. "Kimlik" kelimesinin İngilizce karşılığı dikkate alındığında, "Identity" (özdeşlik/aynılık) anlamındadır. Etimolojik olarak bu kelimedeki "id", Freud'un sözünü ettiği "ben" i karşılar. "Entity"; varlık, varoluş, kendilik, tek ve bağımsız varlık, öz anlamındadır. Yani bu bağlamda kimlik; tek ve bağımsız kendilik olarak ben'in varoluşunu gerçekleştirmesidir. Vurgulanması gereken nokta; varoluşun benlikle özdeşleşerek bütünleşmesidir. Türkçe'de kimlik, benliği tanımlamaya yönelik bir nitelemeden çok, "kim" sorusunu cevaplar. Dolayısıyla kelime olarak "kimlik" daha çok toplumsal olanı, "öz-kimlik" ise kişinin gerçekleştirdiği öznel oluşumu karşılar.

Kimlik oluşumu ve buna bağlı olarak, öz-kimlik, felsefe, sosyal bilimler ve kültürel alanların önemli bir konusu olagelmıştır. Kimlik kavramının tanımlanması ve yapısal öğelerinin belirlenmesindeki güçlükler bu alandaki çalışmalarını hala taze tutmaktadır.

Bu açıklamalar kapsamında kimlik şöyle tanımlanabilir: "*Kimlik, bireyin kendi kendisini, davranışları, ihtiyaçları, motivasyonları ve ilgileri belirli bir ölçüde tutarlılık*



*gösteren, kendi kendine sadık, diğerlerinden ayrı ve farklı bir varlık gibi algılanmasını içeren, bilinçsel ve duygusal nitelikte birleşik bir zihinsel yapıdır”<sup>29</sup>*

Bu yanıyla “kimsiniz?” sorusuna verilebilecek yanıtlar; eğer Türklük, Müslümanlık, kadınlık, gibi nesnel verilerle karşılanırsa, bu “kim?” sorusunu değil de, “ne?” sorusunun yanıtlarını barındırır. Bu tanımlamalar, kişinin kendisinin oluşturduğu, bilinçli ve duygusal bir duruştan çok, hazır olarak edinilen, dışsal/nesnel verilerdir. Dolayısıyla öz-kimlik değişmeyecek olanı karşılarken, toplumsal kimlikler duruma ve yere göre sonradan da değişebilir. Kadın veya erkek olmak, Müslüman ya da hristiyan olmak, bireyin karar verdiği veya seçtiği durumlar değildir. Cinsiyet değiştirildiğinde ya da başka bir din seçildiğinde varolan kimlikler sonlanabilir. Bunlar bireyi nicel olarak ötekenden ayıran farklılıklardır. Bunlar ortadan kalktığında geri kalanlar tanımlar “öz-kimlik” i. Çünkü, kimliğe ilişkin tüm nitelendirmeler, bireyin kendi süreci içinde oluşturduğu ve yalnızca onu tanımlayan özelliklerdir, değer yaratıcı ve kaynağı olarak “özne” yi anlatır. Kısacası, “Öz-kimlik” kişi tarafından oluşturulan, “özne” ile ilgili sorunun yanıtıdır.

*“ ‘Kim’ sorusuna verilecek yanıt, bize bireyi ötekilerden ayıran subjektif özelliklerine götürür. Kimlik gerçekleştirilebilen, dinamik bir yapıdır. Doğumla değil, ancak toplumsal deneyim ve eylemsel iletişim sürecinde kazanılır. İletişimin olmadığı yerde kimlikten söz edilemez. Bireylerle ve doğayla iletişim, bireyin kendini gerçekleştirmesini, kendi değerlerini tanımasını ve tanıtmalarını sağlar. Kimlik bu sürecin ürünüdür. Dolayısıyla kimlik bir farklılaşma, ayrışma ve değer yaratıcı konuma geçmişliğe işaret eder. Özgürlük, aslında bireyin yarattığı pozitif kimlik sorunudur, kendi kendini gerçekleştirmeyle ilgilidir.”<sup>30</sup>*

Kendini gerçekleştirme ile tanımlansa da kimlik, benlik kavramı gibi soyut bir yapı olarak görülmemelidir. Burada kendini gerçekleştirme ile vurgulanan, kişinin bir eylem ve eser verme / üretme etkinliğine işaret eder. Bir aktör veya üretici olarak, sorumlu ve yaratıcı olarak bir etkinliğe angaje olma durumudur bu. Kişisel kimliğin belirginleştirilmesi ve pekiştirilmesidir. Bu açıdan benliğin seçiciliği, bir duygu, bilgi, bilinç ve temsil edilme süreçleri ‘özne’ yi niteleyen karakterlerdir.

*“Kimliğin duygusal yanları, çoğu kez benlik duygusu terimi ile karşılanır ve bu, öz-saygı, benlik değeri gibi boyutları kapsar. Demek ki, benlik teriminden türetilen bileşik terimler, kimliğin belirli boyutlarını karşılamaktadır. Bu anlamda kimlik, benliğe kıyasla daha bütünsel bir kavram olarak nitelendirilebilir. Ancak her iki halde de esas olarak, bireyin kendisini algılaması ya da kendini obje olarak alan bir bilişsel etkinlikte*

<sup>29</sup> P. Massen, “**Identite Individuelle at Personelisation**”, Privat, Toulouse, 1986, s.21.

<sup>30</sup> Osman Can, “Kimsiniz? Nesne, Yalnızca Bir Nesne!”, **Radikal Gazetesi** İki Eki, 3 Aralık 2006, s.3.

*bulunması söz konusudur. Buradaki etkinlik, kabaca, bireyin kendisi hakkındaki enformasyonları, bilişsel bir temsil halinde örgütlemesidir. Benlik ve bireysel kimlik, bu zihinsel inşanın sonucudur.”<sup>31</sup>*

Nuri Bilgin “Kimlik Sorunu” adlı kitabında, her benliğin, kendine özel kişisel kimliği oluşturmada, özgün bir nitelik taşıdığını belirtir. Çünkü herkes sosyal süreci farklı açıdan kavrar. Kavrama farklılığından oluşan kimlik artık, kendiliği niteleyen köklü, değişmez ve süreklidir.

*“Benlik, bireyin kendisinin saydığı ve sosyal etkide bir değer attığı özellikler bütünü olarak bireyin ‘kim olduğunu’ tanımlama biçimini ifade etmektedir. Benlik, kim olduğumuz fikrini kapsadığı ve her zaman aynı kaldığımız duygusuna gönderdiği, yani çevre ve yaşam değişse bile aynı kaldığımız duygusuna ve bir süreklilik izlenimine gönderdiği ölçüde bir kimlik niteliği taşımaktadır.”<sup>32</sup>*

Şu ana kadar tanımlanan kişisel yani özerk kimlikti. İnsanın kişisel kimliğini oluşturması bir topluluk içinde gerçekleştiğine göre bir de insanın toplumsal kimliği söz konusudur. Doğuştan itibaren hazır olarak edinilen ve kültürel kodlar üzerinden de şekillenebilen bir algı biçimidir. Bunlar bireysel olarak, cinsiyet, toplumsal olarak din, ülke vs. niceler. Dolayısıyla toplumsal kimlikleri tanımlayacak ötekilere ihtiyaç vardır.

*“Kimlik, tanıma ve tanınmayla ilintili olarak iki yönlü bir kavramdır. Hem bireysel düzeyde ben kimim, hem de toplumsal düzeyde, biz kimiz sorusuna verdiğimiz ve karşı taraftan aldığımız yanıt bireysel ve kültürel kimliğimizin cevabıdır. Dolayısıyla bütün kimlik algıları için kesinlikle bir “öteki”ye ihtiyaç vardır. Diğer bir deyişle kadın kimliği ancak erkek kimliği karşısında anlam kazanırken, Müslüman kimliği diğer tüm dinler karşısında, Türk etnik kimliği yine diğer tüm etnik kimlikler karşısında anlam kazanır. Bu yönüyle aslında kimlikler, özellikle dinsel, etnik ve ulus kimliği gibi kültürel kimlikler, varlık nedenlerini çoğunlukla düşman olarak algıladıkları “ötekilere” borçludur.”<sup>33</sup>*

Toplumsal anlamda kimliğin ideolojik bir nitelik taşıdığı da söylenebilir. Bu farklı kültürel kimliğin hem birbirini niceleyen hem de besleyen varlığı, kimi zaman siyasal olarak değerlendirilip, uzlaşmayı engelleyen ideolojilere dönüştürüldüğüne de tanık olunmaktadır. Çoğunluğun kimliğini üstlenip, bunu bir üstünlük olarak düşünecek, ötekiler üzerinde egemenlik kurma hakkını bulanları da görmek mümkündür. Böyle bir yaşam pratikliği içinde, farklı düşünce ve öznel varoluşu yaşatmak zorlaşır ve herkesin aynı toplumsal kimlikle varolduğu görülür. Bu yaşam

<sup>31</sup> Nuri Bilgin, **a.g.e.**, s.225.

<sup>32</sup> **Y.a.g.e.**, s.208

<sup>33</sup> Ç. Ceyhun Suvari, “Ezilen Kimlikler mi, Kimlikler Altında Ezilen İnsanlar mı?” **Radikal Gazetesi** İki Eki, 5 Kasım 2006, s.9.

tarzında insan artık bir “özne” değil, toplumsalın bir parçası olan “birey”dir. Özne bakış açısının ve dünya görüşünün yerini, toplumsal belleğin toplu bakış açısı belirler. Kendi olma hali söz konusu değildir ve toplumu oluşturan, bütünden ayrımlaştırılmayan ‘birey’ tanımlar insanı.

Toplumsal yaşam tarzının bire bir kimlik olarak kabullenilmesi halinde, öz kimlik oluşturma çabası değil, olanın birebir yaşanması söz konusudur. İnsanlığın bugünkü durumu göz önünde bulundurulduğunda, toplumsal yaşam tarzlarının ve pratiklerinin çok fazla değişime uğramadan, geçmiş tarihlerden hazır olarak alındığı görülür. Büyükler kendi yaşamsal deneyim ve örneklerini sonraki kuşaklara miras bırakırlar. Bunlar etkili ve kapsamlı biçimde toplumsal olarak sürdürülür. Toplumsal yapının karakteri çoğunlukla böyledir.

### 1.3.1. Birey

“Birey” toplumsal olandır ve insanın toplumsal yapı içinde konumlandırılmasıdır. Tanım olarak birey, Raymond Williams’ in “Anahtar Sözcükler” inde “bölünemez” olandır. Birey (individual) kelimesi, 6. yüzyılda Latince’den “individuus”tan türemiştir ve Yunanca “atomos” (kesilemez, bölünemez) anlamındadır. Toplumla ve yüce olanla bir bütün olarak düşünülen bu kavram, varolan topluluktan ayrılamaz anlamında “bölünemez” liği de anlatır. 17. yüzyıldan itibaren bu anlamını fizikte atoma bırakır. “Kendine özgü” ve “özel” insanı anlatan modern toplumsal anlamı 1690’da ortaya çıkar.<sup>34</sup>

Toplumsal kimlik denildiğinde, birey söz konusudur. Dolayısıyla siyasi yapılanmayla tanımlanır birey, devletin varlığıyla bütünleştirilir:

*“İnsanın birey olarak değer kazanması anlamına gelen bireycilik, modernitenin başta gelen esaslarından biridir. Bu bağlamda, bireycilik geleneksel toplumlara karşı olarak modern Batı toplumlarının başlıca özelliklerinden biri olarak kabul edilir ve modernitede gelişen bir kavramdır. Bu kavramın gelişmesiyle birlikte, insanın kendi yasalarının ve normlarının temeli olarak yine kendisini düşündüğü görülmektedir. Bu insanın otonomisi vardır... Otonomi, mutlak bağımsız olmak, var olmak için kendinden başkasına ihtiyaç duymamak anlamındadır. Yunancadaki autos (ben) ve nemos (yasa) kelimelerinden oluşmaktadır.”<sup>35</sup>*

<sup>34</sup> Raymond Williams, “Anahtar Sözcükler”, İletişim Yayınları, (2. Basım), İstanbul, 2006, s.194-198.

<sup>35</sup> Zeynep Özlem Üskül, “Bireyciliğe Tarihsel Bakış”, Büke Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.127.

Yasa koyan olarak tanımlanan modern birey, modernitede toplumsal kimliği de barındırır. Aynı zamanda kuramsal olarak da inceleme konusudur. Sürekli değişimin, kırılışın ve yeniliğin sürecini de tanımlar bu süreç. Dolayısıyla karşıtlıkları bir arada barındırma özelliğini de taşır. Geleneksel olanla yeninin, kuralla özgürlüğün bir aradalığıdır bu. Çeşitlilik içinde birey, kendini bir yere ait olma ihtiyacıyla, kimliğini belirginleştirme ihtiyacı da duyar.

*“Modern dünya, özgürlük demek olan bir özneye, yani bireyin eylemleri ve durumu üstünde icra ettiği ve ona davranışlarının, yaşamının kişisel öyküsünü oluşturan öğeler gibi ve kendini bir aktör gibi görme ve tasarlama imkanı veren denetimi, iyinin ilkesi gibi var eden özneye gittikçe daha çok referansta bulunmayı içermektedir; özne, bir bireyin bir aktör gibi hareket etme ve tanınma iradesidir.”<sup>36</sup>*

Nuri Bilgin, modern topluma ilişkin, benzerlikler ve farklılıklardan kaynaklanan gerilimlere de işaret ederek, kimliğe ilişkin yapılanmada, etkili olan, birbirleriyle ilişkili bir olguya değinir.

*” Bir yanda gittikçe artan kitleleşme (küreselleşme), öte yanda öbekteleşen küçük grupların oluşması. Bir yanda iletişimin artması, bir yanda toplumsal alandan kopmalar. Bu ikili süreç, bu bakış açısı, sosyal olarak belirgin bir kimliğe sahip bireylerin birliğine işaret ederken, daha önce bireyin niteliği olarak tanımlanan özerklik küçük gruplara kaymaktadır. Bu, bireysellikten uzaklaşmalara, kişiye ve duygusallığa kayan küçük gruplara kaymalara neden olmaktadır. Bu küçük gruplar, empatiye dayalı iletişimin ve farksızlaşmanın öznedede eriyişine işaret eder.”<sup>37</sup>*

Kimlik arayışı, birey ve grupların derin ve köklü bir ihtiyacı olarak nitelendirilse de, bazı dönemlerde bunun daha çok ön plana çıktığı görülür. Kollektif kimlik arayışı, modernleşmeye bir tepki olarak oluşmuş bir kavram olarak görülebilir. Çünkü bu bir kaygı duyma durumu ve kendini güvenli konumlandırma ihtiyacıdır. Kendine benzer olanlarla, aynı amaç için bir arada bulunma, çözülen toplumsal birey kimliğinin, tekrar farklı biçimde kurulmasıdır. Hem toplumsala tepki, hem de kitlesel bir varoluş. Sanatçıların da belli gruplar halinde bir arada etkinlikler gösterdikleri bilinir. Dışarıdan tahsis edilen değildir bu, kendisi için kendi olma sorunudur. *”Bir yandan benliğin silinmesi (dinsel, toplumsal vs.), öte yandan benliğin yüceltilmesi ya da benliğin pekiştirilmesi ve daha fazla kendisi olma arayışı. Bu iki kutup arasında sonsuza dek gidip gelme durumudur bu.”<sup>38</sup>*

<sup>36</sup> Nuri Bilgin, **a.g.e.**, s.89

<sup>37</sup> **Y.a.g.e.**, s.89.

<sup>38</sup> **Y.a.g.e.**, s.106.

Öz-kimlik arayışları, toplumsal yapılanmayla değil de, öznenin kendini gerçekleştirilmesiyle ilgili olduğundan, benlik merkezli zihinsel bir süreçtir. Toplumsal boyutuyla bakıldığında kimlik sorunu, kendi benliğinin nasıl inşa edileceği, kavranacağı, yorumlanacağı ve ötekilere hangi biçimde sunulacağının öznel olarak belirlenmesini kapsar.

### **1.3.2. Freud' la Bölünen Özne ve Foucault' nun Değerlendirmesi**

Modernizm ile gelişmeye başlayan, her şeyin tanımlanması ve eleştiriye açılması süreci, kuramsal çalışmalara da yansımış, özneye dair birçok konu, sosyolojik, felsefik, psikolojik vs. açısından incelemeye alınmıştır. Dolayısıyla öznenin ne olduğu ve nereden geldiğine dair birçok tartışmada, Freud'un çözümlmelerine başvurmak kaçınılmaz olmuştur. Özneyi yalnızca bilinç düzeyinde akılcı ve sabit bir varlık olarak görmeyen Freud, onu akıldışı ve bilinçdışı arasında bölünmüş olarak kavrar. Bölünemez olarak bilinen atomun parçalanması gibi, bir bütün olarak (akıllı) algılanan insanın da çözülüşüydü bu. İnsanın kim olduğuna dair saklı bilginin ortaya çıkması, nasıl şekillendiğimizin sırrıydı belki bu.

Freud'un bilinçaltını açıklayan psikanaliz teorisine göre; insan yalnızca dışa vurduğu duygu ve düşüncelerden ibaret değildir, çocukluk ve yetişkinlik dönemlerinde bastırılan duygular ve iç çatışmalar ileriki yaşlarda kişinin davranış ve tavırlarını yönlendirebilir. Çünkü eski deneyimler, bastırılan, dayatılan dürtüler silinmiyor. Ancak üstü örtülü biçimde, bilinçaltında korunuyor. Daha sonra davranış bozukluğu veya saldırganlık olarak yansıyabiliyor. Freud'a göre bu davranışların nedenleri psikanalist yöntemlerle ortaya çıkarılabilir, yüzleşilebilir ve çözümlenebilirdi. Tarihsel bir perspektiften bakıldığında, psikanaliz, benlik üzerine yapılan çalışmalara bir katkı ve devam niteliğinde görülebilir. Ayrıca bu alanda yapılan çalışmaların yalnızca psikoloji ve psikiyatriye değil, sosyolojiden felsefeye ve sanatın her dalına da etkileri olmuştur.

Psikanaliz teorisine göre, Freud'un özne modeli üç katmandan oluşur: Benlik, bilinç (ego); öznenin kendiliğini örgütlediği parçası ve bilinçaltı tepkileri (id); bastırılmış dürtüleri barındıran, özgür ifade dürtüleri ve vicdanı temsil eden (süperego); en yüksek ahlaki dönüşümlerin ve yargıların yetisini içerir.

Öznenin çözülüşünün, 20. yüzyılın başlarındaki karmaşık, katı ve şiddetli toplumsal taleplerin ve psikolojik denetimlerin yaşandığı ortamda ortaya çıkması rastlantısal olmasa gerek. Freud'un "bastırma" teorisi işte böyle bir ortamın ürünüdür. "Ben" in kendi öz-kimliğini oluşturması açısından Foucault, Freud'un psikanaliz teorisini şöyle değerlendirir:

*"Ego (ben)'in kendi kimliğini 'var kılma' kapasitesi, onun çelişen talepleri ayıklama ve hangisinin önemsenip hangisinin reddedilmesi gerektiğine ilişkin kararları alma yeteneğine bağlıdır. İd (bilinçaltı)' in ego (ben)' ya dayattığı içgüdüsel arzuların bastırılması, başlı başına bir toplumsal erdeme sahiptir. Zira, reddedilen tepkilerin enerjisi, yaratıcı ve toplumsal bakımdan faydalı bir girişim haline yükseltilebilir"*<sup>39</sup>

Freud'a göre, bu yitik, bastırılmış, kendini gerçekleştirememiş bir benliğin arayışıdır. Ona göre kişinin kimlik duygusu, özellikle çocukluğa dair olan deneyimlerle hesaplaşmayla şekillenir. Geçmişteki deneyimlerle ilişki tarzı, bugünkü deneyimlerin ilişkisini yönlendirir. Dolayısıyla, hesaplaşma ne kadar erken olursa, benliğin kimliği oluşturması da erken olacaktır. Kuşkusuz bu, insana kalıcı mutluluğu garantilemez ancak mutsuzluğunu hafifletebilir ve üstesinden gelmeyi kolaylaştırır. Dolayısıyla Freud'a göre, kendini bilmek-tanımak, geçmiş dönemlere ait acı veren ya da çözümlenmemiş çatışmaları geri getirmek demektir. Artık bilinçli kavrayışın önünde bir de bilinçdışı sorunlardan oluşan engeller vardır. Ve bunların çözümlenmesiyle, bu bilgi sayesinde benliğin iktidarı yeniden kurulacaktır.

İnsan ilişkilerinin kamusal araçlar tarafından disipline edildiğini ileri süren Foucault, modern çerçevede zihnin de dışarıdan denetlemeyle şekillendiğini vurgular:

*"...genellikle 'Aydınlanma' olarak adlandırılan 'Klasik Çağ'ın ayırt edici özelliği, entelektüel özgürleşmeye olan inançtan ziyade, insan davranışını disipline etme kararlılığıdır. Tımarhane, egemenlik tekniklerinin empoze edildiği daha büyük bir kurumsal aygıtın parçasıydı. Tımarhanelerde, önce beden, ardından zihin kamusal teftişe tabi tutuluyordu. Normal davranışın tiplerinin ve sınırlarının çok ayrıntılı sınıflanmasıyla birlikte, zihnin kamusal bir tanımlaması şekilleniyordu."*<sup>40</sup>

Denetleme Süreci, insan davranışına neyin uygun olduğu konusunda her zamankinden de kesin tanımlamalar gerektiren bir zihniyetin gelişmesine hizmet eder. Ortaçağ' da yalnızca ilginç bulunan bir davranışın, 16. yüzyılda "utanç verici",

<sup>39</sup> M. Foucault, H. Gutman, P. Hutton, "Kendini Bilmek", Çev: Gül Çağalı Güven, (3. Basım), OM Yayınevi, İstanbul, 2001, s.105.

<sup>40</sup> Y.a.g.e., s.109.

18. yüzyılda da “izin verilemez” olarak değerlendirilmesini, denetleme sürecinin zorlayıcılığına bağlar Foucault. Böylece insani etkinliğin sınırları belirlenmeye, ikili zıtlıklar açısından yorumlayan bir zihniyetin oluşturulduğuna değinir: akıl sağlığı ve delilik, yasal ve yasadışı, meşru ve suçlu davranış. Bu ayrımın tarihsel olarak geliştirildiğini ileri sürer. Çünkü Foucault’ a göre iktidar bizim benlik bilgilerimizin nasıl şekillendiğini göstermeye çalışır.

Kısacası, Foucault Freud’un öne sürdüğü biçimdeki, geleceğin geçmişteki deneyime bağlılığı konusunda hemfikir değildir. Foucault’un bakışı ise bugün üzerinde sabit kalır. “gerçeği, neden yaşam deneyimlerimizi disipline etmeyi amaçladığımız resmi, biçimsel kurallarda aradığımız”<sup>41</sup> sorusunu sorar.

Kimliği oluşturma verileri, resmi, geleneksel (toplumsal) veya iktidarın sunduğu bilgilerden edinilirse, bu öz-yaratım/öz-kimlik’i oluşturamaz. Oysaki geçmişten devralınanları sürdürme zorunluluğu yoktur. Seçmekte özgür olduğumuz seçenekler de vardır. Ve kim olduğumuzun da neyi seçip, neyi onayladığımızla çok ilgisi vardır.

İşte bu yüzden Foucault, bizim bir anlam arayışına mahkum olduğumuzu, gerçek kimliklerimizi kurgulamamızın, bu öz-anlama arayışında olduğunu belirtir:

*“Bu yolculuklar boyunca yarattığımız biçimlerle sürekli olarak yeniden kurulan insani doğamızın anlamını arar dururuz. Anlamları ve değerleri yeni baştan yaratma sorumluluğu, ebedi bir görev olmakla birlikte, tüm insani çabanın temelidir... Bu tür yaratıcılık aracıyla gücümüz açığa çıkar ve kaderimizi belirleyen de onu iyi kullanma kapasitemizdir.”<sup>42</sup>*

Bu bilgiler bağlamında, girişteki sorumuz yalnızca “biz kimiz”, değil, “yaşam içinde bugün biz neyiz?” olarak da ele alınmalıdır. Çünkü, öz-kimliğin oluşturulması, toplumsal bir varlık olarak (siyasi yapılandırma içinde), bir ulusun ya da bir devletin parçası olarak da gerçekleştirilir. Dahası böyle bir ortamda oluşur. Bu bağlam göz ardı edilemez, çünkü, insan/özne/birey devletin yaptırımlarına da, iktidarın yapılanmasına da maruz kalır. Ve öz-kimlik, bu yapılanmalara karşı da kendi iktidarını kurabilmelidir.

---

<sup>41</sup> Y.a.g.e., s.125.

<sup>42</sup> Y.a.g.e., s.129.

Kısacası, insanın kendini nasıl var edeceği, nasıl varolacağı ile ilgilidir. İçinde bulunduğumuz koşulları nasıl algılayacağımız, bu doğrultuda yaptıklarımızla ve yaşadığımız ortama, dünyaya karşı aldığımız tavırla belirlenir. Bu da varoluş biçimidir. Nedir varolmak, varlığını anlamlandırmak?

### 1.3.3. Varoluşçuluk ve Jean-Paul Sartre

Gerilimli, savaş sonrası bir ortamda, insanın kendiliğini sorgulaması ve dayatılanlara bir cevap niteliğinde tavır alması belki de böyle bir toplum için kaçınılmaz sonuçtur. Varoluşçuluk birinci dünya savaşından yenilgiyle çıkmış Almanya gibi bir ülkede oluşan harekettir. Herhangi bir düşünce okulundan olmamak, bütün inançlar kümesini, sistemleri yetersiz görmek, sığlığı, bilgiçliği, yaşamdan yoksunluğu onaylamamak, gelenekçi felsefeyi yermek anlamında olan varoluşçuluk bir tavır alma, başkaldırmadır. Varoluşçuluğun ne olup olmadığından çok, önceden sözü edilen, nasıl bir ortam olursa olsun kişinin seçimlerini belirleyebileceği , bir yaşam tarzı oluşturabileceğine somut örnek olması açısından ele alınmıştır. 20. yüzyılın en önemli ve bütün batı dünyasını etkisi altına alan bu başkaldırı hareketini, yaklaşık yirmi yıl boyunca etkili kılan yine insanın varlık problemidir. Benzer yaklaşımlarda olan Kiergaard, Nietzsche, Husserl ve Heidegger, insan varlığının öz'den önce geldiğini savunuyorlardı. Burada, çağdaş ve toparlayıcı olması bakımından Sartre'ın "Varlık ve Hiçlik" eserlerinden söz etmek uygun olacaktır.

Bu çalışmasında Sartre (1905-1980), insanın varoluşunun bir ikilik üzerine kurulduğunu savunur: ikiliğin ilk tarafı konuştuğumuz dil, büyüdüğümüz çevre, yaşadığımız tarihsel dönem, daha önceden yaptığımız seçimler gibi içinde bulunduğumuz durumun değişmez gerçeklerini temsil eder. İkinci tarafıyla insanın bilinçli bir varlık olarak kendi öz-varoluşunu tanımladığı, varolan durumun ötesine geçişi işaret eder. İnsan bu şekilde temel olarak diğer nesnelere ayrılır. Dolayısıyla insana önceden bir öz yüklenemez. Özün varoluştan önce gelmesi düşüncesi XVII. Yüzyılda tanrı inancını karşılıyordu. Ancak "Varlık özden önce gelir" dendiğinde, düşünce öznellikten başlar. Sartre'in tanrıtanımaş bakış açısına göre varoluşçuluk, insanın kökten özgürlüğüyle ilgilidir.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Walter Kaufmann, "Dostoyevski' den Sartre' a Varoluşçuluk", Çev: Akşit Göktürk, (4.Basım), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s.48.



*“İnsan doğası diye bir şey yoktur, insan kendini nasıl yapıyorsa öyledir; varlığının temel seçmesi olan bu tasarıyla önce kendini belirler ve sonra gidişatının bütünü içinde ortaya çıkar. Bu tasarıyla insan, kendini seçerken bütün insanları da seçmiş olur. Çünkü o tasarıyla, gerçekleştirmesi gereken bir insan imgesi kurar. Onun için seçme bir değerlendirmedir. Böylece, her insan her an bütün insanlığa bağlanır. İşte, varoluşçuların bunaltıyı özgürlük içinde bırakılmışlığın bir belirtisi gibi görmeleri bundandır. Bunaltı bir yerde gelip sorumluluk duygusuna yani eyleme ve ahlaka dayanır. Varoluşçuluk, ahlaki bir nesnel değerler üzerine değil, insanın kökten özgürlüğüne yaslandırılır. İnsan özgür olmaya mahkumdur.”<sup>44</sup>*

Bu düşüncede boyun eğme yoktur, yaratma söz konusudur. Varoluşçuluğun öznelciliğine gelince, o da, burjuva kökenli oluşun bir belirtisi değil, insanı bir nesne gibi görmek istememektir. Buradaki öznelcilik, özneler arası ilişkileri kapsar; insanın varoluşu ancak başkalarıyla olan ilişkilerine göre belirlenir, evrenselliği de özünden değil durumundan kaynaklanır:

*“Her insan, durumunun somut gerçeğiyle öbür insanlara bağlanır. Bundan dolayı, özgürlüğün hem tek insan için hem de bütün insanlar için istenmesi gerekir. Böylece, özgürlük ve insancılık temeli üzerinde bir ortaklaşalık oluşacaktır. Bu açık bir insancılıktır, her gün yeniden kazanılır. Her gün yeniden elde edilmesi gereken bir insan özgürlüğünü amaçlar.”<sup>45</sup>*

“Herkes bir tek kendi varoluşuna ilişkin gerçeği gösterebilir” diyen Sartre, tanrısız olduğuna inandığı bir dünyada, bireyin hayatının bir anlam ifade etmesi gerektiğini söyler. İnsanın kendi hayatını anlamlandırmasının güç olduğunu, ancak özgür ve anlamlı bir varlık oluşturmadan da, “özgün” olunamayacağını vurgular. Sartre’a göre bu oluşumda ortam engelleyici değildir. İçinde bulunulan toplum ve durumun gerçekleri değişmese de, insan kendini “özgün” yapabilir, dahası bu gerçeklere de varoluşuyla farklı biçimde anlam katabilir. Gerekli tek şey, nasıl tavır alındığı ve bu doğrultuda ne yapıldığıdır.

Soyutlamanın karşısında, hayatın sıradan gerçekliğine inanan bir tavırda olan Sartre’ın, asıl önemli duruşu yazdıklarıyla gerçek hayatının örtüşmesidir. 1939’da askere çağrılan Sartre’ın savaşta Almanlara esir düştüğü, kaçmayı başardıktan sonra da savaş karşıtı direnme hareketlerine katıldığı bilinir. Tavrı ve başkaldırıcı tutumlarıyla ve aynı tutumunu yansıttığı kitapları, oyunları ve eleştirileriyle bugün hala gündemdedir. Ayrıca belirtmek gerekir ki, 1964’te “Sözcükler” (Les Mots) adlı kitabıyla Nobel Edebiyat Ödülü’ne değer görüldüğünde, “Yazarlar, kurumların

<sup>44</sup> Jean-Paul Sartre, “**Varoluşçuluk**”, Çev: Asım Bezirci, (17.Basım), Say Yayınları, İstanbul, 2002, s.92.

<sup>45</sup> **Y.a.g.e.**, s.93.

kendilerini bir kalıba sokmasına izin vermemelidir” gerekçesiyle bu ödülü reddettiği de bilinir.

Bir felsefe olarak değil de, daha çok bir eğilim, düşünce biçimi ve bir karşı çıkış hareketi olarak bilinen varoluşçuluk, daha sonra yerini yapısalcılığa, ardından yapı bozumculuğa şimdilerde de postmodernizme bırakır.

Bu düşüncelerin 1960’lar itibariyle farklı bir boyutta yani postmodern bir süreçte yaşandığı kabul edilir. Bu süreç farklı yaklaşımlarla tanımlanmaya, kimileri bunu kültürel değişimlerle, bazıları da daha çok ekonomik dönüşümlerle, (üretim, pazarlama, tüketim) açıklar. Kimileri gelişen teknolojiyi, iletişimin yeni biçimlerini, internet-hızlı bilgi iletimini vurgular. İnsanlar günümüzde kendi öz kimliklerini gelişen bu teknolojilerle vs. geliştirebiliyorlar mı? Bu gelişmeler denen dönüşümler insanda nasıl bir etki bırakıyor. Yani bugün birey nedir, kimdir?

Bu değerlendirme için, 20. yüzyıl sonu önemli düşünürlerden Cornelius Castoriadis’ in “Dünyaya İnsana ve Topluma Dair” adlı kitabına başvurmak yerinde olacaktır. Castoriadis, “*hem herkes hem de hiç kimse olan*” diye tanımladığı günümüz toplumlarının, bireyi nesnel olarak biçimlendirdiğini vurgular. Castoriadis’ e göre bireyin tek kurtuluşu, insani varoluşun özerkliğini güçlendirmekte yatar. Hem olanı ortaya serer, hem de çözüm önerilerinde bulunur. Castoriadis, bu yanılla günümüzün kısa ve öz bir değerlendirmesi gibidir.

*“Bolluk içinde yoksunlukla kıvranan, doymak bilmeyen, genelleşmiş bir konformizme ‘kendini teslim etmiş’ yeni bir antropolojik birey tipi biçimleniyor günümüzde. Batı’da oluşumu gözlemlenen bu yeni birey tipi, demokratik bir toplumun, daha fazla özgürlük için mücadele edilen bir toplumun bireyi değildir. Çünkü bu, ‘özelleşmiş bir bireydir’. Özel alanına kapanmış, siyasete sadece sinik biçimde yaklaşmaktadır. Bu özelleşmiş bireyin, ne hafızası ne de ortak bir projesi vardır. İktisadi mekanizmanın istemlerini düşünmeden cevaplandırmaya hazır, en büyük mutluluğu bu mekanizmanın ürettiği meta biçimindeki yanılsamalara elini sürmek olan bu birey, kendi yaratıcılığında korktuğu için bir aşağı-orta budalalar üretme kutusu olan televizyonu önünde uyuşacağı anın özlemiyle günlük yaşamını sürdürmektedir. Bu yeni sosyolojik gelişimden global bir faşizm çıkabilir. ya da sadece Batı toplumlarında değil, diğer toplumlarda da bölük pörçük kendini ifade eden, toplumun o iç gücü içinde kendine bir yer bulmaya çalışan yeni özerklik arayışlarının, yeni özerklik soluklarının biçimlendireceği bir toplumsal birey suretinin de güçlenmesi mümkündür.*

*Tarihin bir kader olmadığı, geleceğin hiçbir kitapta yazmadığı ve insani özerkliğimizin mimarı ve yapı işçisi sadece bizler olabileceğimiz içindir ki, insani*

*varoluşun özerkliğini genişletmek ve güçlendirmek için, doğumumuzdan ölümümüze kadar özerkliği öğrenmek ve öğretmekten başka çaremiz yoktur.”<sup>46</sup>*

Böyle bir kapitalist sistemin, insanı yok sayan durumundaki insanın bunalımıyla, durumu fark edip kendine çekilen insanın melankolik bunalımı ayrı şeyler olacaktır kuşkusuz. çünkü varolan gelişim süreci, insanın özgürleşmesinin aleyhine işlemektedir. Foucault’a kulak verilirse, bu resmi yapılandırmalarla yaşam deneyimlerimizi disipline etmeye çalışmak yerine, öz-yaratımın kendisini bir sanat eseri gibi oluşturmak hayatı daha anlamlı kılacaktır.

#### **1.3.4. Kendini Gerçekleştirme ve Öznel Tavır Olarak Sanatçı Kimliği**

Tarihsel süreç içerisinde ve günümüzde de ayrıcalıklı bir statü olarak görülen “sanatçı olma” kimliği aslında neyi niteler? Sanatçı olma ve ressam olma bir farklılık içerir mi? Algılama ve algıladığını aynen bir yüzey üzerinde yansıtabilme yeteneğine sahip olma, başlı başına sanatçı olmak için yeterli bir vasıf mıdır? Eğer bu yeteneğe sahip olmayla koşullu bir özellikse sanatçı olmak, bu bakış açısı rastlantısal ve doğal şans olarak gerçekleşmesi anlamına gelir ki, bu durumda böyle bir araştırma konusuna da gerek kalmaz. O zaman sanatçı kimliği de “Kimlik edinme” başlığında sözü edilen, insanın kendinin belirlemediği toplumsal, etnik ve cinsiyetle ilgili hazır edinilen kimlikler gibi (Kadın veya erkek doğmak, Türk asıllı veya İngiliz asıllı olmak vs.) rastlantısal faktörlerle tanımlanır. Doğuştan yetenekli olmak ya da olmamak. Bu doğanın seçiciliğine bağlı bir yaklaşım olur. Günümüzde yetenekli olma vasfı başlı başına sanatçı olmak için yeterli görülmesi de, tarihsel perspektiften bakıldığında, uzak geçmiş zamanlarda yetenekli doğmak ve resmedebilmek sanatçı kimliği için tek ayırt edici niteliktir.

Sanatın ve sanatçının kim olduğu üzerine kafa yormalar, tanımlama çabaları, sanatçının tarzını ve edimlerini sınırlamıştır. Sanat ilkel çağlarda daha doğaçlama bir dışavurumla, yaşamın içinde, yaşam için refleks bir ifade aracıyken, dinlerin yaratılmasıyla “yaratıcı” bir edim olması dolayısıyla, sanat ve sanatçı da dinsel olanın yanında yer alır. Çünkü yaratmak tanrıya özgüdür ve bazı insanlar da yaratabiliyorsa, bu ancak tanrıların o insanlara bahşetmiş olduğu bir armağan olabilir. Dolayısıyla tanrısal olanın yansıması olarak görülen sanatçı da tanrının yanında olmalı ve onun

<sup>46</sup> Cornelius Castoriadis, “**Dünyaya, İnsana ve Topluma Dair**”, Çev: Hülya Tufan, (2. Basım), İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s.27.

için çalışmalıdır. Bu nedenle özellikle Eski Yunan'da, sanatçılar, seçilmiş ve kutsanmış kimliğiyle, yine seçilmiş ve tanrının bir temsilcisi olduğuna inanılan krallar için hizmet eden ve üreten kişilerdir.

Sanatçı kimliği o çağlarda, tek başına bir farkındalık olmaktan çok, birçok kültür ve inancın dayandığı olgularla harmanlanmış biçimdedir. Sezgisel bir yaklaşım olarak doğal ve toplumsal yaşayış içinde, doğuştan gelen bu yetenek, her ne kadar o zaman için, kendiliği dışı vurabilecek bir araç gibi algılanmasa da, yapılan eserler de dolaylı olarak aslında yorum biçiminde kendini gösterir.

Burada amaç, sanatçı kimliğinin tarihsel gelişimini anlatmaktan çok, bu kimliğin belirlenmesinde, toplumsal gelişmelerin ve genel bakış açılarının bu oluşumu etkilediğini vurgulamaktır. Çünkü sanatçının kendiliğini öne çıkarabilmesi, bireyselleşmenin gelişimine koşut bir gelişmeyle mümkün olmuştur; tek farkla, belki bir adım önde olarak.

Bu nedenle olsa gerek, Rönesans'ın ilk zamanlarında, varlıklı kimselerce ve saray tarafından desteklenen sanatçı, yaratıcı olmasının yanı sıra, araştıran, gezen, yenilikleri keşfeden, ilk dehalar olarak da algılanır. Sanatçıların, öncül fark edişlerini onların sezgilerinde ve hayal güçlerini somutlaştırabilmelerinde görmek yanlış olmaz. Kendisinin yaratıcı gücünün farkına varan insan bunu dışı dökmek, somutlaştırmak ister. Dolayısıyla sanatçı kavramı, yalnızca resim yapan değildir o dönemlerde , aynı zamanda bilginlik, gezginlik, mühendislik, mimarlık, yontuculuk, yazarlık, anatomi vs. gibi alanlar da bu kavramda karşılık bulur. Ki bunun örneği Leonardo da Vinci'de açıkça görülür. Bu, sanatçının biçimlenen kimliğinin gereğidir.

Rollo May "Yaratma Cesareti" adlı kitabında, sanatçının dünyayı ve evreni kendisiyle olan ilişkisi içinde yakaladığında, herhangi bir sanat eserinin kaçınılmaz olduğuna değinir. Sanatçı yaratıcı süreçte kendisinin bilincine vararak benliğini bulur ve onu insan olmanın sorumluluğuna dayandırır.<sup>47</sup>

Belki de, kendinin düşünsel yanını betimleyebilen sanatçı, kendinde fark ettiği yaratıcılığını -bir iç donanım olarak- kendini bir yıkıma götüreceğini bilse de, her türlü duruma karşı bir savunma olarak da kullanır. Kendini dışı vurma cesaretini

---

<sup>47</sup> Rollo May, "Yaratma Cesareti", Çev: Alper Oysal, (4. Basım), Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s.9.

göstermiştir bir kere, bütün hayal gücünü, tasarımını uygulamaya geçirmemesi için başka bir engel olabilir mi?

1800' lerden itibaren, her şeyi tanımlama ve kategoriye sokma eğilimindeki modernist tavır, sanatı ve sanatçıyı da bir kategoriye dahil eder. Daha önce zanaatçı kavramını da içererek kullanılmakta olan sanatçı kimliğinin, bu dönemlerde tek başına, yaratıcılık yeteneğini tanıdan alan, özgün ve ayrıcalıklı bir statü olarak tanımlandığı görülür. Yüceltilen bu kimlik, aynı zamanda bir meslek olarak da görülmeye başlanır. Zanaatçı kavramı da, entelektüel ve yaratıcı amaçları olmayan hünerli el işçileri anlamında sanatçı olandan ayrılır.

Bu dönem sanatın tanımlanması, yüceltilmesi, sanat ürününe sahip olma yönünde ilgiyi de artırır. Her şeyin "meta" ya dönüştürüldüğü burjuva döneminde, kendini garip bir durumda bulur sanatçı; yapıtıyla arasındaki ilişki kopar, sanat eseri de alınmak ve satılmak üzere pazara sürülen bir ürüne dönüşür. Meta üreticisi konumuna düşen sanatçı, maddi getirilerin büyümesine de kapılarak, yaratılan rekabet ortamına her gün biraz daha uymak zorunda hisseder kendini. "Sanatçı olma"nın sağladığı yaratıcı deha statüsüyle, toplumsal olarak "özgür" ve maddi olanaklarla da zengin olabileme şansını yakaladığını düşünür. Oysa bu yarı sanat yarı ticaret barındıran bir uğraştır artık. Bu dönem sanatçı da üretimini pazarlamaya yönelik oluşturmaya başlar. Ardından sanat eserlerini sergileme mantığıyla oluşturulan galeriler ve müzeler, satışı da gerçekleştirmeye başlarlar.

*"Sanat için, sanatın gelişmesi için elverişli bir ortam yaratmaz kapitalizm; ortalama kapitalist sanata karşı bir gereksinim duyarsa, bu ya özel hayatını süslemek içindir, ya da iyi bir yatırım yapmak için. Öbür yandan, kapitalizmin ekonomik üretim için olduğu gibi, sanat üretimi için de sınırsız kaynaklar ürettiği doğrudur."*<sup>48</sup>

Görüldüğü gibi, toplumsal, düşünsel, kuramsal vs. dönüşümler, aynı zamanda sanatın yapısını ve sanatçının üretimini de değiştirebiliyor, yönlendirebiliyor. Oysa bireysel sanatçı kimliği, salt toplumsala bağımlı bir varoluş biçimi olamaz; varoluşu kendi öz egemenliğiyle yaratıcı yeteneklerini bir kalıba ve koşula bağlı kalmaksızın özgürce ve kaygısız somutlaştırabilme olmalıdır. Nihayet böyle bir tutum izlerini Romantizm ile gösterir.

<sup>48</sup> Ernst Fischer, "**Sanatın Gerekliği**", Çev: Cevat Çapan,(8.Basım), Payel Yayınevi, İstanbul, 1995, s.51.

Romantizm, kapitalizmin gelişmeye başladığı burjuva düzenine, insan ilişkilerinin tümüyle modernleşmesine, toplumsal ilişkilerin gölgelenmesine, bireyin artan yalnızlığına, iş hayatı ve bayağılaşmalara karşı bir ayaklanma, tutkulu bir tavır alma olarak işte böyle bir ortamda filizlenir. Rousseau'nun "İtiraf"ından, Marx ve Engels' in "Komünist Bildirisi" ne kadar, Avrupa Sanatının ve edebiyatının eleştirel yaklaşımlarıyla sanatçılar, bu çelişkileri bütün duyarlılıklarıyla yansıtır. Charles Baudelaire "*Romantizm, sanatçının ne konu tercihinde, ne de gerçekliği bire bir kopyalamasında yatar, romantizm sanatçının hissetme biçimindedir.*"<sup>49</sup> der.

Sanatçının dili yaptığı eserde dile gelir ve cümlesini biçimlerle kurar. Bu, sanatçının kendi benliğiyle dünyaya ve insana belli bir bakış açısı çerçevesinde hissettirilir. Bu bağlamda sanatçı, kendi sanat yapıtını oluşturma süresince kendini bulmak, yargılamak, anlamak ve çözümlenmek isterken, ortama bunu sunduğu araç yapıtıdır. Bu varoluşa, yaşadığı ortamın gerçeklerini, sorunlarını da aktaran, hem bir şeyler alırken aynı zamanda veren kişidir sanatçı. Varoluşunu özgürleştirdiği ölçüde, yorumlarını, saptamalarını, anlatabildiğinde gerçek sanatçı kimliğini edinir.

Yaptığı eserlerde bu tavrı yansıtan izlenimci sanatçılar da, kalıplaşmış, soluğunu yitirmiş gösterişçiliğe başkaldırırlar. Her ne kadar kendi dönemlerinde pek anlaşılammış olsalar da (Degas, Pissarro, Cezanne, Monet, Gauguin, Matisse, Debuffet vs.), hem yarattıkları sanatsal biçimlerle, hem de yıkıcı tavırlarıyla, sanatçı kimliğine başka bir boyut getirirler. Aynı zamanda akademik, klişeleşmiş sanata da karşı çıkarlar. Gözlerini yaşanan güne ve ana çevirerek, günlük yaşayışa dair her ne varsa, güzel, çirkin demeden ele alırlar. Resimleriyle başkaldırma niteliği de, işte bu içtenliklerinden ve özgür varoluşlarından gelir:

*"Yalnızlığına kapanan birey, kendi içine dönerek dünyayı, bir takım sinir uyarıcıları, duyularını, titreşen bir karışıklık, 'benim' yaşantım, 'benim' duyuşum olarak algılar. Resimde izlenimcilik, felsefede olguculuğun karşıtıdır. Olguculuk da dünyanın, bireyin duyuları alışında var olan nesnel bir gerçeklik değil de, yalnızca 'benim' yaşantım, 'benim' duyuşum olmasını öngörür. İzlenimciliğin başkaldırma ögesine başka bir öge kuşkucu, kaçak, savaştan olmayan bir bireycilik ögesi, karşı çıkar. Yalnız izlenimleriyle ilgilenen, dünyayı değiştirme kaygısı olmayan, bir kan damlasını yalnızca bir renk lekesi, bir bayrağı yalnızca buğday tarlası açmış bir gelincik sayan bir gözlemcinin tutumudur bu."*<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Charles Baudelaire, "**Modern Hayatın Ressamı**", Çev: Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.150.

<sup>50</sup> Ernst Fischer, **a.g.e.**, s.74.

Kendiliğe böylesine yönelim, kendini soyutlama toplumsal yaşayışın sinyallerini de verir. Dahası 20. yüzyılın insanının dağılmaya, parçalanmaya, yalnızlığına önden işaret eder. Nitekim 1900'lü yıllar yalnızca sanatçıları değil, insanları da sarsacak iki dünya savaşına tanık olacaktır. İçine kapanan insanların topluca dışa patlamalarıdır bu adeta.

Şimdi de 20. yüzyıl sanatçılarından Kazimir Malevic (1878-1935)' in kendi ağzından "sanatçı" olma kimliğine değinelim:

*"Ben kendimden söz edeceğim, çünkü başkalarının, evreni nasıl tasarımladığını bilmiyorum. Renk sanatçısı, ses sanatçısı ve oylum sanatçısı, gizli evreni keşfeden ve onu gerçeğe dönüştüren kişilerdir. Giz, ortaya serilmiş bir gerçeklik olarak duruyor ve her gerçeklik sonsuz olarak çeşitli çok şekilli. İnsan, sanatçı tarafından keşfedildi ve yüzyıllar sonra yetkinliğe ulaştı.*

*Sanatçı, evreni keşfeder ve onu insana sunar. Evrenin ya da nesnenin sınırını bir başka tarzda gören olağanüstü kişiler, bir iletim aracı yarattılar ve sınıra ilişkin bir dizi yorumu çoğaltarak ve gördüklerini daha da parçalara ayırarak, kendilerinden daha küçük kişileri, bu araçlarla uyandırdılar. Bundan ötürü, şeylerin, evrenin gerçekliğinin keşfedilmesi, bir bölümüyle sanatçıya aittir. ..., duyuların rahatlığı içine hemen yuvarlanan şey, benimsenen ve güzel olan haline gelir. Bundan ötürü sanatta, yeni bir tipin belli bir takım formları, bir protestoya yol açar. Ve bunlar kabullenilmezler. Ama kabullenilmez olan, var olması dolayısıyla, duyuların rahatlığına sızır ve ergeç kaçınılmaz olduğundan, rahatlığı yıkar ve özümlemiş şeyler arasında kendine bir yer bulur. Yeni ve katışıksız evren üzerinde düşünerek, ondan başka hiç kimse yüzünü gösteren cennet'e doğru yürümüyordu. Birçok talihli kul onun kişiliğinde ölüp gitti ve yerli yığınlar ancak onların ölümünden sonra oraya baskın veriyorlar, gizin örtüsünü keşfediyorlar ve evrene, sanatçının gözleriyle bakıyorlardı. Sanatçı, evreni başka türlü görmüyorsa, bu görüş sadece onun görüşü değilse, (çünkü onun gördüğü başkalarının görüşüne benzemez) o halde yaratış nedir ki"<sup>51</sup>*

20. yüzyıl başlangıcından itibaren "sanatçı olma" bireysel kimliği, Maleviç'in de vurguladığı gibi, ilk başlarda kabullenilemez gibi görülen olguların, düşüncelerin, yavaş yavaş ortama yayılmasında önyak olan kişiyi karşılar. Sanatçı genel ideolojik yaklaşımlara bilincini kapatabilen, kısıtlayıcı kültürel yaşamın zincirlerine karşı mücadele edebildir. Bu tür bağımsız güçler geliştirebilmede, yaratıcı olanaklar, düşüncelerin yansıtıldığı önemli bir araçtır da aynı zamanda. Burada vurgulanacak en önemli başlangıç duygular ve sezgilerdir. Bu dinamik ve karmaşık süreç hissediş olarak başlayacaktır; sonrasında bulduğu kanaldan kural tanımaz bir münzevilikle dışarı taşacaktır. Burada şu sorulabilir: Böyle bir düşünce biçimi mi insanı sanatçı

<sup>51</sup> Enis Batur, "Kazimir Malevic-Sanatçı", **Modernizmin Serüveni**, (3.Basım), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s.196, 197.

yapar, yoksa sanatçı olduğu için mi böyle düşünür? Sanatçıyı sırf yaratıcı düşüncesiyle nitelenmek yeterli olmayacaktır şüphesiz, -herkes her an çok farklı düşünceler geliştirebilir – o düşüncenin peşinden inatla gitmek, kendi gerçeğini araştırmak, bulur bulmaz da, ne pahasına olursa olsun, (kendisi için, kendisine karşın), kendisinin dışlanacağını, zarar geleceğini bilse de açıklamak, ifadelendirmektir.

Bu açıklama başta sorulan, ressam ve sanatçı olmanın da ayrımıdır. Ressam, özellikle resim yapma konusunda, yeteneği ve becerikliliği tanımlarken, sanatçı, dünyayı yorumlayabilen, öneriler geliştirebilen, yeni imgeler ve düşünce biçimleri de yaratabilendir. Bu içsellığı, dışa vurmak ve yaşama dönüştürmek de önemlidir. Bugün için sanatçı, bu süreçleri gerçekleştirebilecek özgürlüğe ve söylem tarzına daha fazla sahiptir artık.

Toplumsal bir statü olarak “sanatçı” kimliğinin tarihsel sürecinden söz edilme nedeni, hemen hemen her çağda sanatçının kendi kişisel tavrını gösterebilen bir karakter taşıdığını belirtmek içindir. Günümüzde sanatçı, geçmiş dönemlerden gelen bu duruşunu, yansımalarını daha da artırarak gösterir.

Son yıllarda sanatçı söylemlerinin, daha çok kendi imgesi çıkışlı veya dolaysız kendi bedeni üzerinden gerçekleştirilmesi, özne olarak kendiliğe dikkat çeker ki, bu da tavrını kendi varoluşunu gerçekleştirmeye yönelik kullandığını gösterir. Kendi imgesini veya bedenini bir sanat nesnesi olarak kullanma, “beden sanatı” olarak günümüzde hiç olmadığı kadar yaygındır. Bu söylem tarzını, otoportre geleneğinin bir devamı (belki daha cesur ve direkt) olarak görmek yanlış olmayacaktır. 1960’lar itibarıyla sanatçının “kendi imgesi” içerikli görsel çalışmaları irdeleyebilmek için, aynı kaygılarla oluşturulan otoportre çalışmalarının, nasıl bir öznel tavır içerdiği ve sanatçının kendiliğini nasıl yansıttığı ikinci bölümde incelenecektir.

Sanatçının bugün artık kendi varoluşunu “sanatçı kimliği” üzerinden değil de, öz-kimlik arayışlarında sorguladığını, sanatsal ifade biçimlerini de, kendiliğini gerçekleştirmede kullandığını söyleyebiliriz. Sanatçı olarak edinilen iktidar; (yaratıcılık), sanat eseri ve çalışmalarıyla nasıl ve hangi araçlarla ifadelendiriliyor? Sanatçının kendi imgesini bir nesne olarak görebilmesi, kendini de bir nesne olarak



ötekileştirebilmesi anlamını taşır mı? Yoksa bu kendiliği fark eden benliğin dış yansımaları mı?

Aslında sanatçıların yalnızca son yıllarda değil, çok daha önceleri de kendilik arayışında oldukları söylenebilir. Kendi öz yaratımını gerçekleştiren sanatçı, kendi farklılığını içten içe eserlerinde bir şekilde hissettirir. Farkındalıklarını farklı biçimlere sokarak. Çünkü, sanatçı kimliği bir meslek olarak edinilmez, sanatçı olunur.

## II. BÖLÜM

### SANATÇININ ÖZNELLİĞİ VE KENDİLİĞİ

Kuşkusuz kendini gerçekleştirme araçlarından biri, belki de en etkili olanı sanattır. Sanat, insani bir eylem, bir dışavurum biçimi, bir “yaratma” sorunsalı olarak, en gizemli ve en özgür kendiliğin tasarım sürecidir. Her ne kadar bu edim, duygunun dile gelmesi, düşüncenin betimlenmesi olarak algılansa da, asıl olan sanatçının kendi duygusunu kendisi için aydınlığa çıkarma isteğidir. Bu duygunun yerine bir şey koymak ve de onu somutlaştırmak istediği içindir ki, sanatçı onu biçimlendirir. Bitmiş eserde cisimleşen şey, sanatçının imgeleminde şekillenen, kavramsal süreçlerin, deneyim ve çıkarsamaların bir yansımasıdır. (Bu oluşum sürecinin herkeste farklı geliştiğine birinci bölümde değinilmiştir.)

Sanatçı kendi öznel yaşamını kurguladığı ve gerçekleştirdiği oranda yarattığı yapıta da aynı düşünsel düzlemden yansıyacaktır. Sanatçının belleğinde varolan mantıksal süzgeç, sanatsal üretim ve yaratımında da devreye girer. Burada sanatçı yalnızca kendi farkındalığını hissedenden değil, ayrıca dünya aracılığıyla yaratıcılığını kendi seçiciliğine göre anlamlandırarak biçim de verendir. Bu durum sanatçının kendi dünyasını aydınlatmaya başladığı önemli bir varoluş halidir.

Devam etmeden önce, sıkça kullanılacak olan “öznellik” ve “kendilik” kavramları arasındaki ayrımı netleştirmek yerinde olacaktır. Nick Mansfield “öznellik” adlı kitabında bu ayrımı şöyle tanımlar:

*“Bu ikili, zaman zaman birbirinin yerine kullanılıyor olsa da, ‘kendilik’ (self) sözcüğü, ‘özne’ (subject) sözcüğünün imâ ettiği toplumsal ve kültürel karmaşıklık duygusunu içermez: dolaysız gündelik yaşamımız daima karmaşık politik, toplumsal ve felsefi -yani, parçalı- ilgiler/çıkarlar içinde kavranır... Bu yüzden ‘öznellik’, kendilikler arasında yaptığımız ayrıma meydan okuyan, ya da basitçe içsel yaşamımızın niçin öteki insanları kaçınılmaz olarak ya arzuya ve ilgiye ihtiyaç duyan nesnelere olarak ya da ortak deneyimin zorunlu paylaşımcıları olarak gördüğünü anlamamıza yardım eden, ya da bizi düş kurmaya yöreklendiren genel ve somut bir ilkeye işaret eder. Bu açıdan, özne daima dışındaki bir şeye-bir düşünce ya da ilkeye veya öteki özneler topluluğuna bağlıdır. “Özne” sözcüğünün ısrarla üzerinde durduğu, bu bağlantıdır. Etimolojik olarak, özne olma, ‘alta yerleşmiş (ya da alta itilmiş) olma’ anlamına gelir. İnsan daima bir şeyin öznesi ya da bir şeye göre öznedir. Özne sözcüğü bu yüzden, kendiliğin ayrı ve yalıtılmış bir şey olmadığını, fakat genel hakikatler ile paylaşılan ilkelerin kesiştiği yerde iş gören bir şey olduğunu ortaya koyar.”<sup>52</sup>*

<sup>52</sup> Nick Mansfield, “Öznellik-Freud’dan Haraway’e Kendilik Kuramları”, Çev: H. Çetinkaya, R. Durmaz, Ara-lık Yayınları, İstanbul, 2006, s.14.

O halde öznel olma durumu için, çözümlenemeyen ve tanımlandığında da nesnel olma durumuna dönüşebilecek soyut bir kavram olduğu söylenebilir. O zaman nedir öznel olan ve nesnel olan?

*“Öznel olma durumu; özneyle ilgili olma, tek bir özneyle ilgili olma ya da tek bir özne için geçerli olma durumudur. Öznellik, nesnel geçerliliği olmayan, evrensel boyutu olmayandır. Öznel olan, aynı zamanda evrensel olarak geçerli olmayandır, tek kişinin ya da tek tek kişilerin ortaya koyduğu bir belirlenim olmakla beraber nesnel düzeyde bütün kişilerce benimsenmiş olmayandır. Evrensel düzeyde doğrulanamayan nesnel diye belirlenemeyecek olan her şey öznel olarak kalacaktır. Örneğin ruhbilim; içe bakış yöntemini kullandığı sürece öznel yargılar ortaya koymuştur, ancak laboratuara indikten sonra nesnelliğe ulaşabilmiştir. Felsefede, özne ile nesne, genelde hep karşıt iki kavram olarak ele alınmakla birlikte, sanat değerlendirmelerinde her zaman birlikte düşünülürler ve biri asla ötekenden uzakta yer almaz; hep yan yana hep iç içedirler.”<sup>53</sup>*

Bu açıklama kapsamında sanatçının öznelliğini şöyle toparlayabiliriz: (Yazının başında belirtildiği üzere) sanatçının kendi içsel değerleri ile düşünsel soyut dünyasının yansıması olan yapıtının bütünleşmiş olmasıdır. Burada önemli olan unsur, bir yapıt oluşturmaktan çok, o yapıtın sanatçıyı samimi olarak ne denli yansıtıp yansıtmadığıdır. Sanat yapıtında sanatçının izlerini, yaşamını, düşüncesini, bakış açısını vs. sezinlemek onu özgünleştirecektir kuşkusuz, dolayısıyla da onu bir “sanat eseri” yapacaktır. Bu nedenle bir resim/sanat çalışması, başkalarının ona değer biçmesiyle değil de, yapan sanatçıyı ruhsal olarak tatmin etmesiyle ilgilidir. Zaten o coşkunsuzluk ve dinamik iç gerilim enerjisini yapıta akıtır. Artık sanatçı eser bittikten sonrasını umursamaz. Çünkü o andan itibaren bir sonrakinin imgeleri dolaşıyordur belleğinde. İşte bu aşkınlığı sanatında yakalayabilmiş her sanatçının eseri zaten öznel olur. Çünkü herkesin duygulanımı farklı olduğundan içsel bir hissedişin bir başkasında benzeri olmayacaktır. (Herkesin yazı karakterinin dahi farklılık gösterdiği bu dünyada, iç tepkiyle yaratılan bir eser başkasınıninkine benziyorsa, o ya kopya olur ya da belge nitelikli, dekoratif bir zorlamadır, ama sanat eseri olamaz.)

*“İçsel ihtiyaçla meydana getirilen, ruhtan kaynaklanan şey, güzeldir”* der Kandinsky. Sanatçı sahip olduğu yeteneğin hakkını vermelidir. Ve ekler: *“Sanatçının söyleyeceği bir şey olmalı; çünkü amacı, forma hakim olmak değil, onu içsel anlamına uyarlamaktır.”* Bunun da anlamı düşüncelerini eserinin içine zorla sokmaya çalışmak değildir elbette. Gerçek bir sanat eserinin, bir esinlenme olması gerektiğini

<sup>53</sup> <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php>? Sanatta ve Sanat Yapıtlarında Öznellik. s.1.

söyler; bir kompozisyon veya diğer şeyler sanatçının kendisini ifade etmesini sağlayan basamaklar değildir. Kandinsky' e göre. *“Kişinin iç sesi ona, doğanın içinden ya da dışından, hangi biçime ihtiyaç duyduğunu söyleyecektir. Duygularıyla çalışan her sanatçı, doğru formun aniden nasıl da gözünün önünde çaktığını bilir.”*<sup>54</sup>

Tabii ki böyle bir çakmanın olması, bir şeyi, olayı, olguyu veya yaşamı kaygı edinen, yoğun bir sorunsalın ardından olur. (Newton'un “Yerçekimi Kanunu” bulmasına sebep olan, bir elmanın O'nun kafasına düşmesinden önce, nice insanın kafasına düşmüştür, ama kimse de böyle bir etki yapmamıştır. Bu örnek sanat yapıtının oluşmasını da çok somut olarak anlatır aslında. “Yerçekimi Kanunu” na sanatçının bitmiş bir eseri olarak bakarsak, Newton'un öncelikli amacı o kanunu somutlaştıracak örnek aramak değildi elbette. Ama belli ki, kafasında onu meşgul eden, yüksekte bırakılan şeylerin neden yere düştüğüne dair bir problematik vardı. Zaten bütün gerilimli iç hesaplaşmalarını elmanın kendi kafasına düşüşüne kadar olan süreçte yaşamıştı. Elma da eserini sonlandırmaya dair, Kandinsky'nin sözünü ettiği “gözünün önünde çakan biçim” gibi “kafasına düşen” olur. Ve bu biçim/somut düşüş, “Yerçekimi Kanunu” eserini tamamlatan “son söz”dür artık. “Elma Düşme” hareketi; Newton için öznel bir deneyim ve sonuçta öznel bir çıkarıma neden olan özgün bir süreçtir. Bu edim Newton'a mal edilmiştir. Artık her kafasına elma düşenin, yerçekimi kanununu tekrar tekrar keşfetmesinin bir anlamı yoktur. Yalnızca Newton'un bu eseri/buluşu sayesinde bütün insanların düşünce biçimi ve düşen objelere dikkat eden bir bakış açısı gelişir. Bu öznel yaratım, deneyim bütün insanlığa ve bunun üzerine eklenen bilim dallarına alt basamak olur.)

Yalnızca yargılayanın zihninde oluşan, düşünsel bir edim olan öznellik, etkileşimlerini ifadelendirip somutlaştırdığında, o kişinin kendiliğini nitelendiren bir farklılık olur. Bu durumda öznel olan alana nesnel dünya dahil olur. Artık zihin imgelemindekileri, nesnelere üzerinden gerçekleştirir. Bu nesnelere resmetmek değil, fikirleri nesnelere resmetmektir. Gerçeklik dışsal nesnelere yorumuzuz birebir aktarılırsa o eser öznel değil, nesnedir. (Doğrudan doğruya doğal olarak verilmiş, karşımızda zaten varolan nesnelere yönelme öznel bir tavırdan çok, doğal bir tavır alıştır.) Yani zihnin, “inceleyen göz” olarak görmesi öznelliğe, “izleyen göz” olarak görmesi de nesnellığe ilişkindir. Böyle bir durumda özne, nesne içinde eriyip gider.

---

<sup>54</sup> Wassily Kandinsky, **“Sanatta Ruhsallık Üzerine”**, Çev: Gülin Ekinci, Altıkkırbeş Yayınları, İstanbul, 2001, s.135.

Batı sanatında, bilimde ve felsefedeki gelişmeler, doğayı dönüştürme ve tanımlamaya başlamasıyla birlikte, ressamın izleyen göz olmaktan uzaklaşıp “özne” olmaya yönelmesi arasında kopmaz bir ilişki olduğunu belirtir H. Bülent Kahraman. “*Ressam artık gerçeğin ‘öte’ yüzünü arayan öznedir.*” 15. yüzyılda Van Eyck’ın kurduğu yapının bu bakış açısıyla yavaş yavaş gelişme kaydettiğini, kurgularda çok fazla değişim gözlenmese de –hatta korunmuş olsa da- işlevinin değiştiğini belirtir. Bu artık gerçeği imlemekten çok, onu yeniden tanımlamadır. 20. yüzyılda Magritte’nin gerçeklik- üst gerçeklik arasında konaklarken de yaptığı budur Kahraman’a göre.<sup>55</sup>

Doğulu ve Batılı bakış açısını kıyaslayan H. Bülent Kahraman; Doğulu bilincin dünyayı algımlarkenki dayanağı olan, bir iç ses, bir iç gözün, olanı “içselleştirme”ye yönelik “dışarıdan içeriye bakış” olduğunu belirtir. Yani dışarıya bakış (dışındakilere), bir iç bakışa döner.

*“Buna karşın Batı, özellikle Kopernik, Galile, Newton çizgisinde gelişirken tersi bir yörünge izler. Batı’nın nesnelliği, öteki doğrultuda gelişir ve bir dışsallaştırma çabası ağırlık kazanır. Nesnenin bilinçle yoğunlaşan özel anlamı değil, kendisinde somutlaşan nesnel anlamı bulgulanmaya çalışılır. Bu da doğal olarak nesne egemen bir gerçekliğin ortaya çıkarılmasıyla sonuçlanacak bir süreçtir. Giderek, bakış açısı içi dışsallaştıracak bir egemenlikle sonuçlanır.”<sup>56</sup>*

Kendi bulunduğu yerden dışarıyı gözlemleyen Batılı bakış açısı, böylece perspektifin oluşumuna da zemin hazırlar. Bu yanıyla incelenirse, soyut resme de, öznel bakışın, gerçekliğini aramak için, nesneyi çözümlendiği (parçalama, bölme) bir süreç olarak bakılabilir. Özellikle minimalizm’ de tuvalin yüzeyi iyice nesneden arındırılırken de, aslında yeniden bir uzam yaratılır. İlk bakışta bu, nesneye bir üstünlük kazandırmış gibi görünse de, ( “...görselliği üreten göz öznelliğini sonuna kadar götürdüğü ve kendisine dayatılan bir iktidara karşı kendi özgül iktidarını dile getirdiği için...”<sup>57</sup>) bu aslında öznenin bütünlüğüdür.

*“... ilk bakışta bilinç-iktidar ilişkisi içinde öznelliğin sonsuzlaştırıldığı (uzamın yeniden kurulmasıyla) bu resimde nesne yokluğu yaşarken, bu onun özne tarafından tümüyle soğurulduğu ve içselleştirildiği değil, tersine, onun algılanamayacak kertede güçlendirildiği bir kabul düzlemidir: Bilinç onu imleyecek ölçüde dahi bilememektir.”<sup>58</sup>*

<sup>55</sup> Hasan Bülent Kahraman, “Türk Yoğrum Sanatlarının Aşkınlık ve Özne Estetiği Açısından Yorumlanması Üzerine Bir Deneme”, **Toplumbilim Dergisi**, Sayı:4, İstanbul, 1996, s.109.

<sup>56</sup> **Y.a.g.e.**, s.109.

<sup>57</sup> **Y.a.g.e.**, s.111.

<sup>58</sup> **Y.a.g.e.**, s.111.

Dışarıdan bakan bir göz olarak özne, kendine dayatılan nesnel gerçekliği tümüyle yadsır ve karşı çıkış olarak nesnenin bilgisi iktidarını kaybeder. Bu öznenin kendi üstünlüğünü kurması ve kendine göre nesnelere yaratması biçiminde gösterdiği iktidardır.

Öyleyse sanatçının öznelliği, yalnızca yaşam tarzının aynı çağda yaşadığı öbür insanların yaşantısından tümüyle değişik olmasına değil, kendi yaşantısının daha güçlü, daha bilinçli ve daha yoğun olmasına bağlıdır denilebilir. Kendi benliğini fark edıştır. Bu ve bu itkinin gücüyle kendini gerçekleştirmek ister sanatçı. Dışa dökülen her bir öznel ifade sesli ya da sessiz bir haykırıdır . Bu bölümde sanatçının nasıl bir tavır ve başkaldırıyla öznelliğini ve kendiliğini, çalışmalarında oluşturduğu ve varoluşunu gerçekleştirdiği incelenecektir.

## 2.1. Sanatçının Kendi İmzasını Kullanması

Sanatçıyı kendi portresini (otoportre) yapmaya yönelten, kendisini görünür kılma edimini incelemeyen önce, kendiliğini belirttiği ilk simge olan “sanatçının imzası” üzerinde duralım. Resimde sanatçı imzasının kullanılması, resmin tarihi kadar eski değildir. Rönesans öncesi sanat yapıtlarında bireyselliği yanıtı, kişinin adı, yaratıcılığın tanrıdan geldiği düşüncesiyle, onu gerçekleştirene atfedilmez. Burada asıl vurgulanacak olan imzanın tarihsel kullanım sürecinin anlatılması değildir. Tanrısal varoluştan kendiliğe geçişte, kendi yaratıcılığının farkına vardığı yerden, sanatçının bu varoluşunu, dile getirme etkisidir önemle vurgulanan. Zaten yaratıcılığını dışavuran bir kimse, kendi varlığını kanıtlamak ihtiyacını hissedip, “bu dünyada ben de varım” deme isteğini niçin dünyaya haykırmak ister? Oysa, zaten kendi yaratımlarıyla öznelliğini yansıtmak için.

Varoluşsal açıdan bakıldığında, benliğin tanınması, “ben”i düşünen bir “öteki”nin varlığına ihtiyaç duyar. (Birinci bölümde Rousseau örneğinde açıklandığı gibi.) Başkasının varlığı bu anlamda önemlidir.

*“Demek ki ‘başkası’ hem varoluşum, hem de kendimi bilişim için gerekli. Nitekim, benliğimin tanınmasına; beni düşünen, bana karşı ya da benim için bir şeyler isteyen bir özgürlük olarak onun da ortaya çıkarılmasına yol açıyor. Bundan sonra ‘özneler-arası’ adını verdiğimiz bir evren buluruz karşımızda. İşte bu evren içindedir ki, insan kendinin ve başkalarının ne olduğunu anlıyor.”<sup>59</sup>*

<sup>59</sup> Jean-Paul Sartre, a.g.e., s.51.

Bir yaratıcı, kendini yaptığı sanat eserinde gerçekleştirir, fakat, yaşamsal olarak bakıldığında, diğerlerinin varolduğu yere bunu kanıtlayma gereği de duyabilir. Sartre, insanın kendi yaşamına dikkat çekerek şöyle der:

*“İnsan kendi hayatından başka bir şey değildir” derken, ‘bir sanatçı salt eserine göre yargılanır’ demek istemiyoruz. Çünkü daha başka binlerce şey onu tanımlamaya yardım eder, tanımlamada yer alır. Bununla şunu demek istiyoruz: İnsan bir girişimler zinciridir. İnsan bu girişimleri yaratan bağlantıların toplamı, örülüğü ve bütünüdür.”<sup>60</sup>*

Yaptığı resimlerle kendini konumlandıran, yansıtan sanatçı, belli ki kendi varoluşunu diğerlerine başka biçimlerde de kanıtlayma çabasıdır. Ve bunu kendi imzasını vurgulayarak belirtir. Bu yanılla da yapılan bir başkaldırıdır aslında.

Bir örnek vermek gerekirse; çağdaşlık sorunsalı kapsamında plastik sanatlarının sorgulandığı panelde Sarkis’in yaptığı açıklama ilginçtir: 14. ve 15. asırda çağdaş olmak veya nasıl çağdaş olunabileceği konusunda ikona\* resmi yapan bir isimden; Yunanlı Andre Rublef’ ten söz eder. Çağdaş olmayı önce birey olma önkoşuluyla tanımlayan Sarkis, 14. yüzyıl sonlarına doğru, dinsel katı kurallarla yapılan ikonastik resimlere imzasını atan ve kendi görüşlerini korkusuzca resmeden Rublef’i çağdaş ve cesur olarak şöyle tanımlar:

*“Rublef’in ikonalarını gördüğümüzde, orada, o işi yapanın bir kişi olduğunu, o kişinin de bir adı olduğunu ve o kişinin tanrının simgesi değil, insanın yaşadığı acıyı, hayatın onun kendi tarafında olduğunu dile getirmiştir. Ve bunu dile getirmesi, o çağın insanına ışık getirmiştir. Bu bakımdan ben Andre Rublef’in, yani 15. yüzyıl başında ikonasını yapan Andre Rublef’i çağına ışık getirdiği için çağdaş bir sanatçı olarak görüyorum.”<sup>61</sup>*

Burada Andre Rublef’i çağına göre çağdaş kılan, katı kuralları olan dinsel bir gelenekte, bir resminin üzerine yalnızca imzasını atması değildir elbette. Kuralları yıkıcı tavrıyla o geleneği kişiselleştirme çabasıdır da. İlginç olan, bu başkaldırını

---

<sup>60</sup> Y.a.g.e., s.47.

\* **İkona:** Yunanca “Eikom” kelimesinden gelen ikona, Hıristiyanlığın başlangıç devirlerinde resmin her türlü için geçerli bir terimdir. Söylentiye göre ilk ikona İsa’nın ölümünden sonra, incili yazanlardan biri olan Luka’ nın, Meryem’in bir resmini yapmasıyla başlar. Tevrat’ta ve İncil’de geçen Hıristiyanlığın doğuşunu anlatan bu ikonalar, daha çok halka bu öyküleri anlatmak ve öğretmek amaçlıdır. Yaklaşık beş yüz yıl hüküm süren, tanrı tarafından gönderildiğine inanılan ve tartışmasız kabul edilmiş olan bu “tanrısal görüntü” lerin, değiştirilemez, sabit kuralları olduğu da bilinir. Tahta üzerine yapılan bu dinsel resimler, ibadet edilmek üzere kullanılır. (Put ve resme tapmayı yasaklayan bir dine rağmen bu resimlerin yapılması ve uzun süre etkisini sürdürmüş olması da ilginçtir.)

<sup>61</sup> Veysel Uğurlu, “Geçmişle Geleceği Arasında Kıvranan Sanat”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s.84.

gerçekleştirdiği eserine imza atmasıdır. Yaptığının arkasında durarak kendiliği göstermek istediği yer, aykırılığını da öne çıkarıyordu.

Yine, Jan Van Eyck'in "Giovanni Arnolfini ve Eşinin Portresi"nde (1434), o güne kadar rastlanmayan bir yenilik görülür; sanatçının imzasının yanı sıra, kendinin resimdeki bir aynadan yansıyan görüntüsü ve bir de notu vardır. Brugge'li zengin bir tüccarın evlilik törenini yansıtan resimde, gerçekçi anlatımının yanı sıra resmi ortalaayan duvarda dış bükey bir de ayna vardır. Bu ayna resimdeki figürleri arkadan da gösterirken, asıl olarak iki figürü de yansıtır. Bu yansımalarından birinin Jan Van Eyck'a ait olduğu, hemen aynanın üzerine yazdığı Latince "Jan Van Eyck fuit hic. 1434" (Jan Van Eyck buraya geldi) yazısından da anlaşılır.

*"... 'Giovanni Arnolfini ve Eşinin Portresi' hem bu metnin, hem de resim sanatında ayna sorunsalının doğumunu sağlıyor. Buradan kalkarak, Van Eyck ile birlikte, ressamın resmine olan uzaklığını denetleme yoluna girdiğini, bu uzaklığı yer yer daraltarak, yer yer de onu bir karşı-kişiselliğe dek götürebilecek ölçüde çoğaltarak bir öz- hesaplaşmaya vardığını söyleyebiliriz."<sup>62</sup>*

Otoportre geleneğinin Massacio ile başlayıp (kendini öyle kabul eder) (1401-1428) Albert Dürer ile iyice yaygınlaştığı düşünülürse, Van Eyck'in bu resmi Otoportreye geçişin farklı bir aşaması olarak düşünülebilir. Arada kalmak gibi bir duygu. Hem kendini, "ben" olarak ortaya çıkarmak istiyor-belli ki buna cesareti var-, hem de "ulu orta" ortaya çıkaramıyor kendi görüntüsünü, hissettiriyor yalnızca. İmzanın karakteristik, şatafatlılığı belli ki farklılığını hissettirmek duygusuyla, resmin en can alıcı merkez (orta, üst) bölgesinde sergilenmiş. Bu açılardan değerlendirildiğinde, Van Eyck'in bu resmi farklı figürleri barındırorsa da, o aslında gizli bir otoportredir denilebilir.

Öznelliğini yaptığı eserlerle ifadelendiren sanatçı, kendiliğini de ilk önce (sanat açısından) imzasıyla simgelendirmiş, kendini tanıtmaya çalışmıştır. Yaptığını üstlenip, sahiplenip ve adını üzerine yazmakla da kendi varlığını doğruluyor. Çünkü imza atmaya değer görmek o şeyi kişiselleştirir. İmza resim üzerine atıldığında da "Ben" diyen bir resimdir artık o. Tıpkı "ben-resim" diyen otoportreler gibi.

<sup>62</sup> Enis Batur, "Başkalaşımalar I-X", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s.49.



## 2.2. Sanatçının Kendi İmgesi: Otoportre

Portre resminin çok eski çağlardan itibaren yaygın olmasına rağmen, otoportre geleneğinin özellikle Rönesans döneminde oluşturulmaya başlaması, otoportre resim yapmakla bireyselleşme yaklaşımının birbirine koşut bir etkileşimle geliştiğine götürür bizi. Tıpkı imza atma cesareti/cesaretsizliği göstermek gibi, tuvalin boşluğuna imgesini yansıtmaya da, bir sanatçının kendini ortaya koyma / çıkarabilme cesaretidir.

Onca konu varken dünyada bir sanatçı neden kendi portresini yapar? Bu resmin bir tarzı olarak mı görülmeli yoksa benliğe dair bir öz-hesaplaşma mı? ya da narsizmle mi ilgili? “Bende varım” demenin dolaylı bir söylemi mi?

Montaigne’ nin “insanın kendisini anlatmasından daha zor ve daha yararlı bir şey yok” demesi sanatçı için kendi görüntüsünü resminin konusu yapmak bir yaklaşım mı?

Bu sorunsal üzerinden bakıldığında, kendini eserinin konusu yapmak yalnızca resim sanatının bir yaklaşımı değildir kuşkusuz. Otobiyografik edebi metinler de, sanatçının kendini çalışmasının konusu ve nesnesi yapmasıdır. Bir de çok rastlanmayan bir türü vardır ki bu metinlerin, otoportreyle aynı karakteri içerirler: Otoportre yazıları\*. Hangi biçimde yansıtılırsa yansıtılsın burada vurgulanmak istenen; kendini olduğu gibi ortaya koymanın içsel bir dürtü, bir varoluş biçimi olmasıdır. Bu itkinin kendini ifadelendirme biçim farklılığı (sanatçının yeteneğine ve kendini dışa akıtılabileceği araca göre değişebilir.) yalnızca son sözdür. Son sözün ne biçimde, imgenin hangi halleriyle görselleştirildiği anlamı çeşitlendirir.

---

\* **OTOPORTRE YAZILARI:** 17. Yüzyıl Fransız Salonlarına özgü, bir kimseyi karakteristik özellikleriyle dış görüntüsü, yüzü, mimikleri, alışkanlıkları, ruh halleri, zayıf tarafları vs.-okuyucuya tanıtmak amaçlı edebi metinlerdir. (Bu metinleri otobiyografiden ayrı tutmak gerekir. OTOBİYOGRAFİ: Kişinin kendi hayatını, bilinmeyen yönleri, hayatta duruşu, başarıları vs., gerçekleri göz ardı etmeden anlattığı yazılardır. Kendini tasvirleri olabilir ama tek başına, otoportre yazılarının genel teması biçiminde değildir.)

Otoportre yazılarına örnek verilebilecek önemli bir isim La Rochefoucauld’dur. Bayan “De Sable”nin salonlarındaki gözlemlerini dile getirdiği “Özdeyişler” adlı kitabında, Madame de Montespan, Cardinal de Retz, Cardinal de Richelieu gibi sosyetik kişilerin portre yazıları yanı sıra kendi portre yazılarına da yer verir.

La Rochefoucauld, kendi portre yazılarında, kendini önce dış görünüş, toplumsal görünüşü sonra da ruhsal açıdan anlatır: Yüzüyle ilgili betimlemeleri şöyledir: “Siyah gözler; küçük ve yumuk, kaşlar ise kara ve kalın yay gibi.” Burnunu “Ne çeşit bir burnum olduğunu ifade etmekte zorlandığımı söylemeliyim; zira benim için burnum ne basık, kartal burnu ne iri, ne de sivri. Bütün bildiğim onun biraz büyükçe ve biraz çokça aşağıya eğik olduğu” biçiminde anlatır. (devamı için Bkz: La Rochefoucauld; “Maximes et Reflexions divers”, Gollimard, Paris, 1976)

Görüntünün yazıya oranla her zaman bir algı önceliği olduğu düşünülürse, otoportre resimler daha ayan beyanlığı yansıtır, daha bir cesaret işidir.

Toplumsal bir yaşayış olarak, sanatçı kendisine ve ötekilere kendini tanımlayacak en zor şeyi anlatır otoportreyle: Kendi varlığının gerçekliğini. Önceki bölümde belirtildiği üzere; “*Özne olmak, kendini bir nesne olarak görebilmektir.*”<sup>63</sup> Kendine hem bir öteki olarak dışarıdan bakabilmek, hem de bir nesne olarak inceleyebilmek. Ki o nesne, insanın hayatta en iyi bildiğini sandığı, kendi üzerinde taşıdığı, kendisiyle arasında başka bir aracın olmadığı, ama bir o kadar da yabancı olduğudur. Otoportre her ne kadar izleyen açısından bir görüntüden ibaret gibi algılsa da, onu yapan açısından kendini anlamaktır. Çünkü bir şeyi anlamak ya da kavramak, o şeyin nasıl kullanılabileceğini ve o şeyle ne tür bir etkinlikte bulunabileceğini bilmektir. Dahası, o şeyi yönetmeye ve kullanmaya egemen olmaktır. Bir sanatçının kendi varlığını ortaya koyabilmesi de -otoportre açısından- kendini bir obje olarak tasarlayabilmesi demektir.

Bu yanıyla gösteren (sanatçı) ile gösterilen (kendi imgesi\*) arasındaki ilişki, yaşamla otoportre arasındaki mesafe gibidir. Resmini yapan sanatçı kendini sağlama alır her zaman. Resmeden “ben” ile resmedilen “ben” olarak çifte öznellik gösterir. Biri “gerçek özne”, diğeri kendini hissettiren, yansıtan ama tam olarak görülmeyen “gizli özne”dir. Dış dünyanın gittikçe artan kaygı uyandırıcı gerçekliğini, benliğe zarar vermeden, yaşayabilmek, kendine çekilmemek için iç dünyasının da kaygısıyla diyalektik kurma çabasıdır bu. İşte sanatçının yarattığı, bu “dublör imge” kendini korumak için bir kalkan oluşturur. Böylece korkulan dünyada insan, tekrar kendini evinde gibi hisseder. Dublör önden o arkadan. Bu aynı zamanda, kendi kendinin üzerinde iktidar kurma iradesidir de. (Rousseau örneği hatırlanacak olursa, onun zırhı da kendi otobiyografik eseriyle kendini dünyaya karşı koruyan. Saldırıları daha çok bu kitabına yapıyor, böylece kendiliğini sağlama alıyordu.)

Özellikle baskı yöntemleriyle, aynı imgeden birebir fazlaca yapılan (serigrafi, fotoğraf vs.) otoportrelerde, bu güvenli duruş daha da garantiye alınır. “Tıpkı basım”la çoğaltılmalarda asıl çıkış noktası göstereni (onu yapanın gerçekliğini)

<sup>63</sup> M. Foucault, H. Gutman, P.Hutton, **a.g.e.**, s.90.

\* **İMGE** (İmage): Duyumsanabilen bir kaynaktan gelen tasarım, algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşünsel kopyası.

**İMGELEM**: Bir nesneyi, o nesne karşımızda olmaksızın tasarımlama, yani imgelerle düşünme yetisi.

**İMGESEL**: (sıfat) Yalnızca imgelemde varolan, imgelem dahilinde gerçekleşen.

( Cornelius Castoriadis,**a.g.e.**, sözlük kısmından alınmıştır)

korumak amaçlanır. Buna gerçek yaşamdan bir örnek verelim: Saddam Hüseyin'in kendini güvenceye almak adına, kendisine çok fazla benzeyen on kadar dublörle (tıpkıbasım kopyalar gibi) dolaştığı bilinir. Bir yere gitmesi gerektiğinde, herkes Saddam Hüseyin ile aynı kıyafeti giyer ve benzer araçlarla, farklı farklı yollardan o yere gidilir. İlgi gösterilenlere (dublörlere, tıpkıbasımlara) çekilerek, asıl göstereni (Saddam Hüseyin'i) koruma çabasıdır bu. Veya en azından tehlikeyi onda bire indirmektir.

Asıl konuya dönecek olursak, otoportresini yapan kişi de, kendi imgesiyle kendi "ben"ini gizler. Görüntü artık "ben"in üzerini örter ve ele geçirilmez hale getirir. İmge, aslı için kendini feda eder. Böylece imge de gösteren aracılığıyla varlık bulur. Bazen de imgenin daha öne çıktığı durumlar olabilir.

Örneğin, Roma'da fiziksel özellikleriyle doğal insan olsalar da, tanrının bir temsilcisi olmaları dolayısıyla, tanrı-insanlık bahşedilen kralların, imge ve gerçek olarak çifte varoluş sergilemeleri ilginçtir:

*"Roma'da ve Ortaçağ'da krallar çifte bir bedenle temsil edilir, kral için çifte cenaze törenleri bile düzenlenir: Önce kralın kendisi, sonra imgesi defnedilir. Böyle bakınca aslında imparatorun değil, sadece imgesinin-yontunun ya da portrenin- ikiz bir varoluş temsili olduğu söylenebilir. Kral ölür, ama temsili imgesi ebedidir."*<sup>64</sup>

Yani ölen yalnız Kralın fiziksel insan tarafıdır. O insan ki ölümsüz imgeye sonradan kavuşur. Ancak imge, insandan daha öne geçer. O nedenle bazen imge yalnızca, çifte bir varlık göstermekle kalmaz, tek başına da hayat bulabilir. Kavram olarak simge ve göstergeye benzerlik gösteren imgeyi, Lacan şöyle ayırır:

*"İmgenin simgeden, göstergeden veya sözcükten farkı nedir? Nesnesine gönderme yapma tarzı: Benzeyiş. Ama bu, düşüncenin gelip imgeye takıldığı, çünkü imgenin belli bir matlık (ışık geçirmezlik) içerdiği anlamına gelir. Bir gösterge, bütünüyle saydamdır, kendi başına önemi yoktur. Öyleyse, aslına benzeyen bağımsız bir gerçeklik olarak mı alacağız imgeyi? Hayır; ama ancak benzeyiş imgeyle asıl arasındaki bir kıyaslanmanın ürünü olarak değil de imgeyi doğuran hareketin kendisi olarak görmek koşuluyla. Öyleyse gerçeklik de sadece kendinden ibaret olmayacak, sadece kendi hakikati olmayacak, ama aynı zamanda kendi ikizi, gölgesi, imgesi olacaktır."*<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Zeynep Sayın, "İmgenin Pornografisi", Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s.286.

<sup>65</sup> Emmanuel Levinas, "Collected Philosophical Papers", Dordrecht, 1987, s.6.

Göstergeler imge gibi tek başlarına varlık gösteremezler Levinas'a göre, onlar göstereni (aslını) işaret ederler. Ama imgeler, aslından doğma özellikleriyle, orijinalin varlığından da çalarlar. Orijinal (asıl,özgün) olan artık tek başına değildir, bir ikizi, gölgesi ve yansıması vardır. İmge de, orijinalin suretini alarak, gerçek dünyadan uzaklaşır bir bakıma. Ama orijinalin orada olmayışı, imgenin etkisini, sezdirme ve aslına göndermede bulunma etkisini daha da artırır. Her zaman olumlu bir etki olmayabilir bu durum, bazen bir soru, gerilim ve gizem de yaratabilir.

*İmgeler; "artık gerçekliğin aynası değil, gerçekliğin merkezini kuşattılar ve onu hiper gerçekliğe dönüştürdüler. İmgenin tek yazgısı imge olmak. İmge artık gerçeği imleyemiyor, çünkü gerçeğin ta kendisi, gerçekliğini aşamıyor, biçimini değiştiremiyor hatta düşleyemiyor çünkü kendisi gerçeğin sanal gerçekliği."*<sup>66</sup>

Eğer imgeler ortada tek başına dolanıyorsa, onun ardında gerçekten saklanan bir şey var demektir. (Bir gölgeyle karşılaşıldığında, o gölgenin kime, neye ait olduğunu merak etmek ve onun nesnesini kaygıyla aramak gibi. Çünkü nesnesiz bir gölgenin özgürce dolaşması her zaman ürkütür insanı. Farklı bir boyutun varoluş tarzını yansıtır ne de olsa.) İmgeyi doğuran asıl gerçek, gözden kaybolmak için kendini görünmez mi kıldı? İmgesini, kendinin ikizi olarak doğuran, kendini gözlemleyerek ve yorumlayarak öznelliğini hissettiren sanatçının "ben"i o halde nerede aranılacak. Narkissos'un göldeki yansımasında mı, aynanın önünde mi veya yüzünde mi yoksa kendi imgesini yansıttığı otoportresindeki yüzde mi? Öyleyse aramaya başlayalım!

### **2.2.1. Narsist Bakışla Kendilik**

Nedense kendi otoportresini, imgesini sanat nesnesi olarak ele alan kimseler narsist söylemlere maruz kalırlar; Narsisizme adını veren mitos düşünülürse, suda aksini gören ve bu yansımaya aşık olan Narkissos'un sudaki yansıması ile kurduğu bu ilişki, sanatçı ile yansımasının gerçekleşebileceği her sanatsal ortam için de başvurulan bir çıkış olagelmıştır.

---

<sup>66</sup> Jean Baudrillard, "Estetik Yanılsamalar ve Yanılsama-Bozumları", **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:77, İstanbul, s.98.

Narkissos'un öyküsü kısaca şöyle anlatılır: Narkissos, ırmak ilahı Kephissos ile arındırıcı suların bekçi perisi Liriopa'nin oğlu olarak doğar. Günlerden bir gün bir kahin Narkissos'un dünyada asla kendi yüzünü görmemesi gerektiğini, aksi halde öleceğini söyler onlara.

Yıllar sonra güzeller güzeli bir peri kızı olan Ekho, ormanda dolaşırken, avlanmakta olan yakışıklı Narkissos' la karşılaşır ve ilk görüşte aşık olur. Ancak Narkissos Ekho'nun aşkına karşılık vermez ve oradan uzaklaşır. Kara sevda içinde günden güne eriyerek, yalnız olarak bir yerde ölür. Bütün vücudundan arta kalan kemikler kayalara, sesi ise bu kayalarda "eko" denilen yankılara dönüşür.

Durumdan haberdar olan Olimpos dağında oturan tanrılar bu duruma çok kızarlar ve Narkissos'u cezalandırmaya karar verirler. Gene günlerden bir gün, av peşindeki Narkissos, susamış ve bitkin bir halde nehir kenarına gelir. Su içmek için eğildiğinde, suda yansıyan yüzünü ve bedenini görür. Daha önce görmediği bu güzellik karşısında, hayranlıkla seyre dalar ve kendine aşık olur. O ana kadar kimseyi sevmediği kadar sevmiştir kendi görüntüsünü. Yemeden, içmeden orada yalnızca kendi yansımasını seyrederek ömrünü tüketir. Öldükten sonra da vücudu nergis olarak bilinen çiçeklere dönüşür. (Narsisizm ve narkoz adları bu yüzden Narkissos'a dayandırılır.)

Öykünün kendisi ile birlikte, sanatsal söylemlere de yansıyan semboller şöyle açıklanır: Narkissos'un suda kendisini görmesi ve kendisine aşık olması, önceden dışarıda aradığı en büyük sırrın, hakimiyet esasının, bilgelik anahtarının kendi içinde olduğunu fark etmesini, içindeki "ben"i keşfetmesini simgeler. Git gide hissizleşip, kendini ölüme bırakması, başka insanların önem verdiği dünyasal isteklere, maddi şeylere önem vermeyişi ifade eder. Bedeninin bir çiçeğe dönüşmesiyle, kendi varlığının tek başına bir şeye aktarılacak duruma gelmesini simgeler. Kalıcı ve canlı bir çiçek, çevresine sunulur ve insanlık zincirine eklemleme isteğini gösterir.

Bu öyküye bakmanın başka bir versiyonu da, yansımayı bir ikiz figürü olarak tanımlamak olabilir: Narsis suyun yüzeyinde kendi yüzünü ve bir bakıma kendi yüzünde ikizinin yüzünü görür. Burada kendi aşkı diğerinin aşkıyla karışır; bir tür ben-diğeri ilişkisi vardır. Bu anlamda kendini sevme olarak narsisizm, kişiler arası ilişkilere gönderme yapar.

Psikiyatrist Cengiz Güleç, “Modernitenin birey tuzağı” adlı tartışmasında, herkesin doğduğu andan itibaren kendi varlığına yatırım yapması açısından, bir parça narsist duygu taşıdığını belirtir. Ancak, narsistik insanın kendini gerçekleştirme konusunda eksik kaldığını, kişilikte bir bölünme olabileceğini ve yalnızca kendini merkeze koyduğuna değinir: “*Narsistik kişilik bilir ki her şey kendisidir. Haz kaynağı bedeni olduğu için de libido dediğimiz yaşam güdüsünün hem kaynağı hem de bu güdüyü doyuran nesnesi bedenidir. Bu nedenle de bütün yatırımını bedenine yapar. Bu insanın dünyasında ötekiler araçsal bir varlıktır.*”<sup>67</sup>

Söyleşinin diğer konuğu Ahmet İnam’ ise, narsistik kişinin kendini öne çıkarma, beğendirme ve abartılı biçimde ortaya koyma eğilimlerinin sanatçılarda daha fazla baskın olduğuna değinir: “*...narsistik kişilik çok zeki ve fevkalade yetenekli de olabilir. Çoğu da öyledir zaten. Birçok yaratıcının, sanatçının ağır narsistik eğilimleri vardır.*”<sup>68</sup>

Sanatçılarda narsistik eğilim daha çok, kendi yansımasından yararlanarak kendini resmetmedir. Rönesans’tan bu yana birçok sanatçının otoportresi vardır. Dürer’ in çok sayıda ve özellikle Rembrandt’ in yaşamı boyunca yüz kadar otoportre yaptığı bilinir. Kendi yüzünün kızgınlık, acı, sevinç, korku, yakınma gibi karakterlerini yansıtır resimlerine, alışılmadık bu yüz ifadelerini yansıtan bu otoportreler, sanatçının kendini anlatma ve özdeşleşme gereksinimlerinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Otoportrelerini Rembrandt kadar sıklıkla resimlerinin merkezine oturtan bir diğer Avrupalı ressam Hodler’dir. Sanatsal kimliğini, karşı çıkışlarının yansımaları olarak ele alan Hodler, 19 yaşından 65 yaşına kadar yaşamını belgeler. Van Gogh, Ensor, Gauguin, Frida, Egon Schiele anlatımlarında, yer yer aşırı teşhirci, huzursuz, tehdit edici etkilerle abartılı biçimde ortaya çıkarırlar kendilerini.

Konu ve model kendisi olunca sanatçının, narkissos gibi kendi yalnızlığıyla kendini, sırf yansımaya da bağımlı olmadan dilediğince dönüştürür resminde. Bu yalnızlık kendini, Egon Schiele’ de olduğu gibi mahrem diyaloglara da sokabiliyor. Dışarıdan izlenmediğinden emin olarak, tanımlar, sunar ve gösterir kendini kendine. Varolan, yansıyan ve geri dönen “ben”in narsistik yansıması, sanatçının gerçek

<sup>67</sup> Ahmet İnam, Cengiz Güleç, “Modernitenin Birey Tuzağı”, **Birgün Gazetesi**, 25 Eylül 2005, s.11.

<sup>68</sup> **Y.a.g.e.**, s.11.

varoluşunu bulmaya çalıştığı diyaloglara dönüştürür bu süreci. Kendinde gördüğü “öteki”ni ortaya çıkararak yaptığı diyaloglardır bunlar. Kendi öznelliğini yaratabilmek adına belki de; bütün bunları eyleyen tek özne olarak.

Kendi yalnızlığıyla kalarak, kendi görüntüsünün narsist yansımalarını seyre dalmayı otoportre ile örneklendirmek yerinde olacaktır. Kendi yalnızlığını ortaya çıkarmak, Arnulf Rainer’in 1968 yılında gerçekleştirdiği “Face Farces” adlı otoportre çalışmalarında oldukça belirgindir (resim1). Rainer metro veya tren istasyonlarında bulunan fotoğraf kabinlerinde kendi fotoğraflarını çeker.<sup>69</sup> (Bu kabinlerin özelliği kimseye görünmeden kendi kendinizin fotoğrafını çekebiliyor olmanızdır.) Kendisini yalnızken görüntülemek ister. Yüz sinirlerinin ve kaslarının gerilimini gösteren bu fotoğraflar onun kendisiyle canlı diyalogunun görüntüleri gibidir.



Resim 1. Arnulf Rainer.” Face Farces”, 1968

Yalnızken, adeta bütün mahremiyetini döker kendine, nasıl olsa ne fotoğrafını çeken ne de izleyen biri vardır orada. Tıpkı Narsis’in kendi ve sudaki aksinden başka etrafta kimse olmaması gibi. Narsis’in bedeni nergis çiçeğine dönüşmüştü sonunda, diğer insanlara çiçek olarak bırakmıştı kendini, Rainer’ daysa otoportre fotoğraflara dönüşür ve yüzü sanatının dili olur, fotoğrafları da kendisi yerine, meydana çıkaracağı imgeleri.

Burada bir yanılla da vesikalık fotoğraf mantığıyla çekilen, donuk ve sabit pozlara eleştirel bir gönderme yapılır. Çünkü poz mantığında insan asla kendini doğal haliyle yansıtmaz. Rainer’ in bu otoportreleri, insanın kendine sakladığı özel hallerinin yansımalarını paylaşmayı içerir. Hem kendini analiz eder, hem de kendilerinin de bu yanlarını tanımları için insanlara bir ayna tutar.

<sup>69</sup> Deniz Derman, “Narsisizm ve Video Sanatı”, **Hürriyet Gösteri Dergisi**, Sayı:145, Aralık 1992, s.94.

Kısacası, otoportre ve beden çalışmalarında, kendine narsistik bu bakış, psikolojik tanımlamadan çok, kendi yansımasında kendiliği keşfetme isteği olarak ele alınır. Günümüzde, özellikle kadın sanatçıların çalışmalarında, beden kendine dönük arzu nesnesi olarak karşımıza çıkar. Kadınların narsistik beden sunumları, cinselliğin uç noktada teşhirciliğiyle sunulur. (Bu tür çalışma örnekleri üçüncü bölümde incelenecektir.)

Narsis mitosunun suda yansıyan aksi, bir metafor olarak ayna ile karşılanır. Aynada kendine bakma edimi, narsist çağrışımlar yapmasa da, bu yansımaların sanat eserlerine yansıtılması, yine de dikkatleri üzerine fazlaca çektiren bir unsurdur.

### **2.2.2. Ayna: Kendini Görmek**

Aynanın, gerçek imgeyi taklit ederek yansıtılma özelliği, hem insanın kendisini kendine gösteren tek araç olması bakımından, hem de bu özellikleriyle bir metafor olarak, felsefe, psikoloji gibi alanlarla birlikte güzel sanatları da oldukça etkilemiştir.

Herkesin yaşadığı bir deneyimdir aynaya bakmak ve kendini seyretmek. Aynanın karşısındayken aynayı mı aynada yansıyanı mı fark ederiz? Tuhaf olan şudur ki; Bakma sürecinde, bir madde olarak aynanın varlığı unutulur ve daha ilk anda yansımanın büyüüne kaptırır insan kendini. Tek başınayken tüm doğallığını sergiler aynanın önündeki, ancak kalabalık ortamlarda gözlenen şudur ki; aynaya bakarken, başka birinin kendisine bakmasından rahatsızlık duyar insan. Eğer bir ortamda bakış alanında ayna varsa, göz ucuyla da olsa bakmadan geçilmez ordan. Aynaya bakarken, başka birinin bakışını hisseden kişi, aniden keser bu bakışını ve hatta utanılır çoğu zaman her nedense. Kalabalık bir konferansta, soru sormak üzere ayağa kalkan birine, tüm salonun bakışını odaklaması gibi, ne soracağını merak etmekten çok, cesaretine gıpta edilir ya. Herkesin içinde ayan beyan aynaya bakana da, diğerleri öyle bakar. Belki otoportresini resmedenlere bunları herkesin bakışına sunduğundan bu nedenle de tuhaf biri olarak bakılıyordur. Herkes, kendi dışındakilerin yüzünü görür, ama kendi kendinin yüzünü görmek neden mahrem bir şeymiş gibi algılanır? Kendinin farkında olması mı rahatsız eder, kendinin farkında olmayanları? O halde aynanın gerçekten bir etkisi, büyüü olmalı.



*“Bir nesne olarak ayna: Görüntüsünün ‘bakmak’ karşısında ters dönen denklemi. Bir iç-alan burada. Nesneselliğine bağlı olarak da bir karşı-alan: Yansıma olgusunu betimleyen-hiç değilse taşıyan- ama yansıt / a / mayan.*

*Bir engel-metin olarak görülebilir ‘Ayna’, yazı ile görüntü arasındaki uzlaşmazlığı düşünürsek... Bakan ile bakılanın, resim ile gözün ‘bakış’larının ‘karşılaştıkları’ yerde duruyor engel. Ayna, bu anlamda, saptırıcı, karşı koyucu yanı ağır basan bir alan olmaktan çok, durdurtan, bakanın konakladığı, bakılanın ise çağırdığı (çağrısını, bakma’yı görme’ye yöneltme yolunda kullandığı) bir kesişme yeri olarak beliriyor. Bir iç-alan olarak anıldı yukarıda: Öncel olarak belirlenen bu yön, seçilen ana alana bağlılığıyla biçimleniyor. Bir resmin önünde duruyoruz, çünkü, birazdan içine de gireceğiz, kapılarını yoklayarak.”<sup>70</sup>*

İnsanın aynada kendi yansımasını bir bütün olarak görebilmesi, “ben” ve “öteki”nin ayırt edilmesinde de önemli rol oynar. Bu süreçleri analiz ederek, öznenin kendini oluşturmasında ayna deneyiminin üstlendiği rolü açıklayan Jacques Lacan (1901-1981) olmuştur. Öznelliğin gelişimi Lacan’a göre, dışsal bir şeyin öznenin alanına zorla girmesiyle başlar. Bu “kritik evre” yani “ayna evresi”dir ve daha bebekken altıncı ve sekizinci aylar arasında gelişir. Ayna evresinden önce bebek ayrı bir varlık olarak kendisiyle ilgili hiçbir duyguya sahip değildir. Çünkü kendiliği annesinin dışsal varlığı üzerinden hissedilir. Ancak bunlar, ayna evresinde değişmeye başlar: Bu konuda Mansfield’ in değerlendirmesi şöyledir:

*“Ayna evresinde çocuk bir nedenle, belki bir aynada, belki bir yetişkinin gözlerindeki yansımada, belki de oyun arkadaşlarıyla kendi arasında ansızın bir benzerlik fark etmesiyle, kendi dışından gelen kendisine ait bir imge görmeye başlar. Lacan’ın sözcükleriyle, ‘Ayna Evresi... uzamsal özdeşleşmenin etkisi altındaki özne için, parçalanmış beden imgesinden kendi bütünlüklü biçimine uzanan bir dizi fantezi imal eder’. Görsel alan, şimdiye dek, egemenliği altında olduğu parçalanma ve ayrışma yerine özneye bir bütünlük, birlik ve tamlık imgesi sağlayan öznelliğin gelişmesinde can alıcı bir rol oynar.”<sup>71</sup>*

Çocuğun burada aynadaki imgesiyle ilişkisi, onun dünyayla ve diğerleriyle ilişkisini de yönlendirir. Görünüş, insanın somut dünyadaki varlığının da karşılığıdır. Dolayısıyla, kimlik oluşturma sürecinde, kendi görüntüsü ile diğerlerinininki bu imge üzerinden tanımlanır. Çocuğun burada, kendi imgesini, nesnel bir varlığa dönüştürmesi söz konusudur.

*“Kendileşme süreci çocuğun kendine ilişkin görüntüyü sahiplenmesini vücuduyla ilgili deneyimi ile bu görüntüyü ilişkilendirmesini ifade eder. Çocuğun ‘ben’*

<sup>70</sup> Enis Batur, **a.g.e.**, s.25.

<sup>71</sup> Nick Mansfield, **a.g.e.**, s.59.

sözcüğünü konuşmasına, söylemine sokarak kullanması, işte bu ilişkilendirme anında başlar. Diğerlerinin kendine benzer olarak görülmesi, bunun tersi bir süreçle, çocuğun kendi dışındakilere kendi öz içselliğini atfetmesi aracılığıyla gerçekleşir. Dolayısıyla aynadaki görüntü ile ikizin yansıttığı görüntü birbirine karşıttır. Ayna aşamasında, kimlik kazanımı kendisiyle görüntü arasında bir karşıtlık kurmaya dayanırken, ikizi ile ilişki, ondan kopmaya dayanır.<sup>72</sup>

Birinci durumda, kişinin kendisinin egemen olduğu, kişiye bağımlı bir görüntü var. Görüntü kişinin varlığına, aynanın önünde olmasına bağlı. İkinci durumda, aynada bağımsız bir kopya görüntü var. İkiz benzerliğinde. Öznellik açısından, farksızlaşma, bir tür kimlik kaybı taşır, içerilme, yok edilme, öz bütünselliği tehdit edici durum. Biricik değil artık, aynından bir tane daha vardır. Bu karmaşık durum, kendi görüntüsünü gerçekleştiren sanatçılar için de söz konusudur. Tek gerçek imgeden, kopya, tıpatıp imgeler yaratmak. Kendi varlığını garantilemek mi bu, yoksa kimliğini parçalamak mı?

*“Martens’ in (1982) deyişiyle, burada diğeri paradoksu vardır: Diğeri her şeyden önce asgari bir benzerlik gerektirir; çünkü bu, farklılaşırken kendini tanımak, onda kendini bulmak için zorunludur. Bu, bizim negatif garantimiz işlevindedir ve bizim kendimizi muhafaza edebilmemiz için onun ‘kendi yerinde’ durması gerekir. Kimlik, pozitif yanın ‘olaydan sonra ve geriden’ ortaya çıktığı bir takım ayırt edici karşıtlıklar sayesinde kendini ayakta tutar. Yani diğeri bizim koruyucu duvarlarımızdır. Eğer o, farklılıkları birbirine karıştırarak yok olursa, tüm koordinatlarımız parçalanır.”<sup>73</sup>*

Sanatçı kendi benliğini korumak için, kendi bedenine ilişkin yalancı dublör bir imge yaratır. Sonra bu yabancılaştırıcı, yalancı kimliğin koruyuculuğuna sığınır. Böylece, parçalanmış iç dünya ile dış dünya arasında bir köprü oluşturulur. Kendi benliğini, bu aracı imge ile sınamaya başlar. (Çünkü, başka bir imgeyle özdeşleşmek kendine yabancılaşmaktır.) Amaç, dünyayla bütünleşebilmek kaygısıdır. Belki öz-kimliğini oluşturmak, kendini kıyaslamak. Günlük yaşamın da kaygısıdır bu; herkes, bir yandan kendi benliğini korumak ve onunla tutarlı davranmak isterken, diğer yandan onu, diğerlerinden gelebilecek olumsuz tepkilere karşı da korumak ister. Hem onaylanmak istemek hem de kendilikten feragat etmemek...

Bu nedenle, sanatçının kendi oluşturduğu görsel imgeye sığınmasıyla, günlük yaşamda dış görüntüsünü ve benliğini olduğundan farklı sunmak birbirinden çok farklı değildir. Hiç olmazsa sanatçı, imgesini olmak istediği biçimde oluşturur. Ancak birçok insan, birilerinin belirlediği ölçütlere göre maskeler takar ve davranırlar.

<sup>72</sup> Nuri Bilgin, “Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu”, Ege Yayıncılık, İzmir, 1994, s.220.

<sup>73</sup> Y.a.g.e., s.221.

Dolayısıyla asıl yabancılaşma günlük yaşamda insanın kendini açmamasıyla bariz olarak yaşanır.

Sanatçının gerçek imgesinden sanatsal imgesini (otoportre) yaratması, tıpkı, insanla görüntüsü arasındaki karmaşık varoluş sorunu gibidir, yani olunan, olmak istenilen kişiyle, ortalıkta olan kişi, görüntü arasındaki özdeşleşebilme sorunsalıdır. Burada sanatçının çıkış yolu, görüntüsüyle kendini birleştirebilme, sahiplendiği bir görüntüye sahip olmaktır. Her bir eylem, etraftaki kişilerde bir imge oluşturmakta (sanatsal veya sosyal) ve bu imge, diğerlerince olduğu gibi alınmaktadır; her türlü varoluşun anlamı, yansıtılan imgeden vücut bulabilmek, örtüşebilmektir. Bir imgeden yoksun olmak, eylemlerin denetlenememesi ya da sosyal açıdan söylenirse, eylemlerimizin bizden kopup bağımsız bir varlık kazanması olur. Bu da insanın kendi kendine yabancılaşması ve özneliliğin yitirilmesidir.

Özetlenirse, bir sanatçının resmetmek üzere konu olarak kendini ele alması, kendini bir ayna olarak alıp, kendini yeniden yansıtmasıdır. Nasıl kendini tanımak için aynaya bakmak gerekirse, sanatçı da kendini bilmek için, inceleme altına alıp uğraşır kendisiyle. Bu yüzden otoportre yapmak, kendiyle derdi olanların, yaşamı bir proje olarak algılayanların işidir. Kendinden yola çıkıp, ne pahasına olursa olsun, kendini gerçekleştirebilme inadıdır. Kendi söylemini kendi görüntüsü olarak resmetmek ve onun tüm sorumluluğunu üstlenmektir. Kendini kendi istediği gibi yapmak, başkasının istediğini değil. Düşünceyle edim örtüşür böylece; sanatçıyla yarattığı imge özdeşleşir. Otoportreyi yapan, eyleyen, özneye dönüşür, otoportredeki kendi imgesi de öznenin (sanatçının) sesi olur. Dahası sanatçı, varlığını ve kimliğini kesin olarak belirginleştirir ve kendini “ben” olarak ortaya koyar.

Bu nedenle denilebilir ki; otoportre resmi yapmak, kişisel bir varoluş sorunudur ve yaşadığı kültürün, toplum belleğinin niteliğini de yansıtır. Örneğin doğu kültüründe (Japonya) portreye ve otoportreye pek rastlanmaz, yapılanlar yakın tarihidir. Uzakdoğu insanı kozmozun bir parçasıdır; doğa tek tek bireylerden daha önemlidir. Öz-kimliği öne çıkarmak yerine, herkesi aynı kimlikle yansıtan maske kullanırlar. Çünkü onlara göre herkes bir ve aynıdır, dolayısıyla aynılık da kimliksizliktir. Çıplak yüzle görünmek, tüm mahremiyetin ortaya konması anlamındadır.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Nicole Avril, “Yüzün Romanı”, Çev: Sema Rifat, Doğan Yayınları, İstanbul, 2005, s.91.

Roland Barthes, “Göstergeler İmparatorluğu” kitabında, Uzakdoğu Hua-Yen öğretisinin önerdiği bir imgeden söz eder; Tüm insanların ortak bedeni bir mücevher örgüsü gibidir, bu örgüde her mücevher ötekini yansıtır, böylece kavranılacak merkez, ilk ışığa odağı olmadan, sonsuza dek yansır; *“kusursuz insanın tini; ayna gibidir, hiçbir şeyi tutmaz, ama hiçbir şeyi de geri çevirmez, alır, ama saklamaz.”*<sup>75</sup> Kültürel bakış açısındaki bu farklılık, Barthes’a göre, aynanın işlevini de etkiler; *“Batı’da ayna, temelinde özsevercil bir nesnedir: İnsan aynayı ancak kendine bakmak için düşünür, ama öyle görünüyor ki Doğu’da ayna boştur, simgelerin boşluğunun simgesidir. Ayna ancak başka aynaları yakalar ve bu sonsuz yansıma boşluğunun ta kendisidir; boşlukta bilindiği gibi biçimdir.”*<sup>76</sup>

Doğu’lu bu bakış açısına göre, insan bir sözcük gibidir; kendini yalnızca kendisiyle tanımlayamaz. (Portre ise insanın kendini, kendi için, yalnızca kendisiyle tanımlamasıdır.) Her bir insan diğer insanlarla tanımlandığından, herkes için diğer bütün insanlar önemlidir. Herkes önemli olduğundan, ben de önemli olmalıyım anlayışı gibi. Demek ki, bir kültürün aynayla ilişkisi, ben-merkezci bir varoluşla, koşut olabilir.



Resim 2. Joan Semmel, “Aynasız Ben”, 1974

<sup>75</sup> Roland Barthes, “Göstergeler İmparatorluğu”, Çev: Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s.83.

<sup>76</sup> Y.a.g.e., s.84.

Eğer resim yaparken aynaya bakmak, aynaya bağımlı olmak dolaysızlığa engel ise Joan Semmel' in "Aynasız Ben" adlı çalışmasında bu engeli kaldırdığı söylenebilir (resim 2). Aynanın, benzerini resmetmedeki işlevini inkar eder ve geleneksel otoportrelere meydan okur Semmel. Aynaya itiraz etmek, benzerlik ve yansıtmayı/

sunmayı farklı biçimde gerçekleştirmeyi gerektirir ve Semmel de bunu yapar; Yüzünün görünmediği bir otoportre. Bu çalışma, erkeklerin egemen olduğu sanat ortamı ile otoportresini yapmaya girişen bir kadın sanatçı arasında bir çatışmadır. Semmel'e göre, kadınlar sanat tarihinde asırlar boyunca, bir model olarak erkek bakışın, büyü ve enfes aynaları olmuşlardır. Bu nedenle, kadınları güçsüzleştiren ve edilgen olarak onları sınırdan bir yere koyan ayna mantığını sorgular. Çünkü bu mantık, kadınlara nesne olarak bakmak, ancak onları dikkate almamak anlamındadır. Ve bu resimler çoğunlukla erkek arzusu, yaratıcılığı ve kültürü için evrensel metaforlardır.

Semmel'in çalışmasındaki çıplığın, ismi belirsiz bir model değil de sanatçının kendisi olduğu ve bunun sanat nesnesi olarak kendisi tarafından üretildiği özellikle vurgulanır. Dolayısıyla ekonomik, estetik, pozu yönlendirme ve toplumsal denetimini atölyesinde kendi iktidarında tutar. Hem özne hem de nesne olarak kendini yeniden yapılandırır ve geleneksel çıplak kadın bedeninin acizliği konusuna el atar. Böylece kendini beğenme mitosundaki benlik ikonografisini de yıkar.<sup>77</sup>

Bu çalışmasıyla Semmel, bakan ve bakılan arasındaki ilişkiyi de değiştirir hatta bozar. Öncelikle; O kendisine bakan durumundadır, onu izleyenler, O'nun kendisine bakmakta olduğunu göreceklerdir. Ayna kullanılmamıştır, ancak fotoğraf makinesi bir ayna olarak Semmel' i izleyenlere yansıtır. Böylece "Aynasız ben", gizli bir aynayla yansıtılmış olur, yalnızca adı "ayna" değildir o kadar.

---

<sup>77</sup> Marsha Meskimmon, "The Art of Reflection-Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century", by Scarlet Press, England, 1996, (Özel çeviridir, Çev: Barış Ertürk), s.2.

### 2.2.3. Yüz: Görünmek

Bir sanatçı, bir aynadan veya imgeleminden yararlanarak kendi görüntüsünü, özellikle de yüzü vurgulayan otoportre yapar. Peki, ama neden daha çok yüz öne çıkarılır? Etraftaki kişiler, daha çok yüz\* olarak kalır belleklerde; dahası ötekilerin yüzleri zorla girer bakış alanına ve kendini kabul ettirir. Tüm bedenden bağımsız, tek başına varlık gösterir gibidir. Belki, insanın kendini yüzle ele vermesinden, dünyayı yüzde olanlarla algılamasından (gözle, kulakla, burunla, beyinle vs.) olsa gerek. Bir olay anında refleks hep yüzü ve kafayı korumaya yöneliktir ilk olarak. Belki de, yüzün biricikliği, diğerlerinden farklılığı ayırt eden özelliğidir korumaya çalışılan ve bu yüzden olsa gerek, ölüme otoportrelerle direnir sanatçının yüzleri; *“kendimden başkasında, ‘öteki’nde gördüğüm, kendimden başkasının da, ‘öteki’sinin de bende gördüğü”yle.*<sup>78</sup>

Kendi yüzünü görme ve kendi yüzüyle görünme, kendini ve başkalarını tanımaya yönelik ilk göstergeler değil midir ki, herhangi bir yüze bakılırken dahi, kişi kendi yüzüne ilişkin ipuçlarını yakalar.

Enis Batur “Yüz yüze” adlı inceleme yazısında, insanın/sanatçının kendi yüzüyle/suratiyle olan, bitmez tükenmez hesaplaşmasını vurgular ve şöyle tanımlar Yüz’ü; *“Yeryüzündeki bütün suretlerin kendi suratımızda toplandığına bel bağlamaktan başka bir çıkar yolumuz olmasa gerek: işaretlerin ve anlamların örtüştüğü, ayrıştığı, denkleştiği ya da birbiriyle yüzleştikleri ‘yer’ “.*<sup>79</sup>

O “yer” ki, gizemini, sırrını görüntüsünün arkasında tutar. Birçok duyunun, gururun, utancın, aşkınlığın sahnelendiği yüz, kendiliği tüm açıklığıyla bu sahnede yansıtır (mı) yoksa gerçeklik gösteriden sonraki veya perdenin arkasındaki midir? Yani sanatçı otoportresinde yarattığı kendi imgesinde bütün hissedişlerini apaçık

---

\* **YÜZ:** İbranice'deki karşılığı çoğul anlamda kullanılan “panim”dir ve “bir şeye doğru dönmek” anlamındadır. Fransızca “Visage” (görmek) anlamındadır.

Asıl önemlisi proposan sözcüğü ilk olarak Yunanca'da “yüz”, “çehre” olarak başkasının bakışına sunulan şey anlamındadır. Daha sonra bu sözcük “maske” anlamında kullanılır; özellikle tiyatrodaki kişilik tanımlamada, oynanan rol ve bu rolü oynayan oyuncuyu karşılar. Bu sözcük daha sonra da “maskenin ardından konuşan kişi” anlamı edinir. Kavram, bu anlamsal evriminde “bizim gözlerimizle gördüğümüz hiçbir zaman kişi değil, ama her zaman, herkesin az ya da çok bilinçli olarak oluşturduğu bir maske, çoğu kez gizemli kalan bir “yüz”dür” ifadesini karşılayacaktır.

(Camille Paglia, Cinsel Kimlikler, Çev: Didem Atay, Anahid Hazaryan, Epos Yayınları, Ankara, 2004, s.9.)

<sup>78</sup> Nicole Avril, **a.g.e.**, s.11.

<sup>79</sup> Enis Batur, **“Başkalaşımalar I-X”**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s.289.

ortaya çıkarır mı? Evet, yüz kimliğin, farklılığın dışı açılma vitrini olarak vardır, ancak o vitrin, bütün dükkanda olanların ne kadarını yansıtır.

Levinas, "Göstermek (görelî dışsallık), tüketilmesi, harcanması amacıyla verilen geçici dışsallıktır. Dahası yüz (kendinden başka bir anlam) ifade etmez. Kendinden, ruhtan, öznellikten vs. başka bir şeyi vücuda getirmez, sarınmaz, işaret etmez, dolaysız yüzdür."<sup>80</sup> der; Yüz bu nedenle salt kendini sunan bir gösterge değil, kendini, yüzün arkasında konumlandırılan kişinin kendisidir;

O halde, otoportrede görmek istenilen yüzün bitimi olmamalıdır. Yani görülen ifade, yukarıda sözü edilen vitrin/sahne gösterilenin de ardında aranmalıdır. Otoportrenin biçimi, yorumu, benzerliği veya benzemezliği sanatçının kendi yorumu/söz söyleme biçimidir. Yoğunlaşılması gereken, bu sözle ne söylendiği olmalıdır. Bir yüzle (müthiş bir sahne ve oyuncu olarak mimikler) sınırsız oyun sahnelenebilir. Sanatçının biçimde aradığı, varolan yüzünü başka bir yüzde değiştirmek olabilir: Olmasını istediği, gerçekten hissettiği gerçek yüzü ne kadar çeşitli yüzler de betimlense, her bir yüz yine de ardındakini, "ben"i arayacaktır kuşkusuz.

*"Hyeroglifteki figür bize derki: Görüyor musun beni? Ha, bak şimdi bu ben diye gördüğün şey benim gerçek varlığım değil ki. Benim gerçeğim, benim anlamım ardımda, arkamda gizli. Ona ulaşmak istiyorsan bana güvenmemelisin, beni gerçek saymamalısın, tersine, yorumlamalısın beni, bunu yapabilmek için de bu hyeroglifin gerçek anlamı olarak, figürlerinin görünümünden çok ayrı bir şey aramalısın."*<sup>81</sup>

Rölyefin yanına yazılan hyeroglif anlatılmak istenenleri adeta özetler gibidir. Otoportre de sürekli yapılagelmekte olan bir "yüz" imgesi/yüz çıkışlı bir imge olabilir. Herbir yüz, yüzlerce şekle bürünüp, yüzlerce şey söyleyebilir. Ama ardında her zaman çok yüzü olan tek bir özne olacaktır. Bir sanatçı niçin, kendine yedek yüzler (maskeler gibi) edinmek ister, kendi sahici yüzünü eskitmemek için mi acaba? Bu bağlamda Rilke'ye kulak vermek yerinde olacaktır:

*"Ne çok insan yüzü varmış da hiç farkına varmamışım. Bir sürü insan var fakat yüz daha fazla, çünkü her insanın yüzü birkaç tane. Aynı yüzü yıllar yılı taşıyanlar: tabii eskir bu yüz, kirlenir, kıvrımlarından aşınır, yolculukta giyilen eldivenler gibi bollaşır. Tutumlu, basit kimselerdir bu gibiler; yüzlerini değiştirmez,*

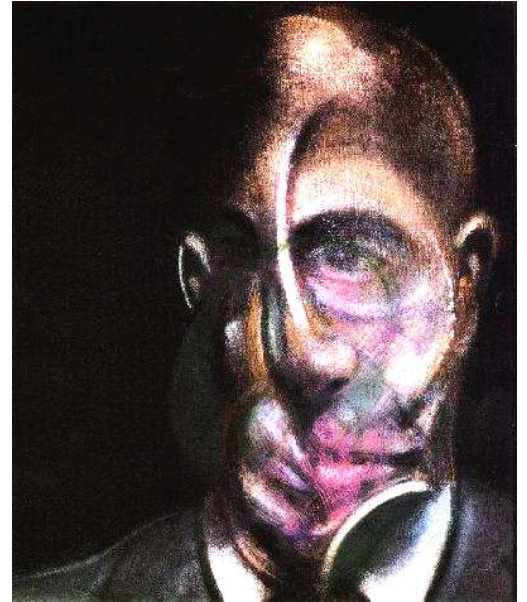
<sup>80</sup> Jacques Derrida, "Şiddet ve Metafizik", **Coqito "Derrida" Özel Sayısı**, Sayı:47-48, İstanbul, 2006, s.87.

<sup>81</sup> Ortega Y Gasset, "**Tarihsel Bunalım ve İnsan**", Çev: Neyire Gül Işık, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s.45.

temizlemeye bile vermezler. Nesi varmış derler ve kim onlara bunun aksini kanıtlayabilir?... yüzlerini korkunç bir çabuklukla takar takar, eskitirler. Yüzler önce hiç bitmez gibi gelir onlara; fakat kırklarına yeni basmışlardır ki: sonuncu yüzdür kullandıkları. Ama tabii, bir gün gelir başlar trajedi: Yüzlerini sakınmaya, idareli kullanmaya alışmamışlardır; sonuncu suratlarını bir haftada eskitip delik deşik ederler, birçok yerleri kağıt gibi inceler, giderek astar gözükür; yüz olmaktan çıkar yüz ve bununla dolaşırlar.<sup>82</sup>

Rilke'nin bu yazısına ilk anlamıyla değil de, -hiyeroglifin söylediği gibi- ardındaki anlamıyla yorumlamak gerekir kuşkusuz. Yüzün ardındaki "ben"e nasihattir bu. Benzer bir söyleme, Shakespeare'in sonelerinden birinde de rastlanır: "Aynaya bak da şunu gördüğün yüze söyle: sıra gelmiştir artık taze bir yüz yapmana." İnsan/sanatçı kendisinin nasıl bir yüz/imge ile görülmek istediğini belirleyebilir. İşte o imgeyi, o yüzü taşıyanın "ardındaki" oluşturur, bir kez değil, sürekli ileriye doğru geliştirip, evrilterek. Aksi halde o "yüz", o insanı taşıyamaz hale gelir.

Bu durum, 20. yüzyıl sanatçılarından, Francis Bacon'un (1909-1971) otoportrelerinde bariz olarak görülür (resim 3). Aynasındaki çarpınmalarla, eğri büğrü ağızla, görülmeyen, kendini göstermeyen bakışlarla, evrensel bir acıdır bu, etkileyip coşturmaktan uzak. Gerçek görüntüsünü bozar, parçalar adeta insansızlaştırır imgesini.



Resim 3. **Francis Bacon**, "Otoportre", 1971

<sup>82</sup> Enis Batur, **a.g.e.**, s.313.



Bacon'un "yüz" resimleri için, otoportre evriminin tuval resmi bağlamında ulaşabileceği son aşamadır denilebilir. Yüzünün görüntüsünü (dış görüntüsünü) cesurca parçalayarak, ardındaki çoğulluğu, çelişkileri, tutkuları, geçmiş ve gelecek anları, acıları, sevinçleri kısaca kendi "ben"ini; yakalamaya çalışır gibidir.

Kübist eğilimden farklıdır Bacon'ın tavrı. Başının kavramsal hacmiyle ilgilenmez yalnızca, kendi yüzünde tüm yaşamın –belki de bütün akıl almaz karmaşasıyla çağımızın- çok yönlü gerçekliğini bütünlemeye çabalar. Otoportrelerinde yüzün bire bir kopya edilmesinden çok, tam tersine görüntüyü parçalayıp, alt katmana kadar, ete kadar araştırmak, görmek ister. Yüzünü bozar, açar dahası içini dışına bile çevirir.

İnsan kendi suratına/suretime yeniden sahip olmakta bu denli çabalarken, Bacon'ın, olan yüzünü bu denli hırpalaması düşündürücüdür. Sanki kendini, kendinden ve dış dünyadan alı koyuyormuş gibi, varlığının ardına sığınır gibi verir.

*"Francis Bacon 'bizler etteniz' der. Ama yine de tüm yapıtını yüz çevresinde düzenler. Yüz sayesinde ressam olmuştur. İki yüz ve bir hayranlıktır onu resme yönelten. Birinci yüz: Ayzenshtayn'ın filmi 'Potemkin Zırhlısı'ndaki çocuk arabalı süt annenin yüzü. Yanağından oluk oluk kanlar akan bir kadının omuz çekimidir bu. Bir mermi sağ gözünü patlatmıştır. Ulurcasına haykırmaktadır. Yıl 1905'tir, yer Odesa'dır, çirkinleşmiş bir yüzyılın ilk belirtileridir bunlar. İkinci yüz: Francis Bacon yirmi yaşında var ya da yoktur, Fransa'ya bir yolculuk yapar. Chantilly'de Poussin'in bir tablosu (Masumların katliamı) karşısında büyülenir. Yine acılı bir yüz söz konusudur ve bir çağdan öbürüne yine o sessiz haykırış. Son olarak Bacon Paris'te bir Picasso sergisi görünce sınırsız hayranlığa kapılır. Kendisinden yaşça büyük olan Picasso'nun yapıtları birkaç yıl sonra onun kendi yeteneğinin doğmasını sağlayacaktır"<sup>83</sup>*

Bacon'un otoportreleri, aşırı korkuları ve hayranlıklarına verdiği yanıt gibidir. Bu tavrını, yüzünü kendince yeniden işleyişiyle gösterir. Kavgasını yapan özne, yüzünün arkasından haykırır sessizce. Bağrıışmaları da tuvalin yüzeyine, korkularını yansıtarak verir. Bu nedenle denilebilir ki, otoportre yapmak kendini gerçekleştirmenin, varlığını tekrar sorgulamanın ve korkularda kendiliğe yaslanmanın resmidir.

Frida Kahlo'da bu durum daha da fazla yansımalarını gösterir. Geçirdiği hazin kazadan sonra, kendini otoportre yapmaya verir. Karyolasının tavanındaki aynadan resmeder kendini. Kahlo' nunki Narsis mitosundaki gibi aynadaki görüntüsüne

<sup>83</sup> Nicole Avril, a.g.e., s.184.

dalmak değil, kendi bedenindeki gerçekliği görmek içindir şüphesiz. (Hep düşünmüşümdür; Frida'nın yüzü de o kazada yaralanmış ve şekli değişmiş olsaydı, acaba yine otoportrelerini bu denli tutkuyla yapar mıydı?). Frida' nın tavrı, başkaldırışı belki de kendi ölümüneydi. Bedeninden kalanları, yine kendini var etmeye harcar: Kimliğini yitirme korkusuna karşı savaşarak, otoportrelerinde yeni yeni yüzler yaratarak. Ve o portrelerinde Frida dünyaya bakar; yenilmediğini kanıtlamak istercesine.

Otoportre, onu yapanın yüzünden alır görüntüsünü, bakış da bu yüzden, yansıtmanın yüzünden çalınmıştır yüzde "yüz".

#### 2.2.4. Otoportrede Bakış Diyalektiği

Görebildiğimiz herkesin bizi görme olasılığı vardır. Dışarı insan için her an görülebileceği ve kendisinin de herkesi görebileceği bir podyum gibidir. Çünkü insan dışarı çıkarken birilerinin ona bakma ihtimaline karşı kendine özen gösterir; Bu durumdaki görülebilirlik, bir tür kimlik onaylanmasına dönüşür ve kendini göstermenin altında varoluşunu, diğerlerine onaylatma kaygısı yatar. Korku, burada ötekiler tarafından bakılmamaktır. Kendini ifade eden biri için, bakılmak, onu ürküteceğine bazen güven de verebilir.

Günümüzde bunun uzantısı daha çok bilgisayar ekranı karşısında gerçekleştirilir. Burada kişi kendini görünmek üzere konumlandırır. Ekranın diğer ucunda birinin olduğunu ve ona bakarken de, diğeri tarafından görüleceğini bilir. Bu karşılıklı bakış diyalektiği iki taraf için de, kimliğin ve varlığın teyid edilmesi anlamındadır. (Ne yazık ki, varlığını ortaya koymanın tek biçimi bu yolla gerçekleştirilir oldu.)

Bu, karşılıklı bakışmada "yüz" yalnızca, bir şeyin yüzeyi olarak değil, çehresi, dili olan gören ve daha ziyade bakış alışverişinde bulunandır. "*Yüz ancak yüz-yüze içinde yüzdür. Bir başkasının gözlerini görmem yalnızca, onun da bana baktığını görürüm... Yüz burada eşzamanlı kendisini ifade eder ve söz olarak verir. Salt bakış değil, bakışın ve sözün orijinal birliğidir bu. Öyleyse görünmezi duyandır o aynı zamanda.*"<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Jacques Derrida, **a.g.e.**, s.87.

Yüzle ve daha çok yüzün ifadesiyle gönderilen imge için, kendilik duygusunun da yansıtılmasıdır denilebilir o halde. Özne, yüz ifadesiyle, mimik ve bakış karakteriyle etkileşimini yönlendirebilir. Bu bağlamda Roland Barthes, göstergelerin sözü aşan büyüleyici bir zenginlik, devingenlik ve incelik içerdiğini vurgulayarak; özellikle bedeninin etkileşim kurmada kendini ele verdiğine değinir:

*“... İletişim kuran (kişinin ‘haklar’ını kendisiyle özdeşleştirdiğimiz) ses değildir (neyi ileticeğiz?-ister istemez güzel ruhumuzu mu? İçtenliğimizi mi? Saygınlığımızı mı?, tüm beden/gözler, gülümseme, saç tutamı, giysi), sizinle bir tür cıvıldaşmaya girer, izgelerin kusursuz egemenliği de cıvıldaşmanın her türlü geriye dönük, çocuksu özelliğini alıp götürür. Bir randevu saptamak (devinilerle, resimlerle, özel adlarla) hiç kuşkusuz bir saat alır, ama bu bir saat süresince, konuşulmuş olsa bir anda yok olacak bir bildiri için (aynı zamanda hem temel, hem önemsiz) ötekinin tüm bedeni tanınmış, tadılmış, gene ötekinin bedeni (gerçek bir sona varmadan) kendi anlatışını, kendi metnini gözler önüne sermiştir.”<sup>85</sup>*

Benzer durumlar, bulunulan ortama yabancı biri geldiğinde de yaşanır; hemen kategorilendirmeyle tanımaya çalışılır: kadın veya erkek mi olduğu, kaç yaşlarında olduğu, kaş, gözü, saç, yüzündeki ifadenin anlamı, bize bakıp bakmadığı vs. Genel bakıştan sonra dikkatin yüze çevrilmesi, yüz üzerinden kişiye yoğunlaşılması tarzı -parçayı bütününe yerine koyma- onu ayrıntılarıyla belirtme, yargılama günümüzün görme tarzını oluşturur.

Sartre, “bakış” fenomenini başkalarıyla ilişkiye girme sorununda özgürlük boyutuyla ele alır.

*“Başkası, ‘bakış’, ile benim dünyamı alt üst eder, benim özgürlüğümü elimden alır, ‘ben’ artık bir özne değil, bir nesneyimdir. Bu durumdan çıkmak için kendi bakışlarımla başkasının dünyasını yıkmaya ve onun öznelliğini elinden alıp, nesne kalmaya çalışırım. Bu karşılıklı bakışma ve nesneleştirme süreci sonsuza kadar sürmektedir. Sartre, bakış fenomenisiyle modern bir köle-efendi diyalektiği kurmuştur. Başkasıyla ilişki bir savaş alanına dönüşmüştür.”<sup>86</sup>*

Bu bir yanıla hem kendi varlığını gerçekleştirme çabası, hem de varlığını onaylayacak olan diğerlerinin bakışına kendini açma cesaretidir. Yani “ötekiler”in varlığı “ben”in kimliğini tamamlar. Bu “ötekiler”in bakışlarının sorumluluğunu üstlenebilmektedir. Buradan çıkışla, otoportre yapan sanatçılara gelirse; kendini/imgesini izleyenlerin bakışına sunmak da benzer varoluşa karşılık gelir. Artık

<sup>85</sup> Roland Barthes, **a.g.e.**, s.19.

<sup>86</sup> Cemal Atay Genç, “Başkası El’ dir”, **Felsefe Yazın Dergisi**, Sayı:3, Ankara, 2004, s.22.

burada bakmak değil, bakılıyor olmak söz konusudur. Ve bakanların/izleyenlerin sorumluluğunu da almaktır böylece. (Daha çok yakın tarihlerde gerçekleştirilen beden performanslarının mantığı da buna dayanır denilebilir. Sanatçı aracısız, izleyenle bir bakılan–bakan diyalektiği gerçekleştirir. Böylece hem kendisi hem de izleyicinin kimlik sorunsalı karşılıklı sorgulanır ‘ben’ ve ‘öteki’ bağlamında.) İmgenin bakışa sunulduğu ve görünmek üzere ortaya çıkarıldığı andır bu.

*“Varolan artık imgeleyen ve üreten insan tarafından çatıldığı sürece varolmaktadır. (Burada) im / gele / meden kastedilen: Kendi önüne bir şey getirmek ve geleni güvenle yerlelendirmektir. Onun için sanatsal imge geleneği, iki uçlu bir açılımı takip eder; İnsanı özne olarak merkeze alırken diğer yandan imleneni nesne olarak niteler ve bakışın nesne-olma-hali, insanın öznelliğini elinden alarak onu nesneye indirgenmiş bir bakışa teslim eder. Her şeye rağmen temsil edilmesi olanaksız olan şeyin gölgesi, bilinmesi bugün bizlerden esirgenen bir ötekine işaret etmektedir.”<sup>87</sup>*

Burada artık, sanatçının doğrudan ne söylediği değil de, kendini nesne olarak sunduğu otoportrenin ne söylediği üzerine eğilmek zamanıdır. Özellikle sanatçısına çok benzeyen otoportrelerle karşılaşıldığında, gerçek bir insanla yüz yüze bulunma duygusuna kapılır. O anda aynaya bakarken bir madde olarak aynayı fark etmeden yansımaya yönelmek gibi, bize bakan biri varken de tuvale dikkat edilmeden o yüze yönelir.

Tuvaldeki sanatçı ne anlatır ve nasıl anlatır ki, onunla yüz yüze olma hali, göz göze gelmeye mihlayıverir bakanı/izleyeni veya oradan geçmekte olan herhangi bir gözü (resim 4). Bakan bir gözün arkadan da olsa varlığının hissedilmesi gibi, o bakışı aramak gibi, bakana bakışla karşılık vermeden rahatlayamamak gibi belki de. Bakan bir göz, görülenin bulunduğu yeri saptar ya, göz hapsi gibi, göz altında olmak gibi, bakana kilitleniverir insan. Hele bir de, bir resmi seyretmek üzere tuvalin önüne kendi isteğiyle giden birinin, etkin durumdan, böyle bir edilgenliğe dönüşüvermesi, özgürlüğü bakana teslim etmektir. Tuvaldeki bakan imge, sabit ve kararlı bakışlarla, onu izleyenin egemenliğini ele geçirir.

---

<sup>87</sup> Zeynep Sayın, “İmgenin Pornografisi”, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s.51.



Resim 4. **Antonello De Messina**, "Condottiera", 1475

*"Resimde önden portre, bakışı yücelik ifade eden bir "ben"dir. Biz bu bakış yoluyla seyreden ve seyredilen ilişkisi içine gireriz. Bu "ben" yalnızca resimdeki kişinin "ben"i değildir, onu yaratan ressam için de geçerlidir. Hafif yana dönse de gözler bize perçinlenmiş gibidir. Ötekiyle karşılaşma durumudur bu. Üzerimize çevrilen bu dik bakış tıpkı bir suçlama gibidir ve birden bu bakış altında kendimizi, hiçleşmiş, reddedilmiş ve nesneye dönüşmüş hissederiz."<sup>88</sup>*

Burada bir soru gelir akla: sanatçının kendi imgesindeki yüz/özellekle göz kime bakmak için örgütlenmiştir? Kendine olan bakışını mı sunar sanatçı yoksa resme ötekilerin bakacağını bildiği yerden, karşılıklılığa/bakış diyalektiğine göre mi kurgular? ya da sanatçı gerçek yaşamının kaygılarını mı dile getirir? Bu soruların yanıtlarını, bir otoportre resmin yapılma sürecinde aramak yerinde olacaktır:

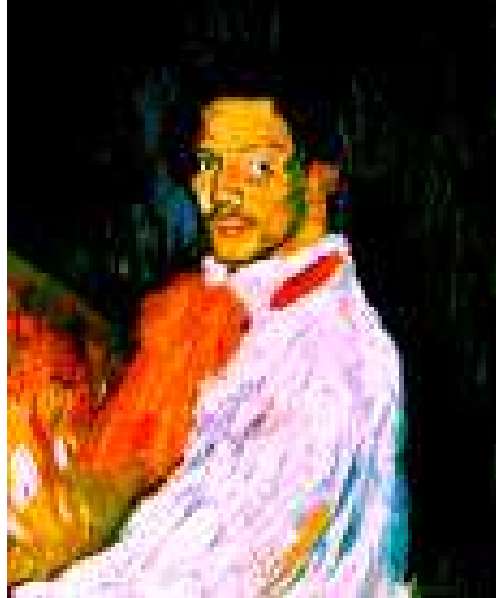
Yıl 1901. Paris'e ikinci defa gelir Picasso. Yirmi yaşındadır ve Paris'te bir sergi açarak, sanat ortamında varlığını duyurmaktır amacı. Uğraşları sonrasında sergi için bir galeri ayarlanır. Olayı kutlamak için, tuval üzerine yağlıboya bir otoportresini yapar: "Ben, Picasso" (Yo, Picasso) (resim 5). Daha önce de otoportre

<sup>88</sup> Neşe Erdok, "Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi", Devlet Güzel Sanatlar Akademisi No:70, İstanbul, 1977, s.103.

desenleri yapmıştır ancak bu resim diğerlerine benzemezliğiyle ayrılır. Çünkü o, açacağı serginin, başarılı olup olamayacağını kaygısını barındırır adeta.

*“Yerinde duramayan ‘Yo, Picasso’ birden zavallı, iri kemikli, sıkıntılı, solgun benizli görünür. Arkadaşı Casagemas yeni intihar etmiştir. Kısa süre sonra mavi dönemi başlayacak ve onun mutsuzluklar alayı gelecektir. Açılışı kuşkuların yiyip bitirdiği kendi yüzüyle yapar. Üzgün yüzlü bu değişken adam yarı yoldan geri dönmek üzere değil midir? Düş kırıklığına uğramışken yalnızlık ve yoksulluk nasıl korkusuzca karşılanır ki? İnsan tutkusunun ve arzusunun düzeyinde nasıl kalabilir ki?”<sup>89</sup>*

Resme bakıldığında, hem bir yanıla izleyeni gözleyen hem de kendini saklayıp gizli tutmak isteyen arasında belirsiz bir bakış görülür. Buradaki bakışlar izleyene mi yöneliktir gerçekten? Daha çok görüş alanına kimsenin girmesini istemiyor gibidir. Kendini yarım dönerek gösterir ancak sanki gözleri ve aklı açacağı sergide gibidir. Ne de olsa varlığını ve sanatçı kimliğini kanıtlamak için, yabancı bir ülkede ve de yalnız ilk çıkartması olacaktır bu. Belli ki cesareti var ama sanki biraz tedirgin. Otoportresini yapmış olması -hem de sergi tarihi alır almaz- kendine olan güvenini gösterir. Kendini gerçekleştirebilmesinin tek koşulunun kendi varlığını, her türlü ortaya koymak olduğunu keşfetmiş gibidir. Bunu ilk önce kendi imgesini ortaya atarak yapar.



Resim 5. **Picasso**, “Ben Picasso” (Yo, Picasso), 1901

<sup>89</sup> Nicole Avril, a.g.e., s.68.

Picasso daha sonraları Helene Parmelin'e şunları söyler: *“İnsan kendine korkunç bir kötülük yapabilir, birdenbire hiç kimse sizi buna zorlamadan tuvalerin üstünde kendinize zarar verebilirsiniz. Tersine şunun ya da bunun yapılmasına kimse aldırılmaz.”* Belli ki Picasso'nun yaptığı tuval üzerinde kendi hesaplaşması ve kendiyi diyalogudur. Acısında, kaygısında kendi benliğini daha da fazla hissediyor olmalı ki, “ben”i imge olarak görülebilecek alana dönüştürüyor: Çünkü Nicole Avril şöyle Picasso ile ilgili olarak: *“Picasso yaşamının önemli anlarında ve felaketin doğruca O'nun başına geldiği zamanlarda otoportreler yapar. Sözgelimi Lutetia'da çok sevdiği Guillaume Apollinaire'nin öldüğünü öğrendiği gün kendi resmini yapar.”*<sup>90</sup>

Demek ki, otoportrelerde resmedilen imgenin nasıl durduğu, ne anlattığı, ne derece benzetilip benzetilmediğinden çok, kendi gerçekliğini, imgesini yaratmaya karar vermenin kendisi başlı başına bir tavır oluşturuyor. Bu edimin kendisi, bulunduğu yeri sorgulamanın ve tartışmanın eleştirel bir göstergesi değil midir? İmgesel olan, gerçek olanın/yaşamsal olanın yeniden anlamlandırılması için tanınmaya çalışılmasıdır. Belli bir tutarlılık, bakış açısı ve düşünsel süreçleriyle birlikte gerçekleştirilen öznel bir tavır. Toplumsal ve kültürel yaşam pratikleri içinde öz-kimlik incelenmesinin yansıması eşzamanlı olarak, otoportre de öznenin kendi imgesi olarak görünür.

*“Sonuçta: kendi portresini yapan ressamın işi tamamen kişiseldir, hatta bazen seyirci neredeyse alakasız bir duruma düşebilir. Öz-portreler (otoportre) herhangi bir müşterinin değil bizatihi ressamın kendi kaygılarına cevap verir. Öz-portrenin birincil seyircisi bizzat kendisini işleyen ressamdır ‘yaratılan’ kendisini seyreden biri olarak. Normalde üreticiyle tüketici arasındaki mesafe burada ortadan kalkar.”*<sup>91</sup>

Özetlersek, otoportre yapan sanatçının kaygısı sorgulamak, incelemek, keşfetmek ve anlamlandırmak için ilk olarak kendi gerçeğini bir nesne olarak ele almaktır: İmgeye dönüştürüp bakışa sunmak da tümüyle öz-kimlik kazanımına yönelik kaygıdır; varlığını ötekilerle doğrulama. Bu tarafıyla da toplumsal imge yaratmaktır bu. İmgenin çifte varoluşu gibi. İnsan/sanatçının çift yönlü imge kazanımını zeminler. “Ölümsüz olma” kaygısına gelince, bu olsa olsa tüm bunların gölgesi olur ancak, ama gerçek amacı değil. Çünkü önce “bir şey” olmak lazım gelir ki, onun geleceği düşünülün. Otoportre bir kavram olarak tüm bunların çakıştığı

<sup>90</sup> Y.a.g.e., s.168.

<sup>91</sup> Richard Lepperd, “Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi”, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s.212.

yerde durur. Bu yer de tüm gerçekliğiyle uzam olarak karşılığını yaşamın içinde gösterir. Yani insani değerleri barındıran her alanda.

### **2.3. “Yaşam-Sanat” “Sanat-Yaşam” Sorunsalı ve Sanatçının**

#### **Kendiliği**

Başlığın çift yönlü ele alınması, sanatı tümüyle “yaşam” olarak algılayan ve yaşamı da başlı başına “sanat eseri” olarak gören farklı yaklaşımların olmasındandır.

“Sanat-yaşam” yaklaşımında Sanat; hayatın temsili, yansıtılması hatta daha da abartılı olarak, hayattan bir kaçış ve hayatın bir yanılsaması olarak görülür. Bu görüşte sanat, başlı başına hayatın yaratılması, inşası ve buluşudur; bu nedenle yaşamın gerçekliğine öykünmez, kendi yeni bir gerçeklik yaratır. Böylece sanat yaşamın yerine geçer ve yaşamın belirsiz geleceğini kontrol altına almaya çalışır. Modernitede sanat bu yaklaşımıyla görülür ve hayattan kendini ayırmaştırır. Bir sonraki alt başlıkta daha ayrıntılı ele alınacaktır

“Yaşam-Sanat” görüşü, yaşamın bizatihi kendisini üretilen bir şey olarak gören, hayattan kendine ait bir yaşam çıkarmaya yönelik tümüyle estetik bir girişimdir. Bu yanılla her insan, kendi hayatını kurgulayan, tasarlayan ve gerçekleştiren olarak bir sanatçı olabilir. Oluşturulan yaşam da, bir proje, bir performans olarak “sanat eseridir.” Her insanın kaçınılmaz olarak kendini bu hayatta bulması, buradan kendi öz-yaratımını ve yaşamını yontmasıyla oluşan eser benzersizdir. Buna göre, her insan bu sanatsal sürecin hem yaratıcısı, hem konusu (nesnesi), eyleyeni ve sonucudur. Oluşturulan yaşam ne kadar basmakalıp da görünse, içinde bir diğerinkine benzemezliğiyle yenilik barındırır. (Daha ayrıntılı olarak Yaşam Sanatçıları'nda incelenecektir.)

“Sanat” ve “Yaşam” her ne kadar kurgulanabilme özelliğiyle birbirine benzese de, kesin olarak ayrılan bir yanı vardır ki; bu da hayatın varlığının “gerçek” olmasıdır. Sanatsa bu hayat içinde sonradan edinilen estetik bir deneyimdir. Yaşamla sanatı birbirine yaklaştıran da, ikisinin bir ideal peşinde olması ve onun da ancak kişisel bir yönlendirmeyle biçimlenebilmesidir. Fakat, ne hayatın doğallığını tümüyle içeren bir sanat, ne de katı sanatsal kurallara oturtulabilecek bir yaşam mümkün değildir. Bu iki uç arasında konumlandırılacak öznel bir yaşam, gerçek bir sanat olacaktır.



### 2.3.1. Modernitede Yaşamdan Ayrılaşan Sanat ve Sanatçının Özerk Konumu

Modernite derken sözü edilen daha çok bir dünya görüşüdür. Üretim ve pazarlama ilişkilerinin değişimiyle doğrudan bağlantılı, değer çatışmalarını barındıran, giderek ulus devletlerin ve bireylerin öne çıkarıldığı, eleştirel yaklaşımların ve karşıt düşüncelerin etkileşiminin sonucu ortaya çıkan tarihsel bir olgu olarak algılanabilir. Modernizm, Batı Avrupa'nın projesi olmakla birlikte, yaygınlaşarak küresel ölçekte etkisini gösterir.

Moderni hazırlayan Aydınlanma felsefesi, 1789 Fransız Devrimi' yle birlikte bir yandan siyasallaşırken bir yandan da, insanlığa evrensel, sınırsız vaatler sunar. Sosyalist ütopyalar, Rönesans geleneğinin betimleyici ve doğa çıkışlı sanat ortamına tekrar kavuşacaklarını vaad ederler. Toplumsal tasarımın gerçekleşmesinde öncü olarak sanatın, hem araç hem de amaç olarak kılavuzluk yapacağı umulur. 1840'larda ütopycı sosyalist, sanat teorisyeni ve eleştirmeni Laverdant, "Sanatın misyonu ve sanatçının rolü"nü aynı başlıklı yazısında şöyle tanımlar: "*Toplumun ifadesi olan sanat, bize en ileri toplumsal eğilimleri bildirir; yol gösterir, bilinmeyeniyi ifşa eder. Dolayısıyla, sanatın öncülük misyonunu yerine getirip getirmediğini, sanatçının gerçekten avangard olup olmadığını bilmek için, insanlığın nereye gittiğini, insan soyunun ne menen bir yazgısı olduğunu kavramak gerekir.*"<sup>92</sup>

Tanrıların ve kralların ortada olmadıkları böyle bir ortamda sanat, ondan yararlanmayı uman kişilerce neredeyse bir kült, yeni bir din olarak yüceltilir. Peter Bürger' e göre bu seraplar, 1848 Haziran'ında Paris'te yaşanan, işçilerin ezildiği, toplumsal hayallerin yok edildiği ayaklanmayla yok edilir. O zamana kadar "sanatın ahlaktan ve faydadan ayrılamayacağını" savunan Baudelaire, tanık olduğu şiddetin ardından, tam anlamıyla karşıt bir inanç geliştirir ve sanatı ahlaktan bağımsız olarak görür; ona göre "faydacılık sanatın en beter düşmanıdır" artık.<sup>93</sup>

Baudelaire'den söz edilmesinin nedeni, modernlikten söz edildiğinde tüm yolların ona çıkmasından ve öncü modernist olarak görülmesindedir. Toplumsal hayatın modernleşmesiyle, sanatın modernleşmesi arasına çizgi çekerek, bunlar

<sup>92</sup> Peter Bürger, "Avangard Kuramı", (Ali Artun'un Sunuş Yazısı), Çev: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.11.

<sup>93</sup> Y.a.g.e., s.12.

arasındaki gerilimi edebiyatının kahramanları aracılığıyla bir özerkleşme olarak ilk haber veren ve temsil edendir Baudelaire.

1848'de tanık olduğu şiddetin ardından, sanat ve edebiyat, Baudelaire'in öncüsü olduğu özerkleşme tutkusuna kapılır. Gelenekten, bilim ve siyasi söylemlerden, ahlaktan, popüler kültürden kendini soyutlar ve bununla da kalmayıp, burjuva zihniyetine düşman olur. Doğru, iyi, güzel kavramları onun sorunu veya ulaşmak istedikleri değildir, tam tersine kötü, sahte, çirkin (yosma, haydut, dilenci, ayyaş, lezbiyen vs.) kendini ve sanatını bulduğu, yerlerdir. Karşı bir estetik inşa ederek, ilerlemenin karşısında da primitif olanı yüceltir. İlerleme sabit ve sıkıcıdır. O ise şimdinin yeniliğini arar, üstelik "şimdi" olan bile geçicidir. Bu anlamda "güzel" olanda değişmez değildir, koşullara göre değişebilen, görelidir.<sup>94</sup>

Peter Bürger, varolan dogma modernizm karşısında Baudelaire'in kendi modernizmini kurmasını şöyle değerlendirir:

*"..sanat artık herhangi bir hakikati, değeri veya savı, doğayı veya tanrıyı temsil etmez; hatta sanatçısını bile temsil etmez, sadece kendisini temsil eder. Sanatın biçimi aynı zamanda onun içeriği olur. Estetizm ve sembolizm, bu dönüşümü ifade eder. Sanat hayattan kopmuştur. Kendine özgü bir iktidar peşindedir. Baudelaire, dünyaya 'imgelem hükmetmelidir' derken, kastı budur."<sup>95</sup>*

Baudelaire'in modernite yaklaşımında böylece sanatın ve sanatçının sınırları tanımlanarak belirginleştirilir. Klasik beğenin tarihsel yorumu bir kenara itilerek; sanatçılara zamana ve koşullara bağlı yeniliği yakalama görevi yüklenir. Bu da sıradan hayatta, dönüşümleri yakalama hızına erişebilmesini gerektirir ki, sanatçı için moda için uygun boyutlarda hızlı bir hareket söz konusudur burada.

Sanatçının çıkışı yine doğaldır, ancak farklı biçimde; doğa kötülüklerin kaynağı olarak görülür ve insan da doğuştan günahkârdır. Baudelaire'e göre sanat doğanın kötülüğünü, insanın günahkârlığını ele geçirirse, yani onları bozar ve kendince yapaylaştırırsa, onların hakkından gelebilecektir. Kötüleştikçe iyiyi yakalamaktır bu. Yani, sanat ancak hayatın kötülüğünden güzellik damıtarak doğaya direnebilir. Bu, doğa yerine sanatın hayata hükmetmesi olacaktır. İyilik için yapılan bilinçli bir kötülük. Sanatçı kasten suç işleyerek, toplumun ve hayatın kurallarına

<sup>94</sup> Georg Simmel, "**Modern Kültürde Çatışma**", Çev: T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.10.

<sup>95</sup> Peter Bürger, **a.g.e.**, s.13.

başkaldırır. Sanatçı; “... bu sayede özgürleşir ve kendini doğaüstü/doğa ötesi ahlakını inşa eder. Bu ne tanrısal, ne toplumsaldır, bireyseldir ve biriciktir.”<sup>96</sup> insan böylece kendi kaderini doğadan, genel hayattan söker ve yanılığlara, genel işleyişe karşı kendince bir konum inşa eder.

Mutlak gerçekliği arayan bilim, iyilik ve doğruluğu ölçen ahlak ve güzelliği keşfeden beğeninini arayışı sanatı ilgilendirmez. Kendi ölümü pahasına sanat bu değerleri karşısına alır ve hepsini artık sanat yargılamaya başlar. Sanatçının bu ayrıcalığı kazanmasıyla da özerk konumu belirir.

*“Baudelaire’ de sanatın özerkliği yaşamsaldır, ama bu, sanatın kendini kendi mecrasına hapsedmesi gibi yorumlanamaz. Bir kere özerklik, sürekli bir mücadeleyle, sanatın kendi farklılığını –karşıtlığını- sürekli yeniden ispat etmesini gerektirir. İkincisi, sanat artık kilise, saray, akademi gibi kurumların iktidarına araç olmayacaktır. ‘Sanatçı kendi kendisinin kralı, papazı, kendi kendisinin Tanrısıdır.’ Baudelaire modern dünyada sanatın kendi iktidarını talep etmektedir; üstelik bu iktidar diğerlerinin hem üstünde olacak, hem de onlara meydan okuyacaktır.”<sup>97</sup>*

Bu meydan okuma kendini açık olarak ele vermez, sanat eserleri üzerinden gerçekleştirilir. Estetik üzerinden oluşturulan bir zihniyetle, yeni bir iktidar yaratılır ve bu donanımla varolanın karşısına çıkılır. Öznel ve nesnel olan yeni bir uzam üzerinde erir.

*“Sanatını gerçekliği, renkler, şekiller, sesler olarak ifade bulur ve yerine göre farklı duyuları, hatta Rimbaud’ ya kalırsa bütün beş duyuyu birden kışkırtabilir. Burada özne ve nesne, ruh ve madde, soyut ve somut birbirleri içinde erir. ‘Modern düşünceye göre saf sanat’ böylesine bir büyüdür: Aynı anda hem nesneyi hem özneyi, hem sanatçının dışındaki dünyayı hem de sanatçıyı saran, hayaller uyandıran bir büyüün yaratılmasıdır.”<sup>98</sup>*

Böylesine yüceltilen sanatçı ve özellikle sanat eserleri, herkesin ona ulaşma isteğini de kışkırtır. Bu anlamda modernite bir bakıma sanatın düşünsel etkisinden ziyade, satın alınan bir nesne olarak evleri süsleyen bir araca dönüşmesidir de. Kültürlü olmanın, bireysel kimliğin ve zenginliğin ispatı sayılan sanat eseri, bu talebi karşılamak üzere örgütlenen bir sanat piyasasının oluşmasına da zemin hazırlar. Böyle bir yapı, sanatı iktidarın egemenliğinden kurtarır kurtarmasına, özerkleşmesini de sağlar ancak diğer yandan sanatı ticarileştirir ve popüler beğeniye yakınlaştırır.

<sup>96</sup> Charles Baudelaire, “**Modern Hayatın Ressamı**”, Çev: Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.62.

<sup>97</sup> Y.a.g.e., s.63.

<sup>98</sup> Y.a.g.e., s.57.

Bu dönüşüm ilkin, 1699'dan beri düzenlenmekte olan sergilerin 1737'de kamuya açılmasıyla ve kurumsallaşmasıyla yaşanmıştır. 19. yüzyılda da bu salon sergileri Akademiden sanatçılara geçer ve aynı zamanda sanat pazarı haline dönüşür. Satılmak ya da bakılmak üzere yapılan bu resimlere, halkın ve sanatçıların tepki göstermesi üzerine 1880 yılında salon sergileri son bulur.<sup>99</sup>

Sanatı kurumsallaştırma ve sanatçının zanaatçıdan daha üstün olarak tanımlanması, halk sanatlarının (zanaatçılığın) de gelişmesini engeller bir bakıma. Kişisel sanat atölyeleri boy gösterir her yerde. Buna karşın sanat galerinde, kendini sanatçı diye tanıtan kişilerin de sergileri eşzamanlı varlık gösterir. Bir bakıma 19. yüzyıl sanat ortamı, sanatı himaye edenlerden modern sanat piyasasına, toplu sergilerin açıldığı salonlardan galerilere, resmi sergilerden kişisel/özel sergilere dönüşümüdür. Modern sanat tarihi, fotoğrafın da icadıyla zengin arşiv ve müzelerini düzenlemekte, bağımsız bir disiplin olarak üniversiteye bağlandığı dönemdir. Kısacası sanat, katı kurallarla belirlenmiş, yaşamdan ayrılaştırılmış ve olabildiğince kurumsallaşmıştır. Bu özerk yapı, sanatın hayat içinde yayılmasına, dolaşımına da engel oluşturur.

### **2.3.2. Yaşam Sanatçıları: Bohem, Dandy, Flaneur**

19. yüzyıl ortalarına kadar sanatçı temelde yansıtma, betimleme ve gerçeği olduğu gibi aktarmaya dayalı teknik beceriye sahip biri olarak tanımlanır. Modernizmin sanayi ürünlerini, (biçimsel olarak makine estetiğini) sanatsal alana sokmasıyla ve özellikle fotoğraf makinesinin birebir gerçekliğe yansıtma yeteneği, bu sanatçı mitosunu yıkmaya başlar. Aktarma yeteneği anlamsız kılınınca, sanatçı bu duruma hem aldırılmaz, hem de yeni bir savunucu tavır geliştirir. Somut bir yaratım kaygısı olarak sanat, yerini yaşamın kendisine bırakır. Yani Bohem, Dandy ve Flaneur olarak adlandırılan bu yaşam sanatçıları, modernizmin hiçbir şeye aldırılmaz görünen tipleridir. Bu yaşam tarzları yirminci yüzyıla doğru (belki biraz biçim değiştirerek 1900'lerde de) önemli sanatçı tipinin belirgin özelliklerini tanımlar. (Benzer yaklaşımlar günümüz sanatında beden üzerinden gerçekleştirilen sanat çalışmalarının edimsel tavırlarında da sezilir).

1850'lerde gelişmeye başlayan kentsel yaşam alışkanlıkları ve ilerleyen tüketim kültürü ortamında bu yaşam tarzı, hayat tecrübesine anlam verme girişimi

---

<sup>99</sup> Y.a.g.e., s.70.

sayılabilir. Bu yanıyla günümüz sanatsal tavrını anlama ve eleştirme de, bohem, dandy ve flaneur kavramlarının öncülük ettikleri söylenebilir. Öncelikle bu tiplerin Baudelaire'in şiirlerinde ve edebiyatında çokça işlediği kent yaşamının kahramanları olduğunu ve kendisinin de bu kimliğe büründüğünü belirtmek gerekir. Baudelaire' e göre toplumun en tepesinden, en ücra köşesine kadar her şey kahramanlık ve yaşadığı zamanın göstergesi olabilir, yeter ki sanatçı görmesini bilsin. Bu da ancak amaçsızca, yaşamın içine dalmakla ve etrafını seyretme yeteneğiyle mümkündür.

Bohemya, yalnızca Baudelaire ya da diğer sanat/edebiyat alanlarındaki bir kahramanlık dramı değil, aynı zamanda 1830 sonrası, kral Lois-Philippe' nin liberalizmiyle başlayan bir dönemdir. İddialı olanların en azından gençlik çağlarını adadıkları bir dünya, yani bir bakıma bizzat kendileri, sanatın yeni kahramanlarının doğacağı bir yer.

Bohemya kimliği, kural tanımaz, başına buyruk tavırlarıyla, asıl kendilerini aşağılayan toplumun bir hiç olduğunu gösteren bir güruha Fransızların taktığı bir addır. Her ne kadar modern yaşamın bir oluşumuysa da, bir safra, tortu ve posa olarak görülürler: Soysuz-sopsuz, sefiller, burjuvaziden türeme düşkünler ve maceraperestler, serseriler, avareler, yankesiciler, dilenciler, sağa sola savrulmuş başıboş ayak takımı.<sup>100</sup>

Bohemya tarihçilerinden Siegel'in eserini oturttuğu "La Boheme" ona göre, sanat ve edebiyat heveslisi gençlerin, düşlerinin ve eylemlerinin hiçbir kural tanımadığı, toplumun, dahası hayatın sınırlarındaki deneyimlerinin çiraklık dönemleridir. Ama zamanla gençlikleriyle birlikte bu tutkularını da gömecekler ve sanatın, edebiyatın iş dünyasına katılacaklardır. Bourdieu' un Bohemya tasviri de şöyledir: Taşra okullarında eğitimlerini yapmak veya ağır bürokratik koşullarda çalışmak yerine, Paris' teki şan, şöhret veya salon sergilerinin taçlandırdığı "sanata" kapılan gençler. Kültür endüstrisinin beslediği bu tiplerin mekanı, ucuz pansiyonlar, meyhaneler ve barlardır. Sanatlarını buralarda icra ederler.<sup>101</sup>

*"Kimi bohem için Bohemya ne bir vaat, ne de bir geçiş. Sanata adanmış, ebedi bir hayat tarzı; hiçbir maddi beklentisi olmayan, sanatın adeta bir ibadete dönüştüğü bir çilekeşlik, bir inziva. Şana, şöhrete, fark edilme dürtüsüne ve bunların yayın piyasası tarafından istismar edilmesine karşı bir direniş. Bu mezhepten*

---

<sup>100</sup> Y.a.g.e., s.15.

<sup>101</sup> Y.a.g.e., s.16-17.

*bohemler, komünizm dahil, zamanlarındaki bütün ütopyaların vaat ettiği ve nihayetinde sanata evrilecek bir hayata şimdiden ermiş gibi yaşarlar; ancak bu, vaat edildiği üzere bir kurtuluş değil, bir azaptır onlar için.”<sup>102</sup>*

Bohem dünyası ve tipleri, sanata ve edebiyata da çokça konu olur. Bu yaşam tarzının ve tiplerin en belirgin özelliği, kalabalıklar arasında öne çıkmadan, esrarengiz hayat deneyimleri yaşamalarıdır. Yaşamlarıyla boğuşur, değiştirir, onu her ortamda yaratır bohemler. Bu anlamda hayat, bir yol, yolculuk ve serüvendir. Sanat her ne kadar, o dönemde bohem hayatın imgelerinden yararlanarak yeniden kendini canlandırdıysa da, bohemler için zaten yaşadıkları hayat sanatın kendisiydi; hem eser, hem edim hem de uzam olarak. Ve bu hayat dilimlerinden, “realizm” doğacaktı.

*“Hayatla kavuşması sayesinde nihayet sanat, tanrı tarafından insan katına döner. Yaratmak artık bireyin –öznenin- iradesindedir. Dolayısıyla sanat, özgür bireyin imgeleminin, mizacının, duygularının temsili olmalıdır. ‘Eski silinmeli’, ‘yeni’ hükmetmelidir. Kilisenin, sarayın himayesindeki klasik estetik ve bu estetiği dayatan akademinin otoritesi son bulmalı, miras bıraktıkları kanun ve normlar yıkılmalıdır. Yeni, başka bir otoriteye gerek yoktur, bu nedenle de modern devlet, millet gibi oluşumlar sanatı bağlamaz. George Sand’ ın özdeyişiyle ‘sanat ülkesi, büyük Bohemya dediğimiz bütün dünyadır.’ Romantizmi, Rönesans zamanından beri egemen olan geleneğin karşısına diken ‘romantik devrim’ bu söylemden kaynaklanır.”<sup>103</sup>*

Sanat tarihinde önemli bir kırılma olarak görülen Romantizm, daha sonra modernizmle birlikte, yeni kırılmalara, tepkilere yol açacaktır. Özellikle sanat ile hayat arasında yeni bağlantıların peşine düşecek olan sürrealist avangardlarda da bohem isyankarlığı kendini hissettirecektir.

Nasıl Bohemya’da sanat, hayat sahnesiyse, o sanatın bireyden ve toplumdaki özerkleşmiş hali de “dandy” olarak boy gösterir.

*“bedenini, davranışını, duygularını ve tutkularını, bizatihi varoluşunu bir sanat eseri kılan Baudelaire’in ‘dandy’ (züppe)sidir. 19. yüzyıl başlarında İngiltere’de gelişen dandizm, artık tarih olan aristokrasinin zerafetini, iradesini, güçlerini sıradan olanın karşısına yeni bir meziyet olarak çıkarır. Öyle ki, paranın ve zamanın hükmedemeyeceği bu marifetlerin, yıkılıp gitmesi aristokrasiden de zor olacaktır. Baudelaire’ e göre dandizm, aristokrasinin sallanmaya yüz tuttuğu, demokrasinin ise tam hakim olamadığı geçiş döneminde gizemli, disiplinli katı bir tür din gibidir. Özgün bir kişilik yaratabilmek için yanıp tutuşan bir arzu; her zaman diri bir benlik kültürü. Başkalarını şaşırtmanın keyfi ve hiç şaşırmamanın gururu...”<sup>104</sup>*

<sup>102</sup> Y.a.g.e., s.17.

<sup>103</sup> Y.a.g.e., s.21.

<sup>104</sup> Y.a.g.e., s.23.

Baudelaire'in beğenisini coşturan sanatçıların neredeyse tümü, dandy sıfatını hak ederler. Zengin, aylak ve tüm bıkkınlığa rağmen mutluluk peşinde koşmaktan başka bir işi olmayan, lüks içinde yetiştirilmiş, zarafeti meslek edinmiş ve görünüşüyle fark edilen seçkin adamlar... Dandy muhalif ve isyanlar karakterli olup, sıradanla ve bayağılıkla savaşmayı ve onu yok etmeyi amaç edinir. Dandy'nin tepeden bakan kibirli tavrı da buradan kaynaklanır.

Sanatsal ifade açısından dandy ile bohemi ayırt eden mizaçlarıdır. Bohem, coşkulu, vurdumduymaz, samimi, parasız, hayalperest ve sıcaktır. Dandy ise tam aksine, katı, mağrur, kibirli, mesafeli, kılık kıyafeti kadar hali ve tavrı da ölçülüdür. Bohem kendini dışavurmayı, dandy ise kendini kurmayı marifet sayar. Her ikisi de burjuvaziye karşısına alır ama gerekçeleri benzemez. Bohem, sanatın hayata kaynamasını, güncel umutlara, davalara sarılmayı temsil ederken, dandy içirse, sanat hayattan çekilmeli, toplumun hatta sanatçının da ötesinde kendine ait bir mecraya dönmelidir; sanat sanat içindir ve dandy bu estetiğin suretidir. Eğer bohemin romantizmin isyan duygusunu karşıladığı söylenebilirse, dandy de sanat için sanatın inşa idealini karşılar. Kısacası, Bohemin hayatı, dandy' nin kendisi sanattır.<sup>105</sup>

Dandy, Baudelaire tarafından modernizm efsanesinin bir alegorisi olarak ele alınır. Sanatın toplumsallıktan, siyasal davalardan, bilimsel ve ahlaki ideallerden ve dahası sanatçının benliğinden arınmasını canlandırır; sanatçının dehasını ve yüceliğini, sanat eserinin biricikliğini temsil eder. Yani sanatın özerklik sevdasını. Zamanla sanat özerkleşerek kendine özgü bir kurumsal kimliğe kavuşunca, dandy tarihsel görevini tamamlayacaktır. Fakat, kalabalık kent sahnesinden dandy'in boşalttığı yeri, başka bir kahraman dolduracaktır. Bu Flaneur'dür. Flaneur modern kentin kalabalıkları arasında doğmuş bir boş zaman adamı olarak karşımıza çıkar. Özelliği, geçinme ve iş bulma kaygısı olmayıp, hazır yiyici olmasıdır. Dahası iş bulamamaya değil, çalışmamaya direnir. Birilerine yamanır ve hayatı erteleyerek sürdürür. Zamanının çoğunu kent manzaraları seyrederek, yeni çıkan ürünleri takip ederek, kafe ve restoranlarda oyuncular, yazarlar ve ressamlarla geçirir. İlgiyi daha çok estetik olan, yalnız bir seyircidir o. Bu nedenle Flaneur için özellikle Paris gibi, binalar arasında amaçsızca yürünülebiyecek, bol vitrinli bir kent yuva hissi verir.

---

<sup>105</sup> Y.a.g.e., s.24-25.

Gökyüzü tavan, açık hava iç mekanı sağlayan bir ev gibidir. Caddelerde gelip geçen insanların yarattığı yaşam canlılığı, kafeler restoranlar da evin odalarıdır sanki.

*“Paris, ilk kez Baudelaire’de lirik şiirin konusu olur. Bu şiir, yöresel sanat niteliğinde değildir; burada alegorik sanatçının, yabancılaşmış sanatçının bakışlarını kente çevirmesi söz konusudur. Bu, kendi yaşam biçimi büyük kent insanının artık eşikte olan kapkara yaşam biçimine henüz bazı parıltılar katabilen Flaneur’ün bakışıdır. Flaneur henüz gerek büyük kentin, gerekse burjuva sınıfının eşindedir. Henüz bunlardan herhangi birine yenik düşmüş değildir. Hiçbirine yerleşmiş değildir. Flaneur, sığınağını kitlede arar... Kitle bir peçedir; bu peçenin ardından alışılmış kent, bir fantazmagori (aldatıcı görüntü) niteliğiyle Flaneur’ü çağırılmaktadır.”<sup>106</sup>*

Kalabalıkların yarattığı, günlük hayatın koşullarına göre edimsellik sergileyen, gezgin Flaneur’ler; hayatlarını sanat eserlerine dönüştürme çabalarından dolayı kendiliğinden sanatçılar olarak tanımlanırlar. Bu aynı zamanda modern insana özgü, sürekli kendini icat etme çabasıdır. Baudelaire’e göre, sanatçının da bu modern oluşumu –güncelleştirme ve edimsellik- yakalaması gerekir. Modern hayatın ressamı giderek artan bir hızla, geçici ve kısa ömürlü güzelliklerin peşinde koşması gerekir. Dolayısıyla sanatçının *“her çağın kendi gidişi, bakışı ve jesti olduğunu ve bunun yalnızca görgü ve jestlerle değil, yüzün biçiminde bile bulunduğu farkında olması gerekiyordu. Buna benzer şekilde her iş ya da meslek, güzel ya da çirkin, kendi damgasını yüze ve bedene vurur.”<sup>107</sup>*

Bohemya, dandy ve Flaneur, otoportre sanatçılarının bir yüzeyde kendi yüz ifadeleri ve bakış diyalektiğiyle yarattıkları sanatsal etkiyi, belli bir aracıya gereksinim duymaksızın kendileri üzerinden gerçekleştirirler. Her ne kadar, yaşamlarını bir sanat eseri oluşturur gibi – hayatı uzam, aktörü de kendileri- kurgulasalar da, sonuçta somut bir sanatsal ürün görmeye alışkın, “gerçeklik” üzerine kurgulanmış batı zihniyeti, bu projeyi sanattan saymaz. Oysa 20. yüzyıl başlarından itibaren gerçekleştirilen, ekspresyonizm ve dada gibi sanat hareketlerinde, bu projenin - görünürde somut nesnelere olsa da– altan alta devam ettiği görülecektir. Düşünsel ve kişisel deneyimlere dayalı, sanat eserini oluşturma süreci de, sanatsal ürüne dahil edilecek ve bu süreç o eserin değerlendirilmesinde de dikkate alınacaktır.

Özetle, erken modernizm’de sanat; bir yandan yaşam pratikleriyle ifade edilirken, diğer bir kolu da, gelen talepler karşısında özerkleşen burjuva sanattır.

<sup>106</sup> Walter Benjamin, **“Pasajlar”**, (2.Basım), Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,1995, s.87.

<sup>107</sup> Mike Featherstone, **“Postmodernizm ve Tüketim Kültürü”**, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1991, s.127.



Toplumun genelinden ayrımlaşarak kurumsal bir varlık gösteren bu sanat, özel mekanlarda (müze, salon...) satışı kolaylaştıracak estetik bir beğeni kaygısıyla, sergilenmeye/pazarlanmaya da başlar. Dahası yaşam kalitesinin ve zenginliğin bir göstergesi olarak, kültürel bir kamufraj haline getirilir. Genel toplumdan üst katmanlara çıkarılmaya başlanır sanat. İşte bu özerk yapılanmaya ve kurumsallaşmaya karşı başlatılan önemli bir tavır “Avangard Hareketler” olarak kendini gösterir ve sanatı yeniden hayata kaynaştırmaya çabalar.

### 2.3.3. Avangard Hareketlerde “Sanat-Yaşam” ve Sanatçının Kendiliği

Erken modernite tarihsel bir kırılma olarak görülen 1848 ayaklanmaları, her bir değerın karşıtını oluşturduğu, ikilemlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu, eleştirel bakış açısına ve özgürleşen bireyin yaklaşımına koşut bir tavidir. Aynı tarihlerde sanatın özerkleşmesine paralel olarak evrilen Avangard\*, modernizmle çelişen yanları olsa da, hemen hemen aynı ruhu ve bilinci taşırlar. Her ikisi de, burjuva zihniyetine karşı, topluma ve kendine yabancılaşma yoluyla sanatçının aldığı bir tavidir.

Avangard ve modernizmi, sosyal ve siyasal formasyonlardan arındıran Modern Sanat Tarihi, teorik olarak bu kavramları sanat üzerinden yeniden konumlandırır. Estetik formlar oluşturmaya yönelik bu tanımlamalar, birbiriyle önce karşıtlaşıp, sonra birbirini aşarak ve yenileyerek yeni stiller aramaya yönelir. Bu açıdan modernizm ve avangard, birbirinden ayırd edilmeksizin, toplumun aşması gerekenlere dikkat çekmek noktasında aynı mantıktadırlar. Özellikle Manet sonrası dönemden başlayarak tarihçiler, sanatı hayattan, gerçeklikten, temsillerden ve retorikten arındırırlar. Öncelikle de siyasetten uzaklaştırırlar. Bu durumun sanat pratiklerini etkilemesini, T.J.Clark “Modern Hayatın Resmi”<sup>\*</sup> kitabında, modernizm ve

---

\* **AVANGARD:** Bir ordunun, birliğin öncü kolu anlamında askeri bir terimdir. 1830-40'lı yılların ütopyalar döneminde siyaset diline girer ve köklü dönüşümlerin bayrakları anlamında kullanılır.

Politik ve sanatsal ilerlilik anlamında ‘Avagard’ Coubet ile zirvesine erişir. Ama “modern Avangard” in mucidi, Manet’ dir. Çünkü Avangard yabancılaşma demektir ve bu da Courbet’ ye uzaktır.

Öte yandan “tarihsel avangard hareketleri” kavramı, öncelikle dadaizm ile sürrealizmin erken dönemine atıfta bulunur; ama aynı ölçüde, Ekim Devrimi sonrası Rus avangardına da ilişkindir. Bu hareketlerin ortaklığı, aralarında yer yer muazzam farklar olmasına rağmen, hepsinin, daha önceki sanatın tekil sanatsal prosedürlerini değil, o sanatın toptan reddetmeleri, böylece gelenekten radikal bir kopuş gerçekleştirmeleridir. En uç örneklerinde, başat hedefleri burjuva toplumunda geliştiği şekliyle sanat kurumudur. Aynı şey, somut incelemelerle ortaya çıkarılması gereken birtakım kısıtlamalarla, İtalyan fütürizmi ile Alman ekspresyonizmi içinde geçerlidir.

Kübizm aynı amacı taşımamakla birlikte, Rönesans’ tan beri geçerli olan, doğrusal perspektife dayalı tasvir sistemini sorgular. Bu nedenle, sanatın hayat pratiği içinde ortadan kaldırılması yönündeki temel amacı paylaşmadığı halde, kübizm de tarihsel avangard hareketleri arasında sayılır.

avangard terimleriyle şöyle açıklar: “*Modernizm: ... sanat tarihinde Manet zamanında ortaya çıkarak, resme ve diğer sanatlara yeni bir yön veren belirleyici bir şey. Avangard da aynı zamanlara ait, ... sanatta 1860 ile 1918 arasındaki bir dizi bağlam.*”<sup>108</sup>

Tarihçilerin yanı sıra avangard üzerine kuramlar geliştiren ve bunları 1960’ lı yıllardan sonra yayımlayan birkaç önemli kuramcıya da değinmek gerekir. Bunlardan ilki, Renato Poggioli ve 1968’ de yayımlanan, özellikle Amerika’da büyük ilgi uyandıran kitabı “Avangard Kuramı” dır. Poggioli’ nin avangard kuramı romantizm kaynaklıdır ve Sartre’ ın görüşleri kapsamında yabancılaşma temasına değinir. Kitle kültürünün tüm topluma yayılmasıyla, 1848’den başlayarak etkili olan, yazarın belli bir kesime değil de, bütün okuru karşısına alarak yazması, edebiyat tarihinde daha önce rastlanmayan, yazarla kamu arasındaki bir çatışmadır Poggioli’ ye göre. Onun saptaması şöyledir: “Burjuva sanatı anti-burjuvadır; bu onun ilkesi ya da normudur.”<sup>109</sup>

Raymond Williams da, 1848 öncüleriyile 1860’ lardaki empresyonistler’ i kritik aşamalar olarak saptayarak, modernizmi ve avangardı “sosyal realizm” açısından tarihselleştirir. Bu açıdan 19. yüzyılı üç evreye ayırır: ilki “yenilikçi” kimi grupların, pratiklerini, gelişmekte olan sanat pazarına ve resmi akademilerin egemenliğe karşı korumasıdır. İkinci evre bu grupların radikalleşerek kendilerine ait kurumlar oluşturmaya başlamalarıdır. Ve son olarak da, nihayet tümüyle muhalif bir kurum olarak, kültürel kurumlara ve giderek bütün düzene karşı saldırıya geçerler. Böylece: “*Modernizm ikinci evreyle, avangard son evreyle başlar. Yani modernizm gelişip şiddetlenerek avangard evrilir. Ve burjuvaziye karşıt tutumuna rağmen, avangardın bütün aykırılığı, aslında bu sınıfa özgüdür.*”<sup>110</sup> Evrim sürecindeki burjuva

---

“Tarihsel avangard hareketleri” kavramı, bunları öncelikle, Batı Avrupa’da ve ABD’de 1950’li ve 1960’lı yıllara damgasını vuran neo-avangardist girişimlerden ayırır. Neo-avangardistler kısmen tarihsel avangard hareketlerinin temsilcileriyle aynı hedefleri savunsalar da, sanatın mevcut toplum içerisinde hayat pratiğine dahil edilmesi iddiası, avangardist amaçların başarısızlığa uğramasından sonra artık ciddiyetle ortaya atılamaz. Bugün bir sanatçı bir soba borusunu sergiye gönderdiğinde, Duchamp’ ın hazır nesnelere sahip olduğu isyan yoğunluğuna hiçbir şekilde ulaşamaz. Aksine, Duchamp’ ın ‘Pisuar’, (müze ve sergi gibi özgül örgütlenme biçimleriyle birlikte) sanat kurumunun yıkımını hedeflerken, soba borusunu “bulan kişi” ‘eser’ inin müzeye girmesini talep eder. Böylelikle avangardist isyan tersine çevrilmiş olur. (Peter Bürger, “**Avangard Kuramı**”, Çev: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, sf. 10, 14, 55)

<sup>108</sup> T.J. Clark, “The Painting of Modern Life, Paris in the Art of Manet and His Followers”, Princeton University Press, 1984, s.10, 13.

<sup>109</sup> Renato Poggioli, “The Theory of the Avant-Garde”, G. Fitzgerald, Belknap Press of Harvard Un. Press, Cambridge, 1968, s.225

<sup>110</sup> Raymond Williams, “The Politics of Modernism, Against the New Conformists”, Verso, Londra, 1994, s.50

modernizmin yeniliklerini izler, ancak kişisel tavırlarında ve ilişkilerinde avangardtır. Bu yanıla burjuvazi hem modernizmi hem de avangardı birlikte barındırır. "... Çünkü avangard, Williams'a göre, egemenlik peşinde yeni kimlikler arayan bireyin en aykırı temsillerinden oluşur. Bu nedenle de uçtaki siyasetlere itibar eder: *"iki fütüristten Marinetti, İtalyan faşizmini desteklerken, Mayakovski, popüler bir Bolşevik kültüründen yanadır."*<sup>111</sup>

Böylece, sanatçı özneliğini varolan gerçekliğe karşı uzlaşmacı yaklaşımıyla değil de, toplumu karşısına alıp bir direnişle gösterir. Ancak bu, henüz dolaysız kendiliğiyle bir edim değil, sanat eserleri üzerinden, bir aykırılık olarak yeni formlar yaratarak veya varolan sanatsal formları yıkararak gerçekleştirilir. Williams'ın bakış açısına göre değerlendirilirse; bu aykırılık topluma egemenlik kurma adına yeni bir kimlik arayışıdır. O dönemlerde bu kimlik arayışı, sanat aracılığıyla veya özerk bir sanatçı kimliği oluşturulma yoluyla edinilir: Sanata sığınarak. 1960 sonrasında bu kimlik arayışları, sanat eseri yok edilerek, dolaysız sanatçının kendi bedeni 'body art' üzerinden sorgulanır. Sanatçı kimliği için değil, özerk bir birey kimliği olarak 3. bölümde ayrıntılı incelenecektir.

Peter Bürger ise, avangard kuramında, sözü edilen kuramcılar gibi, 1848 yılını, sanatın toplumdan ve siyasetten ayrımlaşarak özerkleşmeye başlaması ve modernizmin ile avangardın miladı olarak görmez. Bürger' e göre özerkleşme öncelikle sanatın, saray ve kilisenin himayesine, ardından da piyasaya ve kitle kültürüne direnmesiyle başlar. Kant ve Schiller' in sanatın işlevsizliğine dair düşünceleri bu oluşumlara dairdir. Bu süreç toplumsal örgütlenmelere koştur bir gelişme gösterir. Hayattan yalıtılmaya başlamasıyla, sanatın içeriği, kendi formuna dönüşür. Yani, içeriği aynı zamanda biçimi de olur. Böylece sanat, artık toplumu ve hayatı değil, kendisini temsil eder. Bürger' e göre avangard, bu anlamıyla, özerkleşmenin estetizm ve sembolizmle zirveye ulaştığı 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında başlar. Daha öncesinde mümkün değildir.<sup>112</sup>

Ali Artun, "Avangard Kuramı"nın sunuş yazısında, Peter Bürger'in sanat hayat yaklaşımını şöyle değerlendirir:

<sup>111</sup> Ali Artun, "Kuramdan Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı (Sunuş yazısı)", Avangard Kuramı, Çev: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 16.

<sup>112</sup> Y.a.g.e., s.21.

“Bürger’in kuramında avangard, sanatın kurumlaşmaya karşı bir saldırısıdır. Özerkleşmenin terk edilerek, sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesidir. Sorun, ‘gerçek dünyaya müdahale edilmesi ... hayatın devrimcileştirilmesidir; yoksa estetik haz nesnelere olmaya mahkum formlar yaratmak değil. Bu tutum, 1848 öncesinin avangard ruhundan köklü olarak farklıdır. Çünkü sanatı hayatla ilişkilendirirken, geçerli siyasal – ahlaki tasavvurlar doğrultusunda bir angajmanı kabul etmez. Ütopyaların öngördüğü, toplumsal ilerlemenin öncülüğü gibi bir rolü üstlenmez. Sorun, sanatın toplumsal faydası (realizm) veya bunun reddedilmesi (estetizm); sanatın angaje veya özerk olması değil, sanatın ta kendisidir. Onun toplumsal işleyişi, kavrayışıdır: Kurumdur. Avangardın hedefi bizzat içinde var olduğu sanat kurumunu yok etmektir. Çünkü sanatı hayata yasaklayan bir kurumdur. Sanat ancak kendi kurumuna tutsaklığından, özgürleşerek hayatı ele geçirebilir. Avangard şimdi bu devrimi siyasetin yedeğinde değil, siyasete rağmen, ya da, kendini siyasallaştırarak gerçekleştirmeyi denemektedir.”<sup>113</sup>

Bürger’ in 1998 tarihinde yayımlanan ve geriye dönük yenilikçi hareketleri değerlendiren bu kitabında, sanatı toplumsal hayatın içine dahil eder. İki dünya savaşı arasında, avangardın düşlerini gerçekleştiremediğini, savaştığı kurumlara yenik düştüğünü ve dahası onlara boyun eğdiğini söyler. Çünkü, avangard sanatçıların çalışmaları, onların ideallerinin tersine, sergilere, müzelere ya da istemedikleri biçimlerde piyasaya sürülür. Bir anlamda avangard hareketler, sanatla hayatı buluşturmuştur ancak Raymond Williams’ in söylediği gibi başka bir koşulda: “Sanatla hayatı başarıyla kaynaştıran, fütürizm veya sürrealizm değil kapitalizm olmuştur. Bu yeni aşamada meta, kültürden çekinmez, çünkü zaten onu özümsemiştir; yavan bir kullanım değerinden çok, artık estetik bir nesneyi gösterir.”<sup>114</sup>

Her ne kadar, günümüzde çok fazla pratik yansımaları olmasa, teorik olarak neo-avangard söylemler devam etse de, avangard amacına ulaşamamıştır. Habermas’ a göre, bu başarısızlığın nedeni iki önemli hatadır: “Birincisi, sürrealizmin öngördüğü, anlamın ve formun imhası özgürleştirici bir etki yaratmaz. İkincisi, iletişimin kapsamına, ifadeyle ilgili, bilişsel, ahlaki, pratik bir çok alan girer. Dolayısıyla, sadece bir tek alanın –sanatın- gündelik hayatın rasyonellini teşhir etmesiyle hayat yoksullaşmaktan kurtarılamaz.”<sup>115</sup> Sanat ve hayatı bağlamayı başaracak tasarıların yolu Habermas’ a göre, modernizmin savunulmasından çok, anlamsız ve aşırı avangard programların hatalarından dersler çıkarılmasıdır.

<sup>113</sup> Y.a.g.e., s.22.

<sup>114</sup> Raymond Williams, a.g.e., s.18.

<sup>115</sup> Jürgen Habermas, “Modernity-An Incomplete Project”, The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture”, der. H. Foster, Bay Press, 1983, s.11.

Bu tarihsel süreçten nasıl sonuçlar çıkarılabileceği değerlendirilirse; özellikle birinci dünya savaşı sonrasında, kendine ve dış dünyaya yabancılaşan insan/sanatçı, tepkisini var olan gerçeklikleri/formları yıkma yolunda kullanır. Yıkılanlar yerine oluşturulanlar, toplumsal yaşama yenilikçi pratikler kazandırmaktan çok, bu yenilikler tuval üzerinde gerçekleştirilen birkaç değişiklikten ibarettir. Ve bu yalnız sanatçının öznelliğiyle ilgilidir. Sanatın bu noktada insansızlaşması, oluşturulan biçimlerin figür içermemesinden değil, etkin olarak öteki insanları dışlama yaklaşımındandır. Buradan çıkarılabilecek olumlu sonuç, kendine çekilen sanatçının öznelliğini, nesnel gerçeklik karşısında daha da öne çıkarma yolları geliştirmesidir. Öznelliğini bilindik biçimlere hapsetmekte olan sanatçı, bu biçimlerin baskısından kurtulabilmek için, önce onları parçalar ardından da onları yok eder. Biçimlerin ardından öznelliğini hissettiren sanatçı, artık onlardan sıyrılmış olarak, varoluşunu kendi bedeni üzerinden söylemenin özgürlüğüyle, günümüz sanat ortamındaki yerini alır.

Nasıl olmuştu da, sanatçının öznel varoluşu, bir nesne olarak sanat çalışmasında “kendisi” ne evrilmişti? Dahası, öznel tavır günümüz sanatındaki haline, aracısız “kendilik” olarak niçin dönüşmüştü? Bunun yanıtını 19. yüzyıl sonu toplumsal yaşam tarzının, kalabalık kent yaşamının birey üzerinde yarattığı gerilim ve kaygı duygusunda aramak gerekir. Teknolojik çağın görkemi, insana iç güven sağlayacağına, belki de hareketlilik ve heyecandan olsa gerek, hafif bir gerilim ve iç huzursuzluk yaratabilir. Uzamını yitirmekten korkan insan, çaresiz bir telaşa kapılarak, kendini dış dünyadan soyutlamaya ve dolayısıyla yabancılaşmaya başlar. Kendini korumaya yönelik bu ihtiyaç, diğer insanlarla etkileşimde de etkili olur. Bu durum başkalarına karşı koyulan mesafede kendini gösterir. Kendi içine kapanma özgürlüğün bir başka yönüdür; huzuru yakalamadan ziyade, kendi öz-kimliğinin sorgulanması ve öznelliği fark etme durumudur.

Kalabalık ortamların genel kayıtsızlığı, bireyin kişiselliğini ortaya koyması sürecinde, kendisinin diğerlerinden farklı olduğunu vurgulama çabasına dönüşebilir. Bazen bu farklılık öznelliğin aşırı dışa vurumu biçimini de alabilir. Genel ortamda sivrime ve dikkat çekici edimlerle varlığını insanlara yansıtma kaygısıdır bu.

Simmel, yabancılaştırıcı nesnel kültür karşısında, iç dünyaya kapanma şeklindeki tepkileri, değerlere ve insanlara karşı giderek kayıtsızlaşma, dış dünyaya yönelik bıkkın bir tavır almanın sonucu olarak görür. Bu nedenle yüzyılın başındaki

kültür hareketleri başta olmak üzere, toplumun, “...belli tabakaları için iç dünyaya kapanma, hayatın öznel bir bakış açısından güzelleştirilmesi ile bağlantılıydı. Metropolde, birer savunma mekanizması olarak mesafe ile kayıtsızlığa başvurma ihtimali en yüksek olan toplumsal tabakalar, nispeten sağlam toplumsal konumları sayesinde bu tür bir tepkiyi gösterme olanağına sahip olanlardır.”<sup>116</sup> Bu durum Simmel’ e göre, bir örnekleşme sürecinin sonucudur ve bir savunma mekanizması olarak bireyselliği, özneliği güçlendirme çabasına dönüşür. Kısacası, “dönemin abartılı öznelciliği”, sözü edilen bir örnekleşme sürecin telafisidir.

Geçmiş yaşam biçimlerinin ve değerlerinin yıkılışı ve yenilerinin arayışının bir aradalığını ifade eden modernitede kimlik arayışları da, bu karşıtlıklar ve devingenlikle toplumsal olandan öz-kimliğe gidip gelmeye başlar. Bir yandan toplumsal olan kimlik sorgulanır ve kişi daha fazla kendi olma arayışına yönelirken, bir yandan da, var olan kimlik iyice oturtulup, kalkan gibi onun güvenliğine sığınılarak kişi ömrünce varlığını o kimlik üzerinden sürdürebilir.

19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı için, bu sorgulamaların yapıldığı, öz-kimlik üzerine düşüncelerin yoğunlaştığı bir süreç olduğu da söylenebilir. Bu insanın kendi benliğini kurması, gerçekleştirmesi, yorumlaması, önce kendine sonra başkalarına sunmak için kendini göstermesidir. Sanatçılarda bunun yansımaları benzersiz-farklı formlar yaratılarak özneliğin dışa vurulması biçimindedir. Bunu da yorumlanmış ve stilize edilmiş bir eser sağlayabilir. Bu yolla “öznel kişilik insani ya da nesnel çevresi arasında birey-üstü bir form ve yasa üretilir; bir hayat formunun, bir beğenin vb stilize ifadesi hep zamanımızın (20. yüzyıl başları) abartılı özneliğin dengelendiği ya da üzerinin örtüldüğü bir sınır, birer mesafe formudur”<sup>117</sup>. Bu da, kişisel değerlerin, ilk başlarda teknik olanaklar içerisinde aranması anlamına gelir.

Bir tavırsal edim olarak kendiliği ortaya çıkaracak sanatsal serüvenin başlangıcı da bu nedenle, geleneksel formları ve biçimleri bozmaya başlayan Cezanne’da aranabilir. Yaptığı resimlerin belli kuralları bulunsa da Cezanne, izlenimci resme karşı tavır alır. Özellikle, son dönemlerinde kontürlerin erimeye başladığı, tamamlanmamış hissi veren resimleri için, hem 20. yüzyılda başlayacak olan yeni bir resim serüveninin hem de kendiliği sunan eylem sanatının başlangıcıdır

---

<sup>116</sup> Georg Simmel, **a.g.e.**, s.33

<sup>117</sup> **Y.a.g.e.**, s.49

denilebilir. Cezanne' nin bu resimleri biçimlerin tuval üzerinde erimeye başladığının, dahası biçimsizliğe gidilmekte olduğunu sinyalleridir.

Biçimler üzerine öznelliklerini hapseden sanatçıların, geleneksel formlarla bu düellosu, biçimlerin yenilgisiyle sonuçlanacak, dahası bu biçimler sanatçıların öznellik-kendilik edimlerinin yalnızca bir aracı olacaktır. Resim yapma eyleminde sanatçının kendi edimini de dahil ettiği aksiyon sanatı, her ne kadar Jackson Pollock ile başlatılsa da (girişimde bulunan ilk öncü olarak), bunu daha öncelere, ellerini bedeninin eylemi biçiminde kullanan ekspresyonistlere götürmek yanlış olmayacaktır. Ne de olsa, ilk tavırsal hareket ellerde başlar. Bu özünde dışarı vurulmayı bekleyen düşünsel bir enerjinin olduğunu ancak sınırlı özgürlük alanında kendini belli sanatsal imgeler ve formlar altına girerek verme zorunluluğunu gösterir. Zihinselden resme dönüşen somutlaşma sürecinde en özgür edimi eller gösterir.

*“Ekspresyonist ressamın yaratım sürecini mutlak saflığı içinde gözümün önüne getirirken, duygusal itkinin fırçayı tutan ele kendiliğinden aktarılmış olduğunu hayal ediyorum. Tıpkı bir beden hareketinin bir duyguyu, çılgınlığın acıyı ifade etmesi gibi (diğer sanatlardaki yaratım sürecine ilişkin tasavvurum da böyledir). Elin hareketleri, direnç göstermeden içsel itkiye itaat eder. Öyle ki sonuçta ressamın içsel hayatı dolaysız bir biçimde tuval üzerinde şekillenir, dışsal ve yabancı hiçbir şey onu değiştirmemiştir<sup>118</sup>.*

Burada yapılmak istenen, içsel itkiyi, dışsal olarak kendisine dayatılan belirli bir formla ifade etme zorunluluğunun olmamasıdır. Ekspresyonizmin esası, sanatçının içsel itkilerini sanat eserinde tıpkı yaşandığı gibi yansıtılması dahası bu enerjinin sanat eseri olarak sürmesidir. Dolayısıyla bu dışavurum ekspresyonistlerde olduğu gibi nesnel gerçekliğe bağlı değildir. *“çünkü nihayetinde o izlenimde sanatçının salt içinden gelen, saf kişisel yaratımı değildir; edilgin ve bağımlı bir şeydir; onu yansıtan eser de sanatçının bireyselliği ile yabancı bir kendiliğin karışımıdır<sup>119</sup>.*

Eylemin, tavrın, fiziksel hareketlerle bir uyumu olduğu söylenebilir. Yani sanatçının düşünceleri, dışa yansıtmak üzere kendine fiziksel araçlarla bir yol açar. Bir kez beyin düşünsel üretime geçmişse bu sürecin enerjisi tutuk bedeni harekete geçirecek bir gerilim yaratacak, zihin/beden işbirliğiyle eylem olarak ilk önce ellerden dışarı akacaktır. Sanatın, dahası yaratıcı edimin ilk hareketi de ellere olmamış mıydı

---

<sup>118</sup> Y.a.g.e.,s.66

<sup>119</sup> Y.a.g.e.,s.66

insanlık tarihinde? Ellerle avlanılmış, araç-gereç yapılmış, taşlar, ahşaplar yontulmuş v.s. Düşünsel boyuttan somuta dönüşmenin aracıdır eller. Akıl ile eller ne kadar uzlaşırsa, sonuç o kadar mükemmel olacak bu uzlaşma kurulamamışsa bir tıkanma yaşanacaktır. Tıpkı insanın bedeniyle kurduğu ilişki gibi. Bir kez tavır ellerle başlatılmışsa devamının gelmemesi için bir neden yoktur. Elle birlikte bileğin ve kolun özgürlüğü nihayetinde özgür olarak tüm bedeninin eylemine çevrilecektir.

*“ ‘Özgür bilek’ tamlamasının, edimin (yazmak, resmetmek) gerçekleşme süreci açısından ‘boşlukta çalışan el’ ve kol olarak yorumlanabileceğini de ekleniyor uzmanlar. Teknik açıdan bakıldığında gövdenin yapmaya hazırlanışını daha bütünsel kılan bir seçim bu. Felsefi açıdan da beslenmiş bir tercih söz konusu ayrıca: Boşluk işlevi simgesel boyutta da perçinleyen bir özellik taşıyor: Tekerlek, onu çevirerek rotun gireceği; sürahi, kulpu tutacak olanın yaralanacağı bir boşluk barındırmak durumundadır”<sup>120</sup>.*

Böylece eller gövdenin yapmaya hazırlanışının ilk belirtisi olarak, potansiyel bir performans barındırır. Ekspresyonistlerin soyut formları da bu eylemin yalnızca bir aracıdır. Yapılan resimlere bakıldığında, resim adlarının biçimlerle örtüşmediği görülür. Simmel’ e göre, ilk bakışta gereksiz ve kafa karıştırıcı görünen bu isimlerin konulması, sanatçıların tamamlamadıkları içsel itkilerine önem vermesindedir. Yarattıkları formlar ne çıkışlı olursa olsun, dış görünüşe önem vermezler. Örneğin, bir insan yüzünün görünüşü ressamda öyle bir duygulanımlara yok açar ki, tuvale aktarıldığında o yüzden tamamen farklı bir eser oluşabilir. Bu nedenle Simmel’ e göre ekspresyonistlerin seçtiği model, yaptığı eser tamamen bir “vesile”dir.

*“Sanatçının içinde , salt kendi kendisine itaat eden hayatta bu itkiyi harekete geçiren bir vesiledir bu. Soyut bir şekilde dışa vurulan (yine de son derece gerçek bir irade edimini betimleyen) yaratıcı hayatın kendi olma edimidir bu. Hayat, kendini olanca saflığıyla, olduğu gibi ifade etmek ister, bu nedenle sırf gerçeklik olduğu için geçerli olan bir gerçekliğin ya da sırf yasa olduğu için geçerli olan bir yasanın kendisine dayattığı bir form içinde sınırlanmayı reddeder”<sup>121</sup>.*

Sanatçının iç dünyasını açımlayan küçük bir fırça hareketi, yalnızca gözlemlenen, incelenen şeyleri değil onların özünü de ortaya koyar. Nesnel gerçekliği imleyen sanatçı, duygusunu somutlaştıracak biçimleri hareket çabukluğuyla beynindeki eli aracılığıyla verir. Sanatçı için önemli olan nedir? imgelemindeki projesini somutlaştırmak mı? Yoksa ruhunu ve bedenini tümüyle içine alan bir pratik ‘yapma’ edimi mi? Projesini gerçekleştirme kaygısı tümüyle amaç

<sup>120</sup> Enis BATUR, “Yazan Gövde, Yazan Kişiyi Zaten İçkindir”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı: 68, İstanbul, 1998, s.128

<sup>121</sup> Georg Simmel, **a.g.e.**,s.67



değildir elbette. Yapmaya karar verme anından başlayıp, bütün düşünce ve bedenle işe girişip -beynin, gözlerin, ellerin bütünleşip- oluşturmaya başlama, meydana çıkış süreci ve tasarının somut hale gelmesini kapsayan, yapma edimi. Aradığı şeyin ne olduğunu bilmeden arama hali, rastlantısal olana açılma cesareti, hayal perest, cesur kaşifler gibi bilinmeyene açılmadır bu. Gönüllü çıkılan bir yolculuk, bir saplantı, bir tutku, yeni bir deneyim. Bunlar yaşamın özüdür, aynı zamanda sanatın da. Bu iki ucu birleştirme söz konusu olduğunda ilk akla Marcel Duchamp gelecektir şüphesiz.

### 2.3.3.1. Marcel Duchamp: Yaşam ile Sanat Arasında Öznellik ve Kendilik

Dadaizm, Sürrealizm, Kavramsal sanat gibi Tarihsel Avangard Hareketler ve özellikle günümüz sanatsal çalışmaları söz konusu olduğunda konu dönüp dolaşır ve bir şekilde Marcel Duchamp'la (1887-1968) bağlantılandırılır. Duchamp'ı hala çağdaş kılan, yaratıcı bakış açısının yanı sıra yaşamı sanata yeğleyen felsefesi ve bunu ısrarla ömür boyu sürdüren öznel tavrıdır kuşkusuz.

Sanatın kendine yeterliğini param parça eden, sanatla hayatın uzlaşmasını dayatan (bu nedenle 20. yüzyıldan günümüze birçok yoruma uğrayan) en kişisel ve en radikal tavır Duchamp'a aittir. '*Hayatını resim, heykel gibi sanat eserleri yaratmaktansa, hayatın kendisinden bir sanat eseri yapmaya çalışmak*'<sup>122</sup> kendisine göre en büyük başarısıdır.

Bu inceleme Duchamp'ın sanatsal ürünlerini-çalışmalarını incelemekten çok, hayatını yaşamayı sanata önceleyen bir insanın öznelliğinin, eylemlerine ve edimlerine nasıl özgün olarak dönüştüğüne dair, özne ve eser bağlantısını kurmaktır. Belli bir bakış açısıyla bir proje olarak yaşamın ele alınması, ortaya çıkan her ne olursa 'yeni' ve 'özgün' bir yaratımı olanaklı kılacaktır. Gereği hiçbir ödün vermeden yerine getirilen her ilke eninde sonunda mutlaka kişiye karşılığını verir sonuçta.

İşte Duchamp'ın sanatı/hayatı da muhalif kimliğini kimsenin cesaret edemediği bir tavırla göstermesi, ısrarlı kararlılığıyla bunu sonuna kadar götürdüğü eylemlerinin toplamıdır. Böyle yaşanan bir hayatın eseri de artık yalnızca oyun/cak olacaktır. Yani hayatta böylesine cesaretli, ne istediği üzerine kafa yormuş bir insanın/sanatçının, başlı başına hayatı dahi en özgün sanat eseri olmaya adaydır. Bu kimsenin yaptığı/seçtiği bir şey de bu düşünceleri anlatmaya dayalı bir 'araç'

<sup>122</sup> Charles Baudelaire, a.g.e.,s.25

olacaktır yalnızca. Ancak Duchamp'ın bir 'araç' olan yapıtları da en az kendi yaşamı kadar ilginç ve hala kafa karıştırıcı niteliktedir. Ve bu yanıyla ilgilenilir daha çok.

Belki de Duchamp'ın yaşam tarzını ve geniş vizyonunu pek önemsemeyen, Duchamp'ı somut eser üreten bir sanatçı tanımlamasına sıkıştırma yaklaşımıdır bu. Yani yapıtlarını daha da önce çıkarmak. Eleştirilenler için sayısız yorum yapma olanağı tanıyan bu 'yapıtlar' ne de olsa kuyudan çıkarılması gereken bir 'taş' olarak bitmez tükenmez bir konu oluşturur. Oysa, varolan değerlere karşı gösterdiği tavır bağlamında ele alınmış olsaydı -ki bu hala mümkündür- yalnız sanata değil günümüz yaşam pratiklerine de katkısı olurdu. (Bu, yaşamın kendisinin daha önemli olduğuna ilişkin görüşten ayrılan bir tutumdur. Bir konu bulmaya görsün eleştirilenler, her disiplin, o 'konuyu' kendi alanına çekmeye çalışır. Bu nedenle bu bölümde Duchamp'ın kendi söylemlerine daha çok yer verilecektir).

*"Duchamp, hakkında sayısız yorum yapılmış bir sanatçıdır. Bu yorumlardan bazıları ilginç olmakla birlikte çoğu da oldukça abartılıdır. Duchamp üzerinde hiç düşünmediği alanlarla ilişkilendirilmek istenmiştir. Yapıtlarının çok anlamlılığa açık oluşu ve hep bir gizem/gizlilikten söz edilişi yorumcular için elverişli bir alan sunmuştur. Ne yazık ki çoğumuz Duchamp'ı bu yorumlar aracılığıyla tanıyoruz, aklımız bu nedenle daha da karışıyor. Oysa Duchamp'ı, tıpkı onun Leonardo da Vinci'yi doğrudan kendi yazılarından tanıdığı gibi kişisel okumalarımızla tanıyabilmeliydik."<sup>123</sup>*

Hayatını bir macera olarak görebilen Duchamp sanatını da bundan farklı görmez. Bu yaşam macerası para için çalışmaktan uzak, başına buyruk ve keyfini çıkararak sürdürülmelidir. Sanatsal üretim, ancak yaşamı sanata dönüştüren kişinin harcı olup, bu da tembellikten başka bir şey değildir sonuçta. Oysa devingen bir hayat gerçekliği barındırır. Hiçbir şeyi iplemeden, bir işten sıkılınca onu yarım bırakıp diğerine geçerek. Bir yerde sabit olmak, sürekli aynı işle uğraşmak, geleceğe yönelik planlar yapmak Duchamp'a göre değildir:

*"Aslında hiçbir zaman çalışmak zorunda kalmadım. Para yüzünden çalışmaya mecbur olmak bana göre aptalca bir şey. Ne şanslıyım ki, kendimi bu en kötü şeyden daima uzak tutabildim. Bir insanın kadın, çocuk, villa, araba vb. sorumluluklar ile hayatını cendereye soktuğunu erken yaşta kavradım. Yaratma sıkıntısına yabancıyım çünkü resmin, bu konuda bana yardım etmesi mümkün olmadığı gibi kendimi ifade etmek için de en ufak bir baskı hissetmedim. Sabahtan akşama kadar çizip, taslakları tamamlama şeklindeki o tuhaf ihtiyacı hiç duymadım; ve bundan pişman değilim."<sup>124</sup>*

<sup>123</sup> Canan Beykal, "Büyük Cam Üzerine Yazı", **Sanat Dünyamız Dergisi**, sayı : 75 ,2000, s.127

<sup>124</sup> Mehmet Ergüven, "Marcel Duchamp", **Sanat Dünyamız Dergisi**, sayı: 75 , 2000, s.121

Duchamp' ın tüm bu söylediklerini şaşılmalı bir kararlılıkla hayata geçirdiği görülür. Belki kusur olarak görülebilecek bu yaklaşımlar, onun hayatının başarısı olur. *“Uygurlık tarihi boyunca hiçbir sanatçı, ürettiğinden çok, ‘demek istemiş olabileceği’ ne ilişkin yorumlar ile bu denli ünlenip, saygınlık kazanmamıştır”*<sup>125</sup>.

Académie Julian' da öğrenim gördüğü yıllarda da, atölyeye gitmektense bilardo oynamayı tercih ettiği, resim eğitiminin de askerlikten uzaklaşmak için bir bahane olduğu bilinir. Hobilerinden sıkılıp bir diğerine geçtiği gibi, resim yapmaktan da sıkılıp fırçayı eline bir daha almayacaktır.

Uçağa binmekten nefret eden, yolculukları için gemiyi tercih eden Duchamp' ın, yanında kitap veya valiz taşımadığı, yalnızca küçük bir çantaya sahip olduğu (resim 6.) ancak purolarını da hiçbir zaman eksik etmediği söylenir. Ve önemli bir detay da, puro içmek istediğinde mutlaka bunun için ortam yaratmasıdır. Sürekli bir yerde kalmaktan hoşlanmayan Duchamp' ın bu çantayla sürekli farklı arkadaşlarında kaldığı da vurgulanması gereken bir nokta. Sakin ve gülümser tavırlarıyla bilirse de, her an şaşırtan ve alışılmadık düşünceleri, Duchamp' ın canlı ve taze kalabilen yaşam tarzını tanımlar niteliktedir. Bu bakış açısı bir söylem olarak sanatını da oluşturur. Duchamp' a göre sanatsal bir sorun veya çözüm olamaz, çünkü ona göre zaten sorun yoktur. Bu nedenle de sanatsal açıdan kendini geliştirme gereksinimi duymaz. Cabanne' ın *“Artistik açıdan kültürlü olmayı istemez miydiniz?”* Sorusunu şöyle yanıtlar:

*“Belki, ama bu çok vasat bir arzu. Çalışmak isterdim, ama esasında ben çok tembelim. Ben çalışmaktan çok yaşamayı ve nefes almayı seviyorum. Zannetmiyorum ki, ileride, yaptığım işlerin herhangi bir sosyal önemi olsun. Dolayısıyla olaya şöyle bakabilirsiniz: Benim sanatım , yaşama sanatıdır. Yaşanan her saniye, her nefes alıp verme, ifadesi ne görsel açıdan, ne de aklen mümkün olan bir sanat eseridir”*<sup>126</sup>

Hayatın kendisini sanat eseri olarak görme düşüncesi Dandy kavramını akla getirirse de – ki birçok eleştirmen Duchamp' ı böyle değerlendirir – belki de tek benzerlik muhalif ve isyankar karakteriyle örtüşmesidir. (Daha önce anlatıldığı gibi Dandy, sıradanlığa, geleneksel değerlere karşı çıkan, aylak ve tüm bıkkınlığa rağmen mutluluk peşinde koşan, zarafeti meslek edinmiş seçkin adamlardı). Sonuçta Dandy, sanat – hayat mesafesini kapatmaya yönelik tüm sanatsal hareketlerin atası

<sup>125</sup> Y.a.g.e.,s.122

<sup>126</sup> Bedri Baykam, “Post - Duchamp Krizi”, **Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı- Yeni Ontoloji**, a+A PSD Yayınları, İstanbul, 1992 ,s.86



Resim 6. **M. Duchamp**' in sürekli yanında taşıdığı tek çantası \*

\* Dikkatli bakılacak olursa, çantanın içinde "Ready-made" leri ve diğer çalışmalarının minyatür taslakları görülür.

sayılır. Ancak Duchamp'ın Dandy' den önemli farkı bu mesafeyi kapatmadaki yönteminin kendisine özgü ve önceliklerden tümüyle farklı olmasıdır: Yaşam ile sanat arasındaki iki ucu, öznel varlığıyla konumlandırarak, yaşamından sanat üretir bu asla sanatı yaşama uyarlama çabası değil, yaşamdan somut eserler üretmedir.

Duchamp'ın yaşamından ürettiği bu sanat, yine yaşamında hazır olarak bulunan nesnelere kapsar daha çok. Bunlar; "Bisiklet Tekerleği" (1913), "Şişe Kurutucusu" (1914)(resim7-9), "Kar Küreği" (1915 Adı: Kol Kırılması olasılığına karşı) , "Pisuar" (1917 Adı : Çeşme)(resim 9) gibi hazır üretilmiş ve her yerde bulunabilen sanayi ürünleridir. Bunlardan en bilineni Pisuar olmasına rağmen, ilk yapılan üretimin çıkış mantığı diğerlerini belirler ve bu açıdan daha önemli görülebilir. 1913 yılında sanat dünyasına darbesini indiren "Bisiklet Tekerleği" adlı çalışmasının hazır – yapım dönüşmesinin sürecini ve diğer çalışmalarını Duchamp şöyle açıklar:

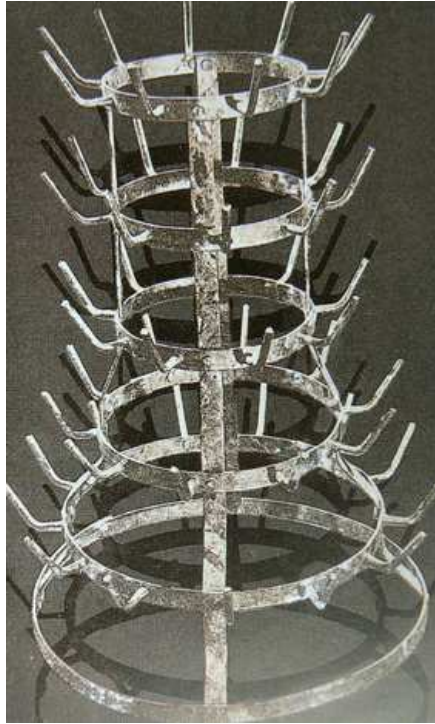
*"1913' te bir bisiklet tekerini bir mutfak pedestale bağlayıp dönüşünü seyretmeyi akıl ettim. Bisiklet tekerini bir pedestale koyduğumda, benim konum "hazır – yapım" lar veya onun gibi bir şey değildi. Bu yalnız değişik vakit geçirme, ilgi alanımın dışına çıkma arzusuydu. Bunu yapmak için ya da göstermek veya anlatmak için hiçbir nedenim yoktu. Birkaç ay sonra bir kış gecesi manzarası resminin ucuz reproduksiyonunu aldım ve ufkuna biri kırmızı , biri sarı iki adet nokta koyduktan sonra adını 'eczane' koydum. 1915' te New York' ta bir mağazadan bir kar küreği satın aldım ve üstüne "in advance of the broken arm" yazdım. 'Ready – made' kelimesi o dönemlerde aklıma geldi. Özellikle belirtmek isterim ki, bu hazır yapımların seçimi hiçbir zaman estetik nedenlerle olmadı. Seçim bir görsel aldırma tepkisi olan ve hiçbir iyi veya kötü zevk çağrıştırmayan, total bir anestezinin sonucuydu. Önemli bir özellik kimi zaman hazır – yapımın üzerine yazdığım kısa cümleydi. Bu cümle, nesneyi bir resim başlığı gibi tasvir etmek yerine izleyicinin aklını başka ve daha sözel alanlara çekmek için vardı."<sup>127</sup>*

"Merdivenden İnen Çıplak" (1912) şokundan sonra, New York' luların "ready-made" lerle karşılaşmaları, Duchamp'ın sürekli yeni olanı arama ve gösterme kaygısındanadır. Bu çalışmalarından en çarpıcısı olarak kabul edilen "Pisuar", bir sıhhi tesisat firmasından alınan hazır bir üründür. Duchamp, üzerini R. Mutt adına imzalayıp, reddedileceğini bile bile, kendisinin de jüri üyesi olduğu, New York' ta ilk kez düzenlenen Müstakiller Salonu' ndaki sergiye sunar. R. Mutt' un bu pisuarı yapıp yapmamasının bir önemi yoktur. Duchamp'ın özneliği burada o pisuarı bir sanat nesnesi olmaya değer gören dahası seçen olmasıdır. Bu eylemle sanat eserinin ne olup olmadığı tartışması ile birlikte yeni bir düşünce de ortaya atılır. (Değerlendirmede pisuarın kendisine ait olduğu bilinmediğinden, Duchamp bu

<sup>127</sup> Y.a.g.e.,s.78



Resim 7. **M. Duchamp**, “Bisiklet Tekerleği”, 1913



Resim 8. **M. Duchamp**, “ŖiŖe Kurutucu”\*, 1914

---

\* Orijinali kayıptır. Bir kopyası Ulusal Modern Sanatlar Muzesindedir.



Resim 9. M. Duchamp, "Çeşme :Pisuar\*\* ", 1917

"heykel" in sergiye kabul edilmesini önerir. Ancak diğer jüri üyeleri bu isteği kabul etmezler. Bunun üzerine Duchamp jüriden ve değerlendirmeden çekilir.)

*"Duchamp seri üretim nesnelere imzalı sanat sergilerine gönderdiğinde, bireysel kategorisini olumsuzlamıştır. Eserin bireyselliğini, varlığını o tekil sanatçıya borçlu olduğunu belgeleme amacı taşıyan imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını alaya almak üzere, rastgele seçilen bir seri üretim nesnesi üzerine atılır. Duchamp'ın provokasyonu, imzanın eserin niteliğinden daha önemli sayıldığı sanat piyasasının maskesini düşürmekle kalmaz, burjuva toplumunda sanatın, bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden ilkesini de radikal bir şekilde sorgular. Duchamp'ın hazır nesnelere (ready-made) birer sanat eseri değil, birer gösteridir. Duchamp'ın imzaladığı tekil nesneyi, form-içerik bütünlüğüne bakarak, seri üretim nesnesi ile imza ve sanat sergisi arasındaki karşıtlığa bakarak anlarız."<sup>128</sup>*

Vurgulanması gereken şey; kendini sanatçı olarak kabul etmeyen Duchamp'ın sanata damgasını "kendilik" olarak vurmasıdır. Yapıt olmayan nesnelere, sanatçı olmayan birinin sanat ortamına terörüdür bu adeta. Artan etkide ve devamlı olarak yinelenir. Bu protest tavrı daha çok da, geçmişte yüceltilen, kabul gören ve bir otorite olarak görülen, müzelerde baş tacı edilen eserler üzerinden gerçekleştirir. Örneğin Leonardo da Vinci'nin ünlü Mona Lisa' sına sakal ve bıyık çizerek altına da

\*\* Bazı kaynaklarda pisuar olarak yer almaktadır.

<sup>128</sup> Peter Bürger, "Avangard Kuramı", çev: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 109

L.H.O.O.Q.( Fransızca “elle a chaud au cul” karşılığında olup “kızın kalçaları yakıcı” anlamındadır) yazar ve bunu dadaistçe bir tavırla bir oyun gibi sunar. Bu ediminde hem “deha” kavramını hem de bu tabloya yüklenen değerleri sorgular. Belki de büyük üstatla bir rekabete girer. Yine Rembrandt’ın bir tablosundan ütü masası yapma projesi de benzer bir alay ve eleştirel yaklaşımdır. Önce hakim olan değerleri ele alan Duchamp onları yerinden ederek yeni değerler oluşturma çabasıdır. Ne de olsa özne, öz-kimliğini varolanlar üzerinden gerçekleştiremez.

Pisuvar üzerine atılan R. Mutt imzası, Mona Lisa tablosu altına yazdığı L.H. O. O. Q. Duchamp’ ın kendi kimliğini sorgulamasının da işaretleridir. Öznesini başka kimlikler altına gizleyen Duchamp, Freud’un sözüne ettiği parçalanmış özneyi çağırır. Nitekim kadın kılığına girerek edindiği Rose Selavy adı da bu yaklaşımın uzantısında yer alır (resim 10). Katolik olmak, erkek olmak, taşıdığı isim sonuçta Duchamp’ın seçimleri değildir. Toplumsal, dinsel ve cinsel kimliklerini alacağı ederek, yok sayarak kendine yeni kimlikler oluşturmak ister. Bunu da karşıtlarda arar. Yani erkek cinsiyetine karşılık kadınlığı, Katolik dinine karşılık Yahudiliği, kendi adına karşılık, başka bir isim: Rose Selavy.

Duchamp’ ın bu tavırları her ne kadar transeksüelliği çağırır gibiyse de –ki yazılanlar daha çok bu görüşlerle yorumlanır- düşünülmesi gereken, kendi kendini yadsıyan bu varoluşa “kendini icat etme” perspektifinden bakma gerekliliğidir. Çünkü “kendini aşan” bir insan hep bir sonraki aşamaya geçmek ister. Duchamp kendinde olanları aşmış, yeni arayışlara girişmiştir tıpkı tükettiği veya sıkıldığı bir şeyi bırakıp, bir diğerine geçtiği gibi.





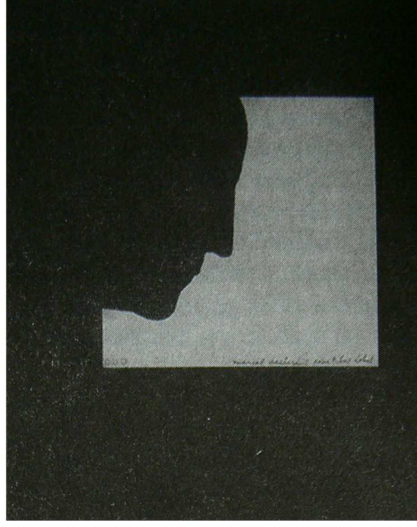
Resim.10 **Man Ray**, "Rose Selavy olarak M. Duchamp", 1920

Kendiliği kendinde olmayanlarla tanımlar Duchamp, Narkissos' un kendi yansıması uğruna bir ömür tüketmesi gibi değildir onun ki, Duchamp o yansımaya da müdahale eder. Yeni bir öz-kimlikle birlikte yeni imge de yaratır kendine. Bu tümüyle yeni bir "kendilik" tir. Duchamp bu süreci şöyle anlatır:

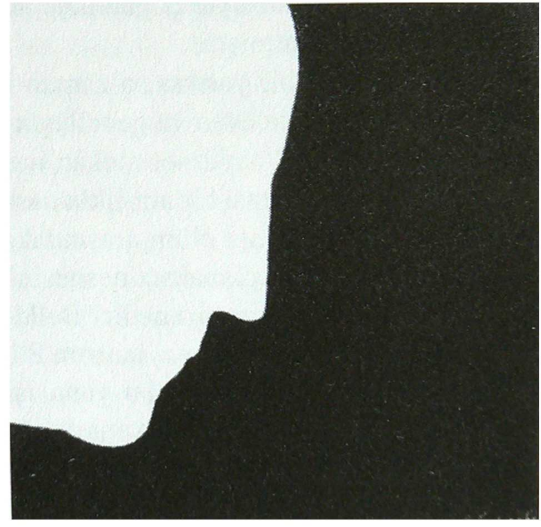
*"Kimlik değiştirmek istedim... ve aklıma gelen ilk şey, kendime bir Yahudi ismi takmak oldu. Katoliktim ve bir dinden başka bir dine geçmek zaten bir değişimdi! Hoşuma giden ve bana çekici gelen bir Yahudi ismi bulamadım ve birden bire aklıma bir fikir geldi: Neden cinsiyet değiştirmiyorum ki! İşte böylelikle, Rose Selavy ismi ortaya çıktı."*<sup>129</sup>

Duchamp, Rose Selavy adına kartvizit, kimlik kartı, bir takım eşyalar düzenler. Yeni kimliğine uzamda, yaşamda yer açar. Rimbaud' un, "*ben bir başkasıdır*" sözüyle açıkladığı öznellik, Duchamp' ta soyut bir imgeden, kendi somut varlığının bölünmesine/yarılmasına dönüşür. Kendi üzerinde iktidar kurmanın kanıtlarıdır bunlar adeta. Negatif ve pozitif olarak (resim 11-12).

<sup>129</sup> Rose Selavy, "Aynadaki Adamlar", Çev: Özge Açıklol, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı: 75, 2000, s. 199



Resim11. **M. Duchamp** "Profilden Otoportre", 1958/59 siyah fon kağıdı üzerine kesilmiş kağıt.



Resim12. **M. Duchamp** "Profilden Otoportre", Aynı teknik

Rose Selavy kimliğini edinen Duchamp, 1923'lerden itibaren kendini satranç oynamaya verir. Bu, kendini gerçekleştiren Duchamp' ın yaşamının en büyük "proje" sonrası dinlenme dönemidir adeta. Yapıttan çok, kişi olarak sanatçının kendisine yönelim Duchamp' la birlikte ortaya çıkan önemli değişimlerden biridir. Minimalizm ve dadaizm ile, giderek daha az görünür ve nesnesiz olan sanatçı müdahalesi, kavramsal sanata ve sonraları gerçekleşecek olan farklı eğilimlere, yeni gerçekçiliğe ya da Pop Art' a kaynaklık edecektir.

Bu bölümde Duchamp' ın ayrıntılı irdelemesinin nedeni, sonraki dönemlerin özellikle de günümüz sanatının bir tarz olarak Duchamp izleğini sürdürmesindedir. Özgür tavırları, aldırışsızlığı ve en önemlisi de kendi hayatının tek oyuncu aktörü olarak, bir insanın tek başına bir çağa damgasını vurabileceğinin canlı ve somut bir örneğidir. Otoportre yapmakla başlayan öznelleştirme süreci, Duchamp' la kendiliği öne çıkarmaya ve nihayetinde de özellikle 1960 sonrası protest bir başkaldırıyla kendini sanat eseri olarak sunan sanatçılara dek evrilir.

### 2.3.3.2. Duchamp Sonrasında Eylem Olarak Kendilik

Duchamp'ın "Ready-made" leriyle birlikte, estetik ilkelerin yok sayılması, ölçütlerin bozguna uğratılması yaklaşımı, yaklaşık aynı tarihlerde tuval üzerinde de doruk noktasına ulaşır. Kazimir Maleviç' in 1913' te tamamladığı "Beyaz Zemin Üzerine Beyaz Kare" ve 1915'te sergilenen "Siyah Kare"si, tabloyu kompozisyon, perspektif gibi öğelerden arındırarak, tek renkliliğe ve biçimsizliğe dönüştürür. Her ne kadar geleneksel malzemelerle -tuval ve fırça- yapılmış olsa da, özneliliğin nesne karşısındaki üstünlüğüdür bu. "Sıfır-Biçim" diye tanımlar Maleviç resimlerini. Nesnelere yok olması gerekliliği, sanatçının nesnelere egemenliğinden kurtulması ve uzama/evrene açılma özgürlüğü anlamındadır.

Özellikle 1935'lerden sonra İkinci Dünya Savaşı öncesi gerilimlerin yaşandığı Avrupa'da, bir çok sanatçı bilim adamı, düşünür vs.. kurtuluşu Amerika Birleşik Devletleri'nde arar ve oraya yerleşirler. Dolayısıyla sanatın merkezi Avrupa'dan Amerika'ya özellikle de New York'a kayar. Yeni Kıta'nın, ekonomide olduğu kadar kültürde ve sanatta da kendini göstermeye ihtiyacı vardır. Hareketin fikir sahibi Amerikan eleştirmen Clement Greenberg'dir. Greenberg'in tasarladığı "modernist avangard" "saf" ve "soyut" formu öngören, topluma yabancılaşan kendi alanına çekilen bir sanattır.

*"Greenberg'in bütün bu beklentilerine cevap veren "soyut ekspresyonizm" efsanesidir. Zaten hareketin, Jackson Pollock gibi önderlerini de kendisi kahramanlaştırır. Greenberg'in teorik stratejilerinin, New York galerileri ve Modern Sanat Müzesi tarafından kurumsallaştırılması sayesinde, soyut ekspresyonizm, İkinci Dünya Savaşı ertesinde ABD'nin Avrupa'ya yaptığı kültürel çıkarmanın ve Soğuk Savaş dönemi kültürel politikalarının etkili bir silahı haline gelir...Greenberg New York'u dünya kültürünün merkezine yerleştirir. Soyut ekspresyonizmin 'filozof' sanatçılarından Barnett Newman'ın sözlerinden, bu yeni "avangard" misyonun sanatçıları tarafından da tutulduğu anlaşılmaktadır: 'Modern Amerikan sanatçıları olarak bir araya geldik, çünkü...dünyanın kültürel merkezi olması ümit edilen bir Amerika'yı yeterince yansıtacak bir sanatı kamuya sunma ihtiyacı duyuyoruz'<sup>130</sup>.*

Bu kültür politikası, Amerika'nın özgür ve liberal söylemleriyle de birleştirilip, sanatçıya sınırsız bir özgürlük sunar. Böylece, 20. yüzyıl başında özgürlükleri fırça kullanmayla (el ve bileği kullanma açısından) sınırlı olan bedensel edim, Amerikan soyut ekspresyonistlerinde, özgür bir kendilik olarak resmin yapım sürecine dahil olan bir eyleme/aksiyona dönüşü ki, yaşam/sanat mesafesinin kaldırılmasında tuval resmin ulaşabileceği en uç noktadır bu.

<sup>130</sup> Peter Bürger, a.g.e., s. 19

*“...resmin konusu, üretimini hayata geçiren amel, oluş'unu belgeleyecek göstergenin kayıdır: 'Amerikalı sanatçı, belli bir zamandan sonra -gerçek ya da kurgusal nesnenin temsil, biçim, analiz yahut ifadesine aracılık eden mekandan ziyade- bir eylem alanı olarak görmeye başlamıştır tuvali.”<sup>131</sup>*

1950'lere kadar figüratif soyutlama etkisiyle ve geleneksel yöntemlerle (fırçayla) resimler yapan Pollock, bu tarihlerden sonra onunla anılacak olan akıtma tablolarını üretmeye başlar. Üretim sürecinin de esere dahil edildiği bu edimsel hareketi (Aksiyon sanatı: Action Painting\*) Jackson Pollock şöyle açıklar:



Resim 13. **Jackson Pollock**, 1951, New York (Foto: Hans Namuth).

*“Benim resimlerim şövaleden çıkmıyor. Resim yapmadan önce tuvali nadiren gererim. Gerilmemiş tuvali duvara veya yere çivilemeyi tercih ederim. Sert bir yüzeyin direncine ihtiyacım vardır. Yerde daha rahat ederim. Kendimi daha yakın, daha bir resmin parçası hissederim, zira bu şekilde resmin etrafında yürüyebiliyor, dört köşeden çalışabiliyor ve gerçek anlamda resim içinde olabiliyorum. Bu Batı'daki Kızılderili kum ressamlarının metodunun bir benzeridir.*

<sup>131</sup> Mehmet Ergüven, “Biçim ve Oluş”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı: 75, 2000, s. 55

\* **Aksiyon Sanatı**: Ressamın, bedeninin kendiliğinden hareketine uyarak, boyaları tuvalin üzerine döküp saçarak yaptığı resim. Sonuçta sanat eseri, bu eserin ortaya çıkmasını sağlayan hareketlerin, eylemin ve bunların altındaki güdülerin “resmi” olur. Sürrealistlerin ifadesi saydıkları “otomatik resim”le ilişkilendirilir. Yaratıcısı ve en ünlü temsilcisi Jackson Pollock (1912-1956)dır. (Perter Bürger, **a.g.e.**, s.31)

*Ressamların şövale, palet, fırça gibi alışılmış aletlerinden uzaklaşıyorum. Daha çok değnek, mala ve sıvı boya veya kum, kırık cam ve diğer yabancı maddelerden oluşan koyu boyayı tercih ediyorum.*

*Resmimin içinde olduğumda, ne yaptığımı farkında olmam. Ancak bir alışma devresinden sonra ne yaptığımı görürüm. Değişiklik yapma, görüntüyü bozma vs.. gibi kaygılarım yok, zira resmin kendi yaşantısı vardır. Ben onu yaşatmaya çalışırım. Sadece resimle bağlantım koptuğunda sonuç felaket olur. Diğer yanda ise tam bir uyum, kolay bir alışveriş vardır ve resim güzel olur.”<sup>132</sup>*

Fırça ve palet gibi geleneksel resim araçlarının dışlanması, hem varolana bir kayıtsızlık (Duchamp'ta görülen tavidir daha çok), hem de Pollock'un kontrolü ele geçiren bilincine işaret eder. Her ne kadar aksiyon sanatı rastlantıya dayalı gibi görünse de, ardında yatan bilinçli tavır, bu tesadüfü kontrol eden bir konumdadır. Ancak bu önceden kurgulanmış, nasıl başlayacağı ve nerede biteceği belirlenmiş, bir kontrol etme/planlama değildir. Biçim sanatçığı yönlendirmez, sanatçı biçimi araçlaştırır. Pollock 1951'de yaptığı açıklamada şöyle der: “Benim resmim dolaysızdır. Resmin metodu bir ihtiyaçtan çıkan doğal gelişimdir. Duygularımı çizmektense ifade etmek isterim. Teknik yalnızca ifadeye ulaşmanın bir yoludur.”<sup>133</sup>

Aşkın bir ruh halinde yapılan bu resimler, üretme eylemini seyretmeye kışkırtır insanı. Nitekim, Pollock'u efsaneleştiren süreçte, çalışma sırasında çekilen fotoğrafların ve Hans Namuth tarafından hazırlanan video filmlerinin fazlaca rol oynadığı bilinir. Dolayısıyla, bu çalışmanın tuvalde bıraktığı iz bir yana, salt gösteri olarak düşünüldüğünde, söz konusu edim performans\* dönüşür. Bu durum sanatçının kendiliğine gönderme yapar.

*“İlki, resim sanatında, 1950'li yıllarda Tachisme (lekecilik), action painting ya da başka hareketlerce temsil edilir. Tuvale fırça ile boya damlatılır ya da sıçratılır. Gerçeklik artık kopyalanmaz ya da yorumlanmaz. Bir bütünlüğün amaçlı bir şekilde yaratılmasından vazgeçilir; bu şekilde önü açılan kendiliğindenlik, resmin oluşturulmasında rastlantıya hatırı sayılır bir pay bırakır. Yaratımın her türlü dayatmasından ve kuralından kurtulan özne, nihayet kendini boş bir öznelliğin içinde bulur. Çalışması, malzemenin ve özgül bir hedefin hali hazırda sunduğu çerçeveden yoksun olduğu için, sonuçta ortaya çıkan ürün, kelimenin olumsuz anlamıyla rastlantısal, yani keyfi olur. Her türlü dayatmaya karşı mutlak isyan, özneyi özgür yaratıma değil, keyfiliğe götürür. Bu keyfilik en iyi ihtimalle, bireysel dışavurum şeklinde yorumlanabilir.”<sup>134</sup>*

Teknik rastlantısallığa boyun eğmek, öznel hayal gücünün sınırlandırılması anlamına gelse de, bu durum sanatçının kendiliğini öne çıkarma tepkisinin,

<sup>132</sup> Jackson Pollock, “İç Açıklama”, Çev: Liz Amado, **Sanat Dünyamız Dergisi**, sayı:75, 2000, s. 71

<sup>133</sup> **Y.a.g.e.**, s.73

\* **Performans**: Sanatçının, ağırlıklı olarak, jest ve/ya ses ile davrandığı beden ve gösteri sanatı.

<sup>134</sup> Peter Bürger, **a.g.e.**, s. 132

tuvalle/teknikle son mücadelesidir. Tuval resim biçimsel bir veriyle sonuçlansa da, resim yapma ediminin seyirlik bir gösteriye dönüşen yanı, 1950'lerden itibaren sanatın biçimsiz/nesnesiz bir hal almasının yollarını aşar. Kısacası, dolayimsız bir sanatın/hayatın yaşanması söz konusudur artık. Yaşam ve hayat arasındaki kopukluğu erken modernizm' den itibaren kapatmaya çalışan sanatçıların, içerik ve biçimi birbirleriyle örtüştürüp "kendilik" lerinde topladıkları bir dönemdir 50'ler sonrası. Biçimin baskılarından kurtulan tüm duyuları ile varlığını ortaya koymaya aday insan için, yaşamak eyleminin mekanı olan kendilik/beden, ortaya çıkmaya hazırdır artık.

Bu süreci hızlandıran etki de, 1960'lı yıllardan sonra Marcel Duchamp' ın çalışmalarının büyük bir ilgiyle tekrar ele alınması ve sergilerle gündeme taşınmasıdır şüphesiz. Duchamp'a özgü protest başkaldırı, bu tarihlerdeki sanatsal eğilimlerin temel karakterini ve isyancı ruhunu besler. Tıpkı Duchamp'ın kendi varlığını edimselliğinin merkezine oturtması gibi, özellikle happening\* ve performans sanatçıları da kendiliklerini/bedenlerini odağa alarak, dışarıya/ötekilere/yaşama açılırlar. Bu eylemi, edimi şok etkisiyle, protesto amacıyla sanata mal edip, geleneğe ve geçmişte yapılmış çalışmalara başkaldırırlar. Bu bakış açısıyla 1960'lardan sonra gerçekleştirilen sanat daha çok öznel tavrın "kendilik" le (beden veya imge olarak), protest bir başkaldırı olarak sunulması biçimindedir.

Duchamp'la başlayan "Ready-made" kavramı, mekan düzenlemelerinde yeni bir alan açar. Yapılan herhangi bir yerleştirme iş, öncelikle Duchamp'ı çağırıştırır, onun çalışmalarıyla kıyaslanır ve farklılıklar ancak o çalışmayı yapan sanatçıya ait görülür. Yine de Duchamp'ın açtığı yoldan daha sonraları ünlü yeni kişiler ve karakterler geçer. Bunlar arasında sosyal ve politik kavramlı eylemleriyle tanınan Joseph Beuys gibi şaşırtıcı isimler vardır. Bundan farklı bir rota izleyen Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Walter de Maria gibi "Minimal kavramsal" denilen işler üreten daha sakin, daha teorik, izleyiciye daha direkt hitap eden bir sanatçılar grubundan söz edilebilir. Bunun dışında kavramsal sanata Dada ve happeninglerin yarattığı koldan giren Fluxus vardır. John Cage'in gürültü ve sessizlik konserleri, Allan Kaprow, Red Grooms, Robert Whitman'ın happeningleri, Tinguely'nin hareketli uçuk makineleri, müzik, eylem ve video işler yapan Nam June Paik, Wolf Vostell, Philip Corner, boşluğun tiyatrosunu oynayan Yves Klein, Fluxus'un 1950 ve 60'lı yılların akla getirdiği çağdaş çılgınlarıdır. Ben Vautire'in alaycı ve küstahça

---

\* **Happening:** Sanatçı ve izleyicinin etkin olarak rol alacağı tarzda, disiplinlerarası doğaçlama olayın sahnelenmesi. Happening ne zaman, ne de mekanla sınırlı olup, malzeme ve mekanın gerçekliği ile girilen ilişkiye dayalıdır.

sözcüklerden oluşan aykırı işleri, dışkılarını konserve kutularına kapatıp, üzerine “sanatçı boku” yazan Pierro Manzoni Fluxus’un starlığını ve sözcülüğünü üstlenen isimleridir.<sup>135</sup>

Yine minimal kavramsal sanatçılar sessiz ama şaşırtıcı teorileri ve göndermeleriyle, sade fakat aykırı eylemler yaparlar. Joseph Kosuth, Donald Judd, Marcel Broodthaers, Giulio Paolini, Louise Lawler, Carl Andre, Gerhard Richter gibi sanatçılar kendi kişiliklerini yadsıyan veya örten yapıtlar üretirler. Belli bir ölçüye kadar tuval resmini tercih etse de Francis Picabia, Duchamp’la birlikte anılan önemli bir isim olur.

Duchamp’ın sanat dünyasına getirdiği en büyük gelişme belki de eserlerinde kendini yalnızca öznel olarak hissettirebilen sanatçının “kendilik” ini bir araca gereksinim duymadan sergileyebilmesine cesaret vermesidir.

## **2.4. Geç Edinilen Öznellik ve Kendilik: Kadın Sanatçılar**

Kadın sanatçıların kendi imgeleriyle oluşturdukları çalışmalara dikkat edildiğinde, bunların daha çok cinsel ve toplumsal kimliklerin sorgulanması, tarihsel sürecin hesabının sorulması yönünde olduğu görülür. Üçüncü bölümde verilecek olan bu tür örneklerin daha iyi kavranabilmesi açısından tarihsel süreçte kadınların konumuna değinmek gereği duyulmuştur.

### **2.4.1. Kadınların Özgürleşmesi**

Cinsel kimlikler ve buna bağlı olarak da toplumsal roller eski çağlardan beri belli bir hiyerarşik yapılanmayla biçimlendirilmiştir. Özellikle kadınların erkeklere göre bir “öteki” olması, “ikinci cins”<sup>\*</sup> le tanımlanmaları, daha yakın tarihe kadar kalıplaşmış görüşlerdi. Bu kemikleşmiş yargıların yıkılmaya zorlanması, daha çok yine kadınların çabalarıyla 20. yüzyılı bulacaktı. Peki, kadınlar niçin erkekler tarafından baskı altına alınmış ve dahası dizginlenmek istenilmiştir?

Yunan mitolojisinde dahi, yasaklara karşı çıkan tanrıça Antigore’nin, Kreon tarafından kapısız, bacasız bir hapisaneyeye mahkum edildiği söylenir. Tıpkı birçok

---

<sup>135</sup> Bedri Baykam, **a.g.e.**, s. 90,91

<sup>\*</sup> Simone de Beauvoir’in söylemi ve aynı zamanda önemli bir kitabının adıdır “İkinci Cins”.

Yunanlı kadının gün boyu hareme kapatıldığı gibi. Çünkü kadınlar güzelliği temsil eder ve güzellik de ilk tek tanrılı dinde (Yahudilikte Musa'nın buyruklarında) tanrının düşmanı ve şeytana özgü bir oluşumdur. Dinsel Adem ile Havva öyküsünde, şeytanı ayartan ve cennetten kovulmaya neden olan da Havva değil midir? İşte bu Havva imgesinin bütün kadınlara yakıştırıldığı söylenebilir. Bu da kadınları dizginlemek, kısıtlamak ve yapabilecekleri kötülöklere karşı onları kapalı tutmak için yeterli bir gerekçedir. Bu nedenle erkekler, varlıklarıyla bile günaha davetiye çıkarabilecek olan kadınları, kendi takıntlarına göre biçimler ve onları "gönüllü köleler"e çevirirler.

Aristoteles bile, kadın ve erkeği köle-efendi bağlamında değerlendirir. Aristoteles'e göre insan cinsi, sahipler (efendiler) den oluşan küçük bir topluluk ile kölelerden oluşan kalabalık bir topluluktan ibarettir. Bu ayrımı ırkın doğal durumu olarak da görür. Yani, insanlık özgürler ve köleler olmak üzere değişir. Örneğin Yunanlılar özgür yaradılışı, Trakyalılar ve Asyalılar köle yaradılışıdır. Ancak kadınlar her iki durumda da erkeğin hükmetmesi gereken bağımlı bir cinstir.

Konfüçyüs'ten Aristoteles'e, Aristoteles'ten Aquino'lu Thomas'a ve David Hume'e kadar bütün düşünürler erkeği kadından üstün görmekte ve bu üstünlüğün bozulmasının karmaşa yaratacağını düşünmektedirler. Konfüçyüs "*Uyruk (kadın), sahip/efendi konumuna gelirse her şey alt üst olur*" der. Aquino'lu Thomas, bu üstünlüğün Cennet Bahçesi'nden beri varolduğunu ve günah olmasaydı bile varolacağını söyler ve ekler: "*Kadının erkeğe bağımlı olmasını, yönetme gücü açısından değil, çünkü günahattan önce de erkek "kadın yöneticisiydi", kadının kendi isteğine rağmen, mutlaka kocasının isteğine boyun eğmek zorunda olması nedeniyle bir ceza olarak değerlendirmek gerekir*".<sup>136</sup>

Düşünürlerin görüşleri bir yana bırakılsa dahi, günlük yaşama yansıyan kadına bakış açısının bundan çok da farklı olmadığı görülür. Örneğin Ortaçağ'da meyhane kapılarında asıldığı bilinen tabelalar ilginçtir.

*"Bu tabelaların kimisinde başı olmayan, kimisinde ise kesik başını ellerinde taşıyan bir kadının resmi vardır. Meyhanelerin sembolü haline gelen bu resmin altında ise, şu iki basit (!) kelime yazar: "The Good Woman" (İyi Kadın). Her istediğiniz anında size sunulduğu, her şeyin yalnızca sizi eğlendirmek için varolduğu ve en önemlisi kimseye hesap vermek zorunda olmadığı bir yer. Tıpkı konuşmayan, soru sormayan, size hizmet ettiği anlar dışında varolmayan, ideal, "iyi"*

<sup>136</sup> Marc Sautet, "**Kadınların Özgürleşmesi Üzerine**", Çev: Selcan Serdaroğlu, Telos Yayınları, İstanbul, 1998, s.21



*bir kadın gibi. İdeal kadını tanımlayan bu sözcükler, yalnızca nezih meyhane ortamlarını anlatmakla kalmaz, yaşamın hemen her alanında kadınlardan beklentilerini gösterir.*<sup>137</sup>

Bir parantez de Müslüman toplumlardaki kadınlar için açılacak olursa, bu kadınların zaten varolmadıkları dahası çarşaflarıyla sınırlı iktidar alanlarında yalnızca yaşamaya çalıştıkları görülür. İslam dinine göre kadın, erkeğin kaburga kemiğinden yaratılmıştır ve başlı başına bu gerekçe bile kadını erkeğin malı/mülkü yapar. Kadını mülkü gibi gören erkek, kadını bir tarla gibi ekip, sürmekte de bir sakınca görmez (Kuran'da bakara 223 ayetin'de şöyle denir: Kadınlar bir tarla gibidir, istediğiniz gibi ekip biçebilirsiniz). Bu yaklaşımla bakıldığında, kadın öncelikli olarak çocuk doğurmak için vardır, bir de erkeğin diğer işlerini yerine getirmek için. Mülk olan kadının, sahibinden başkasını arzulaması ise ölümü demektir. Bunun için dört sözlü şahidin olması yeterlidir. Kadının istediğini yaşayamaması bir yana bir de başkalarını ayartmaması gerekir. Çünkü erkekler kadını baştan çıkararak görürler ve bunu engellemek için kadın örtünmelidir, hem de tüm bedeni. Yani Müslüman kadınlarının kimliğinden, bireyselliğinden söz etmek zordur.

Asıl acı olan gerçek; bu açıklamaların geçmişte kalmayıp, dünyanın bir çok yerindeki Müslüman kadınlar için hala geçerli olmasıdır. (Çok uzaklara gitmeye gerek yok, Türkiye'de bugün dahi, töre cinayetleri, okula gönderilmeyen kız çocukları, tecavüz olayları vs.. basında eksik olmayan haberlerdir. Bu kadınların çoğunun nüfus kağıdı dahi olmadığı biliniyor. Zaten olmayan kadının, varlığını belgelemeye ne gerek var, değil mi?)

Kısacası, Müslüman kadını kurtaran tek şey, doğurganlık özelliğidir belki de. Çünkü, erkeklere yine "erkek çocuk" verebilecek tek canlı kadındır ne de olsa.

Roma'da ise kadın "satılan" ve "satın alınan" bir "şey" anlamındaki "Res Mancipi"dir. Bunun anlamı "sözleşme konusu olan eşya/kadın" dır. Kadına aday genç erkek babasıyla el sıkışır. Bir elden diğerine geçen kadın, böylece daima erkeğin velayetinde kalır. Bu sözleşmeye göre, satın alıcı erkek, evinin düzenli tutulması için evcimen, becerikli ve sağlıklı çocuklara sahip olmak için doğurgan bir kadın istemektedir. Satan baba ise kızının bu istekleri yerine getireceğine dair güvence verir. Yani kadın dışında alan da satan da memnundur.

---

<sup>137</sup> Burcu Kaya, Deniz Yalım, "Güzellik Acı ve Bazı Şeyler", **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, sayı:13, 2000, s.34

Kadınların özgürleşmesine engel olarak böyle bir ortam, dinsel görüşler, teorik yaklaşımlar görülebilir. Peki ya kadınların özgürleşme talepleri var mıdır? Tarihsel süreçte bazı bireysel tavırlar dikkate alınmazsa, öyle ses getiren çoğul bir hak arayışına rastlanmaz. Çok sayıda kadının, bu yazgıya tanrının buyruğu olarak inanması ve sorgusuz kabullenmesi şaşırtıcıdır. Hıristiyan, Müslüman ya da Musevi olsun, bu kadınların özgürleşmek istedikleri pek de düşünülemez. Dahası, pek çoğu çağdaş dünyanın kendilerine önerdiği bu özgürlüğe karşı çıkmakta ve bir alt konumda kalmayı tercih etmektedirler. Bir de özgürlüğü tadıp, daha sonra geleneğin kucağına koşarak geri dönenlere ne demeli? Köleliğe “gönüllü” katlanmak isteyen kadınların da bu “özgürleşememe” sürecine katkıları olduğu söylenebilir.

*“Rönesans’tan itibaren Aristoteles’in düşüncesinin geçerliliğini yitirmesi beklenebilirdi. Hümanizmle birlikte ve Kilise’nin boyunduruğundan kurtulmak için başlatılan evrensel hareket sayesinde kadının statüsü daha farklı bir biçimde tasarlanabilirdi. Ama hiçbir şey değişmedi”<sup>138</sup>.*

Kadının özgürleşmesi düşüncesinin Batıda ciddiye alınması için Fransız Devrimi’nin yarattığı sarsıntıyı beklemek gerekti. Ruhban sınıfının ve soylularının ayrımcılıkları ile simgelenen halk en önemli güç haline gelecekse, tüm insanlar özgür ve haklar açısından eşit olarak dünyaya geliyorsa, kadının yeri ne olmalıydı? Kadın da halktan biri ve bütünüyle “insan” olduğuna göre –hem de devrim öncesi belirleyici katkıları olmuştur ayrıca- neden eşit haklara sahip olmasın? İşte bu soruların tartışılmaya başlanmasıyla, gözler kadınlar üzerine çevrilir. Çok sayıda düşünür, kadın merkezli ütopyaların savunucuları olurlar.

Fourier Auguste Comte, bir kadını içinde bulunduğu koşullardan kurtarıırken, insanlığı da tarih öncesi çağlardan kurtararak, yeni bir dünya oluşturmanın mümkün olduğunu vurgular. Kadınların sorunlarına ciddi olarak ilk yaklaşan John Stuard Mill “Kadınların Köleleştirilmesi” (1869) adlı kitabında kadınların ekonomik hatta siyasal alanda erkekler kadar yetkili olabileceğini belirtir. “Tüm insanlığın özgür düşünebilmesi için kadınlar özgürleşmelidir” diyen Mill devam eder:

*“Yalnızca çok eski bir geleneğin mirasçısı kentsoylu bir eğitim, kadını çok genç yaşta evliliğin ve annelik görevlerinin dar prangasına mahkum ettiği zaman bunu yapamaz. Oysa “güzel” cins baskı altında olduğu sürece, erkek bir akıl hastası olarak kalacaktır, kadının sesi kısıldığı sürece insan soyu tüm felaketlerin kaynağı olan, erkekliğin avcı doğasının mahkumu olacaktır.”<sup>139</sup> Stuard Mill, İngiltere’de oy hakkı isteyen kadınların da destekçisi olur.*

<sup>138</sup> Marc Sauted, a.g.e., s.21

<sup>139</sup> Y.a.g.e., s.12

Daha sonra, Mill'i örnek alan yüksek düzeydeki sosyalist yöneticiler de kadının bağımsız olması gerektiğini savunurlar. Önce kadın hakkında yankı uyandıran bir kitapla August Babel, daha sonra "Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni" adlı denemesiyle Friedrich Engels. Engels'e göre, erkeğin kadın üzerinde egemenliğini sürdürmesiyle kazanacağı bir şey yoktur. Bu yasal dayanağını üretim ve ticaret araçlarının özel mülkiyetinden alan burjuva düzeninin bir parçasıdır ve kadına böyle davranmak ancak kapitalist sistemin işine yarar. Çünkü, erkekler kapitalistlerin kendine yaptığını eşine yaparak, kendi bağımsızlık savaşında güce sahip önemli bir rakibi dışlar. Yani kapitalist düzeni dışlayan birinin, eşi üzerinde egemenlik kurması kendi davasının inandırıcılığını azaltır. Eğer erkekler sistemin kendilerine uyguladığı dayatma modelinden şikayetçilerse, kendileri de kadınlara baskı uygulamamalıdır.<sup>140</sup>

Bu gelişmeler kayda değer olsa da, yaygın etkileri yoktur. Daha 20. yüzyıl başında dahi kadının erdemli olması gerekliliği vurgulanır ve kadınlar erkeklerin güdümündedirler: "*Daha 20. yüzyılın başında "kadınlık erdemi" diye bir gerçek vardı ve bu evrensel bir gerçek olarak kabul ediliyordu. O günlerde kadının 'kendini bilmesi' bu gerçeği ve o gerçeği çevreleyen diğer gerçekleri -toplumsal rolünü, yerini, konumunu vs- bilmesi ve ona göre davranması gerekiyordu.*"<sup>141</sup>.

Zar zor gerçekleştirilmeye çalışılan kadınların özgürleşmesi gerekliliği fikrine karşılık, 20. yüzyılın en büyük düşünürlerinden bazıları, bunları olumsuz görüşlerle karşılarlar. Yüzyılın ortasında Schopenhauer "*Kadın yaşamı boyunca büyük bir çocuk olarak kalır, çocuk ile gerçek insanlık olarak kabul edilen erkek arasında bir ara aşamadır bu*" der. Kierkegaard, "*Kadın ancak erkek sayesinde özgür olur, bu nedenle erkek onunla evlenir ve onu kurtarır*" der. Nietzsche ise "*Kadın özgürleşmek istiyor. Bu, Avrupa'nın genel anlamda çirkinleşmesi yolunda ortaya çıkan en üzücü gelişmelerden biridir*" diyerek çağdaşlarını uyarır. Çünkü, kadınların bu özgürleşme talepleri uygarlaşma yolunda büyük bir risk oluşturacaktır.<sup>142</sup> Nietzsche'ye göre, 20. yüzyılda kadına hiç olmadığı kadar ilgi gösterilmektedir ve de bu erkeklerin kadınlara karşı demokratik olduğunu gösterir. Bu bağlamda şöyle tanımlar kadını: "*Kadında her şey sırdır, ama her şeyin bir çözümü vardır: Çözüm gebeliktir. Kadın için erkek yalnızca bir araçtır: Amaç her zaman çocuktur. Peki erkek için kadın nedir? Erkek,*

<sup>140</sup> Y.a.g.e., s.14

<sup>141</sup> M. Foucault, H. Gutman, P. Hutton, "**Kendini Bilmek**", Çev: Gül Çağalı Güven, (3. Basım), OM Yayınevi, İstanbul, 2001, s. VII (Sunuş Yazısı)

<sup>142</sup> Mark Sauted, a.g.e., s.16-19

gerçek erkek iki şey ister: Tehlike ve oyun. İşte bu yüzden kadını ister: Kadın onun tehlikeli oyuncadır.”<sup>143</sup>

#### 2.4.2. “Seyirlik Nesne” den (Model Kadın) Öznel Yaratıma Geçiş

Kadının edilgen olarak erkekler yani sistem tarafından sözü edilen biçimde konumlandırılışı ve 20. yüzyıl ortasına değin -belki günümüzde bile- kadının özgürleşme talebinin karşısında bu görüşün büyük bir engel oluşturduğu söylenebilir. Yani erkeklerin kadınlar üzerinden egemenliklerini hissetme ve onların üzerinde edilgen olma durumu. Dolayısıyla 1900'lere değin kadınların ne bireysel kimliğinden ne de öznel yaratımlarından yaygın anlamda söz edilebilir. Kadınların bu tarihlere kadar yaptıkları resimlerin büyük çoğunluğunun otoportre olması ayrıca vurgulanması gereken önemli bir noktadır. Sanat tarihinde bolca yer alan tablolardaki kadınlara gelince, onlar doğal olandan çok erkek sanatçıların yine “erkek bakışına” göre kurguladıkları “seyirlik kadın” imgeleridir. Bu nedenle, kadının sanat tarihindeki yeri ilk önce kadın olarak değil de, “kadın imgesi” olarak yer alır: Görsel eserlerde sanat nesnesi olan model kadınlar.

İtalyan Rönesans Sanatı'nda kadın imgesinin geçirdiği evreler, kültür tarihi ve feminist araştırmalarla kadının algılanışı bağlamında yeniden değerlendirilir. Hıristiyanlıkta yer alan, Havva ve Meryem ikilemi, kadınlara önyargılı bakışı yumuşatır. En azından sanat tarihinde de olsa, baştan çıkarıcı, günah işleyen Havva'ya karşılık, itaatkar, namuslu Meryem, Madonna olarak erdemli kadına model oluşturur. Burada Havva dişi olanı, Madonna Kadın olanı temsil eder. Dişi-eril ilişkisi bağlamındaki “cins” biyolojik açıdan tanımlanırken, kadın-erkek ilişkisi bağlamındaki “cinsiyet” toplumsal, sosyal bir kurumdur. *“İtalyan Rönesans sanatında kadın imgeleri hem dişil fiziksel özellikleri hem de kadınsı davranış kalıplarını kapsar. Feminist akademistlere göre, sanatsal kadın betimlemeleri, erkeğin gözünü hoşnut etmek ve otoritesini hakim kılmak için yapıldı.”*<sup>144</sup>

Özellikle insanı ve insan psikolojisini ele alan Rönesans Sanatı'nda, tarihi, dini ve günlük konularda betimlenen manevi kadın tipinden, dişi figüre doğru yapılan dönüşümler ilk önce Madonna'dan evrilir. Zamanla Madonna, dini bir sembol

<sup>143</sup> Y.a.g.e., s.259

<sup>144</sup> Diane Apostolos-Cappadona, “İtalyan Rönesans Sanatında Kadın- Görmek ve Görülmek”, Çev: Elif Öztarhan, **P Dünya Sanatı Dergisi** (Kadın ve Sanat), Sayı:36, 2005, s.54

olmaktan çıkıp anneliğin simgesi olur. İdeal anne ve erdemli kadın olarak, İtalyan Rönesans Sanatı'nda temel konulardan biri olarak kalır. (Andrea Montegna'nın Meryem Ana ve Fra Angelico'nun Meryem'e Müjde adlı resimler örnek verilebilir.) Leonardo da Vinci'nin "Kayalıklarda Madonna"sı ile Michel Angelo'nun "Pieta"sında bu imge devam eder. Yalnızca anlatılan hikayenin konusunda eski Yunan ve Roma tanrıçaları ahlaksızlığın veya erdemlin simgesini birlikte barındırabiliyorlardı. Örneğin Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu"nda Roma'nın aşk ve güzellik tanrıçası Venüs Pudica, çıplak kadın, mahrem yerlerini örtmeye çalışırken ne fazla utanıyor ne de haz alıyordur. Masumiyet ve dişilik arasında bir yeredir. Geleneklere göre evlenmemiş genç kızlar yalnızca saçlarını omuzlarına salabilirler, evli olanlar saçlarını toplar ya da örterlerdi.<sup>145</sup>

Rönesans sanatında ilk zamanlarda portrelerin kişiye birebir benzerinden çok, bir "ideal" üzerine oluşturulan görsel özdeyişler olduğu söylenebilir. Sanatçının, kadını görülmek üzere, zarafet, kumaş dokusu ve mücevherlerle düzenlediği bir sanat nesnesidir. Kadının değil, resmi yapan veya yaptıranın zenginliğini ve sosyal konumunu simgeleyen bir gösteriş aracıdır: *"Görkemli elbiseler ve mücevherlerle bezeli bir metres portresi, o metrese sahip olan sevgilinin ekonomik durumuna işaret ederdi. Kızın güzelliğinin bu sanatsal sunumu adamın arkadaşları tarafından kışkırtılmasına, kadınlar tarafından ise arzulanmasına yol açardı"*.<sup>146</sup>

Kadın portresi bir reklam aracı gibi, hem erkeğin hemcinslerine hava atacağı hem de diğer bir çok kadına kendi tanıtımını yapabileceği bir görsel imgeye dönüşür.(Kadın imgesinin dişiliği ön plana çıkaracak tanıtımın bir aracı olması hali günümüze dek ulaşan bir görüştür). Diğer kadınları, onların hemcinsinin imgesiyle avlamaya çalışmak gibi.

1550' lere değin, mitolojik, dinsel ve düğün portrelerindeki erdemli kadın sembolleriyle betimlenen kadın imgesinin, İtalyan Barok Sanatı arifesinde değişime uğradığı görülür. Özellikle Tiziano'da başlayan bu değişimle kadın imgesi cinselliğin erkek bakışına sunulduğu bir arzu nesnesine dönüşür(resim 14).

---

<sup>145</sup> Y.a.g.e., 56-60

\* Adı geçen makaleye göre Rönesans sanatında kadın portreciliği önceleri yalnızca düğünlerde gelinleri resmetmekten ibaretti. Ve bu kuralı yıkan sanatçı Leonardo'dur. Eski geleneklerden olan düğün portreleri bir kadının portresini yapabilmek için "Bahane"ydi. Bu portrelerin yaygınlığının nedeni kızın çeyizini ya da damadın verdiği düğün hediyesini göstererek itibar sağlamalarıydı. (s.54,62)

<sup>146</sup> Y.a.g.e., s.62

“Tiziano görsel olarak yücelttiği ideal kadın güzelliğini, cinselliği, insan psikolojisinin merkezine yerleştiren bir anlayışla sanatın içine kattı. “Aynalı Venüs” adlı eseri Tiziano’nun Rönesans fikirleri ve resmi konusundaki fikirlerini yansıtır. Burada Venüs Pudica Pozu\* Venüs’ün kösnüllüğünü vurgularken, kadının teninin göz alıcı dokusu kadife ve kürkle bezeli kıvrımlarla belirginleşir. Tiziano bu resimde optik oyunlar kurguladığı için modern beğeniye, izleyicinin güzel bir kadına bakması üzerine bir çalışma yaptığı için de ‘bakış’a ilişkin feminist eleştiriye kadar uzanır. Burada kadın aynaya bakarken, aynadaki yansıması da utangaç, belki de sinsî bir ifadeyle bize bakmaktadır. Bu durum ‘kim kime bakıyor?’ ve ‘ayna nedir?’ sorularını akla getiriyor. Tiziano’nun Venüs’ü geçmişle bugün arasında bir bağ, cinsellik ve kösnüllük arasında sıkışıp kalmış bir imge, aşk ve güzelliğin kişiselleştirilmesi ve kendi hareketlerini kontrol etmeye yönelik dışil bir arzu halini almıştır. O, İtalyan Rönesans Sanatı’ndan görme ve görülme eyleminde yüceltilen kadının bir canlandırmasıdır”.<sup>147</sup>



Resim14. Tiziano, “Aynalı Venüs” 1555 (National Gallery of Art, Washington)

\* **Venüs Pudica Pozu:** Batı sanatında belli bir duruşu tanımlamak için kullanılır. Çıplak kadın figürü bir eliyle mahrem yerini kapatır. Erkeklerle uygulanmayan bu duruş asimetriktir ve izleyicinin dikkatini kapatılmak istenilen bölgeye çeker.

<sup>147</sup> Y.a.g.e., s. 64

Tiziano'nun bu resminde ve birçok ardıllarında olduğu gibi kadının cinselliğiyle birlikte ayna kullanımı, kadınların kendilerine duydukları hayranlığı anlatan bir simge olarak verilse de bu tamamen arzuyu kışkırtmak için sanatçının bir kurgusu olabilir ancak. John Berger " Görme Biçimleri" nde bu konuda şöyle bir açıklama getirir:

*"Çıplak kadın resmi yapılıyordu. Çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu; kadının eline bir ayna veriliyordu ve resme 'Kendine Hayranlık' deniyordu. Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın ahlak açısından suçlanıyordu. Oysa aynanın gerçek işlevi çok daha başkaydı. Ayna kadının kendisini her şeyden önce ve her şeyden çok seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatmak için konuyordu resme"<sup>148</sup>.*

Kadınların toplumsal ve sanatsal varoluşlarında bir yandan toplumsal olarak erkeklerin mülkiyetinde sınırlı kalmaları, diğer yandan sanatsal alanda kadın imgesinin erkek gözüne hitap eden tüketimi ile ikiye bölünmüş gibidir. Kadın izleyen ve gözleyen olarak görür kendini ve bu birbirinden farklı konumu üzerinden kimliğini oluşturmaya çalışır. Dolayısıyla kendi varlığını algılayışı, erkeklere nasıl görüldüğüyle ilgili bir duruma dönüşür ve kendi kişiliğini oluşturmada etkili olur.

John Berger, kadınların gözlenen edilgenliklerinin sanat nesnesine dönüştürülmesini şöyle özetler: *"Erkekler davrandıkları gibi kadınlarsa görüldükleri gibidir. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkiler değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye -özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüştür."*<sup>149</sup>

Kadınların kendilerini "seyirlik bir nesne" olarak konumlandırma istekleri, belki de içgüdüleri, neden kadınların ilk sanatsal çalışmalarının otoportre olduğunu da açıklar niteliktedir. Kendi kendilerini, kendi bakışlarına göre konumlandırmak, edilgenlikten kurtulmaları anlamına da gelir. Özne tavırları da sanatsal üretimlerinde önce kendi bedenleri üzerinden gerçekleştirilir. (Kadınların bu ifade tarzı, günümüz beden sanatındaki kendi bedeninin sanatsal sunumunda uç noktaya götürülür)

<sup>148</sup> John Berger " Görme Biçimleri" Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, (5. Basım), İstanbul, 1993,s.51

<sup>149</sup> Y.a.g.e., s.47

Modernizm içinde kadının bir kimlik savaşı içinde bulunduğu, önemli kazanımlar elde etse de yine de ikinci cins konumundan fazlaca uzaklaşmadığı görülür. Zihinsel anlamda kadın özgürleşmeye başlar, ancak “seyirlik” olma hali onun yakasını bırakmaz. Çünkü erkek gözünde kadın öncelikle “bakılmak için bir nesne” dir. Tarihsel süreç içinde kadın bedeninin sahip olduğu bu konum, öznel varlığını geliştirmesine ve dolayısıyla sanatçı kimliği edinmesine de engel oluşturmuş ve oldukça geciktirmiştir.

Bu gecikmede model kadınlara yakıştırılan “kötü kadın” imajının etkisi çok büyüktür. Erkek sanatçının çıplak modelinin olması, gücünü ve marjinalliğini gösterirken kadın için bir daha olumlanamayacak kötü bir imajdır. Bu nedenle model olan kadınlar 19. yüzyıl sonlarına doğru işçi sınıfından ve paraya ihtiyacı olan kişilerdir. Örneğin Amedeo Modigliani, kız arkadaşı Beatrice Hastings’in başka bir sanatçıya modellik etmesine izin vermemiştir. John sevgilisi olduğu için yalnızca August Rodin’e modellikten hoşlanır. Nina Hammet ve Gwen John gibi modellikten para kazanan kadın sanatçılar bu cinsel bakış açısı yüzünden sanatçı olarak ünlerini ve konumlarını yitirmekle karşı karşıya gelirler. Erkek sanatçılarla kadın modelleri arasında gerçek ilişki cinsellik içermese de, bu sahnenin resmedilmesi cinselliğe kaydırılır. Model kadın erkek sanatçının “malzemesi” olmakla kalmaz, sanatçıya ait cinsel bir obje olarak da görülür<sup>150</sup>

Bu nedenle kadın otoportreleri, özne ile nesne “sanatçı kadın ile model kadın” arasında sıkışmış bu iki uçlu duruma yanıt arama arayışını içerir. Otoportre yapan sanatçı için bu durumun üstesinden gelmek bu nedenle zordu ve bu klişeleşmiş önyargıyı yıkmakta, kendini tarafsızca betimlemekle mümkün olacaktı. Kendi otoportrelerinde kadınlar, bir çok sanatçının tablosundaki arzu dolu “kadın imgesi”nden oldukça farklı görünürler.

Kendi otoportresini resmeden ilk kadın sanatçı olarak kabul edilenlerden biri Catharina Van Hemessen’dir. Sanat okullarına kadınların kabul edilmediği, resim yapan kadınların hor görüldüğü 16. yüzyıl ortalarında bir kadının buna cüret etmesi bile başlı başına bir tavidir. Hemessen’in otoportresinde, sade bir kıyafet, sabit bir beden, gülümseyen bir yüz hakimdir.

---

<sup>150</sup> Marsha Meskimmon “**The Art of Reflection-Women Artists’s Self Portraiture** in The Twentieth Century” by Scarlet Pres, England, 1996 (özel çeviri: Barış Ertürk) s.26





Resim15. **Catharina Van Hemessen**, "Otoportre", 1548

Bu gururlu ifade, erdemli görünüş, kadınlar ve erkekler tarafından dışlanmamak için seçilmiş olabilir. Saygıdeğer bir hanımefendi gibi görünmek her yerde kabul gören bir imajdır ne de olsa. Kendi kendine resim yapmayı öğrenmiştir muhtemelen. Ama bu yeteneğinden ziyade, nasıl görüneceği daha önemlidir.

Sanat tarihinde yer alabilen daha ünlü bir diğer kadın otoportre sanatçısı Sofonisba Anguissola' dır. On üç yaşından doksan beş yaşın kadar otoportre yaptığı bilinir. Anguissola' ya en büyük destek babasından gelir. İki kez evlendiği bilinir ki, o dönemlere göre böyle bir hareket bile onun kural tanımaz yanının bir işaretidir. Her ne kadar sanat eğitiminde babası destek olmuşsa bile, erkek sanatçıların arenasında boy ölçüşmeye kalkışmak Anguissola'nın çağdaş varoluşudur.

*"Dürer ve Rembrandt arasında en uzun otoportreler dizisini Sofonisba gerçekleştirmiştir. Ressam Van Dyck onu görmeye Palermo'ya gittiğini anlatır. 1624 yılıdır.... Ustalarının ve yakınlarının anlayışı sayesinde Sofonisba yavaş yavaş oluşumunu tamamlayacak ve ünlü bir portre ressamı olacaktır... Sofonisba, İspanya Sarayı'nın ressamı olur. Bu az buz bir saygınlık değildir, düşünün ki o tarihten beş yıl önce, İspanya Kralı II. Filipe'nin portresini Tiziano yapmıştı<sup>151</sup>.*

<sup>151</sup> Nicole Avril "Yüzün Romanı" Çev: Sema Rifat, Doğan Yayınları, İstanbul, 2005, s.121



Resim16. **Sofonisba Anguissola**, “Klavsen Çalarken Otoportre”, 1542,

Anguissola yukarıdaki resmini on üç yaşındayken yapar (resim16). Yanında yaşlı bir kadın vardır, buna rağmen kendi kendine bakabileceğini kanıtlamak ister gibidir. Ayrıca gülümsemektedir ki, gülümseme o dönemlerde kadın modellerde bile pek rastlanmayan bir mimiktir. Görgü kurallarına pek uymuyor gibidir, baskı altındaymış gibi de durmaz. Bu özgürlük de hiç kuşkusuz yeteneğinin ortaya çıkmasına olanak vermiştir. Ayrıca kendini klavsen çalarken göstermesi, çok yönlülüğüne işaret eder.

*“Sofonisba Anguissola bir kadın elinin, bakışının duyarlılığının, aklının bir yüzü yakalayabileceğini gösterir. Korintos'ta, sevilen erkeği ve onun bıraktığı izi tek yakalayanın bir genç kız olduğu unutulmuştur. O tarihe kadar modellik rolü içine kapanmış olan kadın, Sofonisba'yla sanatçılık rolünü üstlenir. Sanatçıya modellik eden kadın artık yaratıcı kadın olmuştur. Roller bundan böyle kesin olarak belirlenemez.”<sup>152</sup>.*

---

<sup>152</sup> Y.a.g.e., S.122

Yerleşik önyargıları kırmak için, kadın sanatçıların yeteneklerini olabildiğince yansıtma çabaları bu dönemlerden sonra da etkilerini gösterir. Bu yeni imajla birlikte kadınların duruşları da değişir. Kadınlar toplumsal olarak varlıklarını, kimliklerini kanıtlayamasalar da, resimlerinde olmak istedikleri gibi betimlerler kendilerini. Bu kendinden emin bir kadın imgesidir. Bu gelişmeler toplumdaki statünün bir kanıtı haline gelen, kocasının onayını almanın da işaretidir. Bir kadının kocasını/erkeği ikna edip, izin alabilmesi bile, kadınların bilinçlenmeye başlaması olarak görülebilir. Kadın, ev işleri ve çocuk yetiştirmenin yanında, başka yeteneklere de sahip olduğunu kanıtlamak ister.



Resim17. **Maria Cosway**, "Otoportre", 1787

Maria Cosway, 1787 tarihli otoportresinde, resimleri satmasına izin vermeyen eşine tepkisini, resminde göstermeye çalışır (R.17). Kendisini kollarını kavuşturmuş ve yüzünde kırılğan bir ifadeyle anlatır. Tavrını gerçekten anlatamamış olabilir kocasına, ancak kendi imgesiyle tepkisini gösterir. Bu yanılla da sanat, özgür bir ifade alanı olarak günlük yaşamda gösterilemeyecek tavırların bir gösteri alanıdır.

*" 19. yüzyıl, sanat dünyasında toplumun kadınlara olduğu kadar, kadınların da kendilerine olan bakış açılarında büyük değişimlere sahne olur. Her ne kadar yüzyılın ilk yarısında sergilenen otoportrelerdeki kadın imajları, geçmişteki hemcinsleriyle benzer olarak zarafeti ve çekiciliği ön plana çıkarıyor olsa da, sonraki yıllar değişimin esas işaretlerini vermeye başlar... Bu yüzyılda, otoportrelerde bir çeşitlilik sergilenir. Her resim, her fotoğraf bir bakıma sanatçının var olduğunu düşündüğü konumun, belli etmekte çekindiği hislerin ya da kazanmış olduğu güven duygusunun işaretleridir aslında. Varolmanın ve varlığını ortaya koyabilmenin tadına*

*varmış bir insan, her sözünde, her davranışında ve yarattığı her şeyde bu duyguyu yansıtır. Hele yarattığı şey kendi gözleri, kendi mimikleri, kendi duruşuysa. Böyle bir otoportreye birçok anlam yüklenebilir belki, ama her yorum dönüp dolaşıp bir sözcükte kilitlenir: Güven.*<sup>153</sup>



Resim18. **Rolinda Sharples**, "Annesiyle Birlikte Otoportre", 1820

Aynı dönemlerde Fransa'da kadın sanatçılarda büyük bir artış görülür. Fransız toplumunun anlayışlı tutumu, kadın sanatçılara yeni çalışmalar yapma konusunda adeta cesaret verir. İngiltere'de bu fikirlere sıcak bakılmasa da Rolinda Sharples gibi kadınlar sesini duyurmaya başlar. Sharples'in babasının da ressam olması, annesinin onu desteklemesi büyük bir şanstır. Yaptığı bu otoportresinde kendisinin yanında annesini de çizmesi ve yüzündeki huzurlu ifade, anne-kız arasındaki dayanışmayı ve güveni gösterir.

Aynı yıllarda Fransız ressam Rosa Bonheur, sokaklarda özgürce resim yapabilmek için erkek kıyafetleriyle dışarı çıkmak ister. Ancak bunun için polisin izni gerekir. Bu kadar yakın bir tarihte (1900'lerde) bile, kadının sokakta resim yapmasının yasak olduğu düşünülürse, gelinen aşamaya olumlu bakmak gerekir. Yine de sanatçı olmak, resim yapmak değildir yalnızca, özgürlüğe kavuşmadan da

<sup>153</sup> B.Kaya, D.Yalım, "Güzellik Acı ve Bazı Şeyler", **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:13, 2000, s.37

sanatçı olmaktan söz edilemez kuşkusuz. Çünkü, saygınlığını korumak zorunda hisseden ve bu korkuyla yaşayan bir insanın, özgür düşünebilmesi ve yaratabilmesi mümkün müdür? Sanatsal yaratımda öznel tavrın gerekliliği bu anlamda önemlidir.

İşte böyle bir tavrın belki de ilk kadın sanatçı örneği Frances Benjamin Johnston'dur. Otoportre'de "cinsiyet" kavramının bir kadın tarafından ilk kez sorgulanışıdır bu. Başında bir erkek kepi, elinde içiyor olduğu bir sigara, diğer elinde bira bardağı ile erkeksi bir kadın otoportresidir bu. Johnston'un bu fotoğrafı, dönemin kadın hareketlerince dahi alay konusu olur. Bir kadının kendini kanıtlamak için erkek giysileri giymesi ve erkek gibi davranması trajik -komik karşılanır. Bazı çevrelerce de, bir isyanın ilk adımları olarak algılanır. Kadınların yapmaya cesaret edemeyeceği biçimde fotoğraflamıştır kendini, içki ve sigara içerken. Belli ki erkeklerin sahip olduğu hakları, Johnston da istemektedir. Bu tür otoportreleriyle Johnston, kendisinden sonraki kadın sanatçılara da cesaret verir.



Resim 19. Frances Benjamin Johnston, "Otoportre", 1896

Sözü edilen öncü ve cesaretli kadın sanatçıların, daha çok otoportre çalışmalarlarıyla sonraki denemelere itici güç oluşturdukları söylenebilir. *“20. yüzyıl kadın sanatçıları, artık geleceğin onlara yükledikleri kimlikleri korkusuzca sorgulayabilen; önyargısız ve açık bir biçimde sanat dünyasında varolabilen insanlar olarak çıkar karşımıza. Otoportre, varlığın bir kanıtı olmaktan çıkıp varlığın sorgulanması, yeniden yorumlanması haline dönüşür. Artık önemli olan kadının kendini topluma kabul ettirmesi değil, yeni kimliğini tanıması ve onu ifade etmesidir; güzellik kalıplarına, olması gereken rollere göre değil, acısı ve çirkin yönleriyle olduğu gibi.”*<sup>154</sup>.

20. yüzyıl başında erkek sanatçılar, avangard eylemlerini, yeni sanat tarzlarını bulmakla uğraşırken, kadın sanatçılar hala kimlik sorgulamalarını ve özgürce çalışma haklarını elde etmekle uğraşırlar. Bu dönemlerde de kadınlar kendilerini atölyede çalışırken, kucaklarında çocuklarıyla betimlemeye devam ederler. Ne de olsa özgür olmadan, yeni tarzlar yakalamaları pek de mümkün değildir.

Nina Hamnett (Birçok erkek sanatçıya model olan), 1913’de ressam sehpasında önlükle çalışan otoportresini çizer. İmge, geleneksel kurumları ve rolleri reddeden kadın sanatçıların, tipik çalışan portresidir. Sanatçı kısa kesimli saçları ve güvenli pozu ile, kendisini nesneleştiren bir kadın görüntüsünden çok, resim yapan özne olarak sunar kendini. Hamnett otobiyografisinde bir kadın sanatçı olarak görülmenin, bir model olarak görülmekten daha zor olduğunu söyler. Ayrıca bir tablosu colour dergisinde yayımlanır ve yankı uyandırır.<sup>155</sup>

Imogen Cunningham’da yine 1913’deki fotoğrafik otoportresinde, dantel yakalı elbisesi ve dizinin üstünde açık bir kroki defteriyle görülür. Hem kadın kimliğine hem de sanatçı yanına göndermede bulunur.

Ilse Bing ise 1913’lerden sonraki fotoğraflarıyla avangard hareketlere dahil edilir. Kendini kamera arkasında çalışırken gösterir. Rene Sintenis 1917’de yaptığı “Çizen Çıplak” resminde kendini kısa bir etek ve üstü çıplak, dik durmuş, bacak bacak üstüne atmış kucağında bir çizim defteriyle resmeder. Bir yandan bu duruşuyla göğüslerinin dikliğini, gençliğini, güzelliğini göstermek isteyen bir dışı

<sup>154</sup> Y.a.g.e., s.41

<sup>155</sup> Marsha Meskimmon, a.g.e., s.29

model olarak durur, diğler yandan bunu umursamayan, yaratan bir kadın olarak. Yani hem “Sanatçı ve modeli”ni hem de “İşim ve ben”i konu edinir.

Bu örnekler daha fazla çoğaltılabilir elbette, ancak vurgulanması gereken asıl olarak kadın sanatçıların neden kendilerini çalışırken, atölye gibi ortamlarda gösterdikleridir. Bu konular basit gibi gözükse de bir meydan okuma içerir. Erkek sanatçıların bohem yaşamaları ve her tür resmi yapmaları doğaldı. Ancak fırça tutan kadın söz konusu olunca durum değişir. Kadın sanatçıların hem sanatsal üretimleri, hem de ekonomik özgürlüklerini kazanmaları, atölyelerini yönetebilmelerine, başlarının çaresine bakabilmelerine bağlıdır ve bu nedenle kadın sanatçılar ısrarla bu konulara eğilirler. Bu da, 20. yüzyıl başlarında dahi erkek egemenliğinin azımsanmayacak derecede etkili olduğunun kanıtıdır.

Chistine Battersby “Cins ve Deha” adlı kitabında: “*Deha her türlü erkek olabilir, ama o hep bir erkek kahramandır, asla kadın kahraman olamaz*” der. Freud’tan önce bile dehanın yönlendirici gücü erkek cinsel enerjisiyle açıklanıyordu. “*20. yüzyıl sanatçıları, Freud’un kendini yoğun olarak hissettirdiği bu dönemde, yeni bir kavramla da karşı kaşıya bulurlar kendilerini: “Kimlik”. İnsanoğlu kendini çağlar boyu birçok şeyle anlatmaya çalışmıştır, herkesin birçok öyküsü vardır. Şimdi ise soru hangi öykünün “doğru” olduğudur, hangisinin “ben”i en çok yansıttığıdır. Birçok sanat eserinde olduğu gibi, otoportre çalışmalarında da bu sorunun yanıtı aranır.*”<sup>156</sup>

Bu bilgilerin de varlığıyla, kadın sanatçılar toplumsal ve cinsel kimliklerini, erkek egemen bakışa kanıtlamak yerine kendi “ben”lerini sorgulamaya çekilirler daha çok. Bu bakış açısı ile yansıtılan kadın imgesi, daha çok dış dünyaya karşı umursamazlıkla verilir. Claude Cahun bu görüşün önemli öncülerindedir. Cahun bedeni doğrudan betimlemez, toplumun ve geleneklerin bu bedene yüklediği kimliği sorgular. Kendinin ve diğler kadınların dahil edildiği rolleri, çeşitli kostümler, makyajlar ve maskelerle bu rollerden sıyrılarak, kendine yeni kimlikler oluşturarak verir. Kılıktan kılığa girdiği çalışmalarında “cinsiyetsiz” kimliğiyle ortaya çıkarak, aslında iç dünyasına çekilir. Bu çalışmalarda bilinçli bir narsistik, bir umursamazlık sezilir.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> B.Kaya, D.Yalım, a.g.e., s.41

<sup>157</sup> Y.a.g.e., s.37



Resim 20. **Claude Cahun**, "Otoportre", 1921

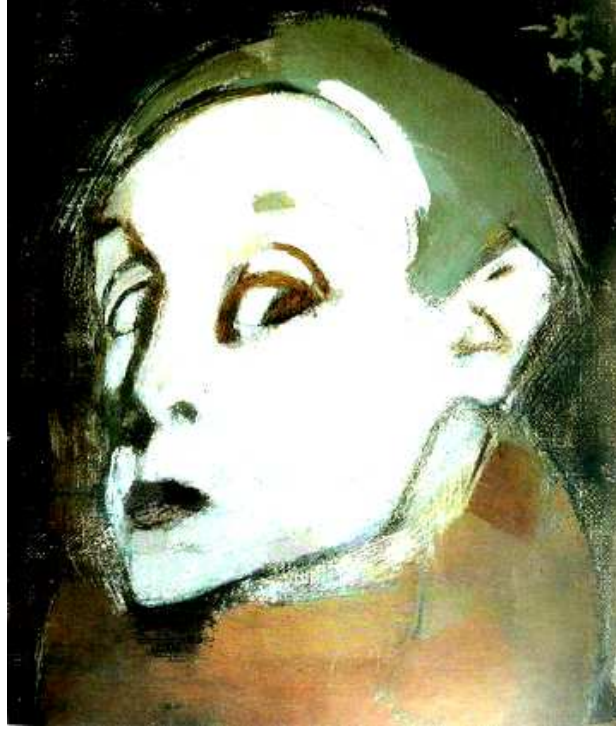
Yahudi bir aileden gelen Cahun' un anti-faşist gruplarda yer aldığı, makaleler yazdığı da bilinir. Lezbiyen olan Cahun' un kız arkadaşıyla birlikte yaşaması dönemin entelektüel ve sanat ortamında oldukça ses getirir. Kendi cinsel kimliğini özgürce yaşamayı seçen Cahun'un, bu çok yönlü yaratıcılığına da şaşkırmamak gerekir.

20. yüzyıl ortalarına kadar tuval üzerine otoportreleri ile hem kişisel hem de sanatçı olarak mücadelesini veren önemli bir kadın sanatçı da Helene Schjerfbek'dir. Gençlik yıllarından başlayarak kendi yüzünü tuvale yansıtır ve yaşamı boyunca kırka yakın otoportre yapar. Yoksul bir aileden gelmesine rağmen burs alarak resim eğitimini tamamlar. Ellilerine gelinceye kadar isimleri pek bilinmez. 1912'de keşfedildiğinde adeta kendine güveni gelir ve otoportrelerinde bu duygusunu yarı ürkek yarı tedirgin olarak verir.

*".....otoportrede başı diktir, gururlu bir ifadeyle dosdoğru izleyiciye bakmaktadır; adını, resmin koyu zemini üzerine bir mezar taşına kazırcasına kalın büyük harflerle yazmakta, kendisini diri diri gömmeye çalışmış olan eleştirmenlere ve çağdaşı sanatçılara inceden inceye yergide bulunmaktadır sanki."*<sup>158</sup>

<sup>158</sup> Lena Holger, "Helene Schjerfbek'in Otoportreleri: Aynada yüzleşme", Çev: Ahu Antmen, **P Dünya Sanatı Dergisi (Portre Sanatı)**, Sayı:15, 1999,s.130





Resim 21. **Helene Schjerfbek**, "Otoportre", 1935

Otoportrelerinin kendine özgülüğü, meydan okuyucu kadın imgesi, sanat dünyasında ilgi görür. 1914'de İsveç'deki özel sergiye davet edilen tek kadın sanatçıdır. 1917'de Helsinki'de ilk kişisel sergisi olur ve 1959'da da 18, Venedik Bienali'nde ülkesini temsil eder. Bu gelişmelerle beraber Schjerfbek'in imgesi daha da güçlenmeye başlar. Kendi derinliklerine daha fazla indikçe, otoportreleri de gittikçe özgürleşir. Artık "*Yaşıyorum ve kendimi savunuyorum. Canım ne isterse onu yapıyorum ve yapacağım' dercesine resim yapmaktadır sanki*"<sup>159</sup> Önemli olan başı ve aklısıdır; bedeninin geri kalan bölümleriyle ilgilenmez. Bunu bir nedeni belki topallığıdır. Bedebsel varlığını bir yana bırakarak, kafasına, aklına güvenmeyi seçer. Schjerfbek, insanın kendi kendisiyle hiç değilse aynada yüz yüze gelebileceğini gösterir. Çünkü ondan sonrasında nasılsa bir sorgulama sürecine girecektir.

Yüzyıllar boyunca olmaları gerektiği gibi olan, görünmeleri gereken gibi görünen, kısıtlanan, kapalı alanlara hapsedilen sanatçı kadınların oldukça geç edinilen öznelliklerini, yine aynı beden imgesiyle kazanmalarının macerasıdır bu. Özgürlük kavramı önce imgeyle oluşturulmuş, onun açtığı yoldan gerçek yaşama evrilmiştir bu süreç. Tabii ki gerçek özgürlük erkek egemenle yarışmak yoluyla

<sup>159</sup> Y.a.g.e., s.131

sağlanamaz. İnsanın kendi “ben”ini keşfetmesi ve kendini gerçekleştirilmesiyle sağlanacaktır şüphesiz özerk bir yaşam. Bu, dış ortama bağlı bir süreçten çok, insanın kendinin yaratacağı koşullarla ilintilidir. Eğer kadın sanatçılar koşulları körü körüne kabul eden bir davranış sergileselerdi, ne bu gün böyle bir sanat ortamı ne de hakları olabilecekti. Bir kişi bile zor olan kapıyı açarsa, diğerleri de dışarı çıkabilecektir.

### 2.4.3. Feminist Hareketlerin Sanata Yansımaları

Kadınların sanatsal yöntemlerle (özellikle otoportre) toplumsal ve cinsel kimliklerini sorgulamaları, haklarına ulaşmada yeterli olmaz ve teorik anlamda bazı kadın yazarların da etkileriyle kadın hakları sorunu tekrar gündeme taşınır. Özellikle Virginia Wolf, Simone de Beauvoir ve Luce İrigaray gibi çeşitli feminist yazarlar bu konuları yazılarında belirtirler. Erkek üstünlüğü olan bir toplumda rastlantısal oluşan biyolojik farklılıklardan dolayı kadına verilen rolleri ve kadının konumunu tartışır. Cinsiyetler arasında eşit olmayan güç ilişkilerinin gözden geçirilip yeniden düzenlenmesi gerekliliğini savunurlar.

Virginia Wolf 1929'da “*Biz kadınlar, erkekleri normal büyüklüklerinden iki kat büyükmüş gibi yansıtan aynanın büyüğü ve gücüyle yüzyıllar boyu erkeklere her açıdan hizmet ettik’ der. Bu alaycı söz, toplumda erkeklerin yöneten kadınların yönetilen olduğunu ve ekonominin de erkeklerin elinde olduğunu vurgular. Kadının rolü, erkeğe eşlik eden, değer katan, onu yansıtan bir objedir ve böyle bir sistemde kadının bireysel hiçbir varlığı yoktur.*<sup>160</sup>

Simone de Beauvoir kadının bu konumu ile ilgili 1949'da yayımlanan “İkinci Cins” (Le Deuxieme) adlı kitabında detaylı ilgilenir. Kadının kurtuluşu sorunu üzerine John Stuart Mill'in “Kadınların Köleleştirilmesi” (1861)'den beri en dikkat çekici ve felsefi anlamda en dengeli olan bu kitap, kadının toplumdaki rolünü ve bununla bağlantılı olarak kişi ve öteki arasındaki mantığı sorgular. Kadın erkeğe göre “öteki”ydi.

Beauvoir kendisini bir bilgi aktarıcı olarak göstermekten çok, kendi çağında düşünen, fikri olan bir kadın olarak da yansıtır. Hem bir kadın olarak nasıl yaşanabileceğinin hem de özgür olarak üretilebileceğinin canlı bir modeli olur. Beauvoir'a göre, “pasif bir nesne” olmakla, kişinin kendisini pasif hale getirmesi farklı şeylerdir. Yani, ne olacağını ve ne yapmak istediğini insanın kendisi seçmesi gerekir.

<sup>160</sup> Marsha Meskimmon, a.g.e., s.4

Beauvor'da Sartre gibi varoluşçu yaklaşır ve bir evrende "özgünlük" kazanmak bu nedenle özellikle kadınlar için gereklidir. Çünkü çoğu erkek onları "kadın rolü" oynamaları için zorlar. Dolayısıyla Beauvor, bu rolü oynayan kadınlar kadar erkekleri de "özgünlükten uzak" olmakla suçlar bu kitabında. Ve şöyle der: "*Aslında kadınlar hiçbir zaman kadın değerleri çıkaramamışlardır erkek değerlerinin karşısına...*"<sup>161</sup>

Kadını erkeğe göre "öteki" olarak tanımlayan Beauvor'e göre erkekler kadınları kendilerine göre "arzu nesnesi" olarak icat etmişlerdir. "Erkek hafif dişil" dünyada yalnızca gezinirken buna karşılık kadın "ağır eril" dünyaya yerleşme yatkınlığındadır. Kadının yaşadığı gerçekleri görmesi ve "özgün" olabilmesi gerekir. Bunun için de tek yol, kendi emeğini özgün biçimde kullanmak ve onu insan ortamına yansıtmaktır. Siyasi eğilimde olan kadınları da - gündelik emeğe etik anlam kazandırabilecek olmasından dolayı- cesaretlendirir.

Beauvoir'e göre; kadınlar ve erkekler arasında fizyolojik olanlar da dahil gerçek anlamda hiçbir farklılık yoktur. Bunun anlamı kadınların erkek haline gelmesi değildir, toplumsal ve kişisel anlamda, haklar açısından bir farklılığın olmadığıdır. Kadınlar ve erkekler aralarındaki kardeşliği ancak birbirinin doğal farklılıklarını kabul ederek olumlayabilirler. Yani "ikinci cins", "birinci cins"le sesini duyurabilir, kendini yalıtarak değil. (Beauvoir'in bu görüşlerine bir çok feminsint kadın karşı çıkar.) ve kadınlara şöyle seslenir:

*"Kadınlar kaybolmuş, Nerede kadınlar? Bu günün kadınları kadın falan değil!..... Bu esrarengiz sloganların ne anlama geldiğini gördük. Erkeklerin gözünde – ve erkeklerin gözüyle gören kadınlar lejyonunun gözünde- "gerçek kadın" olabilmek için bir kadın bedenine sahip olabilmek ya da metres veya ana olarak kadınlık işlevlerini yerine getirmek yetmez. Cinsellikte de "gerçek kadın" olabilmesi için kendini "öteki" olarak kabul etmesi gerekir."*<sup>162</sup>

Simone de Beauvoir bütün bu saptamalarını tek bir fikirde "kadın doğulmadığı, sonradan kadın olunduğu"nda birleştirir. Böylece, 20. yüzyıl başlarında erkeklerle aynı hak, ücret ve konum elde etmeye yönelik Birinci Dalga Feminizm'in "eşitlik" fikirleri, Beauvoir'in, bu görüşlerinin de etkisiyle, 1968 sonrasında İkinci Dalga Feministler tarafından eleştirilir. 1960'ların öğrenci hareketleriyle yükselişe geçen İkinci Dalga Feministler kadın kimliğinin toplum tarafından konulmuş normlarına karşı çıkar. İkinci Dalga'da işyerinde eşit haklara sahip olma, cinsel ve ev iş denetimden

<sup>161</sup> Martin Seymour-Smith, "Yüzyılların Yüz Kitabı-Dünden Bugüne İnsanlığın Düşünsel Serüveni", Çev: Özden Arıkan, Boyner Holding Yayınları, İstanbul, 2000,s.511

<sup>162</sup> Y.a.g.e., s.154

toplumsal kuralların baskısından kurtulmaya yoğunlaşırlar. Bu hak talepleri, benzer anlamda sanatsal çalışmalarda da kendisini gösterir. Geçmişin hesabı sorulmaya başlanır feministlerce.

*“1960 sonlarında ve özellikle 1970’lerde sanat tarihinde ve görsel kültürde kadın ve “öteki”nin kimliğine yönelik cinsiyetçi yaklaşımlar, sanat tarihinin erkek sanatçıların resmi geçit töreni olduğuna yönelik tezler, teorik alanda eleştirmenlerin ve kuramcılarının, pratik anlamda kadın sanatçıların çalışmaları aracılığıyla incelenmeye başlandı...Aydınlanma döneminden beri geçerli olan rasyonel, baskıcı, akla ve çizgisel zaman anlayışına karşı çıkan kadın sanatçılar kendi deneyimlerinden yola çıkarak döngüsel, kendilerine ait bir zaman inşa etmeye çalıştılar. Görsel alanda ise John Berger’in 1971 yılında yayımlanan *Ways of seeing* (Görme Biçimleri) kitabında ‘Rönesans’ın başlarında yerleşen, her şeyin bakan kişinin bakış açısına göre düzenlendiği’ni belirttiği perspektif anlayışında, bakan kişinin erkek, bakılanın ise kadın özne olması üzerinden sanat tarihinde uzun yıllar geçerli olacak özne tanımı, bu dönemden başlayarak farklı bir temele oturtulmaya çalışıldı.”<sup>163</sup>*

Yine bu dönemde bazı kadın teorisyenler, geçmiş dönemlerde erkeği cinsiyetinden dolayı yücelten kuramcılarının metinlerini tekrar değerlendirmeye alırlar. Özellikle Kristeva, Cixous, Irigaray gibi post-yapısalcı teorisyenler, Freud ve Lacan’ın psikanalizin kadını eksik, histerik bir nesne, kayıp özne olarak tanımlamalarına karşı çıkarlar. Yine kadın imgesinin görselliğinin kullanımını eleştiren Laura Mulvey 1975 yılında yayımlanan bir makalesinde bu durumu eleştiriye açar. Görsel alanda ve özellikle sinemada “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” adlı makalesinde 1930-50’li yılların Hollywood filmlerinde, sinemada kadının haz nesnesi olarak erkek izleyiciye sunumuna dikkat çeker. Bunları psikanalitik kuramlarla inceleme altına alır. Linda Nochlin, Griselda Pollock, Rozsika Parker, Lucy Lippard gibi sanat eleştirmenleri sanat tarihini ve kadının sanat tarihindeki konumunu sorgularlar. Judy Chicago, Miriam Schapiro ile birlikte California Sanat Enstitüsü’nde ilk feminist sanat programını başlatırlar. Kadınlara yönelik ve kadınlar konulu sanat yapma fikrinden yola çıkarlar ve enstitüdeki öğrencilerle birlikte Los Angeles’ta bir dairede etkinliklerini sürdürürler.<sup>164</sup>

Birinci Dalga Feminizm ve buna karşı çıkan İkinci Dalga Feminizm kısa süre sonra kendi içinde gerilimlerin çıkmasına yol açar. Ve daha sora anti-feminist olarak nitelendirilen Naomi Wolf, Katie Roiphe, Rene Denfeld ve Natasha Walter gibi “post-feministler” kendilerini “*genellikle kolektif ve siyasal bir gündem yerine, bireyci liberal*

<sup>163</sup> Esra Yıldız, “Kayıp Öznenin Peşinde: Barbara Kruger”, **Plato-Güncel Sanat için Dergi** s:1, 2005, s.74

<sup>164</sup> Y.a.g.e., s.74

*bir gündemden yana tavır alanlar*<sup>165</sup> olarak tanımlarlar. Çünkü onlara göre feminizm geçmiş anlamda “post” olmuştur. Feministler, kadınları kolektif bir biçimde bir araya getirme sonucunda olumlu ve istikrarlı kimlik eleştirisini göz ardı etmişlerdir. Kadını eleştiren bir analiz yerine, bir kadının ne olduğuna ilişkin kavramsallaştırmaya gitmişlerdir. Oysa önemle vurgulanması gereken sabit ve bütünlüklü bir özne kavrayışı olmalıydı.

Tüm bu teorik çalışmalardan etkilenen, beslenen kadın sanatçılar, bu alanda da etkileşimlerini sürdürüp, öteki kimliğini, kadına dayatılan kuralları görsel alanda kendi imgeleri veya kendilik / beden aracılığıyla sorgularlar. Özellikle 1970’ler sonrasında beden sanatı olarak öne çıkarılan<sup>165</sup> performanslarda, kadın sanatçıların bedeni, kimliğin sorgulandığı tek alan olur.

Kendi bedenlerini sanat nesnesi gibi kullanan Carole Scheeman, Valie Export, kadınlar “iğrenç” olarak görülmesini sağlayan vücut sıvılarına dikkat çeken; Shigeo Kabota, Psikanalizin kadını eksik, erkeği yüce gösteren yaklaşımına tepki veren; Louise Bourgeois, Mary Kelly örnek verilebilir. Yine geleneksel olarak kadına yakıştırılan annelik, ev kadınlığı vs. roller üzerinden toplumun bakış açılarını eleştiren, M. Laderman Ukeless eklenebilir. 1970’ler sonrası gösterge bilimden yöntem olarak etkilenen ve kendi imgelerini diğer öğelerle birlikte konumlandıran Jenny Holzer, Chindy Sherman, Sarah Charlesworth, Sherrie Levine, Barbara Kruger öznel tavırlarını kamusal alanlara da yansıtırlar.<sup>166</sup>

İşte günümüz sanatı olarak nitelendirilen 1960 sonrası sanat, tüm bu gelişmeler ve teorik çalışmaların etkisiyle biçimlenmiş ve özellikle özneyi merkeze alan, kimlik sorgulamalarına daha çok gönderme yapan bir dile dönüşmüştür.

---

<sup>165</sup> Elizabeth Wrigh, “**Lacan ve Post-feminizm**”, Çev: Ebru Kılıç, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, s.8

<sup>166</sup> Esra Yıldız, **s.g.e.**, s.75

### III. BÖLÜM

#### SANAT PRATİKLERİNDE KENDİLİK İMGESİYLE ÖZNEL TAVIR

1960'lar sonrasının önceki dönemlerden farklı olduğu kabul edilir. Gerek ekonomik dönüşümler, gerekse bilişim ağının yaygınlaşması veya yaşam tarzının değişmesi olarak kabul edilsin, bu süreç postmodernizm ile tanımlanır. Dahası modernizmin kırılma aşaması. Sanatta yaşanan değişimlerin de bu tarihle değerlendirildiği bilinir. Yani sanatın nesnesinden kurtularak özgürleşmesi. Artık belli bir –izm de bulunmadığına göre, her ortamda herhangi bir nesne ile herhangi biri tarafından yapılan her şey sanat olabilme özelliğini kazanabilir. Zaten bu görüş sanat ortamına Duchamp'tan miras değil midir?

Sanatın nesnesinden kurtulması yani biçimselliğin yok olması, ortak bir dilin yeniden keşfedilmesini gerektirir. Bu, doğrudan eylem ile bu eylemin dilini kendinde toplayan beden sanatı olur. Yani sanatın nesnesi ile içeriğinin buluşmasıdır. Otoportrede yapılanın dolaylı, kendilikle gerçekleştirilmiş hali denilebilir. Fiziksel varlığın sanatsal nesne olarak tüketilmesi nasıl değerlendirilebilir?

Baudrillard'a göre sonu gelen yalnızca sanat değildir, öznenin de varlığından söz etmek mümkün değildir, çünkü tek tipleşmeyle birlikte özne, nesne konumuna geçmiştir:

*“Bir sistem tüm potansiyellerini kullanarak özgürleşiyor. Postmodern o halde tüm imkanların özgürleştirilmesi olacaktır. Ama öznenin özgürlüğü artık sorun olarak ortaya konulabilecek bir şey değil, öznenin artık hiçbir pozisyonu kalmadı. Ne tarihte ne de bilgi içinde. Belki tüm imkanları özgürleştirdi, ama bu onun özne durumunu yok etti. Artık özne, imkanların efendisi değil. Tüm imkanlarını artık başka şebekelerde vb. kullanabilecek. Özne artık tamamen merkezinden (yörüngesinden) çıkmış durumda. Onun nerede olduğunu bulmak güç. Bağımsızlaşma ise tıpkı imajların özgürlüğü gibi, bir tür sayıklamadan ibaret, ama özgürlükten bahsedilemez. Bunun da her şeye rağmen yabancılaşmayla ilgisi var...”<sup>167</sup>*

Sanatçı kendi bedenini nesne olarak ele alırken, kendini nesne haline getiren sisteme mi gönderme yapıyor? yoksa nesneleşen bedeninden kendi benliğini mi yaratmaya çalışıyor? Belki de kendini yeniden konumlandırmak ve öz-kimliğini oluşturma çabasıdır sanatçı.

<sup>167</sup> Ali Akay, “Sanat Tarihi: **Sıra Dışı Bir Disiplin**”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s.18

*“Gövdeye ve edimselliğe (performans) dönük her yaklaşım öncelikle sistemi eleştirmeyi öngörür ve içerir. Bu nedenle de gövde sanatı, öyle görünmediği ve daha esoterik açılımlarında bile siyasaldır ve muhaliftir. Bu yaklaşım bütün bir modernite metafiziğini alt üst eden bir anlayışa yaslanır. Gövde düzeyinde ele alınan daima bilinçtir ve gövdenin sanatsal üretimin bilincine varmakla eş anlamlıdır. Gövde sanatı 1980 sonrası örneklerinde bu gerçeği sürekli olarak anımsatmıştır. Sanatsal ifadenin buraya kayması bu nedenden ötürü modernitenin bir temel kısıtlamasının da aşılması çabasına denk düşer. Çünkü bu süreç, bellek, kimlik, aidiyet, mekan gibi öğelerin de sürece dahil edilmesini getirir.”<sup>168</sup>*

İnsan için postmodern süreçte sistem karşısında elde kalan tek direniş biçiminin, içsel ve kişisel olduğu söylenebilir. Kendi mekanına ve içine kapanan insanların çoğunlukta olduğu bir dönemdir yaşanan. Bu nedenle olsa gerek benlik ve kimlik kavramları, postmodernizm tartışmaları dolayısıyla, son yıllarda üzerinde fazlaca durulan konulardan biridir. Gerek teorik anlamda gerekse üstü kapalı biçimde sanatçıların kendi imgelerini sorgulayışlarında.

Yine birinci bölümde anlatıldığı üzere, benliğin kendini gerçekleştirebilmesi için, kendini ötekilerin bakışına sunması gerekir. 60'lı yılların sanat çalışmalarına özellikle performanslara dikkat edilirse, izleyici de ortama dahil edilir. Sanatçı özellikle izleyiciyle kişisel iletişim kurar. Gutman'ın *“özne olabilmek, kendini bir nesne olarak görebilmektir.”* sözü hatırlanacak olursa, günümüz sanatının büyük çoğunlukla öznenin inşası amacı taşıdığı söylenebilir. Hasan Bülent Kahraman'ında dediği gibi, gövdenin sanatsal nesne haline getirilmesi öznenin bilincine varmasıdır. *“Bedenlerimiz, kuşkusuz herkesten çok bize ait. Onların üstünde(n) sahip olduğumuz bir iktidar var. O nedenle beden baştan beri iktidarların temel müdahale alanlarından birisi. Uygarlık da bu müdahalelere direnmekle başlıyor. Fakat, daha derinlemesine bakılınca hangi bedenin bize ait olduğu sorusunun yanıtı güçleşiyor. “Görmediğimiz” o iç bedene uzağız.”<sup>169</sup>*

H. Bülent Kahraman'ın sözünü ettiği “o iç beden” benlik olabilir mi?

Örneklere geçmeden önce bu açıklamalara yer verme gereği duyulmuştur. Çünkü her şeyden önce öznel tavır hangi alanda gösterilirse gösterilsin, bedeni performansla dahil etmek başlı başına protest bir tavidir. Özellikle feminist sanatçılarla gelişme gösteren beden sanat çalışmalarında, bedenin kişiye ait olduğu vurgulanır. Gerek otoportredeki imge ile gerekse birebir performansla olsun, sanatçının kendiliğini tavır aracı yapması söz konusudur.

<sup>168</sup> Hasan Bülent Kahraman, **“Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri”**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, s.207

<sup>169</sup> Hasan Bülent Kahraman, **“Giysinin Yok Ettiği Beden”**, **Radikal Gazetesi**, 8 Temmuz 2004, s.22

### 3.1. Otoportreyle Kimlik Sorgulamaları

Otoportre klasik sanatlarda daha çok uyum ve estetik kaygılar taşıırken, çağdaş sanatlarda, cinsiyet ayrımları, sınıf farklılıkları, fetişizm, kimlik sorgulamaları gibi çok geniş bir yelpazede ele alınan, başkaldırma, reddetme ve onları değiştirme çabasının da bir aracı haline gelir. Otoportreyi sanatçı için ideal kılan, sanatçı ile anlatmak istediği arasında dolaylı bir aracın olmamasıdır. Sanatçı kendi imgesi üzerinden anlatımını gerçekleştirdiğinden, anlatım kaymalarını bir bakıma engelleyerek, izleyiciye doğrudan ulaşabilir. Otoportrede, özellikle kavramsal sanatçılara ait olanlarda, izleyiciye okutulmak istenen beden imgesini görselleştirerek, içsel anlatımın vurgulanmasıdır.

Kendi imgesini ilk kez protesto amaçlı kullandığı bilinen sanatçı Hippolyte Bayard' tır. Eski tarihli bir çalışma olmasına rağmen beden sanatının ilk habercisi olması dolayısıyla incelemeye değerdir (resim 22). Çünkü haksızlığa uğradığını düşündüğünden çıplak görüntüsüyle devlet sistemine başkaldırır.

*“ Kendi tarihinin en şanssız mucitlerinden olan Bayard, imza attığı bir diğer ilk de malesef o kadar başarılı olamaz. Bayard, 1839'da ilk kez fotoğraf kartı üzerine doğrudan pozitif baskıyı elde eder; Fransız hükümeti ise bu buluşu önemsemeyip bütün desteğini yine 1839'da: Daguerrotype baskı yöntemi ile büyük olay yaratan Louis Jacques Daguerre'ye verir. Buluşu büyük bir ihmale uğrayan Bayard, bu işe çok bozulur ve hükümeti protesto etmek için objektifin karşısına geçer, yarı çıplak duvara yaslanıp, ölüymüş gibi poz verir. Fotoğrafın arkasına da aynen şunları yazar; 'Gördüğünüz ceset Mösyö Bayard'ındır!' Bayard'ın 1840 tarihli bu öz portresi sıradan bir fotoğrafik kayıt değil, 20 yüzyılda kullanımı çok yaygın olacak, 'sanatçının bedenini sahne olarak kullanması'nın da bir habercisidir adeta. Hayli iddali bir başlangıç olan bu öz portresi sayesinde Bayard, adını tarihte hak ettiği yere - buluşuyla olmasa bile sanatıyla- yazdırmayı başarır.”<sup>170</sup> Yaptığı eylem açısından bakıldığında Bayard çağdaş olarak görülebilir.*

<sup>170</sup> Elif Küçüksayraç, “Fotoğrafta Otoportreye Kronolojik Bir Bakış”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, sayı:13, 2000, s.18





Resim 22. **Hippolyte Bayard**, "Otopotre", 1840

1960'lar sonrasında bedeninin imgesinin öznel tavırla gösterilmesi daha çok feminist sanatçıların yaklaşımıdır. Kadın sanatçılar otoportrelerini sanat dünyasının cinsiyet önyargılarına meydan okumak için kullanırlar. Bu dönemlerin yaygın anlatım tarzının sanatçının da dahil olduğu grup portreleri olduğu görülür. Sylvia Sleigh'in çalışmaları, 20. yüzyıl başında geçerli olan erkek sanatçıların belli sanat akımları için bir araya gelmelerine bir karşılıktır (resim 23). Sleigh'de diğer feminist kadın sanatçılarla dayanışmasını göstermek adına bir dizi çalışma yapar. Benzer çalışmalar Marie Laurencin ve Charley Toorop gibi kadın sanatçılarca da gerçekleştirilir.



Resim 23. **Sylvia Sleigh**, "Soho Galery", 1974

1970'lerde feminist sanatçıların tavırları, kadının yasal haklarına, akademik çalışmalara ve de İsa mitiyle bağlantılı Hristiyan dininde kadınlara yönelik tutumlarına dairdir. Kilise, tarihsel süreçte kadınlara hiçbir kültürel katkı sağlamamıştır, ancak kilise duvarları kadın vücutlarıyla doludur. Bu anlamda, Cynthia Marlman'ın "Kadınlar Kilisesi" projesi, kadınları peygamber olarak betimleyerek geçmişi sorgular. Marlman'ın özellikle "Tanrı olarak otoportre" (1977) çalışması, hem batı güzel sanatlar geleneğine hem de tanrıyı erkek olarak yorumlayan Ortodoks yaklaşımına meydan okur. "*Sanatçının çıplak imgesi evreni kuşatan, izleyicinin üstüne çıkmış olarak gösterilir. Çıplak vücut doğum yapacakmış gibidir. Ruhsal yaratılış doğum yapan ya da sanat eseri yaratan bir tanrıça arasındaki bağlantıyı gösterir.*"<sup>171</sup>

Yine 1982 ve 1983 arasında Cheri Gaulke "Bu Benim Vücudum" adlı çalışmasını yapar (resim 24). Bu çalışma feminist bakış açısı ile yeniden gözden geçirilen Hristiyanlık tutkusunun, kadını esas figür olarak kullanıp sekiz tabloyla yeniden yorumlanmasıdır. Eserin bütün bölümleri, Hristiyanlık'ta geçen çarmıha gerilme, cennetten kovulup lanetlenme ve lanetten kurtulmaya kadar bütün hikayeyi içerir. Kadının saf vücudunun erkek tarafından arzu edilmesi ve bunun sonucunda erkeklerin kötü kadere sahip olmaları anlatılır. Oysa kadınların ruhları da olduğu Hristiyanlık'ta dile getirilmemiştir. Ayrıca kadınların dinsel törenlere de katılmalarına geçmişte izin verilmemiştir. Feminist kadınlar bu nedenle teorik olarak dinsel

<sup>171</sup> Marsha Meskimmom, **a.g.e.**, s.56

konulara da eğilirler. Mary Daly Gyn, Hristiyanlık temalı bir otoportre, Cady Stanton "Kadının İncili" adlı çalışmasında Havva, yılan ve İsa temalarını oto portrelerine dahil ederler.



Resim 24. **Cheri Gaulke**, "Bu Benim Vücutum", 1983

1968 eylemlerinin ardından, özellikle kadın sanatçıların toplumsal gelenekleri ve geçmiş değerleri sorgulamaları ile birlikte kendi kişisel tarihlerini de mercek altına aldıkları görülür. Örneğin; Judy Dater "Anne-Babayla Otoportre" (1981) adlı çalışmasında, kendi imgesini anne-babasının evlilik fotoğrafının altına yerleştirir. Eski geleneklerin hüküm sürdüğü annesinin yaşadığı dönemdeki kadının konumuyla kendisinin yaşadığı zamanın gelişmişliğine ve kadının geldiği noktaya dikkat çeker.

Benzer çalışmalardan biri de Tee Corinne gerçekleştirir: "Zaman Ve Rastlantıyla Otoportre Söyleşisi" adlı çalışmasında kendisinin son 25 yıldır çekilen fotoğraflarını bir anlamda otobiyografik bir kronoloji olarak düzenler. Kendi hayat hikayesini sunar. Hayatı boyunca geçirdiği kişisel değişimleri ve bunu zorluklarını ortaya serer.

Otoportrelerde kişisel hayatın anlatılmasına yönelik çarpıcı bir anlatım tarzı da Jo Spence'e aittir. Göğüs kanseri olduğunda yaşadığı duygusal travmaları ve bunun vücudunda yarattığı dönüşümleri tüm gerçekliğiyle, estetik kaygı gözetmeksizin sunar (R.25).

Kendi kişisel albümünü gösterir gibidir. Kadınları arzu nesnesi olarak gören erkek bakışa, kadın yaşamında çok fazla ortaya dökülmeyen, estetik beden farklı bir hale gelişini vurgular.

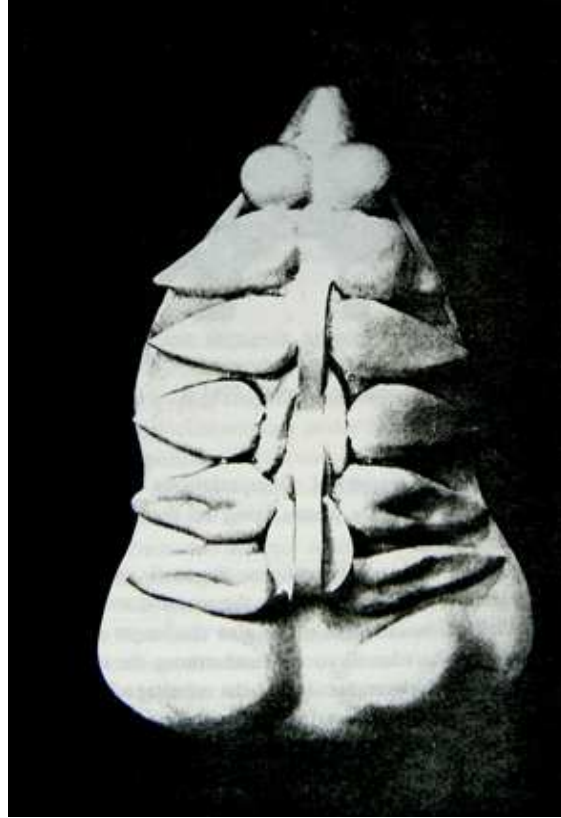


Resim 25. Jo Spence, "Hastalığın Anlamı:Canavar", 1989

Bunun ötesinde, 1950 ve 60'larda sürrealist etkideki Paris avangard hareketlerde isim yapan Lousie Bourgeois'inde otopotre adındaki soyut heykeli kadın bedeninin gerçek imgesinden çok uzaktır (resim 26).

*"1963-64 yıllarında Lousie Bourgeois "otopotre" adında soyut bir heykel yaptı. Oysa otoportreler gerçek benzerliği yakalayarak özneyi bulma çabasıdır. Bu soyut eser, hem benzerliği örtüyor hem de kadın ve erkek üreme organlarını birlikte gösteriyordu. (Göğüsler ve fallus olarak bir delik). Mimesinin önemli kuralları ışığında bu otopotre erkeksi ve kadınsı düşüncelerin sınırlarını karşı karşıya getiren ve konumlarını yeniden düşündüren bir durumdur."<sup>172</sup>*

<sup>172</sup> Y.a.g.e.,s.98



Resim 26. **Louise Bourgeois**, "Torso/Otoportre", 1963-4

20. yüzyıl ortalarına kadar bir hastalık ve sapma olarak görülen lezbiyenlik de feminist sanatçıların çalışmalarında sorgulanan bir kavram olur. Rosy Martin (resim 27) ve Persimnon Blackbridge otoportrelerinde erillik, dişilik ve androjen kavramlarının sosyal ve yasal katılığını yıkmaya çalışırlar.

*"Rosy Martin 1988 tarihli 'Zorunlu Bir Arada Olanların Çözülmesi' çalışmasında kendini ayağından başına kadar bandajlar. Bu bandajların üzerinde İngiliz Parlamentosu'nda homoseksüelliğin halk tarafından bilinmesini sınırlayan 28. maddeden alınan kelimeler ve sözcükler yer alır. Rosy Martin bu çalışmasıyla, homoseksüelleri kendi içlerine kapanmaya zorlayan, çoğunluk heteroseksüel bakış açısıyla çıkarılan yasaların yeniden düzenlenmesini ister. Bu söylemini yasada yer alan sözcüklerle görselleştirir: Lezbiyen vücut hastadır (bandajlar), normal dışıdır (bandajlar üzerindeki, lezbiyen, baştan çıkarma, yalnızca geçici bir süre, tırtıcı hayvan vb. sözcükler), sınırlandırılmıştır (sarıp sarmalama). Ancak, kafanın üst tarafının açık olması bu sınırlandırmaya rağmen özgür olmaya kararlılığı vurgular."<sup>173</sup>*

<sup>173</sup> Y.a.g.e.,s.114



Resim 27. **Rosy Martin**,  
“Zorunlu Bir Arada olanların  
çözülmesi”, 1988



Resim 28. **Rosy Martin**, “Şık Babacım”, 1986

Toplumsal cinsiyet rollerini de sorgulayan Martin, daha önce erkek kıyafetleri giyen Paula Modersohn, Frida Kahlo, Pamela Valois ve Kathy Morris yaptığı gibi erkeksilik rolüne bürünür. Oysa, 20. yüzyıl başında bir kadın için erkek kıyafeti giymek bile yasaktır. (Rose Benheur ve John Eardley 1930’larda bunun için polisten izin almak zorunda kalmışlardır.) Erkek kıyafetiyle kendini betimlemek, sapkınlıktan çok sosyal konumda erkeklere karşı tehlikeli bir girişim sayılır.

Rosy Martin bu kıyafetleri kendi ailesindeki kız-erkek konumlarını anlatmak için giyer. “Şık Babacım” ve “Kim Suçlu” adlı otobiyografik çalışmalarında kendi babasının ailedeki rolüne bürünür (resim 28). Martin’in tavrı, büyüme dönemlerinde babaların erkek çocuklarını “erkeksi” olmaları yönünde teşvik ederken kızların göz ardı edilmelerinedir. Martin erkek kıyafetleri giyerek, eksikliği hissettirilen penis kıskançlığı durumuna meydan okur, taklit yaparak bu otoriteyeve erkek organı gücüne sahip olur.

Kadın sanatçıların otoportrelerinde maskeleye ve rol yapma kadınsılığın kullanıldığı güçlü bir yapıdır. Rol yapmada kimlikler yine sosyal kurallarla sabitlenir. Yani bir çok kimseye tiyatrodaki kral rolü yapmasına izin verilir ancak gerçekte yaşamda kral kesilmesine izin verilmez. Kısacası feminist sanatçıların rolleri de erkeksi yapının kurallarına göre şekillenir. Bu nedenle olsa gerek bu tür erkeksi kıyafetlerle kendini betimlemek pek yaygınlaşmaz ve kadınlar anlatımlarını kendi dişil konumları ile – dişilik, güzellik- yorumlarlar.



Resim 29. **Jenny Saville**, "Otoportre", 1994

Bu anlamda Jenny Saville'nin otoportreleri ilginç fikirlerle birlikte kadınsılığı da olabildiğince barındırır. 1955'ten itibaren Saville çalışmalarında çıplak ve sere serpe büyük cam çarşafların üzerinde yatar durumdadır. *"Bu teknik alet, Saville'nin çıplak vücudunu görülmeyen sınırlarla sıkıştırır, biçimini bozar. Vücudu daha büyük ve kendi çerçevesinin dışına taşar. Feminist teoriyle bağlantılı olarak Saville'nin çalışmaları kadın vücudunu değişik yollardan sorgulayan bir meydan okumadır. Kişiliği böyle kullanmak, sabit benliği ve bedenin tüm iktidarını ele geçirmenin bir göstergesidir."*<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> Y.a.g.e.,s.123

Eğer kadın sanatçılar otoportrelerinde, kendilerini ve deneyimlerini tasvirin merkezine oturturlarsa, bunu erkek sanatçıların egemen olduğu sanat ortamında yer edinebilmek için yapmışlardır. Özellikle 60'lar sonrası kadın sanatçılar, feminist politikanın ve postmodern söylemlerin de yaygınlaşmasıyla çalışmalarını daha bilinçle ve daha özgür söylemlerle eleştirirler. Hem cinsiyet ön yargılarına hem de Batı sanat tarihi içinde idolleştirilmiş erkek sanatçılara meydan okumak adına. Ve kadın sanatçıların çoğu bu meydan okumayı çıplaklıklarını –sahip oldukları tek iktidar alanı olan bedenleriyle –radikal biçimde söylemlerinin bir dışavurumunu yaparak verirler.

Bu anlatımın en belirgin örneği Hannah Wilke'nin fotoğraf ve performanslarında görülür (resim 30). Şu ana kadar incelenen örneklerden farklı olarak, Wilke'nin çalışmaları fotoğrafla belgelense de canlı performanslardır ve kendini bakışa göre konumlandırır. Wilke ilk çalışmalarından ölümüne kadarki süreçte çıplaklığını poz verir durumda, abartılı bir narsistik tavırla sergiler. Kendini otoritelerin bakışına açma, özneler arası iletişimsel bir boyutu çağırıştırır. Kimliği konumlandırmaya yönelik bu tavrın Wilke'nin bedenini /kendiliğini, kendi bedeni üzerindeki iktidarını kanıtlamaya yönelik bilinçli bir edim olduğu söylenebilir. Burada amaç, bedeni nesneleştirerek, iletişime açarak özneliği vurgulamaktır



Resim 30. **Hannah Wilke** "Hadi Bana Yardım Et Hannah" serisinden, 1974

1960 sonrası sanat ortamında Duchamp'ın yaygın etkisi, birçok sanatçının bu idole karşı mualif işler üretmesine de neden olur. Ancak bir kadın sanatçının,



Duchamp'ın mirasına meydan okuması cesaret, kararlılığı o dönem için gözü karalık anlamına gelir şüphesiz. İşte Hannah Wilke de 1976 da yaptığı performansında; Duchamp'ın "Büyük Cam"ının önünde çıplak olarak rakibiyle on dakika satranç oynar ve fotoğraf çekilerek o an sabitlenir. Duchamp'ın bu ünlü eseri artık, yalnızca Wilke'nin çalışmasının arka fonudur. (Çünkü Duchamp, 1963'te Pasadena'daki retrospektif sergisinde, "Büyük Cam" önünde çıplak bir kadınla satranç oynayan performansını sunmuştur.) Bu, Duchamp'ın mirasını dolayısıyla erkek sanatçı mitini ortadan kaldırmak için akıllıca kurgulanmış bir imgedir. Wilke'nin yapmak istediği Duchamp'ın şöhretini alt üst ederek sanat dünyasına doğrudan ve net biçimde eleştiride bulunmaktır.<sup>175</sup>

Wilke'nin bu tavrı, önceki eserleri üzerinde dolaylı yoldan hissedilse de bu eleştirel yaklaşım sonraki performansların karakterini oluşturur. Yaptığı eylemlerden öncelikle kendisi haz alıyor gibidir ve daha sonrasında bu hazzını poz vererek izleyenlerin bakışına da sunar. Neredeyse bütün çalışmalarında Wilke, tamamen çıplaktır ve poz verirken görünür. Burada, kendi görüntüsüne takıntılı ve abartılı kendini beğenmenin narsisistik etkilerinden de söz edilebilir. Wilke'nin otoportre çağrışımlı performanslarında, kendi imgesinin yansımaları ötekilerin bakışına sunulmuştur. Dolayısıyla, burada bilinçli olarak, geleneksel sanat üretimine ve cinsiyet rollerine bir tavır alındığı görülebilir. Çünkü, Wilke'nin bu konumdaki çıplaklığı bir nü'dür artık.



Resim 31. **Hannah Wilke**, "S.O.S. Starification Object Series", 1974

<sup>175</sup> Y.a.g.e., s.51-52

*“Nü’adlı kitabında Kenneth Clark, çıplak olmak giysiniz olmaktır der; oysa nü bir sanat biçimidir. Ona göre nü, resmin çıkış noktası değil resmin ulaştığı bir görme biçimidir. Bu, bir ölçüde doğrudur – ama bir nü’yü görme biçimi yalnızca sanatta olmaz; Nü fotoğraflar, nü pozlar, nü hareketler de vardır. Doğru olan nü’nün her zaman töreleştirildiğidir – bu töreleri koyan da belli bir sanat geleneğidir.”<sup>176</sup>*

John Berger, Kenneth Clark’ın tanımlamalarını yetersiz bulur ve nü’nün yalnızca sanat biçimiyle yanıtlanamayacağını çünkü, bu kavramın yaşanan cinsellikle de ilgili olduğunu vurgular:

*“Çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaks başkalarına çıplak görünmektedir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Çıplak vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekir. (Vücudun nesne olarak görülmesi nesne olarak kullanılmasına yol açar). Çıplaklık kendisini olduğu gibi ortaya koyar. Nü'lükse seyredilmek üzere ortaya konuştur... Çıplak olmak açık olmaktır. Seyredilmek üzere ortaya çıkmak insanın derisinin, vücudundaki kılların, bu durumda hiçbir zaman çıkarılıp atılamayacak bir çeşit örtüye dönüşmesi demektir. Nü hiçbir zaman çıplak olamayacaktır. Nü'lük bir çeşit giyiniklidir.”<sup>177</sup>*

Wilke’nin çalışmalarında kendi kontrolü altındaki çıplaklık, nü olarak seyirlik nesneye yani, kendiliğini kendi çalışmasının nesnesine dönüştürmüştür.

Kısacası, erkek egemen işleyişi içinde, kadının bedeninin kendisine yabancılaştırılması ve “dişi”likle sınırlandırılmasından olsa gerek, kadın sanatçılar, sanatsal dışavurumlarını yine dişiliklerini öne çıkararak gösterirler. Bu anlamda kendilik / beden, direnişlerin kurgulanmasında önemli bir alandır ve kadın sanatçılar bastırılmış toplumsal ve cinsel kimliklerinden yine dişilikleri aracılığı ile sıyrılmaya ve öznelliklerini elde etmeye çalışmışlardır.

1970 sonrası performanslarda, kadın sanatçıların dişil dışavurumlarının yanında, erilliğini öne çıkararak erkek sanatçılara da rastlanır. Matthew Barney, Lucas Samaras, Robert Mapplethorpe, Joel – Peter Witkin, Dusan Makajev, Peter Lang, John Coplans bunlardandır. Özellikle John Coplans önde gelen isimlerdendir. Altmış yaşından sonra başladığı çalışmalarında nü imgesine ters bir bakış açısı getirir. Kimi zaman bakını irkilten, kimi zaman da meraklandırıcı yakın plan el, ayak ve gövde parçalarından oluşan otoportrelerinde yüzünü çalışmanın dışında tutar ve kendi kimliğinden soyutlar (resim 32,33).

<sup>176</sup> John Berger, “Görme Biçimleri”, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, (5.Basım), İstanbul, 1993, s.53

<sup>177</sup> Y.a.g.e., s.54

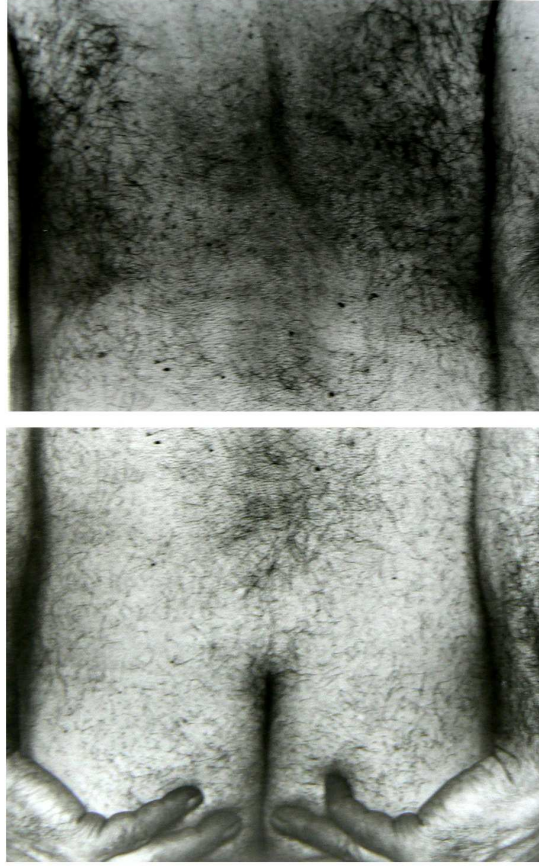


Resim 32. **John Coplans**, "Otoportre: Sırt ve Eller", 1984

Otoportre çözümlenmeleriyle hem kendini hem de insanlığı keşfettiğini belirten Coplans, çalışmalarını şöyle değerlendirir: *"Benim bedenim aslında herkesin bedeni olduğuna karar verdim. Tıpkı genlerimin tüm insanlığın paylaştığı genlerle aynı özellikleri taşıması gibi. Hem kadın hemde erkektim. Böylece kendimi hem bir erkek hem de bir kadınmış gibi fotoğraflamaya başladım. Fotoğraflarım ırk ve zaman etkilerinden kurtuldu; tüm insanlığı temsil etmeye başladı."*<sup>178</sup>

Otoportrelerinin evrenselliğine inanan Coplans' ın, İkinci Dünya Savaşı sırasında Afrika ve Burma'ya gittiği, yerli halkla iç içe yaşadığı, onların dilini öğrendiği göz önünde bulundurulursa, sözünü ettiği "tüm insanlık" sözü daha iyi kavranılacaktır. İnsan bedeniyle dünya arasında benzeşmeler kuran Coplans'ın bu yaklaşımı otoportre çalışmaları için farklı bir görüştür. Bedeninde özel bir nitelik görmeyen, yaşının ve erkek oluşunun dışında diğer bedenlerden farklı bir ayrıcalık taşımadığını düşünen Coplans'a göre otoportreleri kendi anılarının yeniden hatırlanışıdır.

<sup>178</sup> Özge Baykan, "Parçalı Erkek Estetiği", **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:13, 2000, s.30



Resim 33. **John Coplans**, "Otoportre: Sırt", 1992

*"Nasıl olduğunu bilmiyorum; fakat bu fotoğraflardan biri için poz verirken geçmişe dalıyorum. Poz veriyorum ve ortaya ne çıktığını bilmeden önce kendimi bir hayal içinde kaybediyorum. Başka bir yerdeyim, başka bir yaşamda başka bir insanım. Bu süreç oldukça garip. Bir andan diğerine geçerken zaman yolculuğunun gücü sönecek mi; bir sonraki fotoğraf seti nasıl olacak asla bilmiyorum. Fotoğraflarım içten, dürüst..."<sup>179</sup>*

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, birey toplum çatışmaları, yabancılaşma olgusu ve kimliklerin yeniden belirlenmesi kavramları Coplans'ın otoportrelerinde kimliksizleşerek sorgulanır. Bir anlamda performans da yaklaşan Coplans'ın fotoğrafları / güzeli ve ideali sorgulayan farklı estetiğiyle, izleyiciye zihinlerde varolan estetik kalıpları yeniden gözden geçirme olanağı sağlar. Bir yandan da insanın soyut varoluşunun yani benliğinin altını çizer. Çünkü, beden dışı parçalanırsa ( vücut, fiziksel varlık) geriye bedenin için yani benlik / bilinç kalır ki; bir insanı diğerlerinden ayıran en önemli farklılığı da budur.

<sup>179</sup> Y.a.g.e. , s.32

Katharina Sieverding'in otoportrelerinde de gövde bir bütünlük oluşturmaz, ancak John Coplans'ın çalışmalarının tersine yüz, gövdeden ayrı tek başına verilir. Ancak, sorgulamaya açılan yine kimlik ve yabancılaşma kavramlarıdır. Sieverding yabancılaşma kavramını özgünlüğü bozan, aynı imgeyi fazlaca tekrarlayarak vurgular (resim 34,35). Necmi Sönmez Sieverdingin çalışmalarını şöyle değerlendirir:

" ... Sanatçının fotoğraf tekniğini kullanarak gerçekleştirdiği büyük boyutlu çalışmaları, içerdikleri kavramsal eğilimlerin yanı sıra, kitle iletişim araçlarında görülen imgelerin sorgulanarak, deforme edilerek farklılaştırılmasıyla gündeme gelen 'yabancılaşma' olgusuna büyüteç altına alıyor... Çoğu kez ofset tekniğini bir tür 'yabancılaştırıcı elaman olarak' yorumlayan sanatçının bilgisayar tomografilerinden,gen araştırmalarında ve tıp biliminde kullanılan görüntüleri farklılaştırarak sergi salonuna taşınması, onun 'gövde' konusuna olan ilgisi ortaya çıkarıyor. Sieverding'in kavradığı anlamda 'gövde' bir bütünlük oluşturmuyor, aksine parçalanmaya ve her bölünüşünde aslından uzaklaşan ve giderek metafor halini alan bir özelliğe sahip"<sup>180</sup>



Resim 34. Katharina Sieverding, "Transformer", 1973

<sup>180</sup> Necmi Sönmez, "Sanat Hayatı içerir mi?", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s.277

Kendi yüzünü kimi kez flu, kimi kez farklı renklerde kimi kez de görüntüyü bozarak veren Sieverding'in, bunların yüzlercesini yan yana getirerek, teknik gelişmeler sonucunda yitirilen değerleri sorguladığı söylenebilir.

*“Sieverding kendi kuşağına ait birçok sanatçıda görülen “dünyaya eleştirel bakma, teknik gelişmeler sonucunda yitirilen değerlerin sorgulanması olgusunu etkileyici bir tonda ama görsel, yalın imgelerin arkasına adeta ikinci bir deri gibi yerleştirmeyi başarıyor. Sieverding'in kafatası motifi başta olmak üzere birçok imgeyi kendi içinde bölerek, iki, üç bazen de dört parçalı büyük bir pano haline getirme eğilimini ortaya çıkarıyor. Bir imgenin kendi içinde bölünüşü, bütünlükten sıyrılmak ve parçalanmanın etkisiyle oluşan 'ayrışmanın' göz önüne çıkması demek olduğu için sanatçının burada da kendine özgü bir söylemle 'gövde' olgusunu sorguladığını düşündürüyor.”<sup>181</sup>*



Resim 35. **Katharina Sieverding**, Kontinentalkern 35 , 1988-93, renkli fotoğraf, akrilik, 257x875 cm.

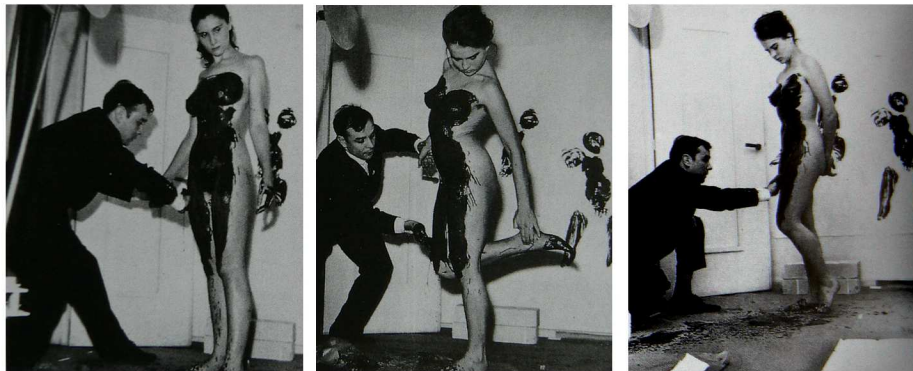
Katharina Sieverding'in otoportrelerinde, feministçe tavırlardan çok öznel kaygılarla oluşturulan evrensel sorunlara yönelim söz konusudur. Bu yanılla da diğer örneklerden farklı görülebilir.

<sup>181</sup> Y.a.g.e., s.278

### 3.2. Varolan Sanatsal Söylemlerin Sorgulanması

Özellikle 1960 sonrasında postmodern denilebilecek sanatsal tavırların bir çoğu, yaratıcı etkiyi ve geçmiş dönemlerin saygınlık kazanmış biçimlerini, edimlerini ihlal etmek üzerine kuruludur. Çoğunluğu performans olan bu tür çalışmaların amacının, arz talep değerlerini, piyasa koşullarını ve sanatsal üretim geleneklerini sorgulayıp, yenilemek olduğu söylenebilir. Böylece kalıcı, dayanıklı ve sınırlandırılmaya çalışılan sanatsal kurallar sürekli dönüşecektir. Şüphesiz bu anlamda en çok tartışmaya açılan ve sorgulanan, Duchamp'ın sanat dünyasındaki mirasları ile Pollock'un sanat üretimi sürecine dahil edilen edimselliğidir. Özellikle Pollock'un dünyanın bir çok yerinde eleştirmenlerce abartılarak övülmesi ve eylemlerinin çarpıcı olarak görülmesi, bir çok genç sanatçının Pollock'u hedef olmasına neden olur. Bunlar arasında boyayı tuvale fırlatanlar, bisiklette üzerinden geçenler ve boya dolu torbalara nişan alıp patlatanlar çıkar. Linda Benglis gibi kadın sanatçılar da, Pollock'un aksiyonlarını çağrıştıran, alaycılık içeren performanslar yaparlar. Bu ihlali gerçekleştirenlerin belki de en uç örneği Yves Klein'dir.

Yves Klein'in 1960 yılında gerçekleştirdiği "Antropometri (insan vücudunun çeşitli organlarını ölçme birimi)" performansı bu tepkinin bir örneğidir. Klein, Paris Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi'ndeki, izleyicilerin de bulunduğu bu performansında pollockçu edimselliği sorgular ve onun çalışmalarını muhalif olarak, ironik biçimde tartışmaya açar. Canlı müzik yapan orkestra eşliğinde Klein, birkaç çıplak kadının vücudunu maviye boyar (patentini aldığı 'Uluslar arası Klein Mavis'i' ile ) ve yere serilmiş veya duvara asılmış tuval bezlerinin üzerine, kadınlardan vücutlarının izini çıkarmalarını ister (resim 36).



Resim 36. Yves Klein, "Mavi Dönemin Antropometrisi", performansdan detay, 6 Mart 1960



Resim 37. **Yves Klein**, "Mavi Dönemin Antropometrisi", performans (kendi bestesi olan "Monoton senfoni" eşitliğinde orkestra ile ), 1960

Pollock'un sopa, mala, çubuk ve fırçalarla, kendini sanat emekçisi gibi gösteren önlüğüyle düzenli atölyesinde sesiz sakin olarak yaptığı eylemleri, fırça kadınlarla, smokin-papyon kıyafetiyle, canlı orkestra ve izleyiciler arasında gerçekleştirerek ironik olarak eleştirir. Böylece Amerika'dan başlayıp dünyanın geneline yayılan erkeksi sanat edimiyle Pollock, Klein tarafından aslında onun yaptığı özgün olmadığı tartışmaya açılır. (Yves Klein'in Uluslar arası Lein Mavisisi" olarak rengin patentini alıp, etiket koyması da özgün ve 'otantik' olanı yaratmak isteğinin bir yoludur.<sup>182</sup>

*"Sanatçının sadece bir iş üretmesini, bununda sürekli olarak kendisi olması gereğini" savunan Yves Klein de kendini sanat eseri olarak sergileyen ve sanat – hayat mesafesini kapatmaya çalışan sanatçılardandır. Bu düşünce Dandy kavramının bir uzantısıdır ve performans sanatının özünü oluşturur.<sup>183</sup>*

<sup>182</sup> Hannah Weitemcier, "Klein", Taschen GmbH, Printed In German, 2001, s.55

<sup>183</sup> Charles Baudelaire, **a.g.e.**, s.25





Resim 38. Yves Klein, "Bir Günün Gazetesi" (7 Kasım Pazar 1960)

Gerçek yaşam olayı olarak performans, Klein'in aynı yıl gerçekleştirdiği, yine üzerinde takım elbise ve kravatla bir binanın penceresinden caddeye atıldığı eyleminde de görülür:

*"Tıpkı Malevic' in 1917'de kendisini 'Uzay Başkanı' ilan etmesi ve yeni nesnesiz resimlerini kozmik uzayın bir benzeri olarak sunması gibi, Klein uzaya bedensel uçuşun, bütün edimlerinin en devrimcisi olduğunu düşünüyordu. Bütün evrenin kendi sahnesi olduğu kanısındaydı. 'Bugün' diye yazıyordu Klein 'uzayı resmeden herkes fiili olarak uzaya giderek resim yapmalıdır, ama oraya herhangi bir aldatmacayla değil... kendi imkanlarıyla gitmelidir: Kısacası, yerden yükselebilmek yetisi olmalıdır'. Tiyatro mudur bu yoksa gerçek mi? Fotoğraf örneğinde, Klein ikinci kattan atlamış, ama arkadaşlarının açtığı bir çadır bezine düşmüştü (Daha sonra fotoğraf üzerinde oynanmış ve çadır bezi fotoğraftan çıkarılmıştı.) Ne var ki, başka durumlarda, Klein benzeri atlayışları herhangi bir koruma olmaksızın gerçekleştirmiştir."<sup>184</sup>*

Kendi üretimlerinin bir parçası olan Klein, her ortamda insanın samimi olarak kendisi olması gerekliliğine dikkat çeker. Yapılan sanat da olsa, insanın kendini üretmesi ve bunu aldatmacayla değil de, yaşamda gerçek olarak karşılığını

<sup>184</sup> Suzi Gablik, " Kaygı Nesnelere: Kültürel Muhalefet Tarzları", Çev: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:75,2000, s.211

bulmasını önemser. Tekrara düşmemenin, sıradanlaşmamanın yolu tehlikeyi göze alıp bir maceraya atılabilmek ve olanı sorgulamaktır.

Benzer eleştirel yaklaşımlardan biri de Robert Rauschenberg'in 1960'lardaki çalışmalarında görülür. Kişisel, ironik imgeler ve nesnelere yaptığı, teknik ve malzemeye dayalı düzenleme ve performanslarında, ilgili – ilgisiz nesne ve olguları, aynı düzlemde bir araya getirerek eski ve yeni kavramlarını sorgular. Bu çalışmalarda Duchamp'çı izleğin yansımaları hissedilir.

Geçiciliğe, ortak çalışmaya, harekete ve izleyicinin fiziksel varlığına ilgi duyan Rauschenberg, gösterilerini gerçek zaman içine yerleştirerek, üretim sürecini gösterir (Pollock gibi) ve izleyicileri sahnedeki olaylara katar.

Bu eleştirel yaklaşımın örneklerinden biri "İlk Kez Resim Yapan (First Time Painting) David Tudor'a saygı başlıklı etkinliğin bir parçası olarak 1961'de Paris'teki Amerikan Elçiliği'nde sahnelenir. Bu gösteride bir izleyici, sahnedeki bir heykele ve ya Jasper Johns'un gözleri çiçekten yapılmış boğasına kurşun sıkarak, açılan deliklerden boya sızmasına neden olur. David Tudor kuyruklu bir piyanoda John Cage'in "Çeşitlemeler II" sini çalar, bir striptizci Jean Tinguely'nin tasarımı metal parçalardan oluşan giysisini tek tek üstünden atar, Rauschenberg de izleyicinin tuvali görebileceği biçimde, (kendisi arkası dönük) resim yapar. Tuvale iliştirilen bir mikrofondan sanatçının fırça vuruşları ile dokunma ve sürtme sesleri duyulur. Müzik konserinin bitiminden on dakika önce, tuvale tutturulan çalar saat zil çalar ve işin bittiğini haber verir. Bu arada sanatçı tuvalini toplar ve paketleyerek sahneden çıkar.

Tiyatronun geleneksel öğelerinden bazılarını değiştirip, dansı; nefes alma, yürüme, oturma ve düşünme gibi hareketler olarak muzip bir tavırla yeniden düzenler Rauschenberg. Düzenleme çalışmalarında da benzer eleştirel yaklaşım vardır. Rauschenberg' in çalışmaları için, "*iç-dış, aşağı-yukarı, sağ-sol, özel-kamu, sanat yaşam arasındaki geleneksel ilişkileri yok ettiği ve çağdaş yaşamı parçalanmış, sürekli değişen, rastlantısal ve kaotik bir deneyim olarak algıladığını*"<sup>185</sup> söyleye biliriz.

Özellikle, özel ve kamusal alanı kaynaştırma yeteneği, 1980'ler ve 90'larda genç kuşağın çalışmalarını etkiler. Ortak çalışma becerisi, sanatla teknolojiyi, el

---

<sup>185</sup> Nancy Atakan, "Rauschenberg'den Hatoum'a", **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:67, 1998, s.21

yapımı ile sanayi üretimi orasında kurduğu diyalog, dış dünya gerçekliğinin ve çevredeki diğer insanları yaşama katmanın önemini vurgular niteliktedir.

Bir başkasının yaptığını ya da fikrini kendine mal etmeye dair eleştirel bir yaklaşım örneği de Rauschenberg' de görülebilir. Rauschenberg, Willem de Kooning'den silmek için kullanabileceği bir çizimi ister. Kooning öneriyi kabul eder ve makyaj kalemi, mürekkep ve mum boyayla yapılmış bir çalışmasını verir. Rauschenberg bu çizimi silmek için bir ay uğraşır ve kırk silgi kullanır. Sonra da silinmiş çizimi kendi yapıtı olarak sergiler.

Yine Sherrie Levine, Walker Evans ve Edward Weston gibi fotoğrafçılar da Duchamp ve Andy Warhol'un izinden giden, onların fotoğraflarını kopyalayıp kendi adlarıyla sergileyen genç muhaliflerdir.



Resim 39. **Bruce Nauman**. "Bir Çeşme Olarak Sanatçının Portresi", 1966

Duchamp'ın dahilik ve saçmalığını dengeli bir arada tutan "pisuvar"ı da daha sonraki birçok yapıtın çıkış noktası olur. Bunun kendilik imgesiyle eleştirilen örneği Bruce Nauman' da görülür. Bruce Nauman 1966 yılında ağzından su fışkırır halini gösteren fotoğrafını çekip bu fotoğrafa "Bir çeşme olarak sanatçının portresi" adını koyar (resim 39).

Suzi Gablik, bu tür tavrısal çalışmaların satılabilir metaya dönüştüğünde amacının dışına çıktığını vurgular ve şöyle der: “ *Bu noktada, bu yaratılar eleştirmeyi amaçladıkları sistemi besleyen, eleştirel olmaktan çok asalak niteliği kazanan ürünlere dönüşürler.* <sup>186</sup>

Bir önceki başlıkta Wilke'nin Duchamp şöhretini yıkmaya yönelik “Büyük Cam” performansı örneğinde olduğu gibi, Cindy Sherman da erkek sanatçı eserlerinin geleneksel yüceliğini sorgular. 1990 tarihli, “Adsız no:224” otoportresiyle Caravaggio'nun ünlü “Bacchus” tablosuna göndermede bulunur. Caravaggio bu tablosunda kendini Yunan ve Roma mitolojisinde şarap tanrısı olarak bilinen Bacchus olarak tanrısallaştırır. Yani kendi kimliğini yüce olanla özdeşleştirir. Böylece, Caravaggio sanatçının tanrısal gücü olduğuna, bunun da erkeğe özgü olduğuna vurgu yapar. Sherman bu eleştirel otoportresinde bir erkekmiş gibi rol yaparak, sanatçı kimliğine talip olur ve cinsel kimliğini erkek kimliğiyle örtüştürür. Sherman hem tanrı hem de tanrıça olur ki, sanatçı kimliği kazanmaması için artık bir engel yoktur (resim 40).



Resim 40. **Cindy Sherman**, “Adsız no:224”, 1990



Resim 41. **Caravaggio**, “Bacchus olarak otoportre”, 1610

<sup>186</sup> Suzi Gablik, a.g.e., s.203

Cindy Sherman 1970 ve 80' lerin sanat ortamında, yapı bozumcu ve illüstratif etkideki çalışmalarını, kavramsal sanat postmodernizm ve feminist eksenler arasında sürdürür. Çalışmalarında daha çok, kadınlara yüklenen klişeleşmiş rolleri, cinsellik ve kültürel koşullanmaları görselleştirip fark edilmelerini sağlar. Benzer konular Sherman'ı hep meşgul eder.

1981'de Sherman'ın kendisini model olarak kullandığını playboy tarzında fakat giyinik çalışmalarında kadının arzu objesi durumunu tartışır. Sherman'ın yüz ifadesi, vücudunun aldığı poz, hem tahrik edici hemde müdahaleci kişilik sahibi olmaya gönderme yapar. Pasif görünmeyen bu pozlarıyla yeni bir kadın tipi yaratır. 1985 sonrasında mitolojik kadın figürlerinden yararlanır. Kendisi yine çalışmalarının konusudur, ancak bu sefer çirkin, sivilceli ve büyücü pozlarına girerek gündelik hayatta rastlanmayacak teatral, yapay aksesuarlı, takma göğüslü masal kahramanlarına dönüşür (resim 42,43).

*“Güçlü ve tehlikeli kadınlar aynı zamanda çirkin ve korkunçturlar. (Zamanın feminizmine gönderme olabileceği gibi, toplumun güçlü kadına nasıl baktığına da işaret eder)... Bu fotoğraflarda rol yapma, oyunculuk gibi aynı kişiliğin farklı boyutları olabileceğini ortaya koyan stratejiler göze çarpar. Kimlik sorunu tartışmalarının habercisidir. Giderek kendi kimliği bütün bu resimlerde yüzlerce parçaya bölününce sanatçı olarak da tartışmaya açılır... Kendisini model olarak kullanarak narsistçe bir tavır sergiler, buna karşılık sanatçı olarak (biçimsel yönden) kendini önemsizleştirmesi bir çelişki gibi görülse de; burada önemle vurgulanan düşünce ve buluştur.<sup>187</sup>*



Resim 42. Cindy Sherman, "Zonder Titel", 1989

<sup>187</sup> Nazif Topçuoğlu, "Bir gösteri Sanatı Olarak Fotoğrafçılıkta Yönetimsel Tavır üzerine Notlar," **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:67, 1998, s.172



Resim 43. **Cindy Sherman**, "Zonder Titel", 1989

Sherman'ın izleyicide arzulayan bir bakışı barındırmayan, sahte göğüsler, domuz burnu, protezler ve dahası kusmuk (kilo almamak için, bilinçli kusma olan bulimya hastalığına ima), hem düşünsel tepkiye yol açar hem de kadının doğallığını tanımlamaya zorlar. Sherman bu dönemlerde kendi imgesini çalışmalarından uzaklaştırarak, yapay imgelere yönelir.

Sanatın içinde öğrenme üzerine gerçekleştirilen, yüceliği bozan incelemeler, Cindy Sherman, Kiki Smith, Mike Kelley, Robert Gober, John Miller ve David Hammonds gibi sanatçıların işlerinde kimliğin, sistemin ve düzenin sabit özelliklerine bir saldırı niteliğindedir. Bunları aşmaya çabalarırken, ruhsal travmaları, kişisel takıntıları fobileri ve bedensel sabitlikleri yeniden zorlarlar.

*"Ayna evresi sırasında biçimlenen beden egosu, yeni biçim kazanan öznenin bedeninin birleştirilmiş, düşlemsel gestaltına karşılık gelirken, bu imagonun sabitliği öğrenmenin izleri tarafından, örneğin bedenden atılan, sızan tensel fazlalıklar (dışkı, sidik, kan, mem sütü, kusmuk, irin, tükürük) tarafından giderek içerden tehdit edilir hale gelir. Öğrenmeye dair bu izler hem 'ben' hem de 'ben – olmayanı temsil etmekte ve çocuğun " doğumundaki fizyolojik gelişmemişliği" ve benlik ile öteki arasındaki travmatik ve eşitsel yarılmayı çağıştırmaktadır. Bunun ötesinde, ideal beden imagosu, bedenleri arzu makineleri ve parça – nesnelere ayırtıran bir denetim toplumu içinde, dışarıdan da tehdit edilmektedir. Erken dönem modern çalışma*

*mekanlarını inceleyen Georg Lukacs üretim nesnesinin parçalanmasının zorunlu olarak üretimin öznesinin parçalanmasını da beraberinde getireceğini ifade etmişti. Bedenin böylesi biçimde dilimlenmesi ve parçalanması karşılığını tiksirmede bulur.*<sup>188</sup>

Bu açıklamaya göre, birçok sanatçının kendi imgesini, bedenini parçalaması, yaralaması, iğrenç vücut atıklarını öne çıkarması hem öznenin parçalanmışlığına hem de bedenin içerisine / benliğine vurgun yapar. Dışarıdan tehdit edilen, kendini baskı altında hisseden beden bütün içini/içindekileri dışarı döker. Sıkışan benliğin kendine iç alan açması gibi. Bu sanatsal performanslarda “bedenin” kendi kendini dillendirdiği söylenebilir. Bedenin içselliğinin dışsallığa yansımadır.

### **3.3. Politik içerikli Performanslarda Kendilik / Beden imgesi**

Sanat zaten yayılcı ve izleyiciye açık oluşuyla kültürel anlamda politiktir. Özellikle 1968’lerde yapılan performanslara bakıldığında, bunlar meydanlara dökülen sivil tepkilerin bir uzantısı niteliğindedir. Eylem kamusal alana yayıldığında nasıl politik bir anlam taşıyorsa, sokağa taşan performanslar için de bu söylem benzer anlam kazanır. Bu yanıla bakıldığında, kamusal alanın karşılığı politik anlamda insanın bedenidir. Beden, sanat çalışmalarında, toplumsal ya da ortak yapıyı ifade eden bir metafora dönüşür. Çünkü bedenin davranışları toplumsal sınırlarla belirtilir. Dolayısıyla özgürce ifade edilen bir eylem, denetim ve kişisel mahremiyet konularını gündeme getirir. Kamusala açılan bir performans, bir yandan izleyici ile olan sınırları eritirken diğer yandan da bu sınıra meydan okunur. Beden üzerinde yapılan sanatsal edimler bu nedenle sisteme karşı alınan bir tavırdır ve daha çok otobiyografik sorunsallar barındırırlar.

*“Kökleri 1960’larda dek uzanan otobiyografik projeler, izleyicinin katılımıyla şekillenen, tamamlanan, bir ucu açık, sonu kolaylıkla gelmeyen bir karaktere sahip. Otobiyografi ister kurgusal, ister gerçek, ister sanatçının kendisine yada başka birine ait olsun, 1990’larda sanatçılar tarafından yeniden tanımlanmaya başlandı. Çalışmalarını “ben kimim?” sorusuna yanıt bulma doğrultusunda yoğunlaştıran sanatçılar, bu sayede hem farklı coğrafyaları, hem de farklı politik sosyal ekonomik oluşumları gündeme getirmeyi başardılar. Bu sayede azınlıkların ( yabancılar, kadınlar, eşcinseller v.b.) kendini dile getirme tanımlama olanakları arttı.*<sup>189</sup>

Yaşadığı coğrafyayı tanımlamak, anlatımcılığa düşmeksizin yorumlamak hem izleyiciye hemen tüketileceği bir çalışma sunmaz hem de ötekini düşünmeye ve onu

<sup>188</sup> Simon Taylor, “ Fobik Nesne: Güncel Sanatta İğrendirme”, Çev: Vasıf Kortun, **RG Güncel Sanat**, Sayı :002, 1999, s.5

<sup>189</sup> Nemci Sönmez, **a.g.e.**, s.247

anlamaya yönlendirir. Bu tür çalışmaların daha çok metafora bağlı imgelerle gerçekleştirildiği söylenebilir.

Mona Hatoum' un performans ve video çalışmalarıyla gerçekleştirdiği otobiyografik çalışmaları da böyledir. Lübnan'da doğan, aslen Filistin' li olan ve İngiltere'de yaşayan Hatoum'un kendi toplumsal ve kültürel deneyimlerinin bileşimini yansıtan içlerinden biri 1985 tarihli "Yol çalışmaları" (Roadworks) dır (resim 44). Bedenini çalışmalarının malzemesi olarak kullanan Hatoum bu gösteride, 1980'lerde İngiliz gençleri arasında moda olan Doc Martens marka botlarını, çıplak ayak bileklerine bağlayarak, bir yıl öncesinde polis şiddetini kınayan gösterilerin yapıldığı Londra'daki bir sokakta yürür. Azınlık olarak bulunduğu İngiltere'de içinde bulunduğu baskı ve gerilimini kamusal alana taşır. Bu tavısal ifade diğer işlerinde de görülür.



Resim 44. **Mona Hatoum**, "Yol Çalışmaları" performans, Londra ,1985

*"Hatoum erken tarihli kuşatma altında (Under Siege) adlı gösterisinin bir sahnesinde, çıplak olarak içi çamur dolu bir haznedan kurtulmaya çalışmaktadır. Bu işe eklemlendirdiği 'Değişen Parçalar (Changing Parts)' adlı video çalışması ise ailesinin Beyrut'taki evinin banyosunda çekilen görüntüleri içermektedir. Sanatçının bu çalışmalarının, 1980 gençliğinin düş kırıkları ve çaresizliğinin yanı sıra sanatçının bir mülteci olarak yaşadıklarının açık metaforları olarak okunabilmesi ve işlerin dolaysız, içten anlatımı..."<sup>190</sup> sıradan olağan eylemlerin, görsel sanatlarının gündemine dahil etme yönündeki öncü tavırlar olarak görülebilir.*

<sup>190</sup> Nancy Atakan, **a.g.e.**, s.16



Yine Hatoum'un 1988 tarihli on beş dakikalık "Uzaklığın Ölçüleri" adlı çalışması, sürgünde bir sanatçı olarak, uzakta (yerinden yurdundan) olmanın kaygılı deneyimlerini yansıtır. Bu çalışmada Hatoum; annesinin ona gönderdiği Arap harfleriyle yazılı mektuptan bir bölümü, annesini duş yaparken gösteren bir filmin üzerine yansıtır. Bu videoya, anne – kızın arka planda duyulan Arapça konuşmaları eşlik eder. Ayrıca, mektubun İngilizce çevirisini eş zamanlı okuyan Hatoum'un sesi ön planda videoda duyulur.<sup>191</sup>

Böylece Hatoum, Lübnan, Filistin ve İngiltere'yi tek düzenlemde, (canlı video çalışmasında), kültürel olarak çakıştırır / buluşturur. Kişisel özlemini, sevdikleriyle arasındaki mesafeyi kısa süreliğine de olsa kapatır ve bu duygusunu izleyicilerle paylaşır. Yine kamusal alana yönelik varolan kuralları beden performanslarıyla sorgulayan Viyanalı Herman Nitsch ve Otto Muehl ortak eylemleri gerçekleştirirler. Viyanalı Pierro Manzoni'nin pislikle ilgili dürtüleri uyandırmaya yönelik çoğu kez çıplak olarak gerçekleştirdiği eylemler ve Rudolf Schwarzkogler'in kamusala yönelik bedensel çalışmaları sayılabilir. Ayrıca Uzakdoğu' dan Yasumasa Morimura çoklu kimlik olgusunu Doğu– Batı vizyonunu birleştirerek Uzakdoğu perspektifinden değerlendirir.

Benzer şekilde Shirin Neshat, Ortadoğu' dan ve İslami bir ülkeden nasıl sunumlar çıkacağıının örneğidir (resim 45). Neshat, bölgenin kültürel koşullarına da bağlı olarak bedenini daha politik bir anlatımın öznesi yapa. İslamiyet ve ataerkil düzenin kadınlar için çizdiği zorunlu kimlik modeline cesaretle dikkat çeker. Kadınların böyle ortamda dahi güçlenebileceklerinin göstergesi olan işler çıkarır.



Resim 45. Shirin Neshat, "Kadın ve Allah", 1994

<sup>191</sup> Y.a.g.e., s.21

Kadın ve erkek kimliği temalarının etrafında gezinmekle birlikte, bölgesine özgü etnik kültür ve dinsel normları da beden sanatının anlatımına katan önemli bir isimde Ana Mendieta' dır. Küba'dan Amerika'ya göçmüş biri olarak Mendieta'nın işlerinde iki coğrafyanın etkileri hissedilir. Vücudunu kan, toprak, çamur ve çiçeklerle kaplandığı veya vücudu yerine kayalar, çukurlar ve yapraklar kullanıldığı işlerinde Küba' nın dinsel ve mitolojik etkileri hissedilir (resim 46). Daha çok da insanın doğaya yönelmesinin gerekliliğine işaret eder.



Resim 46. **Ana Mendieta**, "Siuetler" Serisinden , Performans, 1976

Mendieta'nın çalışmalarının kaynağı Küba'da herkesçe bilinen "Venüs Negra" hikayesine dayanır. Hikaye şöyledir: İspanyol kolonistleri Küba'nın doğu sahillerine geldiklerinde, daha önce Kızılderililerin bulunduğu dönemden tek sağ kalabilen bir kızla karşılaşırlar. Kusursuz güzellikteki bu kız çıplak ve yabanidir. İspanyollar ona "Venüs Negra" adını verirler. Kızılderili genç kız kaçmak ister ama onu yakalarlar ve içlerinden biri onu evine götürür. Adam sanır ki, eğer bu güzel kıza mahrum olduğu nimetleri, -yemek, giysi, barınak- verir ve onu korursa kız her şeyiyle onun kölesi olur. Fakat kız evin köşesine çekilir ve yemez, içmez. Açlıktan ölmek üzereyken

adam ona acır ve doğaya dönmesine izin verir. Bu olaydan sonra da Venüs Negra'yı medenileştirmek isterler fakat onun sessiz protestosu hep galip gelir ve hep topraklarına geri döner.

Venüs Negra'nın hikayesi, dilden dile dolaşarak efsaneleşir. Ve köleliğe, ırk ve cinsiyet ayrımına karşı özgürlükçü bir sembol haline gelir. Suskunluğun altındaki özgürlüğü ve doğanın büyük zaferini anlatır.

Mendieta'nın çamurlu silüetleri de yarattığı sonsuzluk ve bağımsızlık duyguları ile "Venüs Negra" ya göndermede bulunur. Özellikle 1981'den sonraki çalışmalarında bu öyküyle kendini özdeşleştirerek ırk, cinsiyet ve sürgünün bir arada olduğu politik çağrışımlı işler yapar.

*"1961 Küba Devrimi sırasında doğduğu toprakları terk edip Amerika'ya gitmek zorunda kalan sanatçı, yaşadığı sürece bu sürgünü hiç unutamaz. Ana rahminden atılmak olarak nitelendirdiği bu olay tüm yapıtlarında doğayla bütünleşme, doğaya dönme olarak kendini gösterir. Dünyadaki sınırları kaldırarak asıl kaynağa ulaşmak; insanı git gide yalnızlaştıran ırk, millet ve cinsiyet betimlemelerinden kurtulup özgürlüğe kavuşmak.... Sahip olduğu bu değerler ve ilkel kültürlerle olan bu ilgisi Mendieta'yı yıllar öncesine götürür; kendi sürgününe ve Venüs Negra'nın tutsaklığına."<sup>192</sup>*

Mendieta, 'silüetler' serisinde, kendi silüetini doğayla kaynaştırır ve doğayla sessiz bir diyalog kurar. Bu doğaya yapılan bir dış müdahale den çok doğayla bir olma, ona ulaşma çabasıdır. "Ana Mendieta, 'soyut ve ilkel ya da 'bireysel ve evrensel' gibi sıfatlarla nitelenen sanatında kendisi ile kainat arasında bir bağ kurar. Orada ülkeler yoktur, milletler yoktur ve insan kendini kainatın sonsuzluğuna bıraktığında, kimlik kartını yanına alması gerekmez. Amerika'da yaşadığı yıllar boyunca hep bir yabancılaşma, soyutlanma içindedir, ama sürgünü yaşamış biri olarak değil, 'Latin Amerikalı Kadın' imajının kişiliğinin ötesine geçmesini engelleyememiş, kimlik kartını ve bu kart ile ona verilen tüm sıfatları taşımak zorunda kalmış bir birey olarak".<sup>193</sup>

Mendieta bu çalışmaları ile doğal olan ve sonradan yapılandırılan kimlikleri de mercek altına alır. Yine diğer bir örnekte Amerika'ya 1974'de yasa dışı yollardan giden Tayvan doğumlu Tehching Hsieh, in uyum sağlama süreci bu kadar zor olmaz Çünkü başarı ve statü elde eder ve en azından kendi isteğiyle oradadır. Hsieh

<sup>192</sup> 192 Deniz Yalım, "Dokunmak Yeryüzüne – Ana Mendieta'nın Doğaya Adanmış Silüetleri", **Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:13, 2000, s.55

<sup>193</sup> Y.a.g.e., s.55

Hudson caddesindeki çatı katı odasında yaptığı bir kafeste (1978-79) hiç bir şey okumadan, yazmadan TV seyretmeden ve radyo dinlemeden, günde 24 saat, saat başı bir makineye kart basar. Yine 1981'de bütün bir yılı Manhattan'da dışarıda geçirir ve fotoğraf çekerek bunları kayıt altına alır. Bu süre içerisinde metroya, trene, arabaya da binmez. Kendi hayatı ile kamusal alan arasındaki alan arasındaki sınırları kendi kontrolünde yönlendirir.

Bu tür performanslar gerçekleştiren isim olarak, Elke Krystufek, Annie Sprinkle, Peter Weibel, Vaila Export verilebilir.

Fluxus' un ünlü temsilcisi kabul edilen, ancak kendini her hangi bir gruba dahil görmeyip eylemleriyle öne çıkan Joseph Beuys'un çalışmaları çoğunlukla politik içerikli olarak kabul edilir. 1962 yılında Nam June Paik ve George Maciunas ile birlikte "Toprak Piyano" eylemini gerçekleştirirler ve galeride piyanoyu parçalarlar. Bunların dışında kişisel eylemleri de olur. Bunlar arasında "Marcel Duchamp'ın sessizliğine Paha Biçilemez", " Ölü Bir Tavşana Tabloları Nasıl Açıklamalı?" (1965) gibi eleştirel çalışmalardır.

Kendisini "performans sanatının büyükannesi" olarak adlandıran Marina Abramovic ise beden sanatının sınırlarını zorlayan önemli sanatçılardan biridir. Venedik Bienali' nde Yugoslavya Pavyonu'nda dört yüz canlı fareyle gerçekleştirdiği sarsıcı performansı, daha sonra yılanlarla ve diğer böceklerle devam ettirir. Abramovic performansı tiyatroya taşır ve izleyicinin izlediği her şeyin gerçek olmasına özen gösterir.

*"... Tiyatroyla birlikte bu eşiği geçince, kendisine yepyeni bir ufuk ve sorgulama açmış: hayatını sahneye koyarak oynarken, eş zamanda hayatına bağımsız ve kopuk bir bakış açısı getirmek... canlı canlı karnına bıçakla kocaman bir Davut yıldızı çizmek gibi yerler izleyenleri şiddetiyle çarpan eserlerinin yanı sıra, çılgınlığı, acısının ve yaşlılık ile ilişkisi, kendisiyle açıkça dalga geçmesiyle bu sıra dışı kadının tüm yaşamı ve eseri bir anda izleyenleri o zengin dünyasına dahil ediyordu. Seyirciler gösteri bittiğinde boğazlarında düğüm, yüreklerinde acının etkisine rağmen, Abramovic'in sonsuz yaşama sevincinden etkileri beraberinde götürerek ve hayata bakışlarını bir süreliğine de olsa değiştirerek çıkıyorlardı."<sup>194</sup>*

<sup>194</sup>Defne Gürsoy, "Avignon'un Hakimi Beden", **Plato Güncel Sanat Dergisi**, Sayı: I, 2005, s.65



Resim 47. **Marina Abramovic, Ulay**, "Serbest Enerji", 1980



Resim 48. **Marina Abramovic, Ulay**, "The World Is My Country: The SexLife of Flowers", 1982

İzleyicide böyle etkili duygular hissettiren Abramovic performanslarını, 1987 yılına kadar hayatını paylaştığı Ulay'la birlikte gerçekleştirir. Bu yıllardan sonra uç anlatımlara varacak performanslara başlangıcını şöyle açıklar:

*“1987 yılında Ulay’la ayrılmaya karar verdiğimizde Great Wall Walk (Çin Seddi Yürüyüşü) adlı performansı gerçekleştirdik. Ulay için Seddi’ in batı Yakasından (Gobi Çölü’nden)hareket etmiş, ben ise Sarı Deniz’e yakın doğu yakasından yola çıkmıştım. Her birimiz 2500 kmkat ettikten sonra ortada buluştuk ve ayrıldık. Bu performans, Ulay’la on iki yıllık ortaklığımızın ve sanat hayatımın önemli bir bölümünün de sembolik olarak sonu oldu. Kendi hayatımı sahneye koyma fikri benim için bir açılma oldu. Kendi dışıma hayatımı yansıtarak kendimi inceleme fırsatı buldum. Ve böylece acıyı uzaklaştırmış oldum.”<sup>195</sup>*

Kendi bedenini sanatının nesnesi, hayatını da içeriği yapan Abramovic de, izleyici ile arasındaki engelleri kaldırarak dolaysız iletişim yolu yaratır. Böylece izleyici fiziksel değişim sürecini sanatçı ile birlikte deneyimleme ve zihinsel olarak özdeşleşme olanağı yakalar. İzleyici de eylemin tamamlayıcı bir eleman olur sanatçıyla birlikte. Diğer yardımcı karakterler de hiç şüphesiz bıçaklar, yılanlar, köpekler, kan, buz gibi aksesuarlardır. Avignon'da Michael Laub'un sahneye koyduğu “The Biography Remix” tüm bu yardımcı aksesuarların dahil edildiği bir örnektir (resim 49).



Resim 49. **Marina Abramovic**, “The Biography-Remix”, 1992-93

<sup>195</sup> Y.a.g.e.,s.64

*“The Biography Remix”i izlemek için salona giren izleyiciler yerlerini almaya başlarken, Abramovic bir kaldıraç üzerinde havada yarı çıplak asılı idi. Her iki elinde birer canlı yılan tutarak, tüm salon yerleşene kadar kıpırdamadan ve yılanlar kollarına dolanırken sabırla bekliyordu. Yerde bulunan gerçek et parçalarını ise havada asılı Abramovic’in iki metre altındaki sahneye bırakılan iki adet kurt köpeği afiyetle parçalıyorlardı. Ardından Ulay’la birlikte geçmişlerde gerçekleştirmiş olduğu sayısız performans’ından bölümler perdeye yansıtılıyor.”<sup>196</sup>*

Sanatçıların kendi bedenlerine odaklanmaları bir bakıma Abramovic’in de dile getirdiği gibi, otobiyografik anlatımlarla kendi gerçekliğinin yeniden keşfidir. Postmodernite’nin parçaladığı gerçeklik, imgenin aslına tercih edilmesi, kozmetik ve estetiğin çok öne çıkarılması olguları sanatçıların da kendi bedenlerine yönelik yaklaşımlarını yönlendirmiştir. Çünkü beden de bu sistemin içinde yer alır.



Resim.50. **Peter Weibel-Vaile Export**, “Köpekleşme”, 1968

Peter Weibel ve Vaile Export’un birlikte gerçekleştirdikleri eylemleri beden kamusal alandaki sınırlılığın işaret eder. Vaile Export Peter Weibel’i tasmayla sokaklarda köpek gibi dolaştırır. Kamusal alanda davranışların hangi sınıra kadar taşınabileceğinin, toplum yaşam kurallarının dolaylı olarak insanın hareketlerini nasıl denetleyebileceğinin yüzleşmesini sağlar.

<sup>196</sup> Y.a.g.e.,s.64

*“Gövde sanatı her şeyden önce siyasal bir söylemdir. Çünkü öncelikli amacı modernite'nin oluşturduğu merkezi otoritenin yetkisinde tuttuğu bedeni ondan geriye alma ve sadece ona sahip olan öznenin ona hükmedebilmesini sağlamaktır. Oppenheimer'in nispeten “masum” müdahalesinden “Scheemann'ın “mütecaviz” tutumuna kadar uzanan bu zincir, bir süre sonra fotoğrafı da etkilemeye başlamış ve böylelikle parçalanan yiten mekan ve belleğe, gövde de eklenmiştir.... Postmodernite'nin parçaladığı gerçeklik kuşkusuz beden olgusunu da etkilemiş, onun imgeyle birleştiği yere bu anlamda bir iz düşürmüştür ama gene de bedenin fotoğrafa (sanata) girmesi doğrudan bir müdahaledir. Bedenin bizatihi kendisi bir gerçekliktir; beden bellektir, beden yazıdır, beden iktidar, dolayısıyla mekandır.”<sup>197</sup>*

Bu alıntı, bedenin konumsal bir iktidar yaratma amacı oluşunu özetler niteliktedir. Böylece beden ve bedenin toplumsal örgütlenmesi, kültürel eleştirinin bir parçası olan performanslarda, sistemin çelişkilerini ve karşıtlıklarını ortaya sermesi bakımından politik bir anlam da taşır. Beden, bu yanıyla iktidar mekanizmasının içine girmektedir.

### **3.4. Bedene Acı Çektirme, Yaralama ve Dönüştürme İle Yapılan Eylemler**

Bedenle gerçekleştirilen performansların, belki de en uç uygulamaları sanatçının bilinçli olarak kendi bedenini sakatladığı, kestiği, yaraladığı işlerdir. Çoğunlukla teatral etkide ve izleyiciye şok etkisi yaşatan bu manzaralar, her ne kadar sanatçının kendi deneyimini, dönüşümünü amaçlasa da izleyici açısından sorgulatici bir süreci barındırır.

Bu tür çalışmalara isim olarak Rudolf Schwarzkogler, Vito Acconci, Stelarc, Orlan, Dennis Oppenheim, Gunter Brus, Chris Burden, Gina Pane, Rebecca Horn, James Lee Byars, Nam June Paik, Matthew Barney verilebilir.

Bunlardan Orlan günümüz sanatında sıra dışı bir yere sahiptir. 1977 yılında itibaren Carnal Art olarak adlandırdığı estetik cerrahiye içeren performanslarında Orlan, Kendi bedeninde yarattığı değişimler ve ameliyat sırasında çekilen video görüntüleriyle çokça tartışılan bir sanatçıdır. Orlan bu operasyonlarla kendi kendini “doğurduğunu” ve bedeninden bir değil istediği sayıda sanat eseri yarattığını savunur (resim 51-54).

<sup>197</sup> Hasan Bülent Kahraman, “Cinsellik, Görsellik, Pornografi”, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, s.33





Resim 51. **Orlan**, "Carnal Art Manifesto", 1993



Resim 52. **Orlan**, "Carnal Art Manifesto", 1993



Resim 53. Orlan, "Virtuele Neus", 1998

Orlan, izleyiciye açık ilk ameliyatını olduğu 1977'den bu yana kimlik arayışının en uç sınırlarında dolaşır. Cerrahinin izin verdiği, vücudunun dayanabileceği ve bir doktorun kabul edebileceği en uzak noktaya kadar gideceğini söyleyen sanatçının, her ameliyatı bir performans şeklinde düzenlenir. Ameliyathaneler Orlan'ın stüdyosu gibidir. Tüm ameliyat ekibinin giysileri sanatçı tarafından özel olarak seçilir, duvarlar temaya uygun olarak kaplanır ve mekana kameralar yerleştirilir. Ardından Orlan'a lokal anestezi yapılarak operasyon sırasında bilincinin açık olması sağlanır. Yüzünün ve bedeninin çeşitli yerlerine protezler yerleştirilirken, Orlan o günkü ameliyatın konseptine uygun felsefi metinler okur. Ameliyat sonrasında kendi kanıyla resimler yapar veya sargı bezleri üzerine fotoğraflarını basar.

Daha sonra tüm bunlar galeri ve müzelerde sergilenir. Genel olarak estetik cerrahi gençleşmek ve standart güzellik kalıplarına uymak için yapılırken, Orlan güzellik kavramını yeniden yapılandırmak ve kendi tarzına göre yeni baştan yaratmak için kullanır. Ve şöyle der: "*Sonuçta, dahi ya da aptal, kadın ya da erkek, siyah yada beyaz, azize yada fahişe, çirkin ya da güzel, derimizin atında hepimiz aynıyız. Eğer sanatı evinizi güzelleştirmek için istiyorsanız gidin akvaryum satın alın. Sanat yapmak pis bir iştir, ama biri çıkıp bunu yapmak zorunda...*"<sup>198</sup>

<sup>198</sup> Kubilay Akman, "Orlan'ın Suretleri", Çev: Elif Gezgin, **rh+ Sanat**, Sayı:15, 2005, s.30

Orlan için sanat bir ölüm kalım melesidir. Her zaman için bir risk unsurunun olduğu gösteriler boyunca, Orlan'ın felç olma veya ölme ihtimali çok yüksektir. Sanat uğruna bedenini gözden çıkarır ve kurban eder. Bir tür postmodern potlatch kültürü gibidir. Bedenini sanata hediye eder.

Orlan'ın bu sanatsal üretimi Antik Yunan'da Zeuxis'in çeşitli kadınların en güzel parçalarını alarak ideal bir kadın görüntüsünü sağlayabilmek için bir araya getirişinin bir parodisi gibidir. *“Orlan da benzer şekilde, Rönesans ve sonrası boyunca ideal güzelliğin temsili olarak görülen kadınların birbirinden farklı özelliklerini seçti. Cerrahların yardımıyla bilgisayar kullanarak; Dianan'ının meşhur burnunu, Boucher'in Europa'sının dudaklarını, Boticelli'nin Venüs'ünün çenesini, Gerome'nin Pysche'sinin gözlerini ve Leonardo'nun Mona Lisa' sının alnını kendi yüzünde bir araya getirdi. Orlan'ın Batı Sanat Tarihini bu kadın protiplerini seçişini, kendini de mitin parçası yapmak ve dahi sanatçı olmak için gerçekleştirir.”*<sup>199</sup>

Carnal Art manifestosunda Orlan, sanatın klasik anlamda ifade ettiğini, çağın mümkün teknolojisiyle gerçekleştirir ve yaptığının ironik olarak otoportre olduğunu bildirir. Orlan'a göre vücut “değiştirilmiş bir hazır yapım” olmalıdır. (Duchamp'a gönderme de vardır burada). Amaç, estetik bir sonuca ulaşmaktan çok, insan vücudunu değiştirmek ve onu toplumsal bir tartışmaya açmaktır.

Kathy Davis'e göre, Orlan'ın projesi farklı kimlikleri deneyimlemek için bedenini cerrahi yollarla değiştirilmesi ve ırk ve cinsiyet sınırlarının aşılmasıdır. Bu dönüşümler kalıcı olmadığı için cinsiyet değiştirmekten uzaktır.

*“Bu projeyi, kimlik üzerine postmodern feminist teoriye bir katkı ve kimliğin parçalanmışlığı, bölünmüşlüğü, çokluğu ve iniş çıkışlığı ile ilgili postmodern bir kutlama olarak görmek daha yerinde bir yaklaşım olabilir. Bu amaca hizmet edecek bir plastik cerrahi, kadınlara bedenlerinin kontrolünü yeniden kazandırabilecek bir yoldur ve Orlan'ın rojesi feminist ütopyanın, üzerine inşa edildiği “ada”nın bizzat bedeninin kendisi olduğu bir örneği olarak görülebilir.”*<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup> Y.a.g.e., s.31

<sup>200</sup> Y.a.g.e., s.30



Resim 54 .Orlan, "Burkina Faso " , 2000

Bu anlamda Orlan'ın bedenini dönüştürdüğü "carnal Art"ı politik bir söylem olarak da değerlendirilebilir. Çünkü otoriteyi, baskıyı ve iktidarın kodlarını bir tür biyolojik direnişle reddetmektedir.

*"Carnal Art bir sanatçının diktalara karşı savaşıırken bağımsız olması gerektiğini savunur. Topluma ve meydana mal olmasının ve hatta konunun adli sisteme kadar taşınacak olmasının da sebebi budur. Amacı 'bedenin rolünün ve toplum tarafından ortaya atılan ahlaki soruları' sorgulamaktır. En genel anlamda onun eleştirisi, başlangıç noktası ve belirgin ilgi alanı kadın bedeni olsa da tartıştığı alan aslında erkek bedenini de içerir. 'Carnal Art' Barok'u Parodiyi, Grotesk'i ve geride bırakılmış diğer stilleri sever. Çünkü sanat hem insan bedeni hem de sanatın Corpus'u üzerinde oluşan sosyal baskıların tümüne karşı olmalıdır. "Carnal Art anti-formalist ve anti-konformisttir".<sup>201</sup>*

Kısacası; Orlan'ın bedenini şekillendiriş ve değiştirii geleneklere ya da moda göre değil, yalnızca kendi isteği doğrultusunda gerçekleştirilmesidir ve bu da insanın özgürlüğünün ulaşabileceği en son hedeflerden biridir. Bu anlamda Orlan'ın

<sup>201</sup> Y.a.g.e., s.32

eyleminin kişisel haklara, özdenetime, insanın-sanatçının öznel kurtuluşu ve özgürleşmesine dikkat çektiğini de belirtmek gerekir. Performans sanatında yüzün ve bedenin yeniden düzenlenmesi, bilinçli bozulması, parçalanması öznel varoluşun, protest başkaldırılarından biridir. Bu söylemin beden üzerinden gerçekleştiren bütün çalışmalar için de geçerli olduğu söylenebilir.



Resim 55. **Jina Pane**, "Azione Sentimentale" , Performans,1973

Benzer yaklaşımlara; Arnold Schwarzkogler' in kendini sakatladığı, yaraladığı, Dennis Oppenheim'in güneş altında kendini yakmaya bıraktığı, Matthew Barney'in kendini ayaklarından tavana astırdığı, Marc Quinn' in içini kendi kanı ile doldurduğu şeffaf plastikten büstünü, Gina Pane'in vücudunu jilette kestiği performansları da dahil edilebilir (resim 55,56). Pane kendi bedeninden sızan kanlarla resim yapar ve ya bu kanları sildiği sargı bezlerini sergiler. Derisinin altında bulunan içsel varlıklara bu yolla dikkat çeker. Benliğini somut şeylerle, yine kendine ait olanlarla anlatır.



Resim 56. **Jina Pane**, “Psyche”, Performans, 1974

Vito Acconci'nin performanslarında ise acının hedefi ve sağlayanı da yine kendisidir, bunu bedeninde ulaşabileceği yerleri ısıtarak veya abartılı olmayacak malzemelerle sağlar. Öznel deneyimlerinin etkilerini izleyicilere de hissettirir.

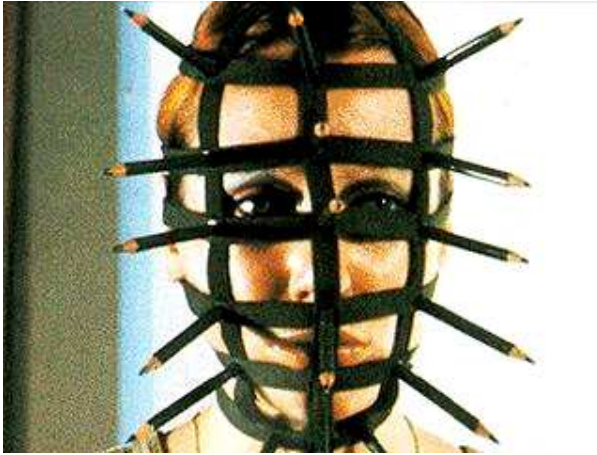
*“Örneğin, bir kibriti göğsüne doğru bastırarak tüylerini yakan Vito Accoci'nin saldırgan senli benliliği. Başka bir sefer ‘Trade Marks ( Ticari Markalar)’ adlı bir yapıtında Acconci vücudunda ulaşabildiği her yeri ısırmıştı. Daha sonra ısırıklara matbaa mürekkebi dökmüş ve çeşitli yüzeyler üzerine ısırık baskısı yapmıştı. Bu tür sanatın bizde kaygı yaratmasının nedenlerinden biri, sınır duygumuzu ihlal etmesidir; kamusal olaylar ile özel olaylar arasında, gerçek duygular ile estetik duygular arasında, sanat ile ben arasında ayırım yapılmamaktadır. Acconci için, her deneyim estetik açıdan tahrik edicidir. Bir performansın bitiminin getirdiği aşırı stres nedeniyle bir sakatlığın başlangıcı bile olabileceğini söylemiştir.”<sup>202</sup>*



Resim 57. **Rebecca Horn**, “Weiber kürfenfacher”, 1972

<sup>202</sup> Suzi Gablik, “Kaygı Nesnelere: Kültürel Muhalefet Tarzları” Çev: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:75, 2000 s.210

Bunun yanında bazı sanatçılar da bedenlerini yapay protez ve eklere dönüştürmeye, değiştirmeye çalışırlar. Rebecca Horn'un gündelik hayatta bulunabilen malzemeler ve kumaşlarla bedenine dahil ettiği ekler, sanat ve hayat arasındaki ilişkiyi akla getirir (resim 58,59). Ayrıca insan bedeninin arzu, haz, acı ve direnç noktalarıyla ilgili göndermeler de içerir. İnsan bedeninin farklı durumlara olan dayanıklılığını sınavan işleri kendi geçmişinin izlerini taşır adeta. Gençliğinde akciğer enfeksiyonu geçirdiği ve iki yıl hastanede kalmak zorunda olduğu bilinir. Bu nedenle olsa gerek, performanslarında ruh/beden ikililiğinin bütünlüğü yerine, kendini kuşatan acısının kaygısı ve kuşatmışlığın uzantıları somut olarak hissedilir. Bedene eklenen uzantılar, boynuz, kalın hortumlar, insanın bu dünyaya yabancılaştığının veya artık uyum sağlamada zorluk çektiğinin emareleri gibidir.



Resim 58. **Rebecca Horn**, "Bleistifmaschine", 1972



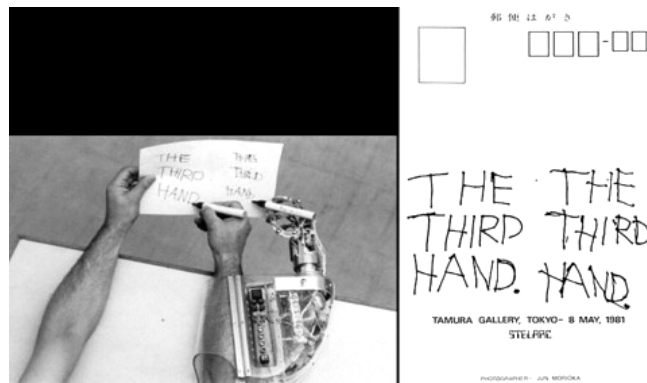
Resim 59. **Rebecca Horn**, "Fingerhandschuhe", 1972

Bu uzuvlar Stelarc' da bedenin mekanik aksamalarda bütünleşmesi ve işlevselleşmesi halini alır. 1970'lerin başında bedeniyle çıktığı yolculuğu daha sonradan neredeyse kendisine yeni bir siber-beden yaratarak sürdüren Stelarc, sürekli yeniden fethedilmesi gereken bir içkinlikten hareket eder (resim 60,61).



Resim 60. **Stelarc**, Performans, 1976

*“Stelarc, kendisini harekete geçiren temel itinin, bedenini aşılabilir ve atıl olduğuna duyduğu inanç olduğunu söylüyor. Fiziksel ve teknolojik olarak, bedenini kusurlaştırma çabasının ‘üçüncü eller’, ‘lazer gözler’, asılma deneyimleri gibi çalışmalarının ardında tekno-şamanist bir yönelim var.... Amacının bir düşünceyi onun dolaysız deneyimiyle ifade etmek olduğunu belirten Stelarc, bunun yolunu siber ağa, sanal şebekeye dolaysız olarak bağlanmakta, bedenini siber sistemlerle uzatmakta görüyor.”<sup>203</sup>*

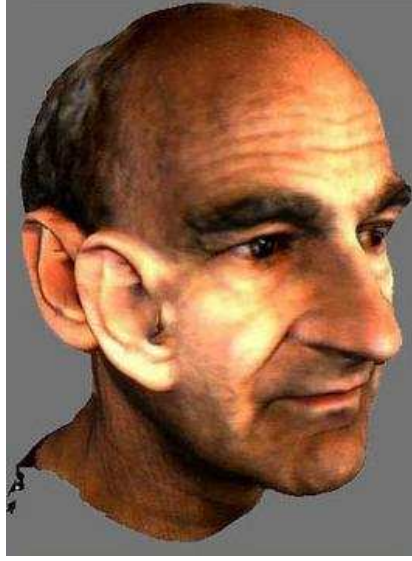


Resim 61. **Stelarc** “Üçüncü El” ,1981-94

<sup>203</sup> Özgür Uçkan “68-98 Kaotik Retorik”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:67, 1998, s.201



Gerçekliğin insan algısından ibaret olmadığını ileri süren Stelarc, performansı sürekli deneyimin yaşandığı bir alan olarak görür. Sterlac'ın çalışmalarında fiziksel ya da sanal olarak bedeni uzatmak, yoğunlaştırmak, onunla kurulan anlık ilişkileri kaotik yolculuklara dönüştürmek anlamında bir serüvene dönüşür. Bedenine acı vererek uzaklaştırdığı fiziksel varlığını kendi istediği biçimde dönüştürdüğü yeni bedenlerle sürdürür.



Resim 62. **Stelarc** "Üçüncü Kulak", 1981-94

Mekanik ve teknolojik gelişmelerin insan bedeni üzerinde yarattığı dönüşümlere gönderme yapan bu çalışmalar Haraway'ın öngördüğü Siborg manifestoyu çağırıştırır. Siborglar ne insan ne de makinedirler, ikisinin iç içe geçmesinden oluşan melez, doğallığını yitirmiş, karışık ve suni bir yaratıktır.



Resim 63. **Chris Burden**, "Pranga", 1965

Kalıcı olmayış ve bedeni dönüştürme kavramlarının yanında, son derece tehlikeli eylemlerle seyirciyi kendi duygusal tepkilerini irdelemeye zorlayan sanatçılar da vardır. İçinde yaşanan toplum, acı çekmeyi, zorluğu ve güç koşulları değersizleştirip, rahatlığı, etkili olmayı ve mesleki başarıyı öne çıkaran bir toplumdur. Dolayısıyla bazı sanatçılar bunu telafi etmek istercesine izleyiciyi olumsuzluk deneyimleriyle tekrar karşı karşıya getirmek ister gibidirler. Örneğin Chris Burden ilk dönem performanslarında bedensel ve psikolojik dayanıklılık sınavları vermek ister kırık camlar üzerinde yarı çıplak sürünür, kendini prangaya vurdurtur ve çiviletir.

Tranfixed (Mıhlanmış,1974) adlı çalışmasında kendisini bir arabanın üzerine çivileten Burden eylemini şöyle açıklar: “ *Bir volkswagen’in arka tamponu üzerinde duruyordum. Sırtımı arabanın arka kısmına dayanıp, kollarımı arabanın üstüne uzattım. Çiviler avuçlarımı delip arabanın üst kısmına girdi. Garaj kapısı açıldı ve araba Speedway’a doğru sürüldü. Motor iki dakika boyunca son hızla çalıştırılıp, sonra durduruldu.*<sup>204</sup>



Resim 64. **Chris Burden**, “Mıhlanmış” , 1974

1971 yılında gerçekleştirdiği bir performansında da Burden, 22 kalibrelik bir tüfekte bir arkadaşından galeride kendisini vurmasını ister. Bunun sonunda sol

<sup>204</sup> Suzi Gablik, **a.g.e.**,s.211

kolundan yaralanır. Akli başında bir insanın neden böyle bir şey yapmak isteyebileceğine dair bir soruya Burden şöyle yanıt verir:

*“Yaşanması gereken bir şey vurulmadıkça vurulmanın nasıl bir şey olduğunu nasıl bilebilirsiniz? Denemeye degecek kadar ilginç. “ buradan bu olayın niçin sanat olduğuna da şu açıklamayı getirir: “Başka ne olabilir? Tiyatro değil... vurulmak gerçekten olmuş bir şey.... Yirmi iki gün boyunca yatakta yatmak.... Bunda yapmacıklık ya da olmamışı olmuş gibi gösterme yok. Orada birkaç saat kalmış ya da her gün eve gidip mükellef bir akşam yemeği yemiş olsam tiyatro olurdu bu.... Şimdi neyle karşılaşacağımı bilmiyorum. Bilinmeyen kalktı ortadan. Demek istediğim, artık bir daha vurulmanın bir anlamı yok.”<sup>205</sup>*

Benzer diğer bir çalışmada Mike Parr “Leg Spiral” adlı performanslarından birinde bacağına bir barut fitili sarıp ateşe verir. Doğrudan bir saldırıyla başa çıkmak zorunda bırakılan seyirci olayın içine sokulur. Bu durum, seyircinin olup biten karşısındaki edilgen tutumunu olanaksızlaştırır. Ancak yine de seyirci müdahale etmez. Diğer bir çalışmasında kolunu baltayla kesişini sergiler. (Aslında sol kolu doğuştan sakattır, protezden bir kol edinir ve bu kolu gerçekmiş gibi keser.). Yani Parr kişisel yaşamının duygusal gereksinimlerini eylemlerinde malzeme ve araca dönüştürür.

Günther Brus’un da kendini yaraladığı, çarmıha gerdiği, bedenini boyadığı performansları benzer karakterlerde, acıya ve eziyet çekmeye yönelik bir tür dayanıklılık sınavı gibidir.



Resim 65, **Gunther Brus** “Kendini sakatlama”, 1965

205 Y.a.g.e. s.211



Resim 66, **Gunther Brus**, “Kendini Sakatlama”, 1965

Görüldüğü gibi, 1970 sonrası sanat çalışmaları, hiç olmadığı kadar sanatçının kendiliğini / bedenini sanat nesnesi olarak ele aldığı, müdahale ettiği, sorguladığı bir alan haline gelir. Sıra dışı eylemler olarak özellikle son örnekler yaşamla ölüm arasında arada duran çalışmalardır. Fiziksel dayanma limitlerinin sınındığı, kendi kendine verilen acılarla maddesel varlığın yadsındığı, kişisel deyimlerin ve yaşamın öne çıkarılması, dinsel motifleri çağırıştırır gibidir. Acıyı bu denli deneyimleme isteğinin altında ne olabilir?

*“Acı hiç kuşkusuz mahrem bir olgudur ama aynı zamanda da sosyal, kültürel bir olgudur ve dünyayla kurulan ilişkilere bağlıdır” diyen David Le Breton’a göre acı” sıkıntılar ve terslikler karşısında insanın kendisini önemsemesinin ve asaletini onaylamasının özel bir biçimi gibi empoze eder kendini. Birey yer bulmakta zorlandığı bir sosyal yapı karşısında hissedilen güçsüzlük duygusunun yerine burada kişisel egemenlik alanı olmuş bedenden öç alma biçimi geçmiştir... İnsan her şeyini yitince en azından bedeni vardır ve varlığını başkalarına onaylatır bu bedenle.”<sup>206</sup>*

Sanatçılar, acıyı yaratıyor, onla baş ediyor ve o acıyı hissetmiyorlarsa, kendi bedenlerini öteki olarak algılamalarıdır. Kendini ötekileştirmek, nesneleştirmek

<sup>206</sup> David Le Breton, “**Acının Antropolojisi**”, Çev: İsmail Yerguz, İstanbul, 2005, s.121

özne olabilmenin ön koşuludur. Bu anlamda bedene verilen kasıtlı acıların öz – kimlik arayışları için bir araç olduğu söylenebilir.

*“Acı ve bedende açılan yaralar, belleğin güvence altına alınması ve artık aşılımış olan bir kişiliğin sarsılmasıdır... görünümdeki fiziki değişiklikler sosyal anlamda yeniden tanımlanır. Acı sözleşmeyi onaylayan damgadır, sıkıntılarını aşmanın verdiği duygular içinde güçlenmiş yeni bir insan dünyaya getirir. Bu deneyim artık geride kalmış ve o insanı yok eder ve yeni insanın doğumuna eşlik eder. Mircea Eliade’ye göre törenlere damgasını vuran acı, sembolik anlamda eski aidiyetlerinden arınarak yeniden doğma olanağı veren ölümle eşdeğerdir... çünkü acı insanı kendinden koparır, eski kimlik duygusunun kök saldıği huzuru alt üst eder, çekilen acı antropolojik olarak radikal bir değişimin ilkesidir.”<sup>207</sup>*

Batı sanatında ölüme, acıya meydan okuyan yaklaşımların ardında Hıristiyanlık geleneğinin olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü İsa da tüm halkı için bedenini feda etmiştir. Bu durum insanların kendilerini borçlu hissetmesi anlamındadır ve şimdi o borcu ödeme sırası onlarındır. İnançtan vazgeçmektense ölmeyi yeğlemek anlamındaki Hıristiyan kefarete kuramlarında, yoldan sapmış kişinin yeniden kiliseye kabul edilebilmesi için kendini gönüllü törensel, şehitliğe açması gerekmektedir.

*“Kefarete değişme, kendinden, geçmişinden, dünyadan kopma tutkusudur. Yaşamdan, kendinden geçebileceğini ölümü göğüsleyebileceğini, kabullenebileceğini gösterme yoludur. Günahlardan tövbekar olmak bir kimlik oluşturma gereği gütmeyiz, Ben’in yadsınmasını, ben’den uzaklaşmayı belirtmeye yarar. Kişinin eski kimliğinden kopmasını gösterir. Bu gösterişli edimler günahkar kişinin varlıkça durumundaki doğruluğu göstermek gibi bir işlev taşır. Kendini açma kendini yıkma da demektir.”<sup>208</sup>*

Foucault yine bu konuda “Kendini Bilmek” adlı kitabında kefarete uygulamalarının 17. yüzyıla kadar sürdüğünü belirtir. Dinsel bir olguyla benliğin araştırılmasıdır bu.

*“Bu öz vazgeçiş teması çok önemlidir. Hıristiyanlık tarihi boyunca, gerek dramatik, gerekse sözel, benliğin ifşası ile benlikten vazgeçiş arasında bir bağlantı vardır. Bu iki tekniğe baktığımda, benim varsayımım, ikincisinin, yani dillendirmenin daha çok önem kazandığı yönündedir. 18. yüzyılda günümüze değin, beşeri diye adlandırılan bilimler tarafından, benlikten vazgeçmek için değil, olumlu anlamda yeni bir benlik oluşumunda kullanılmak üzere, sözelleştirme teknikleri, farklı bir bağlamda yeniden yürürlüğe konmuş durumda. Bu teknikleri benlikten vazgeçmeksizin kullanmak, belirleyici bir değişim oluşturuyor.”<sup>209</sup>*

<sup>207</sup> Y.a.g.e., s.2005, s.207

<sup>208</sup> Michael Foucault; “Ben’in Yapımı”, Çev:Levent Kavas, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1992. s.43

<sup>209</sup> M. Foucault, H.Gutman, P.Hutton, a.g.e. s.75

Foucault'un vurguladığı kefarete ödeme tekniklerinin, sanatsal söylemlere de yansıyor yansımadağı tartışılabilir, ancak Hasan Bülent Kahraman 1960 sonrası beden sanatı ile Hıristiyanlık kavramları arasında şöyle bir bağlantı kuruyor.

*“20. yüzyılın sanatı ötekiler unutulsa bile gövde / beden anlayışına getirdiğı ciddi katkıyla anımsanacaktır. Beden konusunu Tanrı – akıl hattında sıkışmadan kurtaran, bedeni ‘özne’ kavramıyla bütünleştiren süreç en geniş ölçüde Nietzsche’yle birlikte başlamıştır. Fakat, Bataille’in ve öteki gerçeküstücülerin ve varoluşçuların o yorumlara getirdiğı yeni açılımlar başlı başına bir süreçtir.*

*1960’larda ortaya çıkan Viyana Doğrudan Eylem Grubu’nun başlattığı yeni oluşum bu alana farklı katkılar getirmekle kalmamış, beden’in ‘plastik’ bir olgu olarak ele alınabilmesine de olanak sağlamıştır. Performans ve beden sanatı işi büsbütün yeni boyutlara taşıyordu.*

*İş orada kalmadı. 20. yüzyıl, beden olgusunu toplumsal süreçlerin de en önemli öğesi haline getirdi. O nedenle 20. yüzyılı bir beden yüzyılı olarak nitelendirmek hiç de yanlış olmasa gerek. Tabii, burada özellikle Hıristiyan düşüncesinin oynadığı çok önemli rolü ne inkar ne de ihmal etmek mümkün. O nedenle de bu gelişmeleri yerli yerine oturtmak için işin o kısmına ayrıca bakmak gerek. Onu da daha çok acı çekme kavramı oluşturuyor. İsa’nın Tanrıyla olan ilişkisi, Meryem’in oğluyula olan ilişkisi bu algının büküm noktasıdır. Buna birde bütün dinlerin bedenle günah ve acı çekme kavramlarını iç içe geçirmesini eklemek gerek. Ruh temiz, arı ve teskin edici, bedense bütün ıstırapların kaynağıdır.”<sup>210</sup>*

Bu bilgilerin ışığında Batı sanatında 1960’ lar sonrasında gerçekleştirilmekte olan beden performanslarını hangi perspektiften ve hangi sanatsal bağlamdan değerlendirmek gerekecektir? Kendi bedeninin maddi varlığını parçalamaya çalışmak, içerik ve kavram olarak dikkatimizi nereye çeker?

210 <http://www.radikal.com.tr/yazici.php?haberno=35152&tarih=> Güzel Bedenin Bedeni

## SONUÇ

Son bölümde örnekleri verilen sanat çalışmaları değerlendirilecek olursa, özellikle bedene bilinçli acı verme, yaralama ve dönüştürme gibi ölüme yaklaşma her ne kadar sanatsal söylemlerle tanımlansa da dinsel göndermeler de çağırıştır. Hem mazoşist ve narsisistik hem de acıya dayanıklılığı sınavan bir eylem tarzındaki bu edimsel performanslar bir çok soruları da beraberinde getirir. Bedenin maddesel varlığını gözden çıkarmaya dayalı, dinsel anlatımlarla bir kahramanlık gösterisi mi yoksa sanatçı olmanın zorluğunu yansıtır mı? Yoksa varoluşçu bir yaklaşımla öznel bir hesaplama mı?

Biçimsel olarak dinsel göndermeler içerse de ki, varolan kültürel veriler Batı'da birbirini etkileyerek gelişme gösterir, öznenin/sanatçının tektipleşmeye, kalabalıklarda eriyip gitmeye bir tepki olduğu söylenebilir. Aynı anlamda biçimini ve nesnesini kaybeden sanatın da, yaşam içinde tekrar vücut bulma girişimleridir. Sanat ve toplumsal yaşam biçimlerinin her dönem etkileşim halinde olduğu göz önünde bulundurulursa, bu gün öznenin kendini bir sanat nesnesi olarak ele alması, yalnız insanın ve toplumların sorununa değil, aynı zamanda sanatın da varlık sorununa işaret eder.

İlkçağ'dan Antik, Ortaçağ'dan Moderniteye ve günümüze kadar gelinen süreçte her dönem hem kendi toplumsal koşullarını ve buna bağlı olarak insanın varoluşunu oluşturmuş, gerçekleştirmiş ve bu koşullar içinde sanatsal eylemler de kendi özgünlüğünü yaratmıştır. Uygarlık ve teknoloji her dönem öznenin nasıl davranacağını belirlemiştir. Ancak, öznel varlık sürdürebilen sanatçı bu ortamlarda dahi özgürce sanatsal üretimini gerçekleştirmiştir. Bugün için özne /sanatçının problematiği eserden ziyade varlığını sınırlayan kalıpları ve kuralları kırmaktır. Bu kuşatılmışlıktan sıyrılmaya çalıştığı ve bunu da radikal bir başkaldırı olarak kendi imgesi ve bedeni aracılığıyla gerçekleştirdiği görülür.

Dolayısıyla günümüz sanatında bedenin doğal yapısının bozulması, yaralanması, parçalanması, imgeselleştirilmesi ve beden içindekilerin (kan, idrar, dışkı vs.) görünür kılınmasının bu kuşatılmışlığın metaforik olarak dışa yansıtılması olduğu söylenebilir. Öznenin bu bastırılmışlık hissi toplumun genel durumunu da yansıtır. Dolayısıyla bu sanata yansır.

Bu nedenle eğer sanatla bir şey yapılacaksa, bu önce öznenin kendini var etmesiyle olacaktır. Çünkü toplumu oluşturan insanlardır ve toplumların nitelikleri, insan yaşamının bir sonucudur. Sanatın çeşitliliği ve özgünlüğü de, o ortamın ürünü olduğuna göre, sanat gelir insan yaşamına düşümlenir.

Bu nedenle birkaç yüzyıl önce kendi otoportresini çalışan bir sanatçı ile günümüzde kendi imgesini yaratan bir sanatçının amaçları aynı düzlemde algılanmamalıdır. Çünkü geçmiş dönemlerin varoluş tarzı toplumsal kimlikler üzerinden gerçekleştirildiğinden sanatçının kendi portresini yapması bireyselliğine vurgu yapar. Yüz vücuttan ayrılaşarak tek başına kişiyi temsil ederken, 1960' lar sonrasında bu ifade tarzının radikal olabilecek biçimde –özellikle kadın sanatçılarda- bedeninin tamamına yayıldığı görülür.

Bu yaklaşım adeta toplumsal insan yaşayışının özgürlüğüne koşut bir gelişme gösterir. İnsanın gerçek yaşamındaki özgürlüğüyle tuval üzerindeki özgürlüğü birbirinin yansıması şeklindedir. İncelenen örneklerde de görüldüğü üzere, diğerlerinin bulunduğu bir ortamda kendi öznel tavrını ve görüşünü hiçbir kaygı gözetmeden dile getiren ve eyleme dönüştüren özne bu duruşunu sanatsal edimlerinde de cesaretle yansıtacaktır. Bu tavırların ve öznel edimlerin toplamı toplumların yaşayışına daha sonra da sanata uzanacaktır. Hiçbir öznel tavır tek başına gelişen bir olgu değildir.

Öznel tavır aynı zamanda koşullara rağmen ve koşullara karşı olabilme halidir de. Öznel tavrını edimlerinde yaratan insan/sanatçı, her dönemin kaosunu kendi varoluşuyla aşmamış mıydı? Zaten sanatsal yaratımlarda kendini aykırılık olarak yansıtan öznel tavır bir kaosun içinden çıkmıyor mu?



## KAYNAKLAR

### KİTAPLAR

AKAY, Ali; **Sanat Tarihi: Sıra dışı Bir Disiplin**, Y.K.Y. , İstanbul, 2006, 100 s.

ANDERSON, Pery; **Postmodernitenin Kökenleri**, Çev: Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, 187 s.

AVRİL, Nicole; **Yüzün Romanı**, Çev: Sema Rifat, Doğan Yayınları, İstanbul, 2005, 71 s.

BARTHES, Roland; **Göstergeler İmparatorluğu**, Çev: Tahsin Yücel, Y.K.Y., İstanbul, 1996, 124 s.

BATUR, Enis; **Başkalaşım I-X**, Y.K.Y. , İstanbul, 1992, 495 s.

BAUDELAIRE, Charles; **Modern Hayatın Ressamı**, Çev: Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, 252 s.

BENJAMIN, Walter; **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, Y.K.Y. , İstanbul, 1995, 245 s.

BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, (5. Basım), İstanbul, 1993, 160 s.

BİLGİN, Nuri; **Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu**, Ege Yayıncılık, İzmir, 1994, 275 s.

BRETON, David Le; **Acının Antropolojisi**, Çev: İsmail Yergüz, İstanbul, 2005, 236 s.

BURGER, Peter; **Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, 190 s.

CASTORIADİS, Cornelius; **Dünyaya, İnsana ve Topluma Dair**, Çev: Hülya Tufan, (2.Basım), İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, 338 s.

ÇUBUKLU, Yaşar; **Bedenin Farklı Halleri**, Kanat Yayınları, İstanbul, 2006, 185 s.

ÇÜÇEN, A. Kadir; **Heiddegger'de Varlık ve Zaman**, (2. Basım), Asa Yayınları, Bursa, 2000, 219 s.

ERDOK, Neşe; **Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları No: 70, İstanbul, 1977, 126 s.

ERGÜVEN, Mehmet; **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, 237 s.

FEATHERSON, Mike; **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1991, 253 s.

FISCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat çapan, (8. Basım), Payel Yayınları, İstanbul, 2003, 223 s.

FOUCAULT M. , GUTMAN H. , HUTTON P. ; **Kendini Bilmek**, Çev: Gül Çağalı Güven, (3.Basım), OM Yayınevi, İstanbul, 2001, 165 s.

FOUCAULT M. ; **Ben'in Yapımı**, Çev: Levent Kavas, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1992, 71 s.

GASSET, Ortega Y; **Tarihsel Bunalım ve İnsan**, Çev: Neyire Gül Işık, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, 189 s.

GASSET, Ortega; **İnsan ve Herkes**, Çev: Neyire Gül Işık, Metis Yayınları, (2. Basım), İstanbul, 1999, 257 s.

GROSENICK, Uta; **Women Artists (Kadın Sanatçılar)**, Taschen, Nederland, 2002, 575 s.

GRUEN, Arno; **Kendine İhanet-Kadın ve Erkeklerde Özerklik Korkusu**, Çev: Ülkü Hastürk, Çitlenbik Yayınları, İstanbul, 2004, 187 s.

HARAWAY, Dona; **Siborg Manifestosu**, Agora Kitaplığı, Çev: Osman Akınhay, İstanbul, 2006, 74 s.

JUNG, C. G; **Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi**, Çev: Engin Büyükinal, Say Yayınları, İstanbul, 1982, 310 s.

KAHRAMAN, H Bülent; **Sanatsal Gerçeklik, Olgular ve Öteleri**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, 244 s.

KAHRAMAN, H. Bülent; **Cinsellik, GörSELLİK, Pornografi**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005,244 s.

KANDINSKY, Wassily; **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Çev: Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2001, 139 s.

KARAMUSTAFA, G., ŞENGEL, D. ; **Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı**, a + A P.S.D. Yayınları, İstanbul, 1992, 217 s.

KAUFMANN, Walter; **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk**, Çev: Akşit Göktürk, (4. Basım), Y.K.Y, İstanbul, 2001, 58 s.

KOÇAK, Orhan; **İmgenin Halleri**, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, 62 s.

LEPPERD, Richard; **Sanatta Anlamın Görüntüsü- İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, 383 s.

MANSFIELD, Nick; **Öznellik-Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları**, Çev: H. Çetinkaya, R. Durmaz, Ara-lık Yayınları, İstanbul, 2006, 233 s.

MAY, Rollo; **Yaratma Cesareti**, Çev: Alper Oysal, (4. Basım), Metis Yayınları, İstanbul, 1992, 141 s.

MESKIMMON, Marsha; **The Art Of Reflection – Women Artists Self-Portraiture in the Twentieth Century (Yirminci Yüzyılda Kadın Sanatçıların Otoportrelerinin Sanata Yansımaları)**, (Özel Çev: Barış Ertürk), by Scarlet Pres, England, 1996, 236 s.

ÖZLEM ÜSKUL, Zeynep; **Bireyciliğe Tarihsel Bakış**, Büke Yayıncılık, İstanbul, 2003, 297 s.

PAGLIA, Camile; **Cinsel Kimlikler- Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekedans**, Çev: D. Atay, A. Hazaryan, Epos Yayınları, Ankara, 2004, 694 s.

RANDALL, William L. ; **Bizi Biz Yapan Hikayeler- Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme**; Çev: Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, 395 s.

SARTRE, Jean-Paul; **Varoluşçuluk**, Çev: Asım Bezirci, (17. Basım), Say Yayınları, İstanbul, 2002, 127 s.

SAUTET, Marc; **Kadınların Özgürleşmesi Üzerine**, Çev: Selcan Serdaroğlu, Telos Yayınları, İstanbul, 1998, 284 s.

SAYIN, Zeynep; **İmgenin Pornografisi** Metis Yayınları, İstanbul, 2003, 323 s.

SEYMOUR, Smith Martin; **Yüzyılların Yüz Kitabı- Dünden Bugüne İnsanlığın Düşünsel Serüveni**, Çev: Özden Arıkan, Boyner Holding Yayınları, İstanbul, 578 s.

SIMMEL, Georg; **Modern Kültürde Çatışma**, Çev: T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, 134 s.

SÖNMEZ, Nemci; **Sanat Hayatı İçerir mi?** Y.K.Y., İstanbul, 2006, 299 s.

UĞURLU, Veysel; **Geçmişle Geleceği Arasında Kıvranan Sanat**, Y.K.Y. , İstanbul, 1993, 225 s.

WEITEMEIR, Hannah , Klein, Taschen GmbH, Printed in German, 2001, 95 s.

WILLIAMS, Raymond; **Anahtar Sözcükler**, Çev: Savaş Kılıç, (2.Basım), İstanbul, 2006, 415 s.

WRIGT, Elizabeth; **Lacan ve Post- Feminizm** Çev: Ebru Kılıç, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, 87 s.

## MAKALELER

AKMAN, Kubilay; “Orlan’ın Suretleri”, Çev: Elif Gezgin, **rh + Sanat**, Sayı: 15, 2005, 30-33 s.

ARSEVENER, Kubilay; “Dile Gelmeyen Gerçeklik” **Felsefe Yazın Dergisi**, Sayı:3, Ankara, 2004, 2-5 s.

ATAKAN, Nancy; “Rauschenberg’den Hatoum’a”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:67, 1998, 20-26 s.

ATAY, Cemal; “Başkası El’dir” **Felsefe Yazın Dergisi**, Sayı:3, Ankara, 2004, 22-23 s.

BATUR, Enis; “Yazan Gövde, Yazan Kişiyeye Zaten İkindir”, **Sanat Dünyamızın Dergisi**, Sayı:68, İstanbul, 1998, 125-131

BAUDRILLARD, Jean; “Estetik Yanılsamalar ve Yanılsama Bozumları”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:77, İstanbul, 2002, 97-110 s.

BAYKAN, Özge; “Parçalı Erkek Estetiği”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:13, 2000, 30-33 s.

BEYKAL, Canan; “Büyük Cam Üzerine Yazı”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:75, 2000, 127-134

CAPPADONA, Diana A. ; “İtalyan Rönesans Sanatında Kadın Görmek ve Görülmek”, Çev: Elif Öztarhan, **P Dünya Sanatı Dergisi**, (Kadın ve Sanat), Sayı:36

DERMAN, Deniz; “Narsisizm ve Video Sanatı”, **Hürriyet Gösteri Dergisi**, Sayı:145, Aralık, 1992, 93-98 s.

DERRIDA, Jacques; “Şiddet ve Metafizik”, **Cogito Dergisi Derrida Özel Sayısı**, Sayı: 47-48, İstanbul, 2006, 62-159 s.

ERGÜVEN, Mehmet; “ Biçim ve Oluş”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı: 75, 2000, 49-59

ERGÜVEN, Mehmet; “ Marcel Duchamp”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:75, 2000, 121-126

GABLIK, Suzi; “ Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları”, Çev: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:75, 2000, 201-215 s.

GÜRSOY, Defne; “ Avignon’un Hakimi Beden”, **Plato Güncel Sanat Dergisi**, Sayı:1, 2005, 61-67 s.

HOLGER; Lena; “ Helena Schjerfbek’in Otoportreleri: Aynada Yüzleşme, Çev: Ahu Antmen, **P Dünya Sanatı Dergisi**, (Portre Sanatı), Sayı 15, 1999, 130-139 s.

KAHRAMAN, H. Bülent; “ Türk Yoğrum Sanatlarının Aşkınlık ve Özne Estetiği Açısından Yorumlanması Üzerine Bir Deneme”, **Toplumbilim Dergisi**, Sayı:4, İstanbul, 1996, 95-100 s.

KAYA B. , YALIM D. ;” Güzellik Acı ve Bazı Şeyler”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:13, 2000, 34-43 s.

KÜÇÜKSAYRAÇ, Elif; “ Fotoğrafta Otoportreye Kronolojik Bir Bakış”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı:13, 2000, 18-23 s.

POLLOCK, Jackson; “ İç Açıklama”, Çev: Liz Amado, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:75, 2000, 69-73

SELAVY, Rrose; “ Aynadaki Adamlar”, Çev: Özge Açıkkol, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı 75, 2000, 199-200

TAYLOR, Simon; “ Fobik Nesne: Güncel Sanatta İğrendirme”, Çev: Vasıf Korfun, **RG Güncel Sanat**, Sayı:002, 1999, 4-25 s.

TOPÇUOĞLU; Nazif; “ Bir Gösteri Sanatı Olarak Fotoğrafçılıkta Yönetmenselel Tavrın Üzerine Notlar”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:67, 1998, 165-175 s.

UÇKAN, Özgür; “ 68-98 Kaotik Retorik”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı: 67, 1998, 197-201 s.

YALIM, Deniz; “ Dokunmak Yeryüzüne- Ana Mendieta'nın Doğaya Adanmış Silüetleri”, **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı: 13, 2000, 52-55 s.

YILDIZ, Esra; “ Kayıp Öznenin Peşinde: Barbara Kruger”, **Plato- Güncel Sanat İçin Dergi**, Sayı:1, 2005, 74-77

## GAZETELER

ANTMEN, Ahu; “ Rebecca Horn ve Kişisel Mitolojiler”, **Radikal**, 3 Kasım 2004

CAN, Osman; “ Kimsiniz? Nesne, Yalnızca Bir Nesne!”, **Radikal İki Eki**, 3 Aralık 2006

İNAM A. , GÜLEÇ, C.; “ Modernitenin Birey Tuzağı” **Birgün**, 25 Eylül 2005

KAHRAMAN, H. Bülent; “ Giysinin Yok Ettiği Beden”, **Radikal**, 8 Temmuz 2004

SÖNMEZ, Nemci; “ Bireysel İmgelerin Kitle İletişim Araçlarıyla Sorgulanışı”, **Cumhuriyet**, 27 Ocak 1998

SUVARİ, Ç. Ceyhun; “Ezilen Kimlikler mi, Kimlikler Altında Ezilen İnsanlar mi?” **Radikal İki Eki**, 5 Kasım 2006

## WEB ADRESLERİ

[http:// www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?Sanatta](http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?Sanatta) ve Sanat Yapıtlarında Öznellik,2s.

[http:// www.gezgin.com/defter/abraham%maslow](http://www.gezgin.com/defter/abraham%maslow) 3s.

[http:// www.medienkunstnetz.de/suche/katagorie:action](http://www.medienkunstnetz.de/suche/katagorie:action)

[http:// www.radical.com.tr/ yazici.php?haberno:351529](http://www.radical.com.tr/yazici.php?haberno:351529) Guzel Bedenin Bedeli

## ÖZGEÇMİŞ

### SABİRE SUSUZ

**1967** Gediz'de doğdu.

**Yüksek Lisans:**1995D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak "Die Brücke Grubu ve Türk Baskıresim Sanatına Etkileri " konulu yüksek lisans programını bitirdi.

**Lisans:**1991 D.E.Ü. Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü'nden mezun oldu.

**Lise:** 1984 Bornova Suphi Koyuncuoğlu Lisesi' nden mezun oldu

**Yabancı Dil:** İngilizce

**Çalıştığı Kurum:** 1991 D.E.Ü.Buca Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'nde Araştırma Görevlisi

### ÖDÜLLER

**1989** İzmir, D.E.Ü. Buca Eğitim Fakültesi Yarışmalı sergisi Baskıresim Mansiyon ödülü

**2001** 62.Devlet Özgün Baskıresim Yarışması Başarı Ödülü

**2002** 63. .Devlet Özgün Baskıresim Yarışması Başarı Ödülü

### KİŞİSEL SERGİLER

**1992** İzmir, Alman Kültür Merkezi ,Baskıresim Sergisi

**1998** İzmir, Konak İş Bankası Sanat Galerisi, Baskıresim Sergisi

**2002** İzmir, " Benleniyorum" Kendimle Evlilik, Performans

**2003** İzmir, İletişim Kitabevi Sanat Galerisi, "Bence" Özgün Baskıresim Sergisi

**2006** Hollanda, Rotterdam, MK Studio, "Kimlikler" Resim Sergisi

### YAYINLAR

1. "Tanıtım"; Buca Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Derdisi, D.E.Ü. Yayınları, Sayı:5, İzmir, 1993, s.109-111
2. "Tutunamayanlar ve Medya";Sanat Çevresi, Sayı:239, İstanbul,1998,s.94-96
3. "Sanat Yapıtında Algıla/n/ma"; Ulusal İletişim Sempozyumu 2000, Yayınlanmış Bildiri, Ankara